

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2008-2010**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**PROPUESTAS DESDE LA ESQUINA NORTE DE LATINOAMÉRICA:
LA ESCENA AUDIOVISUAL TIJUANENSE**

MAYRA MORENO BARAJAS

NOVIEMBRE 2011

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2008-2010**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**PROPUESTAS DESDE LA ESQUINA NORTE DE LATINOAMÉRICA:
LA ESCENA AUDIOVISUAL TIJUANENSE**

MAYRA MORENO BARAJAS

**ASESORA DE TESIS: Ph.D. GABRIELA ZAMORANO
LECTORES: XAVIER ANDRADE
JESSE LERNER**

NOVIEMBRE 2011

AGRADECIMIENTOS

A Eugenia y Amaranta por estar siempre, darme remedios cuando me querían matar los médicos, mantenerme enterada de las cosas importantes del terruño y ser mis apoyos en todo. A Tamara por enseñarme que lo divertido no es aburrido y por eso jugamos.

A todos los que conocí en Quito e hicieron que la vida me fuera leve por allá además de aguantar mis impertinencias pues *somos los que estamos*: Juan Pablo, Karocha, Jaime, Manuel, Alejo, Davicho, Miguel, Violeta, Frantz, Juan Zabala, Sonia, Patricio, Rubén, X, Alexa, Elena, Lama, Diana, Tituaña, entre muchos más.

Un especial agradecimiento a Gabriela Zamorano por la disposición a escuchar lo que yo quería investigar y ayudarme a entender los enfoques teóricos y metodológicos, aclararme como por arte de magia lo que me parecía indescifrable, atenuar los momentos de pánico con paciencia y porras, y por creer que puedo hacer un artículo de cualquier tema.

Agradezco especialmente a mis informantes no sólo los integrantes de la escena audiovisual sino a todos los que pertenecen a la escena cultural tijuanaense (artistas plásticos, antropólogas, músicos, bailarines) que me acogieron con esa característica tijuanaense de ser tan pero tan abiertos, especialmente por compartir la Tijuana que viven no sólo en sus prácticas y discursos audiovisuales sino también en aspectos lúdicos. A Adriana Cadena por ser tan generosa y conectarme con los precisos, y a Ana Andrade por prestarme sus fotos para ilustrar buena parte de esta tesis.

A mis amigos de Guadalajara que siempre me reciben como si hubiera pasado sólo una semana desde las últimas chelas y eso ayuda sobremanera al regreso, a Nayeli y Alejandra que estuvieron presentes en la distancia.

A la Universidad de Guadalajara por el apoyo económico, a la Dra. Patricia Rosas por el soporte y a mis compañeros de trabajo que les toco auxiliarme con los trámites muchísimas gracias.

ÍNDICE

ÍNDICE	4
RESUMEN	6
CAPÍTULO I	
INTRODUCCIÓN	7
Aquí empieza mi patria digo mi tesis	7
Las primeras chelas	9
Qué dirán los sabihondos o como dirían ellos marco teórico	16
<i>Antropología visual y Cine etnográfico</i>	17
<i>La antropología visual para analizar procesos sociales</i>	21
<i>Quesque sistemas visuales</i>	24
La que sí rifa es la technology: video como inoveichon	30
Posicionándome ante la línea (metodología)	34
CAPÍTULO II	
EL CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL	40
De la historia oficial del rancho de la Tía Juana... a la leyenda negra de Tijuana...	40
De a tiro no había nada... el arte en Tijuana	59
CAPÍTULO III	
EL SURGIMIENTO DE LA MOVIDA AUDIOVISUAL EN LA ESQUINA DE LATINOAMERICA	70
Tochos morochos	74
<i>Bola 8</i>	75
<i>Nortec Visual</i>	79
<i>Bulbo</i>	84
<i>YONKEart</i>	89
Polen Audiovisual	90
5 y 10 Producciones	93
Hazme un paro compa	96
Nos hicimos famosos	102
Conclusión	110

CAPÍTULO IV

DE LA VIDEO-EXPERIMENTACIÓN AL SWAP MEET VISUAL -----	114
Análisis piratón -----	118
<i>Yonkeando las imágenes</i> -----	118
<i>Participación ciudadana</i> -----	123
<i>Las clases sociales, lo popular, el lenguaje cinematográfico</i> -----	135
<i>La polaca</i> -----	140
Tijuana audiovisual en Ecuador -----	145
Conclusión -----	151

CAPITULO V

¿CONCLUSIÓN O CONFUSIÓN? LO QUE MEJOR LE PAREZCA ---	153
ACRÓNIMOS -----	159
BIBLIOGRAFÍA -----	160
VIDEOGRAFÍA -----	165
ENTREVISTAS -----	166
ANEXO I -----	167
ANEXO II -----	168

RESUMEN

Esta investigación se centra en la escena audiovisual que se configuró en la ciudad de Tijuana entre 1997 y 2006. El objetivo es establecer cómo esta escena comenta la realidad a través de producción audiovisual que ha sido mayormente circulada como videoarte o videoexperimental. De acuerdo con los mismos realizadores, aunque muchos de estos videos fueron concebidos en un inicio para entrar en los parámetros del cine, debido a la carencia de experiencias dentro de dicho campo, de espacios de profesionalización, y de un campo artístico institucionalizado, la visualidad que se originó se valió de la experimentación visual y libertad de parámetros.

El enfoque sobre la manera en que los productos audiovisuales tijuanenses muestran, interpretan y analizan la realidad busca entender las contribuciones estéticas, narrativas y de producción que hacen los colectivos en su práctica. Asimismo, esta investigación indaga sobre las implicaciones en la esfera pública que tiene la visibilización de preocupaciones que atañen a jóvenes urbanos de clase media y la relación entre las temáticas que deciden abordar estos realizadores y las prácticas de producción colectivas en base a la colaboración, los circuitos de difusión y los medios de financiamiento. Esta investigación analiza también el vínculo entre las imágenes y el contexto social, político, cultural y económico de la localidad; el planteamiento de nuevos tratamientos o abordajes visuales o de qué forma siguen perpetuando convenciones audiovisuales; y el favorecimiento de miradas o análisis críticos por parte del público sobre las temáticas planteadas.

Se constata cómo la visualidad de esta escena propuso elementos estéticos, tratamientos visuales y narrativos, formas de producción innovadoras y un lugar de enunciación propio desde la condición social de los realizadores en tanto jóvenes urbanos pertenecientes a la clase media. Su trabajo dio como resultado el que una serie de temáticas y preocupaciones que no se encontraban en los discursos públicos tuvieran una incidencia en la esfera pública.

CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN

Aquí empieza mi patria digo mi tesis



Andrade X, (2010).

Estando en Barcelona por el 2004 o 2005 me invitaron a ver unos documentales por el hecho de ser mexicana, al principio me dio pereza ir pues supuse que me pondrían a ver algo sobre Frida Kalho, calaveras, aztecas, mayas, tequila o mariachis. Observar algo sobre lo anterior no tenía nada de malo sino que como ya llevaba un buen tiempo radicando en dicha ciudad estaba cansada de los estereotipos provenientes de aspectos como los mencionados o de algunos más contemporáneos como *El chavo del ocho* o *Speedy González*. Finalmente, decidí ir porque me di cuenta que iba a ser en un lugar que parecía abandonado y quería conocerlo por dentro.

De los documentales que vi recuerdo uno en especial que trataba sobre un estereotipo más de México: “los tacos”. No sé si fue la nostalgia, el antojo, la salivación o que el Puerto Riqueño con el que vivía por fin entendiera todo lo que significan los tacos más allá de los burritos. Pero en ese momento me pareció genial ver un documental de algo tan cotidiano que me sentí identificada.

Cuando debía escoger un tema de tesis recordé los documentales mencionados, los cuales fueron realizados por el colectivo *Bulbo*¹ de Tijuana y decidí que analizarlos sería un buen tema de tesis. Mi interés hacia estos documentales fue porque me pareció colocaban nuevas temáticas que se diferenciaban principalmente por su cotidianidad, es decir, los contenidos podían ser desde los tacos, conciertos, *graffiti*, tatuajes, *surf* hasta temas más sociales como la participación ciudadana, comunidades globales, medios de comunicación alternativos y su influencia en el espacio social.

El tratamiento visual y narrativo de estos documentales, se distinguía por una mirada desenfadada que no remitía a la idea de un documental clásico en el que se tiene una voz que narra y explica lo que está ocurriendo o lo que se debe interpretar de las imágenes que se muestran en pantalla a modo de ilustración. Razón por la cual se alejaban del estigma de aburrido que muchas veces acompaña al documental a la vez que mostraban un punto de vista en el que no necesariamente se buscaba aseverar realidades. Lo anterior se lograba a través de una mezcla de géneros como: reportaje, documental o entrevista.

En un inicio mi intención era ir a Tijuana para realizar entrevistas y ver si podía observar algo del proceso de producción de estos documentales. Sin embargo, los integrantes del colectivo *Bulbo*, es decir los realizadores, se encontraban en Michoacán en la producción de su segundo documental-largo. Ante la negativa de dejarme verlos en su ambiente de trabajo “natural” debido a que les parecía muy complicado integrar a una persona ajena al equipo de trabajo, el acuerdo fue irlos a visitar a ese Estado por unos días para hacer entrevistas. No obstante, la visita nunca se concretó y de hecho ni siquiera se logró hablar de una fecha por lo que decidí regresar al plan original e ir a Tijuana con la intención de ver el contexto y obtener información de fuentes secundarias.

Otro incentivo para ir a Tijuana fueron José Luis Figueroa y Omar Foglio – integrantes de *Bulbo*– pues en una entrevista que les realicé en Guadalajara, me sugirieron que viera otras ideas o percepciones que podía tener la gente de Tijuana sobre ellos mismos o quizá distintos trabajos interesantes que realizaban otros productores audiovisuales. Además, fui a Tijuana para que nadie me contara si los

¹ Véase el capítulo III para mayor información sobre éste y los otros colectivos que se retoman en esta investigación.

estereotipos (tequila, sexo, marihuana, narcotráfico, violencia, balaceras, etcétera) eran ciertos, no quería comprobarlos necesariamente pero sí verlos aunque fuera con la distancia de la turista-antropóloga.

El trabajo de campo me hizo replantear los objetivos de esta tesis hacia una investigación más amplia que pretende retratar un momento específico de las expresiones audiovisuales que generó una parte de la comunidad cultural de dicha ciudad, de 1997 a 2006 (en cuanto a creación de colectivos se refiere). El inicio de ese periodo se caracterizó por la experimentación y la intuición como métodos de producción sobre la base de la colaboración y la retroalimentación colectiva, situación que en cierta forma se debía a la falta de campo del arte y el cine en Tijuana².

Esta carencia de institucionalización en el arte de la ciudad tenía que ver con el tardío comienzo de las instituciones culturales por parte del estado, su lenta consolidación y la política centralista que ha caracterizado desde siempre a México³. Asimismo, la falta de *campo* derivó en una insuficiencia de parámetros para los productos audiovisuales, lo cual influyó en el tipo de proyectos y en la estética que generó la escena audiovisual tijuanaense en su inicio⁴.

Las primeras chelas⁵

Una vez llegada a Tijuana no conocía a nadie pero tenía dos contactos, uno era Miguel Álvarez –el único integrante de Bulbo que por el momento se encontraba en Tijuana–, el otro era Adriana Cadena antropóloga que había realizado su tesis sobre las dinámicas culturales y los procesos de producción con algunos colectivos de Tijuana.

Me contacte con Adriana por correo electrónico y el acuerdo era llamarla cuando estuviera en Tijuana lo cual hice al segundo día de haber llegado, momento en el que empezó el trabajo de campo. Ese día fuimos a una junta donde conocí a Iván Díaz

² En el capítulo II se explica la noción de campo la cual es entendida como la propone Bordieu, remitirse a la página 65.

³ En 1975 se creó un instituto para la investigación y difusión de la cultura pero es en el año siguiente cuando se institucionaliza una Dirección de Difusión Cultural que con el paso del tiempo se tornó en el Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) que existe hasta la actualidad. Por otra parte el Centro Cultural Tijuana (CECUT) que en el presente es el espacio con mayor presupuesto para actividades culturales de la región, se fundó en 1982. Para mayor información remitirse a: <http://www.icbc.gob.mx/sobre-el-icbc/historia> y <http://www.cecut.gob.mx/acerca.php>.

⁴ Remitirse al apartado “De a tiro no había nada... el arte en Tijuana” del Capítulo II de esta tesis (pag. 59), para mayor información sobre este tema.

⁵ Chelas: expresión coloquial para designar a las cervezas.

Robledo productor y realizador audiovisual que había pertenecido a *Nortec Visual*, *YONKEart* y en la actualidad tiene su proyecto personal *Tiroteo*. También conocí a Roberto Romero Molina (El Bocho) y Alejandro Zacarías, ambos artistas plásticos.

Una vez terminada la junta sobre el proyecto Fronteras⁶ que organizaba Iván fuimos a tomarnos una cerveza. Fui recibida como la amiga antropóloga de Adriana y Cheche (su pareja) a pesar de haberlos conocido tan sólo unas horas antes, esto fue algo que marcó en dos sentidos la investigación: por un lado estaba accediendo a una comunidad que no me era ajena, con la que compartía intereses por temas comunes, prácticas, usos y costumbres, además todos éramos jóvenes-adultos, urbanos, pertenecientes a la clase media. En ese contexto no tenía dudas sobre cómo debía conducirme para introducirme con mis posibles futuros informantes.

En ese momento la investigación estaba centrada en el colectivo Bulbo por lo que las pláticas se centraban principalmente sobre dicho grupo, y en cómo se vinculaban los presentes con los integrantes de Bulbo que todos conocían y con los cuales tenían una relación de amistad o colaboración ya fuera en términos de proyectos audiovisuales o de arte. La idea de una investigación centrada en el trabajo de dicho colectivo les parecía interesante y se mostraron en la mejor disposición de colaborar conmigo ya fuera con entrevistas o para contactarme con más personas.

El trabajo de campo se tornó entonces en desarrollar una relación más con pares o informantes que, definitivamente, no se encontraban en desventaja o en situación de vulnerabilidad. Por lo que las negociaciones e intercambio de información nunca significaron instaurar complicadas estrategias de acercamiento, formas de abordaje o adaptación a contextos en los que no sabía que podía suceder.

Pero sí implicó en algunos casos –como el de *Bulbo*– una colaboración más distante y condicionada a comparación de los demás, por ejemplo: nunca obtuve sus

⁶ "Fronteras, es un proyecto que une a través del arte y la educación, a comunidades artísticas multidisciplinarias con grupos sociales marginados con el objetivo de reforzar el sentido de pertenencia, creando un puente de comunicación y trabajo entre los participantes. En este sentido "Fronteras" busca fortalecer los valores básicos de convivencia y comunidad, para de esta forma brindar alternativas que reduzcan los estragos y desgastes ocasionados por el desequilibrio social y la violencia. El proyecto consiste en un esquema de colaboración que incluye a artistas educadores, instituciones y asociaciones civiles, locales y extranjeras, que integran una serie de talleres, sesiones de intercambio pedagógico, laboratorios de reflexión, clases y exposiciones públicas y comunitarias en puntos estratégicos de Latinoamérica" (Facebook de Fronteras México, revisado en el 2010. <http://www.facebook.com/profile.php?id=100000679100710>).

números personales de teléfono, los encuentros eran pactados con días de anticipación y no seguía un espacio de convivencia o festivo como con los demás, las entrevistas fueron por escrito lo cual conlleva respuestas más rígidas y no da oportunidad a conocer aspectos más personales del colectivo o sus propios miembros. Con Miguel –que era quién se encontraba en Tijuana– se logró un poco más de empatía porque en los encuentros que tuvimos platicábamos de diversos temas, sin embargo, no quiso contestar la entrevista que era para el colectivo en general ni dejarse grabar en audio.

La situación anterior entiendo que en parte se debió a que se encontraban en pleno proceso de grabación de un documental lo cual no deja tiempo libre para atender asuntos no concernientes a la producción. No obstante, me parece una situación significativa que da indicios no del colectivo *Bulbo* en particular sino de la clase social a la que pertenece en general la escena audiovisual tijuanaense puesto que refleja cómo pueden ser manejadas las relaciones de poder con un grupo social que no se siente obligado a participar o atender a una *investigadora social*, sino que por el contrario sabe que tiene un poder de decisión y lo ejerce.

Aunque era una ciudad desconocida sabía cómo moverme y después de unas semanas transcurridas ya entendía un poco las dinámicas a seguir, por ejemplo; una de ellas eran las cervezas que acompañaban o seguían a las entrevistas o los lugares de fiesta donde era previsible encontrar a mis informantes.

El otro sentido en el que este primer encuentro en Tijuana definió la investigación, fue en lo referente al objeto de estudio propiamente. Hablando más a profundidad con Iván (cuando me llevaba al lugar donde me alojaba ya que quedaba de camino a su casa), me hizo caer en cuenta de que el colectivo *Bulbo* pertenecía a un grupo de productores audiovisuales mucho más amplio de lo que yo imaginaba. Aunque siempre intuí que tenían alguna relación por ejemplo con *Nortec* el proyecto musical⁷, no alcanzaba a dimensionar en qué condiciones se daba tal interacción.

Ese primer encuentro y las entrevistas iniciales que realicé fueron decisivas para cambiar el enfoque e incluir a varios colectivos de realizadores audiovisuales, con el propósito de analizar cómo se configuró esta movida o escena audiovisual en Tijuana. Una vez que decidí incluir además colectivos en la investigación, se lo comuniqué

⁷ Colectivo de música electrónica que combina la música nortea (Nor) con la música tecno (Tec). En el capítulo III se describe el colectivo Nortec Visual que surge a partir del musical (pág. 79).

a los que ya había entrevistado. Sentí que les pareció una decisión que abonaría a mi proyecto en general y a lo escrito sobre la escena audiovisual Tijuanaense. A partir de ese momento las relaciones de amistad y colaboración entre los distintos colectivos y personajes fueron más evidentes, como se detalla en el capítulo III de esta tesis.

Decidí empezar a trabajar con los colectivos que se mencionaron en ese primer encuentro y que estaban relacionados con cuestiones audiovisuales. En el transcurso de las primeras entrevistas cada vez quedaba más claro cuáles eran los colectivos que se relacionaban para colaborar entre ellos mismos, o que los entrevistados podían identificar como parte de un mismo movimiento aunque fuera con propuestas estéticas o tratamientos visuales distintos. De esta forma, se les ubicaba dentro de los mismos espacios de producción o exhibición pero cada uno con contenidos o tratamientos visuales propios.

De esta forma, decidí indagar un poco más sobre *Nortec Visual* y *YONKEart*. Al investigar más sobre *Nortec Visual* me contacté con personalidades claves de esta escena como Sal Ricalde, Sergio Brown y José Luis Martín⁸. Con respecto a este colectivo tuve contacto con todos los integrantes menos Octavio Castellanos que a pesar de ser mencionado por todos, extrañamente nadie propuso contactarme con él.

Supongo que Octavio estaba un poco alejado de la escena audiovisual Tijuanaense por vivir en Ensenada (ciudad a varios kilómetros de Tijuana) y por estar más concentrado en proyectos de arte contemporáneo. Sin embargo, tres días antes de irme de Tijuana entre todas las personas que conocí estaban Alejandro Zacarías, Irina Georgieff y Daniel Castellanos que conformaban el colectivo de arte “Colectivo 4 (3+1)” junto con Octavio Castellanos y me conectaron con él. Así que me entrevisté con Octavio dos días antes de irme de Tijuana mientras celebrábamos su cumpleaños.

Con respecto a *YONKEart*, conocí a Adriana Trujillo quién posteriormente me presentó a Itzel Martínez del Cañizo pues ambas habían pertenecido a dicho colectivo además de Iván Díaz, y en la actualidad junto con José Inerzia conforman *Polen Audiovisual*.

Después de haber ubicado y platicado con los arriba mencionados me percaté del que se podría decir primer colectivo de esta escena audiovisual: *Bola 8*. En dicho

⁸ Quien se encontraba en Colombia y desgraciadamente aunque si platicamos vía Internet nunca se pudo concretar una entrevista.

colectivo Héctor Villanueva era el referente pues todos lo reconocen como mentor, y con quién también colaboraron los integrantes de *5 y 10 Producciones* que se podría decir es el último colectivo que se retoma en lo referente a la escena audiovisual que se pretende investigar en esta tesis.

Con respecto a los integrantes de *5 y 10 producciones* primero conocí a Axel Núñez, gracias otra vez a Adriana Cadena, y posteriormente en una conferencia sobre cine conocí a varios de los integrantes que me contactaron con los que no se encontraban en tal evento.

El que mis entrevistados coincidieran en ubicar a varios de los colectivos que son parte de esta disertación dentro de un movimiento o escena particular fue uno de los primeros factores que me indicaron que personajes empezar a contactar. No obstante, la decisión de incluirlos como parte de la muestra dependía principalmente del tipo de material visual que desarrollaron en su momento o que trabajaban en la actualidad.

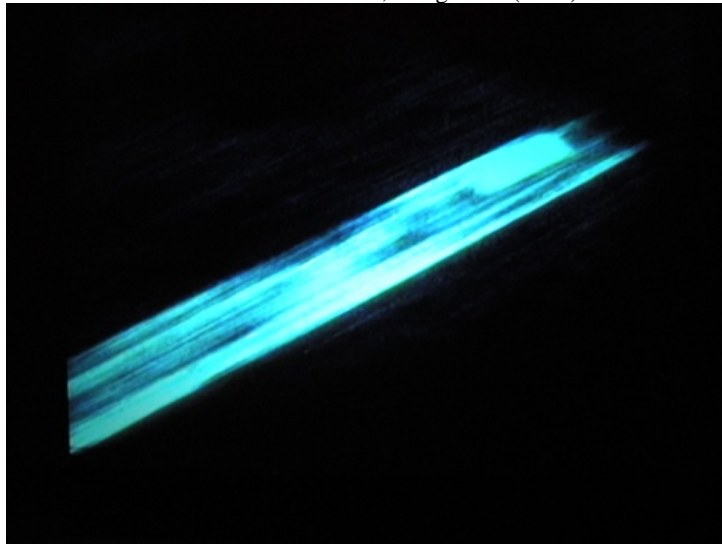
Todos los colectivos coincidían en proyectos de videoexperimental, videoarte y documental fundamentalmente además se habían vinculado a circuitos de arte y festivales tanto de documental como de video. Todos a excepción de *5 y 10 producciones*, sin embargo este colectivo desde su fundación se incorporó en una serie de redes de colaboración e intercambio de información que caracteriza a la escena audiovisual tijuanaense.

Las redes que se instauran en esta escena se encuentran determinadas por distintos factores como pueden ser: la propia disciplina pues algunos proyectos implican redes de producción en las que se cuenta con profesionales con los que se comparten argumentos teóricos o conceptuales, redes de apoyo tecnológico no sólo en términos de equipo sino en cuanto a información o novedades se refiere, redes de investigación y experimentación. Este tipo de redes y colaboraciones se dan dentro de los colectivos y entre estos mismos, lo cual conlleva distintos tipos de colaboración y muchas veces se involucran redes de amistad en las que se participa activamente en la vida de los otros.

A continuación se muestra la serie visual 1 con diversos *stills* de algunas producciones de los diferentes colectivos que se retoman en esta tesis para dar una idea de las imágenes que producen.



Bulbo: Sebastian Díaz, Neograffiti (2002)



YONKEart: Adriana Trujillo, Asfalto (2002).



YONKEart: Iván Díaz, Tijuana for dummies (s/f).



Bola 8: La Celda (1997).



Nortec Visual: Sal Ricalde, Traffic Son Zoosonico (s/f).



5 y 10 Producciones: Ricardo Romero, 20 Pesos (2006).

El introducir a *5 y 10 producciones* a pesar de que su producción audiovisual rompe o es una de las que mas se aleja de la visualidad que desarrollaron los otros colectivos, se debe a dos factores; el primero, es que este colectivo fue el resultado de un curso sobre cine que es referido como uno de los mayores logros de profesionalización por los integrantes de esta escena⁹. Y el segundo, es la colaboración que surgió como una de las bases esenciales para trabajar en este colectivo, aspecto que a lo largo de la investigación se posicionó como una de las características primordiales de esta escena audiovisual como se desarrollará en el capítulo III.

Así, además de *Bulbo* se incorporó la experiencia de gente perteneciente a los extintos colectivos *Bola 8*, *Nortec Visual* y *YONKEart*, de los activos *5 y 10 Producciones* y *Polen Audiovisual*, así como diversos proyectos personales.

Qué dirán los *sabihondos* o como dirían ellos marco teórico

Esta investigación analiza cómo las imágenes producidas por una parte de la escena audiovisual Tijuanaense dialogan con temáticas sociales, políticas, económicas y culturales de la entidad, tales como: la exploración de la urbe, la ciudadanía, los estereotipos de Tijuana como ciudad del norte y de frontera y la estetización de lo popular por parte de la juventud, los hábitos de consumo de un lado (Estados Unidos) y el rescate o apropiación de desechos por el otro (México). Apropiación, que en la escena audiovisual tijuanaense es una práctica a la cual se recurre especialmente en lo que a tecnología se refiere.

Revisar este diálogo entre las producciones audiovisuales y diversas temáticas sociales que atañen al entorno cotidiano tijuanaense permite explorar cómo se construyen las imágenes y los discursos desde los procesos de producción y la intencionalidad de los realizadores, ya sea desde una perspectiva individual o colectiva.

De esta forma, posturas como la sugerida por Jay Ruby para la antropología visual en donde apela a “que el objetivo de la antropología visual debe ser el estudio antropológico de todas las formas visuales y pictóricas de la cultura y de la producción en medios visuales (películas, videos y fotogramas)” (2011), ofrecen un marco de referencia a esta disertación para abordar los productos audiovisuales desde

⁹ Vease el apartado 5 y 10 Producciones del capítulo III (pág. 93).

preocupaciones antropológicas.

El enfoque sobre la manera en que los productos audiovisuales tijuanenses muestran, interpretan y analizan la realidad busca entender las contribuciones estéticas, narrativas y de producción que hacen los colectivos en su práctica. Asimismo, esta investigación indaga sobre las implicaciones en la esfera pública que tiene la visibilización de preocupaciones que atañen a jóvenes urbanos de clase media; la relación entre las temáticas que deciden abordar estos realizadores y las prácticas de producción colectivas en base a la colaboración, los circuitos de difusión y los medios de financiamiento; el vínculo entre las imágenes y el contexto social, político, cultural y económico de la localidad; el planteamiento de nuevos tratamientos o abordajes visuales o de qué forma siguen perpetuando convenciones audiovisuales; y el favorecimiento de miradas o análisis críticos por parte del público sobre las temáticas planteadas.

Los videos de la escena audiovisual tijuanense no se han enmarcado dentro del documental antropológico o etnográfico ni cuando fueron realizados, ni ahora que varios realizadores se han acercado a la antropología visual y podrían hacer una lectura desde la subdisciplina. Lo que sí sucede con dichos proyectos es que se valen de diversas herramientas y estéticas provenientes del arte (en algunos casos) que logran concretar un producto audiovisual atractivo para un público amplio.

Antropología visual y Cine etnográfico

La antropología visual en su proceso por legitimarse como una subdisciplina independiente de la antropología socio-cultural se ha visto envuelta en discusiones que van desde la categoría misma de disciplina hasta la definición de su objeto de estudio. Tales debates no se encuentran aislados unos de otros sino que conforman un cuerpo de posturas y objetivos que se superponen entre si resultando así un tipo de práctica específica.

Dentro de las corrientes más fuertes, la antropología visual para autores como Banks y Morphy (1997), MacDougall (1998), Henley (2001) y Ruby (2007) se relaciona con la producción de imágenes en movimiento, ya sea documental antropológico o cine etnográfico para fines de investigación, educativos o teóricos.

Asimismo, encontramos otro importante enfoque que ha marcado un cambio en esta subdisciplina pues va más allá de la producción de cine etnográfico al tomar en

cuenta la cultura material visual que producen las diversas culturas como su objeto de estudio, esta postura es señalada por autores como Ruby 2007 y MacDougall 1998. Cabe aclarar que no son las únicas posturas dentro de la antropología visual pero sí las que han logrado tener más repercusión y son útiles a los planteamientos de esta tesis, especialmente las de la segunda línea que es en la que se adscribe esta investigación.

Con respecto a la producción de imágenes antropológicas, entre los cuestionamientos más fuertes para su legitimación se observa que “ni el cine ni la fotografía [eran] actividades académicas genuinamente serias” (Henley, 2001: 19). Es decir, había una tradición en donde el discurso escrito estaba arraigado por lo que la imagen no contaba con la capacidad de explicación que poseía el lenguaje debido a que la etnografía dependía de las palabras primordialmente según documenta Mead (1995: 4-5).

Limitar la imagen a su relación con el lenguaje, implicó que desde 1888 que fue cuando Regnault hizo la primera película etnográfica hasta la década de 1950 cuando “el cine etnográfico se institucionalizó como campo científico” (De Brigard, 1995: 14), sólo se le atribuyeran características de ilustración a la imagen. Así, las imágenes no fueron consideradas teóricamente validas más que como herramienta de investigación o material didáctico para enseñar la disciplina.

Con respecto a esta deslegitimación de los productos visuales, Ruby plantea que “los antropólogos deberían aspirar a hacer películas antropológicas más que películas sobre la antropología” (Ruby en Henley, 2001: 20), ya que el problema se encuentra según MacDougall en que muchas de las películas etnográficas “se refieren a la antropología pero no hacen una contribución original al conocimiento antropológico” (1998: 76)¹⁰.

El cine etnográfico o documental antropológico suele olvidarse de otros productos visuales que pueden formar parte del objeto de estudio de la antropología visual, concentrándose sólo en la imagen en movimiento sin tener en cuenta la fotografía, la pintura, el dibujo o las imágenes producidas por la cultura popular. No obstante, estas reflexiones son importantes pues brindan distintos enfoques y algunos parámetros para las realizaciones que producen los antropólogos visuales¹¹.

¹⁰ Todas las traducciones a lo largo de la tesis son de la autora a menos que se indique lo contrario.

¹¹ Para mayor información sobre los parámetros que proponen distintos autores para las producciones

El cine etnográfico que cuenta con una mayor legitimación ha institucionalizado una cierta manera de comentar la realidad que tiene que ver principalmente con la propia historia de las imágenes en la antropología. Así cuando se incorpora la imagen a la antropología ésta tenía la función de constatar la realidad y por lo mismo ilustrarla.

De Brigard señala que “el cine etnográfico inició como un fenómeno del colonialismo” (1995:15), por lo que el registro de los lejanos pueblos primitivos era importante para demostrar a los que se quedaban en el viejo continente cuál era la apariencia del *otro*, cómo vivían, en qué condiciones, cuáles eran sus comportamientos. Lo anterior bajo una óptica que intentaba mostrar a las culturas lejanas lo más objetiva y científicamente posible esta situación intauró a la imagen como una copia fiel de la realidad.

Esta postura de la imagen como constatación de la realidad con el paso del tiempo se transformó y logró implantar un estilo de realizar documentales bastante recurrido, por lo que, en la actualidad dentro de este género se producen infinidad de proyectos donde hay una narración que explica e interpreta lo que está sucediendo en la pantalla con la legitimidad del comentario científico.

Sin embargo, el cine etnográfico a lo largo de su evolución cuenta con diversos momentos en los que ha reflexionado sobre la objetividad de las imágenes, el papel del realizador, la subjetividad, el papel de los sujetos filmados, la relación entre la cámara-los sujetos filmados-el realizador y los circuitos de recepción.

Elisenda Ardevól (1994) hace una categorización de los enfoques en el cine etnográfico partiendo de las distintas formas de realización, de la siguiente manera: cine etnográfico documental, cine expositivo o interpretativo, *cinema vérité*, cine directo y cine observacional, cine participativo, cine reflexivo y autoreflexivo, cine evocativo y deconstruccionista. No revisare en esta disertación las distintas categorías que propone la autora pero si distinguiré tres momentos claves que hacen una inflexión en las formas de producir y reflexionar las imágenes¹².

El primero es el arriba descrito donde las imágenes son ilustración de la

audiovisuales realizadas por antropólogos visuales véase Henley (2001), MacDougall (1998), Banks y Morphy (1997), Mead (1995).

¹² Para revisar las distintas categorías que propone Ardevól remitirse a: Ardevól, E. (1994) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora.

narración, se explica la cultura o los sujetos que están en pantalla de una forma científica u objetiva, esto se da en los inicios del cine y en sus primeros desarrollos. El segundo momento reflexiona sobre la objetividad de las imágenes al tomar en cuenta el papel o incidencia que tiene el proceso de producción tanto en la situación que se graba como en el montaje posterior, lo cual se da a partir de la década de los 50's.

Las respuestas hacia las incidencias tanto del proceso de registro como de montaje según Ardevól (1994) son diversas, por ejemplo: a) la aceptación de que el producto audiovisual es una construcción subjetiva del realizador y por lo tanto es necesario involucrar a los sujetos filmados en el proceso de producción, a través de la participación y la colaboración como lo sugería Rouch con su *cinema vérité*. Y, b) registrar de tal forma que el realizador incidiera lo mínimo posible como lo proponían el cine directo y el cine observacional. Filmar la vida cotidiana como si hubiera sucedido sin que el realizador estuviera ahí, que el espectador pueda ver lo que sucedió y él mismo sacar una conclusión de lo que ve en la pantalla.

El tercer momento importante que distingue la autora se da a partir de los 80's del siglo pasado en donde la autoreflexividad es la clave, el interés va más allá de la incidencia a la hora de captar la realidad y se centra en aspectos éticos y políticos. Se reflexiona sobre la desigualdad o las relaciones de poder bajo las que se vinculan realizador y sujeto filmado, a qué intereses responde el producto final, de qué sirve a los personajes que participan o al propio realizador, intenta evidenciar las negociaciones a las que están sujetos el realizador y el sujeto filmado dentro del mismo proyecto, se revela la metodología y el posicionamiento del autor (Ardevól, 1994: 83-134).

A pesar de que en las últimas décadas se ha incluido la problematización de la recepción y la lectura que se puede hacer de los productos audiovisuales antropológicos más allá de los círculos académicos. Es escasa la reflexión proveniente de los diversos enfoques del cine etnográfico, referente a las formas de utilizar convenciones estéticas o narrativas que contribuyan a una mayor difusión de los productos visuales y un menor aburrimiento del espectador como ejemplifica Ruby (2011) en su despedida de la antropología visual¹³.

¹³ “Ya no criticaré manuscritos, escribiré reseñas o artículos, daré conferencias sobre cine etnográfico o asistiré a esos increíblemente aburridos “festivales de cine etnográfico” –los arcos de oro de la antropología visual” (Ruby, 2011. <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/>).

La antropología visual para analizar procesos sociales

Retomar posturas de la antropología visual donde la cultura material visual es objeto de estudio debido a su articulación con procesos sociales, económicos y políticos de los cuales emerge, permite plantear las bases para el análisis propuesto en esta investigación.

A este enfoque Ruby lo llama *antropología visual de la comunicación* y sugiere: “abarca el estudio antropológico de todas las formas visuales y gráficas de la cultura, así como también la producción de material visual con una intención antropológica” (2007:1). Y para autores como Banks y Morphy el objetivo es explorar “lo visual en el proceso de la reproducción social y cultural” (1997: 17). De esta forma, en estos enfoques la realización de productos audiovisuales con parámetros antropológicos ya no es suficiente se precisa vincular los distintos procesos que dan lugar a las imágenes: producción, análisis y circulación.

La finalidad es entender cómo los objetos visuales se encuentran inmersos en *procesos sociales* (Ruby, 2007) en los que el realizador muestra su bagaje cultural, ejercicios de poder o negociaciones con los sujetos, es decir, un proceso en el que tienen lugar diversas etapas además del registro. El producto visual se insertará en circuitos de difusión específicos que resultarán en representaciones particulares que deberán ser tomadas en cuenta para el análisis también.

Por consiguiente, “la antropología visual debe preocuparse por problematizar lo visual en relación con procesos culturales además de entender la naturaleza de las representaciones visuales y la forma en la cual ven y como lo que es visto es parte de los mundos conceptuales de la gente” (Banks y Morphy, 1997: 21). Sin embargo, los factores culturales no son suficientes para analizar las imágenes, de tal forma que es necesario tener en cuenta los procesos políticos y económicos como señala Deborah Poole (2000) pues estos interfieren en las relaciones de poder que se ejercen en el momento de producir las imágenes.

Tener en cuenta los procesos culturales, sociales, políticos y económicos no se relaciona solamente con el momento de producción es necesario asociar dichos procesos a la circulación y recepción de las imágenes. Debido a que las reflexiones que se generen en los espectadores estarán relacionadas directamente con los espacios de circulación e incluso pueden llegar a incidir en la esfera pública.

Desde la fotografía como campo de estudio hay diversos autores que reflexionan sobre los distintos usos que se hacen de las imágenes o los que se muestran en ellas como las situaciones de poder o desigualdad que se originan por factores políticos, económicos o culturales; las interpretaciones o lecturas que da cada sujeto a las imágenes desde su historia personal; diversas relaciones o dinámicas sociales que se dejan entrever (factor más evidente en la imagen en movimiento). Aspectos interesantes de rescatar para el análisis que se plantea en esta disertación ya que delimitan el análisis político y social que se debe tener presente para las imágenes.

Por ejemplo, Bourdieu señala que “distinguir para cada fotografía los usos y los públicos posibles o, más concretamente, el uso posible para cada público, subordinar las apreciaciones a varias hipótesis condicionales, es una manera de comprender o, mejor dicho, de “rehacer” por su cuenta una fotografía impersonal y anónima” (2003: 150-151). De esta forma, lo que se muestra en una fotografía, más que la imagen en sí misma, son los *papeles o relaciones sociales* que los observadores pueden inferir al relacionar su experiencia de vida y la imagen.

Dependiendo del contexto en que es mostrada la imagen y el *uso o función social* que cumpla la fotografía son las posibles significaciones o interpretaciones que las personas harán de las imágenes (Bourdieu, 2003). Las cuales están condicionadas a una serie de factores estéticos, de clase, educativos, ideológicos, comunicacionales, políticos y tradicionales, por lo que no es sólo una creación individual del realizador sino una convención social de las formas en cómo se relaciona la sociedad.

Las personas hemos aprendido a entender y apropiarnos de los nuevos lenguajes y estéticas que propone la imagen en movimiento, la atemporalidad, los bucles en infinito, la yuxtaposición de los planos, la incorporación del montaje sonoro entre otros. Pero también inferimos las relaciones, condiciones y argumentos desde los cuales provienen las imágenes en la pantalla.

Tagg (2005), profesor de historia y teoría del arte y fotografía, es contundente al proponer que en la fotografía - en las imágenes en general- se disputan no sólo aspectos estéticos y prácticas sociales, sino que también entra en juego el ejercicio del poder, de dominación y subordinación que son parte crucial del proceso de producción, circulación y recepción de las imágenes que circulan en la sociedad.

Poole por su parte reconoce también los efectos que tienen las imágenes “en la

construcción de las hegemonías culturales y políticas” (2000: 15), por lo que sugiere “explorar los usos políticos de las imágenes –su relación con el poder–” a través de la “intrincada y a veces contradictoria estratificación de relaciones, actitudes, sentimientos y ambiciones” (Poole, 2000:16) en la producción de las imágenes, así como en el valor y significado que cada grupo social da a éstas.

La cuestión es cómo pensar y analizar las imágenes de una manera integral que permita entender una sucesión de procesos de producción, circulación y consumo, que se enmarcan en una serie de relaciones entre distintos grupos sociales y en un desarrollo histórico y político específico, como señala Tagg:

La producción y atribución de significados fotográficos no es un proceso arbitrario ni voluntarista. La codificación y descodificación en las fotografías es el producto del trabajo de individuos históricos concretos... Además, este trabajo tiene lugar en contextos sociales e institucionales específicos. Las fotografías no son ideas. Son elementos materiales que se producen mediante un determinado y sofisticado modo de producción, y que se distribuyen, se difunden y se consumen dentro de un determinado conjunto de relaciones sociales; son imágenes que adquieren significado y son entendidas en el marco de las propias relaciones de su producción y que se sitúan en un complejo ideológico más amplio, que a su vez debe ser relacionado con los problemas prácticos y sociales que le sirven de soporte y le dan forma (2005: 242).

Las imágenes que nos muestra la escena audiovisual tijuanaense están estrechamente relacionadas con las preocupaciones de los propios realizadores en cuanto a Tijuana como urbe (ciudad de paso, frontera, violencia, ciudadanía, deshecho como parte del paisaje cotidiano), pero también con la cotidianidad e incluso banalidad de vivir en dicha ciudad. En esos casos las imágenes también son valoradas y entendidas dentro de un contexto histórico específico.

Tanto el uso o función social de las imágenes que propone Bourdieu (2003), el ejercicio del poder que se efectúa en la producción de las imágenes Tagg (2005) y el uso político y desigualdad en la circulación de las imágenes Poole (2000), hablan en sentido estricto de la fotografía, pero sus planteamientos concuerdan con algunos de los aspectos a resaltar en la presente investigación. Ya que las imágenes plasmadas en los videos analizados no pueden ser estudiadas fuera de contexto, sino entendidas desde los procesos de producción que originan tales propuestas audiovisuales, los circuitos de exhibición en los que se insertan, los tratamientos visuales que plantean argumentos teóricos o conceptuales, las temáticas que se deciden visibilizar o las relaciones de poder, entre otros.

En este sentido la *economía visual* propuesta por Poole nos ayuda a comprender cómo las imágenes –tanto fotográficas como audiovisuales- están insertas en una serie de intercambios y relaciones entre los distintos grupos sociales que las producen y las consumen. La autora señala que “la palabra *economía* sugiere que el campo de la visión está organizado en una forma sistemática. También sugiere claramente que esta organización tiene mucho que ver con relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida” (Poole, 2000: 16). De esta forma, la asignación de *valor* tiene que ver no sólo con atribuir significados o códigos simbólicos, sino con “la asignación de valor a un objeto visual según la ubicación histórica y social de su observador”(31), es decir, con el ejercicio del poder entre grupos que no necesariamente se encuentran en las mismas condiciones y con las desigualdades que esto conlleva (Zamorano: 2011).

En este sentido, revisar las interacciones que se dan entre los realizadores, las instituciones, los financiamientos o la autogestión es fundamental ya que a través de éstas es que encontraremos tensiones, conflictos, formas de funcionamiento, relaciones de poder e intervenciones dentro de un contexto físico y social específico. Las imágenes que muestra la escena tijuanaense guían hacia una lectura específica de aquella ciudad que no es única ni estática, sino que depende del imaginario, conocimiento o relación (turística, laboral, migratoria, económica) que se tenga con ese contexto particular.

*Quesque sistemas visuales*¹⁴

La hipótesis con respecto a los productos audiovisuales tijuanaenses que forman parte de esta investigación es que se conformaron dentro de una escena particular debido a: 1) la coyuntura de distintos discursos provenientes de las ciencias sociales y del arte contemporáneo internacional con respecto a Tijuana; 2) la institucionalización y profesionalización tanto de los artistas como de los espacios dedicados al arte en la entidad; y 3) las nuevas posibilidades visuales gracias al avance tecnológico y a su creciente accesibilidad entre ciertos sectores de la sociedad.

Desarrollaré los factores anteriores a lo largo de la tesis pero es necesario abordar primero lo referente al tema visual, es decir, que procesos se presentan en la

¹⁴ Quesque: expresión popular para designar “dicen que”.

conformación de una forma particular de producir y consumir las imágenes.

El término visualidad es demasiado general o abstracto como para que pueda designar, describir o explicar algo concreto en esta disertación. Puede ser entendido como una forma de designar las imágenes que produjo la escena tijuanaense en conjunto, para denominar una manera específica de percibir lo visual, o incluso dependiendo del contexto, puede englobar los procesos de producción, circulación y consumo en los que se ven insertos las imágenes.

Para evitar imprecisiones decidí eludir la palabra visualidad y sustituirla por imagen o imágenes para designar lo que es posible ver en la pantalla; utilizo formas de ver, observar o percibir lo visual para intentar describir la experiencia de la observación; y finalmente cada proceso por el que atraviesa la imagen es designado como tal ya sea producción, circulación o consumo. No obstante, en algunos casos me pareció que sí era útil dicho término, por lo que empleo visualidad para referir el conjunto de las producciones audiovisuales que realizaron los distintos colectivos y sujetos pertenecientes a la escena tijuanaense que describo en esta investigación.

Aclarar las diferencias entre las nociones y el significado de lo que se pretende decir con respecto a las imágenes, la forma de percibirlas y los procesos en los que se encuentran inmersas, no explica el proceso por medio del cual las personas van conformando la experiencia visual.

En referencia a la experiencia visual, Jonathan Crary profesor de teoría y arte moderno que investiga sobre los orígenes de la cultura visual moderna, señala cómo ocurre una transformación en el proceso de mirar en el siglo XIX “de cierta forma, lo que ocurre es una nueva valoración de la experiencia visual: se da una movilidad e intercambiabilidad sin precedentes, abstraída de cualquier referente o sitio instaurado” (Crary, 1992: 14), pero tal transformación se basa en los procesos de observación que ya se tenían.

El aprender a observar se da por medio de un proceso paulatino de aprendizaje que se va adquiriendo de forma casual y nos permite reconocer cierto tipo de imágenes, su tratamiento visual o narrativo, e incluso los circuitos donde son consumidos que también están relacionados con una asimilación de todo el proceso.

Esta reflexión sobre las formas de ver y producir las imágenes implica utilizar un concepto que acentúe la idea de que hay un proceso en constante gestación, en donde el

cambio de una a otra forma de experimentar lo visual no necesariamente es abrupto o radical sino un proceso paulatino en el que confluye una diversidad de factores para que se conforme la experiencia visual.

El concepto *sistema visual* sugerido por Banks y Morphy (1997) busca establecer “los procesos que dan lugar en los seres humanos a la producción de objetos visibles, la construcción reflexiva de su entorno visual y comunicacional por medios visuales” (1997: 21). Estos autores también proponen que las personas observamos las cosas de una forma específica que es la forma en como nos han enseñado a hacerlo a través de una *construcción social y cultural*, la cual da como resultado una interpretación y entendimiento del mundo que se observa a partir de dichos *sistemas visuales*.

Sistema visual parece el término más adecuado para describir cómo se dan los cambios y entrecruzamientos de las prácticas y usos sociales que determinan formas particulares de ver o percibir lo visual. Pero la definición de Banks y Morphy (1997) es insuficiente para el tema tratado en esta tesis por lo que debe ser desarrollada más extensamente, puesto que es necesario agregar los aspectos políticos y económicos a su propuesta.

Uno de los primeros autores en explicar un cambio en las formas de percepción de las sociedades fue Walter Benjamin (2003) a partir de su texto “La reproductibilidad técnica de la obra de arte”. Para Benjamin las innovaciones tecnológicas (grabado, litografía, fotografía y cine) que se vivieron con el surgimiento de la reproducción mecánica le permitieron notar cómo fue cambiando la percepción visual o cómo cada innovación dotaba de una experiencia visual distinta. Lo anterior se concretó en la concepción de la obra de arte.

La obra de arte pasa de tener un *valor ritual o aural* en el que era considerada como única, insustituible y auténtica, a regirse por un *valor de exhibición* en el que ya no importa la autenticidad pues la obra es reproducible y todas son iguales. La reproducción mecánica permite una mayor circulación de la obra de arte en la sociedad quitándole así su carácter ritual y de élite.

El cambio que sufre la obra de arte, principalmente con el cine, incentiva lo que según Benjamin es una “función social decisiva... que sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato de un

sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día” (2003: 56). En consecuencia, para Benjamin (2003) “las transformaciones profundas de la percepción” (94) se relacionan con la reproducción mecánica.

El video en general implica cambios en las formas de percibir la imagen en movimiento en el mismo sentido en como lo plantea Benjamin (2003) para la reproductibilidad técnica de la obra de arte. En el caso de la escena audiovisual tijuanense, el video establece posibilidades estéticas o tratamientos visuales innovadores que permiten la creación de nuevas narrativas por medio de la experimentación en diversos efectos plásticos tales como el contraste del color, la alteración del ritmo o la temporalidad, la manipulación de los encuadres, planos, ángulos, o sonido. Efectos que han contribuido a instaurar diferentes formas de ver y percibir las imágenes (que no eran propiamente cine pero tampoco televisión) en el contexto local.

Desde una perspectiva más contemporánea Crary (1992) plantea una construcción histórica de la visión más que un cambio radical o instauración debido a sucesos concretos. Propone un proceso gradual o sucesivo en el que hay “una reorganización masiva del conocimiento y de las prácticas sociales que modifican en muchos sentidos las capacidades productivas, cognoscitivas y de deseo de los sujetos humanos” (Crary, 1992: 3). Tal reorganización se da en *coexistencia* con los modos tradicionales de ver y los que se encuentran gestándose a la vez que van surgiendo “nuevas formas de circulación, comunicación, producción, consumo y racionalización las cuales demandan y configuran una nueva clase de observador-consumidor” (p.14).

Este nuevo sujeto observador del que nos habla Crary (1992) es imprescindible para que se concrete el proceso en el que un sistema visual es aprendido y reconocido. Pero dicho sujeto a su vez es un observador que está en continuo aprendizaje y transformación debido a las prácticas sociales, las innovaciones tecnológicas y la institucionalización o legitimación de ciertas convenciones visuales, por lo que es parte integral en la conformación y generación de conocimiento de los nuevos sistemas visuales.

En el caso de los realizadores tijuanenses, las imágenes que muestran no son sólo creatividad o innovación también son una serie de convenciones visuales que se pueden ver en los medios de comunicación masiva o en los circuitos del arte. Además, tales convenciones están sujetas a las posibilidades técnicas de los equipos. Así, los

realizadores configuran o ayudan al establecimiento de nuevas convenciones de los circuitos en los que logran introducirse, en este caso; fiestas electrónicas, galerías, museos, festivales de video o medios masivos de comunicación.

La interacción entre los aparatos que producen las imágenes y los dispositivos de exhibición y difusión de éstas posibilita la *estandarización* y *normalización* del sujeto observador al que se le inculcan las habilidades para entender y actuar dentro de un sistema visual particular. De esta forma “los dispositivos ópticos, son puntos de intersección donde discursos filosóficos, científicos y estéticos se superponen, considerablemente, con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales, y fuerzas socioeconómicas” (Crary, 1992: 8). Por lo que las implicaciones de las imágenes no sólo tienen cabida en la percepción sino que son sociales, culturales y políticas.

En consecuencia tanto la innovación como la normalización se encuentran sujetas a la interacción de diversos procesos que tienen lugar en la producción de las imágenes, tales como los lineamientos que rigen a las instituciones que dan financiamientos para producir, a las disposiciones de los espacios de difusión, a los objetivos del realizador, a las desigualdades o complicidades entre los distintos actores. Los elementos anteriores, entre otros, contribuyen ya sea a establecer, mantener o transformar los sistemas visuales hegemónicos.

Otro autor que abona a esta postura sobre una nueva conjunción de procesos para determinar la experiencia visual es Michaud (2007) quien desde el campo del arte, explica y sugiere cómo los cambios sociales, culturales y políticos en las sociedades – que se han tornado principalmente al consumo, espectáculo, ocio– han cambiado nuestra forma de percibir el arte en general y, por tanto, la conformación de los sistemas visuales.

Al cambiar la percepción del arte “la estética va entonces esforzándose por posesionarse de los signos del nacimiento de un nuevo régimen del arte” (Michaud, 2007: 93). Al igual que Benjamin, Michaud aboga por el valor de exposición en la contemporaneidad que se ha tornado a lo masivo, a la publicidad, al deseo de tener sin importar que tan único sea el objeto sino qué tanto combine con el estatus, muebles y moda del que lo adquiere. Estos cambios tienen implicaciones tanto en la producción de las obras como en la atención que éstas requieren:

Instalando, privilegiando el barrido rápido (el scanning) en detrimento de la lectura

y del desciframiento de las significaciones. La imagen se vuelve más fluida, más móvil; es menos espectáculo o dato que elemento pragmático, elemento de una cadena de acciones; pierde su valor de referencia o de denotación para inscribirse en una cadena de metamorfosis sobre pedido (Michaud, 2007: 101).

En consonancia con la conformación paulatina de un nuevo sujeto observador como sugiere Crary (1992), Michaud (2007) ayuda a comprender cómo los sistemas visuales no pueden ser un factor aislado que depende de sus productores, sino que están conformados por una serie de conexiones e interacciones que tienen lugar en un contexto específico con deseos y demandas por parte de los consumidores.

Lutz y Collins (1993) realizan un estudio etnográfico sobre la revista National Geographic en el cual ilustran claramente cómo las imágenes pueden contribuir en la construcción de ideas o reforzar concepciones sobre distintas temáticas. Las autoras proponen una lectura que tenga en cuenta; primero, el proceso de producción de las imágenes en el que se debe apreciar los aspectos estéticos así como los *artefactos culturales* en los que el lector puede observar los valores que lo identifican con la propuesta editorial de la revista; segundo, la estructura y contenido de la imagen que muestra no sólo la representación de los personajes que aparecen en ésta sino también la de los propios lectores como sociedad; y tercero, la recepción por parte de un observador historizado que cuenta con un bagaje cultural, clase social, representación de sí mismo, valores, sentimientos propios que lo predisponen a entender de una forma específica, y a su vez, analizar las implicaciones críticas y políticas de la circulación de la revista en la sociedad.

La selección y organización en la que se presentan las imágenes para contar las historias juega un papel importante en la “imposición de líneas ideológicas”(Lutz y Collins, 1993: 56). En consecuencia, las autoras consideran que las imágenes deben ser analizadas de acuerdo al “contexto institucional de sus creadores, restricciones, intenciones, y motivos inconscientes por un lado, y por otro, la construcción de significado de sus lectores” (Lutz y Collins, 1993: 88). A través de una etnografía enfocada en los puntos anteriores, las autoras definieron la forma en que la revista asocia ideas culturales que configuran la forma de pensar de los lectores sobre los acontecimientos presentados.

Retomo estas ideas sobre los cambios de percepción o las transformaciones sucesivas que configuran paulatinamente las formas de ver y los estilos de producir

imágenes, para destacar cómo la producción de una escena audiovisual particular, en este caso la tijuanaense, tiene que ver no sólo con la creatividad y el contexto inmediato de los realizadores sino con la coyuntura de discursos académicos e institucionales sobre Tijuana, de prácticas y usos sociales que modifican las formas de observar y producir imágenes, de la circulación de los productos audiovisuales, así como de la recepción por parte de sujetos historizados que da lugar a lecturas particulares.

Tener en cuenta los aspectos arriba mencionados permitirá una lectura integral de las propuestas audiovisuales que son objeto de estudio en esta investigación.

La que sí rifa es la tecnología: vídeo como *inoveichon*¹⁵

El hacer hincapié en los aspectos sociales, ideológicos, políticos y contextuales de una imagen nos sirve para no tener un análisis plano o que se quede sólo en aspectos estéticos. Sin embargo, estas reflexiones se deben acompañar de las posibilidades o condicionantes que impone la tecnología en sí misma, en este caso el video.

Considerar al video como punto de partida antes que al propio cine o a la televisión se debe a que éste fue el medio del que se apropiaron los realizadores audiovisuales tijuanaenses para llevar a cabo sus proyectos. Lo anterior significó la experimentación con dicho medio y la introducción en el videoarte o video-experimental principalmente. Esto se logró por medio de una serie de estrategias de autogestión así como a la introducción del video como un elemento más de los museos y galerías (Newman, 1990: 88) situación que correspondía al momento histórico de principios de este siglo.

El video como tecnología surge a mitad de la década de 1960 y permitió un mayor movimiento y libertad para el que manipulaba la cámara, además de “la grabación y el almacenamiento de datos [que] transcurren sincronizados... [lo] que mantiene el material grabado en un perfecto estado de disponibilidad y alterabilidad” (Martin, 2006: 6). Estas nuevas posibilidades de manipulación cambiaron las lógicas de producción pues ya no era necesario un gran equipo de técnicos o ayudantes para operar la cámara, la manipulación a la hora de editar cada vez fue mayor llegando en la actualidad a transformaciones casi totales de las imágenes grabadas, y la exhibición

¹⁵ *Sí rifa*: expresión coloquial para designar importancia.

también se transforma al prescindir de una sala de cine con un gran proyector por lo que el video salió al espacio público y entró a los museos o galerías.

Sylvia Martin (2006), doctora en historia del arte así como curadora y colaboradora científica en distintos museos de Alemania, puntualiza que no es muy reconocido el intercambio que se da entre el arte y la televisión gracias al video, y señala que: “la relación entre el vídeo y la televisión no fue un intercambio productivo sólo durante los primeros años de existencia del vídeo... La televisión ha evolucionado hasta formar un compuesto híbrido en el que difícilmente se puede distinguir entre la información, la diversión, la documentación y la ficción” (Martin, 2006: 9). A tal intercambio también contribuye el que la televisión se apropie de vanguardias que convierte en formatos repetitivos hasta que no le son más rentables, en este sentido uno de los casos más representativo en cuanto a la apropiación de la videoexperimentación o videoarte es MTV (*Music Television*)¹⁶.

Otro aspecto importante en el desarrollo del video como tecnología y consumo masivo es cuando pasa de lo analógico a lo digital a finales de la década de 1990 (Martin, 2006; Manovich, 2007), lo que originó la manipulación de la imagen en movimiento a través de los programas de computadora (*software*) que cada vez se especializan y sofistican más.

La evolución tecnológica profundizó aún más la manipulación de la imagen, potenciando el proceso de edición en el que se interviene ya no sólo a las imágenes grabadas sino que interactúan diferentes medios para lograr la estética o los efectos narrativos deseados. Al respecto Manovich, teórico, crítico y artista en nuevos medios señala:

Lo que se remezcla hoy no es sólo el contenido de diferentes medios sino también de sus técnicas fundamentales, métodos de trabajo, y formas de representación y expresión. Unidas en el entorno del *software* común, la cinematografía, animación, animación por computadora, efectos especiales, diseño gráfico, y la tipografía que ha llegado a formar un nuevo metamedio. Un trabajo producido en este nuevo metamedio puede usar todas las técnicas, o cualquier subconjunto de estas técnicas, que previamente eran exclusivas de los diferentes medios de comunicación (Manovich, 2007: 39).

La experimentación técnica que sucedió entre el video, los medios de comunicación

¹⁶ “El canal musical MTV hizo su aparición en la televisión en esta década [1970] y ofrecía, sus clips musicales de corta duración, una nueva mezcla de arte, comercio y televisión” (Martin, 2006: 20).

masiva, los *softwares* y el arte tanto en la era analógica como en la digital –y que en ésta última se potenció aún más dicha experimentación–, es en parte lo que ahora se ve cotidianamente en las películas, los videos de música o incluso en algunos programas de televisión. Pero como señala Renaud estas nuevas formas de visibilidad “no excluyen ni anulan el viejo régimen de visibilidad y materialidad y sus prácticas: más bien las transponen en un nuevo registro de significación de placer ligados a inéditas materialidades” (1989: 22). Es decir, hay una historia de imágenes que en la actualidad como espectadores es posible reconocerla.

Como bien señalan Martin (2006) y Manovich (2007), la experimentación dio lugar a reflexiones y cuestionamientos sobre la linealidad, temporalidad y narratividad en la imagen. Esto desembocó en nuevas estéticas que se construían gracias al juego o fragmentación con el tiempo, la modificación de las imágenes (color, difuminados, tipografías, transiciones, efectos en tercera dimensión), los circuitos de difusión (festivales especializados, espacios universitarios, artísticos o lúdicos, proyecciones en el espacio público), y el papel del espectador-receptor (en donde el observador debe tener la capacidad de distinguir y seguir la propuesta de la pantalla, pero también puede decidir si observa toda la obra o termina la experiencia visual antes).

Asimismo, la innovación tecnológica abarata cada vez más tanto las cámaras de vídeo y las computadoras (*hardware*) como los programas para trabajar la imagen (*software*), no obstante, esto no significa que cualquiera pueda financiar un proyecto audiovisual. El financiamiento de los proyectos audiovisuales es complejo aunque sea un proyecto autogestivo o realizado en los tiempo libres, pues el tiempo invertido por ejemplo es un tiempo que nadie lo está pagando pero que sí implica costos los cuales son mayores en la medida en que las propuestas se vuelven más acordes a los parámetros de la producción industrial.

Encontrar financiamiento es complicado pero si se cuenta con una cámara de video y una computadora es mucho más fácil comenzar, de tal forma que para la gran mayoría de los productores audiovisuales la autogestión es el primer camino a seguir por lo general. Esta situación implica como señala Marks (2000) que los realizadores “se ganen la vida al igual que otros artistas independientes: trabajan para producciones comerciales de cine y televisión, enseñan, ocasionalmente tienen becas que cubren su sustento, e improvisan trabajos de tiempo parcial” (p.13). En esta etapa o condiciones se

encuentran o han pasado la gran mayoría de los realizadores audiovisuales tijuanaenses.

A medida en que van adquiriendo experiencia los sujetos y se va profesionalizando la práctica, la búsqueda de financiamiento se especializa también. Una de las formas más recurridas es solicitar presupuesto público destinado a propuestas culturales que se materializa en distintas becas otorgadas por los distintos niveles del gobierno mexicano. Sin embargo, esto no quiere decir que ya todo está resuelto pues habrá que poner atención al tipo de proyectos y lógicas que estos recursos pretenden incentivar.

Por ejemplo, el colectivo Bulbo en sus últimas producciones de documentales para la televisión desdibujó la figura del autor y firmaba como colectivo. No obstante, para su primer documental en cine sí hay directores, lo cual responde, según señala Jose Luis Figueroa (Entrevista, 2010) más a trámites burocráticos que a sus propias lógicas de trabajo.

Es más factible obtener recursos públicos que apoyos por parte del sector privado, pues en México comúnmente este no invierte ni siquiera en cineastas reconocidos, menos en realizadores alternativos o sin renombre. Asimismo es más fácil encontrar un inversor privado si se tiene una subvención pública de antemano.

Tener un financiamiento es un gran paso en la producción del proyecto, sin embargo el procedimiento para conseguirlo también depende de si el proyecto es documental, videoarte, cortometraje o cine de ficción. De esto también dependen los canales de distribución que pueden ser festivales de cine, cortometraje o documental, museos, galerías o eventos de arte, proyecciones especializadas ya sea en espacios educativos o alternativos.

El estar pendiente de factores como el financiamiento y los canales de distribución o circulación es importante porque a través de estos también se pueden entender las imágenes que se ven en la pantalla. Con esto no se pretende establecer que los financiamientos determinan las problemáticas o temáticas que se desarrollan en los productos visuales y las lecturas que hace el público, pero sí que hay discursos que se favorecen desde el presupuesto público ya que responden a políticas institucionales. De esta forma, los realizadores deben lidiar y aprovechar las indefiniciones o fisuras de los contratos y procesos para plasmar su proyecto lo más fiel posible a su enfoque.

Entonces, la antropología visual me es útil para; a) hacer una revisión de cómo

las imágenes de la escena audiovisual tijuanaense dialogan con temáticas sociales, culturales y políticas de su contexto, b) analizar cómo estas realizaciones comentan el entorno del que provienen, c) permite la detección del ejercicio del poder en procesos como la realización, circulación, difusión y consumo de las imágenes, lo cual a su vez influye en las formas de recepción en la esfera pública.

Finalmente, advertir los sistemas visuales o la conformación de determinadas formas de ver o experimentar lo visual, es un factor importante para explicar la visualidad que se configuró en la escena analizada en Tijuana. Para llevar a cabo lo anterior, es imperioso tomar en cuenta el desarrollo de la tecnología y sus constantes innovaciones que contribuyen a precisar tanto los cambios como las nuevas convenciones que conforman un sistema visual determinado, así como al sujeto observador que tiene la habilidad de reconocerlo.

Posicionándome ante la línea (metodología)

En esta investigación además de intereses en común había bastantes similitudes con la mayoría de los informantes. Aspectos como la edad, la clase social, los contextos urbanos por los que solemos movernos eran comunes, inclusive había pláticas sobre la propia antropología visual cómo disciplina y como parte de nuestra cotidianidad.

Los espacios compartidos eran sus casas, cafés o bares, a los que seguramente si yo fuera oriunda de la ciudad visitaría regularmente. La ingestión de bebidas alcohólicas que podría presentarse como un sesgo en la investigación, debe contextualizarse, por un lado como un factor que generaba empatía, y por otro como un habitus¹⁷ (Bourdieu, 1997) que comparto con la gran mayoría de los jóvenes–adultos pertenecientes a un sector de la clase media que se insertan en ambientes de fiesta y dinámicas o propuestas culturales.

Las prácticas compartidas con mis informantes me situaron dentro de las dinámicas de la clase media, lo cual no era nuevo para mí. Pero lo que sí descubrí, fortuitamente, fue la conciencia de que si por algo me gustaban estas imágenes –los

¹⁷ El habitus es un sistema de prácticas distintivas, que son compartidas por un grupo de sujetos más o menos homogéneo, con bienes y capital cultural similares. Este sistema de prácticas establece conductas que permiten hacer clasificaciones entre los diversos sujetos, delimitando a su vez quiénes pertenecen a un grupo o espacio social y quiénes quedan fuera. Así, estas diferencias simbólicas (aficiones y estilos de vida), devienen en la estructura del sujeto, y se encuentran estrechamente relacionadas con los condicionamientos sociales del propio grupo (Bourdieu, 1997: 19-21).

videos de *Nortec Visual* o los documentales de *Bulbo*– y me interesé en estudiarlas, era por una complicidad en la forma de ver y comprender el mundo que nos presentan.

Con lo anterior no se debe entender que no hay una postura crítica ante los diversos proyectos que se incluyen en esta investigación, pues el mismo hecho de verlos repetidamente para hacer un análisis, muestra ya sea sutil o implícitamente una serie de situaciones, valores, ideologías, estereotipos, tratamientos visuales y narrativos, estéticas, o relaciones de poder que se logran identificar después de un trabajo de visualización y análisis.

La complicidad en las formas de ver y comprender las imágenes se puede entender como un aspecto más de ese *habitus* compartido con mis informantes. Si por ejemplo hablamos de los documentales de *Bulbo* mi sensación era que se mostraban situaciones que podías vivir en el día a día, o que la chica que estaba hablando era una desconocida total pero pensaba o se expresaba igual que algunos conocidos.

En este sentido, me parece rescatable e interesante ver que se le diera voz en los medios de comunicación a un sector de una clase media urbana lo que demuestra que no es necesario ni pertenecer a una elite hegemónica –que sí tiene espacios en los medios de comunicación masiva para plasmar su visión de la vida–, ni ser una población marginal o vulnerable para que sea imperioso voltear a ver sus necesidades. Lo anterior sin olvidar que lo que se retrata es sólo una visión de una parte de la clase media, y no la diversidad que puede haber dentro de esta clase social.

Los productos audiovisuales de *Nortec* también significaban un ambiente, grupo, espacio, y una forma particular de interpretar y experimentar tanto la música como los visuales para nuestra generación. Para empezar había que tener gusto por la música electrónica-alternativa, de tal manera que en algún momento de ocio la salida de la noche fuera ver a *Nortec* cuando se presentaba en la ciudad. Aparte, era una forma de ver imágenes (estéticamente muy atractivas, fragmentadas, manipuladas en el color, la temporalidad, la escala) que enseñaban los canales de videos musicales principalmente de Estados Unidos, siempre y cuando se tuviera televisión por cable.

Sin embargo, estos videos contaban con un complemento: no eran imágenes de Europa o Estados Unidos, eran de una ciudad que aunque no fuera la propia, desde mi posición social era fácil reconocer el ambiente y de paso sentirse identificado, puesto que había un conocimiento de los elementos que se mostraban y de lo que significaban.

Entender el baile que estaba en la pantalla era sencillo pues era el que se bailaba en las fiestas familiares, ese tipo de imágenes eran las que habían conformado la cotidianidad de una generación que había crecido entre las tradiciones y música populares, y una mayor accesibilidad a la música e imágenes de otros lugares gracias a la tecnología y el Internet.

No obstante, dicho *habitus* al que me refiero va más allá de lo visual, se vincula con aspectos sociales, culturales, políticos y económicos. El pertenecer a una clase media no quiere decir que se tiene la vida resuelta en cuanto a lo económico de por vida, pero sí que hay una cobertura de las necesidades básicas, tan es así que hubo la posibilidad de adquirir una educación universitaria formal sino es que en un nivel superior. Y a la educación generalmente se le ha ligado a posibilidades de movilidad social ascendente.

La clase media manifiesta expectativas y comportamientos que pueden ser identificables en sus intereses y consumos. Hay una inclinación por ciertos bienes materiales relacionados con gustos culturales u ocio como pueden ser los viajes, las computadoras, el Internet, la televisión de paga o el cine, lo cual se traduce en acceso a información o tendencias globales, resultando así en una visión más allá del propio entorno. Y en los casos analizados en esta disertación se puede observar en la producción cultural.

Políticamente, no me atrevería a decir que hay una línea que pueda caracterizar ni a la clase media ni a los sujetos partícipes de esta tesis, pero lo que se dice de la juventud o adultos jóvenes es que hay una indiferencia ante la política. Empero, yo diría que más bien es una gran desconfianza hacia los partidos y representantes políticos. Mientras para algunos puede que la ideología a seguir sea de izquierda, otros hablan más de la participación ciudadana o incluso refieren la transformación social, quizás en otros hasta se puede intuir que son de derecha aunque en este ambiente “alternativo” (que se distingue por no seguir los cánones dictados por la institucionalización para la juventud) era difícil que lo expresaran. Lo que sí hay en común es que no hay una indiferencia: a todos lo político les merece una opinión.

A mi llegada a Tijuana después de los primeros contactos que hice en persona los que siguieron fueron por Internet –la mayoría–, a través del Facebook principalmente, o correo electrónico. Nunca recibí una negativa, sino una apertura total

que supongo que tiene que ver con la forma de ser de los tijuaneños por estar acostumbrados a tratar con tanta gente de paso. Pero hasta cierto punto también reflejaba la existencia de relaciones sólidas entre todos, ya que cuando utilizaba las referencias de los que había conocido previamente era un factor que me servía para entablar empatía con el nuevo informante.

Referente a la tecnología es pertinente destacar cómo estos artistas utilizan las innovaciones no sólo para la realización de su trabajo, sino también para la comunicación. Tal uso de la Web y sus aplicaciones permite una mayor visibilidad de estos grupos o individuos, el Internet y las posibilidades de comunicación permitieron charlas o *chats* que de otra forma hubieran sido imposibles, asimismo ubique o confirmé en Internet bastante información. Esto no es exclusivo de este grupo pero el uso sí es más generalizado en las poblaciones urbanas y tiende a aumentarse mientras mayor poder adquisitivo se tenga.

Concertaba entrevistas que realizaba en cafés, casas, bares o espacios laborales. Algunas veces interactué con varias personas a la vez, generalmente cuando se daban este tipo de encuentros era en ambientes de fiesta. A los que pude acompañar trabajando con aspectos audiovisuales cuando hacían el registro del evento Fronteras que organizaba Iván Díaz, y que posteriormente con ese material realizarían un documental fueron Rubén Guevara y Hansel Herrera. Por otro lado, Sergio Brown también hacía registro del evento además de impartir un taller sobre realización de imágenes fotográficas y video. Con casi todos me encontré más de alguna vez para recoger material, tomar una cerveza o ir a comer.

Al cambiar el enfoque de la tesis y abrirla a más colectivos la observación participante de los procesos de producción iba a ser complicada. Para empezar tendría que coincidir que todos los realizadores estuvieran llevando a cabo algún proyecto, aparte hubiera implicado observación participante en por lo menos 8 proyectos diferentes en un tiempo de dos meses. Por lo que decidí hacer solamente entrevistas a profundidad ante la limitación de ver a todos trabajar en pleno proceso de producción, además de hacer el acompañamiento a las actividades mencionadas.

Hice un total de 15 entrevistas a realizadores con una duración de entre 1 y 4 horas cada una, el promedio era de 2.5 a 3 horas. En las entrevistas les pedía que me explicarían cuál era su historia personal con respecto a la producción audiovisual, y

cuatro grandes temas: a) el trabajo en colectivo y colaborativo; b) las imágenes en aspectos como la producción o el tratamiento narrativo y visual; c) lo político y su incidencia en la esfera pública; y d) lo referente a los circuitos de circulación y difusión. En el siguiente capítulo (II) hago una descripción de la historia que ha configurado social, política y culturalmente a Tijuana. En el capítulo III por su parte se retoma lo referente a la conformación de la escena audiovisual y la descripción de los distintos colectivos, además de aspectos relacionados con el trabajo colaborativo y los circuitos de difusión. En lo que respecta al capítulo IV por medio del análisis de algunos de los proyectos audiovisuales, son tratados aspectos de producción, tratamiento visual o el abordaje de temáticas que importan para estos realizadores y su incidencia con discusiones de la esfera pública.

Las entrevistas se desarrollaron bajo condiciones muy relajadas debido a varias razones. La principal me parece que está relacionada con la similitud de intereses, edad, visión de mundo o estilo de vida mencionados ya que posibilitaba lograr una empatía muy fácilmente. Además, el contexto en general era muy relajado y se desviaba fácilmente hacia la fiesta –tomar cerveza o encontrarnos con más personas–.

La segunda, es que ya están acostumbrados a entrevistarse constantemente con curadores de arte o investigadores sociales, en lo que respecta a estos últimos se encuentran tanto con gente que tiene una trayectoria bien reconocida como con otros que es su primera experiencia en la investigación. Y en especial con las más jóvenes queda una relación de amistad o colaboración tal es el caso de las tres antropólogas que conocí¹⁸. Al parecer yo contaba con las características del grupo de las jóvenes, por lo que tenían una actitud de estar conociendo a una *morra*¹⁹ más que a una entrevistadora-investigadora.

La tercera condición que caracterizaba las entrevistas eran los espacios, a excepción de las entrevistas con Iván y Sergio, todas las demás fueron realizadas en lugares que eran de su propio entorno por lo que podían desenvolverse y manejarse con soltura, lo cual hicieron también los dos mencionados a pesar de no estar en sus espacios cotidianos.

¹⁸ Hablo en femenino, porque yo conocí solo antropólogas, y Adriana Cadena quien fue mi principal contacto en un inicio y que conocía a varias personas que habían investigado en Tijuana, alguna vez me mencionó que le llamaba la atención que todas éramos mujeres y de otro lugar de México, o extranjeras.

¹⁹ Morra: forma coloquial para designar a una mujer joven.

Realice otras once entrevistas, en diferentes momentos; tres fueron con distintos curadores (Avelina Lesper, Rubén Méndez y Bill Kelley Jr.) antes de irme a Tijuana, con el objetivo de que me ayudaran a comprender aspectos referentes al arte contemporáneo esencialmente; dos más fueron con los dos artistas plásticos que conocí recién llegue a Tijuana (Roberto Romero y Alejandro Zacarias), con estas entrevistas pretendía entender mejor el contexto cultural de Tijuana pero además contribuyeron para advertir que Bulbo pertenecía a una escena más grande.

Tres más fueron con antropólogas que habían o estaban realizando su tesis en relación con procesos culturales de Tijuana (Adriana Cadena, Irina Georgieff y Rosario Mata), éstas me ayudaron a entender el contexto con una visión más crítica, además de proporcionarme un ambiente en el que podía dialogar.

Las otras tres fueron con funcionarios públicos que estaban a cargo de algún área ya fuera en el Centro Cultural Tijuana (CECUT) o en el Instituto Cultura de Baja California (ICBC)²⁰.

Además de las entrevistas tuve diversos encuentros con los distintos realizadores en los que no sólo me daban información para la investigación, sino que me mostraban Tijuana de una forma lúdica y cultural.

Finalmente, realicé un ciclo de exhibición de los productos audiovisuales de la escena tijuanaense en la FLACSO sede Ecuador, en la ciudad de Quito. Este evento se tituló “Tijuana Audiovisual” y consistió en tres sesiones de proyección y un conversatorio con tres académicos que hablaron desde su ámbito de especialización – antropología, arte y medios– sobre mi proyecto de tesis.

El objetivo de la muestra era poder dar una perspectiva amplia de las diversas realizaciones que permiten identificar ciertos tratamientos visuales y géneros utilizados por la escena audiovisual tijuanaense. En el capítulo IV desarrollo a profundidad en que consistió este ciclo de exhibición.

²⁰ Daniel Solís, Director del ICBC. Edgar Rodríguez, Gerente de medios audiovisuales y Carlos García, Gerente de colecciones, registro y conservación, ambos del CECUT. Por comodidad para quien escribe y lee esta disertación se mencionarán los nombres completos de las instituciones referidas y posteriormente se utilizarán las siglas de abreviatura a lo largo de toda la tesis en todos los casos que sea pertinente.

CAPÍTULO II

EI CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

De la historia oficial del rancho de la Tía Juana... a la leyenda negra de Tijuana...

Exponer el entorno en el que se han desarrollado y configurado los colectivos y los proyectos visuales brinda una contextualización general, tanto de los estereotipos y mitos que se le imputan a Tijuana como de las singularidades que se dan en dicha ciudad, las cuales definen las prácticas y dinámicas de la sociedad tijuanaense.

Las producciones audiovisuales que retomo en esta tesis a excepción de dos han sido realizadas en Tijuana, México. Ciudad que debido a su posición geográfica y condición de frontera presenta ciertas particularidades en sus dinámicas sociales, económicas y culturales, además de ciertos estereotipos vinculados a la fiesta, el sexo y el narcotráfico fundamentalmente. Lo anterior hace inevitable esclarecer cuáles fueron las condiciones bajo las que se fundó y se fue conformando Tijuana ya que establecieron ciertas características y estereotipos específicos a esta ciudad.

Se dice que este poblado data desde tiempos prehispánicos y existe la hipótesis de que la palabra Tijuana es de origen indígena, sin embargo, lo que se encuentra documentado es: “el bautizo de un indígena de la ranchería de tía Juana. Esto hace pensar en la posibilidad de que el padre que hizo el asiento haya castellanizado una palabra indígena que no entendió bien” (Ayuntamiento de Tijuana, 2009).

En 1848 se traza nuevamente la línea fronteriza entre México y Estados Unidos ante la pérdida de la guerra por parte del primero, por consiguiente Tijuana queda geográficamente al lado de la nueva línea divisoria de la frontera. Esta ubicación viene a desencadenar buena parte de su conformación social y cultural que se ve reflejada hasta nuestros días (Suárez, 2009; Ochoa, 2009; Félix Berumen, 2003; Asencio, 2001).

La serie visual 2 se compone de imágenes sobre la frontera hoy en día, que se caracteriza por estar dividida no sólo por una línea política o imaginaria sino por un muro metálico.



Ana Andrade (2009). El inicio de la frontera en Playas de Tijuana.



Mayra Moreno (2010). Cruces en memoria de las personas muertas al intentar cruzar la frontera.



Ana Andrade (2010). Doble valla del muro fronterizo.

Con la nueva delimitación de la frontera San Diego fue la ciudad gemela que se desarrolló al otro lado y de la que Tijuana dependía principalmente en términos económicos; “por lo que podría afirmarse que su existencia material dependía básicamente de su estrecha relación con San Diego, California. Las comunicaciones, el comercio, casi todo cuanto era necesario para asegurar la supervivencia, provenía del otro lado de la frontera” (Félix Berumen, 2003: 58). Al estar tan lejos de la capital en un país marcado por el centralismo y en el que no había infraestructura era difícil mantener el contacto con el resto de la República incluso para lo sustancial.

Cómo señala Félix Berumen –estudioso de los mitos y estereotipos que se le han imputado a Tijuana– “para llegar a Tijuana, por ejemplo, se tenía que hacer el viaje pasando por Estados Unidos, ya que entonces resultaba difícil hacerlo por territorio mexicano. Esto da una idea de las severas condiciones de aislamiento en que se encontraba Tijuana” (2003: 87). Así, es fácil imaginar que el desarrollo de Tijuana se debió en gran parte gracias a la relación con San Diego y a la explotación turística por parte de los norteamericanos.

El turismo que se daba en Tijuana casi desde su surgimiento no era el mismo que se empezó a satisfacer en la década de los veinte del siglo anterior ante la ley Volstead

o seca –que prohibía el alcohol en Estados Unidos–. Esta etapa de prohibición coincide con la legalización de los juegos de azar en México que deriva en la apertura de diversos casinos en el territorio nacional. Lo anterior explica cómo en Tijuana se empieza a fomentar el desahogo moral de los norteamericanos como turismo.

A los casinos y a las cantinas se les sumaron los prostíbulos y todo lo necesario para saciar los deseos e impulsos que la represión norteamericana fomentaba y consideraba perversiones solamente posibles en el lado mexicano de la frontera. Esto sin una autoreflexión por parte de los estadounidenses hacía su propia participación en el ambiente de decadencia, pues eran ellos los que tenían el dinero para llevar a cabo tales conductas dignas no solo de reprimenda moral, sino de prohibición según sus propios códigos morales.

En consecuencia, “el puritanismo estadounidense de los veinte se encuentra, y de manera sobresaliente, entre las causas que originaron la visión estereotipada de Tijuana; esto es, como una representación de todo aquello que resultaba contrario a la recta mentalidad puritana de la época” (Félix Berumen, 2003: 153). De igual manera, en esta época el cine de Hollywood y sus estrellas retoman Tijuana como centro vacacional resultando así una mayor difusión de la *leyenda negra* de Tijuana. Lo que a su vez fomentaba la creencia de que en Tijuana era posible realizar cualquier cosa ilegal o acto inmoral pues no había ley que penara o pusiera orden en dicha ciudad. Sin embargo, esta época termina en 1934 cuando se prohíben los juegos de azar por un lado y termina la ley Volstead por otro.

En los años 40 la migración del interior del país en busca de empleo ya fuera en la frontera o en Estados Unidos hizo que se triplicara la población de Tijuana. Asimismo, numerosos norteamericanos continuaban yendo al turismo del ocio-vicio en la ciudad, principalmente los marineros de San Diego, por lo que la *leyenda negra* siguió perdurando entre los norteamericanos ya que para ellos nunca ha cambiado la función social de Tijuana.

Para los años sesenta en Tijuana y en la región fronteriza del país en general se empezaron a establecer las maquiladoras como una vía de crecimiento económico. En los primeros años de esta industria:

la maquila empezó como trabajo de ensamble tipo fordista, con trabajo no calificado, mayoría de mujeres, bajos salarios; actividades repetitivas, tediosas, enajenadas; tecnología basada en herramientas o en máquinas no automatizadas;

con organización taylorista del trabajo y con muy escasos encadenamientos productivos y de servicios (Bendesky et al., 2004: 284).

Es decir, fábricas de ensamblaje que establecían empresas norteamericanas en territorio mexicano para beneficiarse de la mano de obra barata –que por lo general era de mujeres–, y la exención de impuestos que otorgan los gobiernos por la creación de empleos²¹.

Tijuana tanto para los migrantes indocumentados como para los cárteles del narcotráfico tiene una posición geográfica privilegiada como vía de acceso al país vecino. Chabat y Sánchez (2009) señalan que las rutas del narcotráfico de México a Estados Unidos se dividen en tres: “la que surte a la costa Oeste de la Unión Americana y que pasa por Baja California [Estado en el que se encuentra Tijuana] para entrar a California, la que surte al centro y que conecta a Chihuahua con el centro de Texas, y la que surte a la costa Este que pasa por Tamaulipas para conectar con el sur de Texas” (p. 201). Por tal razón, esos tres estados junto con algunos otros como Sinaloa históricamente han padecido mayor violencia del crimen organizado.

En Baja California se ha concentrado gran parte de las actividades conectadas al crimen organizado, y como señala la propia página Web del Ayuntamiento de Tijuana (2009) no es raro ver a esta ciudad aparecer en los medios masivos de comunicación vinculada a la violencia, el narcotráfico, o tráfico de personas.

La *leyenda negra* de Tijuana no sólo adquiere significado entre los estadounidenses sino también entre los mexicanos, la condena moral que en un primer momento vino por parte de los norteamericanos también le sirvió al resto del país, especialmente, a ciudades donde hay fuerte presencia del narcotráfico ya que siempre podrán decir que no han llegado a los niveles de violencia y vicio que se vive en aquella ciudad.

La reputación de cada ciudad con respecto al narcotráfico depende de la función social que cada una cumpla para dicho negocio, la cual puede ser como lugar de producción, centro financiero y refugio, o ruta de tráfico. No obstante, en la actualidad

²¹ La industria maquiladora tiene una historia importante en el desarrollo económico de las ciudades fronterizas, además de que han sucedido una serie de cambios en las maquiladoras a lo largo del tiempo, para mayor información véase: Simonelli, C. (2002) “Cambios recientes en la migración y en la inserción laboral en Tijuana entre 1990 y 2000” en *Papeles de Población*, núm. 34, pp. 159-189. UAEM: México. También remitirse a: Bendesky et al. (2004) “La industria maquiladora de exportación en México: Mitos, realidades y crisis” en *Estudios Sociológicos*, núm. 002, pp. 283-314. El Colegio de México: Distrito Federal, México.

con la guerra contra el narcotráfico que ha emprendido el Estado desde el 2007, definitivamente Ciudad Juárez le ha quitado el lugar privilegiado que tenía Tijuana en lo que a violencia se refiere²².

Los servicios de salud son mucho más baratos en el lado mexicano de la frontera, resultando así una exagerada cantidad de dentistas y farmacias –en las que no se requiere receta médica–, principalmente en las cercanías a la garita internacional. La situación anterior junto con la violencia por parte del narcotráfico que se vivió intensamente en el 2008 potencializó el turismo médico (cruzar la frontera sólo para intervenciones médicas o comprar medicinas) de Estados Unidos hacia Tijuana. Lo que ocasionó el cambio del giro comercial de bares y tiendas de artesanías a farmacias, pues para los *gringos* es más fácil cruzar en el día a comprar medicinas y regresarse en el mismo instante que estar varias horas de fiesta por la noche con el temor de ser asesinado y no regresar.

A continuación se muestra la serie visual 3 en la que se pueden ver ejemplos de publicidad relacionada con cirugías plásticas, así como muestras de farmacias enormes que se pueden encontrar por toda la ciudad.

²² Violencia que en la actualidad ha ido en escalada tanto por los cárteles de la droga como por el propio Estado. A cuatro años de empezada la batalla se ha visto desbordada ya no sólo en las ciudades en las que solía haber fuerte presencia del crimen organizado sino que se ha extendido en una guerra irracional a todo el país. Según Arturo Rodríguez (2010) “de enero a agosto, el Semáforo Delictivo Nacional registró 13 mil 300 homicidios en 20 entidades federativas, lo que representa un incremento de 28% respecto del mismo periodo en 2009. Y aun cuando el análisis no incluye las cifras negras (las denuncias no presentadas) y falta por analizar los delitos del último cuatrimestre, este año puede considerarse ya como el más violento e inseguro de la historia reciente”. “El año más violento” en revista *Proceso*. Revisado el 13 de noviembre de 2010, en:

<http://www.proceso.com.mx.wdg.biblio.udg.mx:2048/rv/hemeroteca/detalleHemeroteca/152674>

Habría que preguntarse si vale la pena tantas muertes y “problemas colaterales” como suele decir el presidente Felipe Calderón, para tener unos cuantos capos como testigos protegidos o muertos, y que en términos reales siga el tráfico de drogas. O si cómo sugiere Zósimo Camacho, en realidad se están gestando las condiciones para la intervención militar por parte de Estados Unidos en México. “Institucionales, acostumbrados a callar sus diferencias con los civiles y renuentes a comentar las discrepancias al interior de las Fuerzas Armadas, esta vez los militares prefieren hablar. Señalan que parte de la violencia que se ha desatado en las últimas semanas podría ser “inducida”. Y acusan al gobierno de Felipe de Jesús Calderón Hinojosa de preparar el “escenario” para una intervención estadounidense abierta”. “Focos rojos en Sedena ante posible intervención de EU” en *Contralínea. Periodismo de investigación*, 21 de noviembre de 2010.

<http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2010/11/21/focos-rojos-en-sedena-ante-posible-intervencion-de-eu/>



Ana Andrade (2011).



Mayra Moreno (2010).



Ana Andrade(2008).



Ana Andrade (2009).

En la actualidad el doble discurso de los norteamericanos en el que se critica a los mexicanos por ser narcotraficantes, violentos y corruptos todavía se encuentra presente, pero los estadounidenses dentro de sus juicios de valor no cuestionan en qué medida el consumo que ellos hacen de Tijuana fomenta la desigualdad, corrupción y degradación de las condiciones sociales que afecta a los habitantes de la ciudad.

Se puede apreciar cómo la configuración histórica de Tijuana determinó sus dinámicas sociales, económicas (licitas o ilícitas) y culturales, que dieron como resultado un estereotipo elementalmente peyorativo de la ciudad. Sin embargo, esto no sólo tiene que ver con que se dieran las condiciones históricas para que Tijuana se convirtiera en una ciudad de explotación del vicio o de paso para los migrantes que quieren acceder al sueño americano. Está relacionado con un sistema político y económico que excluye a buena parte de la población no sólo de Tijuana sino a nivel mundial, por lo que es muy común ver en esta ciudad a personas provenientes de todo México, pero también de Centroamérica y de distintos lugares del mundo.

Tijuana tiene alrededor de un millón y medio de habitantes lo que la coloca como una de las ciudades más grandes de México con una de las mayores poblaciones flotantes gracias a la migración que vive temporalmente en la ciudad²³, ya sea porque “va a” o “regresa” del *otro lado*²⁴. Respecto a las cifras de la línea internacional “19 millones de turistas cruzan... al año, lo que significa un promedio de más de 50,000 visitantes por día, conduciendo más de 10,000 vehículos” (Ayuntamiento de Tijuana, 2009).

²³ Según datos oficiales del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Tijuana cuenta con 1'559, 683 habitantes en el 2010. Véase: <http://www.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx>

²⁴ Otro lado: forma coloquial con la que se designa a Estados Unidos.



Ana Andrade (2010). Automóviles en la Garita Internacional esperando para cruzar la frontera hacia Estados Unidos.

Las condiciones que hacen posibles las cifras anteriores dan lugar a otra leyenda o metáfora sobre Tijuana: la de *laboratorio posmoderno*, concepto propuesto por García Canclini en 1989 con el que se refería a una: “desestabilización de las certezas en agonía del nacionalismo” (Montezemolo, 2008: 2). Dicha noción aludía a una transformación de las identidades nacionales, a procesos multiculturales en donde la mezcla de las culturas ya no permitía pensar en identidades únicas y aisladas sino dentro de una serie de flujos que causaba la globalización, más aún por su condición de frontera que permitía observar contrastes, desigualdades y mezclas de una forma más intensa o evidente.

Estas reflexiones en un inicio dieron lugar a nuevas formas de entender la ciudad, no obstante terminaron por ser un eslogan de venta que sigue funcionando a distintos actores culturales en la actualidad. Esta estrategia del eslogan está tan presente que hasta el Ayuntamiento de Tijuana lo utiliza dentro de su página Web veinte años después: “su ambiente da la sensación de que aquí se está conformando una población que quizá sea prototipo de las ciudades que ya se avizoran en el futuro inmediato, con marcados fenómenos de conurbación, transculturación, etcétera” (Ayuntamiento de Tijuana, 2009).

El laboratorio posmoderno para exaltar la ciudad, también es utilizado por reconocidos intelectuales de la región, por ejemplo Norma Iglesias, investigadora de procesos culturales tanto en Tijuana como en San Diego, y que ha trabajado sobre arte, identidad y medios de comunicación en Tijuana, como curadora en el CECUT, además de contar con experiencia en el campo artístico y en producción de medios audiovisuales. Esta autora propone: “como se ha dicho en innumerables foros, Tijuana parece ser el laboratorio de la posmodernidad y de la globalización. Es, de alguna manera, una ciudad del futuro, no porque ahora no lo sea, sino porque se advierte como muestra de lo que le espera a otras ciudades del mundo” (Iglesias, 2008: 103).

Es criticable hasta cierto punto el laboratorio de la posmodernidad como eslogan de venta pues es falso el que la gran mayoría de la población viva experiencias transnacionales o tenga acceso a las tecnologías y a la información de la misma forma en que la tienen algunos artistas o ciudadanos de una clase social media o acomodada. Por otro lado este eslogan da lugar a una exotización de la desigualdad –entre los supuestos primer y tercer mundo–, de las desdichas de la migración, de la degradación social y la violencia, lo cual resta importancia a este tipo de situaciones a cambio de un discurso en el que se resalta el *ambiente de creatividad* que se vive en la ciudad.

Mike Davis (2004) –teórico urbano de formación marxista y anticapitalista–, pone el énfasis en la hiperdegradación de las ciudades actuales y recalca cómo estas ciudades terminan creando condiciones de explotación y denigración para buena parte de sus habitantes. Así, gran parte de la población al no poder acceder a la infraestructura y al mercado formal de trabajo es orillada a insertarse dentro de prácticas informales no sólo en el sentido laboral sino en lo que a vivienda y servicios básicos se refiere también.

En consecuencia, “en lugar de ser un foco de crecimiento y prosperidad, las ciudades se han convertido en un vertedero para una población excedente que trabaja en todo tipo de servicios informales mal pagados, decualificados y sin ningún tipo de protección” (UN-Habitat, 2003: 40-46, citado en Davis, 2004: 24). En Tijuana, esto sucede para buena parte de la población que espera el acceso al país vecino y que eventualmente se puede volver ciudadanos estables.

Con respecto a esta degradación social también es posible encontrar esta actitud exotizante, por ejemplo Iglesias y Sandoval señalan:

Derivado de la accidentada topografía de la ciudad, 30 por ciento de la población habita en zonas de riesgo, principalmente en laderas afectables por lluvia, y 37 por ciento de las viviendas de la ciudad no cuenta con agua entubada y drenaje. Las familias de estas viviendas compran el agua en pipas que es mucho más cara que la entubada. Sorprende también el hecho de que alrededor de 50 por ciento de las viviendas sean autoconstruidas, es decir, que no fueron edificadas por un profesional sino por quienes las habitan. Los principales materiales de construcción de estas viviendas son desechos de Estados Unidos. Arquitectura de emergencia que requiere de la improvisación, mucha creatividad y necesidad para levantarse. Los escalones y cimientos se construyen con llantas viejas, las tarimas o *palets* de la industria maquiladora se convierten en bardas y estructuras, las puertas de *garaje* en paredes. De esta manera, el desecho de San Diego encuentra sentido en la necesidad del hogar tijuanaense. Una puerta o el cofre de un automóvil pueden servir de cerco, un letrero de *freeway* puede ser el techo, una vieja lona publicitaria puede parar las goteras del techo en tiempos invernales y de lluvia, o hacer sombra en el patio durante el verano. Como ha señalado Claudia Sandoval, “Tijuana ha generado una forma propia de trabajar y de asumir la existencia misma: el *Do it yourself*, esta mezcla de voluntad y desafío, esperanza e ironía, para aprovechar los recursos disponibles, reconvertir sus usos y significados, y con esto, transformar la ciudad y hacer de ella un lugar digno de ser habitado” (Iglesias, 2008: 71).

La cita anterior me parece una apología de la situación de miseria que viven algunas personas. Rescatar el *Do it yourself* en la clase media y en los procesos creativos de los artistas es una visión interesante e importante porque es algo que sí sucede y genera nuevos procesos y prácticas. Pero comparar esta práctica con la necesidad de vivir en condiciones como las que se describen en la cita es caer en la exotización de las condiciones de miseria. Habría que preguntar a las personas que viven en tales condiciones si no prefieren vivir en una casa que no esté en una zona de riesgo donde no sea una lona lo que cubre las goteras sino un techo sólido que no corra el riesgo de caer junto con la casa.

Serie visual 4, ejemplos de arquitectura de emergencia.



Ana Andrade (2010).



Ana Andrade (2008).



Ana Andrade (2009).

Cuando decidí ir a Tijuana éstas problemáticas sobre ciudades hiperdegradadas ni siquiera pasaban por mi cabeza, pero sí había una cierta preocupación por la violencia que está azotando a todo el país por la guerra contra el narcotráfico como por la histórica de dicha ciudad. Una vez transcurridos los primeros días, para mi sorpresa, me empecé a sentir bastante segura tanto como para caminar sola a altas horas de la madrugada. Más allá de mi propio asombro, lo interesante es que sólo escuche anécdotas relacionadas con violencia que hacían referencia al año 2008 y en una de las visitas que le hice a Miguel Álvarez del colectivo Bulbo pero esta última situación fue excepcional.

Los relatos sobre violencia casi siempre salían a la luz cuando estábamos por la calle Sexta o la Revolución. En la primera porque querían hacer notar como había disminuido la violencia y la gente estaba perdiendo el miedo y volviendo a salir a la calle, razón por la cual se estaban revitalizando las dos cuadras aledañas a la avenida Revolución sobre la Sexta. Tal reactivación la estaban realizando empresarios y consumidores mexicanos ya que los *gringos* todavía no sienten confianza para cruzar a la fiesta.

Las anécdotas de violencia que hacían referencia a la Revolución destacaban la desolación de la mítica calle principal como resultado de la escandalosa violencia que se vivió en el 2008. En la actualidad la avenida Revolución en la que en tiempos pasados era imposible caminar y que ahora se encuentra desierta, cuenta con algunos bares que poco les falta para regalar la cerveza y termina siendo casi una súplica para que los

transeúntes decidan entrar.

Tal indiferencia con respecto a la violencia no me parece que sea una negación, pero si creo necesario revisar algunos conceptos que nos ayuden a clarificar cómo es que percibimos la violencia. Para Bourgois (2009), se pueden distinguir tres tipos de violencia; la estructural, la simbólica y la normalizada.

A pesar de su invisibilidad, la violencia estructural está moldeada por instituciones, relaciones y campos de fuerza identificables, tales como el racismo, la inequidad de género, los sistemas de prisiones y los términos desiguales de intercambio en el mercado global entre las naciones industrializadas y no industrializadas.

El concepto de violencia simbólica fue desarrollado inicialmente por Pierre Bourdieu y se refiere al mecanismo por el cual los sectores de la población socialmente dominados naturalizan el *status quo* y se culpan a sí mismos por su dominación, transformándola de este modo [en] algo que parece legítima y “natural” (Bourdieu y Wacquant 1992: 162-73, 200-5; Bourdieu 2000; 2001). Los insultos de por sí no son violencia simbólica. La violencia simbólica se da a través del proceso vil del reconocimiento erróneo por el cual los socialmente dominados llegan a creer que merecen los agravios que sufren y que las jerarquías de estatus que les dominan son legítimas. La violencia simbólica nos ayuda a entender el misterio de la reproducción social: ¿Por qué toleran los subordinados el *status quo*? El término violencia normalizada ha sido adaptado del concepto inicial de Sheper-Hughes sobre violencia cotidiana que esta autora acuñó, basándose en Franco Basaglia (Sheper Hughes y Lovell 1987), para llamar la atención sobre la producción social de indiferencia ante las brutalidades institucionalizadas (Bourgois, 2009: 31).

De acuerdo a los tipos de violencia señalados arriba en Tijuana habría una combinación de violencia estructural y violencia normalizada. La violencia instaurada por el narcotráfico y el Estado así como la que se vive debido al tráfico de personas para cruzar al país vecino es una violencia estructural que definitivamente va más allá de las posibles soluciones que puedan implementar los ciudadanos. Por otro lado, es una violencia tan cotidiana escuchada o vista en las noticias diarias, en las pláticas simples y llanas que ha terminado por causar indiferencia.

Tal naturalización además de causar un letargo y no advertir a los responsables tanto de facto como políticamente hablando se ha convertido en una forma de lidiar con la situación de otra forma sería inmanejable a un nivel personal. Zizek, habla de una: “ceguera ante los resultados de la violencia... pareciera que todo hubiera ocurrido como resultado de un proceso “objetivo” que nadie planeó ni ejecutó” (2009: 25). De esta forma, hacen buen complemento estos tipos de violencia una que es casi invisible y la otra que se encarga de invisibilizar y no buscar los a culpables de los actos de violencia perpetrados. Tanto la violencia como las formas de lidiar con ella no son exclusivas de

Tijuana y se han extendido a todo el país.

La caracterización hecha de Tijuana hasta el momento es con el propósito de presentar las bases históricas y sociales sobre las que podemos concebir Tijuana. Sin embargo, es necesario aclarar que el grupo social que es partícipe en esta investigación no vive precisamente bajo condiciones de hiperdegradación o violencia extrema. No obstante, es innegable que es parte de su contexto cotidiano ya sea por los medios de comunicación, rumores o allegados.

En lo concerniente a los mitos de Tijuana la situación es distinta ya que es casi imposible salirse de los diversos estereotipos –en su gran mayoría peyorativos– que se le han imputado a la ciudad. No obstante, la mayoría de los Tijuaneños han desarrollado estrategias para lidiar con tales estereotipos y de hecho algunos hasta hacen gala de tales. Así, dentro de la experiencia turística de Tijuana y el grupo social con el que tuve acercamientos es imposible dejar de lado la fiesta (no así para los migrantes que están esperando para poder cruzar al *otro lado* o los deportados que no tienen dinero ya sea para regresar a su lugar de origen o volver a cruzar).

Para no quedarse con las ganas de conocer la Tijuana de Manu Chao –tequila, sexo y marihuana–, hay que pasar por el Zacazonapan –bar donde no es legal fumar marihuana pero sí es permitido–, o darse una vuelta por el Hong Kong –*table dance*–. Es la primera vez que voy a una ciudad donde era importante que los foráneos conociéramos o visitáramos un *table dance* sin importar que fuéramos hombres o mujeres, situación que se relaciona con la función social que ha cumplido históricamente la ciudad (desahogo moral para los norteamericanos) y aunque no toda la sociedad apruebe o promueva este tipo de lugares para los turistas, se percibe una mayor apertura hacia temas o situaciones tabú que en otros lugares son impensables o más velados.

Estoy hablando de una parte o sector dentro de la clase media y de algunos realizadores audiovisuales que tienen ciertos gustos culturales y estilo de vida, un grupo reducido dentro de lo que se podría categorizar como la clase media más amplia. Sujetos que han pasado por una formación universitaria que supone una inversión económica que no todas las familias pueden asumir; tienen poder adquisitivo para comprar la tecnología necesaria y llevar a cabo sus proyectos audiovisuales; están al tanto de las innovaciones a nivel técnico, conceptual, y de tendencias culturales más allá

de la región. Por consiguiente, tienen las condiciones económicas, culturales y sociales para desarrollar sus proyectos audiovisuales.

El trascender más allá de la región se da, precisamente por esta condición de clase media que les permite realizar viajes tanto al exterior como a las principales ciudades de México en las que se suele centralizar todo y más lo referente a cultura. Son un grupo social que tiene visa para entrar al *otro lado* aunque en Tijuana hay más gente que posee una visa –relativamente– en comparación con el resto del país.



Mayra Moreno (2010).



Ana Andrade (2008). Vistas de colonias de clase media en Tijuana.

Tener una visa como señala Rihan Yeh (2009) indica cómo “la visa norteamericana certifica que se es Mexicano en efecto –y, al mismo tiempo, que se es Americano, con permiso para pasar. Un sujeto de clase media decente y buen ciudadano Mexicano todo en uno” (p. 22). Esta autora se refiere no sólo al poder adquisitivo de los mexicanos con visa, sino que también hace alusión a ser aprobado por los norteamericanos pues se ha demostrado ser alguien que no va a aprovecharse de su riqueza, la visa garantiza personas *educadas y civilizadas*, sujetos que tienen una vida estructurada que no van a dejar tan fácilmente.

Yeh (2009), atribuye a la visa una característica de *fetichismo-objeto* de parte de las clases medias burguesas que en la esfera pública termina *cosificando las fantasías de poder y reconocimiento* de Estados Unidos, aunque por otro lado también es un recordatorio de esta relación inestable y desigual con el país vecino (p. 29).

En la Tijuana que habita este grupo no se vive en carne propia la marginación o exclusión ya sea en términos de infraestructura o en términos políticos, culturales y sociales. Esto no quiere decir que no tengan conocimiento de los problemas sociales que hay en su propia ciudad incluso porque las mismas dinámicas que impone la urbe hacen imposible eludir las problemáticas del contexto. Además, muchos se han involucrado con causas políticas y sociales dentro de sus diversos proyectos o creencias personales.

En Tijuana la mezcla de las clases sociales es más frecuente que en otras ciudades o al menos eso me pareció en el tiempo que estuve ahí. Iglesias señala: “en cuanto a la caracterización de Tijuana, hay que decir que al estar compuesta principalmente de migrantes, es una ciudad marcada por la diversidad y el alto contraste, y en ella la diferencia genera menos problemas que en otras ciudades de México y del mundo” (2008: 48). Esto es algo que se observa fácilmente en comparación con otras ciudades del país en donde la gente que frecuenta espacios públicos como restaurantes o plazas comerciales suele tener una apariencia homogénea. Sin embargo, en Tijuana había situaciones en las que era posible ver a oficinistas, adultos, jóvenes góticos o punks en el mismo espacio.

Mi trabajo de campo no estaba orientado a la observación de la mezcla de las clases sociales, por lo que factores como los anteriores me llamaban la atención (supongo) por haber vivido la mayor parte de mi vida en Guadalajara, ciudad que es catalogada como conservadora y elitista dentro de las consideraciones populares del

país. Con esto no quiero plantear que haya una integración de las diferentes clases sociales en Tijuana pero sí una mezcla mucho más permisiva que en otras ciudades.

Entonces, la Tijuana que viven estos realizadores es una que va más allá del mito que sostiene la leyenda negra, más que una ciudad hiperdegradada y violenta aunque convive con tales aspectos. No es un laboratorio de la posmodernidad pero sí tiene dinámicas que sólo se presentan ahí (como toda ciudad que tiene sus particularidades sólo que no las han puesto en un eslogan autopromocional), gracias a su posición geográfica (alejada del centro del país demasiado cerca de Estados Unidos), a su condición de frontera y a las funciones sociales, económicas y culturales que le asignan por un lado el resto de México y por otro Estados Unidos.

Es importante recalcar que la contextualización de Tijuana en esta tesis es con el objetivo de dar cuenta del lugar de donde provienen los realizadores. Sin embargo, hay que estar conscientes de los alcances y limitaciones que se pueden lograr en una tesis de maestría con un trabajo de campo limitado, en el que el propósito de la investigación no era la ciudad o el espacio urbano. Un trabajo de campo en el que se hace un replanteamiento de la tesis y no da tiempo suficiente para conocer o adentrarse en las dinámicas de la ciudad, más allá de lo que fue posible conocer junto con los sujetos de investigación y su entorno.

Para hablar de Tijuana desde la vivencia, en lo que prosigue de esta disertación se mostrará que el ambiente no era terriblemente exótico, ni caótico como la gran mayoría podríamos imaginarnos a Tijuana. Por tanto la tesis de Félix Berumen (2003) sobre la mitificación de Tijuana me parece muy acertada, pues el que haya arquitectura de emergencia como la descrita en la cita de Iglesias (2008) no implica que todos los tijuanaenses vivan bajo dichas condiciones²⁵.

Asimismo, me adentré en un grupo social que tiene infraestructura económica, social y cultural, pero estoy consciente de que esto no es una realidad compartida por la gran mayoría de la población, sin que esto signifique que son un grupo que vive aislado de las problemáticas sociales. Inclusive en algunos de los proyectos se pueden ver este tipo de preocupaciones por ejemplo: la participación ciudadana en proyectos de *Bulbo* o *Itzel Martínez del Cañizo*; preocupaciones políticas desde los noventa con los cortos

²⁵ Remitirse a las páginas 52 y 53 para ver imágenes de arquitectura de emergencia.

realizados por *Bola 8* o algunos proyectos más recientes de *Sergio Brown* o *Iván Díaz*.

En otros casos están conscientes de que no quieren abordar problemáticas sociales explícitamente, como el colectivo *5 y 10 Producciones* que al intentar desmarcarse de las producciones anteriores evitan ciertas imágenes con connotaciones de migración como el *muro* fronterizo o *la línea*²⁶, las prostitutas o la cultura nortea, por lo que se enfocan en temáticas que no traten estos temas. El género que utilizan es principalmente la ficción e intentan contar historias que puedan ser atribuidas a cualquier lugar o a ninguno en especial.

De a tiro no había nada... el arte en Tijuana

Tijuana como ciudad fue entendida a través de mitos o verdades sobre violencia, caos, prostitución, narcotráfico, ciudad de paso, migración, maquila, no identidad nacional (Suárez, 2009; Ochoa, 2009; Félix Berumen 2003; Asencio, 2001), y en este panorama es difícil imaginar una vida cultural fructífera. Este imaginario era reforzado debido a que una ciudad como Tijuana; *tan lejos de dios y tan cerca de Estados Unidos*, no tenía qué ofrecer a un proyecto nacional que se encontraba centralizado y pretendía homogeneizar al país. Un proyecto de nación que en discurso incluía a las provincias pero en los hechos no las tomaba en cuenta ya que suponía que en aquellos lejanos territorios se imponía más la identidad *gringa* que la nacional (Ochoa, 2009).

Ciertamente, el centralismo jugó un papel muy importante para el escaso desarrollo cultural de Tijuana pero esto no era privativo de esa ciudad sino de todas las provincias, quizá la región fronteriza norte del país al estar tan alejada del centro vivía una situación recrudescida. En este contexto es hasta 1976 cuando se crea una oficina encargada de los asuntos culturales a nivel estatal con sede en Mexicali llamada Dirección de Difusión Cultural y al mismo tiempo se creó una Casa de Cultura en Tijuana. Para 1977 tal oficina cambia de nombre a Dirección de Asuntos Culturales, y en 1989 pasa a ser el ICBC, el cual prosigue hasta la fecha con sedes ya no sólo en Mexicali y Tijuana, sino además en Rosarito, Ensenada, Tecate y San Quintín.

El CECUT se creó en 1982, su financiamiento es de origen federal y con el paso del tiempo se ha logrado posicionar como el espacio cultural más importante de la

²⁶ La línea o muro: forma coloquial en la que se designa al muro fronterizo, el cual está construido con los desechos metálicos de la guerra del Golfo por parte de Estados Unidos.

región. Sin embargo, a partir de la designación en mayo del 2009 del actual director Virgilio Muñoz se han presentado varios roces con una parte de la comunidad cultural de Tijuana. El desencuentro surgió porque cuando salió la anterior Directora del CECUT Teresa Vicencio (actual directora del Instituto Nacional de Bellas Artes [INBA]), quedó de director interino Héctor Villanueva que es reconocido y apreciado por buena parte de la comunidad cultural tijuanaense. Posteriormente Héctor es removido del puesto para designar a Virgilio Muñoz.

El problema con la designación de Virgilio Muñoz es que la comunidad cultural que se encontraba en contra (y en la que se encuentran buena parte de mis entrevistados), tiene la convicción de que desde su papel de ciudadanos y artistas tienen el derecho a incidir en los procesos de designación de los funcionarios de las instituciones públicas culturales, pues son los que implementarán las políticas públicas que los afecta directamente en su trabajo.

El nuevo director del CECUT –Virgilio Muñoz– contaba con el agravante de haber sido acusado de corrupción por el año de 1993 o 1994 cuando se desempeñaba como Delegado del Instituto Nacional de Migración. Por tal acusación fue cesado del cargo y puesto a disposición del Ministerio Público por lo que terminó en el Reclusorio Norte en aquel entonces, aunque salió airoso de este conflicto quedo la sospecha de que también hubo corrupción en el proceso de liberación²⁷.

Este conflicto es importante porque movilizó a una parte importante de la comunidad cultural, planteó la participación ciudadana y la consulta con la comunidad (afectada en este caso) para que se tome en cuenta su opinión a la hora de establecer las decisiones. Aunque desde un inicio a la fecha quizá hayan disminuido los eventos públicos de protesta es interesante que después de más de dos años la actitud de no colaborar con la institución permanezca por parte de varios artistas. Razón por la que han recurrido al ICBC, recinto que ha sabido aprovechar la oportunidad dentro de sus posibilidades presupuestales y de infraestructura que son menores.

Seguramente hay más instituciones culturales o acciones por parte de los

²⁷ Para mayor información sobre este conflicto revisar:
<http://todossomosunmundopequeno.blogspot.com/>
http://2.bp.blogspot.com/_rh2fjXSWKpU/SwhpLVa66ZI/AAAAAAAAABE/621HNjh1IZU/s1600/publicacion+pagina+01.jpg
http://2.bp.blogspot.com/_rh2fjXSWKpU/SwhoFdoe_iI/AAAAAAAAAAs/xksmFh8Ueds/s1600/publicacion+pagina+04.jpg

distintos niveles gubernamentales, no obstante, para los realizadores audiovisuales que entrevisté el CECUT y el ICBC son los espacios más referidos. Asimismo podemos encontrar intentos de autogestión independientes por ejemplo la Casa de la Nueve que que se ha mantenido durante ocho años, no me fue posible contactar a la encargada de tal lugar por lo que no entrare en detalle sobre tal espacio. Sin embargo, es importante mencionarlo ya que muestra cómo estos realizadores no sólo se legitiman y consolidan a través de las instituciones culturales formales, sino también en espacios alternativos o con proyectos autogestivos.

Los proyectos institucionales con respecto a la cultura se empezaron a dar a mediados de los años setentas, y de ahí a que se consolidaran tuvieron que pasar algunos años como se puede notar en el caso del ICBC que se logró consolidar después de 13 años en términos formales, aunque habría que ver si en la práctica también.

En esta investigación no es el interés hacer un recuento exhaustivo de la historia cultural de Tijuana pero sí retomar algunos aspectos a partir de los intentos de consolidación institucional que sucedió en los años ochentas²⁸. Según Ochoa y Suárez (2009), es a partir de esos años cuando en la comunidad artística empieza la preocupación y resignificación sobre lo que implica el lugar geográfico, dónde se encuentran ubicados y el hecho de ser frontera.

Por la década de los años 80's son puestas a discusión las nociones que hasta el momento se tenían sobre lo fronterizo; "la interpretación de la cultura visual y los procesos sociales, económicos y políticos que viven en la experiencia cotidiana" (Suárez, 2009; 30), estas reflexiones surgían tomando en cuenta la propia cultura local. Asimismo, surgen en Tijuana preocupaciones relacionadas con el arte chicano que abordaban²⁹: "conflictos identitarios de las regiones propensas a la migración y la nueva

²⁸ Para tal efecto véase: Ochoa Tinoco, Cuauhtémoc (2009). "De la bohemia a las instituciones. El sinuoso camino de las políticas culturales en la ciudad de Tijuana". En *Andamios, volumen 6, número 11, agosto*, pp. 323-352. México. Este autor desarrolla un breve repaso de la historia cultural de Tijuana desde su fundación como ciudad y cómo fue evolucionando la práctica artística desde sus inicios con precarias condiciones sociales, políticas y materiales, hasta el logro de apoyo institucional. Sin que esto signifique que tal apoyo tenga las mismas condiciones que en la capital del país o ciudades con mayor población y desarrollo, por lo que cuestiona las políticas culturales para la región y el país en general.

²⁹ El arte chicano surge en Estados Unidos con los mexicanos radicados en ese país. En un inicio resaltaba expresiones culturales vinculadas a la mexicanidad precisamente por emerger en un contexto de represión y minoría. "Es un arte de afirmación cultural donde además se expresa el descontento con la política, con el régimen, con la segregación, con los prejuicios, con el maltrato y su papel ha sido de protesta ante la inequidad existente" (Gorodezky, Sylvia, 1993. *Arte Chicano como cultura de protesta*, UNAM, México.

configuración cultural en espacios fronterizos... comprender y reflexionar, desde el arte, la condición sociohistórica de la frontera entre México y Estados Unidos” (Suárez, 2009: 31), retomando factores socio-históricos e integrando ciertas nociones de dinamismo e intercambio.

En los noventa siguiendo con la poca tradición de gestión cultural que caracteriza al país primordialmente en las provincias, se comienzan a realizar proyectos de autogestión (Suárez, 2009; Ochoa, 2009). Esta no fue la única transformación que se dio de una década a otra, hubo un cambio en el que se integró el elemento global como ha sucedido dentro de otras disciplinas concordando con los hechos o el momento histórico que pasaba y que todavía vivimos.

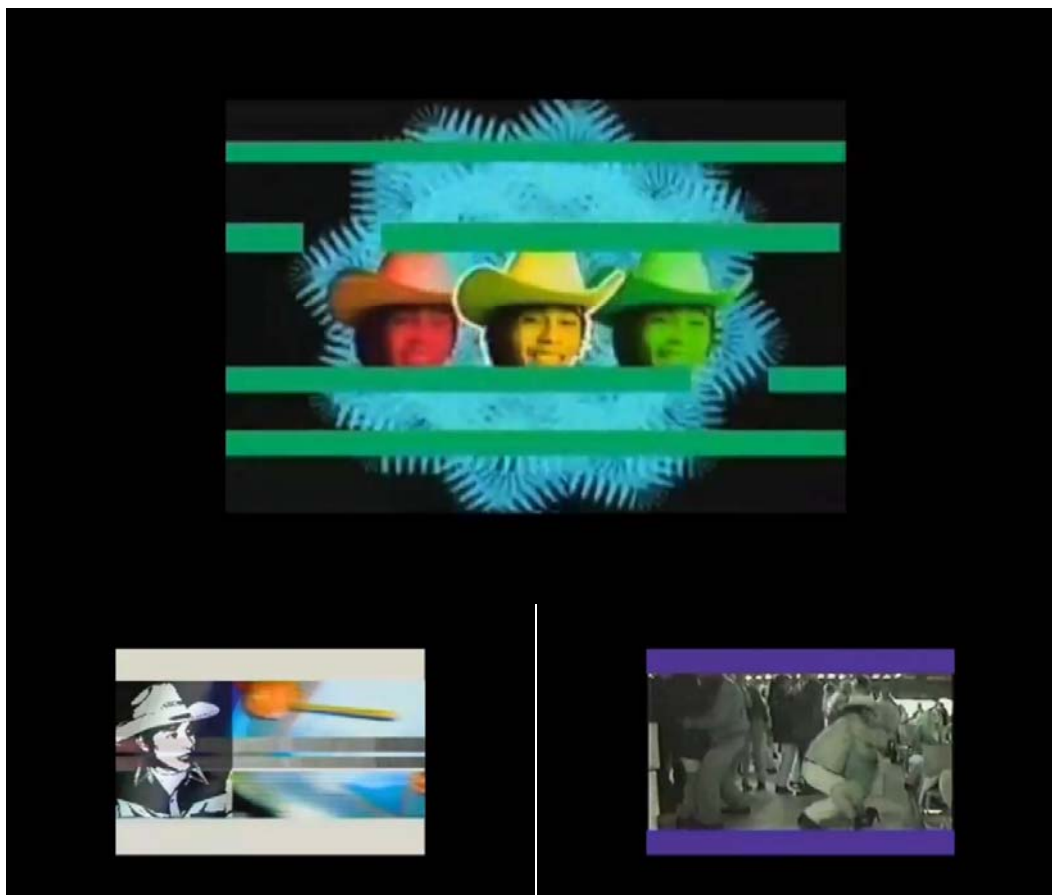
Hacia el final de los noventa se empieza a cuestionar el discurso que tiene que ver con la *leyenda negra de Tijuana* intentando discutir este imaginario hegemónico sin caer en posturas conservadoras de negación de la violencia o el narcotráfico, pero sí con una actitud más positiva al reconocimiento de la diversidad que involucra la cultura norteaña³⁰ (Suárez, 2009; Asencio, 2001). En este sentido, uno de los ejemplos más populares sobre la exposición de esta cultura norteaña son varios de los gráficos relacionados con Nortec.

A estos gráficos de principios de la década del 2000, no es posible equipararlos de ninguna forma con expresiones del arte contemporáneo que retoman una estética ligada al narcotráfico o a las deplorables condiciones sociales que ha impuesto la guerra contra el narcotráfico. Ya que en aquel momento se trataba de la estatización de la cultura popular norteaña y no de la influencia de la estética que caracteriza a los narcos en las distintas expresiones del arte. Las obras de arte de la actualidad que se sustentan

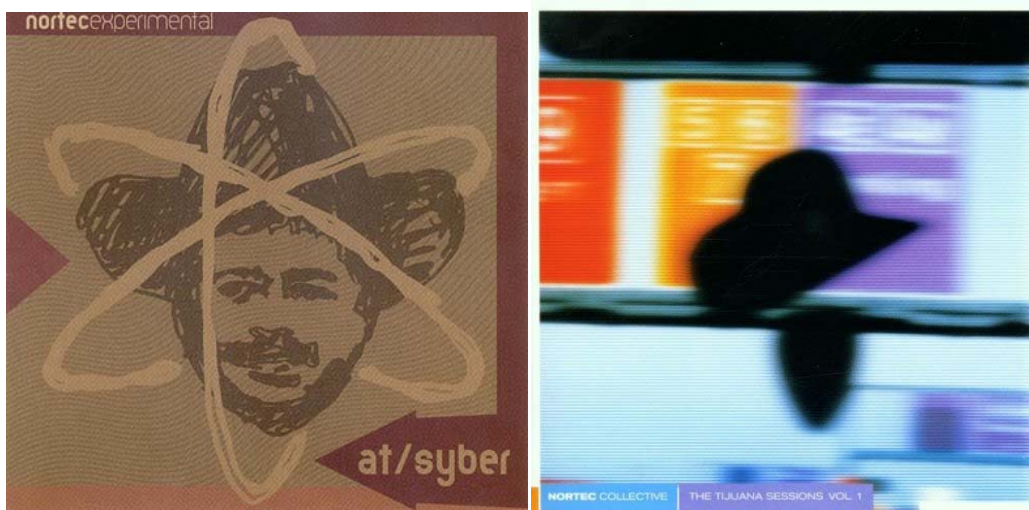
pp. 18). Sin embargo, con el paso del tiempo este tipo de arte se expresa desde distintas disciplinas, asimismo conceptual e ideológicamente tiene distintos enfoques.

³⁰ La cultura norteaña se basa en una serie de estereotipos que tienen que ver principalmente con la música, el narcotráfico y la violencia del territorio norte del país el cual no se limita a los Estados fronterizos. Estos elementos se mezclan entre sí para dar lugar a una estética determinada la cual se distingue por tener una indumentaria propia en la que se encuentran presentes los pantalones de mezclilla (jeans), las camisas a cuadros o vaqueras, las botas vaqueras o tejanas, el sombrero (tejano), cinturones con grandes hebillas. Tal indumentaria corresponde a la música norteaña la cual abarca varios géneros como; la banda o tambora, el tex-mex, el corrido (este estilo musical, muchas veces degenera en el narcocorrido pues las temáticas sobre el narcotráfico y la violencia es un tema recurrente), la cumbia o el grupero. El narcotráfico es un: “elemento constitutivo de la vida social y cultural del norte” (Valenzuela, 2004; 86), sin embargo, no sólo tiene atributos negativos como la violencia, la corrupción, el machismo o la ilegalidad, también se les suele imputar a los narcotraficantes cualidades tales como la valentía, fiereza, osadía o astucia (Astorga en Morín, 2000; 5-6).

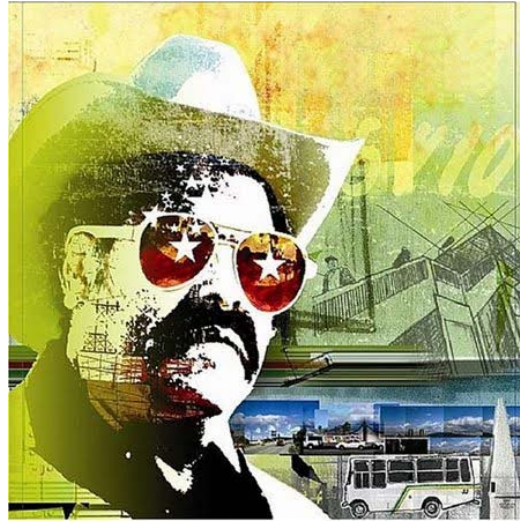
en ésta estética de la violencia u ostentación desmesurada del lujo, se les ha categorizado como narcocultura. Serie visual 5, ejemplos de imágenes en las que se estetiza la cultura popular nortea.



Nortec Visual: Tijuana Sessions Vol. 1 (2001).



Portadas de los discos del colectivo Norte: Diversos autores.



Portadas de los discos del colectivo Nortec: Diversos autores.

Para la década del 2000 al panorama ya mencionado se agrega el arte realizado con tecnologías audiovisuales, pues como bien señala Michaud: “las obras han sido remplazadas en la producción artística por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras y producen la experiencia pura del arte, la pureza del efecto estético casi sin ataduras ni soporte, salvo quizá una configuración, un dispositivo de medios técnicos generadores de aquellos efectos” (2007: 11). Este contexto es en el que las producciones audiovisuales tienen cabida dentro del mundo del arte en general, la obra como objeto-arte se cambia por una experiencia o sentimiento el cual puede ser incluso indeterminado. En este tipo de arte la moda y la publicidad juegan un papel fundamental en la circulación y difusión, por lo que los grandes museos han dejado de ser un lugar sacralizado para ser invadidos por los turistas.

La irrupción de las tecnologías audiovisuales se debió también en parte al abaratamiento de las tecnologías y, en el caso de Tijuana, al mayor acceso que tiene la población para comprar en Estados Unidos a comparación del centro o sur de México. Aunque la gran mayoría de la población en Tijuana no tiene visa para entrar al país vecino los sujetos partícipes de esta tesis sí, quizá algunos no tengan pero la gran mayoría tiene o ha tenido, si no tiene un amigo que le puede conseguir la tecnología del país vecino a precios más económicos. Por lo que estamos hablando como ya se mencionó de una clase media que tiene acceso a una educación formal, a Internet, y a otros lugares que no son sólo su entorno inmediato, que se puede permitir viajes y artículos que no son de necesidad básica.

En la primera década del presente siglo se comienzan a gestar las condiciones de profesionalización y legitimización para el arte en Tijuana, lo que dio lugar al surgimiento del “campo” del arte en el sentido que plantea Bourdieu (1997). Para este autor el *campo* es un universo que tiene sus propias reglas, y lo que puede ser importante para el campo de los artistas puede que sea un absurdo para el campo burocrático por ejemplo. Por lo tanto los campos de distintas disciplinas, ciencias o actividades son autónomos y en estos se libra un juego de luchas entre los diversos actores que lo conforman o están dentro.

Lo que está en juego es la conservación o transformación de la configuración del *campo*, y es ahí donde los diferentes actores dependiendo de la fuerza o capital simbólico que tengan intervienen con una serie de estrategias³¹. Este tipo de capital por lo general coloca a los actores en dominantes o aspirantes, dependiendo de tal posición deberán elegir una estrategia que los posicionará a favor ya sea de perpetuar o subvertir la estructura. Sin embargo, este posicionamiento no depende sólo de la decisión que asuman los actores depende a su vez de la historia que han dejado luchas anteriores, que dan ciertas pautas para la evolución del juego dentro del campo (Bourdieu, 1997: 63-64). La definición del *campo* es importante porque el arte en sí mismo en Tijuana todavía no había logrado legitimarse.

Esta falta de *campo* es relevante porque hace que los productos audiovisuales tengan cierta estética, tratamiento audiovisual y procesos de producción que fueron determinados precisamente por esta carencia de institucionalización en la que no había parámetros a seguir. Lo cual permitió la aceptación de realizaciones que en otros lugares con lineamientos más rígidos no hubieran sido consideradas.

Debido a lo anterior podemos encontrar una serie de cortometrajes de ficción que fueron realizados por el primer colectivo que se formó desde finales de los noventas para empezar a aprender cine a través de la experimentación y la colaboración. Estos cortometrajes (como se explica en el capítulo IV) tienen más puntos en común con el videoarte o videoexperimental que con el cine propiamente dicho, esta indefinición o

³¹ El capital simbólico: “es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) [que] cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor... Más exactamente, ésta es la forma que adquiere cualquier tipo de capital cuando es percibido a través de unas categorías de percepción que son fruto de la incorporación de las divisiones o de las oposiciones inscritas en la estructura de la distribución de esta especie de capital” (Bourdieu, 1997: 108).

relajación de los parámetros (la falta de institucionalización que permitía mezclar géneros, técnicas, espacios de exhibición o exposición) en buena parte lo permitía la ausencia de *campo*.

En estos años se da un interés especial hacia la producción de arte en Tijuana por parte del arte contemporáneo internacional. Lo que cuentan los artistas es que era muy común que los visitaran curadores, se había vuelto algo cotidiano, pero al mismo tiempo les pedían que su obra estuviera relacionada con la frontera. De tal forma que un cuadro abstracto que tuviera rayas obligatoriamente representaba *la línea* o el muro fronterizo, si no era así quedaban fuera.

La presencia de curadores internacionales y escenarios a nivel local e internacional en dónde se difundía la producción tijuana detonó en gran medida el auge tanto del arte como de las producciones audiovisuales. Por medio de eventos como el In-Site o la Tercera Nación, exposiciones en el CECUT, en el Museo de San Diego y otros espacios en Estados Unidos, eventos en otros países enfocados a la producción de arte proveniente de Tijuana como la feria de Arte Contemporáneo (ARCO) de Madrid, eran algunos de los escenarios donde se podía ver la producción Tijuana.

A pesar de los foros mencionados arriba a la gran mayoría de los sujetos y colectivos que entreviste les tocó vivir la falta de espacios para aprender, profesionalizarse, difundir o exponer sus producciones en un inicio. Por lo que desarrollaron dinámicas de autogestión con las que fueron consiguiendo distintos apoyos institucionales o logrando espacios de profesionalización que les permitieron introducirse dentro del ámbito o la formación del *campo* del arte.

La transformación de los productos visuales a partir de la práctica y experiencia que se va adquiriendo es indudable. En el género de ficción es más fácil detectar esta variación en las imágenes y el tratamiento visual que se hace de éstas, así como en el lenguaje narrativo. Es notable como las pequeñas historias que contaban en los inicios de la práctica audiovisual podían o no ser una historia coherente, los elementos formales de encuadre, planos o iluminación no necesariamente correspondían con lo que marca la norma, el arte no era tan elaborado por lo que es fácil imaginar que eran videos que estaban producidos con recursos que se tenían a la mano.

Sin embargo, en los cortometrajes resultantes de un curso que se llevó a cabo en el CECUT y fue impartido por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) el

cual tiene su sede en el Distrito Federal, es posible detectar aspectos formales de la producción que cumplen con los requisitos de la realización cinematográfica. Es decir, una historia narrativa con inicio, desarrollo, clímax y resolución del conflicto, imágenes que cumplen las reglas de composición, postproducción tanto en imagen como en audio.

Cuando se ven los cortometrajes resultantes del curso mencionado, no hay lugar a dudas de que se está viendo un trabajo de ficción en formato de cortometraje que es producido con parámetros de la industria cinematográfica. A diferencia de los realizados en 1997, en los que no se puede aseverar si se trata de cortometrajes de ficción, pues bien podría ser videoarte o videoexperimentación.

Serie visual 6, en esta serie se muestran los contrastes entre las imágenes de cortometrajes realizados a finales de los 90's y de los que ya cuentan con una forma de producción más sistematizada.



Bola 8: Karla Martínez y Juan José Aboytia, *Imágenes para una fiesta de quince años* (1997).



Bola 8: Octavio Castellanos, *Lucrecia Maldonado Castro* (1997).



5 y 10 Producciones: Juan Antonio Pantoja, *Flor de nopal* (2005).

El que la escena audiovisual tijuanaense fuera retomada tanto por el arte contemporáneo internacional como por los discursos sobre el laboratorio posmoderno; *en donde la cotidianidad se vive más intensamente gracias a los flujos de la globalización y los procesos transfronterizos*, influyó a su vez en el tipo de visualidad que se realizó en la ciudad. Los productores audiovisuales ya no sólo pensaban en formatos de cine ya fuera ficción (cortos o largos) o documental, sino que pensaban en arte, videoarte, videoexperimentación o instalación, propuestas que era posible exhibir en un museo o galería. Esto debido a que el circuito del arte retomó sus proyectos con gran entusiasmo, de esta forma es posible ver en el capítulo III y en el anexo II los espacios en donde se insertaron tanto individual como colectivamente los integrantes de esta escena.

Asimismo, en casi toda la producción audiovisual de éstos realizadores que conforman una buena parte de la escena audiovisual tijuanaense, se observa un interés por las distintas formas de representar Tijuana provenientes de un contexto específico. Las imágenes que muestran por lo general están relacionadas con situaciones que es posible vivir, observar o conocer. Los realizadores tienen una constante preocupación por generar un discurso que muestre temas particulares pero mediados por este contexto tijuanaense.

CAPÍTULO III

EL SURGIMIENTO DE LA MOVIDA AUDIOVISUAL EN LA ESQUINA DE LATINOAMÉRICA

En este capítulo se busca indagar cómo a partir del trabajo colaborativo que se da en la práctica surge la reflexión sobre distintas formas de llevar a cabo las producciones audiovisuales en las que se prepondera el trabajo en colectivo. Algunos ejemplos de lo anterior serían la autoría o las decisiones que generalmente recaen sobre una sola persona (director, guionista), con lo cual se intenta crear un ambiente de producción más democrático en el que se rompan las jerarquías que se siguen en la producción industrial.

Éstas prácticas no están exentas de tensiones y conflictos, sin embargo, a pesar de las divergencias en posturas conceptuales, políticas o teóricas se puede hablar de una escena audiovisual en la que se comparten galerías, espacios ya sea institucionalizados (CECUT, ICBC, La Casa de la Cultura, Festivales de cine o video tanto nacionales como internacionales, entre otros) o autogestivos, prácticas y objetivos en común³².

La autogestión era una de las formas más recurridas para aprender que encontró esta escena en sus inicios, ya que era difícil tanto producir o consumir ante el escaso panorama cultural de Tijuana que se describió en el capítulo II. Para mediados de los noventa había algunos espacios en los que se gestaban manifestaciones culturales, pero hablar de una infraestructura en la que las inquietudes de los diversos grupos pudieran verse satisfechas no es factible y mucho menos si se trataba de hacer cine.

Si la gente interesada en realizar cine en aquel momento quería aprender de forma profesional tenía que desplazarse a la capital del país o cruzar la frontera y establecerse en San Diego o Los Ángeles. Razón por la cual muchos decidieron entrar a la carrera de Comunicación en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), ya que era lo más parecido en relación al cine o al arte en Tijuana.

Debido a lo anterior, la Facultad de Humanidades de la UABC fue un espacio elemental para la conformación de la escena que se pretende plasmar en esta investigación. Mientras escribo esta disertación Sergio Brown ex Vj de Nortec Visual,

³² Para mayor información de los espacios donde exponían y los festivales donde participaban los distintos colectivos revisar el Anexo II (pág. 168).

se encuentra *posteando* sus memorias en *Facebook* y refiere lo siguiente: "La UABC fue el nodo de la red afectiva y profesional a la cual pertenezco ahora. Ahí se cocinaron las primeras ideas en torno a la imagen en movimiento y los primeros experimentos del trabajo en equipo, en el marco del taller de cine y video experimental Bola 8"³³ (Brown en *Facebook*, 28 de diciembre de 2010).

El término *escena* en su acepción más simple y a lo que se pretende aludir en esta investigación es: un grupo de personas que comparten gustos por cierta actividad particular y en la medida en que la van desarrollando se empiezan a interrelacionar, lo anterior conlleva a un intercambio de información, colaboración para realizar proyectos y especializarse a la par de la convivencia en términos personales.

En esta tesis el interés es resaltar cómo este grupo de realizadores va configurando intereses, dinámicas o valores que a través de sus interacciones y actividades establecen un tipo de producción audiovisual. Retomo varias de las ideas que plantea Sarah Cohen (1999) con respecto al término *escena*, aunque la investigación de esta autora es en el ámbito de la música, puesto que encuentro bastantes similitudes en cuanto a qué elementos o interacciones hacen que una escena se configure.

Para los integrantes de una escena el estar juntos por ciertos motivos o metas no se restringe sólo al desarrollo de una actividad específica, tiene que ver con: "un estilo de vida particular; una red social e identidad fuera del trabajo, familia o casa; propósitos, estatus y prestigio; un medio de comunicar emociones e ideas único; y un atractivo de éxito artístico y financiero" (Cohen, 1999: 240). Por consiguiente, se convierten en un grupo en el que las relaciones interpersonales no parten sólo de factores como la edad, el género o la clase social sino que se nutren a partir de tópicos relacionados a los intereses en común como intercambio de información y tendencias de vanguardia a nivel conceptual y técnico, espacios tanto de formación o aprendizaje como de profesionalización y lúdicos. La interacción de lo anterior es la que hace que estos individuos estén conectados por lo que sus participantes son fácilmente distinguibles dentro de la escena.

En este recuento la idea es destacar cómo se fueron conformando los colectivos, advertir su desarrollo y la colaboración entre los distintos proyectos. Esto con el

³³ Esta cita fue tomada de una autobiografía que escribió Brown para el libro *El paso del Nortec. This is Tijuana!* de José Manuel Valenzuela (2004), Trilce Ediciones.

objetivo de abordar las formas de trabajar, los conflictos, los acuerdos, las reflexiones sobre lo audiovisual pero también sobre su contexto inmediato (Tijuana), para entender cómo las interacciones de todos conforman la escena audiovisual.

Para lograr comprender tales interrelaciones, retomaré algunas pistas metodológicas que propone Bruno Latour (2008) para la sociología que pueden ser bastante convenientes como;

“seguir a los actores mismos”, es decir, tratar de ponerse al día con sus innovaciones a menudo alocadas, para aprender de ellas en qué se ha convertido la existencia colectiva en manos de sus actores, qué métodos han elaborado para hacer que todo encaje, qué descripciones podrían definir mejor las nuevas asociaciones que se han visto obligados a establecer (p. 28).

Latour plantea un *rastreo de asociaciones* implicando la búsqueda de cierto *tipo de relaciones* existentes que sí se dan entre sujetos concretos, resultando así el conocimiento de la *existencia colectiva*. De esta manera, éstos sujetos están dentro de una escena y a partir de sus movimientos e interacciones es que podemos describir y entender sus propuestas audiovisuales.

Personas que iniciaron en *Bola 8* y posteriormente se fueron a *Nortec Visual*, *Bulbo* o *YONKEart* no perdieron el contacto mientras cada uno pertenecía a su colectivo, colaboraban en algunas ocasiones con otros, tenían proyectos en conjunto o exponían en los mismos eventos de arte nacionales e internacionales. Lo cual dio como resultado un sentido de comunidad, identidad y pertenencia que los incita a generar el desarrollo tanto individual como colectivo.

Como ejemplo de este sentido de pertenencia y acciones para el beneficio colectivo podemos observar el caso del Diplomado en Cine realizado en el CECUT, el cual dio lugar a la conformación del colectivo *5 y 10 Producciones* (más adelante en este acápite se ampliará éste caso). Este colectivo fue el último que se conformó dentro del rango de tiempo considerado en esta investigación 1997-2008 (en lo que a conformación de colectivos se refiere, en cuanto a proyectos audiovisuales hay más recientes), en dicho colectivo participaban miembros de los otros colectivos (que se investigan en esta tesis) pero bajo nuevas reglas, en un intento por reinventarse a ellos mismos y a la forma de hacer cine.

Estas interacciones son importantes porque como señala Cohen (1999): “La escena es creada a través de las actividades e interacciones de esta gente. Muchos forjan relaciones cercanas con unos y forman grupos o *cliques*, mientras otros son parte de

redes y alianzas más sueltas” (p. 240). Esto se aprecia fácilmente en la conformación e ideología de los colectivos.

Por un lado hay colectivos cerrados como *Bulbo* o *Polen Audiovisual* –que en algún momento fueron más abiertos o vienen de experiencias más incluyentes– pero que tal condición no les impide colaborar con los demás. Por otro lado, hay colectivos más abiertos o que incitan la inclusión de nuevos integrantes para salir de la rutina como *5 y 10 Producciones*. También hay agentes sueltos como Iván Díaz que parecen tener la capacidad de colaborar con bastantes o de ir más allá de la escena, aunque esto último lo hacen casi todos tanto por estrategia de inmersión en distintos circuitos como para conseguir trabajo, para lo cual es necesario estar conectado con instituciones, realizadores y productores no sólo de la localidad sino de otros lados.

La gran mayoría de la gente que conforma esta escena que intento describir debido a la falta de institucionalización y espacios de aprendizaje en Tijuana, tuvo que inventarse estrategias para aprender lo que les interesaba, de hecho el crear colectivos es una estrategia y al parecer una de las que mejor funcionó. Así, juntar recursos tanto materiales como humanos para intercambiar conocimiento y obtener colaboración en la realización de los proyectos les proporcionaba un espacio del que se carecía.

Sin embargo, no sólo la escasez fue determinante en la implementación de estrategias, también lo fue la pertenencia a la clase media puesto que permitió a estos realizadores una educación formal universitaria, acceso a equipo tecnológico necesario para realizar sus proyectos, y un lugar de enunciación o posicionamiento que les permitió abordar temáticas diferentes en sus producciones audiovisuales y situarlas en la esfera pública.

Con *lugar de enunciación* hago alusión al uso que hace Christian León (investigador del cine ecuatoriano) de dicho concepto. León (2010) propone que el lugar de enunciación se encuentra estrechamente relacionado con la situación histórica, política, económica y cultural de los realizadores así como con el ejercicio del poder que conlleva su posición social, puesto que: “El dispositivo cinematográfico, en tanto tecnología social y aparato semiótico, expresa un régimen discursivo y visual que configura un determinado tipo de sujeto inmerso en relaciones de dominación y poder” (León, 2010: 35).

Debido a lo anterior, el lugar de enunciación “condiciona tanto los contenidos

como las perspectivas de enunciación a partir de las cuales se realizaron las películas” (León, 2010: 117). En el caso de la escena audiovisual tijuanaense podemos encontrar cómo las imágenes, las historias o los documentales nos muestran concepciones de la cultura popular, las clases sociales, la participación ciudadana, los paisajes urbanos, la frontera y la cotidianidad entre otros temas. Por consiguiente los tratamientos visuales y narrativos están relacionados con una forma de ver particular, la de los realizadores, que en este caso es un comentario que identifica a algunos sectores de los jóvenes de clase media, urbanos, relacionados con el arte.

El proceso de realización es importante dentro de esta escena, en términos de producción sobresale la forma de trabajar basada en la colaboración así como la libertad con la que experimentaban en términos visuales y narrativos en un inicio. Es decir, la manipulación de la temporalidad en la linealidad de las historias, de las imágenes y los sonidos, hacía a las realizaciones interesantes y novedosas para diversos circuitos de difusión como festivales de video, museos, galerías, conciertos o fiestas electrónicas y no solamente el circuito de cine.

En esta escena audiovisual se pasa de la experimentación a la articulación con la música y el arte contemporáneo, de la utilización del documental a recibir un entrenamiento formal de cine sin que esto signifique que se dedicaron solamente al cine. De hecho, cada grupo siguió más o menos el camino que ya había forjado pero con una mayor conciencia y determinación de lo que realizaba.

Tochos morochos

Cada quién cuenta la historia como la recuerda, es decir, con imprecisiones. Probablemente los protagonistas de esta escena puedan encontrar algunos errores en las fechas o etapas, pero al hacer el relato intenté plasmar los puntos en común que referían y guiarme por la información escrita que encontré en la Web³⁴, en otras investigaciones y en los créditos de los videos, cortometrajes y documentales.

En esta descripción hay gente que queda fuera porque quizá en algún momento participó pero ya no es parte de la escena, migró o no fue posible contactarlos, pero puede que sean referidos alguna vez. Y otras personas, por el hecho de no estar

³⁴ En la descripción de los colectivos se hace una pequeña reseña de los integrantes, para mayor información sobre las trayectorias personales de los sujetos revisar los enlaces del anexo I (pág. 167).

inmiscuidas en el área audiovisual –objetivo de este estudio– tampoco son consideradas. Sin embargo, estoy consciente que esta escena se nutre de personas que están dentro de la música, el arte, la fotografía, la danza, la gestión cultural, pero hacer un recuento de todos implicaría otro tipo de investigación, por lo que se tomó la decisión de enfocar esta disertación sólo en los realizadores audiovisuales y sus productos.

Una vez que había decidido pasar de hacer la tesis sobre los documentales producidos por Bulbo a retratar una escena mucho más amplia sobre diversas producciones audiovisuales en Tijuana, empecé por contactar a las personas que eran referidas constantemente. De esta forma descubrí que había algunos que eran considerados como referentes, el principal siempre fue Héctor Villanueva quien en la actualidad no es parte de ningún colectivo. A continuación se hará un recuento cronológico-descriptivo de los distintos colectivos y sus integrantes que han colaborado para esta tesis.

Bola 8

Este colectivo se conformó alrededor de 1996 o 1997, algunos de los integrantes de los colectivos que se crearon posteriormente pertenecieron a éste, por esta razón en este apartado sólo describiré la trayectoria de Héctor Villanueva, Sal Ricalde y Octavio Castellanos que fueron algunos de los fundadores de *Bola 8*, además de otros estudiantes y maestros.

Héctor Villanueva apreciado y respetado por todos es considerado como uno de los precursores y el principal mentor ya que para muchos las reflexiones sobre las dinámicas de cómo trabajar en equipo y sus primeros conocimientos audiovisuales se dieron gracias a él. Estudió economía, pero desde mediados de los años ochenta se había vinculado a los medios audiovisuales por lo que fue director de los talleres de radio y televisión en Humanidades de la UABC. Posteriormente a mediados de la primera década del siglo XXI realizó una maestría en “Guión y Desarrollo Audiovisual”, trabajó durante varios años en el CECUT como subdirector de promoción cultural y fue director interino del CECUT antes del problema suscitado con Virgilio Muñoz director de la institución en este momento³⁵. En la actualidad se desempeña

³⁵ Véase el apartado “De a tiro no había nada” en el capítulo II de esta tesis (pág 59).

como docente en la Universidad Iberoamericana.

Sal Ricalde estudió comunicación en la UABC pero no terminó para irse a estudiar cine propiamente, entró al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en la ciudad de México, no obstante en su primer año (1999) tuvo lugar la huelga de la UNAM que duró casi un año, razón por la cual se regresó a Tijuana y nunca terminó³⁶. Sal desde antes de irse a estudiar cine ya experimentaba con aspectos audiovisuales y es reconocido por la gran mayoría por su creatividad y arrojo, por lo que es considerado como otro de los precursores que aportaba elementos cinematográficos y experimentales a las producciones.

Posteriormente se desarrolló como artista con obras audiovisuales o instalaciones por lo que fue acreedor a varias becas para jóvenes creadores por parte del CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes). Creó y gestionó durante 10 años el “Festival Imaginería Audiovisual de la Frontera” de cine, vídeo, multimedia e instalación. Su trabajo además de México han sido mostrado en países como Japón, Brasil, Alemania, España, Italia, Estados Unidos y Argentina, principalmente en galerías o museos.

Con respecto a lo visual fue *VJ (Video Jockey, persona que mezcla imágenes principalmente loops en fiestas o eventos públicos) de Nortec Visual*. Por otro lado, también es *DJ (Disc Jockey, persona que mezcla o pone música en bares o fiestas)* actividad en la cual tiene varios alter ego como Dj Chucuchu o Djoint. En el momento que lo entrevisté –julio del 2010– trabajaba en la Universidad de las Californias en el área de televisión pero externo su deseo de dejar dicha institución para regresar a sus proyectos personales.

Octavio Castellanos estudió literatura y lengua hispanoamericana en la UABC, estaba relacionado con la fotografía desde antes de entrar a la universidad por lo que una vez ahí se integra a *Bola 8* y después es *VJ de Nortec Visual*. Cuenta que escribió durante algún tiempo para un periódico de Tijuana pero en lo concerniente al ámbito del arte se desarrolló con proyectos de fotografía, vídeo y arte instalación que le hicieron acreedor de algunas becas de jóvenes creadores del CONACULTA. Su trabajo ha sido

³⁶ Para mayor información remítase a “UNAM: la huelga del fin del mundo. Voces para un diálogo aplazado. Entrevistas y documentos” Moreno y Amador, 1999. Planeta: México.

expuesto en ciudades de Estados Unidos, Alemania, España y México. Perteneció a varios colectivos además de *Nortec Visual*, en la actualidad ha retomado la práctica dentro del arte con el *Colectivo 4 (3+1)* y esta colaborando otra vez como Vj con el Dj Clorofila (proveniente de Nortec) en su proyecto en solitario.

Bola 8 es fundado en la escuela de Humanidades de la UABC con la idea de hacer cine, Octavio recuerda el comienzo de *Bola 8* de la siguiente forma;

Bola 8 en primer orden, viene a ser un grupo de *compas*³⁷ que nos íbamos a jugar billar; Sal, Héctor, Juan José Aboytia, Mauricio, Karla Martínez, yo, íbamos al billar de la 8, un grupo de *compas* que nos gustaba ver películas, analizarlas, hablar (...) coincidíamos en la escuela y fuera de ella (...) así conocí a Héctor primero como *compas*, y luego como interesados en la idea del cine y producir, luego le ayudamos a hacer una de sus películas, la de Torrecitas, de él aprendimos un *chingo*³⁸ y él despertó un *chingo* nuestra sensibilidad... (Octavio Castellanos, entrevista, 2010).

La idea era aprender cine para lo cual consiguieron unas cámaras de cine formato súper ocho milímetros en los *swap meets*³⁹ y entre las cosas olvidadas de sus familias. Asimismo, adquirieron latas de película ya caducadas pero que utilizaron de todas formas y que todavía podían revelar en San Diego. Se pusieron a hacer cine de la mejor forma que se les ocurrió; con intentos sistematizados por dividirse en áreas como fotografía, iluminación, sonido, arte, pero según lo ve Héctor seguía siendo muy experimental:

Supongo que también era la carencia de contactos con otras experiencias de producción, como que íbamos experimentando y aprendiendo. En ese sentido era un taller de cine experimental en todos los sentidos, no solamente en el sentido del producto del video, del producto experimental, sino que experimentábamos de a veras⁴⁰ en el hacer y el aprender... (Héctor Villanueva, entrevista, 2010).

Esta experimentación o ensayos de aprendizaje son notorios en los procesos como el financiamiento y los circuitos de difusión o circulación. Con respecto al financiamiento todo era autogestivo y la UABC les proporcionaba algo de infraestructura que casi no podían usar porque solía estar ocupada. En lo referente a los circuitos de difusión o circulación, aunque hay discursos bastante elaborados sobre esta temática en lo que respecta a este primer momento de producción no había siquiera vagas reflexiones sobre el tema, en cambio se aprecia una gran preocupación por el aprendizaje y la producción.

³⁷ Compas: Amigos.

³⁸ Chingo: mucho.

³⁹ Swap meets: mercados en los que venden cosas de segunda mano o saldos de Estados Unidos.

⁴⁰ Deveras: de verdad.

Serie visual 7, imágenes de cortometrajes producidos en 1997.



Bola 8: Sal Ricalde, *Rudos de corazón* (1997).



Bola 8: Omar Foglio, Paola Rodríguez, *Salvaje tentación* (1997).



Bola 8: Illyana Jiménez, *Uno de esos días* (1997).

En una etapa posterior, se integraron Iván Díaz Robledo, Sergio Brown, Itzel Martínez del Cañizo, Adriana Trujillo, Paola Rodríguez, Omar Foglio y José Luis Martín⁴¹ entre otros. Se siguió trabajando bajo aquel esquema, y en realidad nadie sabía si ya no existía *Bola 8*, cuándo se acabó o quienes fueron los últimos. Juan Carlos Ayvar –integrante de *5 y 10 Producciones*– refiere que para el 2000 *Bola 8* ya no estaba en la UABC, ya que él intentó entrar pero se encontró con que ya no existía. Así, cada uno fue saliendo de la facultad y se fueron formando otros colectivos con los que se integraron a trabajar.

Nortec Visual

El siguiente colectivo detectable cronológicamente hablando fue *Nortec Visual* en 1999, en un inicio no era un colectivo establecido más bien era un grupo de amigos a los que les pidieron generar imágenes para una nueva música que se estaba gestando. Quizá contribuyeron varias personas pero los que oficialmente se quedaron trabajando con los *DJs* y posteriormente se convirtieron en *Nortec Visual* fueron: Iván Díaz Robledo–Vj Piniaman, Sergio Brown–VJ Ch Brown, Octavio Castellanos–Vj Cro, Sal Ricalde–Vj Sal, y José Luis Martín–Vj Mashaka todos pertenecieron al colectivo *Bola 8*.

Iván Díaz Robledo cursó la carrera de comunicación en la UABC, trabajó en un diario de Tijuana y participo en investigaciones de corte social en diversas instituciones como el Instituto de la Juventud. Además de ser *VJ* incursionó en el ámbito del arte por medio del video e instalaciones siendo acreedor de becas provenientes del presupuesto público también. Su trabajo se ha expuesto en países como Estados Unidos, España, Canadá e Israel además de México. Asimismo, se ha involucrado en la música como cantante de una banda de punk.

Cuando salió de *Nortec Visual* formó el colectivo *YONKEart* en el que incorporó actividades como la gestión y la producción además de ser el fotógrafo de varios de los proyectos. Al separarse de *YONKEart* decidió empezar a trabajar por su cuenta y se ha desempeñado prioritariamente como productor de cine y trabajos comerciales. Cuando lo entreviste en junio de 2010 estaba organizando un evento de arte que trabaja con comunidades marginadas y le parecía que hacer arte con un sentido social es lo que

⁴¹ Él es parte de la escena hasta la actualidad además de colaborar con varios proyectos. Intenté hacer la entrevista vía Internet pues él se encontraba en Colombia cuando yo estaba en Tijuana y regresaba cuando yo me iba de la ciudad. Después de varios intentos nunca se logró concretar la entrevista. Es un personaje más de esta escena pero no abundaremos bastante sobre su persona o trabajo por falta de información.

buscaría en un futuro, combinándolo con el trabajo comercial y en cine.

Sergio Brown se interesaba por la fotografía antes de decidir estudiar comunicación en la UABC en donde se relacionó con proyectos de investigación social y la docencia. A partir de *Bola 8* y un colectivo que conforma al lado de José Luis Martín (*Bola 8, Nortec Visual*) e Itzel Martínez del Cañizo (*YONKEart, Polen Audiovisual*) es que se relaciona con lo audiovisual. En una de las primeras fiestas electrónicas de Nortec colaboró con Torolab⁴² (colectivo de arquitectura, arte y comunicación) al cual se une y se introduce en el terreno del arte. Actualmente sigue participando como VJ con Bostich y Fusible (DJ's de Nortec Collective), tiene un *blog* en Internet sobre política y medios, y realiza pequeños videos de diversas temáticas que van desde videos experimentales, videoarte o documentales con un claro mensaje político que difunde constantemente a través de Internet⁴³.

La música para la que empezaron a grabar imágenes era la mezcla de ritmos electrónicos y norteños, la cual generó un nuevo estilo musical que ha tenido éxito a nivel mundial y es bastante reconocido en México también, de ahí es que nace Nortec Collective que en la actualidad ya no funciona como colectivo⁴⁴.

El espíritu del colectivo visual era informal debido a que se desenvolvía principalmente en fiestas electrónicas y su inicio fue más bien fortuito antes que planeado, aunque posteriormente se consolidaron y su producción entro en los circuitos del arte. Con el paso del tiempo fueron conformando un discurso que tenía que ver principalmente con la exploración de la ciudad y la experimentación en términos técnicos de manipulación de la imagen.

En un inicio se les ocurrió grabar imágenes de la ciudad e íconos de la cultura norteña que se fueron depurando con el paso del tiempo a través de discusiones y consenso, todos hablan de la exploración de la ciudad, de sus flujos y movimientos, aparte de la intervención gráfica de otros personajes. Retomaban lo que habían aprendido en *Bola 8* sobre el documental y la ciudad como sugiere Octavio, conceptos que por otro lado eran inquietudes provenientes de las ciencias sociales o comunicación

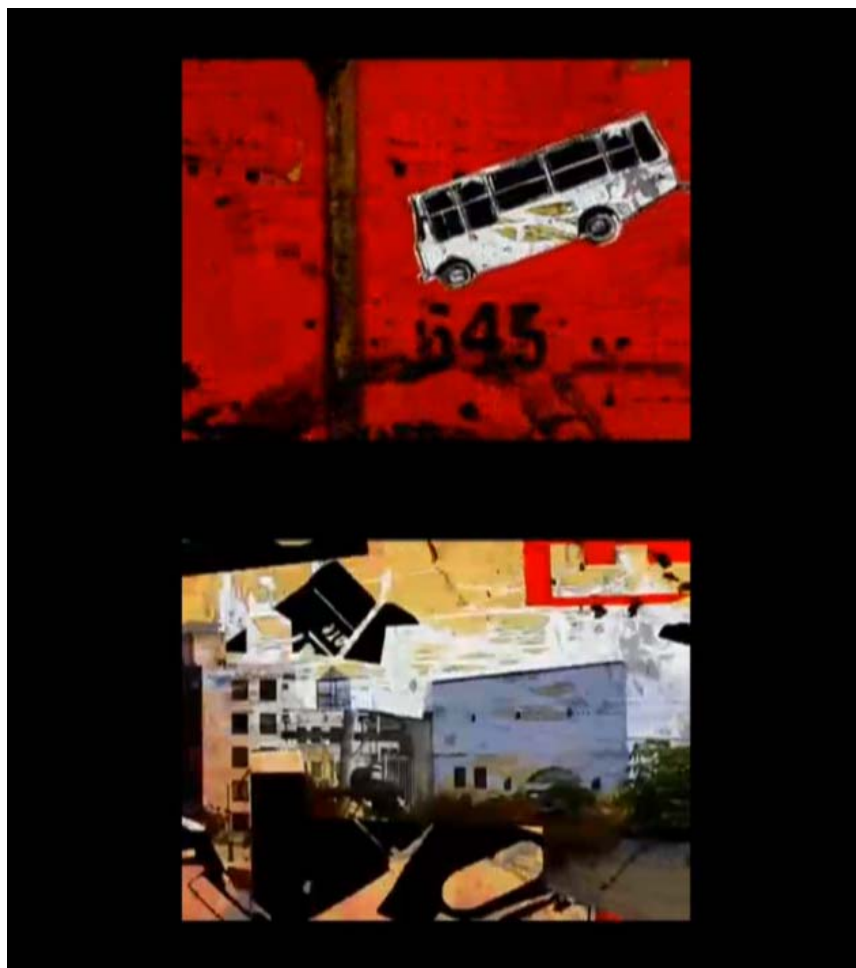
⁴² Para mayor información véase: <http://torolab.org/>

⁴³ Para observar tales producciones remitirse al siguiente enlace: <http://www.youtube.com/user/browncheco>

⁴⁴ Para obtener mayor información del colectivo Nortec y lo referente al estilo musical que crearon, véase *El paso del Nortec. This is Tijuana!* de José Manuel Valenzuela (2004), Trilce Ediciones.

aplicadas a la investigación visual, además de ciertos intereses antropológicos como sugiere Sergio Brown: “estuve en España y buscaba libros de cine y documental, y ahí encontré los primeros textos de antropología visual, con la relación entre lo que era el video, la urbanidad, y no solamente el video-documental sino también la fusión del videoclip y el documental” (Entrevista, 2010).

Aunque lograron tener objetivos conceptuales bien definidos la producción que origina Nortec Visual tiene un fin expreso: crear imágenes para mezclar en vivo durante las fiestas electrónicas. Este objetivo es determinante ya que implica un formato en el que las imágenes no tienen comienzo ni final, cuentan una, varias o ninguna historia, no tienen que ser coherentes en formato o estilo necesariamente, pero generalmente estaban relacionadas con el formato de videoclip. Aunque mostraran elementos de la cultura popular el tratamiento, los efectos visuales y la música remitían al futuro pero cercano a la vez. Serie visual 8, ejemplos del trabajo de Nortec Visual.



Nortec Visual: Octavio Castellanos, *Fussible feat Vj Cro* (s/f).



Nortec Visual: Sergio Brown, *Los caballos metálicos de la 5 y 10* (s/f).

Posteriormente, empiezan a tener apoyo en los gráficos por parte de Fritz Torres, Jorge Verdin –que eran Dj’s de Nortec–, y Ángeles Moreno que eran diseñadores gráficos, igualmente a este proyecto se involucró bastante gente del arte que en ese entonces ya era reconocida o empezaba a serlo –como Torolab o Acamonchi⁴⁵–.

La forma en como se involucraron las distintas personas en relación a este proyecto describe en buena medida aspectos referentes a la configuración de una escena. Compartían un estilo de vida que implicaba estudiar, trabajar, realizar proyectos personales en sus tiempos libres para convertirlo en su forma de vida y sustento económico; espacios o actividades lúdicas como bares, conciertos, el gusto por el arte, los viajes; las redes sociales eran las mismas, algunos compartían trabajos en los

⁴⁵ Para mayor información véase: <http://torolab.org/> y <http://www.myspace.com/gerardoyepiz>

periódicos, otros en instituciones educativas y cuando ingresaron al mundo del arte también lo hacen en bloque no sólo los de *Nortec Visual* sino con integrantes de los otros colectivos.

El mejor ejemplo de los intereses y objetivos similares es la concreción del curso de Cine que se impartió en el CECUT por iniciativa de esta comunidad, o el movimiento que hicieron en contra del actual director de la misma institución. Además, con el tiempo comparten un estatus o prestigio que perdura en los proyectos que desarrollan en la actualidad.

Bajo que circunstancias y cuando se salió quién es incierto. El primero en salir fue Sal Ricalde por distintos problemas con los demás que se suscitaron debido a cuestiones económicas cómo negociaciones por separado con productores. Independientemente de esa situación él mismo señala que también en una ocasión fue la portada de un reportaje sobre arte lo cual le trajo no problemas pero sí envidias y rumores de otros miembros de la escena que no eran los de *Nortec Visual*. A partir de tales experiencias comenta que ya se ha peleado y contentado con todo mundo pero que sí prefiere trabajar en solitario. El siguiente en desertar fue Iván Díaz Robledo no específico la razón y refiere que “ya ni se acordaba”.

Sergio Brown era el que salía a las giras con más frecuencia pero en el 2005 él se quedó para hacer el curso de cine que se estaba desarrollando en el CECUT con profesores del CCC del Distrito Federal, por lo que Octavio Castellanos fue el encargado de recorrer esa gira.

En esa gira del 2005 es cuando el colectivo musical empieza a tener problemas por los derechos del nombre “Nortec” que desembocan en un rompimiento⁴⁶. Octavio decide no involucrarse y esperar a ver que pasaba, ante el conflicto le parece que se vieron imposibilitados como *Nortec Visual* de hacer algo pues siempre funcionaron más como complemento:

⁴⁶ Las anécdotas dicen que cuando Nortec empezó a destacar en la escena musical alguien sugirió que se registrara el nombre para las cuestiones sobre derechos de autor, como todos eran amigos y confiaban entre sí, la gestión la hizo sólo un integrante (Panóptica, uno de los *Dj's* del colectivo) ya que nadie quería hacer el trámite. Este personaje hace el procedimiento pero en vez de poner al colectivo como propietario de los derechos lo hizo solamente a título personal, y en algún momento dado prohibió a los demás que hicieran uso del nombre. Esto causa el rompimiento de todo el colectivo y es por eso que ahora los diferentes *Dj's* utilizan el nombre de su proyecto personal bajo la rúbrica de *Nortec Collective Presents*. Aunque el rompimiento fue entre todos, en la actualidad el problema sólo es con Panóptica y entre los demás continúa la convivencia.

Me toca ser testigo de cómo se rompe todo el *pedo*⁴⁷ ahí con Panóptica [uno de los Dj's del colectivo musical], y pues cuando yo veo que esta *madre*⁴⁸ ya no va a ir para ningún lado, yo también pues me hago a un lado, dejo que ellos decidan, pues la *neta*⁴⁹ finalmente es el proyecto de estos *weyes*⁵⁰, nosotros venimos a ser, pues, aunque antes nos doliera un complemento *caon*⁵¹. La *neta* nos vimos más bien incapacitados para conformar algo sólido, generar productos, publicaciones, material físico que nos pudiera representar eso no lo logramos, eso fue un *pedo* bien importante porque seguimos siendo complemento hasta ahorita. Por más reconocimiento que se tenga, por más que estés en el escenario no dejas de ser un complemento. Pepe en la última fase en la que estuvo Checo fue como que el único *cabron* que pudo darle valor al *pedo* del VJ, con Pepe *simón*, Checo o yo a las entrevistas; “Tavo explícale a estos *cabrones* como se esta conformando el *pedo* visual”... (Octavio Castellanos, entrevista, 2010).

Después del rompimiento de Nortec Octavio se fue a vivir a Ensenada, en retrospectiva piensa que el tiempo que pasó en la última gira de Nortec (2005) invalidó el trabajo que venía haciendo como artista. Sergio Brown comentó que se salió pero no fue muy específico en cuanto a las fechas, sobre la razón arguyó “diferencias personales”, en la actualidad colabora de vez en cuando como VJ con Fussible y Bostich además de realizar videoclips musicales para estos Dj's.

Este es un proyecto que quizá en un inicio no tenía un financiamiento asegurado y dependía de la asistencia de las personas a los eventos que se convocaban, pero en la medida en que fue creciendo la popularidad también lo hicieron los recursos económicos. En cuanto a los circuitos de difusión los productos visuales se exhibían prioritariamente en fiestas electrónicas y con el paso del tiempo llegaron a los canales de música de televisión de paga. No obstante, el pertenecer a *Nortec Visual* les abrió las puertas en muchos espacios de arte y festivales de video en los que exponían a nombre personal y no necesariamente eran las mismas imágenes o el mismo dispositivo de exhibición que utilizaban en el colectivo.

Bulbo

Bulbo se configura en el 2002 a partir de la productora Galatea (2000) que se formó por un grupo de amigos en el que todos trabajaban con video o diseño gráfico. La intención

⁴⁷ Pedo: en este contexto significa problema, pero también puede significar cosa, situación.

⁴⁸ Madre: en este contexto significa situación, cosa.

⁴⁹ Neta: verdad.

⁵⁰ Wey o weyes: se utiliza entre amigos para designar a otro amigo del que se hace referencia, también se puede utilizar en plural como en este caso.

⁵¹ Caon: es la abreviatura de cabron que puede designar amigo, compañero, tipo, hombre, en este contexto es una muletilla al expresarse.

de tener un proyecto aparte era dar salida a las propuestas o ideas de corte más creativo o artístico que se quedaban estancados en la productora. Es por esto que para los integrantes de este colectivo es lo mismo *Bulbo* que Galatea, sin embargo, en esta tesis el enfoque es en los proyectos audiovisuales producidos por *Bulbo*.

Actualmente son 9 integrantes pero en otros momentos han llegado a ser hasta 15 esto refieren se debe a que son un colectivo que con el paso del tiempo se reduce en integrantes a la vez que se consolida. Por el momento se encuentran concentrados en la realización de documentales y cuando acaben regresarán a la combinación del trabajo comercial con el creativo. El colectivo está conformado por José Luis Figueroa, David Figueroa, Paola Rodríguez (*Bola 8*), Sebastián Díaz (*5 y 10 Producciones*), Juan Navarrete (*5 y 10 Producciones*), Araceli Blancarte, Blanca España, Miguel Álvarez y Omar Foglio (*Bola 8*).

Sobre las historias personales de cada integrante es difícil esbozarlas ya que este fue el único colectivo con el que no pude realizar entrevistas individuales más allá de mis encuentros con Miguel Álvarez, o los correos electrónicos con Omar Foglio y Paola Rodríguez los cuales se centraban en intercambio de información del colectivo en general. Personalmente además de Miguel conocí a Paola Rodríguez, Sebastian Díaz, José Luis Figueroa y Omar Foglio en una entrevista informal con los dos últimos en Guadalajara cuando hacían la presentación de su documental *Tijuaneados Anónimos* (2009) dentro de la gira de documentales *Ambulante 2010*.

Cuando se realizó esta entrevista la tesis todavía estaba planteada con un enfoque solamente hacía este colectivo, por lo que suponía que iba a realizar unas cuantas entrevistas más, sin embargo no fue así. Realicé una entrevista más que les mandé por Internet de la cual resultaron 4 hojas en comparación de alrededor de 2.5 a 3 horas de cada entrevista con los otros realizadores, por lo que buena parte de la información proviene de fuentes secundarias.

Bulbo surge con la idea de contar historias sobre la vida cotidiana enmarcada en un contexto específico como es el fronterizo de Tijuana-San Diego, para lo cuál decidieron realizar una serie televisiva en formato documental. La producción y transmisión de estos documentales en un comienzo se financiaban con recursos de Galatea (la productora). En un principio la difusión era sólo a nivel local, sin embargo, este proyecto fue retomado por el Canal 22 del CONACULTA el cual transmite a nivel

nacional⁵².

Según refiere Bulbo la combinación de desarrollarse como empresarios (Galatea) y a su vez como artistas (Bulbo), les da otra perspectiva de la realidad y flexibilidad a la hora de plasmar su visión del mundo a través de sus proyectos por lo que buscan participar en proyectos que generen un cambio⁵³. Si bien no es muy claro a que se refieren con esta manifestación de transformación uno de los objetivos que expresaban era: “generar una conciencia crítica del espectador y elevar la calidad de los contenidos que se transmiten por televisión” (Bulbo, 2009).

El colectivo Bulbo en su página Web se autodefine como: “un proyecto de arte público en medios de comunicación. Aborda temas culturales, artísticos y cotidianos que comúnmente no se toman en cuenta, facilitando el intercambio de historias y experiencias para enriquecer la visión que tenemos de la realidad local y nacional” (Bulbo, 2009). Animados por la buena respuesta del público hacia la serie de documentales producidos por Bulbo tv, además de distintas invitaciones para realizar otros proyectos (por ejemplo en la radio), surgen las otras líneas de trabajo de *Bulbo* como colectivo –que por el momento no quieren darlas por finiquitadas pero están suspendidas–, las cuales eran:

- Bulbo press: revista bimestral con formato de *fanzine*⁵⁴ que se distribuía en Tijuana, algunas ciudades del país y San Diego, California.
- Bulbo broadcast: “Consiste en una plataforma en Internet para la transmisión de imágenes, sonidos y palabras, que bien pueden tomar la forma de señal de radio, TV, o prensa virtual y escrita” (Bulbo, 2009).
- Disco Bulbo: “Sello discográfico que por medio de acoplados reúne diferentes géneros y promueve bandas o proyectos musicales de ambos lados de la

⁵² Al Canal 22 no se le puede considerar como un medio masivo de comunicación tradicional, por varios aspectos; primero, es un canal cultural que no se puede comparar con la audiencia que tienen los canales pertenecientes a la televisión comercial, y; segundo, la transmisión no es totalmente abierta pues dependiendo de la región del país puede llegar la señal ya sea por televisión abierta o a partir de diversas compañías de paga, pero si tiene una mayor audiencia que los canales locales.

⁵³ Información tomada de una entrevista realizada por Bill Kelley Jr. para Latinart. Para revisar la información remítase a: <http://www.latinart.com/spanish/video.cfm?id=93&type=full>

⁵⁴ Los fanzines son revistas que en un inicio eran producidas por fanáticos de algún grupo musical o de un tema en particular, la palabra es de origen inglés y es la unión de fanatic (fan) con magazine (zine). Nacen en los 70's principalmente con los punks en Inglaterra y la ideología del hazlo tú mismo, lo que condiciona su no institucionalización y autofinanciación así como los bajos presupuestos con los que son producidos.

frontera” (Bulbo, 2009).

En cuanto a la forma de trabajar en la entrevista escrita sugieren que “los temas surgen de manera orgánica... [por lo que] la autoría es compartida por todos los miembros del grupo. Sin embargo cada proyecto inicia a partir de la idea de alguno de los miembros y esta idea se enriquece y desarrolla colectivamente”(Bulbo, entrevista: 2010). El mismo proyecto define cual será el tratamiento visual, “sin embargo el punto de vista y el estilo visual de bulbo es recurrente en mayor o menor medida en nuestras piezas, se podría definir como un intento de manipular lo menos posible la imagen para que refleje nuestra realidad cotidiana” (Bulbo, entrevista: 2010).A continuación se muestra la serie visual 9 con imágenes de los documentales de Bulbo.



Bulbo: Omar Foglio y Miguel Álvarez, *Al ras del suelo* (2002).



Bulbo: Sebastian Díaz, *Neograffiti*(2002).



Bulbo: Galatea / CECUT, *Comunidades globales* (2006).



Bulbo: José Luis Figueroa, *Surfeando la línea* (2004).

En lo que respecta a los circuitos de circulación donde les interesa introducirse sugieren que en algún momento les interesó la televisión pero con el paso del tiempo han encontrado nuevos espacios como museos, festivales de cine, foros universitarios o académicos e Internet. En lo referente a Internet lo consideran “tanto un medio de comunicación como una plataforma para la difusión. Nuestra relación con el Internet ha sido a base de prueba y error y sigue evolucionando” (Bulbo, entrevista: 2010). Su trabajo se ha visto en países como Polonia, Estados Unidos, Inglaterra, Austria y España, además de México.

Debido a esta distancia de las entrevistas o la obtención de información, es difícil percatarse de las dinámicas dentro del colectivo, lo único que pude advertir es

que de los que conocí José Luis Figueroa parece ser la voz más fuerte del colectivo que quizá tenga que ver con su formación de abogado.

YONKEart

YONKEart inicia alrededor del 2001-2002 y lo fundan Itzel Martínez del Cañizo, Adriana Trujillo, Iván Díaz Robledo y Cesar Valderrama que se encargaba de la parte sonora. Éste último al parecer dura muy poco tiempo en el colectivo y crea Radioglobal⁵⁵, por tal razón sólo es reconocido como integrante fundacional de *YONKEart* más que por los otros integrantes del colectivo. Posteriormente, se integró Omar Pérez que también sólo es referido por Itzel, Adriana e Iván, esto tiene que ver con que después de la disolución de *YONKEart* él fundó Esferacorp pero se enfocó en el trabajo comercial alejándose así de la escena audiovisual cultural.

En *YONKEart* entra y sale gente que colabora en distintas áreas y nivel de compromiso, pero los centrales ya que desarrollaron la ideología y objetivos fueron Iván, Itzel y Adriana⁵⁶. En un *My Space* que se encuentra todavía en Internet definen lo que eran así:

YONKEart fue una organización dedicada a la elaboración de trabajos artísticos desde plataformas audiovisuales. Nos interesaba generar nuevas propuestas de producción en donde el proceso mismo del desarrollo de las obras logre activar diversas dinámicas de participación entre los sectores de la sociedad. Nuestras estructuras de trabajo se centraban en la producción documental, experimental y de ficción. A su vez, nos interesaba generar proyectos que nos permitan orquestrar dinámicas grupales entre diversas comunidades sociales, para desarrollar piezas de arte colectivas. Basándonos en el autoempleo y la aplicación de recursos comerciales para sustentar proyectos audiovisuales comprometidos con el entorno social y medio ambiental, *YONKEart* pretendía ser una organización crítica y propositiva con nuestro contexto histórico (*YONKEart*, 2010).

Itzel refiere que en *YONKEart* había una amplitud de objetivos que terminó en confusión debido a la gran cantidad de proyectos que querían abarcar, tales como producción audiovisual de documental, experimentación, ficción; trabajo comercial en video, diseño gráfico, comunicación, publicidad; proyectos de arte; proyectos que intentaban relacionar lo cultural con lo social.

⁵⁵ Radioglobal es otro de los proyectos o colectivos que ha tenido mayor impacto fuera de Tijuana, en el colabora gente de distintas ciudades de México, Europa y Estados Unidos, además de contar con sedes en Guadalajara, Puebla y San Diego, para ver más información sobre Radioglobal, véase: <http://www.radioglobal.org/>

⁵⁶ Para revisar la trayectoria personal de Adriana e Itzel remitirse al apartado del colectivo Polen Audiovisual más adelante.

Se vincularon al arte contemporáneo nacional e internacional en eventos donde exponían varios artistas y colectivos tijuanaenses además de ellos. Entrar al circuito del arte también les hizo introducirse a las dinámicas y convocatorias de becas y que su trabajo fuera visto en países como Estados Unidos, Inglaterra, España, Israel, Canadá. El otro circuito en el que también se integraron fue el de los festivales de video, cine y documental.

YONKEart tiene una historia parecida a la de Bulbo/Galatea en el sentido de que intentaban generar proyectos culturales y artísticos pero a su vez autoemplearse y financiarse con trabajo comercial, sin embargo, fueron condiciones y estructuras diferentes para cada colectivo las que definieron su trayectoria. En *YONKEart* eran 4 los integrantes comprometidos en el mismo nivel, además paulatinamente y con el trabajo cotidiano se dieron cuenta de que tenían necesidades e intereses distintos, aunque seguían teniendo ideas en común sobre todo en lo audiovisual.

Fue difícil conciliar el trabajo comercial y cultural porque Itzel y Adriana tenían un sustento económico que no dependía de la productora sino de su trabajo académico en la UABC, y por lo tanto preferían invertir su tiempo en los proyectos culturales. Para Iván la situación era distinta, ya que él sí dependía económicamente de los proyectos comerciales. Esta situación generó un replanteamiento sobre el funcionamiento de *YONKEart* y al no llegar a un acuerdo deciden terminar el colectivo.

La ruptura de *YONKEart*, los 3 entrevistados la describen como muy orgánica o natural, de hecho todavía colaboran cuando lo necesitan. Después del rompimiento, Iván se conecta aun más con lo referente a producción y realización de cine, y posteriormente crea su proyecto personal Tiroteo que se encuentra todavía definiéndolo, en éste puede hacer desde producciones audiovisuales hasta gestión de proyectos de arte como el de Fronteras⁵⁷. Por su parte Adriana e Itzel crearon *Polen Audiovisual*, colectivo que se describe a continuación.

Polen Audiovisual

En *PolenAudiovisual* Adriana e Itzel se hacen acompañar de José Inerzia tras la disolución de *YONKEart* iniciando con este colectivo en el 2007-2008.

⁵⁷ Véase nota 6 del capítulo I.

Itzel Martínez del Cañizo estudió comunicación en la UABC además de talleres y cursos de investigación, comunicación y artes visuales, se desempeñó como docente e investigadora en la UABC durante tres años, trabajó dos más en el periódico el Mexicano en el que hacía reportajes periodísticos y fotográficos. Por su trabajo dentro del arte y la fotografía ha expuesto en países como España, Inglaterra y Estados Unidos. En cuanto a los documentales que ha realizado se han mostrado en la televisión mexicana y estadounidense además de festivales de cine, video y documental de países como Holanda, México, Inglaterra, Noruega, Italia y Alemania. En el ámbito de la gestión cultural ha desarrollado talleres sobre realización documental, promoción cultural y fotografía, además de ser co-directora de BorDocs Foro Documental en Tijuana y San Diego (Polen Audiovisual, 2010). Actualmente le fue otorgada una beca del Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

Adriana Trujillo estudió comunicación en la UABC y una maestría en documental creativo en la Universidad Autónoma de Barcelona. Se ha desempeñado entre la docencia, la gestión cultural, la realización de documentales y videoexperimental. Su trabajo se ha exhibido en la televisión española, mexicana y estadounidense, y en festivales de cine en Estados Unidos, España, Argentina y México. Con respecto a la gestión cultural ha coordinado proyectos de educación y medios audiovisuales, y es co-directora de BorDocs Foro Documental en Tijuana y San Diego. A lo largo de su trayectoria ha obtenido varias becas tanto para realizar proyectos como para estudiar, y actualmente es becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y del IMCINE, con estos apoyos esta produciendo su más reciente documental “Félix” (Polen Audiovisual, 2010).

José Inerzia es productor y postproductor de audio y video, además de realizar edición y diseño sonoro ha trabajado con diversos proyectos de países como México, Estados Unidos, Francia y España. Fue becario de investigación sobre tecnologías de la información y comunicación (TIC) en España, y se ha desempeñado en el campo de la docencia impartiendo talleres de creación sonora y de producción audiovisual.

Los objetivos de Adriana e Itzel son bastante más claros en este colectivo que en el anterior: les interesa el documental y lo que tiene que ver con su producción, difusión y profesionalización, el arte por ejemplo queda de lado y se integra siempre y cuando

sea dentro de un proyecto documental ya no como una obra individual. El trabajo comercial también lo ofrecen en Polen Audiovisual, pero de este se encarga José Inerzia y no tienen que estar involucrados los demás necesariamente. En su página Web se presentan de la siguiente forma:

Polen Audiovisual es una productora dedicada al desarrollo de ideas, proyectos y contenidos audiovisuales desde una perspectiva social, cultural y artística. Nuestra mirada se concentra en generar propuestas de creación que experimenten con el lenguaje audiovisual y sus posibilidades, valiéndose de múltiples estrategias técnicas que están cada vez más a nuestro alcance. En nuestra labor dentro de la promoción cultural, encabezamos Bordocs Foro Documental en la frontera de Tijuana MX – San Diego EU, desde donde ofertamos diversos programas educativos en estas áreas y realizamos una Muestra Internacional de Documental. A su vez, contamos con un área de servicios de producción orientada a satisfacer, solucionar y asesorar desde el desarrollo de proyectos hasta su postproducción. Polen audiovisual nace como continuación del trabajo de muchos años de *YONKEart* tras su disolución (Polen Audiovisual, 2010).

Para Adriana e Itzel la diferencia entre trabajar en *YONKEart* y en Polen Audiovisual es más bien una evolución, además el hecho de que Inerzia tenga un bagaje cultural y forma de trabajar distintos debido a que es Español, hace que ellas tengan dinámicas diferentes en este colectivo. Por ejemplo; hay situaciones que ellas las solucionarían de una forma y para él es impensable resolverlo como ellas se lo plantean lo que deriva en procesos de negociación y aprendizaje para los tres, según señala Itzel.

Asimismo, en el primer colectivo las dinámicas eran mucho más intuitivas y la idea era hacer cualquier cosa que se les ocurriera experimentando a su vez, en *Polen* las cosas son más reflexionadas y están orientadas hacia el documental. De hecho los proyectos ya no arrancan a no ser que tengan un financiamiento que les permita llevarlos a buen término, pero esto tiene implicaciones como señala Adriana Trujillo cuando ejemplifica el proceso de financiamiento con dinero proveniente de instituciones públicas como el IMCINE, el FONCA o el CONACULTA:

Y eso implica qué, pues implica un contrato con una institución mexicana, que lleva fondos públicos, y debes seguir un protocolo, y un calendario de trabajo, y entrega de justificantes de gastos, y facturas, y contaduría, y entonces te sometes a un modo de promoción y a un público que ya lo define de por sí el proyecto (...) Sin embargo, pues nosotros no tenemos los recursos ni las formas de hacerlo. Sometes a dictamen tu proyecto, te sometes a concurso y eso también esta *chingón*⁵⁸ (...) Lo ideal para nosotros sería que todo fuese pues gratis, abierto, pero te digo que a veces tienes que jugar con estos procesos, entonces ya dependerá de cada realizador si quiere o no entrar a estas dinámicas (Adriana Trujillo, entrevista,

⁵⁸ Chingón: Muy bueno, chévere.

2010).

El planteamiento que hace Adriana no es sólo interesante porque muestra los procesos a los que se tienen que someter los realizadores al cumplir con las reglas que impone una institución gubernamental, sino porque implica la negociación o replanteamiento no necesariamente de aspectos creativos pero sí procesuales de sus prácticas o formas de trabajar cotidianas, además de convertirse o seguir en el papel de ser autogestor.

En *Polen* están conscientes de que la parte de patrocinio es la más débil del colectivo puesto que ninguno puede dedicarse de tiempo completo a tal tarea. Ante esta situación lo que hacen es desarrollar proyectos en toda la etapa de preproducción, pero se quedan parados hasta que encuentran un financiamiento que cubra todo el proceso y no sólo las primeras fases como antes sí lo hacían. En este proceso puede haber vueltas atrás o decisiones de no firmar contratos por las implicaciones que tiene sobre la idea original. Esta situación le sucedió a Itzel con su último documental “El hogar al revés” en donde ya había conseguido el financiamiento a través de una productora pero al leer los términos contractuales decidió mejor no firmar.

El otro aspecto importante de rescatar sobre lo que menciona Adriana es el referente a los circuitos de difusión. Nos deja ver cómo *Polen* en su práctica ya tiene bien definidos los espacios de exhibición a los que pretenden llegar que muchas veces pueden estar estrechamente relacionados con los financiamientos obtenidos como los festivales ya sea de documentales o de video, los espacios académicos o museos y galerías de arte. Aunque lo anterior no impone dicha correlación, ni asume o mide el impacto que se puede tener en la esfera pública.

5 y 10 Producciones

Este colectivo surge a partir de un curso de *Producción y Realización Cinematográfica* que se llevó a cabo en el CECUT en colaboración con el CCC de la Ciudad de México y la UABC. Este curso era parte de una iniciativa del CCC para descentralizar la producción cinematográfica por lo que fue realizado en varias ciudades del país. En Tijuana fue gestionado por Héctor Villanueva que en ese momento (2005) trabajaba en el CECUT y en colaboración con gente que venía trabajando proyectos audiovisuales y tenía necesidad de profesionalizarse. Para varios en este curso se vieron plasmados los esfuerzos de muchos años por conseguir una educación formal en cine, estaba dirigido a

gente con experiencia por lo que entre los que lo tomaron se encuentra gente de Bola 8, Nortec Visual, Bulbo, YONKEart, además de algunos estudiantes de la UABC.

Para terminar el curso el grupo debía presentar un cortometraje pero realizaron tres, al notar ellos mismos su entusiasmo deciden formar un grupo de trabajo para seguir haciendo cortos. Empiezan 15 personas y después de la segunda edición del mismo curso llegan a ser 29. Para cuando llega el momento de la tercera edición del curso se suspende por falta de gente, por lo que el CECUT y el CCC deciden apoyar a 5 y 10 en la realización de más cortometrajes y hacer un dvd compilatorio de todos los cortos que tenían hasta ese momento.

Por 5 y 10 han pasado una infinidad de integrantes de los cuales varios nunca se oficializaron. Los integrantes actuales son 10 por lo que sintetizaré la información por medio del siguiente cuadro:



Gráfico 1. Síntesis de datos curriculares del colectivo 5 y 10 Producciones. Realizado por Neogràficlab.

5 y 10 es un colectivo que a diferencia de los demás surge de un contexto institucional, lo cual es importante porque define la forma de producir los proyectos que en este caso corresponde a la producción industrial del cine en sus diferentes géneros o formatos. Aquí no hay lugar a dudas de que se está viendo una historia que proviene de un guión, con actores y un grupo de producción detrás.

Aunque por un lado este colectivo es autogestivo, cuando es necesario buscar

financiamiento tienen claro el proceso de búsqueda además de contemplar el tiempo para conseguirlo. Se han adentrado en los circuitos de difusión formales como son los festivales, convocatorias y demás. Los otros colectivos ahora también toman en cuenta estos procesos pero les llevó tiempo y práctica aprenderlo.

Los procesos y dinámicas bajo los cuales trabaja este colectivo surgieron en base a las experiencias que tenían los que pertenecían a otros colectivos, como señala Héctor Villanueva:

En ese sentido fue muy suave lo que se dio en 5 y 10, tratamos de reinventarnos, yo no sé si haya muchos grupos, no utilicemos aquí la palabra artistas, de gente creativa que se reúne tratando de hacer cosas creativas, que se preocupe por hacer un manual de procedimientos como nosotros lo hacíamos, teníamos muchas sesiones así a puerta cerrada de horas y horas y horas tratando de definir entre todos cuáles son las funciones, y las funciones de un grupo de producción pues están en los libros, los maestros ya nos habían dicho, pero de acuerdo a lo que nosotros veíamos y lo que nosotros habíamos vivido. Entonces hicimos nuestro manual de procedimientos, las funciones de cada quién, las maneras de comunicarse de cada uno, y *estuvo suave porque también de alguna manera experimentamos todos una forma de relacionarnos entre nosotros, con la gente de afuera y de relacionar el producto con el proceso, estuvo muy interesante* (Entrevista, 2010).

Uno de los objetivos era encontrar una forma de trabajo que les sirviera a ellos de acuerdo a su proceso, otro era aprender por lo que cambiaban funciones en cada cortometraje que realizaban. Primero se escogía y *tallereaba*⁵⁹ un guión para de ahí pasar a designar funciones en las que no se podía repetir puesto que la idea era que todos tuvieran la experiencia tanto de dirigir como de haber hecho iluminación, sonido o arte.

Este funcionamiento en un principio era sólo aprendizaje e intuitivamente democrático, sin embargo, encontraron que era su marca distintiva para realizar cortometrajes. En el 2008 trabajaron en la producción de la película *Una pared para Cecilia* (2010), experiencia que reconocen fue formativa e importante, pero también coinciden en que fue una de las más decepcionantes por las constantes humillaciones en el rodaje debido al *cliché* del cine donde hay jerarquías tajantes. Situación que vino a reforzar la postura de producir cine de forma diferente.

Estas dinámicas de rotar los puestos y poner a votación las decisiones con el tiempo creó más bien una burocracia de la que se fueron cansando además de la salida

⁵⁹ Tallerear; trabajar o discutir en colectivo, en este caso un guión para aportar ideas y mejorarlo.

de bastantes integrantes, por lo que a 5 años de estar conformados hay diversas opiniones sobre cómo debe seguir funcionando el colectivo. Unos quieren seguir participando de tal forma que puedan especializarse en lo que más les gusta lo cual implica que ya no se roten puestos; otros que 5 y 10 sea una plataforma para llevar a cabo sus proyectos personales; y otros más consideran que lo que les hace falta es hacer un largometraje. No obstante, esto no se contradice con el seguir integrando gente nueva al colectivo pues todos afirman que los nuevos siempre aportan ideas o dinámicas diferentes que los hacen salir de los círculos viciosos en los que se estancan algunas veces.

Reactivo fue un proyecto que realizó 5 y 10 en respuesta a una convocatoria del gobierno federal para proyectos culturales. En base a sus propias necesidades hicieron proyectos para la comunidad pero que reconocen se beneficiaban ellos mismos como colectivo. Esta es otra de las características de este colectivo, son bastante sinceros a la hora de relatar sus procesos y decisiones mostrando abiertamente las diferencias de opinión y los conflictos por los que pasan.

Así, ellos obtuvieron seminarios de profesionalización, equipo, y realizaron dos cortos más. La comunidad por su parte obtuvo un cineclub itinerante, cursos de cine para jóvenes de bachillerato que resultaron en la conformación de nuevos colectivos que realizan cortometrajes. Otros de los miembros siguen dando clases en las preparatorias por su propia cuenta.

Hazme un paro compa

En el apartado anterior se reseñaron los diferentes colectivos que conforman el objeto de estudio de esta investigación. El explicarlo así fue por razones prácticas pues era mucho más fácil englobar y a partir de ahí explicar las trayectorias en colectivo, así como sus posturas en cuanto a la producción visual, el financiamiento, y en cuanto a la colaboración que resultó ser un aspecto esencial en el aprendizaje, desarrollo y práctica de estos sujetos y colectivos. Incluso para los individuos que en la actualidad trabajan en solitario debido a que colaborar sigue siendo parte esencial de su práctica.

El tener presente el trabajo colaborativo y en colectivo responde, primeramente a razones prácticas y utilitarias. Colaborar permite, primero, mano de obra con personas que se han formado a la par y que ya conocen las ideas sobre las que se basan los

discursos visuales y las formas de trabajo. Segundo, proporciona acceso a equipos complementarios para llevar a cabo las realizaciones audiovisuales. Tercero, contribuye a definir argumentos en términos conceptuales, es decir, están seguros de que el trabajar en colectivo implica dinámicas que les permiten discutir, reflexionar, pensar y plantear ideas más completas de lo que podrían hacer en un trabajo individual.

Para los realizadores de la escena audiovisual tijuanaense es casi inconcebible trabajar individualmente incluso desde los aspectos iniciales de una producción. Puesto que un video independientemente de que sea arte experimental, ficción o documental, en algunas etapas requerirá más de una persona para llevarlo a cabo o mejorar el producto final.

Si bien es cierto que una persona puede realizar un video por si misma en todas sus etapas dependerá de los resultados que se quieran obtener si se involucra a más personas o no como señala Itzel: “tampoco creo que este trabajo funcione solo, solo, ó sea somos un grupo pequeño pero somos un grupo (...) incluso porque conforme pasa el tiempo, pues quieres hacer mejor las cosas y no como tú las puedes hacer, hay ciertas cosas que tú las haces muy bien, pero hay otras que necesitas de alguien que las cubra” (Itzel Martínez del Cañizo, entrevista 2010), de esta forma les queda claro que generalmente abona al proyecto realizarlo en colectivo.

Así las dinámicas de colaboración que en un inicio eran entre amigos pasan a ser otro aspecto definitorio de las prácticas y la visualidad que se conforma en Tijuana puesto que la producción técnica no era la única razón por la que trabajan en colectivo o colaboran con otros realizadores. Entre las razones que podemos nombrar están: aprendizaje; profesionalización; colaboración teórica y conceptual; apoyo con recursos o equipo tecnológico como cámaras, micrófonos, cañas; así como préstamo del renombre que a estas alturas ya tienen algunos para la obtención de becas o convocatorias primordialmente.

A continuación se muestra un gráfico en el que podemos observar cómo los diferentes individuos han pertenecido a distintos colectivos, sin embargo, hay colaboraciones que no se ven expresadas en el gráfico. El colectivo Bulbo no es dividido en personas debido a su postura de no hacer diferencia entre los distintos individuos, además a lo largo de su historia hay personajes que ya no se encuentran pero participaron en otros colectivos a la vez que pertenecían a Bulbo.

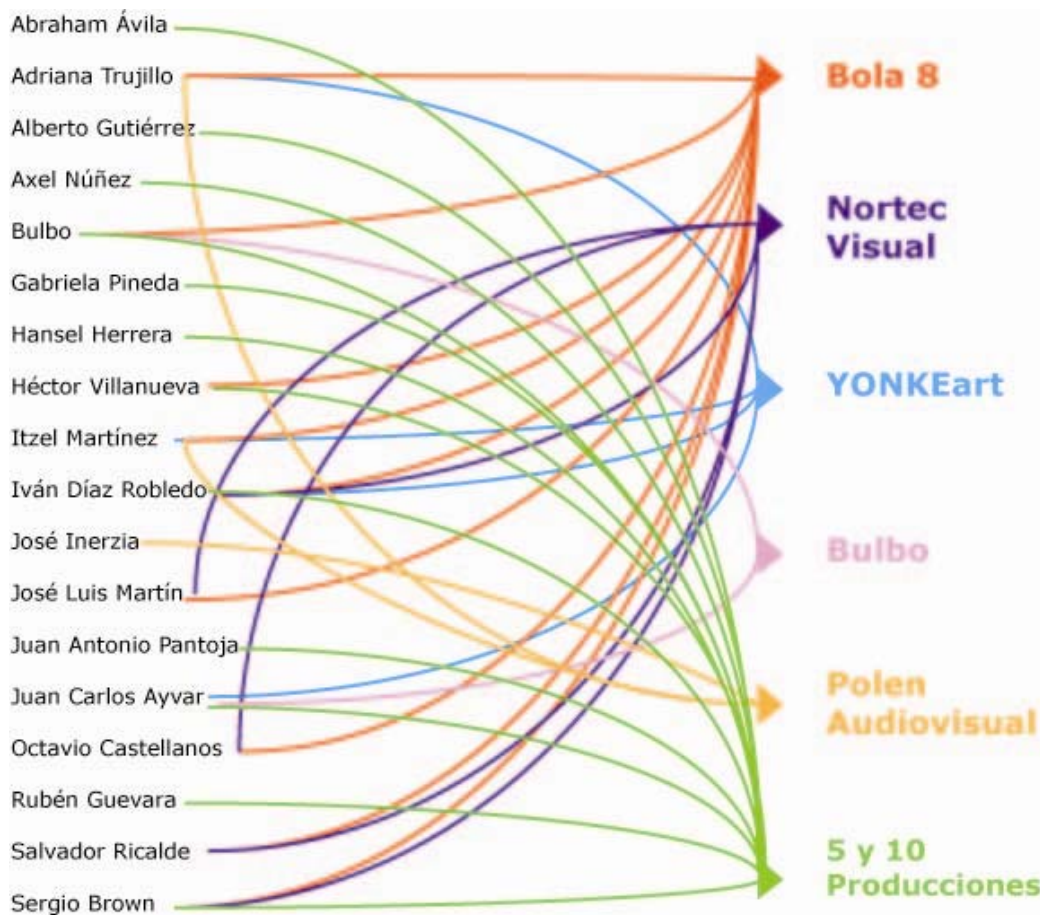


Gráfico 2. Paso de los sujetos por los diferentes colectivos. Realizado por Neográficalab.

Desde el ámbito del arte contemporáneo se ha reflexionado sobre los procesos de colaboración como una forma de llevar a cabo la labor artística no sólo en términos prácticos o utilitarios sino cómo procesos en los que las interacciones y el diálogo hacen que se rebasen las perspectivas individuales en pos de una reflexión compartida por los partícipes, lo que da lugar a la obra de arte. Retomaré algunas de estas consideraciones para profundizar en el análisis de la colaboración llevada a cabo por la escena audiovisual tijuanaense.

La *estética relacional* propuesta por Nicolas Bourriaud, crítico y curador de arte francés, plantea que en el terreno de las interacciones y relaciones sociales es donde se desarrollará gran parte de la labor artística, de esta forma:

La práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas. El artista se focaliza entonces, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la invención de modelos sociales. Esta producción específica determina no solamente un campo ideológico y práctico, sino también nuevos dominios formales. Quiero decir con esto que más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en

“formas” artísticas plenas (...) el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales” (Bourriaud, 2008: 31).

En consecuencia, la colaboración se da a partir de las interacciones entre artista y sujetos participes de la obra sin los cuales no sería posible llevar a cabo o dar vida a la obra de arte. El que el arte se salga de las consideraciones clásicas sobre la estética o la técnica es parte importante de este tipo de práctica ya que lo fundamental es poder dar cuenta de las relaciones sociales en las que se encuentra inmersa la sociedad.

Este tipo de prácticas define un nuevo patrón estético en la que la obra pictórica o escultórica pierde su lugar privilegiado y da entrada a una serie de dispositivos de exhibición diversos –entre ellos los medios audiovisuales–, en los que las relaciones humanas forman parte o son en sí mismas la obra de arte lo cual a su vez permitió de forma continúa y legitimada la entrada del video, la instalación o el performance a los espacios de arte.

De esta forma, para los realizadores audiovisuales este tipo de nuevas prácticas que en Tijuana se retomaron desde la institucionalización, por ejemplo con el festival de arte público In-Site 05 que se explica en el siguiente apartado (pág. 101), dan un marco de legitimación a la escena audiovisual tijuanense para insertar su práctica ya no sólo por medio de proyectos de video arte o instalación. Asimismo, es interesante cómo esta escena audiovisual trabaja con estos lineamientos de este tipo de arte no necesariamente con sujetos externos sino en la interacción que se da entre los distintos colectivos de la propia escena, por ejemplo el proyecto Loops Urbanos (2005) en el que trabajan Bulbo, Nortec Visual, YONKEart y Pr4gma formando un metacolectivo en el que interactúan tanto los colectivos como con la comunidad con la que trabajan en dicho proyecto⁶⁰.

Grant Kester –crítico e historiador de arte que investiga sobre prácticas artísticas comprometidas socialmente–, propone *la estética o práctica dialógica*. En este enfoque el proceso social adquiere relevancia sobre el objeto o la obra de arte final de tal forma que el diálogo que produce el intercambio de ideas entre los artistas y espectadores o la comunidad con la que se trabaja genera nuevas reflexiones, a partir de ambas perspectivas resultan nuevos paradigmas estéticos que son creados colectiva y colaborativamente. Para Kester:

⁶⁰ Para mayor información sobre este proyecto remitirse al documental Loops Urbanos de Bulbo en la siguiente dirección electrónica: <http://www.bulbo.tv/index.php?s=7&id=2&id=24>

El artista en la práctica dialógica, cuyas percepciones están configuradas por su propia formación, proyectos pasados y experiencias vividas, entra en una comunidad o lugar dado caracterizado por su propia y única constelación de fuerzas sociales y económicas, personalidades y tradiciones. En el intercambio que sigue, ambos el artista y sus colaboradores se cuestionarán sus percepciones existentes; el artista podrá reconocer relaciones o conexiones a las que los miembros de la comunidad se han habituado, mientras que los colaboradores también cuestionarán las preconcepciones del artista sobre la comunidad en sí misma y sobre su propia función como artista. Lo que emerge es una nueva serie de ideas generadas en la intersección de ambas perspectivas y catalizadas a través de la producción colaborativa de un proyecto dado (Kester, 2004: 95).

En el caso de esta investigación hay que plantear la colaboración básicamente a nivel de los realizadores, sin embargo, apuntar a preocupaciones más amplias como las que atañen al arte contemporáneo respetando ciertas diferencias es factible. Es una búsqueda que a través del diálogo y la interacción entre los participantes posibilita y requiere nuevas formas de plantear los procesos y las estrategias de acción.

Aunque para los colectivos tijuaneños el trabajo colaborativo empieza como sugiere la gran mayoría de forma orgánica debido a la amistad que los reunió en un inicio, es quizá hasta que se conforma *5 y 10 Producciones* que hacen un esfuerzo por plantear nuevas estructuras de trabajo a partir de una fuerte reflexión de su propio proceso de desarrollo tal como señala Héctor:

Tal vez cierta intuición o cierto reconocimiento tácito o a veces explícito de que se pueden hacer más cosas en un colectivo, en conjunto que sólo, que es mucho de lo que recapacitábamos ahí siempre en *5 y 10*, buscábamos establecer modos de trabajo distintos (...) muy apegados a nuestros propósitos a nuestra visión de lo que se puede hacer y lo que se hace aquí en la región. Distinto en cómo se estructura el proceso de producción dado a los cargos que se tienen, en cómo relacionarnos en términos de estructuras del poder, jerarquías, cómo buscar maneras de trabajar distintas, en cómo hacer grupos con cierto respeto, con toma de decisiones colectivas o democráticas, pensando y repensando mucho sobre el propio proceso. Por ejemplo, nosotros a las conclusiones que llegábamos en ¿porqué éramos distintos como grupo a otros?, porque no éramos simplemente un grupo de amigos sino que tratábamos de hacer las cosas de manera profesional a forzarnos a hacerlas de manera profesional, pero eso que es profesional no lo queríamos ligar, ni igualar a lo que también en la industria se tiene por profesional; que son ciertas estructuras de poder vertical en donde el productor le puede gritar al de abajo y el de abajo al de más abajo y todas esas cosas que son muy feas ¿no? (Héctor Villanueva, entrevista 2010)

Como se observa la colaboración es planteada desde el proceso de producción de los propios colectivos y no tanto en relación con los espectadores, posteriormente, habrá intervenciones o proyectos de algunos colectivos que se pueden enmarcar dentro de las propuestas de arte relacional o arte dialógico. Por ejemplo, el proyecto *La tienda de ropa de Bulbo* para el in-Site 05 –evento de arte público–, en donde plantean el diseño de estampados para colocar en camisetas pero que como describe bulbo “es sólo un

pretexto para reunir a gente que en circunstancias normales nunca hubiera cruzado su camino, y mucho menos decidido hacer algo en equipo” (Bulbo, 2009). O el documental *Ciudad recuperación* de *Itzel Martínez del Cañizo*, donde plantea a dos grupos de género y clase social distintos reflexionar sobre como sería el funcionamiento de una ciudad ideal. Sin embargo, estos proyectos no implican necesariamente la realización de este tipo de arte por estos colectivos, pero sí preocupaciones compartidas por incluir una perspectiva ajena a la propia.

De igual forma para todos los colectivos el *tallerear*, compartir o dialogar las ideas o ya más concretamente los guiones es un requisito dentro de sus procesos de producción. En algunos colectivos hay una autoría compartida como en el caso de Bulbo que llegó a un punto en que dejaron de distinguir quién hacía que función, aunque para sus últimos documentales si hay créditos individuales, lo cual respondía más a un requisito o trámite que a su lógica de producción. Por otro lado, en YONKEart a Itzel le parece que el planteamiento de la autoría colectiva esta sobre la mesa de su parte, pues tiene plena confianza en las ideas de los demás para *tallerear* un guión y modificarlo con los aportes de sus compañeros, pero le parece es un proceso que se irá dando paulatinamente.

Es posible encontrar dos aspectos destacables en relación con la escena audiovisual tijuanense, por un lado esta noción de la pérdida de la autoría que dentro del arte contemporáneo es utilizada para indicar el desdibujamiento de la figura predominante del artista, en el caso de los realizadores tijuanenses algunas veces tiene que ver con esta misma postura. Y otras, con un proceso dialógico en el que los proyectos son discutidos, reflexionados, consensuados y llevados a cabo a partir de los aportes y decisiones de los participantes.

Por otro lado estas nociones o prácticas con respecto a la colaboración, tienen que ver con la creación de nuevas o diferentes formas de trabajar los proyectos audiovisuales, a la vez que prueban y establecen otro tipo de relaciones para sus producciones. En el caso del cine de ficción seguir una estructura jerarquizada no ha sido su solución, y en el caso del documental ya sea a través de autorías colectivas o inclusión de imágenes más reflexivas provenientes de los propios personajes plantean nuevas formas de realizar su práctica.

La colaboración que surge por razones prácticas y de manera orgánica entre los

diversos grupos de amigos quizá no es pensada en términos conceptuales premeditadamente, pero en la práctica sí conlleva una serie de factores y procesos complejos que con el tiempo se han ido especializando cada vez más. Dando lugar a reflexiones sobre su propio desempeño y la forma en cómo quieren llevarlo a cabo.

En algunos casos han decidido compartir la autoría, en otros se privilegia la toma de decisiones más democráticas o intentan quitar las jerarquías, y en otros más (que atañe a bastantes) es formando una comunidad cultural que les permita crear u organizar espacios para su propia profesionalización o alzar la voz contra decisiones de carácter público y político que afectan su práctica artística, como en el caso del CECUT.

La práctica de la escena audiovisual tijuanaense no es arte relacional o ejercicios dialógicos en los que a partir del trabajo compartido y el diálogo con una comunidad se genera la *obra de arte*. Pero algunas acciones que llevan a cabo para el desarrollo de sus propios trabajos terminan con productos visuales que emergen de procesos dialógicos ya sea con un grupo o comunidad, o entre ellos mismos.

En este sentido hay algunos proyectos, por ejemplo *Loops Urbanos* (2005)⁶¹, en el que 4 colectivos (YONKEart, Nortec Visual, Bulbo y Pr4gma) a través del diálogo entre ellos mismos generan un proyecto con la comunidad estudiantil de una de las preparatorias públicas más grandes de Tijuana, para fomentar el interés por el video. Asimismo, la forma de trabajar del colectivo *5 y 10 Producciones* (por lo menos en un inicio) se sustenta en el diálogo y la colaboración como es posible ver en los créditos de los cortometrajes con todas las productoras de los otros colectivos que participaban y según relatan en su historia ellos mismos⁶².

Es por esto que se retoman dichas explicaciones teóricas porque contribuyen a entender la práctica de la escena audiovisual desde una perspectiva más compleja que la colaboración por amistad o necesidad.

Nos hicimos famosos

Ahora bien, ¿qué hizo que esta escena sobresaliera?, podemos encontrar tres factores

⁶¹ Remitirse a la nota anterior.

⁶² Remitirse a la cita textual de Héctor Villanueva en la página 95.

determinantes que contribuyeron a la consolidación de un discurso de Tijuana como ciudad creativa, lo que posteriormente supuso una estrategia de venta para el arte en general que se producía en la ciudad. El primero fueron los discursos provenientes de las ciencias sociales con respecto a Tijuana, el segundo la atención mediática que atrajo Tijuana gracias a la música de Nortec desde inicios del siglo XXI, y el tercero el interés del arte contemporáneo internacional por las propuestas artísticas desarrolladas en la ciudad en parte resultado de los dos primeros supuestos.

La mezcla de estas tres circunstancias hizo que se consolidara un solo discurso en cuanto a Tijuana como una periferia que gracias a su condición de frontera vivía procesos como la transnacionalización, hibridación o multiculturalidad. Lo que otorgaba un valor agregado a las propuestas emanadas de Tijuana ya que suponían una creatividad inusitada en la práctica artística tijuanaense.

El problema con el discurso de Tijuana como ciudad creativa es que deja de lado las prácticas que llevan a cabo los artistas como los procesos de profesionalización, maduración y consolidación de los realizadores (Iglesias 2008); las estrategias de financiamiento o los circuitos de difusión en los que se insertan las obras; y los conflictos o tensiones que se dan dentro de la escena pero que dan indicios de cómo funciona la movida audiovisual en lo general.

En referencia a los discursos provenientes de las ciencias sociales, se empieza a gestar en 1989 la noción de *Laboratorio de la Posmodernidad* propuesta por García Canclini para la ciudad en la que pretendía señalar que:

Tijuana sintetizaba procesos contemporáneos desafiantes para las ciencias sociales y las artes –reelaboración de relaciones entre metrópolis y periferias, creatividad interétnica, pasaje de las culturas nacionales a los flujos globalizados– esa ciudad multicultural fue exaltada como emblema de la posmodernidad. Muchos de los que participamos en esas experiencias o las estudiamos vimos en esa frontera, junto con los dramas migratorios y las violentas asimetrías entre Estados Unidos y México, una escena donde se desestabilizaban las certezas en agonía del nacionalismo y podía emerger una creatividad inédita (García Canclini en Montemozolo, 2008: 2).

Otro de los teóricos revisitados para explicar las particularidades de Tijuana por sus reflexiones sobre los flujos, interacciones y procesos transfronterizos que se despliegan en las sociedades contemporáneas y los procesos de migración –que en Tijuana se viven a diario– es Appadurai (2001). Éste autor sugiere que la capacidad de imaginar nuevas formas de vida gracias a la información que nos llega ya sea por los medios electrónicos

o por las diásporas de distintos sectores de las sociedades ya no son exclusivas de las elites. Por lo tanto hay distintas formas de “visualizar y problematizar lo moderno global” (Appadurai, 2001: 13) desde la perspectiva de las clases populares y la experiencia cotidiana, gracias a los flujos y a las experiencias transnacionales que se viven en estos tiempos globalizados.

Sin embargo, estas nuevas posibilidades como indica el mismo autor “para la mayor parte de las clases trabajadoras, los pobres y los marginados, la modernidad como vivencia es un fenómeno relativamente reciente” (Appadurai, 2001). Tal afirmación contradice entonces el argumento central de Appadurai que es la capacidad de acción que otorga a la imaginación como: “un espacio de disputas y negociaciones simbólicas mediante el que los individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus propias prácticas de lo moderno” (p. 8), así como “un escenario para la acción” (p. 10).

Esta nueva agencia que encuentran las clases desfavorecidas gracias a la imaginación como la plantea Appadurai (2001), es después de 30 o 40 años que se torna accesible a las clases sociales marginadas. Por lo tanto, quizá sea posible hablar de nuevas formas de percibir la experiencia moderna para los más desfavorecidos pero no de espacios ganados para la acción en relación a las elites que siempre han tenido acceso a la información y a las experiencias globales.

El hecho de que académicos reconocidos como Canclini o Appadurai exaltarán el que la creatividad de los artistas Tijuaneños provenga de la magnificación e intensidad de procesos como la hibridación, multiculturalidad o transnacionalización que se viven en Tijuana por ser frontera. Dio como resultado la ecuación Tijuana = Ciudad Creativa = Tijuana como “denominación de origen” (Iglesias, 2008). Y tal magnificación y ecuación surgen de la idea de Tijuana como una frontera especial en la que se ha configurado un gran laboratorio de la posmodernidad.

El problema con el discurso anterior sobre la posmodernidad y las experiencias globales es que no toma en cuenta los distintos aspectos que convergieron para el auge de la producción de arte en Tijuana. Iglesias (2008) aunque hace alusión a la idea de laboratorio de la posmodernidad plantea que los factores que sucedieron en la ciudad para el desarrollo del arte fueron: la *institucionalización* y *consolidación* del arte como campo así como los *procesos de maduración* y *profesionalización* de los artistas que esto conlleva; la accesibilidad a las tecnologías audiovisuales y las posibilidades de

creación que representan; y la estrategia que puede representar el decidir venderse como *denominación de origen Tijuana*.

En cuanto a los procesos de consolidación institucional, es a finales de los noventas del siglo pasado y principios de la siguiente década cuando los espacios culturales de la localidad comienzan a desarrollar eventos o acciones cada vez más sistematizadas, principalmente el CECUT. De esta forma, como se observa en el Anexo II, casi todos los integrantes de esta escena tienen alguna exposición o participación en dicho recinto cultural.

La posición geográfica les permitió acceder a estos artistas no sólo al campo del arte local sino al internacional también, aspecto que favoreció no sólo la profesionalización de los realizadores audiovisuales sino la consolidación del campo del arte en Tijuana. En este sentido, la ubicación fronteriza de Tijuana contribuyó en la creación de vínculos con instituciones de San Diego que dio como resultado la organización de eventos a nivel binacional en varias ediciones tales como el InSite que se realiza desde 1992, o exposiciones que se mostraban tanto en el Museo de San Diego como en el CECUT.

Dicha situación otorgó las bases profesionales o curriculares para que los integrantes de la escena audiovisual se insertaran en las convocatorias de becas provenientes del presupuesto público tanto a nivel estatal como federal, como se puede ver con los auspicios que han obtenido. Casi todos han sido becados por el FONCA en la categoría de jóvenes creadores, además de otras instituciones⁶³.

En lo que respecta al segundo factor que destacó a Tijuana, es decir, el fenómeno Nortec, empieza a ser reconocido para el 2001 como un proyecto musical de vanguardia que tuvo bastante circulación y difusión lo que se extendió al colectivo visual. Los realizadores de Nortec Visual consideran que incluso diversas propuestas realizadas en Tijuana se beneficiaron de la popularidad que empezó a tener Tijuana como ciudad creativa gracias a Nortec:

En un lapso de dos, tres años, debí de haber salido en el 2000 de la escuela, entonces yo salí y Nortec trac, de repente ya estas teniendo sesiones con curadores ¿me explico? ya era artista ¿no? legitimizado por este fenómeno Nortec y cuando me salí de Nortec, pues por haber sido vj de Nortec tenía un chorro⁶⁴ de puertas

⁶³ Remitirse a las descripciones de los colectivos en el apartado “Tochos morochos” (pág. 74) y al Anexo II (pág. 168) de esta tesis.

⁶⁴ Chorro: montón.

abiertas ¿no? ósea mi curriculum tenía peso, me gane becas en fin como que había todas estas puertas que (...) y siento que eso de alguna forma en mayor medida porque fui muy cercano a ellos, pero en menor medida le paso a todos, ya de repente Tijuana ya, por ser de Tijuana (Iván Díaz Robledo, entrevista 2010).

Sergio Brown por su parte, también reconoce que el fenómeno Nortec lo ayudo a saltarse varios pasos dentro de la legitimación para ser artista: “Por lo de Nortec que me tocó el boom y empecé a trabajar con Torolab, mi primera exhibición fue en el museo de arte de San Diego, entonces esto te ubica en otro nivel desde un inicio (...) a mi me dio un posicionamiento muy rápido, de evitarme pasar por todas las instituciones culturales de Tijuana nos lo brincamos muy rápido” (Entrevista, 2010).

Estas declaraciones nos muestran como sí se instaura esta denominación de origen Tijuana que es importante en el desarrolló de la escena porque implicó una serie de eventos en los que Tijuana era la pieza clave o el discurso a desarrollar por parte de los curadores de arte contemporáneo. A continuación se reseñan tres eventos que evidencian está postura de Tijuana como denominación de origen, los cuáles posibilitaron una gran circulación y difusión a nivel mundial de las propuestas plásticas, visuales y audiovisuales realizadas en Tijuana.

Los tres proyectos de arte contemporáneo de tintes internacionales que más contribuyeron para la internacionalización y se encuentran presentes en la memoria de los realizadores son: “Tijuana la Tercera Nación” (2004); “Tijuana Sessions”, México en Arco Madrid 2005; e “inSite_05” (2005). Aunque hubo otros eventos y un sin fin de exposiciones, articular los tres mencionados con las teorizaciones del arte contemporáneo explica la coyuntura que permitió la internacionalización y consolidación de los realizadores audiovisuales.

El proyecto *Tijuana, La Tercera Nación* (2004) se basa en la idea de frontera y de Tijuana como una ciudad transnacional, sus organizadores lo describen así:

Búsqueda y encuentro de la riqueza, diversidad y síntesis creativa de la frontera. Resultado de una propuesta multicultural cuyo propósito es mostrar a través de las artes plásticas y visuales, la música, el cine y la literatura, el desarrollo en los creadores de la frontera norte. Esta exposición colectiva se erige como un encuentro que sintetiza la vitalidad y diversidad creativa de la ciudad, así como de los elementos de fusión cultural (La Tercera Nación, 2010).

En este evento había exposiciones, conciertos, conferencias en las que se pretendía reflexionar “sobre la pluralidad social y el concepto de identidad que emerge en los estados fronterizos” (La Tercera Nación, 2010), la idea era exaltar la frontera, lo transfronterizo, los flujos que se viven a diario (supuestamente). Hubo exposición en el *muro* y en la canalización del río Tijuana, los eventos fueron en Tijuana pero se

resaltaba la idea de que el público de ambos lados de la frontera disfrutaría de los eventos. Este proyecto fue uno de los que ayudó para que la idea de Tijuana como *laboratorio de la posmodernidad* se arraigara aún más por medio de un discurso que resaltaba la ciudad transfronteriza.



Ana Andrade (s/f). Obras que se realizaron en la canalización del Río Tijuana para el evento “Tijuana, La Tercera Nación”.

Este proyecto se tornó problemático porque para varios artistas quedó clara la propuesta curatorial el día de la inauguración según señala Ingrid Hernández⁶⁵: “Fue ahí donde junto al presidente Fox, los medios de comunicación y la comunidad artística, se expusieron por primera vez las motivaciones ideológicas que sustentaban dicha exhibición. Sin embargo, la obra ya estaba seleccionada incluso en algunos casos modificada sin previo aviso a los autores, y montada” (Hernández, 2005). En consecuencia, la idea de ciudad transfronteriza que pregonaba el evento descontextualizaba los objetivos de los creadores.

Heriberto Yépez⁶⁶ fue el artista que alzó la voz en ese momento y solicitó que se retirara su imagen del muro fronterizo pues le parecía que “al promover el espacio

⁶⁵ Ingrid Hernández es una reconocida fotógrafa de Tijuana que cuenta con un sólido bagaje académico.

⁶⁶ Heriberto Yépez es un reconocido escritor tijuanaense que tiene diversos libros en narrativa, ensayo, poesía y traducción, y es considerado por algunos integrantes de la escena tijuanaense como una de las voces fuertes de la comunidad cultural.

Tijuana-San Diego como metrópoli transfronteriza, se intenta desmentir que existe violencia en la frontera, negar que exista una frontera que es vigilada, desacreditar el abuso cotidiano de la *Border Patrol*. Dice Yépez” (Chee, 2005). De esta forma, era un discurso que equiparaba las condiciones de los mexicanos y los estadounidenses en ambos lados de la frontera y que a las instituciones gubernamentales tanto estatales como federales les convenía publicitar⁶⁷. Estas son reflexiones que han surgido después del evento o con el paso del tiempo, por lo que en la actualidad hay un gran descontento hacia este evento pero en su momento sólo Yépez exigió una acción concreta.

Para la feria *ARCO* de Madrid (2005) dentro de las diversas curadurías se presentó parte de la obra realizada para *Tijuana, La Tercera Nación* al parecer con ciertas disputas también. Esta vez varios de los artistas decidieron participar pues los curadores ya eran conocidos para algunos, sin embargo, la desinformación fue la misma y la primera reunión la tuvieron en Tijuana 5 días antes de que comenzara la feria en Madrid, sobre dicha reunión Hernández señala:

A la reunión asistimos alrededor de 20 artistas y ahí Navalón informó que se habían invertido millones en la exposición, que además de Madrid viajará a Berlín y París. Que publicarán un catálogo con un tiraje de 25 mil ejemplares y que a los participantes se les darán entre cinco y 10 catálogos. La exposición se montará en la entrada de la feria y que no hay manera de que no sea vista. Puesto que se estima que asistan 450 mil personas. Que a la feria asisten 600 galerías de todo el mundo, un sin número de *art dealers* y curadores (2005).

Ante los datos proporcionados por el productor Hernández indica que nadie fue capaz de cuestionar la forma en que se llevo a cabo esta nueva curaduría, al ella hacerlo, el productor le respondió en tono cínico que “más vale pedir perdón que pedir permiso”. De esta forma, Hernández llega a la conclusión de que:

A los productores de *La Tercera Nación* la comunidad artística es lo que menos les interesa pese a lo que Navalón maneja en su discurso y en el cual agradece la participación de los mismos. Por otra parte, es claro que para la comunidad artística es más importante exponer por exponer, aún con que alguien use su trabajo para fines distintos y a veces opuestos a los que motivaron su propia obra (2005).

En la misma feria hubo otra exposición dedicada especialmente a la producción creativa de Tijuana, se titulaba “Tijuana Sessions” haciendo alusión a la música de Nortec. En ella los curadores pretendían:

"una curaduría de un 'momento y espacio generacionales' determinados, antes que

⁶⁷ Para mayor información véase: <http://www.palabramalditas.net/archivo/content/view/406/5/> y <http://lifetijuana.blogspot.com/2005/02/proposito-de-tijuana-la-tercera-nacin.html>

una lectura definitoria del quehacer cultural de la región". Por esta razón, han favorecido la inclusión de diversas disciplinas creativas e intelectuales, en lugar de proponer una lectura crítica de la producción cultural del estado mexicano de Baja California, al que pertenece Tijuana. Su intención es de explorar la interacción entre Tijuana y sus ciudades vecinas como San Diego, Los Ángeles y San Francisco, así como la influencia mutua entre diversas disciplinas, sobre todo entre la música electrónica y las artes visuales. La muestra está concebida como una "interrelación entre espacios narrativos y espacios sonoros, con la idea de generar una especie de ruido creativo", que los curadores consideran representativo del quehacer artístico contemporáneo de Tijuana. (Universes in universe, 2005).

Una vez más se observa cómo se buscan y exaltan ideas sobre lo transnacional, los flujos y la hibridación cultural. Se busca mostrar la interrelación entre Tijuana y sus ciudades vecinas que curiosamente todas son estadounidenses San Diego, Los Ángeles o San Francisco. De esta forma el arte contemporáneo internacional refuerza la idea de Tijuana como ciudad creativa y posmoderna.

Finalmente el *inSite_05* es el otro evento de alcance internacional, en este festival o encuentro que se desarrolla como un proyecto binacional entre Tijuana y San Diego el énfasis está puesto en el arte y el espacio público. InSite ha tenido varias ediciones desde 1992 pero el realizado en el 2005 es en el que participaron algunos de los colectivos o realizadores audiovisuales de la escena tijuanaense.

En dicha edición se ponderó además de propuestas artísticas en el espacio público que no eran tan espectaculares como en otros años, obras que se sustentaban en la reflexión sobre los flujos y la interconectividad. Dando lugar a esta tendencia de la desaparición de la obra de arte como objeto en pos de una interacción, un proceso o una serie de obras en distintos dispositivos o medios electrónicos.

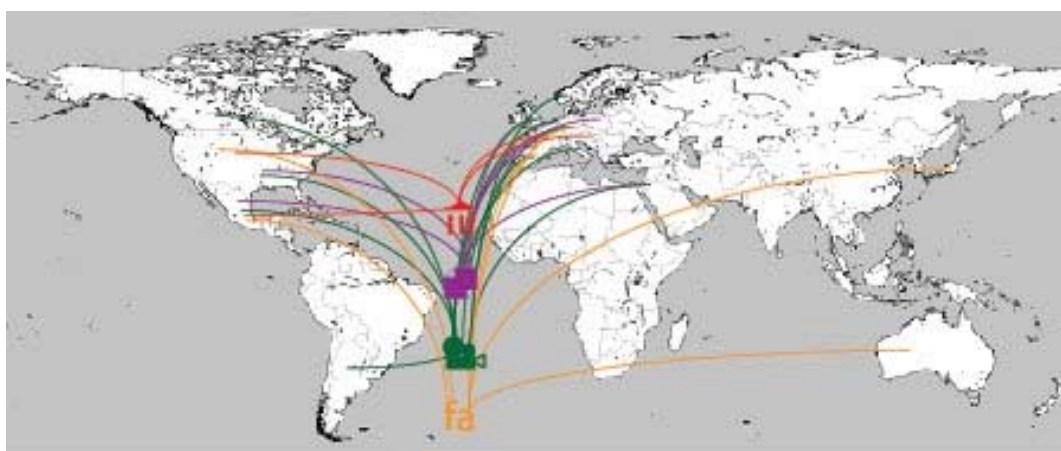
Entonces, el arte contemporáneo con vínculos internacionales también contribuyó a la instauración tanto de Tijuana como ciudad creativa como de la escena audiovisual tijuanaense. Esto lo hizo retomando los discursos o nociones de las ciencias sociales (hibridación, multiculturalidad, transfronterización, flujos), los cuales dieron más fuerza al argumento de que en Tijuana por ser frontera era posible experimentar tales procesos sociales que se verían reflejados en las obras de arte.

Por consiguiente, este tipo de curadurías coadyuvó a la inclusión de distintos productos audiovisuales dentro del arte contemporáneo, posibilitando a la escena audiovisual tijuanaense otro espacio de circulación más allá de los establecidos como podían ser la televisión, los festivales de cine, cortometrajes o documentales. Propiciando a su vez eventos que impulsaban el arte público, arte dialógico o

colaborativo resultando en prácticas artísticas que se basaban más que en el objeto final, en el proceso y las relaciones que se gestaban en la producción de la obra. Gestando también las condiciones para la inserción de las realizaciones audiovisuales a las instituciones de arte legitimadas.

El siguiente esquema muestra gráficamente como la escena audiovisual tijuana se inserto en circuitos de arte y festivales de cine, video o documental en distintos países⁶⁸. Las actividades que se muestran en el gráfico tienen que ver principalmente con festivales de video independientemente del género utilizado el cual podía ser documental, ficción, videoarte o experimental. En cuanto a las galerías, museos y festivales de arte ahí además del video podían entrar proyectos fotográficos o instalaciones esencialmente.

Como se observa hay bastantes conexiones con el extranjero y en concordancia con el arte contemporáneo nacional se privilegia la búsqueda de circuitos en Norteamérica y Europa antes que en Latinoamérica u otras latitudes, aunque algunos se insertaron en estos circuitos menos recorridos.







 Museos  Galerías  Festivales de cine o video  Festivales, bienales o ciclos de arte

Gráfico 3. Circuitos de arte y festivales de cine de la escena audiovisual tijuana. Realizado por Neográficalab.

Conclusión

La visualidad y el arte realizado en Tijuana se explican generalmente desde la

⁶⁸ Para revisar con mayor precisión en que espacios expuso o se inserto cada colectivo revisar el anexo II (pág. 168).

creatividad y la originalidad que los artistas desarrollan gracias a las dinámicas sociales que experimentan al vivir en dicha ciudad. Esto aunque por un lado es cierto, deja de lado toda una serie de procesos que son necesarios para dar lugar a los proyectos y a una forma específica de producción.

Procesos como el financiamiento, los circuitos de circulación, las tensiones, negociaciones, conflictos y acuerdos que influyen en la realización de los proyectos audiovisuales es importante retomarlos ya que dan cuenta de la escena no como una serie de generalidades discursivas, sino como un conjunto de prácticas compartidas entre individuos concretos.

El conseguir recursos no quiere decir que el proceso esté resuelto, por lo que la autogestión sigue siendo clave pero está orientada a la búsqueda y obtención de dinero que costee las diversas etapas de producción. Asimismo, el que la producción esté ligada a un financiamiento específico puede influir a su vez en las formas de proceder de un colectivo o un realizador pero tampoco determina el proyecto final o las imágenes en pantalla.

Por lo general los recursos provienen de instituciones públicas que también conllevan otro tipo de implicaciones, un caso que ejemplifica esta situación es el del colectivo *Bulbo* pues en los documentales que produjo antes de “Tijuaneados Anónimos” (2009) este colectivo ya no hacía distinción entre las diversas actividades que realizaban los individuos por lo que la autoría se volvió colectiva. Sin embargo, para “Tijuaneados” había otra vez créditos, lo cual responde según señalan ellos mismos a un requisito que solicitaba el estímulo proporcionado por el IMCINE. La situación anterior se enmarca dentro de esquemas institucionales del arte en los que se privilegia la autoría individual sobre la colectiva repercutiendo directamente en las dinámicas de los colectivos. Lo que a su vez está cambiando por lo que es posible encontrar algunas convocatorias dirigidas a proyectos colectivos y no sólo a individuos⁶⁹.

Asimismo, el financiamiento también interviene algunas veces en los circuitos de circulación en los que se ven involucrados los proyectos audiovisuales. En el caso de *Bulbo* o *Polen Audiovisual* el tener proyectos que cuentan con recursos del IMCINE supone de entrada un circuito de festivales de documental o cine a nivel nacional e

⁶⁹ Por ejemplo el *Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales* del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Véase: http://fonca.conaculta.gob.mx/convo_abiertas/Coinversiones_2011.pdf

internacional, a los que posteriormente se les sumaran otra serie de foros. Lo mismo sucede con 5 y 10 Producciones, contemplan una serie de circuitos con respecto a los proyectos que estrenan o presentaciones formales en espacios institucionalizados para la difusión y exhibición de sus propuestas que posteriormente pasan a otros foros.

El factor económico suele ser un desencadenante de tensiones, conflictos, suspicacias o rupturas, pero en otros casos de cohesión. Un colectivo tiene historias que muestran cómo el hacer negociaciones económicas o conceptuales por separado se puede prestar a malinterpretaciones o verdaderos abusos de las circunstancias. Otro colectivo evidenció como la necesidad de un sustento económico y el trabajo por medio del cual se obtenga puede incidir en el tipo de producciones que se realizan y causar desacuerdos en los intereses y necesidades que tiene cada individuo en relación al colectivo del que forma parte, lo cual desencadenó en una ruptura pero no significó un conflicto irremediable y por el contrario siguieron colaborando pero desde otros acuerdos. Igualmente, otros colectivos se han formado bajo la premisa del sustento económico y han sido bastante exitosos.

En esta escena, la manera en que se da, resuelve o convive con el conflicto, las tensiones, las negociaciones y el acuerdo, son factores constituyentes del funcionamiento, conformación y cohesión de los colectivos e individuos. En lo que concierne a los acuerdos es notable la capacidad de articulación que logran ya sea para buscar opciones de formación-profesionalización como en el caso del *curso de producción y realización cinematográfica*, así como para exigir ser tomados en cuenta en la designación de los directivos de las instituciones culturales a través de una mayor participación en las políticas culturales de la ciudad.

Si bien los acuerdos no son asumidos por todos tampoco significa una ruptura con los disidentes. De hecho hay un colectivo con el que la gran mayoría no esta de acuerdo con la visión que plasma de Tijuana en sus realizaciones audiovisuales, pues les parece demasiado *fresa o burguesa*, no obstante, es reconocido por los demás que dicho colectivo contribuye a la difusión de la escena tijuanense en el resto del país gracias al posicionamiento y exhibición que ha logrado lo cual les brinda satisfacción en general en vez de causar envidias o menosprecio. Pero tal situación no debe entenderse cómo que no hay envidias, rumores, o protagonismos, las hay como en cualquier escena de cualquier ámbito, sin embargo no se crean rupturas irreconciliables o no es la actitud

predominante.

En lo referente a la negociación, ocurre constantemente en términos prácticos durante la etapa de producción, sin embargo, siempre está presente en lo que respecta a temas ideológicos, jerárquicos, teóricos, administrativos que determinan el funcionamiento de cada colectivo, la toma de decisiones y las formas de colaboración que llevan a cabo.

CAPÍTULO IV

DE LA VIDEO-EXPERIMENTACIÓN AL SWAP MEET VISUAL

A lo largo de esta disertación se ha abordado cómo fue el descubrimiento y acercamiento a la escena audiovisual tijuanaense. Desde qué conceptos teóricos y metodológicos se parte e intenta entender la producción audiovisual. Cómo el espacio geográfico condicionó dinámicas sociales, económicas y culturales específicas vinculadas a la estrecha relación con el país vecino, y que por lo general, se enmarcaban dentro de la leyenda negra de Tijuana y la condición de frontera.

El recuento de la precariedad institucional y de infraestructura cultural debido al centralismo del país fue otro de los factores revisitados y definatorios en la producción de las imágenes de esta escena audiovisual en sus inicios. También fueron determinantes las dinámicas de colaboración y conformación de colectivos que delimitaron en parte la producción audiovisual que junto con los discursos de intelectuales de la academia y del arte contemporáneo internacional posicionaron a Tijuana como ciudad creativa.

No obstante, para que esta investigación acabe de cobrar sentido es necesario aproximarse a las imágenes que produce esta escena audiovisual, revisar cómo a través de éstas los realizadores dialogan y comentan la realidad de Tijuana gracias a una serie de temáticas y procesos de producción que terminan por ser recurrentes y a la vez peculiares de esta escena. Ejemplos de tales temáticas son los paisajes urbanos a través de la exploración de la ciudad, los estereotipos de Tijuana o el no abordaje de estos, la ciudadanía, la frontera o las clases medias. En lo que respecta a los procesos de producción se puede observar que la intuición, la colaboración y la necesidad de profesionalización también son reiterativas.

Al revisar las producciones audiovisuales cronológicamente se observa cómo las realizaciones siguieron cada vez más técnicas provenientes de un lenguaje cinematográfico basado en un método formal y ya no en la intuición como lo desempeñaron en un inicio. Muy probablemente este factor intuitivo fue parte del atractivo visual que se podía encontrar en las realizaciones audiovisuales de mediados de los noventas e inicio del siglo XXI.

Tales directrices del lenguaje cinematográfico marcaron tendencias narrativas y

tratamientos visuales observables en la pantalla que permiten advertir el proceso de consolidación-profesionalización de los realizadores y colectivos por medio del aprendizaje y la práctica así como su consiguiente desarrollo. Esto no quiere decir que la intuición o la profesionalización sea mejor o peor, pero sí que son diferentes maneras de contar historias y comentar la realidad.

Con respecto a esta formalización del lenguaje cinematográfico (mayor cuidado por los encuadres y el tipo de planos utilizados, la búsqueda de un ritmo específico en el montaje, la exploración de una composición que cumpla funciones informativas o expresivas, la inclusión de una banda sonora), los realizadores hacen referencia a cómo van cambiando sus propias prácticas en relación a la producción de imágenes, por ejemplo:

Con la cámara, pues como que me interesaba eso, no sé, ser como más activa, por ejemplo ahora ciertas imágenes que a mi me gustaban, ¡pues no! no me gustan, ó sea no te quiero decir que ¡ay! hoy prefiero que todo este en tripié, pero si eres ¿cómo? te vuelves como un poquito más estricto con el tipo de imágenes. También una cosa que vas a encontrar en muchas de las producciones, a lo mejor no en este momento pero previas en Tijuana, es un descuido muy *cabrón* al audio, ósea nadie tenía esa, no, no digo nadie, *pero no había esa como búsqueda, esa formación, esa sensibilidad más hacia la cuestión auditiva tampoco había un equipamiento adecuado*, entonces todo mundo tiene *pedos* con el audio (Itzel Martínez del Cañizo, entrevista: 2010).

En un momento hicimos video-documental sin un conocimiento articulado del lenguaje cinematográfico... entonces en mi por ejemplo ese gran cambio como me lo planteas, yo te puedo decir que es la incorporación de ciertos conocimientos del lenguaje cinematográfico, en determinadas reglas de representación de tiempo y espacio, y de la fragmentación de la realidad a través de una serie de encuadres y movimientos de cámara, ó sea los usaba desde el inicio pero no los tenía incorporados de una manera articulada, que viene siendo a través de que estudie este curso del CCC-CECUT, a partir de ahí en mi trabajo hay un cambio importantísimo, en términos de que ahora ya independientemente de si grabo con una cámara de fotos, un celular o una cámara profesional ahí me convertí en cineasta en términos de lenguaje (Sergio Brown, entrevista, 2010).

Los cambios que estos realizadores ven en sus propios trabajos aunque tienen que ver con el aprendizaje que implica un lenguaje audiovisual o cinematográfico formal no se deben entender como una utilización acrítica de las reglas sino como un complemento o herramienta más para producir imágenes. El conocimiento formal o institucionalizado les brindó certeza sobre el lenguaje a utilizar y lo que querían plasmar en las imágenes que producían lo cual sucedió a la par del propio proceso de práctica, experimentación y maduración de cada realizador.

Otros factores que influyen contundentemente en las imágenes que se proyectan en la pantalla y diferencian los procesos de producción de cada colectivo son la tecnología y los circuitos de distribución. Las innovaciones tecnológicas son reflexionadas desde distintas ópticas dependiendo del periodo en que se haya empezado a explorar lo audiovisual. Para los realizadores que producían a finales de la década de los 90's las discusiones se centran en las innovaciones a las que podían acceder sin reflexionar demasiado en cuales eran las consecuencias en la imagen pues era la única posibilidad de realizar un producto visual, como señala Itzel:

Por ejemplo; el de “Salón de baile la estrella” que hicimos con lo que para nosotros en ese momento era *wow* el *High 8*, es *8 digital*⁷⁰, entonces era *chido*⁷¹ porque ya era digital editamos en la computadora todo el *pedo*, pero ahorita lo ves y dices *¡no mames!*⁷² cómo me permití hacer eso. ¿Porqué? porque el salón de baile la estrella una de sus características en su interior es que es un salón de baile muy oscuro, cómo con unas fuentes de iluminación muy densas ¿no?, entonces con una *High 8* pues se sobre-explota el grano, entonces la imagen es como muy sucia que digamos que eso le da cierto *estilillo* pero realizarlo era así o no hacer nada, pero digamos que eso ya no lo haría... (Itzel Martínez del Cañizo, entrevista, 2010).

Cuando Itzel sugiere cierto estilillo se refiere a que esos defectos que ahora percibe en aquel entonces fueron aspectos que no se detuvo a reflexionar. Asimismo, gracias a que el salón de baile La Estrella es un salón con un ambiente popular en el que se va a bailar y la estética va de acuerdo con un ambiente obscuro, el concepto y la imagen no son dispares o pareciera que así fueron planeados, sin embargo, tal tratamiento visual fue fortuito.

Por consiguiente, la intuición, la experimentación y el aprovechamiento de los recursos que se tenían a la mano eran factores que definieron las formas de producir imágenes en un primer momento para esta escena audiovisual, además de resultar atractivas para curadores o académicos de otros lugares.

En la actualidad, aspectos como los mencionados arriba no son desatendidos sino por el contrario se plantean desde la concepción del proyecto. Haciendo patente que la estética no debe ser necesariamente una en la que todo está en orden o bajo ciertas reglas, sino que se pueden buscar diversos tratamientos para los proyectos audiovisuales.

⁷⁰ Tanto el High 8 como el Digital 8 son un formato de grabación en cinta magnética de 8mm, la diferencia es que el primero es análogo y el segundo es digital.

⁷¹ Chido: Muy bueno, chévere, suave.

⁷² No mames: Incredulidad, no juegues, no molestes.

En las producciones de mediados de la década del 2000 la imagen por sí misma adquiere mayor relevancia, debido al abanico de posibilidades que se incorporan con el desarrollo tecnológico, contemplar la tecnología con la que se filmará pasa tanto por el lenguaje cinematográfico como por los presupuestos de producción, como lo señala Abraham:

Creo que siempre es parte o tendría que ser parte [la tecnología de filmación] de la conceptualización del proyecto, no creo que haya una de esto es mejor que aquello. Sí hay una cosa mejor cuando uno es productor y se preocupa como por el billete (risas) por si se va a poder lograr [el proyecto] por el billete que hay, creo que lo mejor siempre va a ser lo más accesible, negociar ¿no?, con la premisa de la historia siempre. (Abraham Ávila, entrevista, 2010).

Asimismo, dentro de *5 y 10* también hay algunos integrantes como Alberto o Pantoja que se declaran románticos del cine y filmar en película de 35mm les causa ilusión, pero tampoco definen al cine a partir del formato físico sino por el lenguaje cinematográfico. Es decir, la articulación entre los encuadres, los planos, el ritmo en el montaje, la composición y el sonido que permitirá contar historias a través de la narratividad.

El otro elemento importante y distinguible entre las dos etapas son los circuitos de difusión. En los cortometrajes del primer período la necesidad apremiante era la capacitación que les permitiera profesionalizarse por lo que el producir de la forma que se pudiera con los recursos y herramientas que tuvieran a la mano era lo importante. Por consiguiente, el espectador o incluso la distribución no era algo que se considerara hasta que el proyecto estaba terminado, momento en el que entonces sí se concretaban estrategias de exhibición o distribución.

Los proyectos de la segunda etapa y en la actualidad desde su concepción o escritura contemplan los circuitos de difusión lo que implica un proceso de producción diferente, por ejemplo, un cortometraje que tiene contemplado ir a un festival se tiene que enfrentar como indica Abraham “a tener un guión, una premisa, tu *cast*, tus contratos, ahora la mayoría de las personas piensan y tienen como objetivo estar en algún festival o ya piensan en la ventana de exhibición” (Entrevista, 2010).

El canal de difusión supone una serie de pasos a seguir en la distribución que van desde; la exclusividad del material para poderlo mostrar en los festivales especializados que sólo aceptan material inédito, la comercialización con televisoras (más fácilmente las internacionales de Europa o Estados Unidos, pues el mercado en México no da para contemplar a las televisoras nacionales como posibles compradoras

[aunque sí sucede], mucho menos como inversionistas o sustento económico), exposiciones en eventos de arte, exhibición en espacios académicos, la autogestión, llegar a acuerdos con redes de piratería para la venta o la libre exhibición por Internet.

Cada uno de los canales mencionados representa un tipo de espectador o una especie de editorial para los proyectos audiovisuales razón por la cual han adquirido y tienen cada vez mayor importancia en la concepción de un proyecto. Sin embargo, el contemplar la ventana de exhibición como un requisito a cumplir dentro de los proyectos puede suponer un riesgo sugiere Abraham: “de dejar de producir de manera discursiva y (...) se exhibe para exhibir ya no para generar un discurso cinematográfico sino para poder estar en esa ventana (...) no necesariamente que vaya a pasar eso pero es el riesgo (...) afortunadamente hay un *chingo* de ventanas” (Entrevista, 2010). El lo señala en el caso de ficción pero me parece se puede aplicar a cualquier género.

Tal variedad de circuitos y espacios de difusión como los mencionados arriba, según el mismo Abraham indica, no debe ser una preocupación que límite la libertad creativa de los realizadores pues lo más seguro es que encontrarán un espacio adecuado para exhibir sus producciones.

Análisis piratón⁷³

Dentro de la diversidad de proyectos audiovisuales que han realizado los distintos colectivos, es posible encontrar una variedad de temáticas recurrentes que tienen que ver con la representación que se hace de Tijuana, como: a) la exploración de los paisajes que se pueden desprender de la ciudad tales como el desecho, el reuso y los *yonkes*; b) la preocupación por las características contextuales que determinan ciertas dinámicas sociales, por ejemplo, la ciudadanía, el narcotráfico, la violencia, la ciudad, la frontera, las clases sociales, la cotidianidad; y c) el interés por mostrar visual y narrativamente el aprendizaje del lenguaje formal y la profesionalización que han ido adquiriendo con el transcurrir del tiempo, así como la postura política y afectación a la esfera pública.

Yonkeando las imágenes

En lo que respecta a la exploración de la ciudad podemos encontrar una estatización de

⁷³ Piratón: en el lenguaje coloquial significa loco o fuera de lo común. Lo utilizo sólo como referencia de algunas palabras utilizadas por mis informantes.

los paisajes metropolitanos que remiten a las *sinfonías urbanas*, con tal concepto se alude “a un conjunto reducido de películas filmadas en la primera mitad del siglo XX, dichas películas reflejan una tendencia de la antropología urbana mucho más amplia que se filtra por todo el canon del cine de autor” (Young, 2009: 69), como señala Octavio:

Son piezas documentales que no necesariamente responden a una conformación tradicional del documental, es como una pieza que no tiene discurso oral, una continuidad, pudiera ser una pieza de 20 segundos, 1 minuto, 12 minutos, no pueden durar más de 12 minutos o no sé, los *paintings* de Brian Eno, lo de Vertov, porque eso es lo que a mi me enseñó Héctor, lo que aprendí al principio, “A man with a movie camera” ¡*sobres!*⁷⁴ y hazle como puedas, un patrón visual, la ciudad hacia donde se mueve, desde donde se mueve, pero todo es ritmo (Octavio Castellanos, entrevista, 2010).

Se observa cómo la producción audiovisual que realizaron en un inicio sí corresponde a un bagaje teórico que habían asimilado pero estas imágenes también tienen que ver con el paisaje de un entorno cotidiano particular en el que lo urbano, los desechos y el reuso no sólo están presentes sino que parecieran exaltados.

Esta situación también puede entenderse debido a las relaciones de desigualdad existentes entre Estados Unidos y México, por lo que no es fortuito ver tantas imágenes con referencias a los autos, los flujos de estos en las calles, los yonkes, o a las dinámicas que se desprenden del consumo y deshecho en Estados Unidos, y el reuso en Tijuana.

Adriana Trujillo se vale del videoexperimental para comentar el entorno urbano de Tijuana, en el video “Asfalto” (2002), muestra un recorrido por la ciudad haciendo énfasis en el asfalto, en otros autos que también van en movimiento, en los semáforos, recorrido que termina en un yonke en el que a través de tomas panorámicas y a detalle exhibe los carros estropeados almacenados y olvidados. Ya en el yonke se introduce el cuerpo femenino vestido, desnudo, detalles de algunas partes de estos cuerpos y como éstos se funden, juegan, exploran con cables y chatarras de los autos, para regresar al asfalto. Termina con una señalización de no retorno.

Las imágenes son acompañadas de un sonido que bien puede ser una manipulación total del sonido ambiente original o música experimental diseñada para el proyecto, dando lugar a un montaje sonoro que juega con la aceleración y ralentización de las imágenes principalmente.

⁷⁴ Sobres: en este contexto indica listo, que ahí está.



Adriana Trujillo: Asfalto (2002).

Sal Ricalde a través de un video con un tratamiento visual muy sencillo en el que a través de distintos planos generales, medios y a detalle muestra como se pintan unos automóviles para un evento cuyo nombre “Tijuana destrucción derby” (2007) sugiere la destrucción de autos, muestra explícitamente cómo es el juego de chocar y destruirlos.

Posteriormente vemos una grúa cargando un automóvil ya convertido en chatarra y la imagen pasa a unos hombres apagando pequeños incendios en los autos destruidos. El montaje es sonoro desde un inicio, con música electrónica y después otra más parecida a la producida por Nortec.



Sal Ricalde: Tijuana Destrucción Derby (2007)

Este video era parte de un proyecto de arte más amplio inspirado en el alto número de autos abandonados en las calles de Tijuana. Alrededor del 2004 Sal leyó en una nota periodística que eran más o menos 10,000 autos abandonados al año, al siguiente año el número subió a 13,000. Estas cifras lo llevaron a plantear el problema en términos estadísticos; peso de la chatarra abandonada en la calle; tiempo que una persona vive en su automóvil; Tijuana como la ciudad del país (México) con más automóviles por persona 1.5; y a descubrir fenómenos cómo que los autos son abandonados en Tijuana por los propios estadounidenses para cobrar el seguro en *el otro lado*.

Para llevar a cabo el proyecto solicitó personas que quisieran destruir coches en

la sección de trabajo de un periódico. Estas personas debían pasar un casting que consistía entre otras situaciones en las horas que pasaban en su coche, ya que en Tijuana hay una gran cantidad de personas que tardan hasta tres horas diarias en cruzar la frontera para trabajar *al otro lado* más las de regreso, lo anterior suponía cifras de hasta dos o tres meses en el auto si se juntaran las horas de traslado. El objetivo de la obra para Sal era crear una catarsis a través de la destrucción de un carro. El proyecto completo se narra a través de la gente en el carro y las estadísticas, fotografías y video (al que tuve acceso sólo es un fragmento).

Esta persistencia en los automóviles y el espacio urbano es un ejemplo representativo de preocupaciones recurrentes en los integrantes de esta escena. Visto desde la distancia se puede entender cómo una clase de *sinfonía urbana* como algunos sugieren o cómo una especie de vanguardia en la que la ciudad cobra relevancia debido a la urbanización de las comunidades. Amen de los tratamientos visuales que en este tipo de producciones se encontraban muy cercanos al cine experimental, y se distinguen por estar:

Más próximos a los efectos plásticos y pictóricos o a principios musicales y rítmicos del montaje, basando su integración en la coherencia que se desprende de la asociación de colores, formas y sonidos en sucesión. A menudo se centran en explorar las posibilidades expresivas de un efecto técnico cinematográfico: hay muchas películas experimentales que consisten simplemente en un *travelling*, una panorámica, o un trabajo creativo a partir de distorsiones producidas con lentes y filtros, alteraciones del color (...) gran parte del cine asociado a la experimentación o la vanguardia se mueve en los límites de las convenciones de la ficción para subvertirlas o desmontarlas (Benet, 2004: 140).

No obstante, al conocer o recorrer Tijuana es notable como las imágenes tienen una estrecha relación con elementos cotidianos del entorno tales como los yonkes, la importancia del automóvil particular sobre el colectivo que sucede en la mayoría de las grandes urbes mexicanas aunque en Tijuana tiene otro sentido que deriva de la accesibilidad que permite el consumo y deshecho que hacen los estadounidenses. Pues para los parámetros de México muchos deshechos se encuentran en condiciones de uso aceptables y además baratos, como sucede con los autos.

Algunos de los proyectos de esta escena desde distintos abordajes, tratamientos visuales y géneros, establecen “con claridad la posición de enunciación muy marcada, de la voz singular de un artista que no pretende ocultarse detrás de la representación puesta en pie, sino afirmarse en su obra” (Benet, 2004: 142). Es perceptible cómo cada

realizador o colectivo encuentra su propia forma de comentar su contexto sin necesariamente establecer una sola lectura del video, documental o ficción que presentan.

Participación ciudadana

En varios proyectos la participación ciudadana en relación a la violencia generada por el narcotráfico está correlacionada con la situación de frontera a su vez, es patente y abordada desde distintas premisas, narrativas o tratamientos.

Bulbo hace un pequeño documental llamado *Participación* (2008), en el marco de una curaduría llamada *Proyecto Cívico Diálogos e Interrogantes* que se llevo a cabo en el CECUT. En este video *Bulbo* colabora con dos periodistas para su realización y es uno de los pocos proyectos que el tono con el que está contado es ilustrativo tanto en las imágenes como en el discurso.

A través de una serie de imágenes fijas y otras pocas en movimiento ilustran un discurso en el que se hacen una serie de aseveraciones sobre la violencia que estaba viviendo Tijuana en el año 2008 particularmente. Dos elementos más que se rescatan del discurso son; el primero es que interpela al espectador con preguntas directas sobre su participación y responsabilidad en la situación de violencia, el segundo es que destaca la labor que llevan a cabo padres de desaparecidos o secuestrados y que se encuentran movilizando a la sociedad o haciendo el trabajo de las autoridades.



Bulbo: Participación (2008)



Bulbo: Participación (2008)

Tijuaneados Anónimos (2008-09) también realizado por *Bulbo*, aborda la violencia pero desde una perspectiva más íntima en la que los personajes exponen desde su vivencia personal, cómo se sienten de vivir en una ciudad como Tijuana en la que la violencia y el descuido por el entorno parecieran siempre estar presentes.

“Tijuaneado” es una expresión que se utiliza para designar los arreglos temporales o parciales que se hacen en un momento de urgencia con la intención de posteriormente hacer la reparación formal del objeto dañado, sin embargo, nunca se hace la compostura y el objeto pasa a ser *tijuaneado*. A partir de tal expresión es que el colectivo crea su premisa y un grupo de autoayuda en el que “Semana a semana un grupo de personas se reúne en Tijuaneados Anónimos para compartir experiencias y juntos detener el fenómeno social que los aqueja: lo *tijuaneado*” (Tijuaneados Anónimos, 2009).

El tratamiento visual de este documental es por medio de entrevistas e imágenes que ilustran los discursos de los personajes e intervienen lo menos posible la imagen a fin de poder contar la cotidianidad como ellos mismos señalan. No obstante, hay una alteración de las imágenes y los encuadres en los que se difumina o deja fuera de cuadro los rostros de la mayoría de los personajes, lo cual tiene concordancia con el título del documental.

El documental expone de forma muy clara los sentimientos de miedo, incertidumbre y hartazgo por la situación de violencia e ingobernabilidad en la que se encontraban los personajes del documental en el 2008-2009. Pero también pone de manifiesto la responsabilidad social o hace un ejercicio de autocrítica para el espectador y los propios personajes respecto a su papel como ciudadano, así como a la contribución individual ya sea para el deterioro social o para el cambio.

Este documental tuvo una gran circulación en México debido a que estuvo en la selección oficial del festival de Morelia en el 2009 y en el festival de documentales Ambulante en el 2010. Asimismo, tuvo una gran aceptación por el público de las ciudades por donde pasó el festival Ambulante. Lo anterior permite constatar cómo los circuitos de difusión y el contexto en el que se enmarca la exhibición de las imágenes es importante para la recepción, la comprensión e interpretación que se desprende de éstas.

Tijuaneados anónimos (2008-09), en la gira Ambulante del 2010 tuvo muy buena respuesta del público y era promocionado como el documental más esperado dentro de la gira. En las charlas posteriores a la exhibición que suele haber con los realizadores en este tipo de festivales, el público estaba realmente identificado con el documental (por lo menos en la que yo estuve en Guadalajara).

Dicha aceptación o identificación tiene que ver en que por primera vez no sólo Guadalajara sino todo el país se sentía identificado con Tijuana, lo cual se encuentra directamente relacionado con el contexto violento que precisamente en el 2010 se agudizó. El conflicto del narcotráfico y el combate por parte de las autoridades había dejado de ser entre dos bandos para empezar a afectar a la sociedad civil a nivel masivo, y esto se mostraba en el documental pero desde la vivencia del ciudadano.

Me refiero a este contexto porque la respuesta que encontré en Tijuana hacia dicho documental era bastante diferente. Primero debo aclarar que las valoraciones sobre este documental por parte de tijuaneños a las que tuve acceso eran apreciaciones de la propia comunidad cultural, por lo que era un grupo que contaba con información privilegiada como conocer los personajes aunque estuvieran difuminados los rostros. Por consiguiente, les era posible detectar que los personajes son los integrantes del propio colectivo realizador y sus allegados.

Lo anterior es determinante en la valoración del documental, pues permite hacer rápidamente la correlación de que ese no era un grupo abierto o representativo que

muestre la diversidad que compone la sociedad tijuanaense, relacionando así el documental con una visión particular de un grupo social específico. Lo anterior no es problemático, el aspecto discutible es que para el espectador no conocedor el documental se presenta como un grupo abierto y heterogéneo en el que los integrantes coinciden en tener la misma visión de Tijuana.

Dicha situación les hacía percibir a varios de los otros integrantes de la comunidad cultural que el documental mostraba una reflexión única y burguesa de la descomposición de Tijuana. Por ejemplo; el tener cosas *tijuaneadas* responde muchas veces no sólo a la decidia o pereza de la personalidad del tijuanaense en arreglarlas, sino al humilde presupuesto que para muchas personas no permite un arreglo real de los objetos.

Debido a lo anterior este documental, a pesar de no ser propuesto como un documental falso, invita a reflexionar las imágenes en pantalla a partir de planteamientos como los sugeridos por Juhasz y Lerner (2006) para dicho tipo de documentales. Estos autores sugieren que lo interesante de los documentales falsos no es tanto el engaño o si el espectador se da cuenta de tal (que es lo ideal en un documental falso), sino de cómo las premisas de las historias exponen una serie de preocupaciones sociales, históricas o políticas a través de la falsedad o la tergiversación de la realidad (Juhasz y Lerner, 2006: 4). Así en *Tijuaneados Anónimos* se cumple con tal premisa, independientemente de si es o no un falso documental muestra problemáticas específicas de un contexto histórico determinado.

Tijuaneados Anonimos (2008-09) no es reivindicado por sus autores como un falso documental, sin embargo, para una parte de la comunidad cultural Tijuanaense sí lo es. Así sin ni siquiera proponerselo, el documental en cuestión sirve para demostrar las estrategias de las que se valen los documentales para erigirse como portadores de la realidad, coincidiendo con uno de los propósitos del falso documental según Lerner (2006): *cuestionar la autoridad del documental como género*.

Asimismo, con los espectadores pertenecientes a la comunidad cultural tijuanaense se cumple otro de los objetivos del documental falso como género: “a veces sutil, a veces evidente, estos métodos conspiran para fomentar la participación activa de parte de la audiencia, que se ve obligada a observar la película críticamente, y considerar con escepticismo la autenticidad de las imágenes y la información que se

presenta” (Lerner, 2006: 74). De esta forma, aunque no haya sido el propósito de los directores de Tijuaneados Anonimos, es interesante presentar una lectura que reivindique, además de un buen trabajo de autocritica hacia la sociedad y la responsabilidad individual de los ciudadanos, la constatación de una situación social, política e histórica de relevancia para el contexto local y nacional.

Hago referencia a estas dos respuestas porque he subrayado a lo largo de esta tesis la importancia de los circuitos de exhibición y los contextos de circulación de las imágenes ya que éstos son los que permiten el consumo, circulación y establecimiento de ideas y comentarios de la realidad en los espectadores. En relación a lo anterior, este ejemplo en particular me parece bastante ilustrativo del funcionamiento de dichos procesos de circulación y difusión.

En *Ciudad Recuperación* (2005), también se aborda la ciudadanía pero desde una perspectiva diferente. Itzel Martínez del Cañizo a través de una intervención desde el arte para el festival binacional *inSite 05*, realiza un documental en el que le pregunta a dos grupos sociales diferentes ¿cómo sería su ciudad ideal?

Un grupo está compuesto por hombres jóvenes y adultos que se encuentran internos en unas instalaciones que originalmente estaban destinadas para ser una cárcel pero por problemas arquitectónicos no fue posible dar tal uso. Posteriormente una asociación civil pide las instalaciones y las convierte en una granja de rehabilitación para drogadictos de extracto social bajo, quizá haya unos pocos de clase media. Según refiere la autora es un sistema bastante disciplinario y punitivo en el que los internos se encuentran en contra de su voluntad.

La forma en que ellos presentan su ciudad ideal es a partir de pequeñas ficciones en las que se autorepresentan en el rol social que cumplirían en la ciudad ideal, por ejemplo; el doctor de la comunidad que no cobra por consulta o el agricultor que lleva la cosecha a cocinas en las que se prepara comida en colectivo y para todos.

El otro grupo esta compuesto por mujeres adultas de clase alta, ellas a partir de entrevistas explican cómo su ciudad ideal sería una en la que la educación, los valores cívicos, el arte, el deporte y la superación individual estarían presentes, además de explicar cómo contribuirían y se integrarían a la ciudad ideal.

Ciudad Recuperación (2005) no se ciñe a los límites que imponen las clasificaciones del documental y por el contrario mezcla una serie de herramientas

como la entrevista, la ficción, a la vez que alude al cine paisajista en el cual: “los directores entablan una especie de comunión con el entorno urbano a través de un sutil flujo y reflujo de imágenes cuya ambientación y estética recuerdan a las de la fotografía [paisajista]” (Young, 2009: 69). También utiliza recursos del documental creativo por lo que “renuncia a las tareas relacionadas con aportar explícitamente conocimiento” (Mendoza, 2008: 168).

Esta mezcla de herramientas y géneros permite cambiar la forma de elaborar y presentar el discurso a la vez que muestra una postura en la que el lugar de enunciación tanto de la autora como de los personajes es claro y no necesariamente similar. De esta forma, Itzel Martínez del Cañizo logra por medio de la imaginación mostrar una serie de evidencias ideológicas de un sistema social económico capitalista.

Una vez que se presenta en pantalla la premisa y la metodología del documental, vemos la imagen de un personaje que describe y explica el funcionamiento de la nueva ciudad ideal. La iluminación de esta imagen tiende más a los tonos brillantes lo cual es acorde al discurso sobre la idealización de la nueva ciudad que da el personaje a manera de bienvenida.



Itzel Martínez del Cañizo: Ciudad Recuperación (2005).

Entre los principios que se describen se mencionan algunos como: la inexistencia del dinero por lo que no habrá clases sociales sino paz social, una economía basada en el trueque que garantizará la igualdad de las necesidades básicas y un intercambio justo entre los pobladores; no habrá partidos políticos por lo que será una ciudad libre de política y burocracia; los inmigrantes serán bienvenidos y se les brindarán las condiciones para mejorar su nivel de vida como a los demás ciudadanos; educación y cultura para todos los habitantes, así como instalaciones para fiestas, festivales, bailes o cualquier otra celebración.

Con respecto al crimen idealizan que no habrá violencia ya que no será tolerada, así como tampoco habrá muerte, pero para los que no se sientan conformes en la ciudad podrán migrar quienes quieran sin prejuicios ni pena alguna a *Drogolandia* ciudad en la que se les brindará comida y droga, sin embargo, no hay forma de regresar a la ciudad ideal. Tampoco habrá prostitución porque las mujeres no tendrán que degradarse ya que sus necesidades estarán cubiertas.

En esta ciudad ideal habrá igualdad laboral y de oportunidades para hombres y mujeres, y éstas últimas tendrán guarderías como derecho laboral. Los ancianos contarán con trabajos y centros comunales así como servicios médicos. Finalmente, cualquier idea o problema que surja en la ciudad podrá ser consultado con un consejo ciudadano que será conformado por ciudadanos para que cualquier contingencia que surja sea atendida inmediatamente.

A los planteamientos que rigen tanto a la nueva ciudad como al documental pensándolo como un producto audiovisual, no se les puede exigir que sean una innovación absoluta puesto que:

en la medida en que una obra totalmente convencional parezca estéril (aun cuando pueda ser una obra lograda dentro de su género), una obra original sería, de principio a fin, singularmente incomprensible y hasta impensable (¿se trataría de una obra o de locura?). La relación de complementariedad y de exclusión, o para decirlo más claramente, de transformación, entre la invención y la convención, aún debe ser pues, en cada ocasión, analizada “en el terreno”, de acuerdo al periodo, los géneros, las técnicas y las obras consideradas (Niney, 2009:27).

Lo anterior da un marco de referencia para entender la propuesta de Ciudad Recuperación (2005), pues de otra forma se podría hacer una lectura simplista en la que se listarían los lugares comunes por los que se desplaza el imaginario de una sociedad ideal. Pero precisamente es un estereotipo lo que nos presenta el documental porque de

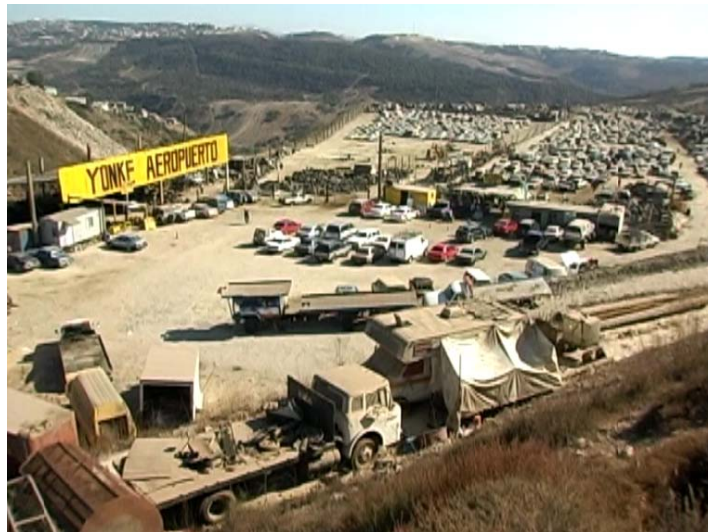
los errores cometidos por las sociedades es que surge esta idealización, por ejemplo; tener un sistema en dónde primaria la honestidad, la participación ciudadana y que no se basaría en la política y la burocracia.

Asimismo, se cae en errores comunes como la intolerancia hacia la drogadicción. El problema no está en crear un espacio específico para las personas adictas como puede ser *Drogolandia*, quizá hasta sea un buen lugar para vivir si así se desea, el inconveniente está en no brindarles la oportunidad de volver a la ciudad ideal.

También es posible advertir una división del trabajo basada en el género y el contexto tijuanaense, ya que las que se benefician de la abolición de la prostitución son las mujeres lo cual ciertamente es una práctica bastante obvia en Tijuana, así como la preocupación por los migrantes. Me parece que un discurso así no se hubiera generado en una ciudad del centro del país no porque no haya estas problemáticas sino porque no es algo tan obvio y cotidiano como en Tijuana, además de que son Estados que en vez de atraer población la expulsan.

Después de este discurso inicial se muestran imágenes de Tijuana, más que imágenes en movimiento parecen fotografías que se van intercalando a lo largo de todo el documental con las entrevistas de las mujeres, así como con las ficciones y diálogos que entablan los jóvenes.





Serie visual 10, ejemplos de imágenes paisajistas: **Itzel Martínez del Cañizo**, *Ciudad Recuperación* (2005).

Posteriormente se presenta a los personajes que participan en el documental a través de la imagen de éstos y una serie de textos en los que se informa quienes son y que hacen en la actualidad, para después revelarnos el rol social que cumplirían dentro de la ciudad ideal. Primero se presenta a los hombres que la gran mayoría escogió realizar tareas cotidianas y altruistas.

Por su parte las mujeres en la vida real la mayoría son voluntarias o gestoras culturales, y en su ciudad ideal seguirían siendo ellas mismas. No es casualidad que alguien que vive en condiciones privilegiadas decida seguir manteniendo un estilo de vida cómodo, lo preocupante es que nunca hablan de que todos lleguen a tener el mismo estilo de vida que ellas. De las que han decidido cambiar de actividad solamente una

realmente cambia de actividad y lo hace por actividades altruistas.

Las mujeres son entrevistadas en sus casas o lugares de trabajo que son espacios amplios y luminosos, las casas cuentan no sólo con lo esencial sino con estudios, áreas verdes, estancias y mobiliario que denotan lujo. Los discursos giran primordialmente alrededor de la responsabilidad personal, todas hablan sobre la educación, el deporte, la civilidad, el amor, el respeto, los valores y la integración familiar. Es interesante que todos estos valores se deben ver reflejados en los individuos, en cómo los sujetos deben ser responsables de sus actos y señalan cómo las personas son las propias barreras de sí mismos.

Estas concepciones de ciudadanía se encuentran relacionadas con la concepción de ciudadanía liberal la cual señala que:

la ciudadanía debe ser entendida como un conjunto de derechos que cada miembro de la sociedad goza por igual... Cuando la ciudadanía se halla plenamente desarrollada, encarna una idea de justicia social: cada cual ha de gozar de ciertos derechos que son independientes de los beneficios de una economía de mercado regida por consideraciones de eficiencia y que, hasta cierto punto, pueden estar en conflicto con ella (Miller, 1997: 4).

Esta visión de ciudadanía a pesar de hacer hincapié en la justicia social para todos, parte de un supuesto de que todos los ciudadanos se rigen por una serie de principios y concepciones sobre lo que son los derechos, obligaciones y responsabilidades así como valores éticos. Dejando de lado las desigualdades reales en el mercado y las condiciones de vida que determinan el acceso a ejercer los derechos y una ciudadanía crítica.

Cuando éstas mujeres hablan de comunidad se refieren al apoyo y solidaridad que debería existir entre todos los ciudadanos para la mejora de la misma dejando otra vez de lado las diferencias reales en las condiciones de vida. De todas estas mujeres, solamente una habla de la satisfacción de las necesidades básicas y las oportunidades de empleo para realmente poder empezar a pensar en una sociedad mejor. También sólo una romantiza la pobreza, al referirse al trillado discurso en el que los pobres a pesar de ser pobres son felices e incluso muchas veces más que los acaudalados.

Por su parte los hombres hablan en general sobre cómo todas las personas deben tener cubiertas las necesidades básicas, no obstante, lo ponen en términos económicos y de clases sociales; nadie debe ser más rico o más pobre, todas las personas deben tener derecho y acceso a bienes y servicios semejantes puesto que se basa en una comunidad en la que todos trabajan y merecen lo mismo.

Se privilegia un estilo de vida más natural con agricultura orgánica y en la que no hay publicidad para los distintos productos por lo que ese dinero que gastan las empresas se emplea en la satisfacción de necesidades para toda la sociedad. También hablan de que no haya privación de la libertad y se privilegien otros medios para ayudar a los que cometen faltas. De los ciudadanos cualquiera puede ser funcionario o gobernante pero debe de trabajar para el pueblo porque tendrá el mismo estilo de vida que los demás habitantes.

En la serie visual 11, se muestran algunos de los personajes del documental.





Itzel Martínez del Cañizo, *Ciudad Recuperación* (2005).

Al escoger estos dos grupos la realizadora no se puede deslindar de su propia visión o lugar de enunciación, evidencia sus preocupaciones sobre ciudadanía, sobre cómo se interrelacionan distintas clases sociales. Expone a través de dos discursos totalmente opuestos pero con el mismo objetivo cómo las necesidades y los ideales responden a la posición económica que se tiene, cómo las clases privilegiadas a pesar de tener buenas intenciones e incluso trabajar por un cambio es sólo una variación del *status quo* (significativo que las mujeres de posición privilegiada hayan decidido hasta en la fantasía seguir siendo ellas mismas o muy parecidas).

Se pretende que el cambio sea resultado de los buenos valores inculcados y no de una verdadera transformación social que implique la igualdad de condiciones

sociales, económicas, políticas y culturales para todos los ciudadanos como lo plantean los jóvenes en rehabilitación.

Igualmente, suscita la reflexión sobre el sentido de comunidad y la participación ciudadana más que en la ciudad ideal en la situación social del espectador. Así, de forma sutil sin mostrar la deplorable realidad en la que se vive actualmente debido a las condiciones de vida que impone un sistema en el que predomina la individualidad y la capacidad de adquisición interpela al espectador a través de la fantasía.

Ciudad Recuperación (2005) se acerca al documental de creación que se caracteriza por “trabajar con la realidad, la transforma –gracias a la mirada original de su autor– y da prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura. Se distingue del reportaje por la maduración del tema tratado y por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad de su autor” (Patricio Guzmán en Mendoza, 2008: 168). Dicha aproximación se da principalmente en el desarrollo conceptual puesto que utiliza herramientas tales como la inserción de la ficción, las imágenes paisajistas, la no aseveración de la realidad o denuncia de esta.

Con respecto al tratamiento o lenguaje visual, el cual se podría decir que es cercano a lo clásico (cámara fija, composición de las imágenes de acuerdo a las reglas, encuadres fijos, entrevistas, sonido adecuadamente utilizado), contribuye a reforzar el planteamiento de documental más que a encasillarlo en un género. Por lo que en el conjunto, se logra hacer un comentario de la realidad de forma contundente, más no directa sino sugerentemente.

Las clases sociales, lo popular, el lenguaje cinematográfico

Otras temáticas que son abordadas constantemente por esta escena audiovisual y representan formas de ver a Tijuana son las que a través del retrato de las clases sociales medias o altas, evidencian desde serias reflexiones sobre sus concepciones de la vida (como en los videos antes mencionados), hasta otras que muestran por medio de una manera desenfadada y sincera la cotidianidad que viven los propios personajes en su día a día.

Este recurso, estilo o interés por dar voz a las clases medias o altas lo utilizó bastante el colectivo Bulbo. Lo interesante es que lograron que estas personas hablen ante la cámara tanto de cosas banales como de serias reflexiones sobre perspectivas de

la vida personal que debido a su posición social no era común encontrar tales discursos en los medios de comunicación. En dichos medios se les suele exponer por medio de estereotipos que no muestran la complejidad que puede vivir cualquier ser humano, o de una forma distante que precisamente no logra advertir los diversos rasgos que constituyen los personajes, mostrando señalamientos limitados de la situación general.

Los estereotipos de Tijuana relacionados con la leyenda negra como el narcotráfico, las drogas, la violencia, la ilegalidad o con la condición geográfica-política de frontera, también son tratados pero de una manera que tiende más a la estetización de la cultura popular norteamericana. Mostrar tales situaciones les permitía por un lado entablar un diálogo con lo que se ve cotidianamente en la ciudad y por otro explorar diferentes efectos, herramientas y tratamientos visuales, lo cual al inicio de la movida audiovisual era muy intuitivo.

En la serie visual 12 podemos ver un ejemplo de la experimentación visual que se desarrolló.





Sal Ricalde:*Loop 4 evangelios*(s/f).

Imágenes como las de *Loop 4 evangelios* (Sal Ricalde) que estaban grabadas desde un automóvil en movimiento sobre una calle concurrida de Tijuana son ejemplo de la estetización mencionada. Contrastar los colores y dejar el alto contraste de blanco y negro, además de la ralentización y los acercamientos de la cámara a ciertos detalles principalmente de personajes nortños son muestra de la experimentación. Dichas imágenes se encontraban articuladas a un sonido de música experimental mezclado con un tono de discurso evangelizador.

Proponían una forma de ver elementos de la cultura popular de manera distinta que advertía en cierta forma cómo conviven en la cotidianidad los jóvenes desde sus referentes contemporáneos, urbanos, tecnológicos y conceptuales con la tradición en la actualidad.



Sergio Brown:*I was a Vj 03 (puente de la 5 y 10)* (s/f).



Sergio Brown: *Norteña del Sur* (s/f).

Por el contrario *5 y 10 Producciones* marca un parteaguas con estas ideas o temáticas recurrentes. Para este colectivo la intención era hacer cine de ficción estrictamente a partir del lenguaje cinematográfico, lo cuál llevaron a cabo a partir de cortometrajes. En tal propósito se evita incurrir en otros géneros, es decir, no se da lugar a la confusión ya sea con videoarte, video-experimental, documental o cualquier otro.

Incluso en el momento de escoger las temáticas el hecho de que ya hubiera cierta producción audiovisual con un estilo bien definido y atribuible a Tijuana, les hizo evitar ciertos contenidos e imágenes, como lo señalan Ayvar y Abraham:

Ayvar: ¿cuál era la temática de *5 y 10*? Es que depende de cada corto ¿no? A lo que voy es que la temática es, de los 13 cortos ninguno ve la frontera, ninguno tiene ese obstáculo como entre el jardín del vecino y nosotros, que no sea de Tijuana pues, nomás un corto lo referencia: La invasión.

Gabriela Pineda: Pero no ha sido algo planeado, ha sido algo que así se ha dado.

Ayvar: Y porqué no sé, también por esta onda de que pueda ser de Guanajuato, Guadalajara, Chiapas, estamos cansados un poco de la frontera en los temas como que abordamos pues (Entrevista, 2010).

Abraham: Como grupo había ciertas cosas que no se buscaban... cuando empezamos a hacer cine, que fuera en español, no retratar las prostitutas de la zona norte, no al bordo⁷⁵, no a la ciudad de noche precisamente, sino como historias que pudieran suceder, una premisa me acuerdo que sí se dio documentada, que esta historia pudiera suceder en cualquier lugar, entonces si había una cosa como de

⁷⁵ Bordo: Se refiere al muro fronterizo.

regionalización del cine si se puede decir, ó sea que esta historia la pudieran sentir propia en cualquier colonia (Entrevista, 2010).

El objetivo era reflejar historias narrativamente a través de imágenes que no necesariamente se situaran en Tijuana sino que pudieran ser de cualquier lado, que no estuvieran ligadas a los estereotipos de violencia y perdición, o a la marginación, pobreza y migración. Esta postura tiene que ver con la formación en cine en donde lo importante era contar historias que hasta cierto punto sean universales. En la serie visual 12 se muestran imágenes de los cortometrajes realizados por *5 y 10 Producciones*.



Axel Núñez, *Espasmos* (2008).



Abraham Ávila, *Pedro y Megatron* (2006).



Juan Antonio Pantoja, *Primavera 13*(2007).

*La polaca*⁷⁶

Aunado a ciertas preocupaciones recurrentes y las diversas formas de abordarlas que resultan en una representación de Tijuana, podemos encontrar una serie de discursos sobre la posible afectación que tienen las imágenes en la esfera pública. Puede ser a través de una posición política bien definida, en el intento de incidir aunque sea en algunos circuitos de difusión o en las estrategias establecidas de distribución.

De esta forma, por ejemplo para Héctor Villanueva siempre hay un punto de vista político:

A veces es consciente o inconsciente pero siempre hay, puede reflejar la ingenuidad de uno, el coraje de uno, el dolor, las esperanzas... aunque uno no lo quiera hay una mirada, una selección de historias, un punto de vista del narrador desde el tratamiento de la historia, la historia misma, el lenguaje visual, siempre hay un punto de vista político, incluso a veces contrario a lo que uno quiere (Entrevista, 2010).

Lo que expresa Héctor lo podemos ver reflejado muy claramente en la postura de *5 y 10 Producciones*, incluso aunque no se quiera tener una postura política explícita hay una opinión que define temáticas, decisiones y por lo tanto lecturas o interpretaciones acotadas de lo que se presenta en pantalla. Ejemplificando en el caso de este colectivo (*5 y 10*) la no reiteración de los estereotipos de Tijuana ni siquiera para presentarlos ya no hablemos de denuncia.

Octavio Castellanos comparte esta intención de no mostrar lo político a través de

⁷⁶ La polaca: es una expresión para designar a lo político.

sus trabajos o proyectos: “No, no creo que me interesaría expresarla a través de piezas, nel⁷⁷... si quisiera expresar algo pues me pondría escribir una nota periodística, o un ensayo, para nada, que si es político pues alguien le podrá ver lo político, o pornográfico, o agridulce pero neta que a mi es lo que me ayuda a hacer mi día a día” (Entrevista, 2010). Aunque no quiera explicitar una postura, se alcanza a percibir que si tiene en cuenta una posible afectación de la esfera pública la cual dependerá de la interpretación que el espectador haga de las imágenes.

Por su parte Sal Ricalde expresa que: “aunque no me gusta casarme con una ideología totalmente, siempre hay una denuncia o exposición de algo” (entrevista, 2010). Como en “Tijuana Destrucción Derby” (2007) en donde el autor denuncia por un lado la abundancia de autos chatarra en la ciudad y por otro la gran cantidad de tiempo que una persona se relaciona, vive o pasa en su automóvil. Reconociendo así la posibilidad de acción o denuncia que puede detonar la presentación de una problemática.

En este sentido Adriana Trujillo tiene una opinión parecida con respecto a lo político, le parece que siempre se expresa algo por medio de las producciones audiovisuales que se realizan:

Creo que todo lo que hacemos es una cuestión política, ó sea totalmente, que nos define mucho los parámetros de concepción de tu realidad ¿no?, de cómo percibes, de cómo lees, de cómo ves y por lo tanto lo reflejas en la producción o la creación. Entonces, estás hablando mucho de lo que quieres aportar, de lo que crees que no se ha hablado, de lo que crees que se tiene que debatir o también mezclas cuestiones personales, pero finalmente lo personal sigue siendo pues algo muy colectivo en ese nivel... (Adriana Trujillo, entrevista 2010).

En lo referente a afectar la esfera pública Adriana no esta tan segura de que se pueda tener una influencia real o sí la hay puede que sea mínima, pero quizá ayude a generar debates por medio de lo que se plantea en la pantalla:

No, no tengo la intención de afectar la esfera pública, ni de dar un mensaje, ni de emitir una verdad, pero sí que conozcan mi postura o lo que yo quiero decir con este proyecto ¿no?, o expresar pero sin que necesariamente eso que expreso quiera cambiar el contexto...

Entonces, cuando me preguntabas esto de que “¿qué quieres decir y si tu propuesta va a afectar a la comunidad?” Creo que sería como muy ilusorio ¿no? o bastante, bastante pretencioso ¿no?: “yo con mi obra”, es que la gente esta en su rollo y la gente no está viendo video independiente ¿no? es algo que muchas veces está en nuestras dinámicas y en nuestras cabezas ¿no? más que en la vida diaria. Entonces,

⁷⁷ Nel: No.

no, no siento que sea algo que genere una confluencia absoluta en la población ¿no? Hay necesidades diferentes, pero creo que la aportación está justamente en generar debate en esos circuitos, ó sea no digo que no propongas algo, tu planteas algo en esos círculos, sin embargo, esos círculos son los que muchas veces tienen repercusión en otras esferas de la dinámica social... (Adriana Trujillo, entrevista 2010).

De esta forma Adriana más que no confiar en que pueda haber cierta incidencia en la esfera pública, está consciente de que el cine o video independiente suele tener audiencias pequeñas que incluso algunas veces son círculos elitistas. No obstante, valora el que aunque sea en círculos reducidos sí se pueda generar debates que quizá conlleven a la transformación de la esfera pública.

Por el contrario hay personas que a medida que avanzan en su propia práctica, enfocan su trabajo ya no sólo en estar conscientes de que tienen un comentario de la realidad o de una temática, sino en hacer explícita su opinión o postura como sugiere Itzel Martínez del Cañizo:

Ahora tengo más conciencia sobre la implicación de mi posición como autora, por ejemplo siempre me ha quedado claro que un discurso se construye a partir de todo, no es de que ay la realidad ¿no?, y así esta dada, y yo no interferí, y yo nomás la tome y la pegue, no es cierto. Hay totalmente como una mirada subjetiva, aunque uno de sus objetivos sea representar lo mejor posible, acercarse a los sentimientos, a la realidad, a las sensaciones, pero es una posición, hay una intención y hay como una selección y todo eso ¿no?, una disposición de discursos sintetizados en una hora de una experiencia de muchos años (Entrevista, 2010).

En el caso de Itzel, me parece tiene que ver con que su práctica se encuentra enfocada en la realización de documentales y aunque no se ciñe a la denuncia establecida por algunas corrientes dentro del género, sí busca otras formas de exponer una problemática y comentarla desde las imágenes cómo en el ejercicio realizado en Ciudad Recuperación (2005).

Otra de las preocupaciones o intenciones que encontré en especial en dos personas era referente a la distribución y a la utilización de la tecnología cómo el Internet, por ejemplo Sergio Brown señala:

Los espacios de difusión, pues desde luego los más adecuados son los masivos hegemónicos para hacer llegar tu mensaje. Pero a su vez siempre hay personas como nosotros que tenemos que aprovechar al máximo los cables sueltos que esos procesos hegemónicos dejan, que generalmente son los cambios tecnológicos. En nuestro caso por ejemplo; se da a través del Internet, esa es la ventana que nos da la posibilidad de crear y de inmediato comunicar, transmitirlo, esa ha sido la potencia... que podemos producir, editar y subir y eso es lo que celebramos... es decir, la inmediatez que no te da el otro proceso.

Entonces sí, yo estoy consciente que también entrar al otro proceso de distribución

hegemónica te da la posibilidad de acceder a presupuestos, a una forma de producir más articulada, ¡claro, pues claro que quiero eso también! Pero primero tenemos que hacer esto para hacer presión, para tú decir: sí se pueden hacer las cosas de otra forma, de otra manera, y generar un cambio de pensamiento, donde tú no tengas que agacharte ante ese proceso hegemónico.

Pero desde luego, ó sea yo estoy convencido que la forma de llegar a millones de personas es la televisión, sencillamente más del 80% de la población en México se informa solamente por la televisión, los procesos de conexión de Internet en México no es de a gratis que sean como son, es decir, el 30% de los mexicanos tiene acceso a Internet, pero creo es un 15 o 17 que tiene acceso en su casa, si te das cuenta es muy reducido, y de ahí de ese 17 los que están conectados con el arte y con la música electrónica, bueno, esos son a los que queremos llegar...

A mi no me cabe la menor duda, que esta forma [independiente] va a terminar de romper la otra [producción industrial], y que entonces se hará una verdadera democracia de producción artística audiovisual (Sergio Brown, entrevista 2010).

Por su parte Iván plantea el uso de la tecnología como una posibilidad de generar procesos de denuncia o transformación social y también de producir lo audiovisual:

Un arma del futuro [la cámara] en el sentido de la no violencia, y ahorita con las posibilidades que hay de grabar, de denunciar con tu celular grabando un videito ¿no?, una golpiza de un policía, la matanza del chico migrante como todas estas cosas, se convierte en un poder de comunicación para el ciudadano pues ¿no? muy suave, lo podemos sofisticar más pero en términos así de uso práctico pues si se puede convertir así en un rollo que puede llevarte a una especie de periodismo ciudadano, de denuncia y de crítica ¿no?... si puede servir para transformar cosas ¿no? O más que transformar, detonar cosas que pueden llevarte a la transformación...

A lo mejor ese es el canal, te olvidas de las estructuras formales y a parte eso también políticamente, se me hace a mi cómo, ó sea estas participando en la destrucción de estas macroempresas que le están dando en la madre a la industria... (Iván Díaz Robledo, entrevista: 2010).

Sergio e Iván ven en Internet un detonante de posibilidades ya sea para la propia producción audiovisual, para la transformación social o para la difusión de otras formas de pensar y afectar la esfera pública, además de establecer que es precisamente lo que buscan actualmente con parte de sus realizaciones audiovisuales. Sin embargo, están conscientes de que es un proceso que no tiene los alcances de los medios de comunicación masivos sino que es un espacio potencial (aunque reducido) para la distribución de discursos alternativos.

En la serie visual 13 se muestra un ejemplo de discursos alternativos en este caso político.



Sergio Brown: *Misión Zapata* (2010).

Los trabajos referidos son un ejemplo sobre el abordaje a ciertas temáticas en particular, sin embargo, no solamente tratan una cuestión sino que se van entrelazando en el conjunto de circunstancias que contribuyen a tratar un tema y a comentar una realidad específica.

La escena audiovisual tijuanaense que hace parte de esta tesis muestra una preocupación por la forma en que se representa Tijuana, ya sea a través de la cotidianidad, la cultura popular, los estereotipos, las clases sociales, o los discursos que buscan alejarse de lo anterior como propuesta de representación o de mostrar a Tijuana de otra forma.

Se puede observar cómo lo político y la afectación de la esfera pública les suscita alguna opinión definitivamente a todos, lo cual los conecta con preocupaciones de la región por medio de los distintos temas que abordan. Otro aspecto interesante es la claridad sobre los distintos circuitos de difusión y exhibición debido a que los hace estar conscientes de cuáles pueden ser los objetivos de intervención, o el tipo de comentario sobre la realidad que pueden lograr con los proyectos audiovisuales que desarrollan. Incluso con la conciencia, como lo mencionan Adriana y Sergio, de que estos circuitos algunas veces pueden ser bastante reducidos.

Tijuana audiovisual en Ecuador

Además de los elementos analizados en las secciones anteriores de éste capítulo, en este apartado se detalla el Ciclo *Tijuana Audiovisual* que se mencionó en el capítulo I. La organización de esta exhibición propició una serie de reflexiones que me ayudaron a ubicar mis intereses visuales y estéticos con respecto a estas producciones, analizar y dialogar temáticas que no había contemplado y que enriquecieron el enfoque final del proyecto.

En el ciclo *Tijuana Audiovisual* se exhibieron algunas de las producciones de la escena audiovisual tijuanaense en la FLACSO sede Ecuador en la ciudad de Quito. El objetivo de la muestra era exponer una perspectiva amplia de las distintas realizaciones que permitiera advertir la utilización de diversos tratamientos visuales así como los distintos géneros en los que incurrieron estos realizadores.

La solución más adecuada fue dividir las exhibiciones por género o por afinidad visual, resultando así una sesión para videoarte o video experimental, otra para

cortometraje de ficción y una más para documental.

La primera sesión del ciclo *Tijuana Audiovisual* fue el 20 de octubre de 2010, retomé un formato en el que se hacen proyecciones al aire libre (generalmente relacionadas con fotografía o propuestas de arte) con el que cuenta la maestría en Antropología Visual de la FLACSO sede Ecuador. Los videos seleccionados para esta primera sesión era una serie que podríamos enmarcar dentro del videoarte o video experimental, duraba aproximadamente 45 minutos y se pasó dos veces seguidas.

Las imágenes que se mostraron en esta primera sesión están definidas por el video digital como tecnología de producción. Dicha tecnología fue determinante para la total manipulación de la imagen por parte de los realizadores, de tal forma que era posible alterar la temporalidad a través de la ralentización o aceleración de la imagen, la repetición en bucle infinito (loop), la ruptura de la linealidad narrativa o la manipulación del color y sonido. En consecuencia, se presentó (en algunos casos) la preponderancia de los elementos visuales sobre los discursivos o narrativos ya que no era necesario contar una historia específica. En esta primera exhibición los videos que se mostraron fueron:

Video	Año	Duración	Colectivo	Director
I was a Vj 03 (puente de la 5 y 10)	s/f	1'23''	Nortec Visual	Sergio Brown
Cruise(ando) gerundio borderizo	2004	7'50''	Yonkeart	Iván Díaz Robledo
Yo te amo	2010*	11''		Sergio Brown
Norteña del Sur	s/f	2'59''	Nortec Visual	Sergio Brown
Tijuana Destrucción Derby	2007*	2'50''		Sal Ricalde
Tijuana Sessions Vol. 1	2001	3'59''	Nortec Visual	Sal Ricalde Matthew Amato
Loop 4 Evangelios Danza	s/f	2'42''		Sal Ricalde
Asfalto	2002	4'35''	Yonkeart	Adriana Trujillo
Ri-gidi-ty	2010*	1'49''		Sergio Brown
Natura Sunset	s/f	2'00''	Polen Audiovisual	Adriana Trujillo
Los caballos metálicos de la 5 y 10	s/f	1'00''		Sergio Brown
Traffic Son-zoosónico	s/f	2'03''		Sal Ricalde
Tijuana for Dummies	2006*	5'30''	Yonkeart	Iván Díaz Robledo
Feliz año 2004	2003-4	2'42''		Sal Ricalde
Fussible feat VjCro	s/f	2'05''	Nortec Visual	Octavio Castellanos
Misión Zapata	2010	1'40''		Sergio Brown

Tabla 1. Videos exhibidos en la primera sesión del ciclo *Tijuana audiovisual*⁷⁸.

La selección de estos videos fue por motivos estéticos principalmente, de tal forma que el hilo conductor eran imágenes que por lo general tenían efectos o tratamientos

⁷⁸ En los videos señalados (*) el año de realización es sólo una referencia de acuerdo a las fechas en que fueron *posteados* en Internet o que deduje según los relatos, quizá en algunos casos si sea el año de producción pero en otros no necesariamente.

visuales llamativos y atrayentes. Se jugaba con el contraste, los colores, la temporalidad, los ángulos, los planos, los encuadres y la gran mayoría tenía o se basaba en un montaje sonoro el cual se convertía en un aspecto central de las producciones audiovisuales.

Se podría clasificar a la gran mayoría de estos videos dentro del videoarte o el videoexperimental como género, el cual se caracteriza por la experimentación tecnológica que permite el video como medio en la manipulación de las imágenes. Ese experimentar posibilita la innovación en los tratamientos visuales y sonoros dando lugar a nuevas propuestas estéticas y reflexiones de las temáticas que abordan los artistas.

El compendio original incluía más proyectos a mostrar, sin embargo, varios quedaron fuera debido a problemas técnicos como la perdida de calidad en las imágenes porque desde un inicio yo no contaba con una buena definición de la fuente original, o la diversidad de formatos que dificultaban la realización del *DVD* final.

El proceso técnico para elaborar el DVD lo hizo Juan Pablo Viteri quién además me ayudó a reflexionar, al igual que Jaime Sánchez, sobre la curaduría y el orden que debían seguir los videos en la proyección para no perder la atención de los espectadores⁷⁹.

La segunda sesión se realizó el 21 de octubre de 2010 bajo un formato más clásico (sala de proyección con pantalla y butacas), al igual que la sesión restante. Ésta sesión estuvo dedicada al cortometraje de ficción. Aquí más que seguir la afinidad de las imágenes, la idea era destacar los binarios que surgen de la distancia cronológica en la realización de los cortometrajes de 1997-98 y los del 2005 en adelante.

Los aspectos a destacar en las imágenes son por ejemplo; el grano versus la nitidez en la imagen, los encuadres sin respetar necesariamente las reglas de composición contra los que intentan mantenerse dentro de tales normas lo más posible, el sonido en off a comparación del directo.

La comparación de los aspectos anteriores permite establecer a la experimentación como uno de los aspectos a resaltar fácilmente en las producciones de los años noventas. En cambio, el mayor control posible o seguimiento del guión son

⁷⁹ Tanto Juan Pablo Viteri como Jaime Sánchez fueron mis compañeros en la maestría, recurrí a ellos porque las apreciaciones que hacen de las imágenes me parecen interesantes y consideré aportarían para la curaduría de la primera sesión.

características en los producidos a mediados de la primera década de este siglo. Los cortometrajes que se mostraron en esta segunda sesión fueron los siguientes:

Cortometraje	Año	Duración	Colectivo	Director
Rudos de corazón	1997	4'10''	Bola 8	Sal Ricalde
Adornos para una fiesta de Quince años	1997	4'50''	Bola 8	Karla Martínez José Juan Aboytia
15 – 15	1997	3'05''	Bola 8	Mauricio Ramos
Lucrecia Maldonado Castro	1997	6'57''	Bola 8	Octavio Castellanos
La celda	1997	7'00''	Bola 8	Rosa Rodríguez Julio Álvarez
Salvaje tentación	1998	3'40''	Bola 8	Omar Foglio Paola Rodríguez
Flor de nopal	2005	8'18''	5 y 10 Producciones	Juan Antonio Pantoja
20 pesos	2006	9'47''	5 y 10 Producciones	Ricardo Romero
Pedro y Megatron	2006	7'20''	5 y 10 Producciones	Abraham Ávila
Espasmos	2008	2'35''	5 y 10 Producciones	Axel Núñez

Tabla 2. Cortometrajes exhibidos en la segunda sesión del ciclo *Tijuana audiovisual*.

En la tercera sesión del ciclo se exhibieron documentales de *Bulbo* y *YONKEart*. La idea era mostrar las distintas formas de tratamientos visuales, narrativos y temáticos que utilizan los realizadores para resolver los documentales que no se encasilla en una fórmula específica. Aunque es posible detectar elementos recurrentes en la producción de cada realizador, también es manifiesto el lugar de enunciación desde el cual se construyen los relatos que se muestran en pantalla.

En esta sesión aunque sólo se exhibieron 4 documentales la idea era poder observar una serie de estrategias, tratamientos visuales y géneros que cada colectivo o realizador utiliza para contar su premisa. De esta forma las entrevistas que hay en cada documental tiene un abordaje, tratamiento visual y efectos distintos: para unos el objetivo es mostrar al personaje desde un relato casi guionizado mientras que para otros se busca enfatizar la denuncia. En esta sesión se mostraron los siguientes documentales:

Documental	Año	Duración	Colectivo	Director
Al ras del suelo	2002	11'15''	Bulbo	Omar Foglio Miguel Ángel Álvarez
Participación	2008	8'49''	Bulbo	Bulbo
Postales corporales	2005	26'20''	Yonkeart	Adriana Trujillo Isabel Gahren
Ciudad recuperación	2005	45'00''	Yonkeart	Itzel Martínez del Cañizo

Tabla 3. Documentales exhibidos en la tercera sesión del ciclo *Tijuana audiovisual*.

La última actividad del ciclo Tijuana Audiovisual fue un conversatorio con tres académicos. Al ponernos de acuerdo yo les planteaba algunas interrogantes y dudas que me habían surgido en el trabajo de campo. Por ejemplo: ¿cómo el trabajo colaborativo se podía dimensionar más allá de términos prácticos o utilitarios que además se

materializan en procesos artísticos concretos? o ¿cuál era la influencia de la tecnología tanto en las imágenes que se creaban como en las prácticas cotidianas de producción?

La charla se llevo a cabo en un ambiente relajado en el que además de dar respuesta a mis interrogantes, los ponentes me sugirieron ideas para enriquecer el análisis de la investigación. De esta forma la curadora e investigadora ecuatoriana María Fernanda Cartagena, hizo una exposición a grandes rasgos bastante ilustrativa sobre las prácticas colaborativas en el arte.

Planteó la importancia de delimitar las dimensiones de la colaboración ya que en estos momentos es una práctica que se encuentra de moda y por lo tanto con demasiadas significaciones. Por lo que tener cuidado en especificar desde dónde se está planteando la discusión es prioritario.

También señaló la necesidad de distinguir entre la colaboración como forma de producción que impone la propia disciplina y su proceso histórico de trabajo tales como el teatro, la danza o el cine; y las prácticas colaborativas dentro del campo del arte contemporáneo. Éstas últimas se encuentran relacionadas con *la participación de grupos o comunidades que generalmente han estado excluidos como espectadores o de parte importante de la producción artística*, sin embargo, esto no necesariamente significa que dichas prácticas cuestionen las esferas de poder. Entre las prácticas colaborativas se puede distinguir una corriente más política que trata exclusiones, opresiones, violencias, y otra que tiene que ver más con la colaboración por la colaboración con una línea muy fuerte del arte tecnológico interactivo.

Asimismo, en este tipo de arte colaborativo hay varios cuestionamientos que se le hacen a este tipo de prácticas con respecto a ciertos tópicos como: la estética ¿hasta qué punto estas obras deben ser valoradas por su calidad estética? ¿Cuál es el lugar de la estética? ¿Es arte?; la ética ¿a quién le sirve esta obra, al currículo del artista o al barrio? ¿Debe permanecer la obra en la comunidad? ¿Cuál es el lugar ético frente al otro?; la autoría ¿es una obra colectiva o autoral? ¿Se basa en la idea del artista o en el proceso de diálogo?; y finalmente, la cooptación ya sea por parte del Estado o del mercado ¿qué uso se hace de las obras o información que se produce en conjunto con la comunidad?

Por su parte el antropólogo y artista ecuatoriano X. Andrade, hizo hincapié en el contexto y las dinámicas sociales que se presentan en un espacio urbano como el que implica Tijuana. Es decir, una frontera que divide abruptamente el territorio,

intercambios con Estados Unidos que muestran una serie de desigualdades a diario por medio del turismo (ya sea el relacionado con el desahogo moral o el médico que se fomenta con la venta de medicinas sin prescripción en Tijuana), la violencia que conlleva el tráfico de drogas y personas que se da en la ciudad. Por consiguiente, le parece que para el estudio de las propuestas artísticas realizadas en Tijuana es fundamental vincularlas con el espacio y las condiciones sociales de las que surge.

X. Andrade encuentra revitalizante que a pesar de la precariedad en la institucionalización, infraestructura y de la violencia que se vive en la ciudad, la gente intente traducir discursos alternativos sobre lo que es Tijuana y en algunos casos de generar formas de empoderamiento ciudadano.

Hugo Burgos especialista en nuevos medios y tecnología, aludió al vínculo que se rescata entre el lugar (en este caso Tijuana), la producción (audiovisual) que se genera en dicho contexto y las posibilidades tecnológicas que se apropian o utilizan los realizadores. De dicha relación surgen ciertas estrategias (no necesariamente conscientes) que articulan y transforman los procesos de producción contemporáneos, retomando la cultura y las prácticas sociales que hay en ese lugar específico y que se pueden observar en la producción que caracteriza a la escena en cuestión.

En cuanto al público que se encontraba presente en el conversatorio, se expresaron reflexiones acerca de la importancia de que grupos de jóvenes por medio del arte estén trabajando temas como la violencia que padecen las ciudades fronterizas de México. Otro comentario fue sobre la forma en que esta escena se financia y ha logrado mantenerse a lo largo del tiempo, aspecto que se abordó más profundamente en el capítulo III. También la plática derivó en estrategias de apropiación o reutilización que hacen estos realizadores con respecto a la tecnología tales como mandar a hacer equipos que simulen los utilizados por las producciones industriales.

Este espacio de reflexión sirvió para no quedarme sólo con mis ideas sobre esta disertación, se convirtió en una herramienta metodológica que contribuyó al análisis del tema y permitió la integración de distintos enfoques, así como el énfasis en aspectos importantes que muchas veces si no son dialogados pueden quedar relegados.

Por el formato que implica el conversatorio es el espacio donde más aportes cualitativos o reflexiones se obtienen. No obstante, me gustaría rescatar todo el proceso de organización del evento ya que hubo otros momentos en los que se discutieron los

materiales que se proyectaron y generaron reflexiones a su vez. En tal proceso, la selección de los videos fue una de las actividades que me permitió ubicar intereses estéticos y discursivos con respecto a los productos visuales. Las proyecciones fueron interesantes pues ver las reacciones de los asistentes o los comentarios que se hicieron en torno a éstos también brindaron puntos de análisis o reflexión.

Sin proponérmelo en un inicio tan conscientemente, el ciclo *Tijuana Audiovisual* se tornó en una metodología experimental que me permitió obtener datos cualitativos e incentivó el análisis no tanto de los productos visuales en sí mismos sino de todo el proyecto de investigación.

Conclusión

Al plantear los tratamientos conceptuales, visuales y narrativos de las imágenes que se observan en la pantalla así como las temáticas que deciden abordar los realizadores de la escena audiovisual tijuanaense, se advierte cómo se va conformando un tipo de lenguaje audiovisual a través del aprendizaje, la experimentación, la práctica, y la maduración de los realizadores. Igualmente, encontrar las temáticas recurrentes es fundamental para la comprensión de los comentarios sobre la realidad de su contexto que formulan estos realizadores.

Los circuitos de difusión y las innovaciones tecnológicas son factores imprescindibles que contribuyen al análisis de las propuestas audiovisuales ya que condicionan hasta cierto punto el tipo de público o espectador al que se quiere llegar, así como la forma de conceptualizar el proyecto audiovisual. Igualmente, desde el análisis antropológico junto con el proceso de producción de las imágenes, los circuitos y tecnologías se convierten en aspectos imprescindibles para la explicación de las reflexiones que nos muestran las propuestas audiovisuales de la escena tijuanaense, independientemente del carácter social, político, económico o cultural que sugieran las imágenes.

En el caso de la escena audiovisual tijuanaense encontramos los siguientes elementos en común: 1- la exploración del espacio urbano a manera de paisaje, 2- la exposición del contexto social que en Tijuana tiene algunas características distintivas por el hecho de ser frontera, y 3- la utilización de un lenguaje cinematográfico formal con el objetivo de contar historias universales.

Finalmente, la producción audiovisual le sirve a los realizadores tijuanenses no sólo para crear imágenes sino para externar un comentario sobre la realidad que encuentran en la cotidianidad, para definir una postura política desde un lugar de enunciación que en el caso de los sujetos involucrados en esta escena es el ser jóvenes de clase media y urbanos. Las reflexiones que plasman en los proyectos audiovisuales no son meramente un ejercicio solitario o restringido a una comunidad cultural tienen que ver con opiniones que algunas veces ya se encuentran en la esfera pública con lo cual abonan a la discusión desde su lugar de enunciación.

CAPITULO V

¿CONCLUSIÓN O CONFUSIÓN? LO QUE MEJOR LE PAREZCA

Centrar el interés en los materiales audiovisuales realizados por una parte de la escena audiovisual tijuanaense permite reflexionar cómo se configuran las imágenes en el proceso de producción, y cómo la difusión o circulación estructuran un comentario sobre la realidad en el que interactúan las imágenes y la interpretación o entendimiento del espectador.

En esta tesis, debido al poco tiempo de trabajo de campo pero la gran accesibilidad que tuve por parte de los productores de las imágenes en cuestión la atención se dirigió a los procesos de formación, producción y maduración de los realizadores. Además de indagar sobre el tipo de relaciones que se gestan a nivel colectivo para la consolidación de una escena audiovisual.

Describir la escena me permitió observar y conocer diversas dinámicas como la toma de decisiones, los conflictos, las tensiones, los acuerdos o la colaboración que dan lugar a distintas formas de trabajar y determinar el tipo de proyectos e imágenes que esta escena pretende expresar.

En la evolución de los proyectos audiovisuales podemos ver cómo la falta de institucionalización o espacios de formación en cine (que era lo que muchos de éstos productores audiovisuales querían desarrollar en un inicio), dio como resultado la autogestión y experimentación en las imágenes, las cuales contaban con un tratamiento visual que más bien se vinculaba con el videoexperimental o el videoarte que con el cine. De esta forma las principales metodologías de trabajo, es decir, la intuición y la experimentación, aunque sí tenían aspectos o tratamientos relacionados con el cine, también se relacionaban con las tendencias del momento en los medios masivos de comunicación y los circuitos del arte contemporáneo.

En los procesos de realización, la indagación o el ensayo que se podía percibir en las imágenes de un inicio era posible por medio de herramientas técnicas e influencias conceptuales que estaban al alcance de la escena tijuanaense, lo que dio lugar a una mezcla novedosa e interesante para curadores e intelectuales. Los curadores por su parte se dedicaron a destacar las obras de arte surgidas de un contexto local carente de un campo del arte institucionalizado y los productos audiovisuales que contenían

elementos de las vanguardias globales, coincidiendo con las aportaciones teóricas de las ciencias sociales que resaltaban por un lado las desigualdades entre el primer y tercer mundo y por otro las experiencias transnacionales que se viven en la frontera tijuanaense.

Así los realizadores tijuanaenses supieron aprovechar las observaciones, hallazgos y análisis provenientes tanto de la academia como del arte contemporáneo. Discursos que generaron reflexiones en las que se situaba a Tijuana como ciudad única en la que gracias a sus dinámicas sociales originaba un arte único y peculiar, en el que conceptos como la hibridación, la transnacionalización o los flujos era posible percibirlos en las obras de arte o los proyectos audiovisuales.

Distintos personajes culturales se valieron de tales discursos para establecer a Tijuana como un centro de producción de arte contemporáneo a nivel internacional, lo cual colocó a la ciudad como centro productor de arte. Fue tan exitosa la estrategia de venta que hubo momentos en los que los proyectos sólo por ser de Tijuana tenían el éxito casi asegurado.

Aunque la producción audiovisual es el aspecto fundamental de la escena, el consumo por parte de los espectadores también es relevante debido a que se basa en la experiencia visual de una persona al momento de distinguir y comprender las imágenes. Entonces, la producción de realizaciones audiovisuales y su aceptación en distintos circuitos de difusión están relacionadas con formas de ver que son construcciones sociales y culturales que sugieren ciertas lecturas de las imágenes. Esto no pretende dar a entender que éstos realizadores presentan imágenes convencionales o fáciles de asimilar, sino que han comprendido como utilizar a su favor las innovaciones conceptuales, tecnológicas y prácticas en la producción de las imágenes y su tratamiento visual.

La tecnología como herramienta de trabajo más allá de las posibilidades técnicas que participan en la conformación de la obra audiovisual, es importante porque contribuye a plasmar los comentarios, críticas o interpretaciones sobre los temas que los realizadores deciden exponer. En consecuencia, sugiere una lectura a los espectadores que conlleva a su vez a una incidencia en la esfera pública, pero que también exige una actitud crítica de parte del espectador ante las imágenes que se muestran en pantalla.

Estas nuevas formas de pensar o realizar las imágenes permite que las innovaciones tecnológicas no sean solamente algo práctico para desarrollar o aplicar.

Por el contrario, se convierten en instrumentos para estructurar comentarios sobre la realidad que pueden ir desde una postura crítica y comprometida, hasta la sola utilización de la tecnología por las posibilidades estéticas que proporciona.

Situar el argumento de esta tesis en la descripción de las prácticas de sus actores posiciona el interés en una serie de factores que parecieran estar olvidados, ocultos o dados por obvios. Tales aspectos no tomados en cuenta suelen ser: la conformación o instauración de convenciones que permiten la interrelación entre la imagen y el entendimiento de ésta por parte de los propios productores y los espectadores; la pertenencia a la clase media y el lugar de enunciación que tal posición socioeconómica brinda a los realizadores; y la consolidación dentro de una escena cultural mucho más amplia que los alienta a incidir en la esfera pública y cultural de la localidad.

Los elementos anteriores son relevantes para la visualidad que encontramos en la escena tijuanense, ya que estas prácticas o dinámicas van más allá de la entrada a circuitos de circulación y difusión para la consolidación de la trayectoria personal. Por lo que el trabajo en colectivo determina en cierta forma el tipo de producción y visualidad que se genera en la ciudad.

Los colectivos y sujetos integrantes de esta escena tienen claro que su producción audiovisual se fundamenta en formas de realización propias que son producto de ejercicios de reflexión individuales y colectivos provenientes de la práctica. Son una escena audiovisual que a través de sus procesos de producción, práctica, evolución y conceptualización asume que puede tener un comentario sobre su entorno social inmediato, lo que les permite comentar la realidad de manera particular desde un lugar de enunciación propio y definido.

Este lugar de enunciación particular se encuentra relacionado con la pertenencia a la clase media de la mayoría de los realizadores, pues tal posición social colaboró a que plantearan o abordaran temáticas que no eran usuales en México, por ejemplo, la cotidianidad de las poblaciones urbanas, los paisajes de la ciudad o la participación ciudadana desde la visión de la clase media. Lo anterior es significativo ya que lograron poner en la esfera pública una visión que no se acostumbraba a ver en los distintos circuitos donde se insertaron sus proyectos, ya fuera en términos conceptuales o de tratamientos visuales.

La pertenencia a la clase media es importante porque en varios de los videos

podemos observar situaciones que nos muestran las concepciones de esta clase, las cuales no suelen ser abordadas por los medios masivos de comunicación más que a través de estereotipos. Además, permitió a los realizadores establecer una opinión sólida sobre lo que mostraban por medio de diferentes formas estéticas y tratamientos visuales de abordar los contenidos en sus propuestas, mostrando así, sus concepciones sobre la participación ciudadana, los paisajes urbanos o la cultura popular que llevaron a cabo de una forma específica.

Mis informantes, se encuentran convencidos de que es posible generar diferentes formas de producir la visualidad a nivel local. Esta idea se basa en las experiencias de autogestión y establecimiento de estrategias para la producción de las realizaciones, lo que generó una escena bastante reflexiva con respecto a su propio proceso de trabajo, lo cual les hace tener claro que pueden negociar e incluso imaginar espacios incluyentes y descentralizados que muestren discursos alternativos para comentar la realidad tijuanaense.

Así, se comenta la realidad tanto en espacios independientes como en circuitos de difusión establecidos como festivales, museos o galerías los cuales algunas veces llegan a condicionar algunos aspectos como los propios espacios de distribución o las dinámicas de producción de los proyectos a desarrollar. Sin embargo, esto tampoco determina tajantemente la visualidad generada por la escena audiovisual tijuanaense.

El trabajo en colectivo y colaborativo les ha permitido no sólo resolver cuestiones prácticas sino llevar a cabo procesos autogestivos tanto de formación como de exhibición y difusión de las realizaciones. Lo anterior generó un sentido de pertenencia dentro de una comunidad cultural que es más amplia de lo que se describe en esta tesis. Este sentido de pertenencia a una escena o comunidad cultural es relevante ya que permite entender como hay una búsqueda de objetivos en común tales como la incidencia en las políticas y decisiones culturales que les atañen por ser ciudadanos, realizadores audiovisuales y actores culturales.

El sentido de pertenencia posibilita un frente crítico como comunidad artística que quizá no ha logrado tener trascendencia fáctica, pero propicia la confrontación hacia decisiones arbitrarias como sucedió en el caso de la designación del director del CECUT. Para los realizadores que se involucraron implicó una unión hacia un objetivo en común por medio de acciones de protesta, y para los que decidieron mantenerse al

margen se respetó su postura, por lo que tampoco se dio un rechazo hacia dichos integrantes de la escena. Este caso demuestra una articulación para lograr objetivos comunes y, por otra parte, evidencia que la diferencia de opiniones no fomenta la desintegración de la escena.

Lo mismo sucede con los tratamientos visuales: para pertenecer a la escena no es necesario tener la misma postura ante lo visual, por lo que la divergencia de enfoques no implica la falta de colaboración, lo cual se traduce en cohesión y consolidación de la comunidad artística.

Asimismo, los realizadores han comprendido que no es necesario tener la misma postura ante las problemáticas para seguir perteneciendo a la comunidad cultural, por lo que a pesar de las divergencias en lo que respecta a objetivos que se precisan a nivel colectivo y benefician a la mayoría, es posible lograr alianzas.

Los trabajos audiovisuales de esta escena nos muestran que sí es posible hacer comentarios contundentes sobre la realidad que nos rodea por medio de las imágenes. Por ejemplo; los videos que tratan la participación ciudadana además de hacerlo desde distintos enfoques, tratamientos y narrativas audiovisuales también delimitan la construcción del comentario desde problemáticas diversas. Podemos encontrar propuestas que hacen énfasis en la autocrítica o la responsabilidad del ciudadano en el escalamiento de la violencia y la degradación social, otras que cuestionan hasta qué punto las elites están realmente interesadas en construir un sistema social equitativo o con menores desigualdades sociales.

Las reflexiones propuestas por las imágenes no sólo son interesantes por lo que ya nos cuestionan o exponen en sí, sino porque insinúan o sugieren nuevas formas de convivencia social, de políticas, de relaciones económicas y propuestas culturales en el entorno inmediato, a través del cuestionamiento a las estructuras y las prácticas vigentes. Lo anterior con el propósito de incidir en las políticas públicas o de motivar una reflexión al respecto entre ciertos sectores de la sociedad.

Retomar estas producciones audiovisuales implica incluir diversos enfoques como formas válidas y distintas de comentar la realidad o un contexto determinado. En este sentido, esta investigación se adhiere a posturas de la antropología visual que abogan por la inclusión de los productos derivados de la cultura material visual como formas de ver, interpretar y representar el propio contexto.

Esta tesis también considera el valor estético y atractivo de las imágenes para captar la atención de los espectadores, por lo que aboga por la utilización de nuevos sistemas visuales que van a la par de los avances tecnológicos, estéticos e incluso experimentales que la sociedad en general entiende y con los cuales convive cotidianamente. Demostrando así, que es posible mostrar nuevas propuestas en las que las imágenes estimulan en el espectador reflexiones u opiniones sobre nuevos ordenes o estructuras de poder y equidad.

ACRÓNIMOS

CCC	Centro de Capacitación Cinematográfica
CECUT	Centro Cultural Tijuana
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CUEC	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
FONCA	Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
ICBC	Instituto de Cultura de Baja California
IMCINE	Instituto Mexicano de Cinematografía
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
UABC	Universidad Autónoma de Baja California
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Argentina: TRILCE, Fondo de Cultura Económica.
- Ardevól, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora.
- Asencio, Susana (2001). “Tijuana grooves: El borde revisitado en la electrónica de Nortec”. En *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Volume 5: 55-71.
- Ayuntamiento de Tijuana (2009). *Historia mínima de Tijuana* (Piñera Ramírez, David). Disponible en <http://www.tijuana.gob.mx/ciudad/CiudadHistoriaMinima.asp> visitado en 27/11/2009.
- Banks, Marcus y Morphy, Howard (1997). *Rethinking Visual Anthropology*. (Introducción y cap. 14). New Haven: Yale University Press.
- Bendesky et al., (2004). “La industria maquiladora de exportación en México: Mitos, realidades y crisis”. En *Estudios Sociológicos*, núm. 002, pp. 283-314. México: El Colegio de México.
- Benet, Vicente J. (2004). “Otros modelos cinematográficos: cine documental, experimental y de animación”. En *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, 139-171. España: Paidós.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: ITACA.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourgois, Philippe (2009). “Treinta años de retrospectiva etnográfica sobre la violencia en las Américas”. En *Guatemala: Violencias Desbordadas*, eds. Julián López, Santiago Bastos y Manuela Camus, 29-62. España: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones.
- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

editora.

- Bulbo (2009). Página Web oficial. Disponible en www.bulbo.tv visitada en 08/13/2009.
- Chabat, Jorge y Sánchez Georgina (2009). "El crimen organizado en América Latina y el Caribe: Mapeo de México". En *Seguridad regional en América Latina y el Caribe. Anuario 2009*, eds. Mathieu y Rodríguez, 200-218. Colombia: Friedrich Ebert Stiftung en Colombia.
- Chee, Fabio (2005). "Tijuana de la mala propaganda a la contracultura". En *Palabras malditas*. Disponible en <http://www.palabramalditas.net/archivo/content/view/406/5/> visitada 01/22/2011.
- Cohen, Sara (1999). "Scenes". En *Key terms in popular music and culture*, eds. Bruce Horner y Thomas Swiss, 239-250. Gran Bretaña: Blackwell Publishers.
- Crary, Jonathan (1992). "Modernity and the Problem of the Observer". En *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1-24. Cambridge, MA: MIT.
- Davis, Mike (2004). "Planeta de ciudades-miseria. Involución urbana y proletariado informal". En <http://es.scribd.com/doc/16190752/Davis-Mike-Planeta-de-ciudades-miseria-NLR-n-26-2004> (Visitado abril de 2010).
- De Brigard, Emilie (1995). "The History of Ethnographic Film". En *Principles of Visual Anthropology*, ed. Hockings, Paul, 13-44. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Félix Berumen, Humberto (2003). *Tijuana la Horrible. Entre la historia y el mito*. México: El Colegio de la Frontera.
- García Canclini, Néstor (1989). "Culturas híbridas, poderes oblicuos". En *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 263-32. México: Grijalbo.
- Henley, Paul (2001). "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica." En *Desacatos. Revista de Antropología Social*. No. 8, Invierno. pp. 17-36.
- Hernández, Ingrid (2005). *Tijuana, la tercera nación (o de cómo más vale pedir perdón que pedir permiso)*. En <http://lifetijuana.blogspot.com/2005/02/propsito->

[de-tijuana-la-tercera-nacin.html](#). (Visitado en 2011).

- Iglesias Prieto, Norma (2008). *Emergencias, las artes visuales en Tijuana. Los contextos glo-cales y la creatividad*. México: CONACULTA, CECUT.
- Kester, Grant (2004). “Dialogical aesthetics”. En *Conversation pieces. Community and communication in modern art*, 82-123. USA: University of California Press.
- La Tercera Nación (2010). Página Web oficial. Disponible en http://anaimation.com/tercera_nacion/ visitada en 08/18/2010.
- Latinart (2008). Entrevista con Bulbo realizada por Bill Kelley Jr. Disponible en <http://www.latinart.com/spanish/faview.cfm?id=969> visitada en 11/24/2009.
- Latour, Bruno (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Argentina: Manantial.
- León, Christian (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Ecuador: La Caracola Editores.
- Lerner, Jesse y Juhasz, Alexandra (2006). “Introduction” y “No Lies about Ruins” en *F is for Phony. Fake documentary and truth’s undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lutz, Catherine y Collins, Jane (1993). *Reading National Geographic*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MacDougall, David (1998). *Transcultural Cinema*. (Introducción, capítulos 2, 4 y 13). Princeton: Princeton University Press.
- Manovich, Lev (2007). “Understanding Hybrid Media”. En *Animated painting*, ed. Hertz, Bettie-Sue. San Diego: San Diego Museum of Art.
- Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. 1-23, 243-247. Durham and London: Duke University Press.
- Martin, Sylvia (2006). *Videoarte*. Alemania: Taschen.
- Mead, Margaret (1995). “Visual Anthropology in a Discipline of Words”. En *Principles of Visual Anthropology*, ed. Hockings, Paul, 3-10. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Mendoza, Carlos (2008), “¿Existió Nanook?”. En *La invención de la verdad*, 168-177. México: UNAM, CUEC.

- Michaud, Yves (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miller, David (1997). “Ciudadanía y pluralismo”. En revista *Ágora*, núm. 7, pp. 73-98.
- Montezemolo, Fiamma (2009). “Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini”. En *Alteridades*, vol. 19, núm. 38, julio-diciembre, 143-154.
- Morín, Edgar (2000). “Vaqueros y gruperos en el Rodeo Santa Fe”. En *Revista de estudios sobre juventud*, año 4, núm. 11, abril-junio.
- Newman, Michael (2009). “Moving image in the gallery since the 1990s”. En *Film and video art. Edited by Stuart Comer*, pp. 86-121. Tate Publishing. London.
- Niney, Francois (2009). La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental. México: UNAM.
- Ochoa Tinoco, Cuauhtémoc (2009). De la bohemia a las instituciones. El sinuoso camino de las políticas culturales en la ciudad de Tijuana. En *Andamios, volumen 6, número 11, agosto*, pp. 323-352. México.
- Polen Audiovisual (2010). Página Web oficial. Disponible en <http://polenaudiovisual.com/> visitada 05/03/2010.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Renaud, Alain (1989). “Comprender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginario”. En *Videoculturas de fin de siglo*, trad. Giordano, Anna. Madrid: CATEDRA.
- Ruby, Jay (2007). “Los últimos 20 años de antropología visual. Una revisión crítica”. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm 9. pp 13-36.
- Ruby, Jay (2011). *Good-bye to all that*. <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/> (Visitada en marzo del 2011)
- Suárez Ávila, Paola (2009). “Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana” En *Anuario de Historia. Volumen 1, 2007* (pp. 29-43). Universidad Nacional Autónoma de México.

Facultad de Filosofía y Letras, México.

- Tagg, John (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Universes en Universe (2005). “Tijuana sessions” en: *México invitado de honor en ARCO 2005*. <http://universes-in-universe.de/specials/2005/arco-mexico/esp/tijuana/img-16.htm>
- Yeh, R. (2009). *Passing: an ethnography of status, self and the public in a mexican border city*. Disertación doctoral. Universidad de Chicago.
- YONKEart (2010). My Space oficial: <http://www.myspace.com/yonkeart> visitado en julio del 2010.
- Young, Paul (2009). “Sínfonía urbana, cine de ensayo y cine paisajista”. En *Cine artístico*, ed. Paul Duncan. Taschen.
- Zamorano, Gabriela (2011). Tutoría en audio, 04 de marzo de 2011.
- Zizek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. España: Paidós.

VIDEOGRAFÍA⁸⁰

- *Colores*. Sebastián Díaz, 2003. (Bulbo)
- *Comunidades globales*. Bulbo, 2006. (Bulbo)
- *Despedida en tono menor*. Karla Martínez, 2005. (5 y 10 Producciones)
- *Dj Tolo: el cooltivo de un sonido*. Carla Pataky. (Bulbo)
- *El padrino (de nor-tec)*. 2002. (Bulbo)
- *Geografías Cruzadas*. Adriana Trujillo, 2006. (YONKEart)
- *Healthy mutation*. Omar Foglio, 2002. (Bulbo)
- *Hijo de sangre*. Juan Carlos Ayvar, 2007. (5 y 10 Producciones)
- *Koty*. Paola Rodríguez, 2005. (Bulbo)
- *La ciudad sin horizontes*. Tico Orozco, 2007. (5 y 10 Producciones)
- *La invasión*. Isaac Contreras, 2007. (5 y 10 Producciones)
- *La realidad de la ficción*,
- *La víctima*. Sal Ricalde, 1997. (Bola 8)
- *Lienzo de piel*. Sebastián Díaz, 2002. (Bulbo)
- *María Matilde Dinora*. Juan Manuel González, 2005. (5 y 10 Producciones)
- *Memorias de Don Loope (y el galaxy)*. Omar Foglio, 2002. (Bulbo)
- *Mi mejor amiga es un extraterrestre*. Bulbo, 2004 (Bulbo)
- *Neograffiti*. Sebastián Díaz, 2002. (Bulbo)
- *Primavera 13*. Juan Antonio Pantoja, 2007. (5 y 10 Producciones)
- *Que suene la calle*. Itzel Martínez del Cañizo, 2006. (YONKEart)
- *Rap de la frontera*. Sebastián Díaz, 2003. (Bulbo)
- *Salvaje tentación*. Omar Foglio y Paola Rodríguez, 1998. (Bola 8)
- *Sana rabia*. Omar Foglio, 2002. (Bulbo)
- *Surfeando la línea*. José Luis Figueroa, 2004. (Bulbo)
- *Tijuaneados Anónimos*. José Luis Figueroa y Paola Rodríguez, 2009. (Bulbo)
- *Todos los viernes son santos*. Héctor Villanueva, 1996.
- *Un ángel azul*. Lorena Fuentes y José Luis Figueroa, 2002. (Bulbo)

⁸⁰ En este listado se agrega información sobre videos que no aparecen en ninguna de las tablas del Capítulo IV.

- *Uno de esos días*. Illyana Jiménez, 1997. (Bola 8)
- *VJ Act Loops 2002*. Sal Ricalde, 2002. (Nortec Visual)

ENTREVISTAS

- Abraham Ávila, 20 de julio del 2010.
- Adriana Cadena, 22 de junio del 2010.
- Adriana Trujillo, 29 de junio del 2010.
- Alberto Gutiérrez, 20 de julio del 2010.
- Alejandro Zacarias, 29 de junio del 2010.
- Avelina Lesper, 27 de mayo del 2010.
- Axel Núñez, 30 de junio del 2010.
- Bill Kelley Jr., 8 marzo del 2010.
- Bulbo, 5 de mayo y 29 de julio del 2010.
- Gabriela Pineda, 13 de julio del 2010.
- Hansel Herrera, 15 de julio del 2010.
- Héctor Villanueva, 14 de julio del 2010.
- Irina Georgieff, 20 de julio del 2010.
- Itzel Martínez del Cañizo, 16 de julio del 2010.
- Iván Díaz Robledo, 19 de junio del 2010.
- Juan Antonio Pantoja, 15 de julio del 2010.
- Juan Carlos Ayvar, 13 y 27 de julio del 2010.
- Octavio Castellanos, 27 de julio del 2010.
- Roberto Romero Molina, 15 junio del 2010.
- Rosario Mata, 22 de junio del 2010.
- Rubén Guevara, 7 de julio del 2010.
- Rubén Méndez, 13 mayo del 2010.
- Salvador Ricalde, 20 de julio del 2010.
- Sergio Brown, 23 de julio del 2010.
- CECUT Medios audiovisuales, Edgar Rodríguez, 21 de junio del 2010.
- CECUT Conservación, Carlos García, 12 de julio del 2010.
- ICBC Director, Daniel Solís, 19 de julio del 2010.

ANEXO I

Páginas Web o referencias bibliográficas con mayor información sobre las trayectorias de algunos de los colectivos o sus integrantes, no necesariamente actualizados.

Bulbo

<http://www.archivobc.org/?secc=2&a=72&sub=2&letra=B>

Nortec Visual

Iván Díaz Robledo

<http://www.archivobc.org/?secc=2&a=68&sub=2&letra=D>

Octavio Castellanos

<http://www.cronika.com/cro/curri.htm>

Sal Ricalde

<http://www.cronika.com/sal/curri.htm>

Sergio Brown

Valenzuela, José Manuel (2004). *El paso del Nortec. This is Tijuana!*. México:

Trilce Ediciones.

YONKEart

<http://www.myspace.com/yonkeart>

Polen Audiovisual

<http://polenaudiovisual.com/equipo.html>

5 y 10 Producciones

<http://www.5y10producciones.org/>

ANEXO II

Esta información no es exhaustiva y en algunos casos no está actualizada debido a esto se encuentra como anexo, sin embargo nos da un buen punto de referencia de los circuitos y la internacionalización que tuvieron como escena.

Bulbo

Arte

2007

- Zacheta National Gallery of Art Varsovia, Polonia.
- The Santa Monica Museum of Art Santa Mónica, California.

2006

- Antiguo Colegio de San Idelfonso México, D.F.
- MAK - Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art Austria, Viena.
- The Cornerhouse, Manchester, Inglaterra.
- Centro Cultural Tijuana, Tijuana, México.

2005

- InSite_05 San Diego CA.-Tijuana, B.C.
- Festival Zaragoza Latina, Zaragoza, España.
- Feria Internacional de Arte ARCO 2005, en Madrid, España.
- Kùltur Büro Barcelona, Barcelona, España.

2004

- Festival Cervantino 2004. Guanajuato, México.
- Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México.

Festivales o muestras de cine y video

2010 Ambulante muestra de documentales, México.

2009 Festival Internacional de Cine de Morelia, México.

2007 FICCO, Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México.

2006 Dresden Film Festival. Dresden, Alemania.
2005 Festival Golosina Visual en Mexicali, Baja California.
2004 Borderlandia Film Festival en San Francisco, California.
2004 Festival de Cine de Baja California.
2004 San Diego Latino Film Festival.
2004 5ta. Bienal de Documentales del CCC de la Ciudad de México.
2003 Imperial Beach Film Festival.
2003 Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Ciudad de México.
2003 Festival de Cine Este Corto Sí Se Ve.
2003 San Diego Latino Film Festival.
2002 Festival Internacional de cortometraje “Expresión en Corto” 2002 en Guanajuato.
2002 San Diego Latino Film Festival.

Nortec Visual

Iván Díaz Robledo

Arte

2005

- Encuentro de arte contemporáneo Cuernavaca/Tijuana.
- Casa de la Cultura Siglo XIX, Chihuahua, México.
- Bezalel Academy of Art, Jerusalem, IL.
- Festival Zaragoza Latina, Zaragoza, España.
- Feria Internacional de Arte ARCO 2005, en Madrid, España.

2004

- 2da bienal de video arte internacional VIDEO ZONE II. Tel Aviv, IL.
- Tijuana la Tercera Nación, Tijuana, México.
- Centro Estatal de las Artes de Monterrey (Pinacoteca), México.
- Museum of Contemporary Art San Diego.

2003

- “Hecho en Tijuana, imágenes de una ciudad”, CECUT, Tijuana.
- Centro Cultural los Lagos, Jalapa, Veracruz, México.
- 7th d.u.m.b.o. Art under the brige. Brooklyn, NY.

2002

- Centro Cultural Tijuana, CECUT, México.
- Center for Research in Computing and the Arts, UCSD, La Jolla.
- Art Gallery Spruce Street Forum San Diego, Ca.
- Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, Ca.
- Casa de las Culturas, Berlin, Alemania.

Festivales o muestras de cine y video

2004 Guadalupe's Film Festival, San Antonio, Texas.

2003 Guadalupe's Film Festival, San Antonio, Texas.

2002 Calgary International Film Festival, Canadá,

Octavio Castellanos

Arte

2004

- Musée International des Arts Modestes, Sète, Francia.
- Centro Cultural Tijuana, CECUT, México.
- Hebert Marcuse Gallery. UCSD Cross-Cultural Center, San Diego, Ca.

2003

- Galería RAS, Barcelona, España.
- Festival multidisciplinario México en Alemania, Berlín, Alemania.
- El Balazo Gallery, San Francisco, Ca.
- Museo de Arte y Cultura Latinoamericana MACLA. San José, Ca.
- Centro Cultural Tijuana, CECUT, México.

2002

- Gusano Bar. Tijuana, México

1999

- Axis Mundi. Galería de la Ciudad. Tijuana.

1997

- Palacio Municipal. Tijuana, México.

Sal Ricalde

Arte

2004

- Musée International des Arts Modestes, Sète, Francia.

2003

- Encuentro de creadores fronterizos, San Cristobal de las Casas, México.
- Arte Joven. Ensenada, B.C. México.

2002

- Centro Cultural Mexicano, Miami, USA.
- Centro Cultural Tijuana, CECUT, México.
- Art Forum de Berlín , Alemania.
- Mexartes, Berlín, Alemania.
- Galería Fisher, Universidad del Sur de California, USA.
- Mexartfest, Japón.
- Galería Lizbeth Oliveira, Oakland, CA.

2001

- Museum of Contemporary Art, San Diego, CA.
- INSITE 2000-1, Tijuana.

2000

- Museo Ex Teresa, Ciudad de México.

Festivales o muestras de cine y video

- Super 8 festival, New York, USA.
- Frecuencia fest, Los Ángeles , CA.
- Expresión en corto, Guanajuato , MEX.
- LA Film Fest, Los Angeles , CA.
- Festival de Cortometraje de la Ciudad de México.
- Vidarte 2002, D.F. MEX.
- Videofest 2002. B.C.Norte.
- Cinemad 02. Madrid España.

- Morelia International Film Fest 2003, Morelia.
- Festival regional de cine, video, sociedad, Geografías Suaves 2004, Mérida, MEX.

YONKEart

Arte

2006

- Centro Nacional de la Artes.
- Centro Cultural de México en Washington.
- Galería Cornerhouse de Manchester.

2005

- Caixa Forum, Barcelona.
- Kulture Buro, Barcelona.
- Insite 05, Tijuana-San Diego, EU.
- ARCO 05, Madrid, España.
- Tijuana en Zaragoza, Zaragoza, España.

2004

- Video Zone II, Tel Aviv, Israel.
- Centro de las Artes, Monterrey, México.

2003

- Centro de la Imagen, Ciudad de México.
- Museo de Arte Contemporáneo de San Diego.

2002

- Centro Cultural Tijuana, Tijuana, México.

Festivales o muestras de cine y video

2003 Calgary Film Festival.

2003 Festival de Cine de Morelia.

2002 Festival de Cine de Mujeres en la Cineteca Nacional.

Polen Audiovisual

Adriana Trujillo

Arte

- Mexican Culture Institute in Washington D.C.
- Museum of Contemporary Art San Diego.
- La Cineteca Nacional y el Caixa Forum en Barcelona
- El Laboratorio Arte Alameda.
- Retrospectiva 20 años de FONCA en la Biblioteca Vasconcelos.
- Museo de Mujeres.
- ARCO Madrid 2005.

Festivales o muestras de cine y video

- Barcelona Visual Sound.
- InEdit Fest.
- San Diego Latino Film Fest.
- Festival Internacional de cine y tv de mujeres.
- Buenos Aires Film Festival.
- Proyecta Aragón.

Itzel Martínez del Cañizo

Arte

2007

- Bienal São Paulo-Valencia, Valencia.

2006

- Tijuana Organic, Manchester y Londres.

2005

- Insite 05, Tijuana-San Diego.
- ARCO 05, Madrid.
- Tijuana en Zaragoza, España .

2003

- BC-3 Nueva Fotografía en Baja California, México DF y Guanajuato.
- Spring Reverb, San Diego, CA.

Festivales o muestras de cine y video

2010 Ciclo “Zwischen den Welten Tijuana”, recorre diversas salas de cine de Berlín.

2007 Gira Documental Ambulante, México.

Latin American Film Festival Utrecht, Holanda.

VIVA 13th Spanish and Latin Film Festival, Manchester .

Kosmorama Trondheim International Film Festival, Noruega.

Sguardi Altrove Film Festival, Milan.

2006 International Documentary Film Festival Ámsterdam, Holanda.

Festival Internacional de Cine de Morelia, México.

Festival Internacional de Mujeres en el Cine y la TV, México.

San Diego Women Film Festival.

5 y 10 Producciones

Festivales o muestras de cine y video

- Centro Cultural Tijuana.
- Rally de Cortometrajes Recortos 48.
- Festival Macabro.
- Impulso al Arte Joven Mont-Blanc.
- Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México.
- Festival Internacional de Cine de Guadalajara.