

De latinos y rancheros en el Tijuana Project

Elizabeth Rodríguez Rendón ⁽¹⁾

Alonso Sandoval Ávila ⁽²⁾

Ariel González Munguía ⁽³⁾

Resumen La Avenida Revolución, eje histórico y simbólico de Tijuana, evidencia la persistencia de proyectos urbanos y culturales que entrelazan modernidad, consumo y disidencia sexual. Desde su auge como “destino de vicios” y vida nocturna durante la prohibición estadounidense (1918-1933), la ciudad ha sido un espacio fronterizo donde cabarets, casinos y bares ofrecieron experiencias transgresoras a un público mayoritariamente estadounidense. Aunque los “años dorados” han pasado, los vestigios de ese periodo se actualizan en un mosaico temporal fragmentario, revelando las tensiones entre pasado, presente y futuros imaginados. Bajo el concepto *Tijuana Project*, el artículo analiza cómo esta ciudad se inserta en narrativas de modernidad y posmodernidad mediante una “Leyenda Negra” que instrumentaliza placer y peligro como estrategias del capitalismo avanzado y del turismo. Asimismo, examina el papel de los espacios nocturnos queer, visibles desde las décadas de 1970 y 1980, como parte integral de las economías culturales fronterizas. Desde una perspectiva queer latinoamericana y de Estudios Culturales, se argumenta que el *Tijuana Project* es un proyecto complejo y contradictorio que articula deseos de modernización, consumo y disidencia, configurando una geografía simbólica y política que cuestiona los límites de la frontera y las temporalidades dominantes.

Palabras clave: Tijuana Project - modernidad/posmodernidad - frontera - disidencia sexual - estudios culturales

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 286-287]

⁽¹⁾ **Elizabeth Rodríguez Rendón.** Doctora en Estudios Culturales en la línea de investigación en Cultura y Mundo Digital del Colegio de la Frontera Norte, Maestra en Comunicación y Cambio Social por la Universidad Iberoamericana de Puebla y Licenciada en Diseño Gráfico por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con una estancia académica en la Universidad Politécnica de Valencia (Grado en Comunicación Audiovisual). Se ha desempeñado como docente a nivel medio-superior y ha colaborado con la Secretaría de Educación Pública facilitando cursos para docentes en el estado de Puebla. Ha participado en diversos encuentros y coloquios acerca de comunicación, cultura digital y juventudes. erodriguez.dec2022@colef.mx

⁽²⁾ **Alonso Sandoval Ávila.** Máster del programa de Estudios Culturales en el Colegio de la Frontera Norte de Tijuana. Licenciatura en Música en el Conservatorio de las Rosas, especializándose en Dirección Coral. Estudia contenidos relacionados con feminismos, teoría queer y teoría decolonial, entre otros. Ponente y parte del cuerpo organizador en el Primer Encuentro de Estudios Frikis en el Colegio de la Frontera Norte, y ponente en el VI Coloquio de Letras Diversas de la UNAM. ogonzalez.mec2022@colef.mx

⁽³⁾ **Ariel González Munguía.** Maestro en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte, con mención honorífica. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y en la Universidad de Valencia, España. Ha trabajado como profesor de gramática del español y de español como lengua extranjera, certificado por la Universidad Veracruzana. Organizador y ponente en el Primer Encuentro de Estudios Frikis en El Colef, Tijuana. asandoval.mec2022@colef.mx

Introducción

Sobre la Avenida Revolución, la calle más antigua de una de las ciudades más violentas del mundo,¹ Tijuana, los anuncios publicitarios de bares, antros, clubs de *strippers* y otros centros nocturnos resplandecen y deslumbran a quienes transitan dicha avenida en el corazón de la ciudad. Precisamente, uno de los principales atractivos de la misma es su diversa oferta de entretenimiento. Esto se debe a que Tijuana se desarrolló principalmente como un lugar de vicios y vida nocturna a partir del periodo prohibicionista en Estados Unidos entre 1918 y 1933.

Cabarets, casinos, bares y prostíbulos atendieron a un sin fin de clientes, principalmente estadounidenses, que buscaban desfogarse en un contexto de moralismo político y religioso en su país. Podría decirse que ciudades fronterizas como Tijuana, fueron prototipos de lugares como Las Vegas, sin embargo, a pesar de que los *años dorados* de Tijuana han pasado, los vestigios de dicha época y del proyecto que se pretendió construir están todavía presentes y se actualizan en un complejo mosaico temporal que revela distintos proyectos y temporalidades. Asimismo, entre la amplia oferta de establecimientos de entretenimiento que han emergido en este contexto, se incluyen aquellos dirigidos a las comunidades de la disidencia sexual, o lo que podríamos llamar una *oferta nocturna queer*,² la cual ha formado parte del entretenimiento en Tijuana, visiblemente por lo menos desde los años setenta y ochenta del siglo XX.

Si se retoma el origen latín de la palabra *proyecto*, *pro* (hacia adelante) e *iectus* (lanzar), se le puede dimensionar temporalmente si se piensa en cómo se concibe una versión posible del futuro; ideando y diseñando los mecanismos para materializar ese futuro posible. Se puede decir que se trata de *lanzar*, desde un tiempo presente, una serie de signos y objetos

acerca de una realidad imaginada. Un proyecto implica la creación de un mundo en el que cuerpos, objetos y signos conviven y se afectan entre sí, inscribiéndose en complejas coreografías temporales, ya sean tiempos de consumo, tiempos de trabajo, tiempos de ocio o tiempos políticos. A partir de dichas concepciones, el presente artículo pretende explicar lo que hemos denominado Tijuana Project.³

Desde nuestra perspectiva, la materialización del Tijuana Project, tuvo como objetivo principal insertar a la ciudad de Tijuana en narrativas de modernidad/posmodernidad y se llevó a cabo a partir de la configuración de una Leyenda Negra. El *Tijuana Project* se propone como un proyecto inscrito dentro de temporalidades fragmentarias y espacialidades de frontera.

A lo largo del texto proponemos que el *Tijuana Project* ha buscado cumplir objetivos económicos concretos, especialmente para el consumo, como la creación de una *zona libre* para el negocio y turismo. Esto con ayuda del diseño como estrategia del capitalismo avanzado. De igual forma, se explora cómo es que la noción de lo queer en el *Tijuana Project* está inscrita en narrativas de la posmodernidad y lo antimoderno, analizando la instrumentalización de *placeres arriesgados* situados en el lado de la frontera mexicana, como parte de imaginarios estadounidenses de placer y peligro en torno a México.

Buscamos destacar al *Tijuana Project* como un proyecto complejo y contradictorio desde una perspectiva queer latinoamericana que ha conjuntado deseos de modernización y de consumo a lo largo del tiempo. Finalmente, es preciso mencionar que nos posicionamos desde la (in)disciplina de los estudios culturales y la teoría queer.

Leyenda negra de Tijuana y descripción del Tijuana Project

La historia de Tijuana como una ciudad fronteriza se relaciona con la configuración de una Leyenda Negra que surge a partir del prohibicionismo en Estados Unidos. Desde 1848, el Tratado de Guadalupe Hidalgo estableció una frontera entre México y Estados Unidos. El pueblo de Tijuana, como asentamiento urbano, se fundó oficialmente en 1889, pero fue a partir de la década de 1920 que experimentó cambios significativos en su infraestructura urbana y turística.

El crecimiento de Tijuana como ciudad se aceleró debido a las leyes prohibicionistas en Estados Unidos, ya que muchos estadounidenses buscaron en la frontera mexicana lo que estaba prohibido en su país: bebidas alcohólicas, juegos de azar y burdeles. Dichas prácticas estaban vinculadas con el contrabando y las mafias, además de estar envueltas por la carga moralizante del prohibicionismo. Al quedar vinculadas con el vicio y el libertinaje, estas «formas licenciosas de entretenimiento» fueron imaginadas como «placeres arriesgados» (Shantz, 2011, p 161). Entre 1918 y 1933, Tijuana prácticamente se convirtió en un «área de juegos» para turistas estadounidenses (Vanderwood, 2010), generando ingresos a través de impuestos provenientes de actividades como la prostitución.

A pesar del fuerte ingreso económico que generaban dichas actividades en Tijuana, también generó violencia y corrupción. No obstante, el *turismo* estadounidense persistió, consolidando imaginarios de superioridad cultural y haciendo ver a Tijuana como un lugar

inmoral, en contraste con su vecina del norte, San Diego, California, que se veía como una ciudad de buenas costumbres cristianas. Estas narrativas y, por lo tanto, la consolidación de una leyenda negra de Tijuana, fueron difundidas principalmente por la prensa estadounidense y el cine de Hollywood (Girven, 2014).

De esta forma, concebimos al *Tijuana Project* como un proyecto inscrito en el tiempo de forma compleja. En primer lugar, no se inscribe en una temporalidad lineal y única. Antes bien, forma parte de un mosaico de temporalidades fragmentarias en las que conviven los vestigios de ese proyecto del pasado con los acontecimientos del presente y las expectativas de distintas formas de futuro. Estas temporalidades se entremezclan en un contexto fronterizo.

Cuando hablamos del *Tijuana Project* también nos referimos a la materialización de objetivos económicos concretos que cumplieron con la función de insertar a la ciudad fronteriza de Tijuana –donde *empieza la patria*– en narrativas de la modernidad que emanaron de un deseo patriótico de Nación y Progreso. Sin embargo, también surgió de otro deseo proyectado desde idealidades transfronterizas: hacer de Tijuana una *zona libre* para el negocio y el turismo estadounidense.

El proyecto materializó actividades como «las apuestas, los juegos de azar, los deportes sangrientos, el meretricio y la venta de bebidas alcohólicas» (Gómez Estrada, 2018, p. 208). Este deseo transfronterizo, se originó principalmente a partir de la promulgación de la Ley Volstead en 1919, la cual inauguró el periodo conocido como *Prohibition Era* (era de la Prohibición). Durante este periodo se prohibió la venta, exportación, transportación y manufactura de bebidas alcohólicas en todo el territorio estadounidense hasta 1933, año en el que se volvió a legalizar la circulación de cerveza y vino (Pinney, 2007).

El *Tijuana Project* conjuntó los deseos de modernidad y enriquecimiento en una emergente nación mexicana posrevolucionaria con los deseos de evasión a la prohibición de placeres en Estados Unidos. Por lo tanto, lo concebimos como un proyecto múltiple y contradictorio que buscó crear una ciudad moderna inscrita en una narrativa de *progreso continuo*, pero al mismo tiempo, se inscribió en las periferias del subprogreso con la creación de lugares para el *vicio* y el *desahogo moral* derivados de la Leyenda Negra. En estas dos concepciones, la de la imagen de una Tijuana moderna y la de una zona libre y de vicio, se configura un mosaico en el que conviven y se entremezclan múltiples historias.

A partir de la conceptualización del *Tijuana Project* se realizó un recorrido encarnado⁴ en la calle principal de la ciudad de Tijuana, Avenida Revolución, con el objetivo de acudir a espacios que lo ejemplificaran en dinámicas y signos observables. La pregunta que orientó nuestras observaciones fue: ¿de qué forma se materializan las relaciones entre espacios, cuerpos y objetos en el *Tijuana Project* de la contemporaneidad?

En primer lugar, se eligió el Latinos Bar, un establecimiento famoso por ofrecer *shows* transformistas. El Latinos Bar se consideró como un escenario propicio para examinar el cruce entre una identidad mexicana exotizada, construida para el consumo extranjero y materializada en dinámicas, cuerpos y objetos, y la proyección de una estética queer cosmopolita que ha evolucionado de un deseo sexual transgresor a una mercancía visualmente atractiva. En segundo lugar, se eligió El Ranchero Bar, en el cual se pudo observar una dinámica diferente a partir del mismo cruce entre una identidad mexicana exotizada y la estética queer. Desde el nombre del lugar se infiere que aquí el emblema de la identidad mexicana

exotizada no es el *latino* sino el *ranchero*, el cual ha sido erotizado como un símbolo de la masculinidad viril y trabajadora del campo que se convierte en objeto del deseo homosexual.

Para llegar a El Ranchero, partiendo del Latinos, hay que recorrer la Plaza Santa Cecilia, célebre por ser uno de los epicentros de la actividad turística de la ciudad, así como por ser un espacio de permanente fiesta, con un sinfín de músicos de banda y mariachi que desfilan en la calle. En esta plaza abundan establecimientos que, al igual que el Latinos Bar y El Ranchero, enarbolan la bandera arcoíris como una forma de señalar que se trata de lugares de ambiente queer.

Tanto en el Latinos Bar como en El Ranchero, las temporalidades del *Tijuana Project* se materializan en cuerpos, formas y objetos, así como en un tejido de narrativas que dan forma a la ciudad fronteriza que es Tijuana en la contemporaneidad.

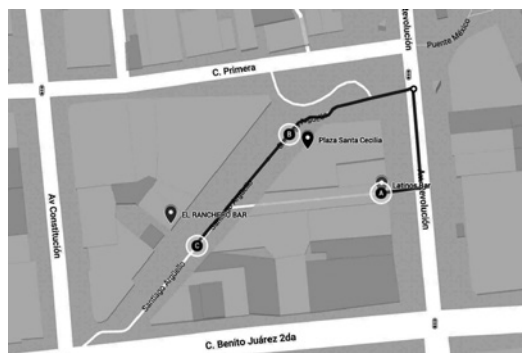


Figura 1. Mapa del recorrido encarnado.

Fuente: Mymaps, Google.

Elaboración propia. Noviembre de 2023.

Narrativas de lo antimoderno

Para hablar de las narrativas de lo antimoderno, se discutirá brevemente lo moderno y lo posmoderno, aunque no se busca profundizar en los conceptos de modernidad o posmodernidad ya que excede los propósitos de este texto. Sin embargo, se retoma un aspecto particular de la modernidad: la estabilización de identidades homogéneas a través de grandes relatos unificadores, por ejemplo, la nacionalidad, la sexualidad o la familia nuclear. Igualmente, el enfoque está en la concepción lineal y teleológica del tiempo que instauró la modernidad, relacionada con una narrativa del progreso continuo. La posmodernidad, por su parte, se caracterizó como una desestabilización de dichos metarrelatos, para ser reemplazado por una hiper especificidad de las identidades y una suerte de relativismo social y cultural.

Entre la modernidad y la posmodernidad se comenzaron a establecer narrativas orientadas a crear nuevas identidades de consumo a partir de nichos de mercado. El ejemplo por excelencia fue la producción de identidades juveniles, establecidas a partir de patrones de

consumo. Estas narrativas se materializaron en la posesión de productos concretos. De esta manera, se redefinieron también las identidades familiares, asociadas a los ritmos de la reproducción y lo doméstico, a través de nuevas prácticas de consumo vinculadas con figuras como el padre, la madre y el hogar familiar, así como las necesidades de las infancias y las adolescencias.

Asimismo, circularon las narrativas hegemónicas de la exuberancia norteamericana, dentro de las cuales destacamos la imagen de la mujer *moderna* y el centro comercial, este último como sitio de consumo, pero, también, de encuentro y convivencia social. Dichas narrativas circularon primero en países *modernizados* del occidente euroatlántico –principalmente Estados Unidos hacia el final de la Segunda Guerra Mundial– y, posteriormente, en países en vías de modernización o *desarrollo*. No obstante, Tijuana, al situarse en la frontera con Estados Unidos, adoptó estas narrativas con facilidad.

Por otro lado, el papel de los medios de comunicación y la aceleración en la difusión de información a un mayor número de consumidores fue crucial para la posmodernidad. Cuando las narrativas de la modernidad se expandieron a todas las clases sociales, inició lo que se ha nombrado como *cultura popular*. La llamada cultura popular o de masas se ha relacionado específicamente con la posmodernidad. Durante esta época, se llamó kitsch o *mal diseño* a las manifestaciones emergentes de la cultura popular, poniendo en crisis generalizada los valores modernos. Los nuevos estilos se inspiraron en *las calles* y se popularizó el interés en el pasado. De acuerdo con Sparke (2014),

se popularizó la idea de adquirir y coleccionar objetos del pasado con alto contenido nostálgico. Esta reacción estética ante la creciente percepción de una general falta de fe en el futuro fue especialmente evidente en las elecciones de consumo de objetos e imágenes visuales y materiales. (p. 139)

Por otro lado, algunos críticos de la posmodernidad como Adorno y Horkheimer argumentaron que «los productos estandarizados y fiables dirigidos a satisfacer la gran demanda de la economía capitalista eran considerados por muchos como manifestaciones lamentables de la sociedad moderna» (Sparke, 2014, p. 139).

Para otros, «el surgimiento de la cultura popular [...] implicaba una energía nueva y una exuberancia estética que señalaba el camino hacia el futuro, más allá del diseño moderno y hacia una nueva sensibilidad ‘posmoderna’ que acogería ampliamente las demandas de mercado» (Sparke, 2014, p. 140).

Durante los años 80 y 90 del siglo XX, el diseño como estrategia del capitalismo avanzado para explotar a los consumidores en busca de beneficio económico, se convirtió en un factor omnipresente en ámbitos culturales, económicos y políticos. Asimismo, influyó en aspectos de la vida cotidiana como el comercio relacionado con el turismo y actividades de ocio. Esto resultó en una tematización de las ciudades para satisfacer las demandas turísticas.

Por ejemplo, la tematización de Tijuana como una ciudad de ocio y con estilo *mexicano*, empezó con las ideas estadounidenses de modernidad. Posteriormente con las demandas mercantiles de la posmodernidad, se diversificaron las actividades y experiencias para el

consumo. Es posible que justamente en esta época, la ciudad se insertara aún más en las actividades promovidas por el capitalismo avanzado.

La estética kitsch de la posmodernidad tiene que ver con idealidades, fantasías y evocaciones a otros tiempos. De esta forma, la avenida principal de la ciudad de Tijuana (Avenida Revolución) es un ejemplo de estas experiencias posmodernas, ya que su tematización emula el *mexican-latino style* imaginado por los estadounidenses (que, además, representa un pasado en el imaginario estadounidense, donde la cultura anglosajona representaría el presente y el futuro), y la proliferación de establecimientos de entretenimiento que operan las 24 horas la vuelven una fantasía comercial que nunca termina.

El otro lado de la tematización de Tijuana fue precisamente su relación con la Leyenda Negra, la cual también funcionó como experiencia posmoderna de consumo. Algunas de estas experiencias fueron los casinos, los *showgirls*, los burdeles y las cantinas. De igual manera, durante dichas experiencias, se llevaron a cabo dinámicas sociales específicas en cada establecimiento. Por ejemplo, dentro de las dinámicas provenientes de los *showgirls*, que posteriormente se convirtieron en *table dances* y bailes de *strippers*, está el acto de colocar dólares en la ropa de la *stripper*, acto heredado a los *shows* de *strippers* en los bares queer.

Además de las nociones de modernidad y de posmodernidad, podemos caracterizar la antimodernidad como un impulso desestabilizador que pone en jaque los pilares del proyecto teleológico de la modernidad. De hecho, lo antimoderno quizá demuestre que lo que se presume moderno e incluso posmoderno, nunca lo fue, y por ello podría caracterizarse como un retroceso a un tiempo pasado.

Lo antimoderno no se inscribe en la temporalidad lineal del progreso moderno, sino que de alguna manera tiene sus propias líneas temporales, en las que las grandes narrativas de la modernidad son subvertidas y expuestas en sus contradicciones inherentes. Es por ello que, consideramos que las narrativas de la antimodernidad no son modernas ni totalmente posmodernas.

Asimismo, se recupera lo atemporal y lo multitemporal al no haber un solo futuro, pasado o presente, ya que tanto lo espacial como lo temporal están en constante construcción y configuración. En palabras de Soja (1999), se están generando nuevas posibilidades a partir de esta mezcla creativa, posibilidades para un materialismo simultáneamente histórico y geográfico; una triple dialéctica de espacio, tiempo y ser social» (p. 116).

Debido a los múltiples mercados fragmentados para los productos de diseño emergidos en la posmodernidad, las temporalidades fragmentarias del Tijuana Project, también se relacionan con la proliferación y diversificación de signos, cuerpos y objetos para el consumo. Por ejemplo, la tematización de las ciudades ya no sólo se basa en evocaciones al pasado y la fantasía, también se basa en los propios contextos de los lugares. Principalmente, se manifiesta en contextos hostiles en los que las violencias específicas de cada lugar se vuelven parte de la tematización y se recrean entornos para el consumo. Por ejemplo, el contexto tijuanaense.

La región fronteriza, de la que es parte dicha ciudad, puede comprenderse como un palimpsesto histórico en el que miles de historias se inscriben y se entremezclan, de manera que es imposible definir un único origen identitario: no está ni en el pasado, ni en el

presente, ni en el futuro, sino que amalgama distintas temporalidades. De esta manera, se da la constante formación de identidades multiculturales que ponen de relieve las ambigüedades y contradicciones entre los sentimientos de raigambre nacional y aspiraciones globalizantes.

En este contexto, lo queer puede pensarse de distintas maneras. Si se lee desde la posmodernidad, podríamos pensar en lo queer como parte de la creación de un nicho de mercado específico para un público cuya sexualidad y expresión de género ya no se inscribe en el anticuado modelo moderno, sino que se permite cierto margen de tolerancia e inclusión a partir del modelo de la diversidad sexual, mismo que emergió de los movimientos contraculturales que desafiaron las normativas heterosexistas. No olvidemos que, en la posmodernidad, las identidades creadas para el consumo también se basan en las disidencias sociales y de género marginalizadas en la modernidad, adquiriendo un potencial valor de compra a través de los créditos y ofertas creadas para el hiperconsumo masivo.

Al mismo tiempo, se puede pensar lo queer como un gesto subversivo abocado a la destabilización de toda forma de identidad sexual desde un paradigma esencialista, tanto aquellas que podemos entender como modernas o nacionales como las posmodernas que se inscriben en un panorama globalizado. Como se verá más adelante, en la escena queer tijuanense se permite un constante proceso de reinvención y rearticulación de los códigos culturales disponibles en el territorio fronterizo.

Latinos, transformistas y experiencias posmodernas de consumo

Como ya hemos mencionado, nuestro recorrido encarnado por los centros nocturnos queer de Tijuana inició en la mítica Avenida Revolución, espacio paradigmático del *Tijuana Project* y de la Leyenda Negra, donde se concentran gran parte de los bares y discotecas de Tijuana. La mayoría de los centros nocturnos queer se hallan en las inmediaciones de las calles Primera y Segunda, así como de la Plaza Santa Cecilia y en los alrededores de una estructura en forma de arco que divide la zona centro (donde se encuentra la Avenida Revolución) de la zona norte (aquí se encuentran bares para un público adulto y se concentra gran parte del comercio sexual-erótico). Es precisamente en esta frontera entre la zona centro y la zona norte, donde se encuentra la oferta nocturna queer, específicamente los espectáculos transformistas, *drag* o travestis y los *shows* de *strippers* o gogos.

Sobre Avenida Revolución casi llegando a la zona norte, se encuentra el Latinos Bar, un lugar que ofrece shows transformistas.⁵ Desde la calle se puede ver el escenario y el espectáculo, lo que permite atraer a una mayor clientela. En el segundo piso se encuentra un palco que da hacia la calle y varios anuncios publicitarios notifican de los shows transformistas que se llevarán a cabo.

Para entrar al lugar hay que cruzar varios filtros de seguridad, incluyendo dos guardias y un detector de metales. En el primer piso a la izquierda, está la barra donde se sirven las bebidas y hasta el fondo se encuentra el escenario. Sobre éste, un imitador de Juan Gabriel⁶ realiza su performance y dos bailarines lo acompañan. Aunque el lugar es amplio, había

mucha gente y la parte de abajo estaba lleno, así que se procedió a realizar las observaciones desde la parte de arriba en el segundo piso.

En general, todo el espacio da una sensación de sobreestimulación. Con sus anuncios de neón y luces giratorias deslumbran al cliente. Las pantallas buscan robar la atención, pero no logran opacar lo que sucede en el escenario, mientras tanto, uno de estos anuncios pide etiquetar al bar en las historias de Instagram.

El escenario está completamente iluminado y decorado por distintos efectos de luces, lo cual ornamenta y dirige la mirada del público. En el segundo piso hay una sección VIP en la que el suelo es transparente y puedes ver directamente al *performer* transformista debajo de tus pies. De igual forma, hay una pantalla a la altura del segundo piso que transmite en vivo el show para que puedas verlo desde la perspectiva de la planta baja.

En la figura 2 se puede observar parte del diseño espacial del lugar. En primer plano, se encuentran dos personas viendo el espectáculo a través de la pantalla principal, el escenario está en la parte de abajo y las personas espectadoras observan desde arriba. En ambos lados también se pueden observar las pantallas más pequeñas proyectando lo que pasa en el escenario.

En la figura 3 se puede observar una dinámica frecuente dentro del lugar: el registro digital de los espectáculos. En esta fotografía se encuentra una persona registrando digitalmente lo que sucede en la pantalla principal, se puede decir que hace un video del video o una foto del video.



2



Figura 2. Proyección en pantalla del espectáculo de la imitación de Dua Lipa (cantante británica de música pop).

Figura 3. Persona registrando digitalmente el espectáculo de la imitación de Alaska (cantante de música pop española, famosa en la década de 1980 y principios de los noventa).

Fuente: Fotografía propia.

3 Noviembre de 2023.

Las anteriores dos fotografías ilustran tendencias contemporáneas transmedia en mix. Para discutir las tendencias transmedia, es necesario recurrir a las propuestas de Henry Jenkins (2007): cultura de convergencia y narrativas transmedia.

Jenkins, llama cultura de convergencia a la interconexión y fusión de distintas formas de medios de comunicación, contenidos y plataformas en la era digital. Dentro de una cultura de convergencia, las personas consumidoras ya no son sólo receptoras pasivas de contenidos, sino que contribuyen, participan y comparten sus propias creaciones. La audien-

cia se convierte en prosumidora, es decir, productora y consumidora al mismo tiempo. Derivadas de la cultura de convergencia, se encuentran las narrativas transmedia (*trans-media storytelling*), las cuales representan un proceso que integra elementos de ficción dispersos sistemáticamente a través de diversos canales de distribución con el propósito de crear una experiencia coordinada y unificada de entretenimiento (Jenkins, 2007, traducción propia). Sin embargo, Jenkins habla de una lógica transmedia, en la cual se pueden plantear distintas expresiones de esta lógica. Así se puede plantear, por ejemplo, el *performance transmedia*, *branding transmedia*, etc. En este apartado se habla de tendencias transmedia, ya que existen diversas figuras, sonidos y dinámicas provenientes de plataformas mediáticas o sociodigitales que han generado tendencias dentro de ellas pero que se expanden hacia diversos sitios de entretenimiento.

Dentro de las tecnologías publicitarias articuladas con las tendencias transmedia, encontramos la figura de *influencers* trans muy populares en México como Las Perdidas,⁷ anunciando el aniversario del lugar y calificando al Latinos Bar como el «mejor antro con show travesti de Tijuana», así como distintas promociones de bebidas.

Se puede decir que lo transmedia refleja y se alinea con las características posmodernas al desafiar las estructuras narrativas convencionales, fomentar la participación activa del público, difuminar las divisiones entre medios y la multiplicidad de perspectivas y reinterpretación constante.



Figura 4. Video de Wendy Guevara (*influencer* mexicana trans) anunciando el aniversario del Latinos Bar en la pantalla principal.

Fuente: Fotografía propia. Noviembre de 2023.

Ahora bien, como ya se ha mencionado, en el Latinos Bar la arquitectura está diseñada para que todas las miradas y la atención del público recaigan sobre lo que sucede en el escenario, es decir, el espacio forma parte en el proceso de seducción o atracción del *performer*. La manera en la que las sillas y las mesas están organizadas es como un panóptico invertido, todo el público está orientado hacia el escenario desde diversas perspectivas. Quien *performa* como transformista se halla al centro de los reflectores y de la atención. Su poder es seductor, pero el deseo del público recae precisamente en el hecho de que es inalcanzable: se puede observar, mas no tocar, ni hablarle, ya que se rompería la fantasía. La persona transformista no se baja del escenario para interactuar con el público, sólo reconoce su presencia al recibir propinas y aplausos.

Para Marquet (2006) el transformismo juega con la seducción, el erotismo y la sexualidad. Las personas transformistas no exhiben una (hetero)sexualidad tradicional moderna, no buscan necesariamente encarnar el cuerpo de la *Mujer* o el *Hombre*. Más bien se trata de una sexualidad que busca la mirada y la atención del otro, y que está mediada por el escenario y el show, pero también por prostéticos, pelucas y maquillaje (Marquet, 2006). En ese sentido, el deseo del público –erótico o no– está dirigido al personaje representado, usualmente una figura como la diva o la vedette que es, y no necesariamente a la persona que lo performa.⁸

El imitador de Juan Gabriel hacía un playback de todos sus éxitos, y posteriormente recogía las propinas que le lanzaban o le daban en la mano desde el público. Después del *show* de Juan Gabriel, siguieron imitadores de Alaska, Natalia Jiménez de La Quinta Estación, Dua Lipa y Yuridia, personajes famosos en la cultura popular mexicana e hispana.

La selección de los personajes que se imitan resultó interesante, ya que pasa por un cantautor de música mariachi (Juan Gabriel), por baladas y canciones regionales mexicanas de los años 2000 (Yuridia), artistas pop hispanohablantes extranjeras (Alaska, de los 80 y La Quinta Estación de los años 2000), e incluso por una estrella pop británica contemporánea (Dua Lipa). Cabe señalar que, más allá de los gustos personales de los transformistas, la variedad de los *shows* permite que distintos públicos se vean interpelados y que exista una pluralidad de interpretaciones. López Peredo (2016) afirma que la cultura queer busca convertir en figuras de culto a ciertas celebridades de la cultura pop, que pueden ser estrellas de cine y de la farándula, cantantes pop o incluso vedettes, divas y bailarinas de cabaret.

Por otro lado, al analizar el repertorio musical del lugar como objeto cultural, éste se encuentra compuesto de un mosaico de temporalidades, afectos y significaciones. Juan Gabriel, Alaska, Dua Lipa, etc., son figuras que se consideran íconos de la cultura queer. De esta manera, se ha formado un repertorio musical queer (Tenorio, 2019) que se repite o reactualiza con cada performance en el tiempo. Las personas transformistas transmiten, a través de sus performances, ese conocimiento íntimo e historia a los públicos de las nuevas generaciones.

El espectáculo transformista no se basa exclusivamente en la performance del artista, también lo compone la respuesta del público. El público sabe que quien está frente a él no es Juan Gabriel o Dua Lipa, pero juegan y participan en la fantasía, le dan propinas, le mandan besos, lanzan vitoreos y aplausos. En su performance, el público canta con las y los artistas, generando una sensación de comunidad y empatía entre quienes asisten. Para Silvia Citro (2012), la eficacia de un ritual festivo recae en su carácter inter-subjetivo, en el que elementos corporales, afectivos y sensoriales se entremezclan para otorgar significado a todo el ritual.

La performance transformista por excelencia es el *playback*. Ciertas canciones son consideradas *himnos* en las culturas del drag o del transformismo, ya que cargan afectos y significaciones de una comunalidad queer asociadas a ellas. La imitadora de Alaska, por ejemplo, interpreta la canción titulada *A quién le importa*, que transmite una sensación de rebeldía, irreverencia y autoafirmación en un contexto social hostil.

Para Citro, la música posee un peculiar poder afectivo, que permite conexiones sensoriales emotivas entre los sujetos, que además pueden *sentir la música* en sus cuerpos. Así, la

música y la danza se encuentran íntimamente ligadas a la experiencia, producen respuestas emocionales e identificaciones en una «bola de nieve semántica» que continuamente incorpora nuevas capas de significado mientras acarrear las primeras asociaciones (Citro, 2012). Cada ejecución tiene la capacidad de reconectar al sujeto con una serie de afectos y significaciones que ese género musical provocó en performances anteriores (Citro, 2012). La performance tiene la capacidad de generar estados emocionales específicos y no sólo de expresarlos, así como de contagiar estos mismos estados entre los sujetos a manera de efervescencia.

Por otro lado, el pasado como referente se ve reflejado en una serie de signos culturales, los cuales sirven para proyectar en el espectador un modo de recepción *nostálgica* al evocar el pasado mediante connotaciones estilísticas y cualidades de la imagen que transmiten *antigüedad* y al mismo tiempo *novedad*. Por ejemplo, en las figuras de Juan Gabriel o de Alaska volvemos a ver reflejados signos culturales que proyectan en el público un modo de recepción nostálgica al evocar el pasado mediante connotaciones e imágenes que transmiten antigüedad y al mismo tiempo novedad. Estas evocaciones del pasado se mezclan con lo nuevo o la novedad. En este caso, la figura de Dua Lipa, que ha emergido y ganado popularidad principalmente mediante plataformas mediáticas digitales, proyecta lo actual y lo nuevo.

En el Latinos Bar hay un espectáculo para cada público y se busca abarcar la mayor cantidad de públicos posibles. Ya sea por edad, género o región, el público es variado en su composición, hay gente joven y mayor, incluso familias y parejas heterosexuales. La composición del público y de los espectáculos son un mosaico de gustos regionales, generacionales y de clase, lo cual genera una sensación de inclusividad fragmentaria y tolerancia de la otredad: reverberaciones del multiculturalismo neoliberal.

Este multiculturalismo se puede observar incluso en el mismo nombre, Latinos, término cosmopolita, principalmente usado en Estados Unidos y que agrupa a distintas nacionalidades y etnias. José Esteban Muñoz (2023), que nos habla desde su posición de cubano emigrado al norte global, insiste en la incoherencia que subyace a la demarcación identitaria *latino*, a la que atribuye la incapacidad de establecer coaliciones políticas entre los diversos grupos nacionales que configuran la diáspora latinoamericana en el norte global:

Latino no se asocia a ninguna categoría específica racial, de clase, de género, religiosa o nacional en común, y si por latino entendemos una persona que puede provenir de cualquier país de América Latina, ser miembro de cualquier raza, practicar cualquier religión, adscribir a cualquier género o identificarse con cualquier orientación sexual, entonces ¿qué es? ¿Qué nodos de comunidad comparten las latinas y los latinos? ¿Cómo es posible llegar a conocer la latinidad? (p. 34)

De esta manera, se describe a lo *latino* como una representación identitaria que se inscribe en la lógica homogeneizante de la multiculturalidad, produciendo un borramiento de las diferencias, a la vez que consolida un «modo de ser en el mundo principalmente asociado con una subjetividad blanca de clase media» (Muñoz, 2023, p. 37) que lee en lo latino la representación de un afecto excesivo. Lo latino está atrapado entre la necesidad de per-

formar un afecto normativo asociado con la compostura, el recato y los ritmos nacionales para hacer sus demandas inteligibles para las miradas contemporáneas y las representaciones hegemónicas de lo latino.

En la figura 5 se distinguen tres signos culturales que evocan el pasado (característica de la posmodernidad): Selena⁹ en el fondo, Juan Gabriel en el medio y Frida Kahlo en la esquina derecha. Tanto Selena como Juan Gabriel son figuras provenientes del mundo del espectáculo y de la música popular mexicana (tex-mex en el caso de Selena). Ambas figuras representan una idealidad anclada en lo regional como lo popular mexicano y el tex-mex.



Figura 5. Posters de Selena, Juan Gabriel y Frida Kahlo.

Fuente: Fotografía propia.
Noviembre de 2023.

A partir de los planteamientos de Héctor Domínguez-Ruvalcaba (2019), podríamos hablar de la figura de Juan Gabriel como el *antinacional* más mexicanizado en un contexto donde la homosexualidad se ha considerado «una amenaza para la identidad nacional o la moral pública» (Domínguez, 2019, p. 141). En sus actuaciones, Juan Gabriel subvirtió el sujeto nacional mexicano heteropatriarcal que sostuvo a los estados modernos latinoamericanos a través de su corporeidad y performance indisciplinados.

Por otro lado, la figura de Selena transmite un sentido de identidad chicana que refleja especificidades culturales de la comunidad texana-mexicana. En un contexto fronterizo, la figura de Selena funciona como un archivo de saber social que recuerda continuamente la configuración de las *Borderlands*, que Anzaldúa (2016) definió como una topografía de desplazamiento y de apropiación de la tierra por parte de los angloamericanos dentro de un proceso de absorción cultural e imposición de la supremacía blanca, pero también de la búsqueda de una identidad en el desplazamiento transfronterizo. Desde esta perspectiva, Selena podría representar un sitio de resistencia cultural chicana que busca un sentido de pertenencia al tratar de adherirse tanto a la mexicanidad como a lo estadounidense.

Por último, la figura de Frida Kahlo se ha convertido, en muchos aspectos, en una mercancía emblemática y altamente consumida que encarna una representación de la *mexicanidad* o el *mexican-latino style*. La famosa pintora mexicana ha alcanzado un estatus icónico en la cultura popular a nivel mundial. Su vida, obra y estilo personal han sido objeto de fascinación y admiración. Esta iconicidad cultural ha llevado a una demanda significativa de productos relacionados con su imagen. Muchas de las obras de Frida Kahlo, como sus

autorretratos, han sido reproducidas en una variedad de formatos, desde impresiones hasta productos de consumo diario como camisetas, tazas y pósters.¹⁰

La obra de Frida Kahlo muchas veces es desvinculada de su contexto original, filtrando únicamente su figura de forma superficial y se ha vuelto rentable en la industria del entretenimiento, contribuyendo a su transformación en una mercancía cultural. No obstante, el póster de la figura de Frida Kahlo, en la atmósfera del Latinos Bar, puede también transmitir un sentido de rebelión y desobediencia a las imposiciones sociales sexo-genéricas, ya que la imagen es un autorretrato de Frida Kahlo travestida de hombre (*Autorretrato con el pelo cortado*, 1940), Frida también ha sido reapropiada como una figura del orgullo bisexual femenino.

Por último, el *merchandising* que se encuentra en el Latinos funciona como una tecnología publicitaria. Al hablar de tecnologías publicitarias no sólo nos referimos al proceso, producción y distribución de mensajes, sino también a sus instrumentos materiales o medios que dan lugar a su circulación.

En las tecnologías publicitarias los mensajes son constantemente activados para ser consumidos y articulados en prácticas, ya que si no se toma ningún significado no puede haber consumo. Así como la exhibición de productos activa mensajes y significados, también lo son las pantallas que transmiten ofertas y los videos de las *influencers*. En suma, las tecnologías publicitarias están articuladas para activar mensajes dentro de un lugar, en este caso dentro de un bar.



Figura 6. *Merchandising* en vitrina dentro del Latinos Bar.

Fuente: Fotografía propia.
Noviembre de 2023.

Rancheros en la antimodernidad sombría

Tras salir de Latinos Bar, se continuó con el recorrido sobre la Avenida Revolución para llegar a El Ranchero, un bar que se enfoca en el público *ranchero*, que no necesariamente se consideran a sí mismos *gays*, pero que regularmente tienen encuentros eróticos con otros hombres. La principal diferencia, claramente notoria, entre el Latinos Bar y este establecimiento fue que, contrario al ambiente luminoso del primero, la fiesta de El Ranchero se desenvolvía entre las sombras y la obscuridad.

En el piso de abajo había un escenario bastante menos ostentoso que el del Latinos Bar, sobre el cual, se desarrollaba el show de un imitador de Cristian Nodal,¹¹ que destacaba entre las sombras al estar bajo un reflector. En el segundo piso estaba la pista de baile donde muchos hombres barbones, sombrero y con un *estilo vaquero* bailaban tímidamente. La representación del ranchero en la temática del bar es la de un sujeto hiperviril que habita los espacios de la labor campesina y suele montar a caballo y ataviarse con un atuendo particular que remite a la cultura ganadera: sombrero, botas y cinturón de piel. Dicha identidad tiene una fuerte presencia en el norte del país, donde la ganadería ha sido una actividad económica importante. Al mismo tiempo, ha sido representada en productos culturales como películas del Cine de Oro Mexicano de los años cuarenta y cincuenta. En estas películas, figuras como rancheros, mariachis y vaqueros representan una masculinidad deseable y ejemplar de los ideales de la nación, que asimismo fueron comercializables para el público extranjero. Como desarrollaremos en este apartado, a pesar de que El Ranchero es un bar dirigido a hombres que tienen sexo con hombres (HSH),¹² al situarse en el centro de la ciudad fronteriza más poblada y urbanizada del país, emergen algunas contradicciones.

Para Atilano (2022), la identidad ranchera se diferencia de otras categorías que pertenecen al mundo del trabajo en el campo al ser los rancheros descendientes de conquistadores y colonos. Dentro de su cosmovisión se encuentran elementos como la relación con el ganado desde una posición de dominio a través de la domesticación, el culto al trabajo, al individualismo y a la autosuficiencia y, sobre todo, una adscripción ancestral con un linaje familiar: un rancho o una *patria chica* que se sustenta en la idea de respetabilidad y abolengo. Es importante destacar el papel de la hombría y la virilidad en la configuración del mundo social ranchero, mismo que puede entenderse directamente como una herencia colonial.

Domínguez-Ruvalcaba (2016) señala que la virilidad del conquistador –el vir– proporcionaba a los españoles un sentido de superioridad, funcionando como un *mito imperialista* que permitía emascular simbólicamente a los indígenas conquistados, feminizándolos. De forma importante, y como lo demuestra la figura del ranchero, el vir del conquistador no desapareció durante el periodo republicano que siguió a los movimientos independentistas del siglo XIX, sino que fue otorgado al criollo y al mestizo como un privilegio político con el cual enfrentar a los enemigos y los extraños a la nación. Así, se consolidó la figura de un hombre nacional fuerte cuyo ánimo y virtud se basó en la capacidad para subordinar a su adversario, rebajándolo y humillándolo sexualmente.

Precisamente, para el ranchero, la conquista amorosa es sentida como una victoria sobre la voluntad femenina, al tiempo que se asegura la posibilidad de trascender generacionalmente y continuar con el linaje familiar a partir del prestigio y abolengo del nombre. De acuerdo con Atilano (2022), esta actitud de dominio está vinculada con la relación histórica que los rancheros han tenido con la naturaleza agreste y el ganado «basada en los principios de propiedad y domesticación» (p. 205), mismos que se proyectan en sus prácticas sociales como actitudes de control, amansamiento y domesticación.

De esta manera, El Ranchero evoca una masculinidad altiva, trabajadora y propietaria, eminentemente heterosexual, vinculada con los tiempos de la jornada campesina y el contacto con la naturaleza campestre. Empero, dentro de la cultura queer, la figura del

ranchero hipermasculino está erotizada y orientada al consumo de varones que buscan tener encuentros homoeróticos sin sacrificar su posición masculina ni identificarse como homosexuales o *gays*.

Siguiendo a Núñez-Noriega (2001) se puede pensar este tipo de prácticas como ajenas a una identidad *gay* limitada a los espacios urbanos y de clase media, resultado de la influencia noreuropea y americana posmoderna. Núñez señala la existencia de otro modelo que convive con el modelo *gay*: un modelo *tradicional* de origen hispano que concibe las relaciones homoeróticas entre varones a través de la dicotomía entre el varón activo –el que penetra, la figura masculina y *realmente* hombre– y el varón pasivo –el que es penetrado y es afeminado–.

El modelo tradicional está arraigado en la virilidad jerarquizante que, como ya se ha señalado anteriormente, se encuentra en el corazón de la identidad nacional moderna. Más aún, las prácticas homoeróticas entre rancheros podrían pensarse como una forma de subversión del ideal viril moderno. Incluso cuando éstos performan una masculinidad que en otro contexto es instrumentalizada para producir jerarquías sexuales, aquí se transforma en un código cultural que permite el consumo e intercambio homoerótico. Del mismo modo, este performance de masculinidad es un recurso simbólico para autoerotizar el cuerpo en la búsqueda de establecer alguna forma de contacto sexual.

Siguiendo con el recorrido encarnado dentro del lugar, pantallas y bocinas notificaron que el *show* de strippers estaba por comenzar, y que estaba estrictamente prohibido sacar fotos o videos. La opacidad y la falta de visibilidad en El Ranchero se tradujo en una opacidad en las plataformas sociodigitales también, en contraste con el Latinos Bar, cuyos anuncios de neón pedían a la clientela etiquetarlos en sus historias de Instagram. Muchos clientes de El Ranchero difícilmente permitirían que se les expusiera a través de las redes sociodigitales, estén o no *en el clóset*. De esta manera, la opacidad del espacio, les permite desfogar todos aquellos deseos que en el exterior serían mal vistos, reprimidos e incluso castigados. En otras palabras, es una *zona libre* para el consumo y desfogue de placeres que les han sido prohibidos.

A diferencia del piso de abajo, donde la música ranchera remitía a narrativas de ruptura amorosa, en el piso de arriba se escuchaban las rápidas palpitaciones de música techno. En aquel momento salieron un montón de hombres musculosos en *speedo* y se subieron sobre la barra, donde regularmente se sirven tragos, para comenzar a bailar.

La barra, diseñada para servir los tragos es reapropiada y reutilizada por los bailarines para dar otro tipo de performance muy distinta al *show* transformista. Los *strippers* se colocaron en una hilera, de manera que el público pudiera acercarse a su favorito, para posteriormente bajarse y entremezclarse entre el público con el objetivo de restregar su cuerpo a cambio de propinas. Así, al interior de El Ranchero, no sólo es invocada y subvertida una forma emblemática de masculinidad nacional moderna, sino que es puesta en convivencia con una forma de masculinidad hiperbólica de consumo.

Asimismo, en la planta alta, donde se encontraban los *strippers*, se pudo observar la presencia inesperada de mujeres trans, la cual resultó interesante ya que el *marketing* del lugar no parecía dirigido a públicos trans, por lo que su presencia en este espacio parecía discordante. Es importante mencionar que, en algunos establecimientos *gay* no se les per-

mite la entrada a personas trans por no entrar en los ideales de masculinidad o feminidad heteronormativos exigidos por los negocios.

Las mujeres trans se apropian de este espacio, que quizás no fue proyectado para ellas, pero que dentro de la poca iluminación es donde pueden desenvolverse con mayor tranquilidad y seguridad. La opacidad y la oscuridad, irónicamente les brinda mayor seguridad a las personas queer más vulnerables a la violencia y la discriminación heterosexista. En esta opacidad, tanto los rancheros como las mujeres trans les dejaban propinas a los bailarines y disfrutaban del ambiente.

Nuevamente se presenciaba el carnaval queer en el recorrido encarnado. Este era, sin embargo, un carnaval más desenvuelto, más sexualizado y más *abyecto* que el de Latinos Bar. La opacidad y las sombras cobijaban una serie de actos que los luminosos espacios del lugar anterior no permitían. El carnaval en Latinos Bar se daba a través de la mirada y del espectáculo audiovisual camp de las personas transformistas, mientras que en El Ranchero la mirada se entremezclaba con el tacto cuando los *strippers* se acercaban a bailar con espectadores.

Por último, cabe aclarar que las experiencias en estos espacios (Latinos Bar y El Ranchero) no se encuentran en un vacío, ni son excluyentes, ni sus clientelas son monolíticas. Por el contrario, asumimos que, de la misma manera que realizamos este recorrido para el presente texto, también los clientes de ambos lugares pudieron haber hecho un recorrido de *bar-hopping*, en el que las personas consumidoras buscan experiencias distintas en cada establecimiento, cambiando sus prácticas y disposición en función de los espacios y el ambiente en los que se encuentren.

Conclusiones

El *Tijuana Project* se concibe como un proyecto con temporalidades complejas y fragmentarias que abarcan pasado, presente y futuro. Dicho proyecto se materializó para cumplir con objetivos económicos y de consumo, colocando a Tijuana en narrativas de modernidad/posmodernidad y antimodernidad.

Especialmente la posmodernidad, con ayuda del diseño como estrategia del capitalismo, influyó en la redefinición de identidades para el consumo y la tematización de la ciudad de Tijuana. Esta tematización a partir de una idea de modernidad mexicana –en última instancia perteneciente a una *latinidad* global– y a través de su designación como una *zona libre* para el consumo de *placeres arriesgados* del otro lado de la frontera para los turistas estadounidenses.

En este contexto complejo, la escena queer tijuanaense se ha reinventado y rearticulado constantemente a partir del intercambio de códigos multiculturales y transfronterizos. Así, el *Tijuana Project* ha servido también como impulsor de distintas estrategias queer de reapropiación de los signos con los cuales la heteronormatividad designa las identidades y deseos sexuales no normativos como abyectos, proscritos o imposibles.

Por otro lado, se definió a la antimodernidad como un impulso desestabilizador que cues-

tiona las narrativas teleológicas de la modernidad. Como hemos señalado, las narrativas antimodernas no son totalmente modernas ni posmodernas, y recuperan lo atemporal y multitemporal. En este sentido, pensamos el diseño como una herramienta que puede ser subvertida para desafiar las normas socioculturales establecidas y crear nuevas posibilidades en la construcción de identidades y espacios.

Nuestro recorrido encarnado por la Avenida Revolución nos permitió revelar la complejidad del Tijuana Project, específicamente en el Latinos Bar y en el Ranchero Bar. Por un lado, Latinos Bar materializa lo posmoderno, mientras que Ranchero Bar lo antimoderno. En el espacio del Latinos Bar analizamos como objetos culturales tanto el diseño arquitectónico como las performances y lo transmedial en las tecnologías publicitarias, discutiendo el contexto en el que están insertos y sus connotaciones. Principalmente, reflexionamos acerca de la performatividad en los *shows* transformistas y su relación con el espacio social, en tanto la carga semántica con la que cuentan y la interacción con el público.

Lo antimoderno en El Ranchero Bar reveló la complejidad y diversidad de expresiones queer en Tijuana como la identidad ranchera y la subversión de la masculinidad moderna. Concebimos la opacidad y lo sombrío del espacio como un elemento que permite la expresión de deseos reprimidos y la intersección de identidades, reconfigurando normas socioculturales establecidas. Lo fragmentario de El Ranchero, a través de sus tecnologías publicitarias, se puede interpretar como orientado hacia un sólo público ranchero y HSH. Sin embargo, la presencia de mujeres trans, imitadores de figuras contemporáneas y *stripers*, lo contradijo y se opuso a dicha idea, revelándose como un espacio antimoderno del *Tijuana Project* en el que distintas temporalidades, prácticas e identidades se conjugan lúdicamente.

Por último, es necesario mencionar que estos dos lugares no fueron los únicos en nuestro recorrido. Hacia el final de la noche, llegamos a un bar para lesbianas llamado Secrets (antes llamado Exponiendo Lenchas) en el que encontramos otra atmósfera. Aunque también se presentaba un *show* transformista, el bar se encontraba casi vacío a excepción de unas cuantas parejas.

Decidimos no incluir esta experiencia en la versión final del texto porque pensamos que la diferencia en la atmósfera de este lugar merece un texto específico, ya que abre las puertas a una serie de cuestionamientos relacionados con la disparidad histórica dentro de la disidencia sexual que han vivido las mujeres lesbianas y que se refleja en la escasa oferta nocturna queer dirigida hacia ellas.

Notas

1. Distintas fuentes han otorgado a Tijuana el galardón de la ciudad más violenta del mundo en distintos momentos de la historia reciente, siguiendo criterios estadísticos como, por ejemplo, la proporción de homicidios con respecto del número de habitantes. Si bien su lugar en el *top* mundial ha variado con los años, Tijuana se ha mantenido cerca del primer lugar (Mercado, 2024).

2. Para una contextualización de la historia *gay* en Tijuana y de algunos de los centros de reunión que proliferaron durante el siglo pasado véase Anguiano (2019).

3. Es importante diferenciar el *Tijuana Project* al que nos referimos en este texto, del proyecto de diseño del pueblo de Zaragoza (primer nombre oficial de Tijuana) realizado por el ingeniero Ricardo Orozco en 1889; ya que no nos enfocamos en el desarrollo urbano de Tijuana, sino en los procesos históricos y socioculturales que han producido una tematización específica de la ciudad, es decir, lo que pudiera ser una identidad turística de la ciudad.

4. Según Patricia Aschieri (2013), la *etnografía encarnada* surge de la necesidad de la investigadora de «explicitar el carácter situado de su proceso de conocimiento, a partir de incluir en el transcurso de la investigación como parte de sus análisis, ciertos elementos relativos a su identidad y su modo de estar-en-el-campo» (p. 2). Este enfoque se inscribe dentro de un esfuerzo feminista por reivindicar la dimensión corporal, el papel de la subjetividad y las emociones dentro de la etnografía desafiando el carácter antropológico tradicional entre el sujeto activo que estudia y el objeto pasivo que es estudiado. En este caso, aunque no se presenta una etnografía, el recorrido como metodología móvil, se presenta como encarnado en tanto fue un modo en el que no sólo involucramos métodos tradicionales como la observación y el registro, sino también el cuerpo como forma de interpretar ciertas emociones y percepciones como investigadores y clientes situados en cada lugar al que se acudió.

5. El transformismo es un género de *performance* en el que se parodian y exageran las normas de género por medio de la transformación de la apariencia (a través del vestuario, pelucas, maquillaje, relleno, prótesis, etc.) y del espectáculo. El travestismo no es necesario en el transformismo. Las personas imitadoras lo llevan un paso más allá e imitan a algún artista o celebridad en su apariencia y parafernalia visual, así como en sus gestos y frases populares.

Para Antonio Marquet (2006), la diferencia entre el transformismo y el *drag* recae en la diferencia entre seducción y provocación. Por un lado, el transformismo busca la ilusión femenina o masculina, es la materialización de deseos *perversos* o *reprimidos* por parte tanto del *performer* como del público. El transformismo busca el engaño, pero un engaño conocido en el que se imita a alguna celebridad o artista y se ocupa su puesto. Por su parte, el *drag* es más exagerado, es una reinterpretación de la masculinidad o de la feminidad, pero no busca la ilusión de pasar por una mujer o un hombre cis o una celebridad en específico.

6. Juan Gabriel (Alberto Aguilera Valadez) fue un célebre cantante y compositor mexicano, nacido el 7 de enero de 1950 en Parácuaro, Michoacán, y fallecido el 28 de agosto de 2016 en Santa Mónica, California. Considerado uno de los artistas más influyentes en la historia de la música hispana, Juan Gabriel dejó un legado incomparable con más de 1,800 canciones, muchas de las cuales se convirtieron en himnos populares tanto en México como en toda América Latina. Aunque nunca habló abiertamente de su orientación sexual, Juan Gabriel es visto como un símbolo para poblaciones LGBTQTIQ+. Su estilo de vida, su presencia en el escenario y su rechazo a conformarse con las expectativas tradicionales de género hicieron de él una figura pionera y querida para muchas disidencias sexo-genéricas.

7. Las Perdidas, Wendy Guevara, Paola Suárez y Kimberly Irene, son celebridades trans que saltaron a la fama al viralizarse un video en el que, tras ser abandonadas en un cerro aledaño por acompañantes masculinos –presuntos intereses románticos– las chicas explican su situación ante la cámara de forma humorística: «¡Estamos perdidas, perdidas, PERDIDAS!». Tras un par de semanas de viralizarse el video, ambas chicas se convirtieron en una sensación en redes sociales y en referentes de la cultura digital LGBTTIQ+. Wendy Guevara lograría ser la ganadora de *La Casa de Los Famosos*, *reality-show* que reunía a distintas celebridades para vivir en una misma casa con cámaras que transmitían 24/7 por canales del monopolio mediático mexicano Televisa. Este programa de televisión fue muy popular en México durante 2023.

8. En general los *shows* transformistas destacan por su carácter carnavalesco. Para Bajtin (2005), en el carnaval, las masas se permiten libertades que en sus espacios cotidianos están prohibidas o son mal vistas. Por ejemplo, críticas y burlas a figuras de autoridad, o dejarse llevar por los excesos del alcohol, las drogas, el sexo y la danza en público, rompiendo los controles del cuerpo. El carnaval es una manera de producir mundos posibles y formas de sociabilidad distintas, aunque sean efímeras. Se puede pensar el carnaval en términos de lo *camp*, una forma *queer* de parodiar a la sociedad heterosexual (Meyer, 1994). El *camp* resalta lo absurdo de las normas y prácticas sociales y de género, las exagera a un grado ridículo, paródico y satírico, lo que permite su cuestionamiento. A diferencia del teatro tradicional, el pacto con la audiencia no es a través de la verosimilitud, ni de la suspensión de los juicios de verdad, ni se espera una lectura seria del público. De esta forma, se propone que el *camp* es la retórica y la estética del carnaval *queer*, gramaticalizado en *glitter*, lentejuelas, joyas y pestañas falsas, pero también en las técnicas corporales, expresiones, gestos exagerados y la interacción intersubjetiva.

9. Selena Quintanilla Pérez, conocida simplemente como Selena, fue una cantante, compositora, actriz y diseñadora de moda estadounidense de ascendencia mexicana. No sólo fue conocida por su música, sino también por su sentido de la moda y su influencia en la cultura latina. Ganó varios premios, incluidos premios Grammy y Tejano Music Awards. En 1995, Selena fue asesinada a la edad de 23 años por Yolanda Saldívar, la presidenta de su club de fans.

10. Benjamin (2003 [1935]) escribió sobre la transformación de la obra de arte y su función en la sociedad contemporánea. En particular, profundizó en torno a la commodificación de la imagen, es decir, que a medida que las imágenes se convierten en mercancías reproducibles, pierden su conexión con sus contextos y se convierten en productos intercambiables. La desvinculación del contexto original puede llevar a una percepción superficial y descontextualizada de la imagen.

11. Es un cantante y compositor mexicano de música regional, famoso por su estilo musical en el que mezcla el mariachi con el pop, creando un subgénero al que él mismo ha llamado *mariacheño*.

12. HSH es un término proveniente del campo médico y epidemiológico que refiere a «hombres que tienen sexo con hombres». Dicho término surge para dar cuenta de las necesidades de salud de hombres que tienen relaciones erótico-afectivas con otros hombres sin autoadscribirse a categorías sexuales como homosexual o bisexual. Esto puede dar cuenta de ciertos aspectos de homofobia internalizada de quienes no quieren ser catego-

rizados como homosexuales, *gays* o *jotos*, pero también lo pueden utilizar otros grupos y categorizaciones de orientación e identidad sexual alternativas a las siglas identitarias LGBTTIQ+. Se escogió el término conociendo sus limitaciones, pero pensando en que también puede ayudar a visibilizar otras adscripciones, prácticas e identidades por fuera de lo LGBTTIQ+ como, por ejemplo, el *mayate*.

Referencias

- Anguiano, J. (2019). Repression and Resistance: A Social History of the Gay Social Movement of Tijuana, México 1980-1993. *Dissertations*, 3455. <https://scholarworks.wmich.edu/dissertations/3455>
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands La Frontera. The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Atilano, J. (2022). ¿Existe una cosmovisión ranchera? Aproximación a la herencia del pensamiento evangelizador colonial. *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas* [online], 29(83), 183-213. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-84882022000100183&lng=es&nrm=iso.
- Benjamin, W. (2003 [1935]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Citro, S. (2012). La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos. *Ilha* 13(1), 61-93.
- Domínguez-Ruvalcaba, H. (2019 [2016]). *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Ciudad de México: Ediciones Culturales Paidós.
- Girven, T. (2014). Hollywood's heterotopia: US cinema, the Mexican border and the making of Tijuana. *Latin American Cultural Studies*, vol. 3, núm. 1-2. 93-133.
- Gómez Estrada, J. A. (2019). Turismo, gobierno y ley seca en la frontera norte de México. Tijuana, Baja California, en el período 1920-1935. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, (57), 207-238. Epub 30 de abril de 2020. <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2019.57.67741>
- Jenkins, H. (2007, 21 de marzo). henryjenkins.org. Obtenido de henryjenkins.org: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- Marquet, A. (2006). *Crepúsculo de Heterolandia* (1.ª ed.). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mercado, S. (2024, 13 marzo). México tiene nueve de las 20 ciudades más peligrosas del mundo, revela estadística. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/mexico-tiene-nueve-de-las-20-ciudades-mas-peligrosas-del-mundo-revela-estadistica/>
- Muñoz, J. (2023 [2020]). *El sentido de lo marrón. Performance y experiencia racializada en el mundo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Núñez, G. (2001). Reconociendo los placeres, deconstruyendo las identidades, Antropología, patriarcado y homoerotismo en México. *Desacatos*, 6, 15-34.
- Pinney, Th. (2005). *A History of wine in America: from Prohibition to the present*. Berkeley: University of California Press.

- Schantz, E. M. (2011). El botín fronterizo de los placeres arriesgados: estado revolucionario e ingresos públicos en Baja California. En Gómez Estrada y Almaraz (comps.), *Inversiones, colonización y desarrollo en el noroeste de México* (pp. 159-250). Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California; El Colegio de la Frontera Norte.
- Soja, E. (1999). History: Geography: Modernity. En S. Doring, *The Cultural Studies Reader*. Second Edition (pp. 113-125). Londres: Routledge.
- Sparke, P. (2014). *Diseño y cultura. Una introducción. Desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Tenorio, D. (2019). Broken Records: Materiality, Temporality, and Queer Belonging in Mexican Drag Cabaret Performance. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 9(1). <http://dx.doi.org/10.5070/T491044220https://escholarship.org/uc/item/8zm9g4k0>
- Vanderwood, P. (2010). *Satan's Playground. Mobsters and Movie Stars at America's greatest gaming resort*. Londres: Duke University Press.

Abstract: Avenida Revolución, Tijuana's historic and symbolic axis, reveals the persistence of urban and cultural projects that intertwine modernity, consumption, and sexual dissidence. Since its heyday as a "vice destination" and nightlife hub during U.S. Prohibition (1918–1933), the city has functioned as a border space where cabarets, casinos, and bars offered transgressive experiences to a mostly American clientele. Although its "golden years" have passed, the remnants of that period persist within a fragmented temporal mosaic, exposing tensions between past, present, and imagined futures. Under the concept of the *Tijuana Project*, this article examines how the city is inserted into narratives of modernity and postmodernity through a "Black Legend" that instrumentalizes pleasure and danger as strategies of advanced capitalism and tourism. It also explores the role of queer nightlife venues—visible since the 1970s and 1980s—as an integral part of border cultural economies. From a Latin American queer perspective and Cultural Studies framework, the *Tijuana Project* is argued to be a complex and contradictory endeavor that articulates desires for modernization, consumption, and dissidence, shaping a symbolic and political geography that challenges both border limits and dominant temporalities.

Keywords: Tijuana Project - modernity/postmodernity – border - sexual dissidence - cultural studies

Resumo: A Avenida Revolución, eixo histórico e simbólico de Tijuana, evidencia a persistência de projetos urbanos e culturais que entrelaçam modernidade, consumo e dissidência sexual. Desde seu auge como "destino de vícios" e centro de vida noturna durante a Lei Seca nos Estados Unidos (1918–1933), a cidade tem funcionado como um espaço fronteiriço onde cabarés, cassinos e bares ofereceram experiências transgressoras a um público majoritariamente norte-americano. Embora os "anos dourados" tenham passado, os vestígios desse período permanecem em um mosaico temporal fragmentado, revelando tensões entre passado, presente e futuros imaginados. Sob o conceito *Tijuana Project*, o

artigo analisa como a cidade se insere em narrativas de modernidade e pós-modernidade por meio de uma “Lenda Negra” que instrumentaliza prazer e perigo como estratégias do capitalismo avançado e do turismo. Examina-se também o papel dos espaços noturnos queer, visíveis desde as décadas de 1970 e 1980, como parte integrante das economias culturais fronteiriças. A partir de uma perspectiva queer latino-americana e dos Estudos Culturais, argumenta-se que o *Tijuana Project* é um projeto complexo e contraditório que articula desejos de modernização, consumo e dissidência, configurando uma geografia simbólica e política que desafia os limites da fronteira e as temporalidades dominantes.

Palavras-chave: Tijuana Project - modernidade/pós-modernidade – fronteira - dissidência sexual - estudos culturais

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
