

NUEVAS TIJUANOLOGÍAS: DEL HIBRIDISMO A LAS RUDOLOGÍAS EN LAS ESTÉTICAS FRONTERIZAS

POR

HERIBERTO M. YÉPEZ
University of California, Berkeley

Curadores, periodistas, editores, académicos y otros exégetas utilizaron la noción de lo híbrido como eje interpretativo de distintas estéticas fronterizas de México y Estados Unidos durante el fin de siglo XX e inicios del XXI. En la actualidad se ha hecho evidente el agotamiento de dicho giro hibridista.

Si queremos revisar críticamente el hibridismo –tal como fue aplicado en las artes visuales y verbales fronterizas– debemos visitar tanto su formación inicial como su proceso ulterior, hasta desembocar en su crisis y transfiguración actuales. Lo híbrido está mutando; desempacar esa mutación es el propósito de este análisis.

La noción de lo híbrido emergió dentro de un contexto ideológico. Esto fue observado por más de un crítico (Cornejo Polar, por ejemplo) y por la propia comunidad artística en Tijuana. Pero ciertos componentes cruciales de lo híbrido pasaron inadvertidos; por ejemplo, no se comprendió la correlación de lo híbrido en las estéticas posmodernas fronterizas (en el contexto de la entrada en vigencia del Tratado de Libre Comercio de América del Norte en 1994) con el campo de la re-imaginación de la Nueva España, que en el mismo periodo tuvo un apogeo ideológico debido a la celebración del “Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos” (1992). El hibridismo como categoría descriptiva (y prescriptiva) tuvo como fechas axiales los aniversarios (neo-coloniales) de 1992 y 1994.

Solamente si correlacionamos la producción de la figura del híbrido posmoderno fronterizo con la del híbrido novohispano (en el caso mexicano) podemos comprender con mayor amplitud al hibridismo como eje interpretativo de la producción cultural de tal periodo, ya que en ambas áreas distintas subjetividades y artefactos fueron entendidos desde lo híbrido o, mejor dicho, fueron hibridizadas conceptualmente.

Al seguir este devenir aparece en el análisis, asimismo, una actividad de refiguración: el hibridismo está siendo sustituido por otro modelo, una especie de rudología fronteriza: un discurso ya no centrado en la exaltación y catalogación de cruces o mezclas de imaginarios, materialidades e identidades sino en la administración de ruinas o residuos de los otros.

Este giro rudológico, no obstante, conserva componentes claves del giro hibridista; por lo tanto, es indispensable analizarlos en su sucesión y coextensión y, además, dentro de un contexto epistemológico que nos permita entender que su (des)activación obedece a las nuevas tendencias de la heterología global sobre las zonas de contacto entre culturas regidas por relaciones asimétricas de poder. Describiré, por lo tanto, la conformación del hibridismo y la rudología para mostrar sus continuidades y discontinuidades heterológicas.

1. TIJUANA Y LA FORMACIÓN DE LA HETEROLOGÍA DEL HIBRIDISMO FINISECULAR

En los años noventa, la teoría de la frontera cultural entre México y Estados Unidos devino una teoría del *happy hybrid*: archivo de artefactos estéticos y subjetividades culturales usadas para ilustrar la fusión o mezcla entre culturas, y donde las tensiones, fricciones, fallas, contradicciones, desigualdades, fisiones e incompatibilidades se relajaban.

La idea derivaba del posmodernismo generalizado y quedó plasmada en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989) de Néstor García Canclini, que definió a la frontera como “cultura híbrida” justo en el preámbulo del auge de las artes fronterizas mexicanas –desde la literatura hasta la música electrónica– en un contexto de dominación norteamericana estetizada: el *Border Boom*.

Decía García Canclini: “Durante los dos periodos en que estudié los conflictos interculturales del lado mexicano de la frontera, en Tijuana, en 1985 y 1988, varias veces pensé que esta ciudad es, junto a Nueva York, uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad” (293).¹ La teoría de lo fronterizo como híbrido enfatizaba la fusión y convertía la asimetría violenta en mezcla posmoderna (más en la dirección de cierto Lyotard que de Jameson); preponderaba al apropiacionismo como eje de la estética fronteriza y desdibujaba el despojo geopolítico que configuraba a la región.

Desde finales de los años ochenta hasta principios del siglo XXI, la heterogeneidad de tendencias dentro de la estética tijuanaense, sin embargo, fue contrarrestada por la homogeneidad de la interpretación híbrido-céntrica. A mediados de la primera década del siglo XXI, con el desgaste del hibridismo global también decreció el interés por las artes fronterizas (reducidas por la recepción a catálogos de entes híbridos) debido no sólo a su agotamiento como objeto de estudio sino también por la crisis social

¹ La definición de García Canclini sobre Nueva York y Tijuana como pareja de ciudades emblemáticas parece ser una apropiación y variación de una cita de Michel De Certeau sobre la supuesta libertad identitaria en Estados Unidos. Dice De Certeau “Unlike Rome, New York has never learned the art of growing old by playing on all its pasts. Its present invents itself, from hour to hour, in the act of throwing away its previous accomplishments and challenging the future” (*The Practice of Everyday Life* 91).

provocada por el recrudescimiento de la narcoguerra en dicha frontera, que detuvo buena parte de la vida cultural de la región.

Usándolo como emblema del artista híbrido de la región Tijuana-San Diego, Canclini eligió citas de Guillermo Gómez Peña conflictuando sus afiliaciones identitarias. Pero *Culturas híbridas* omitió enfatizar que Gómez Peña generaba su obra no de una celebración de los beneficios del consumo centrífugo (como Canclini proponía) sino de una fuerte crítica al fantasma de la Nueva España en la relación entre México y Estados Unidos. (Como ya he dicho, no se puede entender lo híbrido posmoderno sin su relación estructural con el espectro de lo colonial). Al contrario de lo que Canclini planteaba, lo híbrido en Gómez Peña era más irónico y crítico que laudatorio o apologetico:

Eventually, even the official transculture will appropriate the hybrid to baptize free-trade art festivals, boring academic conferences, and glossy publications. Once the hybrid model is depoliticized, we will have to look for another paradigm and a new set of metaphors to explain the complexities and dangers of the times. (*New World Border* 13)

La postura ante lo híbrido-fronterizo de Canclini (sustentado en Gómez Peña) y la de Gómez Peña, sin embargo, son prácticamente incompatibles. Ya desde entonces, Gómez Peña veía la pronta despolitización de lo híbrido, su cooptación y la necesidad (muy próxima) de sustituirla con otra figuración. Para Gómez Peña, lo híbrido poseía una relación directa con la re-imaginación de lo colonial (como sustento de la modernidad); refiriéndose a la cultura fronteriza (*Border Culture*) escribía: “it also means to escape the current co-optation of border culture. But it also means to look at the past and the future at the same time. 1492 was the beginning of a genocidal era. 1992 will mark the beginning of a new era: America post-Colombina” (“The Border Is” 227).

Una de sus obras más importantes de ese periodo de la obra de Gómez Peña fue el *performance-tour Couple in the Cage* (realizado con Coco Fusco entre 1992-1994), que colapsaba lo fronterizo-chicano con las fantasías coloniales para encarnar una crítica farsica de la larga historia de la lógica hibridista exotizante.²

Canclini no detectó la índole neocolonial del híbrido. Este escotoma ocurrió no sólo por la ausencia de una atención a los espectros de la Colonia en su modelo sino por la despolitización general de su lectura.³ Para Canclini, el híbrido fronterizo era

² Para un análisis de esta obra y otros componentes críticos de lo posmoderno-híbrido en la obra temprana de Gómez Peña véase Yépez, “Please Don’t Discover Me” (2013).

³ Nótese cómo Canclini identifica hibridez con su visión estetizada de la dominación colonial. “La hibridez tiene un largo trayecto en las culturas latinoamericanas. Recordamos antes las formas sincréticas creadas por las matrices españolas y portuguesas con la figuración indígena” (*Culturas híbridas* 305). No hay asomo aquí de la violencia mediante la cual estas “formas sincréticas” se produjeron en la Colonia; y, por lo tanto, Canclini puede convertir las en antecedentes *estéticos* de la hibridez de las culturas latinoamericanas.

una prueba más de que “Al llegar a la década de los noventa, es innegable que América sí se ha modernizado” (92). Canclini atribuye esta modernización “a la iniciativa privada” y las “industrias culturales” (93), que habrían logrado, según él, poner fin a la división entre “dominantes y dominados [...] imperios y naciones dependientes” (93). La teoría del hibridismo fronterizo de Canclini era parte de su defensa del mercado como fuerza democratizadora.

Respondiendo a Canclini, John Beverley escribió:

[...] una teleología postnacional (no reconocida) opera en *Culturas híbridas* [...] La hibridación funciona [...] como un proceso de superación dialéctica o trascendencia de estado anteriores de disonancia o contradicción en la configuración del sujeto, grupo o clase social, y de identidades regionales o nacionales [...] Simplemente cambia el foco de la modernización cultural desde el Estado hacia la sociedad civil producida por la globalización [...]. Tanto para Lyotard como para Canclini no hay “afuera” de la globalización [...] el proyecto de Canclini se mantiene esencialmente dentro de la lógica del sistema dominante. (178-80)

A Beverley le preocupaba la sustitución del sujeto-subalterno por el sujeto-híbrido (y la política transnacional-capitalista de este reemplazo). Pero incluso en Beverley se imponía culturalmente el modelo de Canclini, porque la geopolítica de Canclini podía ser rechazada pero no su definición de la cultura de Tijuana.⁴

No era la primera vez que se criticaba el creciente poder del giro hibridista. En un breve como fulminante texto finisecular, Antonio Cornejo Polar criticó la tradicional noción de “mestizaje”, así como sus reanimaciones mediante la “transculturación” de Ángel Rama o el “híbrido” de García Canclini, que según Cornejo Polar ofrecen “imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante [...] la falaz armonía [...] según la cual todo habría quedado armonizado dentro de espacios apacibles y amenos” (7-8). Cornejo Polar, además, vincula al hibridismo con el incremento de dominio anglosajón sobre el hispanoamericanismo.

Una posición similar será tomada por Silvia Rivera Cusicanqui:

La noción de ‘hibridez’ propuesta por García Canclini [...] asume la posibilidad de que de la mezcla de dos diferentes pueda salir un tercero completamente nuevo, una tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una mezcla

⁴ Beverley al mismo tiempo que critica certeramente las ideas de García Canclini, sin embargo, descalifica el estudio de la cultura urbana de Tijuana diciendo: “En vez de estudiar a las tribus ‘primitivas’ o a los campesinos, ahora tenemos que ir a Tijuana, o tenemos que analizar telenovelas, pero estamos mirando todavía con los mismos ojos que aquéllos que fueron a la selva, diciéndonos a nosotros mismos: ‘¡Ah! Mira las costumbres extrañas de esa gente, esos nuevos otros!’” (179). En este periodo, entonces, la alternativa parecía ser la heterología hibridista de Canclini o la anulación de Tijuana como agencia de resistencia o centro intelectual de atención.

armónica y ante todo inédita [...] La metáfora de la hibridez plantea que podemos “entrar y salir de la modernidad” como si se tratara de una cancha o de un teatro [...] (76-77)

Pero el atractivo de la “hibridez” superaba los certeros señalamientos de sus críticos tempranos y posteriores. En lo social, su poder provenía de la lógica cultural del neoliberalismo (productor y reproductor de las mezclas); en lo artístico latinoamericano, el prestigio del objeto y el sujeto derivado por la apropiación táctica de la cultura dominante había sido consolidado por autores como Alejo Carpentier, Lezama Lima, Sarduy y el neobarroquismo en general. En la teoría académica finisecular se había sedimentado vía el auge de la *heterología* de Michel de Certeau y el *tercer espacio* de Homi Bhabha, que se convirtieron en directrices difíciles de abandonar. El híbrido “antropofágico” se naturalizó hasta parecer casi imposible pensar las “zonas de contacto” de otro modo.⁵ Años después de la publicación de *Culturas híbridas*, Canclini modificó sus observaciones. Pero era demasiado tarde: ya el concepto y metáfora de lo fronterizo como híbrido (ejemplar) se había consolidado.⁶

La teoría de Canclini no es acrítica pero sus ingredientes centrales (liberales) desdibujaron los procesos históricos específicos de la frontera México-Estados Unidos y fueron benévolos con el capitalismo tardío. *Culturas híbridas* además facilitó la utilización de estéticas fronterizas como celebraciones (implícitas) del predominio norteamericano en las relaciones culturales de esa frontera y más allá.

La teoría hibridista fue atractiva por su simultáneo festejo del mercado y la diferencia; por estetizar el consumo posmoderno y por su apropiación de Tijuana y, sobre todo, porque era la variante de una heterología de larga historia. Al decir heterología, me refiero a la definición del *otro* (el no-dominante en Occidente, digamos, a grandes rasgos) en términos de un *reconocimiento* (casi hegeliano del amo hacia el siervo) que asigna a ese otro una posición inferior, y a quien se concede el derecho

⁵ Incluso libros que critican el concepto de híbrido en Canclini no pueden evitar mantener el concepto de hibridación al centro y buscar rescatarlo de un modo u otro, como si fuera imposible pensar la situación actual sin lo “híbrido” como categoría ya naturalizada o que debe ser rescatada o perfeccionada; véase Lund (especialmente 27-58). Para una panorámica global del concepto de lo híbrido que mantiene el tono celebratorio (sin alusión significativa a la relación del hibridismo con el imperialismo y muy influida por Canclini) véase Burke; para una consideración de lo híbrido como una lógica globalizadora véase Kraidy.

⁶ En su libro *La globalización imaginada* (1999) y, sobre todo, en una entrevista hecha por Montezemolo en *Third Text* (2009), Canclini corrige aspectos de su definición hibridista anterior, sin poder, sin embargo, surtir efecto sobre la recepción y uso generalizado que ya se había dado a su modelo. Los medios, artistas, curadores, funcionarios y otros académicos ya habían utilizado los elementos centrales del discurso inicial de Canclini para estabilizar la definición de las estéticas fronterizas. Por otra parte, si comparamos los planteamientos de Canclini con los de sus diversos usuarios, es notorio que precisamente los componentes menos críticos de su discurso hibridista se volvieron centrales en su recepción entre grupos todavía más conservadores.

epistemológico de ejercer su diferencia cultural sólo dentro de la gramática dominante. En la heterología se reconoce el poder del otro inferiorizado para agregar, apropiarse o combinar sintagmas dentro del lenguaje dominante (pero no más): su agencia debe limitarse a la *re-forma*; no al derrocamiento revolucionario del sistema dominante. El modelo de García Canclini es variante de tal modelo heterológico finisecular general.

La teoría del híbrido de Canclini provino de la ideología de lo mestizo como cultura emblemática y prometidora de América. Este ingrediente estructural (incluso mesiánico) del hibridismo pasó casi inadvertido en su aplicación a lo fronterizo; interpretar artefactos, sujetos, comunidades o culturas enteras como híbridos fronterizos era elevarlas a la categoría (secretamente hegeliana-vasconceliana) de mestizos de Mexamérica. Durante todo ese periodo ser clasificado como híbrido era una especie de *distinción* estética que probaba el linaje multicultural (privilegiado por la nueva lógica global). El híbrido era un neo-mestizo en tiempos NAFTA.

Por otro lado, el hibridismo aplicado a esta frontera finisecular era también variante de lo neobarroco. El híbrido revalidó al objeto y sujeto neobarrocos como representativos de los sincretismos, la parafernalia, los archivos o las permutaciones potenciales de las zonas de contacto (y fragmentación); nuevamente, desdibujando la violencia colonial y subrayando, en cambio, lo novedoso y seductor del ensamble.

Además, en el híbrido fronterizo estaban fuertemente presentes los anti-metarrelatos de diversos posmodernismos (desde Jencks y Jameson hasta Lyotard y Fukuyama). Las fricciones reales entre economías fueron intercambiadas por dialogismos en el orden simbólico. La definición de lo híbrido fronterizo combinaba el modelo barroco latinoamericano y el modelo posmodernista global. Al actualizarlos, el hibridismo de Canclini revivía todo lo problemático de estos paradigmas.

En la convergencia de lo colonial y lo posmoderno en el híbrido fronterizo, Canclini retomaba las ideas de De Certeau, asignando al dominado actuar desde la apropiación, reduciéndolo al ejercicio de la táctica al interior del sistema. Esta heterología negaba al fronterizo una agencia capaz de transformar o buscar un afuera. Por el contrario, la heterología convertía al colonizado en un sujeto promocional de los beneficios de la mezcla —no excesivamente subversiva— dada la función reformista (no revolucionaria) asignada y que el heterólogo comenta generalmente desde criterios estéticos más que (geo)políticos.

Otra variante de la heterología —contemporánea del hibridismo fronterizo de Canclini— fue aquella que sustentó la institucionalidad del Quinto Centenario, celebrado en 1992, y cuyo ideólogo fue el intelectual mexicano Miguel León-Portilla, quien consolidó el entendido del choque colonial como un “Encuentro de dos mundos”. En la visión de León-Portilla ocurre, por un lado, una reivindicación (indigenista) del pasado prehispánico, que es exaltado en concordancia con el discurso del Estado mexicano durante el régimen del Partido Revolucionario Institucional y, al mismo tiempo, la

producción cultural bajo dominación colonial es vista como una rica “colaboración” entre pares (desde el principio de su obra, León-Portilla concibe su labor como una continuación de la “antropología pionera” de Bernardino de Sahagún). El éxito de la heterología de León-Portilla residió en haber construido obras que exaltan al colonizado (su clásico *La visión de los vencidos* [1959]) y obras que exaltan la labor de colonización (*Bernardino de Sahagún, pionero de la antropología* [1999]) produciéndose una lectura de doble cara y, por ende, neutralizadora de la posibilidad de una crítica radical o, al menos, congruente de los procesos coloniales iniciados en el siglo XVI.

Esta subsunción, despolitización y eufemización de la violencia colonial en el modelo de León-Portilla era versión trans-americana y nacional-mexicana de aquello que el *happy hybrid* de Tijuana era la versión glocal: la relación desigual entre culturas exhibida como un provechoso intercambio creativo entre pares. La heterología de León-Portilla ha permeado todo el campo mexicano a nivel académico y entre los lectores interesados en lo precolombino. Su influencia académica en Estados Unidos es mucho menor debido a su problemático proyecto indigenista que resulta inconveniente para la propia hegemonía eurocéntrica en Norteamérica.

Otra variante de la heterología finisecular ocurrió en *El pensamiento mestizo* (1999) de Serge Gruzinski, una de las mestizologías posmodernas más influyentes en relación con los estudios culturales sobre México en el extranjero. A pesar de sus componentes críticos, el discurso de Gruzinski es determinado por el paradigma de la superioridad de la mezcla. Gruzinski dota al mestizo de una especie de status ontológico superior al no-mestizo.⁷ En ese sentido, no ha logrado romper con la idea eurocéntrica de que el contacto colonial privilegia. Como en el caso de la heterología de Canclini, a pesar de que el modelo interpretativo de Gruzinski es crítico, su mestizología termina predominando y, por la ausencia de una permanente perspectiva decolonial o, al menos, anti-colonialista, la visión de los mestizos de Gruzinski fácilmente es apropiada por sus usuarios como una apología del hibridismo global, como ya veremos.

Incluso si releemos *El pensamiento mestizo* podemos constatar que el discurso crítico del eurocentrismo de la primera parte del libro cede hacia el final, donde la producción cultural de la Nueva España ya es entendida desde una visión muy cercana a la desarrollada por León-Portilla; y así, aunque el modelo de Gruzinski tiene un mayor nivel de sofisticación teórica, sin embargo, la fascinación que producen los mestizajes

⁷ Gruzinski hace una distinción entre *híbrido* y *mestizo*: “Utilizaremos la palabra mestizaje para designar las mezclas acaecidas en el siglo XVI en el suelo americano entre seres, imaginarios y formas de vida surgidas de cuatro continentes: América, Europa, África y Asia. En cuanto al término hibridación, lo aplicaremos a las mezclas que se desarrollan en el seno de una misma civilización o de un mismo conjunto histórico –la Europa cristiana, Mesoamérica– y entre tradiciones que a menudo coexisten desde hace siglos” (63). En *El pensamiento mestizo*, sin embargo, lo mestizo novohispano y lo híbrido posmoderno son coextensivos.

culturales alienta a que el peso de la violencia colonial termine evaporándose conforme el libro avanza. La posición crítica se reservó a las etapas preliminares del análisis hasta que se impone la fascinación estética globalizante; en este punto Gruzinski y León-Portilla gravitan en una zona ideológica cercana.

El modelo híbrido-céntrico que interpretó a las estéticas y culturas fronterizas de México y Estados Unidos a finales del segundo milenio derivó del modelo estetizante barroco-posmodernista. No se puede hablar de una teoría hibridista aislada de García Canclini sino de un paradigma culminado por León Portilla-Canclini-Gruzinski, que se consolidó entre las celebraciones del Quinto Centenario (1992), la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (1994) y en el clima multiculturalista anterior al 9-11. Fue esta heterología general la que interpretó a la producción cultural del *Border Boom*, como parte de una constelación de variantes teóricas finalmente apoloéticas de la llamada mezcla global.

3. ¿TODO LO HÍBRIDO SE DESVANECE EN EL AURA?

A principios del siglo XXI, en la obra de la artista visual sinaloense Teresa Margolles estamos ante una configuración que imposibilita ser interpretada como “híbrida”. La obra de Margolles marca esa transición; destruye el tono laudatorio del hibridismo, ya que “los restos de la vida humana son los materiales primordiales para los trabajos de Teresa Margolles” (Görner 29). En su obra, la apropiación ya no es de signos de una cultura y otra, sino de restos mortales; el *español* es sustituido por el narco-mensaje como *lingua franca* de las nuevas relaciones intra-urbanas y transnacionales; el ensamblaje neobarroco es reemplazado por un minimalismo de morgue; el laboratorio de la posmodernidad es sustituido por el Servicio Médico Forense; los sujetos multiculturales son reemplazados por los pedazos de cuerpos ejecutados; la noción de mezcla pasa a evocar, primordialmente, ya no la mezcla de culturas en el sujeto híbrido sino la mezcla de cadáveres en ejecuciones, ácidos y narcosofas. Pasamos del artista como etnógrafo al artista como forense.⁸

Pensemos en la vaporización de las aguas para lavar cadáveres que Margolles utilizó para construir ambientes de administración estética del otro (que existió y murió en un contexto de relaciones asimétricas y violentas). Estas vaporizaciones de Margolles despliegan distintas formas de desintegración del otro estetizado, desde su pulverización hasta su metamorfosis en aura. El sujeto y objeto fronterizo ha devenido

⁸ La obra de Margolles no es la única en que se registra esta transfiguración de la materia prima (por así decirlo) de la estética fronteriza. Pensemos, por ejemplo, en cómo la frontera es imaginada como una necrópolis en una novela como *2666* (2004) de Roberto Bolaño. Pensemos, además, cómo la literatura fronteriza pasó de ser experimentada como un escenario de remezclas para ser administrada como una rama de la narcocultura.

sujeto y objeto desechado. Ya no se mezcla: se le recoge o recicla porque, en el mejor de los casos, la mezcla como técnica emblemática de lo fronterizo ya no está a manos del nativo sino de quien levanta y mezcla sus restos mortales.

En los extremos de este juego metafórico —el otro como resto, despojo, desecho, reliquia— ya se observa la sustitución de la figura del híbrido como aquel sujeto supuestamente resultante o agente de la zona de contacto. Los precedentes sociales son visibles: los caídos en el cruce fronterizo, las muertas de Juárez, los secuestrados, los ejecutados, los disueltos en ácido y los desaparecidos en las ciudades del norte y años después en la narcoguerra a nivel nacional. La crudeza de la “guerra contra el terrorismo” encabezada y la “guerra contra el narco” en México hacían imposible mantener al hibridismo como el modelo interpretativo del contacto cultural después del 9-11. En la nueva heterología, el otro fronterizo ya no es un híbrido sino un residuo.

Como ya hemos visto, no podemos comprender la administración central de los archivos fronterizos “posmodernos” sin ponerla en relación sincrónica con la forma en que se re-interpreta el archivo colonial, ya que en distintos sectores del campo académico (sobre todo anglosajón) se construyó al híbrido fronterizo posmoderno simultáneamente que al híbrido colonial. Ya Chela Sandoval había señalado que la fragmentación “is neither an experience nor a theoretical construct peculiar to the poststructuralist or postmodern moments [...] [these practices] were developed in response to [...] fragmentation under previous cultural eras” (33), refiriéndose— aunque de modo todavía abstracto— al periodo colonial.

Para entender el devenir actual del hibridismo (su refiguración hacia nuevas metáforas que hereden su poder heterológico) pensemos *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain 1500-1600* (2014) de Alessandra Russo. En esta obra se puede documentar la transición del modelo de lo híbrido posmoderno hacia el otro-residual e intraducible. Transitamos ahí de lo otro como híbrido-táctico hacia lo otro como ruina-aurática.⁹

Mientras en las obras de Margolles, la violencia involucrada en el giro rudológico no logra ser disuelta por la estetización, en la interpretación académica de Russo, en cambio, el giro rudológico logra subsumir ideológicamente la violencia colonial, sumergiéndola en categorías de una “Historia del arte” reanimada por el esplendor de

⁹ El uso que Russo hace de la noción de lo *untranslatable* está claramente vinculado al de Emily Apter en *The Translation Zone* (2006), *Against World Literature* (2013) y *A Dictionary of Untranslatables* (2014). Por otra parte, hay que leer lo intraducible en Russo en diálogo con el concepto de *elsewhere* de José Rabasa en *Tell Me the Story of How I Conquered You. Elsewheres and Ethnosuicide in the Colonial Mesoamerican World* (2011), que representa otra construcción variante del espacio colonial que marcha de una perspectiva hibridista hacia una perspectiva que propugna por una hermenéusis de lo colonial a partir de una experiencia (pos-secular) del *elsewhere* (un allende inefable); aunque en la versión de Rabasa hay más componentes de crítica decolonial y marcada propensión a crear una experiencia de compasión por el sujeto colonizado inefable (en un sentido wittgensteiano).

artefactos coloniales revisitados por la exégesis, ya sea graffiti, mapas o arte plumario novohispano.

Este nuevo giro parte de la heterología finisecular y se concibe explícitamente como una extensión de la visión de Gruzinski, aunque incrementando de modo sustancial su animadversión a una crítica de la violencia colonial, que Russo descarta. Nótese, por ejemplo, cómo Russo construye una supuesta igualdad entre conquistadores y conquistados:

From the first contacts between conquerors and the local peoples, objects were exchanged and treasures pillaged, as if each side were seeking to appropriate tangible fragments of the ‘world’ of the other [...] In this sense, we might well say that the ‘European artistic configuration’ was also interrupted by contact with radically different visual practices. (*The Untranslatable 2*)

Russo construye este discurso directamente para contrarrestar lo que denomina visiones “pesimistas” (refiriéndose a las perspectivas pos-coloniales y decoloniales). Russo extiende el discurso de Gruzinski, lo lleva a sus consecuencias finales.

[...] what I would call *pessimist*, the view that the ‘vanquished’ were obliged to produce goods for the world of the ‘victors’ and to respond to its expectations [...] Although the proliferation of postcolonial studies has given considerable verve to these debates, it has not avoided the sloppy use of complex categories, as for example, ‘subaltern’ to theorize completely heterogeneous historical situations. (4)

Si Beverley argumentó que lo “híbrido” de García Canclini ocultaba las relaciones de dominación y asimetría en que se producían la apropiación y mezcla entre las culturas dominantes y las subalternas, Russo, a su vez, retoma el rechazo de la lectura política de las culturas “híbridas” (que prefiere denominar “mestizas” siguiendo la terminología de Gruzinski) enfatizando la pertinencia de una lectura basada en categorías estéticas puestas al servicio del proyecto de una Historia Mestiza de las Artes.¹⁰

Lo que Russo propone es una apreciación del artefacto y sujeto “mestizo” (colonial) como una bella integración (mestizaje) entre el Viejo y el Nuevo Mundo, que desemboca en una “Historia Mestiza de las Artes” de la Nueva España. Russo

¹⁰ Hay cierto paralelismo entre el proyecto de Russo de una Historia Mestiza del Arte y la revitalización de una “Historia Universal” en Susan Buck-Morss en *Hegel, Haiti and Universal History* (2009), basada en su interpretación del diálogo entre Hegel y la revolución independentista en Haití. En ambos casos, los artefactos creados mediante relaciones fuertemente asimétricas son despojados de su violencia descolonizadora para ser puestos, de nuevo, al servicio de revitalizar proyectos eurocéntricos como “Historia del Arte” o “Historia Universal”. El atractivo de este giro para un multiculturalismo *eurocentrípeto* es evidente.

elimina considerar la violencia como un factor crucial; su visión, asimismo, es muy cercana a la de León-Portilla, aunque más sofisticada. Russo, en general, propone una vuelta (re-estetizante) a la heterología finisecular.

Esta heterología, sin embargo, agrega componentes teóricos propios de inicios del siglo XXI, por ejemplo, el uso de la noción de lo *untranslatable*, lo intraducible, como experiencia y explicación de las zonas de contacto (zonas de violencia que Russo prefiere comprender en términos muy cercanos a lo inefable, insondable, ya que considera al proyecto colonial como un proyecto misionero de “sincretismo” y, por lo tanto, susceptible de ser interpretado desde la traducción y la estética):

If[...] syncretism was one of the bets of the project of the missionaries and conquistadors, the untranslatable takes better account of the properly creative tensions that unleashed a new artistic configuration. Translation necessarily implies a passage through, and so the concept of the untranslatable stimulates analysis of the concrete difficulties and infinite possibilities at play during passages from one artistic world to another. (7)

Russo establece que el análisis de artefactos del otro-como-(in)traducible pertenece a un proyecto pos-subalterno (incluso anti-subalternista). Tiene en la mira “tackling the early artistic modernity in other terms than those of ‘center’ and ‘periphery’” (252). Notemos que aquí Russo retoma el mismo punto de partida de Canclini. Como refleja el subtítulo del libro de Russo, el modelo de lo mestizo-híbrido continúa; como refleja su título, una nueva noción asoma. Lo que estamos presenciando es cómo lo mestizo-híbrido muta hacia lo “intraducible”.

La base de esta nueva versión heterológica sigue siendo el desvanecimiento del reconocimiento de las condiciones asimétricas y la reducción del otro a tácticas (principio básico de la heterología). De nuevo se encomia la “libertad de invención” (4) y la “tensión creativa” (7) del producto colonial elaborado por los sujetos dominados y se estetiza ese ensamblaje (bajo tutela) como alta producción emblemática. Pero aquí se añade un aura que no estaba en el híbrido (que solía ser profano, demasiado urbano y en el mejor de los casos apenas *cool*). El intraducible es más etéreo; es un otro evaporado y fascinante. Al ser políticamente desrealizado, su comentarista estetizante se mueve en una atmósfera en que puede ejercer su “infinito” acto de retraducción sutil.¹¹

Según Gruzinski, la descontextualización de los artefactos europeos e indígenas en la Conquista producían pérdidas de sentido y legitimidad. “Los seres y las cosas quedaban privadas de su aura” (84). Pero Russo modifica esta formulación de Gruzinski para re-conceder aura a tales artefactos coloniales, consiguiendo representar la Conquista

¹¹ El intraducible es un espectro que se presta al ejercicio de una deconstrucción (despolitizada y sobre-estetizante), ya que, al contrario de Derrida, en Russo no hay descentramiento y más bien en su heterología, lo intraducible espectral es útil para re-centrar la historia del arte (ibérica y trasatlántica-colonial).

de modo aurático. Esta re-auratización en el discurso de Russo es posible por la propia ambivalencia del discurso de Gruzinski que, por un lado, pide no perder de vista la violencia colonial (90 y 110) pero, por otro, cede fácilmente a considerar el poder de mezcla como un privilegio que eleva al colonizado. “Los mestizajes no son nunca una panacea; expresan combates que nunca tienen ganador y que siempre vuelven a comenzar. Pero otorgan el privilegio de pertenecer a varios mundos en una sola vida” (Gruzinski 334). Como León-Portilla, Gruzinski parte de Sahagún (no de Las Casas).

Los componentes auráticos latentes en Gruzinski se vuelven frontales y protagónicos en la reorganización discursiva de Russo, cuya hiper-mestización muestra con mayor claridad la final simpatía de estos discursos con las supuestas maravillas de la expansión colonial.

Gruzinski había dotado al mestizo de una especie de status ontológico superior al no-mestizo. En ese sentido, no logró romper con la idea de que el contacto colonial privilegia; Russo da un paso más adelante, y eleva lo colonial a lo sublime. (Lo sublime incluso en un sentido kanteano clásico). Al ocurrir esta auratización de la violencia colonial mediante una pérdida de referentes y contextos, el producto resultante es acompañado por una experiencia por parte del comentarista de lo “intraducible”.

If we try to go beyond interpretations of the type ‘idols behind altars’ one can understand the degree to which artists and missionaries reciprocally integrated themes and techniques coming from formerly separated traditions [...] This convergence of traditions may well have been appreciated by Pope Paul II, to whom the Saint Gregory’s Mass was offered by the Indian Governor [...] the visual experience of the work itself, which I will refer to as the encounter with the work, and the work’s disappearance, an ephemeral moment that drives spectators toward astonishment. This is what Contarini means by ‘vaghezza’, which can be elucidated in terms of an aesthetic significance for the missionaries who ordered the work, the amanteca who created them, and, lastly, for the spectators who looked at them during liturgies whether in New Spain, Milan, Florence, or the Iberian Peninsula. (“Plumes of Sacrifice” 242)

No hay aquí registro de la imposición colonial; al contrario, se describe un ambiente de sorprendentes intercambios y cierta ensoñación a partir de los residuos del otro, haciendo que una escena colonial de alta asimetría y dominación pase a ser una escena estética definida en términos de “reciprocidad” y exquisita *vaghezza*.

Más allá del propio exégeta de lo “mestizo” o “híbrido”, ¿de dónde viene lo intraducible como experiencia de dominación? En principio, lo intraducible es lo indecible: lo que de ser dicho o escuchado pondría en riesgo la posición de privilegio en el sistema heterológico. Lo intraducible (lo indecible) se haya en que el comentario dominante no puede declarar su posición sin que el discurso heterológico completo se desarticule, se invalide; en este sentido, no sólo el subalterno sino tampoco el dominante puede ya hablar en un (con)texto tejido por relaciones altamente asimétricas.

Lo “intraducible” es la estetización de esta inconfesabilidad de las relaciones de poder del texto.

En el caso del comentario del artefacto mestizo colonial, la experiencia probablemente se origina cuando al anular la dimensión política, la legibilidad de los sujetos y artefactos sufre un efecto de volatilización y fantasmagorización, que produce el campo afectivo y hermenéutico reportado como lo “intraducible”, una dimensión etérea, una postergación de la experiencia política, un allende, que surge, precisamente, al suspender las consecuencias radicales de la lectura geopolítica, y desemboca en una conversión del cuerpo indígena residual en colaborador espectral del orden colonial dentro de una esfera sublime y cuasi-mística.

Al quedar así mermada la legibilidad del contexto de dominación colonial, acaece una esfera de flotación de significantes, que Russo reporta como una experiencia de lo *untranslatable*. Estas dimensiones coloniales etéreas o místicas restan importancia a la obediencia y sumisión colonial para privilegiar esferas estéticas que paulatinamente convertirán a la escena colonial en sublime. La producción de estas esferas de surrealización, por ejemplo, habían ocurrido ya antes en lo Real-Maravilloso, donde las escenas coloniales devenían fascinantes cuando a su legibilidad se les restaba el dolor y la violencia. En este sentido, lo Real-maravilloso, lo Real-intraducible y lo Real-allende son todavía avatares de la ideología del barroquismo o barroquización del otro, esto es, la conversión del sujeto colonial en un admirable ensamblador de mundos que, a su vez, sirve de ocasión de violento placer hermenéutico o estético al exégeta dominante.¹²

Teorías que debilitan la agencia de grupos oprimidos tienden a convertirse en teorías dominantes. La teoría de la inexistencia de periferias y centros es una de ellas. El giro pos-híbrido partió del cansancio pos-9-11 e incluso del deseo de desarticular la diferencia; celebra lo “intraducible” –lo neo-aurático– de las producciones culturales elaboradas bajo dominación extrayendo de ellas nuevas experiencias intelectuales y sensuales que fortalezcan el sistema estético eurocéntrico o el “global”. Podemos ver que el otro ha sido pulverizado, algunas veces para terminar de eliminarlo, otras para convertirlo en aura. El hibridismo de los estudios fronterizos se está yendo. Pero no el sistema que ya lo sustituye con otras heterologías neocoloniales.

¹² “Hay todavía demasiados ‘adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas’ (Lautréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas [...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad [...] percibidas por particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’” (Carpentier, “De lo real maravilloso americano” 117-18). En Carpentier, la escena violenta convertida en escena fascinante todavía es explícita. En las versiones del hibridismo y las nuevas rudologías, la violencia ha podido esconderse porque se prefiere operar con cadáveres, espectros o residuos. Pero, evidentemente, la violencia no se ha desvanecido.

4. DE LO POS-HÍBRIDO: PULVERIZACIÓN O PANACEA

Hemos recorrido los aspectos neocoloniales del hibridismo y su sucesor. Pero hay que comprender que estos imaginarios no necesariamente tienen que devenir re-orden neocolonial.

La antropóloga italiana Fiamma Montezemolo llegó a Tijuana en el 2002 como investigadora del Departamento de Estudios Culturales del Colegio de la Frontera Norte, la institución de investigación académica más reconocida de la región. Montezemolo buscaba investigar las artes fronterizas de Tijuana. Pero en 2009, abandonó la institución para convertirse plenamente en artista fronteriza. Este fue el tipo de transformaciones que explorar la frontera exigía.

Por otra parte, Montezemolo ha estado directamente involucrada en el cuestionamiento de la pertinencia tanto de las definiciones locales de las estéticas fronterizas de Tijuana como de las producidas por artistas, curadores o académicos.

En el 2006, Montezemolo realizó una obra de arte cartográfico-conceptual consistente en un sobre manila y un ultrasonido que simula ser un diagnóstico que una antropóloga-ginecóloga entrega a su paciente: el arte fronterizo de Tijuana. *Bio-cartography of Tijuana's Cultural-Artistic Scene: The Uterus as Limit And/Or Possibility* es una pieza irónica de la relación de la escena fronteriza artística consigo misma y los otros (sus curadores, artistas visitantes o intérpretes).

En 2013, Montezemolo produjo el video *Echo*, que es una obra etnográfica que documenta la realización de varios proyectos de arte público fronterizo dentro de distintas versiones del festival binacional InSite en Tijuana-San Diego (1992-2005). *Echo* documenta críticamente, por ejemplo, la vida posterior (la falta de seguimiento) que estos proyectos tuvieron en los sitios específicos en que fueron instalados.

Como parte de esta exploración crítica, etnográfica y artística de la frontera y sus estéticas, en 2012, Montezemolo exhibió en la galería Queens Nails (San Francisco) "Imperial Dust", una instalación de probetas que contenían una pulverización de un pedazo del muro fronterizo metálico (oxidado) que divide a México y Estados Unidos. El fragmento provenía de la zona de Playas de Tijuana, donde el muro termina y comienza el mar.

También produjo un video titulado *Traces* (2012), en que Montezemolo habla con el muro acerca de su relación mutua, su historial de violencia y, sobre todo, de la posibilidad de una alquimia del muro hacia una nueva vida. *Traces* es una obra que dialoga no sólo con la materialidad del muro sino con las teorías de García Canclini (y otros) para proponer una forma distinta de leer la frontera, y que comienza por establecer un diálogo más íntimo con el muro divisorio y termina en una mutación alquímica.

Transcribo lo que la voz de Montezemolo dice en *Traces* mientras observamos la zona fronteriza amurallada:

A través de los años, esperé pacientemente el momento de recoger tus oxidados restos para analizarlos, embotellarlos y preservarlos. La única manera de entenderte fue aprisionarte en una probeta y realizar transformaciones alquímicas, capturar tu constitución resistente y tu disolución, no desapareciéndote sino más bien para recoger tu sombra [...] El alquimista transforma metales básicos como el tuyo en metales nobles, lo procesa para extraer el elixir de la vida, la panacea. Te quiero transformar. En vida.

Aparece, nuevamente, la panacea. Pero al contrario de las lecturas anteriores, la figura del alquimista surge abiertamente. Donde Canclini, Gruzinski o Russo producen escenas supuestamente basadas en análisis académico neutral, Montezemolo muestra que hay una estética y política operando en la heterología a modo de farmacia del amo, al cual Montezemolo habla directamente, reconociéndolo, a la vez, dominador y arruinado. *Traces* no busca tanto convertir el muro de Tijuana (y el espectro de los dominados) en medicina o experiencias estéticas altas –como ocurre tan visiblemente en el análisis de Russo– sino que busca convertir al propio discurso sobre la frontera y la división de unos y otros en una fuente de reflexión y futura curación, desde su propia posición como artista y pos-académica occidental hablando con el espectro colonial-fronterizo.

Por otro lado, la poesía no funciona aquí como una neutralización de la política y una estetización que erosione la conciencia de la desigualdad, sino que sirve para encontrar una posición distinta desde la cual hablar con la estructura dominante, encarnada en el muro. Al contrario de la *hybris* del hibridismo –su ostentación de haber asimilado al otro en antropofagia hegeliana o posmoderna– Montezemolo deja hablar un deseo de cesar el dolor y, por otra parte, hablar con el espectro no del que fue atacado sino del agresor.

Transformarte significa transmutar tu poder unilateral, transformar lo que buscas disciplinar en una frontera de escurridiza multiplicidad. Pulverizarte no significa descartarte completamente, que sería imposible. Pero al pulverizarte, el alquimista puede transformar tu material en algo menos amenazante, más prometedor. Es posible atacar tu cuestionable virilidad y convertirla en su vestigio. Puedo transformar tu presencia fantasmagórica en una perturbante [...] Puedo recolectarte como uno recolecta material forense, y transportarte al laboratorio de la vida. Mi proto-ciencia, seguramente, te hace sonreír; después de todo, eres muy arrogante. Pero créeme cuando digo que no puedes ser el único en aprisionar o crear alteridad. Te convertirías, entonces, en un rastro sin presente, un pasado presente únicamente por una ausencia, desmaterializado, cultivado en su exclusiva dimensión afectiva. Al transformar, el alquimista se transforma, y así tu iluminación será mía, un nuevo estado para ti será un nuevo estado para mí.

Si la teoría del híbrido se sedimentó a manera de estetización desdibujadora del otro, el genocidio y la opresión, y devino *hybris* de la heterología global, también ya

podemos detectar la actividad de una ruta más allá de la mera estetización en que el Gran Muro tiene el privilegio de construir la alteridad. El Gran Muro comienza ya a mirar su propia herida y su pulverización, volviendo la mirada sobre sí, desde su propia posición de Occidente oxidándose.

Esta otra faceta del giro pos-híbrido no está exenta, por supuesto, del riesgo de volver al refugio de lo aurático-estético. Al partir de los *residuos* (la pulverización) y convocar la presencia espectral de la ruina mediante la *voz poética* (lírica e inquisitiva), inmediatamente esta rudología se torna aurática, y con ellos renace no sólo una etoestética alquímica sino una nueva posibilidad de lectura despolitizante. Por eso Montezemolo advierte al muro que corre el riesgo de convertirse: “[...] en un rastro sin presente, un pasado presente únicamente por una ausencia, desmaterializado, cultivado en su exclusiva dimensión afectiva”, tal y como la teoría del híbrido hizo con el otro dominado. Sólo que el riesgo de esta nueva etapa es que al voltear a ver su rol en la escena de dominación, Occidente sólo pueda desmaterializarse, cultivando exclusivamente su (magistral) dimensión afectiva para lograr escapar –vía el poder de la estetización– otra vez de la memoria y responsabilidad geopolíticas.

Atravesamos, entonces, una mutación (todavía inconclusa) del hibridismo hacia la rudología (que opera desde lo forense en Margolles y lo *intraducible* en Russo hasta lo alquímico en Montezemolo). Y en el centro inestable de esta mutación en marcha está el manejo de restos y rastros (*traces*) en la época del arte de distribución electrónica. Esos residuos, no lo perdamos de vista, son los del ser fronterizo (aquel que solía ser definido casi exclusivamente en su dimensión “híbrida”) pero que ahora parece más bien haberse convertido o ser entendido como residuo, ceniza, polvo, desecho, ruina, memoria, rastro, huella, es decir, archivo.

Quizá nadie hasta ahora ha capturado mejor esta transición entre el hibridismo y la rudología que Iain Chambers en el prólogo que hizo, precisamente, a *Tijuana Dreaming. Life and Art at the Global Border* (2012), la compilación que Josh Kun y Fiamma Montezemolo co-editaron con escritos de productores estéticos y académicos sobre la estética fronteriza de Tijuana. En ese prólogo, Chambers reescribe a García Canclini.

Según Chambers, ya no serán Tijuana y Nueva York las ciudades emblemáticas de la posmodernidad (como Canclini escribió reescribiendo a De Certeau, vinculando a Roma y Nueva York) sino, nos dice Chambers, ciudades como Tijuana y Peshawar. Intercambiar a Nueva York por Peshawar es un gesto de archivo y remezcla, al menos, significativo, que invita a conexiones de un Sur con otro Sur global (y con el espectro del imperialismo norteamericano flotante).

Ya no es exclusivamente la heterología de De Certeau lo que rige la interpretación (aunque sigue asomándose) sino la archivología de Walter Benjamin la que hace imaginar a Chambers que se aproxima una nueva etapa de la tijuanológica y los estudios fronterizos en general. “An inheritance is reworked, an archive remixed” (xvii), escribe

dejándonos ver cómo la mezcla es ya puesta al servicio de la rudología, puesto que ya no es el sujeto o artefacto híbrido lo que se busca como objeto de estudio o “paneacea” sino que se busca escuchar al residuo dentro del ruinoso archivo en que ya deviene lo fronterizo. Tijuana comienza a convertirse en una imagen dialéctica benjamínea. Chambers identifica como clave para una nueva etapa de exégesis que “Those who were once the ‘objects’ of an anthropological, sociological, literary, historical, and aesthetic gaze are now ‘subjects’ who refuse to inhabit those categories passively” (xix). En Canclini, la agencia de esos sujetos se reducía a entrar y salir de la modernidad; en el breve texto de Chambers, esa agencia parece tanto más fantasmal como menos prestablecida. Hay una agencia indecisa y, a la vez, pos-híbrida.

En suma, espero haber mostrado no sólo la insuficiencia, peligros y paulatina pulverización del hibridismo en su polívoco tránsito hacia lo que parece ser un giro rudológico y arqueológico de lo fronterizo. Esta mutación, en realidad, lleva ya operando algún tiempo. Pero, ¿realmente se ha disuelto el híbrido en el residuo? ¿Son capaces las nociones de ruina o archivo de ayudarnos a comprender mejor lo fronterizo? ¿Cuáles son los riesgos de estas nuevas perspectivas, conceptos o metáforas? No tenemos respuestas sino algo más importante: nuevas preguntas y desafíos.

Lo importante, por ende, no es tanto anunciar un punto de quiebre definitivo sino tomar conciencia de que el diálogo ya parece menos suceder en un laboratorio posmodernista (o una narco-morgue) que en un archivo; y la exhibición de mezclas parecen ceder su sitio no sólo al levantamiento de muestras sino a los ecos de distintas voces y quizá nuevas agencias. Los estudios fronterizos parecen llevar ya tiempo ocurriendo a modo de rudologías. Es esta emergente rudología fronteriza donde se gesta la nueva dominación y la nueva resistencia, la nueva imposición y el nuevo diálogo.

OBRAS CITADAS

- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Londres: Verso, 2013.
- _____. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton UP, 2006.
- Apter, Emily et al., ed. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Princeton: Princeton UP, 2014. Traducción. de *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Barbara Cassin, ed. París: Seuil, 2004.
- Beverly, John. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Buck-Morss, Susan. *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2009.
- Burke, Peter. *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- Carpentier, Alejo. “De lo real maravilloso americano”. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 101-22.

- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Steven Rendall, trad. Berkeley: U of California P, 1984.
- Cornejo Polar, Antonio. "Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXIV/47 (1998): 7-11.
- Chambers, Iain. Foreword. *Tijuana Dreaming. Life and Art at the Global Border*. Josh Kun y Fiamma Montezemolo, eds. Durham: Duke UP, 2012.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- _____. *La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999.
- Gómez Peña, Guillermo. "The Border is... (A Manifiesto)". *Distant relations = Cercanías distantes = Clann i gCéin: Chicano Irish Mexican Art and Critical Writing*. Trisha Ziff y Pilar Perez, eds. Nueva York: Smart Art Press, 1995. 226-27.
- _____. *New World Border. Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco: City Lights, 1996.
- Görner, Klaus. "Muerte sin fin". *Teresa Margolles. Muerte sin fin*. Frankfurt: Museum für Moderne Kunst, 2004. 29-35.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Enrique Folch González, trad. Barcelona: Paidós, 2000.
- Kraidy, Marwan M. *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple UP, 2005.
- León-Portilla, Miguel. *Bernardino de Sahagún, pionero de la antropología*. México: Universidad Autónoma de México y El Colegio Nacional, 1999.
- _____. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: Universidad Autónoma de México, 1959.
- Lund, Joshua. *The Impure Imagination. Toward a Critical Hybridity in Latin American Writing*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2006.
- Montezemolo, Fiamma. "Tijuana: Hybridity and Beyond. A Conversation with Néstor García Canclini". *Third Text* 23/6 (2009): 733-50.
- _____. *Traces*. 2012. 15 feb. 2014. <<http://www.fiammamontezemolo.com>>.
- Rabasa, José. *Tell Me the Story of How I Conquered You. Elsewheres and Ethnosuicide in the Colonial Mesoamerican World*. Austin: U of Texas P, 2011.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. "Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores". *Hambre de huelga. Ch'uxinakax Uttziwa y otros textos*. Querétaro: La Mirada Salvaje, 2014. 55-86.
- Russo, Alessandra. "Plumes of Sacrifice: Transformation in Sixteenth-Century Mexican Feather Art". *RES: Anthropology and Aesthetics* 42 (2002): 226-50.
- _____. *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*. Susan Emanuel, trad. Austin: U of Texas P, 2014.

- Sandoval, Chela. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2000.
- Yépez, Heriberto. "Allende lo híbrido/Beyond the Hybrid". Department of Spanish and Portuguese (UCLA), Los Angeles. 3 de mayo del 2007.
- _____. *Made In Tijuana*. Mexicali: ICBC, 2006.
- _____. "Please Don't Discover Me: Guillermo Gómez Peña en los noventa". *Unidiversidad. Revista de pensamiento y cultura de la BUAP* 3/12 (2013): 5-16.
- _____. "Lo post-transfronterizo". *Literal. Latin American Voices* 21 (2010): 26-32.
- _____. *Tijuanologías*. Mexicali: Umbral-UABC, 2006.
- _____. "Todos contra todos (¡Lea y vea cómo la tijuanología mató a la recién nacida posmodernidad!)". *Complot Internacional* 52 (junio 2001): 45-51.

