

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES, NIÑEZ Y JUVENTUD

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN Y DESARROLLO HUMANO

CINDE-UNIVERSIDAD DE MANIZALES

MAESTRÍA EN DESARROLLO EDUCATIVO Y SOCIAL

CINDE – UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

**PROCESO DE SISTEMATIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO PRODUCIDO EN LAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.**

(FICHA DE PROCESAMIENTO DE LAS INVESTIGACIONES)

**1. Datos de Identificación de la ficha**

Fecha de Elaboración: 20 de mayo de 2019	Responsable de Elaboración	<b>Tipo de documento</b>
	Nombre: Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño	Tesis de maestría ( )
		Tesis de doctorado (X)
		Informe de investigación ( )
	Relación con el documento :	Artículo ( )

	Autor del documento (X)	Otros ( ) Cual: _____ _____
	Sistematizador ( )	
	Estudiante de doctorado ( )	
	Estudiante de maestría ( )	
	Otro:	
	Cual:	

**2. Datos de identificación de la investigación**

	Grupo(s)	Líneas(as)	
<b>Grupo (os) Línea (as) de investigación donde fue desarrollada la investigación</b>	Perspectivas Políticas, Éticas y Morales de la Niñez y la Juventud	Socialización Política y Construcción de Subjetividades	
		Desarrollo Psicosocial	
		Construcción de las Paces	
		Infancias, Juventudes y Ejercicio de la Ciudadanía	
		Políticas Públicas y Programas en Niñez y Juventud	
	Educación y Pedagogía: Imaginarios, Saberes e Intersubjetividades	Educación y Pedagogía	
		Praxis Cognitivo-Emotiva en Contextos Educativos y Sociales	
		Infancias y Familias en la Cultura	
		Ambientes Educativos	
		Desarrollo Humano	
		Gestión Educativa	

	Jóvenes, Culturas y Poderes	Jóvenes, Culturas y Poderes	X
	Otro grupo Cual:		
	Otra línea cual Cual:		
<b>Título</b>	GEOPOÉTICAS DEL HABITAR EN TIJUANA. HUELLAS DE LA SENSIBILIDAD JUVENIL		
<b>Autor/es/as</b>	Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño		
<b>Tutor-a co-tutora</b>	Ana Patricia Noguera de Echeverri		
<b>Año de finalización de la investigación</b>	2019		
<b>Año de publicación</b>			
<b>3. Información general de la investigación</b>			
<b>Temas abordados</b>	Habitar de jóvenes artistas en la frontera de Tijuana, México; obras artísticas como huellas afectivas; metodoestesis geopoética para el estudio de las huellas artísticas desde cuatro momentos: huella, superficie de contacto, contacto, piel.		
<b>Palabras clave</b>	Habitar, Jóvenes, Artistas, Frontera, Tijuana, Geopoética, Huellas, Sensibilidad.		
<b>Preguntas que guían el proceso de la investigación</b>	¿Cómo se expresa el habitar de jóvenes artistas en la frontera de Tijuana, México? ¿De qué manera estudiar obras artísticas como huellas de la sensibilidad? ¿Puede una geopoética dar cuenta de las fronteras? ¿Es posible, desde ella, borrarlas?		

<b>Fines de la investigación</b>	Estudiar cómo se construyen habitares artísticos de jóvenes en la ciudad fronteriza de Tijuana, México, quienes a través de sus obras imprimen las huellas de su sensibilidad juvenil.
<b>4. Identificación y <u>definición</u> de categorías</b> <b>( máximo 500 palabras por cada categoría) Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página</b>	
<p>GEOPOÉTICA: “Este despliegue en las comprensiones de la geopoética según White, Pardo y Pineda, permiten ver los enlazamientos entre poesía y tierra, filosofía y tierra y un pensar poético de la tierra que van ampliando las comprensiones y saberes sobre la relación profunda de los cuerpos con el mundo y la naturaleza. Para White, la desterritorialización de Deleuze será un concepto clave para introducir la figura de un nomadismo intelectual, y posteriormente, la captura de sentido en el vocablo de la geopoética. Pardo traerá de regreso el eco de Spinoza para hablar de esas imágenes que se imprimen en los cuerpos, pero también cómo los cuerpos imprimen sus gestos sobre los espacios y construyen su habitar. Pineda tomará este vocablo para meditar junto a Heidegger en el habitar poético en tiempos de guerra, y cómo pese a las marcas, heridas y muertes, la persistencia afectiva lleva a plasmar huellas en las que se revela el habitar.</p> <p>En torno a la geopoética, De Paula (2015) medita sobre las situaciones indecibles desde las que habla la tierra, y cómo encontrarían sus puntos de decibilidad en las expresiones sensibles, ahí donde la lengua de la tierra se torna algo que puede ser leído (De Paula, 2015, p.56-58). Para De Paula “La poética de la tierra toca nuestras profundidades sin pasar por nuestras superficies” (De Paula, 2015, p. 61), es decir, su experiencia reclama formas de apertura y disposición que desubiquen el disciplinamiento de los sentidos. Llegar a las profundidades sin tocar las superficies sería el rasgo vital de situarse a la escucha de saberes donde la sensibilidad anuncia revela la tierra que nos habita.</p> <p>La geopoética en este estudio se nutre de estos despliegues en busca de procurar y ponerse a la escucha de un pensamiento-otro, y también la tentativa de trazar un camino, donde lo indecible se revela como algo que puede ser leído a través de la sensibilidad, y donde los hábitos afectivos desde el arte imprimen huellas en las que se expresa el habitar.” (p. 127)</p> <p>HABITAR: “La construcción de un habitar afectivo se expande en una amplitud de expresiones y saberes como alternativa a los proyectos de razón moderna, mostrando cómo en los mundos de la vida afectiva no hemos sido derrotados por los proyectos de desarrollo, los ideales del progreso ni los planes geopolíticos de los países. Profundizar el sentido de un habitar afectivo al entrar en diálogo con las Ciencias Sociales, pretende fisurar los imaginarios que niegan las expresiones</p>	

estéticas y sensibles por considerarlas subjetivas o poco verificables para las comunidades científicas. Por ello, este camino también se plantea el desafío de transitar hacia un conocimiento-otro de lo humano y la vida a través de un habitar-otro, un habitar que en esta tesis encuentra su punto de expansión desde las huellas de la sensibilidad juvenil. De ahí que esta textura capitular inicie cada matriz de sentido sobre el habitar (aprendizaje, gesta y afecto) con una obra artística relacionada con Tijuana, en tanto que también se busca enunciar cómo desde las expresiones artísticas se construyen formas de saber y estar en esta frontera.” (p.96)

HUELLAS: ¿Cómo leer las marcas de esa exterioridad? ¿De qué manera se graban las huellas? Una manera de adentrarse en ellas se tornará posible a partir de meditarlas desde cuatro momentos que las constituyen: la huella como tal, la superficie de contacto, el contacto y la piel donde se imprime. La huella que permanece, o en palabras de Pineda registros del ser sobre la tierra habitada. O como las medita Pardo en diálogo con Spinoza, afecciones, es decir, imágenes afectivas que se imprimen. Huellas como acontecimientos que expresan desde su mudez gestos sensibles que perduran con nuestro arrojó hacia ellas. Como el relato del agua en la montaña, el hábitat que funda la corriente sobre la piedra hasta formar un cauce, el gesto en relieves que deviene la persistencia de ese contacto.

La superficie de contacto, el lugar en el que se demarca la huella, las condiciones materiales que la reciben, los tipos de espacio que la acogen. Aquel soporte que hace de ella un registro posible de ser leído y sentido. Sus profundidades, su extensión, sus dimensiones, sus estilos, la materialidad en la que queda plasmada y la singulariza. Este momento de la huella alude a su condición material-expresiva, es decir, dónde se imprime la huella y cuáles son las condiciones desde las que queda inscrita. Su materialidad y soporte donde queda depositada.

El contacto, un momento que hace referencia a la fuerza con la que queda plasmada la huella. La intensidad con la que se imprime en la superficie de contacto. El empuje que provoca afecciones y tensiones sobre los cuerpos y los espacios. El contacto leído como conjunto de intensidades revela las fuerzas que hacen a la huella, por lo que este momento permite indagar en aquellos temas, intenciones, propósitos, personajes y deseos que van inscribiendo sus huellas.

Por último, otro relieve de la huella es la piel a la que se enlaza, es decir, ya no la superficie de contacto que le aporta su materialidad, sino la piel sensible donde queda grabada como acontecimiento sensible, su punto de conexión y expansión más allá de su unicidad. En otras palabras, este momento no alude a su composición material, sino al tejido que la inscribe y configura. La piel en la que permanece la huella, no necesariamente es una piel corporal, sino que también podría pensarse como la piel del territorio, la piel de la ciudad, la piel geográfica que acoge la impresión de estos registros poéticos.

Huella, superficie de contacto, contacto y piel, son momentos que permiten adentrarse en sus texturas, rugosidades, pliegues, cortezas, cicatrices, fuerzas que las han llevado a permanecer. Desde estos cuatro momentos los registros y marcas que aparentemente permanecían mudos,

encuentran sus puntos de decibilidad al profundizar en sus pliegues. (p.131-132)

**ARTE:** Desde las claves que aportan Ranciere y Borriaurd, esta tesis piensa el arte como aisthesis relacional donde no sólo lo bello es lo artístico, sino que las obras expresan sus propios tejidos sensibles y relaciones. El arte también es pensado desde su cualidad como intersticio social que hace emerger experiencias estéticas con las personas y lugares. Arte como aisthesis relacional da cuenta de las formas y prácticas que hacen de los acontecimientos artísticos una experiencia colectiva donde el artista, la obra, el lugar, los sentidos y quienes se exponen a su experiencia, en conjunto construyen el acontecimiento sensible de lo artístico. En tanto que lo que enlaza con el arte no son los conceptos de belleza o estética que se comparten, sino la facultad de sentir, conmovernos, conmocionarnos ante la expresión artística. La aisthesis relacional da cuenta de una lectura expandida de lo artístico, ya no desde su autoría y materialidad solamente, sino desde el conjunto de relaciones, prácticas, discursos y reconocimientos que posibilita con su emergencia.

Huellas de lo que permanece como arte, aisthesis relacional, tejido sensible, relaciones, sentidos, lugares, pieles, intensidades. Arte como capturas de sensación, que se arrojan, se graban, quedan impresas, tendidas, en suspenso, desvaneciéndose. Arte como la expresión de las relaciones históricas, de poder, de sentir, de saber, de conocer. Arte como formas posibles de habitar, estético-afectivas, es decir, que tienen un fundamento estético desde el que se construyen con nociones técnicas, estilísticas y de concepto que las constituyen; y también afectivas por un conjunto de sentidos y formas que se manifiestan desde las afecciones, sensaciones comunicantes, puentes de sensibilidad que llevan a la conexión de los cuerpos que producen sentires y se exponen a su sensación.

La aisthesis relacional toma la individualidad del yo artístico y la inserta en la trama histórica de lo colectivo, donde generaciones moldearán sus expresiones, temas, texturas, profundidades, alcances; cuerpos comunicándose desde las experiencias sensibles que se renuevan en vidas jóvenes que las reinterpretan. (p. 107-108).

**JÓVENES ARTISTAS:** Estas claves invitan a pensar las juventudes como situadas, contextuales, históricas y diversas con el propósito de captar sus singularidades espaciales, socioeconómicas, históricas, políticas y culturales, en busca de una comprensión más capilar de los sentidos en torno a ellas. En diálogo con esta mirada múltiple sobre la juventud (...) emerge el sentido de jóvenes artistas como los cuerpos juveniles que construyen hábitos afectivos a través del arte y producen formas de sensibilidad en sus obras que se capturan como huellas.

Una condición juvenil que hace del arte la forma de relación consigo mismo y con los otros. Más que un contrato social, un acuerdo de sensación. Una base material en la que se fundan reconocimientos. Cuerpos que expresan, cuerpos que sienten, cuerpos que existen desde esa relación sensible. Jóvenes para quienes el arte conecta, cultiva conciencias, fisuran barreras. Las juventudes artistas con sus aprendizajes, interpretaciones y búsquedas que materializan en obras, gestan la captura de sensaciones que imprime su momento. Jóvenes con una voluntad que persiste

en lo sensible y donde la poesía, la pintura, la música, el baile y cualquier otra forma de expresión no sólo es una obra o acontecimiento aislado sino su camino de vida. Su devenir existencia desde esa particular forma de escucha y esa voluntad creativa que intenta traducir desde su cuerpo al mundo que le ha tocado vivir.

Jóvenes artistas, construyen hábitos afectivos desde la creación. Dan cuenta de una manera particular de estar en su lugar, una forma de habitar. Hábitos afectivos que se expresan en la disposición de los sentidos del cuerpo para traducir e interpretar su realidad, que se posicionan en el riesgo de la experiencia, en el contacto con los otros y el tacto de lo Otro. Hábitos que tienen como fundamento los afectos[ En relación al hábito Pardo escribe: “Si a ese «retener la experiencia pasada» y al consiguiente «tomarla como regla para el porvenir» llamamos hábito, entonces, en ese sentido, el hábito, rebasando y contradiciendo la experiencia, es la fuerza generatriz del sentido, del tiempo y de las historias” (Pardo, 1991, p. 6).], y cuyas manifestaciones frecuentemente rehúyen a la racionalidad, son esporádicas, caóticas, continuas, repetidas, invertidas, sin puntos claros de anclaje, pero aconteciendo desde su propia lengua, lengua-obertura en la que se adentran quienes labran lo artístico: Humeantes caligrafías, aparecen y desaparecen, llueven, también se congelan, se queman dentro, se van quedando, van permaneciendo, imprimen su fuerza de contacto, como el agua lo hace con la montaña, la imaginación del cuerpo juvenil traduce lo que siente. (p. 113, 114,115).

## **5. Actores**

**(Población, muestra, unidad de análisis, unidad de trabajo, comunidad objetivo)**

**(caracterizar cada una de ellas)**

“En una etapa inicial del estudio, se seleccionaron tres proyectos de jóvenes artistas en Tijuana: El grafógrafo, libros y café de René Castillo, una cafebrería (café y librería) que durante 10 años ha funcionado como uno de los centros culturales independientes más activos y diversos en la zona centro de Tijuana. El proyecto de Galería Ambulante de Yaneli Bravo “Luressia”, dedicado a la producción y venta itinerante de sus pinturas con personas y lugares al margen de los circuitos artísticos convencionales; el otro proyecto fue “Murmuren” del Colectivo Coyote a través de la experiencia de Daniel Espinosa, uno de los miembros en este colectivo dedicado a promover la obra de jóvenes artistas emergentes.

Luego de esta primera selección y con el propósito de ampliar los alcances de este estudio, se incorporaron más proyectos de jóvenes artistas como el de “Ñongos” de la fotógrafa Ana Andrade, el cual capturó la vida de deportados de Estados Unidos y habitantes de calle en la Canalización del Río Tijuana; la canción “Fukushima” del grupo de rock San Pedro El Cortez, la cual aparece en su disco titulado “Un poco más de luz” y que alude a las vidas trágicas de jóvenes en Tijuana que hacen del desencanto su forma de enunciación; el largometraje “Navajazo” de Ricardo Silva, una pieza en video que registra a diferentes personajes que habitan esta frontera desde una condición de

vida considerada en el límite; para completar esta selección, se incluyó la obra “Cyclorama Móvil” del pintor y artista digital Raúl Moyado, una serie de pinturas digitales adaptadas a la tecnología de Google Street View y que son visibles desde una perspectiva de 360 grados utilizando visores de realidad virtual.” (p. 134 y 135)

## **6. Identificación y definición de los escenarios y contextos sociales en los que se desarrolla la investigación**

**(máximo 200 palabras)**

“Las impresiones de Tijuana como ciudad fronteriza han sido pensadas desde los cuatro momentos de la huella: la huella misma, que alude a su condición fronteriza, los efectos de la migración y el encauzamiento del río que hizo posible su hábitat como ciudad. El siguiente momento, superficie de contacto, permitió adentrarse al devenir fronterizo desde esta tierra a partir de su contacto occidental, lo que revela como el habitar estará signado por su presencia nativa, los registros coloniales y la introducción de fronteras religiosas, imperiales, nacionales y geopolíticas. El siguiente momento, el contacto, reúne algunas de sus intensidades teórico-conceptuales que aportan claves para meditar una ciudad fronteriza como Tijuana, proponiendo la figura del (des)encuentro como una clave a la comprensión antagónica y compleja en lugares de frontera. Por último, la piel, buscó dar cuenta de las capas que se perciben en las texturas sensibles de esta ciudad, (...) siendo algunas de ellas las plasmadas por el pueblo Kumiai; las expresiones estético-religiosas, la arquitectura y los relatos de evangelizadores en el periodo misional, los primeros registros literarios, estéticos y fílmicos a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX; el impulso nacionalista durante la segunda mitad del nuevo siglo, la reivindicación de la frontera y lo fronterizo como elementos integrados a la producción artística, así como la renovación de la vida nocturna y la apertura y acondicionamiento de lugares para las expresiones artísticas y culturales. Desde este conjunto de capas se va revelando las texturas, honduras y relieves que posee la sensibilidad fronteriza.” (p.189-190)

## **7. Identificación y definición de supuestos epistemológicos que respaldan la investigación**

**(máximo 500 palabras)**

**Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página**

“El lugar múltiple de enunciación de esta tesis se sitúa en una migración poética ante los muros epistémicos (p.52) que rehúyen el lugar de lo sensible para el saber, hace eco del pensamiento ambiental desde la pregunta por el habitar (p.94), y se construye desde una comprensión expandida del arte (p. 107 y 108) y la juventud (p. 113, 114,115) para leer obras artísticas como expresiones de

habitar esta frontera. Teniendo en cuenta lo anterior, las geopoéticas del habitar en Tijuana de estos jóvenes artistas se expresarían a través de las huellas (p. 131 y 132) que imprime su sensibilidad juvenil, y donde la metodoestesis geopoética (p.133) es la senda en la que se arroja a la deriva este estudio.” (p. 136)

#### **8. Identificación y definición del enfoque teórico ( máximo 500 palabras)**

**Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página, señalar principales autores consultados**

“Las huellas se imprimen en el cuadro de mundo que somos. Pardo captura desde este enunciado el eco de Spinoza a través de los siglos. Un cuadro de mundo que encuentra su punto de traducción desde el cuerpo y su sensibilidad, cuando las afecciones permanecen en la piel, moldean con sus fuerzas, filtran sus colores, mixturando en nosotros nuevos relieves.

Las huellas nos afectan, por ello las portamos aun cuando no podamos reconocerlas en nosotros. Las llevamos en nuestra manera de hablar, pensar, sentir, estar, habitar (Noguera, 2012). Son nuestras marcas (Pineda, 2014), aquello por lo que otros nos llegan a reconocer. No la imagen que tenemos de nosotros mismos, sino el conjunto de imágenes que llevamos impresas, experiencias, lugares, saberes, sentires, una suerte de fibras expuestas al exterior. (...)

Imágenes, huellas, extraños signos, testimonios de nuestras intensidades, fronteras de nuestras pasiones. En las huellas que portamos se dan oberturas de existencia, rendijas a quienes hemos sido y estamos siendo. Son difíciles de ocultar, puesto que no sabemos cuándo se revelan, simplemente acontecen y sugieren una forma de permanencia, una persistencia del cuerpo en el mundo sensible (...)

Huellas que portamos, y al hacerlo nos volvemos expresiones de su intensidad que lleva nos lleva a imprimir nuestros propios registros. Si las huellas se imprimen en los cuadros de mundo de los cuerpos (Spinoza en Pardo, 1991), estos cuerpos harán del mundo su propio cuadro para llenarlo de impresiones. Doble registro. La huella se imprime sobre los cuerpos que la portan como si fuera invisible, más de este contacto entre el cuerpo y la afección se gesta un modo de relación, una superficie-otra (Mesa, 2010), en tanto que las huellas que portan los cuerpos inspiran las propias impresiones de ellos sobre el mundo. El cuadro que somos derrama sus colores e intensidades sobre mundo, mientras éste nos imprime sus gestos geográficos sobre la existencia.

Huella, acto de creación, registro en una tierra que también es una piel. Paisaje sentido y erigido en la imaginación, pero plasmado como gesto que conecta con la geografía de la tierra y de la piel. Geopoética, creación poética desde la tierra que somos y llevamos en el cuerpo. Racimo de intensidades, transgreden el lugar hasta darle un rostro sensible, decible. Poética de la tierra leída a través del habitar, huellas que portamos y vamos dejando al existir. (p. 116, 117 y 118).

**9. Identificación y definición del diseño metodológico (máximo 500 palabras)**

**Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página**

“La selección de estos siete proyectos de jóvenes artistas en Tijuana busca revelar las huellas de sus obras tomando como base la comprensión expandida del arte, identificándolos como cuerpos que construyen hábitos afectivos desde la creación y que llegan a imprimir las huellas de su habitar desde los cuatros momentos antes descritos. En relación a este último punto, un ejemplo de cómo leer las huellas desde sus diferentes momentos es pensar en la obra artística como la huella, la superficie de contacto como la materialidad que la constituye, sea ésta una página para un poema, un lienzo para una pintura, un escenario para danzar o actuar, un instrumento para interpretar una canción. El contacto es la intensidad temática que contiene, el estilo que la destaca, la forma en la que se imprimen sus registros de intensidad hasta plasmar un sentido. Por último, la piel puede pensarse como el lugar donde acontece dicha obra, es decir, el contexto, la ciudad, la frontera, el espacio donde queda inscrito y establece puntos de enlace con la exterioridad. Así, las obras de arte de estos jóvenes pasan como huellas inscritas en superficies de contacto diferenciadas por su intensidad, pero compartidas en una misma piel que representaría a la ciudad de Tijuana y la frontera donde construyen su habitar.

Para llevar a cabo esta metodoestesis (Noguera, en proceso de publicación) se realizó una investigación documental para conocer la trayectoria y las obras elegidas. También se realizaron entrevistas y comunicaciones personales con ellos y ellas durante 2016, 2017 y 2018 para indagar en los cuatros momentos que singularizan sus obras como huellas de su habitar esta frontera, por lo que otro despliegue en la investigación llevó a preguntarse por los habitares estético-afectivos en Tijuana y cómo han plasmado sus registros a través del tiempo. También, se añaden relatos autobiográficos que enfatizan la relación personal con cada uno de los artistas, un vínculo que se construye desde mi quehacer como poeta y gestor cultural en Tijuana, lo cual me llevó a conocer de cerca estos proyectos y artistas.

A partir de las entrevistas, comunicaciones personales e investigación documental, se recuperaron estos elementos para ponerlos en diálogo con esta metodoestesis geopoética y el despliegue de los cuatro momentos en la huella antes descritos. De manera que fui llevando a cabo un registro de enunciados y argumentos desde sus voces como artistas, para después ir identificándolos con los momentos de la huella en busca de capturar los rasgos que imprime su habitar afectivo.” (p. 135 y 136).

**10. Identificación y definición de los principales hallazgos (empíricos y teóricos)**

**(máximo 800 palabras)**

**Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página**

“(…) algunas de las claves en las que se inscribe esta investigación fueron distinguir cómo han sido algunos de los tránsitos epistémicos en los mundos científicos (…). A partir de estas fisuras y suturas (…) pude arribar al primer enunciado que acompaña esta investigación: ante los muros epistémicos instalados por la Ciencia se torna vital llevar a cabo migraciones poéticas.

(…) a partir de esta mirada y este tacto investigativo, en diálogo con el Pensamiento Ambiental, dediqué otro momento de la tesis a distinguir tres matrices de sentido en la discusión del habitar a partir de la segunda mitad del Siglo XX, siendo estas matrices el pensamiento del habitar como aprendizaje, como gesta de la vida y la construcción de los habitares afectivos. (…)

Así, la migración poética me encaminó a un lugar del pensamiento donde el habitar se construía desde los afectos, y este arribo afectivo necesariamente requería de una mirada y un tacto geopoético desde el que fuera posible leer la textura y profundidad de las huellas. Con estos primeros caminos recorridos, la siguiente senda que se abría fue situar la comprensión del arte (…) como aisthesis relacional, (…) sentido más amplio de lo artístico y pertinente para leer las expresiones de la sensibilidad juvenil (…)

Esta primera distinción respecto a la lectura de lo artístico, me llevó a (…) plantear la discusión en torno a lo juvenil y una tentativa de captura respecto a qué entendía por jóvenes artistas. (…) siendo éstos los cuerpos que construyen hábitos afectivos desde la creación; creativities artísticas en sus diferentes manifestaciones y formas llevadas a cabo por cuerpos juveniles situados, contextuales, históricos y diversos.

Teniendo en claro el sentido del arte como aisthesis relacional y de jóvenes artistas como aquellos cuerpos que construyen hábitos afectivos desde la creación, ahora seguía meditar los alcances de la geopoética y su pertinencia para el estudio de las huellas de la sensibilidad juvenil. (…) De modo que si la geopoética como se asume en esta búsqueda es entendida como el estudio de las huellas, había que introducirse en las huellas mismas a partir de cuatro momentos en los que se plasmarían las huellas: La huella como tal, lo que permanece; la superficie de contacto, el lugar o la materialidad donde se imprime; el contacto, o la intensidad con la que se deposita esta impresión, y la piel en la que se inscribe como el espacio al que se entreteje este registro sensible.

(…) esto finalizó el primer camino del estudio y me situó en el umbral para el siguiente recorrido, la tentativa de construcción de una Geopoética del habitar en Tijuana, la frontera habitada y que es escenario de las huellas de la sensibilidad juvenil en esta investigación. (…)

Finalmente, el último tramo de este recorrido se encuentra en el despliegue de las huellas de la sensibilidad juvenil de los artistas estudiados. (…)” (p.329, 330, 331, 332, 333 y 334)

“Gracias a sus respuestas y el estudio de sus obras, he podido reconocer gestos de su habitar afectivo, las huellas que han impreso sus sensibilidades y también las marcas que esta frontera he hecho sobre los “cuadros de mundo” de sus cuerpos. De modo que me he vuelto testigo y escucha de cómo René Castillo, a través de “El Grafógrafo, libros & café”, se distingue más que artista, un

artesano que genera acontecimientos de lectura y experiencias estéticas a través de los libros. Con Yaneli Bravo y su “galería ambulante” comprendí que además de vender sus pinturas, ofrecerlas desde este acto ambulante la llevó a tejer relaciones de amistad con desconocidos que le donaron aprendizajes y nuevas experiencias. Con el proyecto “Murmuren” del Colectivo Coyote, desde la voz de Daniel Espinosa presencié cómo voluntades artísticas son capaces de organizar y construir espacios donde otros creadores puedan visibilizar sus obras. Con el proyecto fotográfico “Ñongos” de Ana Andrade, conocí que también se construían ejemplos de habitar desde las vidas desacreditadas. La canción “Fukushima” del disco “Un poco más de luz” de San Pedro El Cortez (Diego, Edgar, Mario y Aris), me llevó a sentir lo trágico de las juventudes que parecieran buscar algo perdido en la angustia y los excesos. Con Ricardo Silva y su largometraje “Navajazo”, di testimonio de existencias al límite capaces de todo para satisfacer sus deseos. Y con Raúl Moyado y su obra Cyclorama Móvil, distinguí desde sus pinturas y sus diálogos que también hay geografías digitales por descubrir.

Desde sus voces, anécdotas, aprendizajes y obras, estos jóvenes compartieron los hábitos afectivos de su labor artística y las impresiones que dejan las huellas de su sensibilidad en Tijuana. Huellas que quedan en las redes de relaciones que han construido, así como los lugares que han transformado, ampliando y fisurando la concepción cerrada de frontera que hoy se exagera en nuevos proyectos de división. A partir de estas experiencias y obras, no sólo he confirmado la profunda vitalidad de las preguntas del pensamiento ambiental y sus críticas a un quehacer científico anclado en el racionalismo moderno. Sino que, a través de las geopoéticas del habitar en Tijuana, he podido reconocer mi propia sensibilidad y existencia en esta frontera, inspirándome a desplegar este estudio pese a cualquier crisis, muro o división que intente impedir, siempre fallidamente, el despliegue del habitar afectivo.” (p.16 y 17).

### **11. Observaciones hechas por los autores de la ficha**

**(Esta casilla es fundamental para la configuración de las conclusiones del proceso de sistematización)**

### **12. bibliografía citada en la investigación**

#### **VOCES, DIÁLOGOS, SABERES**

Aguilera, Ó., (2012) “Genealogía de lo juvenil en el Siglo XX”, tesis doctoral, Chile: Universidad de Maule.

Albán Achinte, A., (2014), Seminario de pensamiento decolonial, Programa de doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Universidad de Manizales-CINDE, Manizales, Colombia.

Álvarez, A. (2014), Seminario de Fundamentación Epistemológica del Doctorado en Ciencias

Sociales, Niñez y Juventud, Medellín, Colombia.

Amoore, L. (2006) "Biometric borders: Governing mobilities in the war on terror" *Political Geography*, vol. 25, pp. 336-351.

Anderson, J. y O'dowd L., (1999) "Borders, border regions and territoriality: Contradictory meanings, changing significance", en *Regional Studies*, Reino Unido, Routledge, vol. 33, núm. 2, pp. 593-604.

Andrade, A. (2012a), *Ñongos*, (WEB). Recuperado de [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com)

(2012b) "Sueños del Río", *Ñongos*, (WEB). Recuperado de [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com)

(2012c) "Cartas", *Ñongos*, (WEB). Recuperado de [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com)

(2012d) "Recycle", *Ñongos*, (WEB). Recuperado de [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com)

(2012e) "Ñongo cultural", *Ñongos*, (WEB). Recuperado de [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com)

Andrade, L.G (11 de julio de 2015) "Hermanos, creadores del universo", Periódico Frontera, Tijuana. Recuperado de <https://www.frontera.info/EdicionOnline/Notas/Noticias/11072015/988433-Hermanos-creadores-del-universo.html>

Ang, S. (2018), "HIPNOSIS 2018: San Pedro El Cortez", Sergio ANG, Recuperado de: <https://www.indierocks.mx/musica/articulos/hipnosis-2018-san-pedro-el-cortez/>

Ángel Maya, C. A., (2012), *El retorno de Ícaro. Muerte y vida de la filosofía. Una propuesta ambiental*. Recuperado de: [www.augustoangelmaya.com](http://www.augustoangelmaya.com)

(2008) "Medio ambiente urbano", en *Gestión y Ambiente*, Volumen 11, no.1, mayo, pp.21-51. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/1694/169414452002.pdf>

(1990), *Hacia una sociedad ambiental*, Bogotá, Colombia: Editorial Labrador.

(1996), *El reto de la vida. Ecosistema y cultura: Una introducción al estudio del medio ambiente*, Serie Construyendo el Futuro No. 4, Bogotá, Colombia: Ecofondo.

Anzaldúa, G. (1990) *Borderlands/La Frontera. The new mestiza*, San Francisco, Estados Unidos: Aunt Lute, pp. 593-604.

Apodaca, J.A. (2017) Tijuana en el cine mexicano (WEB), 23 de mayo de 2017, *Revista Icónica. Pensamiento Filmico*. Recuperado de <http://revistaiconica.com/tijuana-en-el-cine-mexicano/>

(2012) "La construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos", tesis de maestría, El Colegio de la Frontera Norte, México. Recuperada de <https://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/2014/03/TESIS-Apodaca-Peraza-Juan-Alberto.pdf>

Balibar, E., *Politics and the Other scene*, Nueva York: Verso, p. 84.

Bateson, G., (1989), *Mente y Naturaleza*, Estados Unidos, 1989.

Bauman, Z. (2002) *La hermenéutica y las ciencias sociales*, Argentina: Nueva Visión, p. 9.

Berumen F. H. (2014) *Nuestra ciudad mía*, México: Instituto de Cultura de Baja California.

(2011) *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, México: Conaculta/Colef.

Bourriard, N., (2006) *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bugallo, A., (2014) "Ecofilosofía o Filosofía Ambiental" [Entrevista a Alicia Bugallo], *Disenso* No.6, Canal TLV1, Argentina. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Zr1z7U2jgdg>

Bustamante, J.A. (1990) *Historia de la Colonia Libertad*, México: El Colef, pp.22-23.

Carson, R., (2010) *Primavera Silenciosa*, España: Editorial Crítica.

Carrillo, J. y Hernández, A. (1985) *Mujeres fronterizas en la industria maquiladora*, México: Consejo Nacional de Fomento Educativo, Secretaría de Educación Pública, y Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, México, pp. 87-89.

Capra, F., (1996) *La trama de la vida. Una perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, España:

Anagrama, pp. 29-30.

Centro Cultural Tijuana (CECUT) (Productor y Director (CECUT), (22 de agosto de 2016). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xS638AF953c>

Cárdenas, Ochoa, A. (27 de agosto de 2016) “Navajazo, un poderoso ensayo sobre el desencanto”, Diario *El País* (WEB), Sección Cultura. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2016/08/26/actualidad/1472171935\\_427928.html](https://elpais.com/cultura/2016/08/26/actualidad/1472171935_427928.html)

Cesaire, Aimé (2006) *Discurso sobre el colonialismo*, México.

Comisión Nacional para el Desarrollo (CDI), (2008), *Kumiais. Homenaje a Gloria Castañeda Silva, cantante kumiai*, Serie Pueblos Indígenas en riesgo, disco compacto, Gobierno Federal, México.

Curiel, Sedeño, J.M., (2014) “Gesta de la participación política de jóvenes en la frontera norte de México. El movimiento #YOSOY132 en Tijuana” en Alberto Hernández y Amalia E. Campos (coords.) *Actores, redes y desafíos. Juventudes e infancias en América Latina*, México: El Colef y CLACSO, pp. 167-192.

Escobar, A., (2015), *Sentipensar con la Tierra*, Medellín, Colombia: Unaula.

(2016a), “Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, Volumen 11, Número 1, Enero - abril, 2016 Pp. 11 – 32.

(2016b), “Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra”, *El País. Periódico global*, Contrapuntos [columna periodística]. Recuperado de: <http://blogs.elpais.com/contrapuntos/2016/01/desde-abajo-por-la-izquierda-y-con-la-tierra.html>

Dardel, E. (2011) *O homem a terra: Natureza da realidade geografica*, Brasil: Perspectiva.

Deleuze, G. (2006) *Spinoza: Filosofía práctica*, Argentina: Tusquets Editores.

(1999) *Spinoza y el problema de la expresión*, España: Muchnik Editores.

Deleuze, G. y F. Guattari, (2005) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, España: Ediciones El Serbal, p.64.

Descamps, C., Magiori, R. y Eribon, D., 1994, “Entrevista a G. Deleuze: Mil mesetas” en *Devenires filosóficos*, Zona Erógena, no. 18. Disponible en <https://es.scribd.com/document/130388097/Entrevista-Sobre-Mil-Mesetas>

Descartes, R. (2010) *Meditaciones Metafísicas*, México: Editorial Tomo.

De Paula, F. C. (2015), “Sobre geopoéticas e a condição corpo-terra”, *Geograficidade*, V.5, Número Especial, Primavera, 2015.

Diccionario Etimológico (2014) “poesía, poiesis, Ποίησις”. Recuperado de [www.dechile.net](http://www.dechile.net)

Dilthey, W. (1949) *Introducción a las Ciencias del Espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica.

Duque, F., (2008), *Habitar la tierra: medio ambiente, humanismo, ciudad*. Madrid: Abadda Editores.

Espinosa Proa, S. (2007) *De los confines del presente*. Baja California, México: FORCA.

Etnias del mundo (2009), “Kumiai”, México. Recuperado de <http://etniasdelmundo.com/c-mexico/kumiai/>

Elizondo, S. (1972) *El Grafógrafo*, México: Fondo de Cultura Económica.

Fanon, F. (1952) *Piel negra, máscaras blancas*, Barcelona: Editorial Nova Terra.

Feixa, C., (2014) *De la generación@ a la #generación. La juventud en la era digital*, Barcelona, España: Ned Ediciones.

Feixa, C. y Oliart, P. (2016) *Juvenopedia*, Barcelona, España: Ned Ediciones.

Fomperosa, R. M. (26 de junio 2016) “San Pedro el Cortez, Los punks menos punks de Tijuana”, México. Recuperado de <https://www.indierocks.mx/musica/entrevistas/entrevista-con-san-pedro-el-cortez-nrmal2016/>

- Foucault, M., (2012a) *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (2012b) *El Gobierno de sí y de los otros*, Curso en el Collège de France (1982-1983), México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, H. G., (2012) *Verdad y Método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, España.
- Galano, C. (2007) “Educación ambiental: morada de la vida”, [Entrevista a Carlos Galano], *Anales de la educación común*, Tercer siglo, año 3, número 8, Educación y ambiente, octubre, p. 26-33.
- García Canclini, N., (1990) *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Debolsillo.
- Garduño, E. (2017), “Cartografía simbólica sobre el territorio tradicional de los kumiai”, *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, #55, septiembre-diciembre, pp.90-109.
- Giraldo, Díaz N. (2006), “ Poder y resistencia en Michel Foucault” Consultado en <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n4/n4a06.pdf>
- Gratao, L.H. (2002), “A Poética D' 'O Rio' - Araguaia! De cheias & vazantes (à) luz da imaginação”, tesis de doctorado, Brasil: Universidad de Sao Paulo.
- Grossfogel, R. (2007) “Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”, *CELA*, (1), Panamá, 1-5.
- González, Reynoso, A. (2014) *La escena del crimen: Escritos sobre cine*. México: Centro Cultural Tijuana (CECUT).
- (5 de noviembre de 2013) “Navajazo, documentiras desde la frontera”, en *Vice* (WEB) Sección Cultura. Recuperado de [https://www.vice.com/es\\_latam/article/exwj5p/navajazo-documentiras-desde-la-frontera](https://www.vice.com/es_latam/article/exwj5p/navajazo-documentiras-desde-la-frontera)
- Guerrero, A.L, y Herrera, J.D. (2015) “Historia Oral, historias de vida e investigación narrativa”, Seminario de Fundamentación Epistemológica del Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Medellín, Colombia.
- Hall, S. y Gay, D. P. (1996), *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid-Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Heiddeger, M., (1994a) “Construir, habitar, pensar” en *Conferencias y artículos*, Barcelona, España: Ediciones Serbal, p. 142.
- (1994b) “Poéticamente habita el hombre” en *Conferencias y artículos*, Barcelona, España: Ediciones Serbal, pp.163-178.
- Ehrlich P. R. (1973) *The Population Bomb* [1968]. New York: River City Press.
- Hartshorne, R. (1936) “Suggestions on the Terminology of political boundaries”, *Annals of the Association of American Geographers*, Reino Unido, Routledge, vol. 26, núm. 1, 56-7.
- Guerín, M. (1999), “Los cambios en las dimensiones semánticas del habitar”, en L. GIORDANO y L. D'angeli (eds.) *El habitar, una orientación para la investigación proyectual*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires y Universidad Autónoma Metropolitana, p. 347-353.
- Husserl, E. (1985) *Meditaciones Cartesianas. Una invitación a la fenomenología*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Iglesias, N. (2011) “Coming and going. Transborder visual art in Tijuana”, en Rosana Blanco Cano y Rita E. Urquijo-Ruiz (Edits.) *Global Mexican Cultural Productions*, Estados Unidos: Palmgrave-Macmillan, pp.175-196.
- (2008a) *Emergencias. Las artes visuales en Tijuana*, México: Conaculta-CECUT-UABC.

(2008b) “Nuevos agentes sociales, nuevos espacios urbanos y posibilidades de cambio. Las artes visuales en Tijuana”, Berkeley Planning Journal, Department of City and Regional Planning, UC Berkeley, 21 (1), California, Estados Unidos, pp.47-77.

(1985) *La flor más bella de la maquiladora: historias de vida de la mujer obrera en Tijuana*, B.C.N., México: Secretaría de Educación Pública (SEP), Dirección General de Publicaciones y Medios, Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), (2016a), “Realizan la primera expedición arqueológica oficial en Islas Coronado”, Boletín INAH. Recuperado de <http://www.inah.gob.mx/boletines/5690-realizan-primera-expedicion-arqueologica-oficial-en-islas-coronado-bc>

(2016b) “El INAH identifica evento arqueoastronómico en pintura rupestre de El Vallecito” Boletín INAH, <https://inah.gob.mx/boletines/4995-el-inah-identifica-evento-arqueoastronomico-en-pintura-rupestre-de-el-vallecito>

(Productor) (2012a), *El mito kumiai (Yumanos)*, INAH TV, México, Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OdbxR9qRQgg>

(Productor) (2012b) *El Mito de La Canasta Kumiai*, Serie Yumanos, Baja California, México. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3QvzjZHYND4>

Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI), (1980), Censo de Población y Vivienda, México.

(1970) Censo de Población y Vivienda, México.

(1960) Censo de Población y Vivienda, México.

(1900) Censo de Población y Vivienda, México.

Kush, R., (2007), *América Profunda*, Perú: Pratec-Cedi, pp. 135, 145, 171

Larrosa, J. (2006), “Sobre la experiencia”, *Aloma*, pp. 87-112.

La Jornada (15 de mayo de 2014) “Mueren 6627 migrantes en 20 años del operativo guardián”, *La Jornada*, México. Recuperado de [http://stmedia.net/noticias/seguridad/mueren-6627-migrantes-en-20-anos-del-operativo-guardian#.WH\\_fQVN97IU](http://stmedia.net/noticias/seguridad/mueren-6627-migrantes-en-20-anos-del-operativo-guardian#.WH_fQVN97IU)

Leroi-Gourhan, A., (1971) *El gesto y la palabra*, Caracas, Venezuela: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Leff, E., (2009), *Saber ambiental*, México: PNUMA.

Lewis, O. (2012) *Los hijos de Sánchez*, México: Fondo de Cultura Económica.

López, A. (8 de octubre de 2018) “San Pedro El Cortéz no canta en inglés”, Entrevista a San Pedro El Cortez, Recuperado de [https://www.vice.com/es\\_latam/article/exw9p7/san-pedro-el-cortez-no-canta-en-ingles](https://www.vice.com/es_latam/article/exw9p7/san-pedro-el-cortez-no-canta-en-ingles)

Manovich, L. (2001), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, México: Paidós.

Marandola Jr., E. (2014), “Fenomenología do lugar”, Seminario realizado en la Universidad Nacional de Colombia (UNAL), sede Manizales, del 28 de Julho a 01 de agosto de 2014.

(2012), “Heidegger e o pensamento fenomenológico em Geografia: sobre os modos geográficos de existência”, *Geografia*, v. 37, pp. 81-94.

Martins, J.d.S., (2009) *Fronteira. A degradacao do outro nos confines do humano*, Brasil: Editora Contexto.

Mesa, C. (2010), *Superficies de contacto*, Colombia: Mesa Editores.

Mignolo, W., (2003) *Historias locales Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid: Edición AKAL.

Montezemolo, F., (2009), “Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad/ Diálogo con

Néstor García Canclini”, *Alteridades*, vol.19 no.38, México jul./dic. 2009. Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-70172009000200010](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000200010)

Moyado, R. (2018), *Cyclorama Móvil*, (descripción). Recuperado de <http://moya.do/index.php?lang=esp>

Muñoz, González, G. (2007), “La comunicación en los mundos de vida juveniles”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 5, núm. 1, enero-junio, 2007, Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud, Colombia. Recuperado de <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadyciudadcomunicacion/wp-content/uploads/2014/11/Munoz-la-comunicacion-en-los-mundos-de-vida-juveniles-en-colombia-1.pdf>

Ness, A. (1973) “The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement”, en *Inquiry*, #16, pp. 95-100.

Noguera de Echeverri, P., (En prensa) *Metodoestésis*. Manuscrito presentado para publicación, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales.

(2012) *Cuerpo-Tierra: El Enigma, El Habitar, La Vida Emergencias de un Pensamiento Ambiental en clave del Reencantamiento del Mundo*, España, Editorial Académica Española.

(2004), *El reencantamiento del Mundo: Ideas para la Construcción de un Pensamiento Ambiental Contemporáneo*, Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales, México: PNUMA/ORALC.

Noguera, P. y Pineda Muñoz, J.M., (2014) “Gesta de la cultura como emergencia de la Tierra. Notas en clave de una poética ambiental”, en Carlos Yáñez Canal (Ed.), *Emergencias de la Gestión Cultural en América Latina*, Manizales, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, pp. 40-66.

(2009), “Filosofía ambiental y fenomenología: el paso del sujeto-objeto a la trama de vida en clave de la pregunta por el habitar poético contemporáneo”, Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Círculo Latinoamericano de Fenomenología, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; Morelia (México), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 261-277. Recuperado de: [http://www.clafen.org/AFL/V3/261-277\\_Noguera.pdf](http://www.clafen.org/AFL/V3/261-277_Noguera.pdf)

López, E. y Krogstag J. M. (2017) “Key facts about unauthorized immigrants enrolled in DACA”. Recuperado de <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/09/25/key-facts-about-unauthorized-immigrants-enrolled-in-daca/>

Ochoa tinoco, C., (2011) “Políticas culturales en la frontera norte. El caso de la ciudad de Tijuana, Baja California, 1980-2000”, [tesis de doctorado], México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Recuperado de [http://www.academia.edu/24080349/Pol%C3%ADticas\\_culturales\\_en\\_la\\_frontera\\_norte.\\_El\\_caso\\_de\\_la\\_ciudad\\_de\\_Tijuana\\_Baja\\_California\\_1980-2000](http://www.academia.edu/24080349/Pol%C3%ADticas_culturales_en_la_frontera_norte._El_caso_de_la_ciudad_de_Tijuana_Baja_California_1980-2000)

Oliveros, T. y Cossio, H. (5 de diciembre de 2014) “Navajazo, un documental de Ricardo Silva sobre la degradación social en la frontera México-EU”, *Al margen* (WEB). Recuperado de <http://almargen.mx/navajazo-un-documental-de-ricardo-silva-sobre-la-degradacion-social-en-la-frontera-mexico-eu/>

Ortega, A. (29 de junio de 2017) “‘San Pedro el Cortez’, los Sueños que se Disuelven y la Aridez de Tijuana”, Operación Marte (WEB). Recuperado de <https://operacionmarte.mx/riffs-latinos-san-pedro-el-cortez/>

Paasi, A. (1999) “Boundaries as Social Processes: Territoriality in the World of Flows” en David Newman (ed.) *Boundaries, Territory and Postmodernity*, London-Portland: Frank Cass Publishers, pp. 67-88.

Padilla, Corona, A. (1998) *Inicios urbanos del norte de Baja California. Influencias e ideas. 1821-*

1906, México.

Pardo, J.L. (1991) *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, Barcelona, España: Ediciones Serbal.  
París, D., Velasco, L., Bojórquez, I. et. al. (2013) “Reporte sobre dimensión, caracterización y áreas de atención a mexicanos deportados desde Estados Unidos”, Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.

Pineau, G. (2009) *Las historias de vida como artes formadoras de la existencia*, *Cuestiones Pedagógicas*, 19, 2008/2009, pp. 247-265. Recuperado de

[https://www.researchgate.net/publication/261795106\\_Translation\\_from\\_French\\_into\\_Spanish\\_PIN\\_EAU\\_G\\_2009\\_Las\\_historias\\_de\\_vida\\_como\\_artes\\_formadores\\_de\\_la\\_existencia/download](https://www.researchgate.net/publication/261795106_Translation_from_French_into_Spanish_PIN_EAU_G_2009_Las_historias_de_vida_como_artes_formadores_de_la_existencia/download)

Pineda, J., (2014), “Geopoética de la Guerra: He oído música en el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego”, [tesis de doctorado], Colombia: CINDE-Universidad de Manizales.

Piñera, D. (1990), *Semblanza histórica de Tijuana*, México: Universidad Autónoma de Baja California (UABC).

Pimienta, O. (2006) *Libertad: Ciudad de paso*, México: CONACULTA/CECUT.

Pratt, M. L. (2010) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: FCE.

Prescott, J. R.V. (1987) *Political frontiers and boundaries*, Londres: Allen & Unwin.

Pobierzym, R. P. (2014) *La muerte de la Naturaleza y la ecofilosofía* [Entrevista a Ricardo Pablo Pobierzym], *Disenso*, no.26 [Programa de televisión], Argentina, 2014. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ooXR2XPRucM>

Ranciere, J. (2013) *Aistheis: escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.

Reguillo, R., (2012) *Las culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*, Buenos Aires: Siglo XXI.

(2010) “La condición juvenil en el México contemporáneo. Biografías, incertidumbres y lugares” en Rossana Reguillo (edit.), *Los jóvenes en México*, México: Fondo de Cultura Económica y CONACULTA, pp. 395-429.

Restrepo, E., 2015, “Teorías contemporáneas”, Seminario de fundamentación epistemológica, Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Medellín, noviembre.

Rodríguez, A. (2016), “Seminario sobre Michel Foucault”, Seminario de fundamentación epistemológica, Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Manizales, Colombia.

Rosique, R. (2014), *Los 70. Un período fundamental en la plástica de Tijuana*. Tijuana, Baja California, México: Gobierno Municipal e Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC).

(2004) *Hacedores de Imágenes. Plástica bajacaliforniana contemporánea: imágenes y textos críticos*. Distrito Federal, México: Centro Cultural Tijuana (CECUT), Instituto de Cultura de Baja California (ICBC), Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC) y Universidad Autónoma de Baja California (UABC).

Rousseau, J.J. (1997) *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Madrid: Tilde Ediciones.

Ruelas, C. (2017), *Tijuana. La Esquina del Cine: Entrevistas, reportajes y reseñas sobre el acontecer cinematográfico en la ciudad fronteriza*. México: Centro Cultural Tijuana (CECUT).

Rumford, C. (2006) “Theorizing Borders”, *European Journal of Social Theory*, SAGE Publications, vol. 9, núm. 2, pp. 155–169.

Said, W. E. (2013) *Orientalismos*, México: Debolsillo.

Sánchez, Bañón, J. (2015) “El septentrion novohispano: la comandancia general de las provincias internas”, tesis de maestría. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/33770/>

Sandín E.M.P., (2003) *Investigación Cualitativa en Educación. Fundamentos y Tradiciones*,

Madrid: Mc Graw and Hill Interamericana, p. 146.

Santos, B. D.S, (2010) *Introdução a uma ciência pós-moderna*, Brasil: Graal.

(2009) *Epistemología del sur*, México: Siglo XXI Editores, p.14.

(2003) *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*, Volumen I, Bilbao: Desclée de Brouwer.

Saramago, L., (2014) “Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger” en Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer, Livia De Oliveira (Edits.) *Qual o espaço do lugar? geografia, epistemologia, fenomenologia*, Brasil: Perspectiva.

Spinoza, B., (2011) *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid: Alianza Editorial.

Taguenca Belmonte, J.A. (2009) “El concepto de juventud”, *Revista mexicana de sociología*, vol. 71, núm. 1, pp. 159-190.

Tratado de Guadalupe-Hidalgo, (1848), “Tratado de Paz, Amistad, Límites y Arreglo Definitivo entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América”, Sección V, México y Estados Unidos. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20091229161053/http://portal.sre.gob.mx/cilanorte/pdf/1848.pdf>

Tello, Díaz, C. (9 de febrero de 2017) “El programa Bracero”, columna de opinión, portal de noticias *Milenio*. Recuperado de <http://www.milenio.com/opinion/carlos-tello-diaz/carta-de-viaje/el-programa-bracero>

Trujillo, A. (2012) *Bordocs y fronteras. Cine documental en el norte de México*, México: Casa editorial Abismos.

Tuan, Y.F. (2012) *Topofilia. Um Estudo Da Percepção. Atitudes E Valores Do Meio Ambiente*, Brasil: Eduel.

White, K. (1980) “Textos fundadores”, Instituto de Estudios Geopoéticos, Chile, recuperado de <http://www.institut-geopoetique.org/es/textos-fundadores-es>

White, K. (1989) “Presentación del Instituto”, 28 de abril de 1989. Recuperado de <http://institut-geopoetique.org/es/presentacion-del-instituto>

(1979) “Intellectual Nomadism”, tesis de doctorado, Universidad de la Sorbona, París.

Yépez, H., 2004, *Made in Tijuana*, México: Instituto de Cultura de Baja California (ICBC).

Yépez, H., Peralta, R. y Montezemolo, F. (2006) *Aquí es Tijuana*, Londres: Black Dog Publishing.

Valenzuela Arce, J. M., (2015) “Remolinos de viento. Juvenicidio e identidades desacreditadas”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*, Barcelona, España: Nuevos emprendimientos editoriales-COLEF-ITESO.

(2014), “Side to side. Identidades juveniles al límite”, en Valenzuela Arce, J.M. (coord.), *Tropeles juveniles. Culturas e identidades transfronterizas* (15-39), Tijuana: Colef y UANL.

(2012a) *Nosotros. Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*, México: Conaculta.

(2012b) *Sed de mal. Feminicidio, jóvenes y exclusión social*, México: El Colef y Universidad Autónoma de Nuevo León.

(2009) *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*, México: El Colef y Casa Juan Pablos.

(2004) *El paso del Nortec*, México: Trilce.

(1991) *Empapados de sereno*, México: El Colef.

Van Houtum, H., (2000) “An overview of European geographical research on borders and border regions”, *Journal of Borderlands Studies*, Reino Unido: Association for Borderlands Studies/Routledge, vol. XV, núm. 1, pp. 57-83, 2000.

Zamora, G., (2009) “Vuelve Primavera: El rock de los 60 en México”, *Gustavo Zamora*, 09, 08, 09,

Recuperado de: <https://estroncio90.typepad.com/blog/tijuana/page/2/>  
Zamudio, J.C. (9 de noviembre de 2014), "Entrevista con Ricardo Silva", *Time Out México* (WEB).  
Recuperado de <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/cine/entrevista-con-ricardo-silva>  
Zerzan, J. (2004), *Futuro primitivo*, Argentina: Colectivo Editorial Último Recurso.  
Znaniiecki, F. y Thomas I. W. (2006), *El Campesino polaco en Europa y América*, España: Boletín Oficial del Estado.

**DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES, NIÑEZ Y JUVENTUD**

**ALIANZA Universidad de Manizales/ CINDE**

**INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN**

**Jhonnatan Moisés Curiel Sedeño**

**Candidato a Doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**

**Asesora**

**PhD. Ana Patricia Noguera**

**LÍNEA**

**Jóvenes, Culturas y Poderes**

**Manizales**

**2019**

**GEOPOÉTICAS DEL HABITAR EN TIJUANA. HUELLAS DE LA SENSIBILIDAD  
JUVENIL**

JHONNATAN MOISÉS CURIEL SEDEÑO

*Para mi papá Prudencio Curiel y mi mamá María del Rosario Cedeño, por darme la vida en  
esta frontera*

*Para Alejandra y Liam, por su amor y paciencia todo este tiempo*

*Para los artistas en esta investigación, René, Yaneli, Daniel, Ricardo, Ana, Raúl, Diego, Edgar,  
Mario y Aris, por permitirme estudiar las huellas de su sensibilidad juvenil*

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
INTRODUCIRSE A LAS HUELLAS. Otras miradas, otros tactos	5
Geopoéticas del habitar en Tijuana	11
Huellas de la sensibilidad juvenil	14
PRIMERA TEXTURA. Muros epistémicos, migraciones poéticas	18
El estudio de las huellas, una labor afectiva	19
Tres fisuras y una sutura en el pensamiento en Ciencias Sociales	22
Ante los muros epistémicos, migraciones poéticas	52
SEGUNDA TEXTURA. Habitar como aprendizaje, gesta, afecto	57
Construir habitar ante las crisis	58
Tres maneras de pensar y sentir el habitar	66
Habitar desde la sensibilidad	97
TERCERA TEXTURA. Aisthesis relacionales, jóvenes artistas, geopoéticas	101
La geopoética. Un camino posible para sentir huellas	119
La geopoética en el estudio de las huellas de jóvenes artistas en Tijuana	136
CUARTA TEXTURA. Geopoéticas del habitar en Tijuana	140

Las huellas de Tijuana	153
Capas sensibles. Gesta de las expresiones artísticas sobre la piel fronteriza	176
Los momentos de las huellas en Tijuana	189
QUINTA TEXTURA. Huellas de la sensibilidad juvenil	191
Fundar lugares afectivos. René y El Grafógrafo, libros y café	195
Un habitar que pinta su color en el otro. Yaneli Bravo y la Galería Ambulante	216
Relaciones afectivas en expansión. Daniel Espinosa del Colectivo Coyote y el proyecto	
Murmuren	228
Develar desde la sensibilidad cuerpos y rostros liminares. Ana Andrade	
y el proyecto Ñongos	249
Habitaes musicales para enunciar el desencanto. La canción Fukushima	
de San Pedro El Cortez	271
Instantes de verdad desde existencias al límite. Ricardo Silva y	
su etnoficción Navajazo	290
Habitar desde geografías digitales. Raúl Moyado y el proyecto de Cyclorama Móvil	313
SEXTA TEXTURA. Habitaes artísticos de jóvenes en Tijuana.	
Huellas geopoéticas en la tierra que somos	326
VOCES, DIÁLOGOS, SABERES	338

ÍNDICE DE FIGURAS 353

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS 354

## AGRADECIMIENTOS

Aunque una tesis sea firmada por un autor, lo cierto es que se escribe de manera colectiva gracias a las inspiraciones y las voluntades de un número impreciso de personas. Es difícil nombrar a todas y todos quienes estuvieron conmigo a lo largo de estos años. Pasaron bastantes eventos, tanto afortunados como desafortunados, padecí robos, amenazas, presiones. Perdí la cuenta de los viajes que hice entre México y Colombia, me cansé como nunca, tuve que acostumbrarme a un estilo de vida de malabarista, sorteando el trabajo, los estudios, la familia, la vida y las intensidades del día a día, como si fueran pelotas que mantenía en el aire; y que a veces, por continuar con esta hazaña, perdí el equilibrio de alguna de ellas y se me cayó; se desbarataba mi acto, me quedaba en suspenso por un instante para después retomar. Quizá porque en todo este tránsito fue necesario reconocer que a veces las fallas son parte del camino. Que los esfuerzos requieren de igual descanso. Que es sano equivocarse. Y que toda esta experiencia del posgrado si no nos humaniza y sensibiliza, inevitablemente nos lleva a una maquinización indolente.

En esos momentos de dificultad, cuando más necesitaba sosiego, la poesía siempre estuvo presente en la forma de un abrazo, unas palabras de aliento, un gesto de ánimo ante los miedos y desafíos. La poesía me resguardo, me dio cobijo, me llevaba a recordar las pasiones por la que en primer lugar decidí estudiar el doctorado: el arte, los saberes, la sensibilidad, la frontera, la vida, el amor, todo tan armoniosamente imperfecto y verdadero. Para reiterar estas pasiones, me acogí en el aforismo de Gibrán Khalil Gibrán que me ha acompañado desde los 20 años, y dice: “Sólo me agradan los malabaristas cuando se les caen las pelotas”. Así que pese al esfuerzo por mantener ese acto, aprendí a ver con otros ojos los errores y las dificultades. Para quien aprende a distinguirlo, del caos también emanan formas de saber, de las penas también emergen fortalezas, en las soledades más profundas también se construyen las alianzas.

Hoy tengo claro que todas esas pelotas que se me cayeron fueron vitales, porque además de que me legaron un aprendizaje distinto, hubo personas muy especiales alentándome a continuar y mantener viva la incandescencia que da fortaleza a mis propósitos.

Por estas y otras razones expreso mi agradecimiento en primer lugar al Dr. Alberto Hernández en México y la Dra. Alexandra Agudelo en Medellín, Colombia, quienes fueron las primeras personas en darme la confianza y creer en mi capacidad para estudiar el programa de doctorado. Sin su apoyo y aliento, mi biografía habría tomado un camino muy distinto, y por ello me siento honrado y agradecido de haberlos conocido. Gracias Dr. Alberto y Dra. Alexandra, por brindarme esta gran oportunidad de estudiar el posgrado fuera del país.

Gracias a mi papá y mamá, Prudencio Curiel y María del Rosario Cedeño, así como a mis hermanas Gabriela y Erika, porque sin su cariño, paciencia y comprensión no hubiera podido salir adelante. También gracias a mis cuñados Jaime y Juan, así como a todas mis sobrinas y sobrinos Yuriana, Camila, Helena, Mateo, Emiliano y Sofía, a quienes he visto crecer y madurar y para quienes espero ser un ejemplo cuando prosigan sus propios sueños.

Gracias también a mi tía Rita Cedeño, quien fue y es una de las figuras más importantes en la familia por su ejemplo, constancia y cariño. Por siempre acompañarme durante los momentos más cruciales y críticos de mis estudios. Gracias a ella pude ingresar y graduarme con honores de la universidad, y también gracias a ella pude concluir este doctorado. No hay manera de retribuir todo lo que me ha ayudado, pero ojalá que esta tesis y todo lo que provenga traigan logros dignos y honrosos en memoria de nuestra familia. Gracias también a mi tía Rosa y mis primas Susana y Ana, en California, Estados Unidos, quienes me apoyaron durante varios viajes al sur.

Gracias a mi amada Alejandra Valencia y a su hijo Liam Villarreal, por su amor, calidez, sus sonrisas y su paciencia. Por esperarme durante tantos viajes y estar conmigo durante las etapas más difíciles. Por compartir conmigo su corazón y llenarme de recuerdos y alegrías que atesoro y considero mi mayor riqueza. Ustedes vivieron conmigo este doctorado y con ustedes celebro los frutos de este esfuerzo.

También gracias a mi querida amiga Patricia Torres, quien estuvo conmigo durante fases críticas de esta experiencia, y siempre me dio palabras de aliento para no claudicar. Pacientemente ella me escuchó durante varios años y fue testigo de cómo evolucionaba el estudio. Su atenta escucha, su compañía y sobre todo su amistad, son obsequios que valoro y agradezco como una de las mejores cosas que tengo en esta vida.

También agradezco a mi tutora y amiga, la Dra. Patricia Noguera de Echeverri, así como al Dr. Jaime Pineda, ambos en Manizales, quienes me inspiraron a construir un estudio que abrevara su potencia desde lo poético. Sin su palabra y su guía esta tesis no habría encontrado el rumbo ni la voluntad para andar por los escarpados caminos del pensamiento. También doy gracias a profesores como el Dr. Germán Muñoz, director de la línea de investigación “Jóvenes, culturas y poderes”, así como a todos mis compañeros y compañeros de línea. A mis lectores de tesis, el Dr. Adolfo Albán Achinte de Colombia y al Dr. Eduardo Marandola Jr. de Brasil, por los saberes compartidos y por la generosidad de sus palabras y acertadas críticas.

Gracias también a mis queridas amistades de la cohorte 13, Ariel, Mary y José, por su complicidad y tantas buenas experiencias, entre ellas las charlas con cerveza y el implícito posdoctorado en salsa que acreditamos con las noches de rumba; a Carlos Andrés y Óscar, por brindarme su confianza y abrir caminos profesionales para construir juntos; a Diana Carmona de

Manizales, así como a Diana Peláez y Diana Navarrete de Bogotá, por su generosidad y afecto como las mejores anfitrionas; también gracias a María Eugenia de Pasto, por su amistad, su fino humor y sus sinceros deseos para concluir este camino.

Un especial agradecimiento va también para los artistas que aceptaron estar presentes en este estudio, René, Yaneli, Daniel, Ricardo, Ana, Raúl, Diego, Edgar, Mario y Aris, por depositar en mí su confianza para hablar sobre las huellas de su obra artística en esta frontera. También gracias a los artistas y fotógrafos cuyas obras acompañan las páginas de esta tesis, porque a través de ellas he podido leer desde otra mirada a la frontera.

Gracias también a personas radiantes que estuvieron conmigo en esta experiencia, a la Dra. Marleny Cardona de Manizales, a Tiago Noronha y Henrique Moreira de Limeira, Brasil. También a los amigos poetas Yaxkin Melchy, Andrés González y Karloz Atl, quienes me hospedaron y ayudaron durante mis visitas a la capital mexicana. También gracias a Deyanira Torres y Alfredo Araujo, por la música compartida que acompañó la escritura de la tesis. Gracias Jaime Saldarriaga, Mágara de León, Lina Ojeda, Florisse Vázquez y Pepe Rojo, por su amistad y sus ánimos estos años.

Finalmente, agradezco al programa de doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud de la Universidad de Manizales y el CINDE, a su directora la Dra. Sarah Victoria Alvarado, así como todo el equipo académico y administrativo que está detrás de bambalinas, y hace funcionar este programa tan importante en la región cafetera y América Latina.

No puedo quedar más satisfecho con todo lo que ha significado esta experiencia de vida. Espero que esta tesis sea un reflejo de la inconmensurabilidad afectiva que hoy siento.

Gracias Colombia por cambiarme la vida.

## **INTRODUCIRSE A LAS HUELLAS. Otras miradas, otros tactos**

Tuve que trasladarme miles de kilómetros al sur del continente americano para mirar con otros ojos la frontera donde crecí. Y al desplazarme, al partir por un instante, esa partida se fue repitiendo y me llevó a pensar en la experiencia del exilio como condición de posibilidad del *habitar*. Desde otras tierras sentí la tierra que acoge mi existencia. La nostalgia se volvió mi manera de reconocer con otros ojos y otro tacto el lugar donde he crecido. Para sentir mi tierra, Tijuana, tuve que distanciarme de ella.

Distancia ontológica, distancia del ser en el estar para aprehender a habitar. Distancia que también es del momento para hacer conciencia histórica, para reconocer el tiempo del ser en el estar. Porque para mirar de frente a la época a veces es necesario tomar distancia. Sin alejamiento no habrá reconocimiento, sin extrañamiento del Ser en el Estar, será imposible habitar. Habitamos a partir del extrañamiento, del distanciamiento. Por la distancia ontológica el ser se abraza al lugar. En la inmediatez, el ser no reconoce el lugar que habita. Por ello, en conversaciones con seres queridos y en mis propias búsquedas de pensamiento y lenguaje, se fue revelando el enunciando de que habitar es un asunto de alejar-se(r). Porque sólo con otros ojos se pueden mirar las fronteras del ser, esos surcos apenas visibles en los que se extiende lo humano y lo sensible desde las huellas que dejamos, ciertos rastros y gestos sobre el espacio, que a fuerza de imprimirlos desde los afectos, hacen que emerja el lugar querido, lugar de nostalgia por estar, de añoranza por sentir, lugar que deviene “topofílico” (Tuan, 2012).

Y fue en esa distancia del lugar, en ese alejamiento, cuando emergieron dos preguntas que inquietaron esta búsqueda ¿puede una geopoética dar cuenta de las fronteras? ¿Es posible, desde la geopoética, borrarlas? Pensé, desde otros ojos mediados por la extrañeza, por el alejamiento, que las geografías de la vida afectiva carecen de fronteras. Me había ido de mi lugar,

de mi frontera, pero en mi cuerpo, en ese “polvo de mis botas”<sup>1</sup>, llevaba también el lugar, éste volaba conmigo. La frontera hablaba desde mi cuerpo, Tijuana *estaba* en mí, como una huella. Incluso cuando surcaba el éter, espaciando hacia arriba el terruño de otras experiencias, volaba y sentía la fuerza de ese verbo elemental, existencial, y a la vez tan profundo: Habitar. ¿Y qué decir del habitar en el norte de México con Estados Unidos? ¿Cómo se habita una frontera? ¿Quiénes habitan desde el arte creando puentes en la división?

La ciudad de Tijuana, Baja California, en el extremo noroeste de México, con sus áridos paisajes que abarcan desde las piedras desérticas hasta el Océano Pacífico, me han llevado a creer que esos relieves son también mi biografía. Pero no sólo sus paisajes sino también sus materialidades sociales, sus prácticas y sus formas de relación las llevo conmigo. Al crecer en un lugar donde se erige la materialidad de la segregación, los discursos de la exclusión y los estigmas racializados, la pregunta por el habitar esta frontera se volvió una interrogante que motivó mis búsquedas (Noguera, 2004 y 2012) y me llevó a pensar en las existencias que dejan su huella pese a todo (Pineda, 2014), huellas de quienes las construyen afectivamente y que parecían dejar impreso el testimonio de su intensidad. Jóvenes artistas, en quienes fui aprendiendo a conocer las marcas de sus huellas, su manera de permanecer en la memoria de los lugares, sus relaciones afectivas, los gestos que van dejando a su paso en una ciudad que también les imprime sus registros.

Desde muy joven una incertidumbre se volvió la atmósfera de mis días. Cuando el paisaje existencial no estaba poblado por las preguntas del ser ni del estar. Cuando los lugares no me interpelaban por la fuerza de su negación y devastación. Cuando la memoria era de amores y

---

<sup>1</sup> Fragmento de letra de la canción “Mis botas” de Cañamo, grupo de reggae en Tijuana.

amistades. De futuros imaginarios y urgencias de mundanidad. Cuando vivir era sentir que todavía “nada había pasado” y “todo estaba por suceder”, cuando era joven, esa franja etaria que se fue difuminando en el rostro y la mirada, creía que la experiencia estaba privada de extensión, reducida a la mínima expresión de estar por ahí y no del estar ahí. Estaba atrapado en mi propia inercia. Algo impedía concebir la relación de la frontera con mi vida. Ya no sabía reconocerla al tenerla tan cerca. Habitado a sus despliegues de poder, no tenía más norte que el muro fronterizo, pero hasta mucho después conocería las palabras y el camino para enunciarlo.

La privación de la frontera como lugar de contacto me permitió distinguir otros relieves, otras huellas. Detalles a los que antes fui ajeno emergían desde una potencia singular. Deposité la mirada en las huellas del arte, en las obras y proyectos de cuerpos jóvenes que grababan sus intensidades y afecciones en un determinado momento. Sensibilidades artísticas que dejaban su huella en la ciudad, al tiempo que Tijuana imprimía su registro sobre ellas. José Luis Pardo, siguiendo la senda de Baruch Spinoza escribe que las imágenes afectivas se imprimen en ese *cuadro de mundo que somos* (Pardo, 1991), y estas sensibilidades las imaginaba como los cuerpos-lienzo en Tijuana cubiertos de gestos que la frontera imprime con sus experiencias.

Mi arribo a Colombia para estudiar el Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud y el acompañamiento de mi tutora Patricia Noguera, reafirmó el interés en estudiar juventudes artistas. Guiándome para expandir las preguntas no solo a la gestión cultural, sino más bien a la gesta de la cultura y el desafío de pensar el habitar de jóvenes en una frontera. Claves hacia una tentativa de respuesta las recibiría de las generosas críticas en la línea de investigación Jóvenes, cultura y poderes y también de mi amigo y profesor Jaime Pineda, quien profundizó el concepto de geopoética en su investigación doctoral para enunciar las huellas de la guerra y la pregunta por el habitar pese a las crisis. Desde los estudios de Jaime comprendí lo importante de

investigar no sólo desde las Ciencias Sociales sino desde las “existencias sociales” (Pineda, 2014). Por ello, no deseaba estudiar la geopolítica que erigía y vigilaba muros fronterizos, sino las geopoéticas de jóvenes artistas que imprimen sus huellas pese a cualquier división.

Este trayecto, hoy titulado *Geopoéticas del habitar en Tijuana. Huellas de la sensibilidad juvenil* se construye desde un enfoque ambiental, biográfico y fenomenológico que investiga los habitares artísticos de un grupo de jóvenes en esta frontera de México con Estados Unidos, quienes a través de sus obras imprimen huellas de su sensibilidad juvenil. La geopoética fue el concepto que permitió indagar cuatro momentos en los que se fueron revelando estas huellas: el primer momento era la huella como tal, lo que permanece como registro sensible, que para este caso la pensé como la obra artística; el segundo momento es la superficie de contacto, la materialidad en la que se da la obra; el tercero es el contacto, la intensidad con la que acontece, el tema o sentido que arroja; y el cuarto momento la piel, el lugar en el que se imprime y permanece, lo que dice y lo que repite como eco. Este camino de estudio se ha nutrido de un archivo fotográfico con obras de arte e imágenes de la exposición “Del Golfo al Pacífico” (2014)<sup>2</sup> coordinada por Alfonso Caraveo, fotógrafo de El Colef. También se teje con entrevistas y relatos de la vida y obra de los jóvenes artistas en este estudio: René, Yaneli, Daniel, Ana, Diego, Edgar, Mario, Aris, Ricardo y Raúl.

---

<sup>2</sup> *Del Golfo al Pacífico* (2014) incluye las imágenes de 34 fotógrafos que participaron en esta convocatoria dedicada a explorar desde la fotografía la frontera de México con Estados Unidos, la cual va desde el Golfo de México en el Mar Atlántico al Océano Pacífico en el extremo noroeste del país. Para conocer la selección de fotografías y más sobre esta exposición es posible consultar el sitio web <https://www.colef.mx/expo/delgolfoalpacifico/#>

Una fotografía de David Maung donde una pareja de jóvenes se abraza a través del muro fronterizo, me hizo preguntarme sobre cómo hablar de esos gestos afectivos en una investigación. Por lo que un primer reto fue inscribir la pregunta por el habitar en un debate más amplio que indagara el despliegue de lo afectivo a partir de cuatro discusiones.

Estos tránsitos, que por sus características nombré como tres fisuras y una sutura, son: La fisura epistémica, que indaga la discusión entre racionalidad moderna y el pensamiento afectivo que hace eco de Spinoza. La fisura crítica, que anuncia la emergencia de las Ciencias del Espíritu, el carácter intencional de las creaciones humanas, las historias de vida y la importancia de las experiencias y el mundo de la vida. La fisura práctica, con la sospecha de los metarelatos, las relaciones de poder, los efectos de verdad que producen y la labor de decolonizar pensamientos. Y la sutura ética, con meditaciones sobre la relación entre cultura y naturaleza, el habitar poético, los mundos de la vida afectiva y la vitalidad de los saberes ancestrales.

Desde estos tránsitos arribé al enunciado de que ante muros epistémicos son necesarias migraciones poéticas. Siendo que migrar poéticamente no significa el destierro de las regiones epistémicas, sino sentirse extranjero en ciertos territorios discursivos y conceptuales. En tanto que la ciencia sigue sospechando de lo sensible como acontecimiento del pensar, una respuesta poética a ello la recupera Pineda (2014, p.4) desde la voz de Fernando Pessoa cuando escribe “lo que en mí siente está pensando”.

Los mundos de la vida afectiva no han sido derrotados por los objetivos tecnocientíficos y las ideologías del progreso y el desarrollo, ni tampoco serán erradicados por el impulso delirante de la seguridad fronteriza. Una de las obras de arte que ejemplifica el enunciado en este título es

de la pintora mexicana Ana Teresa Fernández, a través de su instalación “Borrando la frontera” (2011), donde gracias al gesto de sus colores reconcilia el paisaje dividido por el muro.

Pero ¿Por qué preguntarse por el habitar? Porque sus crisis constituyen la fractura de marcos simbólicos que generan violencia, corrupción, vidas arrebatadas, existencias interrumpidas, resistencias aplastadas. Crisis que expresan sus efectos desde las terribles condiciones de existencias heridas por la carencia, el desarraigo que expresa el enmudecimiento, y la fractura que constituye el desencanto. Temor a poder ser, temor existencial a la palabra y un temor profundo a estar, expresan el acontecer trágico en el devenir de lo humano.

Frente a estas crisis del habitar, tres maneras de enunciar su condición han sido su pensamiento como aprendizaje, como gesta y su devenir como afecto. El exhorto de Heidegger (1994a) de que hay que aprender a habitar, y que gracias a Pineda (2014) entiendo que habla de aprender a esperar el habitar, anuncia no la tierra prometida que nos aguarda, sino la tierra que nos guarda, con la invitación a habitarla poéticamente. Quizá por ello este aprendizaje, más que entenderlo como una enseñanza, es un aprender a esperar. En Heidegger, la noción de aprendizaje es más próxima a aprender a esperar el habitar que a aprender desde su mera concepción de enseñanza. Esta clave de aprender la espera encuentra un eco signado por otro pensamiento y cosmogonía en Latinoamérica, con los estudios de Kush (1962) y sus meditaciones del “mero-estar”, recuperando una de las cosmovisiones ancestrales del sur del continente americano que expresa también el habitar desde un “geopensamiento”, inspirado en los saberes indígenas del sur de Argentina.

La comprensión del habitar como gesta se distingue en la ecología profunda de Ness (1970), o también en los estudios del vínculo entre lo humano y el planeta como los de Carson

(1962), Bateson (1979) y Capra (1996); en América Latina, Leff (2002) en México, Ángel (1994) en Colombia y Galano (2005) en Argentina, son algunos autores que fundamentan la necesidad de construir modelos equilibrados entre economías y medio ambiente.

El habitar desde los afectos se distingue en las investigaciones del pensamiento ambiental de Ángel (2012), Noguera (2012, 2004) y Pineda (2014), o los estudios de Escobar (2014) y la potencia del enunciado de sentipensar con la Tierra. Los tres abordajes con los que se ha meditado el habitar, revelaron que había un esperar habitar, un gestar habitar y un afectar habitar, caminos que me ayudaron a profundizar el estudio de los habitares artísticos de jóvenes en Tijuana y cómo se imprimen las huellas de su sensibilidad juvenil.

Si la división geopolítica obstaculiza e impide el tránsito por el territorio, desde el pensamiento ambiental sentía latente el enunciado de que no había muros para el habitar afectivo. Pese al muro y sus dispositivos de seguridad fronteriza, éste era incapaz de impedir los registros de las sensaciones.

### **Geopoéticas del habitar en Tijuana**

Las huellas del habitar humano dan testimonio de su paso por el mundo. Al detenerse en las huellas es posible revelar un cuerpo, una existencia que la ha plasmado. En ellas se registran momentos y lugares cargados de contenido simbólico que conforman la experiencia humana y de lo vivo. Rastros, o rostros, o restos, o rumores.

El poeta y ensayista Kenneth White (1979) introduce el concepto de geopoética en su tesis doctoral sobre nomadismo intelectual. Este concepto, inspirado en la noción de “desterritorialización” (Deleuze, 1973) para nombrar al pensamiento nietzscheano sobre la exterioridad, será desplegado en “relieves de pensamiento” en *Mil Mesetas* (Deleuze y Guattari,

1979). Pardo (1991) expande la comprensión de la geopoética al ponerla en diálogo con el pensamiento de Spinoza y su relación con el habitar. En tanto que Gratao (2002) desde Brasil, medita en la poética del río Araguaya desde un enfoque geográfico y fenomenológico. Desde estos y otros matices conceptuales, Pineda (2014) en su estudio Geopoética de la guerra, expande este vocablo al indagar las huellas del habitar afectivo pese a las fuerzas de la destrucción y la muerte.

Hablar de una geopoética del habitar en Tijuana es preguntarse también por sus distintas huellas más allá de las que permanecen desde el arte, sus marcas históricas, las fisuras que han horadado su lugar. Las huellas en esta tierra revelan vestigios de tribus Kumiais de la familia Yumana que caminaron por el territorio hace aproximadamente 15 mil años. Posterior a la caída de México-Tenochtitlan en el siglo XVI, el virreinato español trasladó sus afanes expansionistas hacia el norte del territorio a través de expediciones por mar y tierra que llevaron a órdenes religiosas como jesuitas, dominicos y franciscanos, quienes se encargaron de la administración de las miles de almas dispersas en el desierto. La Comandancia de las Fronteras era el nombre de la Corona Española para la vasta región norte de la Nueva España. Después del proceso de independencia de España que ocurrió de 1810 a 1821, la posterior guerra entre México y Estados Unidos llevó a la demarcación de la frontera a partir de los Tratados de Guadalupe Hidalgo en 1848. El crecimiento de Tijuana ha llevado a historiadores como Piñera (1990) a afirmar que su historia formal pertenece al siglo XX, pero las huellas de su habitar dan cuenta de una tierra con ciclos ancestrales, divisiones religiosas y fronteras imperiales antes de ser el límite internacional y frontera geopolítica que hoy se conoce.

Uno de los artistas que ha mostrado la arbitrariedad de las demarcaciones que llevan a la división de los países, lo aporta el mexicano Marcos Ramírez “Erre” en su obra *Delimitations*<sup>3</sup>, donde se pregunta por los vestigios de la otra frontera de México con Estados Unidos, y junto con el profesor David Taylor, ambos se dedican a instalar monolitos en los sitios que delinean el antiguo límite entre ambos países antes de la guerra de intervención. Su obra ayudará a mostrar lo absurdo y arbitrario de los límites desde una posición de poder, y cómo es posible trazar la geografía poética de una huella al interior de un territorio geopolítico.

Además de mi propia experiencia juvenil como artista en Tijuana<sup>4</sup>, los estudios sobre juventud que he conocido en mi formación me permitieron pensar a las y los jóvenes como situados, contextuales, históricos y diversos, destacando que su arte se construye en la frontera, donde gestan sus propios hábitos afectivos desde la creación y cuentan con propósitos diferenciados en términos de sus búsquedas artísticas.

Si la sensibilidad es aquello que conmueve los sentidos a través de registros intensos, reafirmando el enunciado de Pineda con Pessoa (2014) de que somos seres de sensación, la sensibilidad juvenil de artistas en Tijuana está presente en las representaciones pictóricas y fotográficas del lugar nombrado como “Old Mexico” a finales del siglo XIX, en los turistas retratados con los primeros burros-cebra de la Avenida Olvera, que después se convertiría en la

---

<sup>3</sup> Obra *Delimitations* de Marcos Ramírez “Erre” y David Taylor. Recuperado de <http://marcosramirezerre.com/delimitations/?lang=es>

<sup>4</sup> Durante los últimos 14 años, a la par de mi formación académica, me he dedicado a la poesía, gestión cultural e investigación de temas sociales en la ciudad de Tijuana, México. Para saber más de la labor creativa que he realizado visitar [www.jhonnatancuriel.blogspot.com](http://www.jhonnatancuriel.blogspot.com)

Avenida Revolución. Queda también en los músicos de jazz, blues y las bailarinas de cantinas, bares y hoteles en el poblado de Tijuana a inicios del siglo XX. Queda en los registros hollywoodenses y las narraciones que fabricaron un imaginario pernicioso y al mismo tiempo atractivo de Tijuana como sitio de diversión y riesgo. Queda en la música, poesía y pintura de eventos convocados por escuelas, grupos rotarios y actores que contribuyeron al arribo de otras expresiones artísticas antes de la década de los sesentas. Esta sensibilidad juvenil queda también en las generaciones rockeras, de pintores y aquellas personas que hicieron del arte y la cultura un camino de vida en este límite. Queda en eventos internacionales como el Festival de La Raza o del Festival Insite en sus diferentes ediciones. En el ascenso del Colectivo Nortec y la fusión de ritmos nortños con música electrónica. En la literatura, las artes plásticas, así como las obras visuales y fílmicas de creadores tijuanenses en la transición de los noventas al nuevo milenio. Queda en los avionazos de las torres gemelas que transformaron radicalmente la frontera. Queda en los acontecimientos a partir de 2007 y 2008 cuando la sensibilidad juvenil la imprime una generación de jóvenes que se sitúan en el contexto de la guerra contra el narcotráfico en México, construyendo proyectos que cambiaron el rostro de la Zona Centro de Tijuana a partir de 2010, con la apertura de pasajes peatonales con galerías de arte y el arrendamiento de comercios abandonados para fines culturales y artísticos. Hechos que promueven proyectos autogestivos y autodidactas como efectos a los fenómenos que asediaban la ciudad, las muertes violentas, los estados de miedo y psicosis social. Es dentro de esta generación de jóvenes artistas donde se encuentran las juventudes que posibilitaron este estudio.

### **Huellas de la sensibilidad juvenil**

Las preguntas de las entrevistas a profundidad, además de pensar en clave ambiental y geopoética, pusieron atención en las trayectorias artísticas, relaciones con otros creadores, así

como los sentidos de la frontera desde su vida y su obra. Inspirado en el devenir intenso de Deleuze y Guattari (2005), pensé las relaciones de la obra de arte como acontecimiento sensible que afecta el lugar y le imprime intensidades. Para el estudio del arte y las obras artísticas recuperé claves de la Estética Relacional de Borriaud (2006) que piensa las obras como “intersticios sociales” y la construcción de lugares afectivos a partir de experiencias estéticas. De Ranciere (2013) recuperé el concepto de Aisthesis, en alusión a aquel arte que no tiene que ser estéticamente bello para expandir su intensidad. El arte de estos jóvenes es pensado desde esta mirada donde las aisthesis relacionales fundan lugares que permanecen afectivamente.

En un principio decidí estudiar tres proyectos de jóvenes en Tijuana, el café y librería “El Grafógrafo” de René Castillo, gestor cultural y editor de libros; la “Galería ambulante” de la pintora y performer Yaneli Bravo “Luressia”; y el proyecto “Murmuren” sobre plataformas artísticas del Colectivo Coyote a partir de la voz de Daniel Espinosa. Sin embargo los distintos relieves de la sensibilidad juvenil me llevaron a incluir otras obras como el proyecto fotográfico “Ñongos” de Ana Andrade sobre deportados y habitantes de calle en Tijuana; la canción Fukushima del disco “Un poco más de luz” de la banda de rock San Pedro El Cortez, que hace eco de una condición trágica de la existencia juvenil; el largometraje “Navajazo” del director Ricardo Silva que registra historias de vida radicales en Tijuana; ; y “Cyclorama Móvil” del pintor Raúl Moyado, una serie de pinturas digitales donde los paisajes y la geografía conectan al cuerpo con otra realidad.

Gracias a sus respuestas y el estudio de sus obras, he podido reconocer gestos de su habitar afectivo, las huellas que han impreso sus sensibilidades y también las marcas que esta frontera ha hecho sobre los “cuadros de mundo” de sus cuerpos. De modo que me he vuelto testigo y escucha de cómo René Castillo, a través de “El Grafógrafo, libros & café”, se distingue

más que artista, un artesano que genera acontecimientos de lectura y experiencias a través de los libros. Con Yaneli Bravo y su “galería ambulante” comprendí que además de vender sus pinturas, ofrecerlas desde este acto ambulante la llevó a tejer relaciones de amistad con desconocidos que le donaron aprendizajes y nuevas experiencias. Con el proyecto “Murmuren” del Colectivo Coyote, desde la voz de Daniel Espinosa presencié cómo voluntades artísticas son capaces de organizar y construir espacios donde otros creadores puedan visibilizar sus obras. Con el proyecto fotográfico “Ñongos” de Ana Andrade, conocí que también se construían ejemplos de habitar desde las vidas desacreditadas. La canción “Fukushima” del disco “Un poco más de luz” de San Pedro El Cortez, me llevó a sentir lo trágico de las juventudes que parecieran buscar algo perdido en la angustia y los excesos. Con Ricardo Silva y su largometraje “Navajazo”, di testimonio de existencias al límite capaces de todo para satisfacer sus deseos. Y con Raúl Moyado y su obra Cyclorama Móvil, distinguí desde sus pinturas y sus diálogos que también hay geografías digitales por descubrir.



**Figura 1.** Huellas de la sensibilidad juvenil en este estudio

Desde sus voces, anécdotas, aprendizajes y obras, estos jóvenes compartieron los hábitos afectivos de su labor artística y las impresiones que dejan las huellas de su sensibilidad en Tijuana. Huellas que quedan en las redes de relaciones que han construido, así como los lugares que han transformado, ampliando y fisurando la concepción cerrada de frontera que hoy se exagera en nuevos proyectos de división. A partir de estas experiencias y obras, no sólo he confirmado la profunda vitalidad de las preguntas del pensamiento ambiental y sus críticas a un quehacer científico anclado en el racionalismo moderno. Sino que, a través de las geopoéticas del habitar en Tijuana, he podido reconocer mi propia sensibilidad y existencia en esta frontera, inspirándome a desplegar este estudio pese a cualquier crisis, muro o división que intente impedir, siempre fallidamente, el despliegue del habitar afectivo.

**PRIMERA TEXTURA.**

**MUROS EPISTÉMICOS, MIGRACIONES POÉTICAS**



**Fotografía 1.** *Sin título.* Fotografía: David Maung, Tijuana, 2012.

### **El estudio de las huellas, una labor afectiva**

Las huellas del habitar humano dan testimonio de su paso por el mundo. En ellas se expresan los deseos, las aspiraciones, los dolores de las personas. Aunque su apariencia apele a una fugacidad, al detenerse en las huellas es posible revelar un nombre, un cuerpo, una existencia que la ha plasmado. En las huellas se registran momentos y lugares cargados de contenido simbólico que conforman las experiencias. Son los rastros, y a veces también, los rostros, el vestigio de una presencia que se resiste al olvido. En la fotografía de Jill M. Holslin que registra las marcas de migrantes en el muro fronterizo entre México y Estados Unidos, quedan nombres, fechas, números, búsquedas, testimonios. Huellas que emergen de la ausencia que las recubre, las desaparece, las olvida. Huellas que en este caso son capturadas fotográficamente, pero que también son enunciadas desde la escritura, al traerlas al frente, poniéndose a la escucha de lo que pueden decir y dicen desde otra lengua (Pardo, 1991). Investigar las huellas, entonces, alude literalmente a adentrarse en sus vestigios.

¿Qué dicen las huellas en el muro fronterizo? Una primera barrera instalada en 1994 con láminas de acero traídas del golfo pérsico durante la guerra en Irak. Desde la aridez de Medio Oriente hasta los climas desérticos de Tijuana. Barrera llena de fuerzas que la instalaron, nombres que la cruzaron, marcas de quienes se vieron impedidos a sortear su división. Otros nombres, no-nombres, que tal vez no aparecen escritos, pero están inscritos. Manos que grabaron sus mensajes sobre el muro, como lanzando un anzuelo hacia el futuro para que existiera su recuerdo. ¿Quiénes son Joselito, Vico, Arturo, Elmer, el Mole, el Shagi y tantos más...? ¿Dónde están? No sólo son nombres esporádicos que han quedado por suerte, son los nombres que dan cuenta de un exilio, una despedida, un anhelo. Son los nombres de quienes partieron sin la certeza de volver.

En la frontera de México con Estados Unidos, estas huellas sobre la barrera son los nombres de la migración y de todos aquellos que lograron cruzar, pero otros que partieron para nunca ser vistos de nuevo.



**Fotografía 2.** Rastros: Fotografías del muro fronterizo. Jill M. Holstin, Tijuana, México, 1999-2013.

Pensar las huellas del habitar es una labor dirigida a revelar las expresiones y los registros de los mundos de la vida afectiva en el despliegue de cada experiencia. Cómo existimos desde los afectos que plasmamos, y también, de qué manera el pensamiento se nutre y ha construido desde los registros afectivos. Hablar de una huella afectiva del pensamiento es detenerse en aquellos momentos y lugares donde lo afectivo ha quedado registrado como saber, y cuyas

marcas, al igual que en la fotografía del muro fronterizo, todavía se distinguen a pesar de las nociones de ciencia que se superponen, se transforman o desaparecen.

Un primer momento de esta textura desarrolla una de las marcas impresas por el mecanicismo cartesiano que transformó el pensamiento europeo del siglo XVI, dudando de las percepciones y los sentidos para la labor científica. En periodos posteriores, esta marca afianzará formas de conocimiento que capitalizarán la idea de lo científico a las ciencias empíricas y positivas.

El siguiente momento aborda la emergencia de las Ciencias del Espíritu para el estudio de lo humano, dando paso a una crítica de la ciencia a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, que fisuró al racionalismo cartesiano y las instalaciones del positivismo científico al pensar las biografías, las experiencias, relatos y mundos de la vida.

Otra fisura de este proyecto de racionalidad se gestará a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando se practica una historia crítica de la verdad, la necesidad de decolonizar el conocimiento para que emerjan saberes-otros y construir un pensamiento desde otras claves éticas y políticas.

La siguiente fisura, que trae consigo una sutura, se relaciona a pensamientos contruidos en diálogo con las Ciencias sociales, pero cuyo propósito es potenciar saberes del otro y de lo Otro, como lo hace el Pensamiento Ambiental, las Ecosofías y los saberes comunales y ancestrales. Desde esta mirada y este tacto, se plantean distanciamientos críticos y alternativas poéticas a las Ciencias que no se preguntan por la condición ambiental de lo humano, sus expresiones del habitar estético-afectivo, o que no se ponen a la escucha de otras formas de saber al margen de la racionalidad moderna.

Cada momento de estas fisuras y suturas es desplegado teniendo como atmósfera fotografías del muro fronterizo entre México y Estados Unidos, con el propósito de proponer un diálogo visual que abreva de lo teórico para potenciarse y situarse como lugar de enunciación. Desde esta voz se da cuenta de las relaciones entre una práctica científica instalada como muro, frente a las migraciones de pensamientos que han sido necesariamente poéticas<sup>5</sup>, en el sentido de que han creado caminos donde el habitar y las expresiones de la vida afectiva no sean ignorados en la labor de pensar y pensarnos en el mundo.

### **Tres fisuras y una sutura en el pensamiento en Ciencias Sociales**

Pensar las huellas es preguntarse por el lugar donde se imprimen y cómo se imprimen. Sea en la geografía, en los objetos, en el pensamiento o en la piel, cada huella es un acontecimiento que marca. Un despliegue de intensidad que se registra sobre la superficie de contacto que la diferencia y la distingue. La fuerza depositada en cada registro y la superficie de contacto donde se imprime, hace relieves, abre surcos de fuerza que se convierten en cauces, fisuras.

Transforman la superficie de contacto como lugar, además de gestar y posibilitar un lugar-otro. La huella, desde su intensidad, se expande en la superficie de contacto donde queda impresa. Produce emergencias, brotes de sentido, recovecos inesperados, honduras donde sólo había superficies. Al igual que en la fotografía de Roberto Córdova Leyva, donde cientos de migrantes cruzaban a Estados Unidos por el Cañón Zapata en Tijuana, las huellas de sus pasos abrieron una entrada-otra a la demarcación fronteriza entre las dos naciones.

---

<sup>5</sup> Según su definición etimológica, “la palabra poesía viene del griego ποίησις, a través del latín *poesis* [Ποίησις], que en griego quiere decir “cualidad de la acción de hacer” y se refiere a convertir pensamientos en materia” (Diccionario Etimológico, 2014).



**Fotografía 3.** Migrantes en Tijuana cruzando a Estados Unidos por el Cañón Zapata. Foto:

Roberto Córdova-Leyva, 1986.

Un equipo de jóvenes investigadores acompañados de Jorge Bustamante, fundador de El Colegio de la Frontera Norte (El Colef) en Tijuana, a mediados de los ochentas registraron en video y fotografía estas masivas transgresiones del límite. Fue precisamente en este periodo cuando la vigilancia estadounidense aumentó, y hubo mayor presencia de agentes armados, vehículos de persecución, helicópteros, cercos de púas y vallas. Bustamante (1990), en su libro *Historia de la Colonia Libertad*<sup>6</sup>, captura en una descripción cómo eran los atardeceres en el Cañón Zapata cuando sólo había una vencida alambrada que dividía ambos países, previo a la construcción del muro fronterizo hecho de láminas en 1994:

Todas las tardes al oscurecer, se puede ver desde las calles de la colonia cómo empieza una curiosa marea de hombres y mujeres que cruzan por los múltiples hoyos de la

---

<sup>6</sup> Gracias a la Dra. Alina Peña por hacer énfasis en este pasaje.

alambrada fronteriza. Sus gestos y movimientos casi siempre son los mismos días tras día. Parecería una obra de teatro en donde todos se supieran sus papeles. Siempre hay cruces por los hoyos. Siempre hay caras angustiadas. Siempre se ven grupos que esperan. Viene la noche y los movimientos se aceleran. Desde las calles de la colonia se puede ver un drama cotidiano. Grupos de migrantes se pierden en las colinas del otro lado, hasta que son de pronto nuevamente visibles por las potentes luces de los reflectores de algún helicóptero de la migra. Se ven las caras de la gente siempre hay alguien que voltea hacia donde viene la luz, como queriendo identificar a sus perseguidores y consiguiendo sólo una ceguera momentánea. La luz del helicóptero de la migra parece acelerar aún más el movimiento en escena. El dramatismo aumenta con el ruido de la hélice del helicóptero y las voces. Esas voces retumban en las colinas y llegan hasta las recámaras de las casas de la colonia Libertad. Todos los días se puede oír a esos actores permanentes de la triste obra de la migración, los de la patrulla fronteriza del servicio de Inmigración y Naturalización de Estados Unidos, conocidos por todos los de la colonia como “la migra”. Sus voces se oyen desde megáfonos instalados en los helicópteros. La combinación de voces ordenando ¡deténgase!, con las poderosas luces y el ruido del helicóptero, es algo que suena a poder, sino es que a una escena de guerra. Si el poder tiene una representación en sonido, la migra lo ha logrado en niveles de virtuosismo. Esa combinación hace a la gente agacharse en acto reflejo al oír ese sonido que anticipa el acto de subyugación que termina con el clic de las esposas. Con ese clic termina la obra. Antes de esto, aparecieron en escena las patrullas color verde y crema que llegan siempre después del helicóptero. Lo hacen al ritmo de una escena rápida y tensa; aún se ve a algunos corriendo, escabulléndose entre luces y patrullas que zigzaguean como gatos tras

ratones. Es frecuente que los finalmente esposados sean menos que los que cruzaron esa noche los hoyos de la alambrada. Los que representan el papel del fugitivo hacen que esa obra se repita día con día, y pueda ser observada desde las calles de la colonia (Bustamante, 1990, p. 22-23).

Desde que fuera escrita esta escena han pasado ya más de tres décadas, y hoy el Cañón Zapata es un lugar inaccesible por la demarcación del muro con vallas metálicas del periodo de Bill Clinton en 1994, y la nueva muralla con columnas de hormigón del periodo de George Bush a partir de 2005. Ya no es sólo la presencia continua de la patrulla fronteriza ni los helicópteros, sino también drones, sensores de movimiento, cámaras infrarrojas, reflectores de alta potencia. La obra de teatro que usó como metáfora Jorge Bustamante hoy pareciera más una superproducción hollywoodense de acción y drama con miles de actores involucrados. Si para Bustamante el Cañón Zapata se convertía en un escenario de guerra al anochecer, el presidente Clinton traería esa guerra a la movilidad de las personas con la instalación de la primera barrera de vallas metálicas. El estruendo y eco de la “Tormenta del Desierto”<sup>7</sup> llegaría a Tijuana en forma de muro y constituiría el inicio de más persecuciones y muertes de migrantes. Los registros de tantas vidas y destinos que cruzaron por este lugar quedaron grabados en las imágenes y los relatos de quienes atestiguaron estos operativos, no contra el terrorismo, el narcotráfico o el crimen, sino contra la movilidad, contra la migración, el signo que ha sido el devenir de las poblaciones en la historia humana. La Operación Gatekeeper iniciada en 1994, conocida en la frontera como Operación Guardián, fue justificada bajo el argumento de la seguridad fronteriza ante los miles de “ilegales” y “narcos” que cruzaban sin control, pero

---

<sup>7</sup> Nombre de la intervención militar que dirigió Estados Unidos a partir de 1992 para derrocar al líder iraquí Saadam Hussein en Medio Oriente.

también fue un operativo en contra de quienes se van en busca de una biografía que valgan la pena vivir. Una existencia no condicionada ni aprisionada desde lo geográfico. Quizá por ello, uno de los primeros barrios en Tijuana con su nombre vendría a erigir la metáfora de esa transgresión fronteriza. Presente desde las primeras décadas de la ciudad, justo al costado del Cañón Zapata y la línea internacional, construida luego de las deportaciones masivas de mexicanos en la segunda década del siglo XX, en Tijuana fue fundada la Colonia Libertad (Bustamante, 1990). Una libertad anhelada, perseguida, vivida, paradójicamente, junto al muro fronterizo. El poeta tijuanaense Omar Pimienta (2006), en su libro *Libertad: Ciudad de paso*, al hablar de esta colonia escribe:

En La Libertad todas las casas se sostienen entre sí:  
hay puertas que dan a calles, a patios vecinos,  
tendederos largos en peligro de extinción,  
cables de luz y televisión compartidos por contratos bajo el agua.

Pasillos simultáneos, ventanas que se miran,  
feudos que dominan zonas enteras.

Aquí los talleres, las casas,  
las tienditas y el cine abandonado saben de su límite:  
un muro que no se debe pasar.

(a menos que hables con don Pancho o con los Huerta) (2006, p.12).

El poema de Omar, singularmente en su último verso, expresa cómo pese a los límites y las demarcaciones, hay personajes (como don Pancho o los Huerta) que posibilitan su transgresión. Ante la imposibilidad del cruce, la demanda vital de los cuerpos dice “libertad”. Una libertad que habita al lado de la línea fronteriza, donde “las casas se sostienen entre sí”. Una libertad que habita justo donde comienza el sur.

Al igual que en la fotografía del Cañón Zapata de Roberto Córdova Leyva, el relato de Jorge A. Bustamante y el poema de Omar Pimienta, hablar de la huella afectiva del pensamiento en Ciencias Sociales es pensar los límites y transgresiones. ¿Por qué se ha dividido la sensibilidad de la ciencia? ¿De qué manera permanece el eco de ella? En este sentido, se vuelve preciso pensar en las divisiones que han marcado debates y comprensiones científicas, opacando otras formas de saber.

Para unas Ciencias Sociales que proceden de estos imaginarios de división ¿Qué lugar podría tener el pensamiento de lo afectivo, los saberes sensibles, siendo que han sido motivo de sospecha por imperativos racionales? ¿Qué fuerzas se le han impuesto para negarlo? ¿Qué intensidades y escisiones lo han ido ocultando?

Una de estas primeras intensidades puede leerse a mediados del siglo XVI, con el filósofo neerlandés Baruch Spinoza (2011) en su obra *Ética demostrada según el orden geométrico*, publicada de manera póstuma en 1677. Aunque este Tratado se enfrentó al rechazo de los debates científicos europeos de esa época, opacado por el determinismo ético y filosófico donde incluía tanto al hombre como a dios<sup>8</sup>, dejó un precedente en cuanto a sospechar de una razón que

---

<sup>8</sup> Para Ángel el objetivo de Spinoza es una ética acorde con la física, ya que la naturaleza y el hombre se rigen por dichas leyes. Por ello recurre a una ética determinística donde la libertad no tiene cabida ni para el hombre ni para dios. En el pensamiento de Spinoza ambos están

se pretendía desligada de las sensaciones y el cuerpo. El ascenso de la visión mecanicista que apuntaló Descartes (2010) en *Meditaciones Metafísicas* dudando de la percepción de los sentidos para el pensamiento desde 1642, afirmó la existencia a través de la razón, allanando el camino para el ascenso de las ciencias empíricas y positivas que sólo procuraron validar ciertas formas de saber. Sin embargo, las ideas de Spinoza emergerían de nuevo en la segunda mitad del siglo XX con nuevos alcances.<sup>9</sup>

Al decir de José Luis Pardo “En Spinoza, muy a diferencia de lo que sucede en Descartes, la mente tiene únicamente conciencia de sí mediante las afecciones del cuerpo y gracias a ellas” (1990, p. 42), argumento contrapuesto a la sospecha cartesiana sobre las percepciones y los sentidos. Si para Descartes la facultad de pensar es la que posibilita la conciencia de la existencia, para Spinoza las percepciones y sentidos también son del pensamiento y afirman la existencia. Por ello, Spinoza (2011) en su *Ética* indaga en torno al cuerpo, sus afecciones y pasiones, lejos de sólo atribuir a la facultad de dudar la condición para saber si existimos o no. Haciendo una paráfrasis de estos postulados, si para Descartes se piensa y luego se existe, para Spinoza, muy al contrario, la percepción de los sentidos, lo sentido corporalmente, es existencia. Para Spinoza la existencia se siente antes que pensarla. En consonancia, Pardo escribe que: “Todo comienza,

---

sometidos al cosmos, “Dios no puede ser más que una causa necesaria y, por lo tanto, carece igualmente de libertad” (Ángel, 2012, p. 258). Para Spinoza, tanto el hombre como Dios eran expresiones de la naturaleza, enfatizando el carácter no metafísico y más bien inmanente de la divinidad.

<sup>9</sup> Dos filósofos que recuperan el pensamiento de Spinoza son Deleuze en *Spinoza y el problema de la expresión* (1968) o *Spinoza: Filosofía práctica* (1981), y también Pardo en *Sobre los espacios: Pintar, escribir pensar* (1991).

pues, para el individuo, con un «yo siento» y no con un «yo pienso», con un «yo soy afectado», con una pasión” (1991, p. 43).

Los postulados de Descartes y sus efectos están enmarcados por las revoluciones tecnocientíficas en Europa que introdujeron el paradigma moderno y el desdibujamiento de lo sensible para el pensamiento de Occidente (Noguera, 2004). Tanto la reorganización del método científico que propuso Bacon vía comprobación empírica, los descubrimientos en astronomía de Galileo, así como los hallazgos de Newton en Física para la mecánica clásica, fueron acontecimientos que, junto a las ideas de Descartes, imprimieron su fuerza de contacto sobre el pensamiento, remarcando su huella y ocultando otras, como sucedió con las ideas de Spinoza:

El programa científico de Galileo, Descartes, Bacon y Newton produjo así un mundo muerto, aprehensible por la razón, del que se ha excluido la sensibilidad estética y la ética, los valores, las cualidades y el espíritu. Se eliminan las percepciones sensibles porque en ese esquema son ambiguas y oscuras y desde Descartes priman las expresiones racionales claras y distintas, localizables en el plano que lleva su nombre y en la lógica de la linealidad (Pardo, 1991, p. 51)

La huella afectiva pasó a un segundo lugar para la labor científica y la construcción de conocimiento. La sospecha racional hacia las percepciones y los sentidos se volvió una práctica ineludible si algo aspiraba a ser ciencia. Los efectos de verdad que imprimió la huella del pensamiento moderno en épocas posteriores llevarán a Kant en 1784 a afirmar que la Ilustración era el abandono de la minoría de edad del hombre a través del uso público de la razón. Y si bien, la afirmación de Kant se enmarca como una apuesta de época por alcanzar una libertad ilustrada, racional y crítica, este postulado y otras de sus ideas llevarán a separar el pensamiento entre

razón y naturaleza, alejándose de lo sensible y los mundos de la vida afectiva, en pos de una racionalidad que será base para las Ciencias Positivas:

[para Kant] la verdadera ciencia se construye desde el reducto de la Razón Pura, y tiene que ver con el análisis de las leyes que presiden el funcionamiento del mundo “natural” mientras que el comportamiento ético y político del hombre tiene que refugiarse en la mochila de la Razón Práctica (...) En este maniqueísmo, el hombre y la sociedad quedan definitivamente escindidos de “lo natural” que es el dominio de las ciencias duras. En esas circunstancias ambiguas se consolidan las Ciencias Sociales, como un reino que nada tiene que ver con la naturaleza y las “Ciencias Naturales”, como un dominio que funciona bien únicamente en ausencia del hombre” (Ángel, 2008, p. 24)

La negación de la naturaleza por parte de las Ciencias Sociales, se traducirá en la negación de lo sensible al interior de su labor científica. A pesar de esta escisión que añadió nuevas honduras al pensamiento en Occidente, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la huella afectiva se expresará desde otros bordes con las emergentes Ciencias del Espíritu, donde las biografías, las experiencias y los mundos de la vida van a fisurar las formas de investigar.



**Fotografía 4.** *Sin título*, Marissa Reyes Beckmann, s/f.

Las huellas son registros geográficos y también corporales. Diferentes episodios en cada experiencia de vida quedan plasmados en la memoria corpórea. Aunque en ocasiones no sean visibles, portamos huellas en el lenguaje, en la memoria, en los imaginarios que conservamos y reproducimos. Las huellas registran momentos y lugares dotados de contenidos simbólicos y afectivos. Momentos y lugares quedan “pintados” afectivamente en la memoria. José Luis Pardo, en diálogo con Spinoza plantea que: “es preciso concebir estas «huellas» como una especie de pinturas que constituyen el aspecto exterior de los individuos (justamente, lo que ellos no pueden «ver» de sí mismos), como una suerte de «cuadro del mundo» dibujado en la piel de los entes” (1991, p. 43). La fotografía de Marissa Reyes Beckmann que captura a un niño y una niña junto al muro fronterizo, ayuda a pensar en la distinta intensidad con la que se imprimen (pintan) huellas como la frontera sobre “el cuadro de mundo” de sus cuerpos.

Por un lado, está el contacto de frente con el muro, la mirada de la niña hacia el norte. Su mano reafirma la malla que retiene al cuerpo vigilado. En su rostro hay extrañeza, curiosidad, incompreensión. Por otro, está el niño sentado sobre una de las mojoneras que dividen a ambos países, dándole la espalda al muro y fijando la mirada al oeste. Expresa desenfado ante una división que pareciera serle indiferente. La foto está tomada en el muro de Playas de Tijuana. El niño que fija la mirada en la cámara también voltea en dirección al Océano Pacífico. Frente a la simetría vigilante erigida con metal, para él luce preferible admirar acaso las curvas de las olas, el horizonte sin divisiones. Este gesto capturado fotográficamente, es un ejemplo de cómo ciertas intensidades afectivas quedan en los “cuadros de mundo” según la fuerza de su impresión. Las imágenes que portamos como huellas no son el mero reflejo de la realidad exterior, sino una fuerza que plasma sobre los cuerpos sus propios registros. Pardo escribe que “El individuo no es, pues, un espejo en cuya superficie pulimentada se reflejasen las cosas presentes a su alrededor, sino una tela en la que queda pintado todo lo que alguna vez le ha afectado” (Pardo, 1991, p. 43).

¿Qué es lo que se pinta en las miradas del niño y la niña en el muro de playas de Tijuana?

¿Cuáles son las experiencias que permanecen en los “cuadros de mundo” de sus cuerpos? ¿Qué nos expresa la intensidad capturada en esta fotografía?

Pensar los cuerpos como “cuadros de mundo” es pensar en las intensidades que se le imprimen. Y si esta idea es puesta en diálogo con la práctica de la ciencia nos lleva a preguntar ¿Desde cuándo las experiencias son reconocidas como formas de saber, al igual que los estudios sobre biografías y el mundo de la vida?

Hacia finales del siglo XIX, tanto en Europa como en el continente americano existía un ambiente de transformaciones que expresaban las crisis de sentido en el pensamiento filosófico y científico. Ante una ciencia heredera del mecanicismo cartesiano y la razón kantiana, que

enalteció la razón pura y la escindía de la razón práctica, e intentaba modelizar teórica y moralmente las acciones humanas, tres apuestas de pensamiento se volvían caminos alternativos a estos modos de pensar: los estudios sobre Hermenéutica, las biografías y las fenomenologías. Frente a los hallazgos en Ciencias Naturales que lograron importantes avances en áreas como Biología y Química, y que apuntalaron un sentido científico anclado en lo empírico racional, el filósofo alemán Wilhelm Dilthey (1949) en su *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883) propuso hablar de “ciencias humanas” o “ciencias del espíritu”, para diferenciar a las llamadas “ciencias duras” respecto a los saberes de lo humano frente al mecanicismo en las Ciencias Naturales.

Las Ciencias del Espíritu, que en el siglo XX pasarán a convertirse a Ciencias Sociales, buscaron reunir estudios acerca de lo humano, sus relaciones, sus movimientos, sus culturas, encontrando toda una gama al interior de ellas que contribuyeron a fundar disciplinas como la Sociología, la Antropología o la Geografía. Enunciados de la hermenéutica, los estudios Biográficos y la fenomenología, se encargarán de introducir discusiones y argumentos críticos a las concepciones teóricas para las emergentes Ciencias Sociales, abriendo camino a modos de interpretar y comprender que destacarán las voces y los relatos de vida, las experiencias y los mundos de vida en la construcción de conocimiento.

Bauman (2002) sitúa el desarrollo de la hermenéutica a partir del siglo XVI en Europa, donde se visibiliza como una herramienta útil para esclarecer la originalidad de textos bíblicos ante la reforma protestante y el verdadero significado de los textos sagrados. A mediados del siglo XVIII, con el resurgimiento de la estética clásica y el énfasis puesto en las obras artísticas, Kant destacará el papel del sujeto en el proceso de todo conocimiento, idea que al trasladarla al campo del arte, provocó el descubrimiento del artista detrás de cada creación. Para Bauman, el

Romanticismo marcó el desarrollo de las Ciencias Sociales al revelar que “el descubrimiento romántico de la obra de arte (así como de la creación humana en general), fuera, sobre todo, un sistema intencional” (2002, p. 9), hecho que aludía a las motivaciones e inquietudes que llevaban a las personas a crear desde sus condiciones de vida, obras, testimonios o relatos. Para Bauman, el Romanticismo posibilitó el desarrollo de la Hermenéutica donde era preciso ir más allá de la obra y voltear la mirada al creador y su tiempo para formular cómo una obra hablaba a su propia época.

La obra de arte se expresaba como una extensión del artista. La libertad personal era el canon de la nueva estética. Su acontecer como creador se interpreta como la fuerza del espíritu actuando sobre sus obras. La verdad se vuelve horizonte y camino para artistas y poetas. Por lo que este énfasis en la verdad y las búsquedas personales lleva a Bauman a situar a la época Romántica como la que posibilita el despliegue de la hermenéutica en el siglo XVIII.

En la segunda mitad del siglo XX el filósofo francés Hans George Gadamer (1960) discute el carácter pre científico del saber y la condición socio histórica de las interpretaciones. La característica pre científica del saber contribuyó a desmontar el imaginario donde la Ciencia era la sola poseedora de la verdad. Al poner en sospecha sus universalismos y las pretensiones de comprobar empíricamente fenómenos sociales. La sospecha del quehacer científico como regulador de la verdad, permite que otros saberes emerjan de su condición invisible, entre ellos los que se construyen al margen de imaginarios modernos que seguirán actuando sobre la producción de conocimiento.

El tránsito de lo colectivo a lo personal que introdujo la actitud hermenéutica, marcó un cambio paradigmático en el quehacer científico. Este hecho abrió camino para los Estudios Biográficos y las historias de vida que no enfatizaban lo general para conocer lo particular, sino

que a través de las narraciones biográficas era posible aproximarse a otro entendimiento de los procesos sociales a gran escala. Esto quedó plasmado en estudios como *El Campesino polaco en Europa y América* de los sociólogos Florian Znaniecki y William I. Thomas (2006), publicado en cinco volúmenes entre 1918 y 1920, y dirigido a estudiar “el cambio social en el paso de una sociedad tradicional a una moderna, así como las pautas de reorganización y adaptación a una sociedad distinta como consecuencia de un proceso migratorio” (Guerrero y Herrera, 2015). Además de profundizar el carácter biográfico, esta investigación fue novedosa por usar una metodología cualitativa que se construyó con documentos personales e historias de vida. Y si bien, la importancia de lo biográfico para las Ciencias Sociales se sugiere en la crítica de Dilthey (1949) a los modelos de las Ciencias Naturales, donde argumenta a favor de la biografía para el estudio de lo humano, después de la publicación del último volumen de *El campesino polaco en Europa y América*, se acuña la expresión “life history” para describir la narrativa vital de una persona obtenida en investigación (Sandín, 2003, p.146 en Guerrero y Herrera, 2015).<sup>10</sup>

Aunque las narraciones de vidas están presentes desde los tiempos del *Poema de Gilgamesh*, pasando por *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio, los cuentos de *Las Mil y una Noches*, *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, *El Quijote* de Miguel de Cervantes o *Los miserables* de Víctor Hugo, y también ha sido motivo de inspiración para muchos otros libros de literatura y poesía a lo largo del tiempo, los criterios de lo científico para el estudio de lo social a inicios de siglo, todavía mostraban su rechazo a considerar cuestiones

---

<sup>10</sup> A finales de los veintes, otros estudios llevados a cabo en la Escuela de Chicago desde Estados Unidos darán un giro cualitativo en sus metodologías, incorporando biografías y realizando estudios etnográficos sobre los mundos de vida en las calles de Chicago con las pandillas, los guetos y el crimen organizado (Sandín, 2003).

que no fueran medibles y exactas. Quizá por ello para Ángel la condición trágica en la que surgen las Ciencias Sociales está relacionada a su constante anhelo de emular a las Ciencias Naturales en sus resultados e instrumentos (Ángel citado en Noguera, 2012). Pese a esto, los estudios biográficos y relatos marcaron otro momento en la búsqueda de saber quiénes somos, por qué estamos aquí y para qué hacemos lo que hacemos.

Otro ejemplo sobre este abordaje se situará en los sesentas en México con el antropólogo Oscar Lewis (1961) y la publicación de *Los hijos de Sánchez*, que narra “la historia de una familia en la capital mexicana donde cada uno de los miembros cuenta su historia de vida con sus propias palabras.” (Guerrero y Herrera, 2015). Esta investigación se convertirá en un referente de los estudios biográficos que destacaban la importancia de las historias de vida para la investigación, llevando a cabo una transformación teórica y metodológica que presta atención a las narraciones, documentos personales y experiencias vitales. Este hecho nutrió la condición cualitativa en la labor de investigar, a fin de discutir otros sentidos de conocimiento, entre ellos, las expresiones afectivas enunciadas a través de sus testimonios y relatos. De modo más reciente, para autores como Gastón Pineau (2009), las historias de vida también podrán ser pensadas como “artes de la existencia” desde un sentido foucaultiano, siendo que para el filósofo francés:

Se trata de prácticas reflexionadas y voluntarias mediante las cuales los hombres no solamente se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse ellos mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que protege ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo (Foucault, 1984, p. 12 citado en Pineau, 2009, pp. 260-261).

Para Pineau, aunque Foucault no habla de historias de vida, sí refiere sobre el arte de dar a luz a sí mismo. Sin embargo, desde finales del siglo XX y lo que va del actual siglo, las

historias de vida se expresan como artes de la existencia en tanto que “En este comienzo de milenio, la vida que intenta entrar en la historia no es únicamente la de los notables, sino la de todos los que desean hacerse cargo de sus vidas y se lanzan a este ejercicio hasta ahora reservado a las élites” (Pineau, 2009, p. 261).

Otra de las alternativas que ahondan esta ruptura se puede contextualizar a inicios de la década de los treinta, cuando el filósofo alemán Edmund Husserl (1985) publica *Meditaciones Cartesianas* en 1931 como crítica al paradigma científico positivista, argumentando que la experiencia y el mundo de la vida no podían ser capturadas desde sus instrumentos y mediciones. Los alcances de la propuesta fenomenológica husserliana se situarán frente a la crisis de pensamiento en Occidente donde la vida en su magnitud de significados y sentidos “no puede ser aprendida por el reduccionismo del pensamiento científico moderno” (Noguera, 2004, p. 42). Husserl, a través de conceptos como el de *lebenswelt* (mundo de la vida), muestra cómo la experiencia del cuerpo y los sentidos aportan un conocimiento vivencial entretelado al lugar. El camino abierto por la fenomenología husserliana, será una de las alternativas en las que se distinguirán los pliegues en la huella afectiva del pensamiento, al enunciar las experiencias, los lugares y el mundo de la vida para quien existe.

La facultad interpretativa que sitúa la hermenéutica en el estudio de la verdad, los relatos de vida y las experiencias, entretelen un pensamiento con argumentos y miradas renovadas del quehacer científico, desmontando el imaginario de que solo la academia o la ciencia producen saber. El carácter intencional de las creaciones humanas y la condición socio histórica para interpretar, centrarán la mirada en las personas y su especificidad espacio temporal, así como su relación crítica con el presente, lo que se alejará de universalismos interpretativos o modelizaciones teóricas de personas y fenómenos sociales.

Los estudios biográficos y las historias de vida construyen un conocimiento desde la singularidad para entender cómo se inserta cada experiencia en fenómenos sociales a mayor escala. Estos estudios aportarán metodologías cualitativas que darán un giro a las Ciencias Sociales al desplazarse de la sola consideración del dato duro hacia un conocimiento que incorpora voces, testimonios y documentos personales.

Por último, las aproximaciones desde la fenomenología, centrarán su interés en la experiencia corporal de los sentidos para el conocimiento. El cuerpo enlazado al mundo de la vida desde las percepciones que le arrojan sus experiencias, traerá de vuelta la pregunta por la sensibilidad, aportando claves sobre la relación corporal con el mundo. Desde estas tres alternativas situadas en los bordes del siglo y también del racionalismo moderno, se revelarán otros registros en la huella afectiva del pensamiento.



**Fotografía 5.** Cruces de migrantes en el muro entre México y E.U. Fotografía: Guillermo Arias, Tijuana, 2012.

La intensidad con la que se marcan las huellas funda lugares en la memoria. Pliegan el tiempo y el espacio en donde emergen, una y otra vez, testimonios de sus registros. Las fuerzas de contacto se tornan visibles en los cuerpos y en la geografía donde quedan impresas. Son rastros, pero a veces también cicatrices. Desde la fuerza se imprimen como heridas. Huellas como imágenes de dolor en el cuerpo y la tierra donde se registran.

En estas huellas, el dolor abre un lugar donde se reconoce la fragilidad de cada existencia, pero también su existir, su recordar, su persistir. Aún con la violencia que imprime sus terribles registros en los cuerpos y lugares, esto no impide que se construyen habitares afectivos.

Las imágenes en los “cuadros de mundo” violentados interpelan desde la espesura de sus tonos, provocan sensaciones, nos afectan. Jaime Pineda, en su estudio sobre las huellas de la guerra, escribe que “De cada imagen se desprende una sensación. En cada guerra un conjunto de imágenes transforman las huellas en sensaciones compartidas” (2014, p. 57). La fotografía de Guillermo Arias en el muro fronterizo entre México y Estados Unidos en Playas de Tijuana, muestra cómo cientos de cruces comparten sus sensaciones, y lo hacen al hablar desde la ausencia de miles de migrantes caídos en su intento de cruzar a territorio estadounidense. Una violencia que se agudiza a partir de 1994, con la implementación del Operativo Guardián para impedir el cruce de indocumentados de México hacia E.U., y que para 2014 había registrado más de 6,600 muertes (La Jornada, 2014). En la fotografía de Guillermo Arias se atestigua la condición inconmensurable de esta realidad. Captura el lugar en la memoria de una frontera amurallada políticamente, pero llena de registros de vida. Las cruces colgadas sobre el muro fronterizo recubren esa piel metálica y fría con otra piel hecha de registros afectivos donde la persistencia humana permanece. En fotografías como ésta, la frontera norte de México se revela como el lugar donde se imprimen las huellas trágicas de la migración, no sólo desde una

dimensión geopolítica que apela a la seguridad nacional como lo hace Estados Unidos, sino desde la condición que lleva a las personas a buscar otro futuro en un país ajeno al suyo, y que en su camino imprime las huellas de sus pasos, las marcas de sus experiencias.

La piel de muerte que erige al muro es afectada por una piel de memoria que se revela a través las cruces colgadas. Cada existencia convertida en una cruz, despojada de su comprensión religiosa, representa gráficamente una línea horizontal atravesada por una línea vertical. La línea horizontal es el umbral, la línea vertical su transgresión. Miles de cuerpos que han sido *cruzados* por la frontera se han convertido en cruces, pero su memoria persiste como recuerdo y para esa forma de persistencia no puede haber fronteras.

Las imágenes nos llevan a sentir y memorar lugares y cuerpos donde nos reconocemos afectivamente, pese a la violencia, la división, la ausencia, el dolor. Por lo que una labor es ubicar estas marcas para desmontar discursos que justifican las guerras sistemáticas que las han ido ocultando y desapareciendo. Pensamientos asociados a construir una historia crítica de la verdad, una decolonización del pensamiento y la escucha y práctica de saberes ancestrales. Voces que hacen crítica a los meta relatos políticos, económicos y sociales, la construcción discursiva de la realidad, las relaciones de poder y gobierno, los efectos del colonialismo en la vida y la necesidad de un cambio de paradigma para el estudio de lo vivo y sus relaciones.

Desde estas voces se hizo oposición a las modelizaciones teóricas ideales y la creencia de una estructura invisible que se iría articulándose mejor progresivamente. Ante estas construcciones epistemológicas, Michel Foucault ahonda la pregunta para saber no ¿qué es la verdad? sino ¿cuáles son los efectos de verdad históricamente ubicables? Una ruta que atraviesa tres cambios en su pensamiento: las prácticas discursivas en las ciencias humanas; el poder visto desde las relaciones, estrategias abiertas y la tecnología racional que articula al poder; y el sujeto

desde las formas y modalidades de relación con sí mismo, por la cual el individuo es constituido y reconocido como sujeto (Foucault citado en Restrepo, 2015).

Los estudios de Foucault sentarán un precedente en cuanto a los sentidos de construcción del saber en filosofía, historia y el conjunto de las Ciencias Sociales, al pasar de modelizaciones teóricas a la revisión de archivos históricos en busca de regularidades enunciativas, y que a fuerza de repetición solidifican formaciones discursivas como producciones de verdad. La labor de llevar a cabo arqueologías y genealogías en base al estudio de archivos históricos y la mirada a las prácticas, serán recuperadas por Guilles Deleuze mostrando que, si la arqueología es una descripción del archivo, la genealogía es una cartografía de las luchas para que unas cosas emerjan y otras sean borradas (Restrepo, 2015). Esta lucha se expresa en el pensamiento de Foucault que indaga en torno a las artes de la existencia desde la noción de verdad en el pensamiento griego, siendo que para él, los griegos no buscaban la verdad, se buscaban a sí mismos, por lo que era una propuesta estética y ética, no epistemológica (Foucault citado en Álvarez, 2014).

Foucault introduce pensamientos y abordajes metodológicos críticos frente a las construcciones históricas idealizadas de las sociedades, además de ampliar y problematizar condiciones y conceptos como el poder, el sujeto, la ciencia o la verdad. Desmontando ideas sostenidas por la modernidad científica para desnaturalizar sus afirmaciones, además de meditar entorno a una política-ética-estética de la existencia, por lo que en Foucault “al introducir la vida en la historia se concibe una ontología que parte del cuerpo y sus potencias para pensar el sujeto político como un sujeto ético” (Giraldo, 2006, p. 115).

Rodríguez (2016) en diálogo con Giraldo (2006) piensan las técnicas de sí en Foucault desde su fundamento al vocablo “bios” griego, en tanto que constituyen modos de vida y formas

de la subjetividad. Estas técnicas podrían ubicarse en procedimientos que se prescriben a los individuos para mantenerse o transformarse para la gestión de su propia vida. Para estos autores, habrá al menos dos tipos de técnicas: por un lado, como dominio de sí, y por otro, como conocimiento de sí.

El arte de vivir en el que medita Foucault (*Techné peri bion*) para Giraldo (2006) y Rodríguez (2016) dan cuenta de unas artes biotécnicas. Por lo que es preciso nombrarlas como técnicas de sí, en tanto que son procedimientos reflexivos. Las artes de vivir serían cualidades o modos que transforman el ser del individuo, produciendo tipos de sujetos morales, aunque no necesariamente virtuosos moralmente. En el arte de vivir en Foucault se ubicaría también la relación con los otros, con uno mismo y con la verdad. Produciendo una forma ontológica donde el arte de la vida deviene un régimen del cuerpo y de las pasiones. Por ello, la ética griega en la que se detiene Foucault despliega su autonomía desde el enunciado del “preocúpate por ti mismo”, o también, preocúpate por vivir la vida verdadera, mostrando cómo la apuesta era darle una forma bella a la vida (Foucault citado en Rodríguez, 2016). El gesto de darle forma bella a la vida y hacerlo como una ética estética de la existencia, torna visible la huella afectiva para este pensamiento. Al plantear una relación personal con la verdad desde la forma en la que vivimos, el cuerpo y el mundo de la vida pueden ser leídos como acontecimientos estéticos.

Otros de los estudios que fisuran al cientificismo son las alternativas decoloniales por autores que vivieron la segunda ola colonialista producto de la experiencia anglosajona. La obra de Edward Said (1978), *Orientalismo* es uno de los estudios pioneros que indagan en el régimen discursivo que produce la idea de Oriente para el mundo occidental. Revelando cómo la experiencia colonial de cada contexto constituye y transforma su presente. Said aporta claves sobre la centralidad del colonialismo en la vida de las personas, además de proponer un

descentramiento teórico y metodológico en busca de desubicar la colonialidad como régimen discursivo en el saber (Said en Restrepo, 2015). Otros estudios claves desde esta mirada serán los del poeta y político caribeño Aimée Cesaire con el *Discurso sobre el colonialismo* (1950) y el pensador también caribeño Frantz Fanon con *Piel negra, máscaras blancas* (1952). Fanon y Cesaire enunciarán los efectos de la colonización europea en América y el Caribe no solo para las poblaciones colonizadas sino también para los colonizadores mismos, argumentando que la modernidad como proyecto social es un tipo de violencia que da pie a lo que Fanon nombra como “racismo cultural”, la incorporación de prácticas sociales racistas y auto discriminatorias.

Cesaire hará la relación entre colonialismo y barbarie, y cómo no es posible desligar una cuestión de otra para conocer los efectos sociales y en las vidas bajo el colonialismo. Ambos mostrarán la marca del etnocentrismo en las comunidades científicas, como ese sentimiento de superioridad que desconoce el lugar del otro, incluso al pretender estudiarlo.<sup>11</sup> Desde esta mirada crítica a las Ciencias Sociales se hablará de pasar de la “perspectiva” a la “opción decolonial”, haciendo énfasis en optar por ella como una apuesta ética, más que instrumentalizarla como un enfoque para investigar. Esta es la apuesta del sociólogo puertorriqueño Ramón Grossfogel (2010) con el "giro decolonial" y también al semiólogo argentino Walther Mignolo (1999) con el concepto de “diferencia colonial”.<sup>12</sup> La importancia de la opción decolonial para la huella

---

<sup>11</sup> Para Restrepo (2015), tanto Fanon y Cesaire argumentan cómo el colonialismo produce sujetos, pero no solo bajo la premisa de la dominación o sometimiento, sino como algo productivo, constitutivo de personas, subjetividades, deseos.

<sup>12</sup> Tanto Grossfogel como Mignolo, son miembros del grupo Modernidad/Colonialidad de la Universidad de Berkeley en Estados Unidos, en el que también estuvieron pensadores como

afectiva del pensamiento radica en el hábito auto reflexivo que introducen al pensar la relación entre poder y producción de verdad desde procesos históricos construidos en lugares colonizados. Esta sospecha de los efectos coloniales en la vida de las personas, afectará también a las Ciencias Sociales en sus lecturas y enfoques, donde hay quienes asumen estas claves éticas y políticas para investigar.

Otra de las discusiones y diálogos en la última década es el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos (2009) con su obra *Epistemología del sur*, en la que medita sobre la indolencia de la ciencia ante las crisis sociales, así como sus quiebres internos y alternativas epistemológicas traducidas a posicionamientos políticos para el quehacer científico. Esta apuesta será renombrada en plural como “Epistemologías del sur”, para aludir a aquellas epistemes o conocimientos-otros situados por fuera o al margen de la modernidad occidental. Santos, junto a un equipo de investigación integrado por especialistas, estudiantes y personas de distintas nacionalidades, disciplinas y saberes, argumentan cómo “las Epistemologías del Sur reflexionan creativamente sobre esta realidad para ofrecer un diagnóstico crítico del presente que, obviamente, tiene como su elemento constitutivo la posibilidad de reconstruir, formular y legitimar alternativas para una sociedad más justa y libre” (Santos, et. al., 2011, p. 14). Las Epistemologías del Sur dan continuidad a una perspectiva crítica frente al quehacer de la ciencia y su relación con el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado, situándose en oposición a verdades que se validan como conocimiento científico y que han llevado a una gran cantidad de saberes y formas-otras de conocer a lo que este autor nombra como “epistemicidio” (Santos,

---

Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, entre otros.

2003) entendido como el aniquilamiento de conocimientos contrarios a los valores de la Modernidad, al igual que ha sucedido con proyectos de racionalidad que niegan lo sensible.

Santos (2003, 2009 y 2010) en *Crítica de la razón indolente, Epistemología del sur e Introducción a una ciencia pos-moderna*, discute la necesidad de un cambio paradigmático en el conocimiento científico desde alternativas hacia sociedades más justas y libres, poniendo en sospecha la relación entre los discursos teórico-científicos frente a los mundos de los saberes-otros a través de una “sociología de las ausencias y de las emergencias” (Santos, 2003) como una praxis para estudiar hechos desdibujados en el pasado pero vitales para el presente.

Esta pregunta por las ausencias y emergencias de los saberes, discuten también las relaciones entre sociedad y naturaleza, siendo que por medio de la negación de la naturaleza se impone la razón de que tanto las personas y los ecosistemas son un acumulado de “recursos naturales” y “recursos humanos”; y que el conocimiento validado como científico implícitamente lleva la consigna de dominio para continuar siendo una ciencia sin naturaleza (Ángel, 2008). Las crisis medioambientales para las Epistemologías del Sur, reflejan la urgencia de construir conocimientos y saberes donde la naturaleza y las expresiones de lo humano no sean asumidas como meros recursos naturales, flujos financieros o de movilidad, sino comprendidas como el enlace que relaciona cuerpo y pensamiento con la tierra habitada. De ahí que la huella afectiva del pensamiento encuentre abrigo en las Epistemologías del Sur, al abrir la posibilidad de tender un puente entre cuerpo, afecto, pensamiento y naturaleza, en la búsqueda de construir saberes y conocimientos más justos y libres.

Así como en la fotografía de Guillermo Arias que captura las cruces de migrantes fallecidos en su intento de cruzar la frontera, los caminos de pensamiento y las voces de los autores presentes en las líneas anteriores, invitan a desmontar las marcas que pretenden ocultar

las formas de poder y dominio que se han instalado. El manto de cruces que recubre al muro en la fotografía, permanece colgado de él como si aludiera a que una frontera como la de Tijuana sólo es capaz de sostenerse a través de la muerte. La política de seguridad fronteriza carga el peso de esta tragedia. ¿Algún día el peso de tantas muertes logrará derribar este muro? Al detenerse en las marcas que portan ciertas huellas se pueden revelar intensidades violentas, crueles, indiferentes. Ante esta condición indolente que también atraviesa los mundos científicos se torna crucial practicar otras formas de conocer y conocerse, criticar la procedencia de nuestros imaginarios, relaciones y comprensiones por su anclaje colonial, y hacer emerger saberes otros, invisibilizados, que al igual que las cruces de migrantes, al ponerse a su escucha vuelven a estar, vuelven a decir, existen.

En las páginas previas se han descrito momentos que singularizan las huellas: la huella como tal, en tanto que constituye un registro sensible posible de desplegar o profundizar; la superficie de contacto, el lugar físico o simbólico donde queda grabado dicho registro; el contacto, la intensidad con la que se imprime la huella; y el cuarto momento estaría relacionado con la piel, entendida como el espacio geográfico, corporal o discursivo más amplio donde se imprime las huellas.

Dicha piel alude al papel del lenguaje, incluido lo corporal y geográfico, como los cúmulos de sentidos que recubren al cuerpo donde queda la huella, las redes que afecta, el tejido de significados singulares que imprime y configura en la trama. Sugiriendo que además de la intensidad que hace posible el lugar de la huella, ésta queda grabada en un espacio más extenso que la propia superficie de contacto, lleno de múltiples marcas y registros. Por ello, la piel donde se quedan las huellas puede pensarse también como un tejido de cargas simbólicas e intensidades donde los sentidos son disputados y transformados. En el caso de la huella afectiva del

pensamiento, la intensidad que ha impreso el mecanicismo cartesiano, la razón kantiana y la ciencia positiva sobre la superficie de contacto que hoy conforma las prácticas nombradas como científicas, se articulan a algo que podría ser nombrado como la piel del pensamiento. Una piel que ha aprendido a auto reconocerse y validarse en la labor empírica, la racionalidad matemática o desde juicios objetivos que excluyen la condición sensible. Sin embargo, en esta piel del pensamiento también se han impreso otros registros donde lo sensible y lo afectivo no son meras cuestiones que entorpecen la labor de la ciencia, sino que muestran que el estudio de lo vivo y sus composiciones emerge desde una condición afectiva que no lograba reconocerse ni en las Ciencias Naturales ni en el positivismo de las Ciencias Sociales.

Si para la labor científica clásica los registros afectivos y la sensibilidad han sido motivo de sospecha en la investigación, el estudio de las huellas desde el habitar se dirige a profundizar cómo los afectos ocupan un lugar vital para el pensamiento.



**Fotografía 6.** *Sin título.* Fotografía: David Maung, Tijuana, 2012.

Una metáfora que ayuda a percibir este acontecimiento sería que para la racionalidad geopolítica que enmarca la idea de seguridad fronteriza entre México y Estados Unidos, la fotografía de David Maung donde una pareja de jóvenes se abraza a través del muro, no es posible captarla como registro afectivo sino como acto contra la seguridad nacional de un país. La geopolítica que lleva a la construcción de un muro como medida para contener la migración, no es capaz de captar los afectos, sino que busca impedirlos, desalentarlos, hacerlos imposibles o difíciles de alcanzar, incluso hasta la muerte. Y, sin embargo, a pesar de tantos dispositivos y medidas de control, los afectos siguen sucediendo. El abrazo que muestra la fotografía se imprime en los cuerpos y también en las miradas que lo atestiguan. Su contacto, a pesar de la frontera, se da. Para quienes viven atravesando demarcaciones fronterizas o que están imposibilitados de cruzar por falta de documentos, no hay muros para la expresión de sus afectos. Siendo que éstos no son erradicados por la geopolítica de marcas divisorias, sino que llevan a la invención de expresiones afectivas que acontecen pese a los límites.

El reconocimiento de los registros afectivos en la labor actual de pensar, saber y vivir, ejemplifica el tránsito de las Ciencias Sociales a las Existencias Sociales (Pineda, 2014) como desafío en la construcción de un conocimiento-otro. Ruptura de pensamiento que se construye como sutura poética como los estudios en clave del Pensamiento Ambiental, las Ecosofías y saberes comunales y ancestrales. Para estas miradas y estos tactos, la condición ambiental debe reconocer la centralidad de las relaciones entre cultura y naturaleza, las expresiones del habitar y las huellas como formas de saber y sentir.

En América el filósofo colombiano Augusto Ángel dedicó su vida a pensar los efectos sociales y ambientales de la separación entre naturaleza y cultura. Su libro *Hacia una sociedad ambiental* (1990) muestra cómo los sistemas sociales y culturales al estar entretejidos a la

complejidad de la vida, son expresión de la naturaleza también. En *El reto de la vida* (1996) argumenta cómo las crisis ambientales no cambiarán con el paso hacia otro sistema económico, sino que requieren la transformación de las redes de símbolos que conforman cada cultura, a fin de transitar de una práctica del dominio a un habitar de cooperación. En su libro *El retorno de Ícaro* (2012), Ángel reúne tres décadas de investigación sobre la escisión entre cultura y naturaleza argumentando cómo los debates desde los pensadores jonios a la filosofía del siglo XX relegaron sus vínculos con la naturaleza y la condición sensible de ser y de estar.

El camino abierto por Ángel es continuado por la filósofa colombiana Patricia Noguera en libros como *El Reencantamiento del mundo* (2004), donde invita a reinventar poética y simbólicamente nuestra relación con la naturaleza a través de una “ambientalización de la educación” con otro sentido ético y relacional. Para Noguera: “La ética ambiental (...) introduce otros interlocutores que nos hablan, que debemos escuchar y no podemos ignorar: los ecosistemas, la tierra, el universo, eventos de los cuales somos emergencia, y de los cuales seguimos siendo parte integral e integrante” (2004, p. 63). En *Cuerpo-Tierra* (2012), medita la relación con la naturaleza a través de nuestra condición sensible, y cómo nuestros sentidos enlazados al mundo de la vida fundan un vínculo profundo y afectivo con la tierra habitada:

Mi tesis central es que la Filosofía Ambiental, orientada por la Fenomenología de la Crisis de Husserl y la Fenomenología del habitar poético de Heidegger, se inicia con un cambio radical de actitud: el paso de una actitud de dominio del hombre sobre la naturaleza, a una actitud de reconocernos como naturaleza en expansión y que todo lo que hacemos (arte, técnica, tecnología, ciencia... cultura) es expansión de nuestro cuerpo, que es naturaleza. Entendernos y aceptarnos como emergencias de la naturaleza en su más profunda complejidad, nos hace cada vez más humanos mientras que pensarnos y vivir

como si no fuéramos naturaleza, nos ha llevado al horror de la destrucción y a una pérdida profunda de lo que nos hace humanos: la naturaleza. (Noguera, 2012, p. 75)

El filósofo colombiano Jaime Pineda, expande el concepto de “Geopoética” propuesto por el poeta Kenneth White en 1979, para estudiar las huellas que porta y va dejando lo humano y la vida al habitar. En *Geopoética de la guerra* (2014), tesis de doctorado, Pineda construye un pensamiento poético de las huellas donde lo sensible encuentra su despliegue desde los mundos de la vida con familia, amigos, seres queridos, y también las querencias interrumpidas por momentos de suspenso de lo humano como la guerra, la destrucción y la muerte, pero también la sonrisa, la conmoción y el amor:

Lo que yo quise fue comprender la guerra como una huella geopoética, allí donde triunfó Afrodita y se desencadenó Eros, allí donde los recuerdos no tornaron imposible el ser, allí donde el habitar brotó entre ruinas, allí donde Ares fue desnudado por Venus y Hades se enamoró de Perséfone.

Lo que yo quise fue comprender la experiencia estética de lo que ensombrece el rostro de los guerreros e ilumina el corazón de los amantes. Lo que yo quise fue comprender lo que se resiste a dejar de ser, cuando el ser se revela como guerra; mi propia historia, mi único devenir, mi efímera condición; la mirada de mis padres, la persistencia del amor. (Pineda, 2014, p. 298).

Ángel, Noguera y Pineda dialogan filosófica y estéticamente con las Ciencias Sociales, al plantear que la pregunta por lo ambiental y el habitar no solo es asunto epistemológico sino poético, ya que “si los polos de la modernidad han sido una visión técnica de la naturaleza versus una visión poética, el pensamiento ambiental deberá poetizar la técnica, para que ésta acepte con modestia su función en la vida cotidiana, como servidora de la vida misma” (Noguera, 2004, p.

73). Estos y más estudios invitan a construir un pensamiento poético de la naturaleza y el habitar, donde lo afectivo ya no está inscrito en la escisión con lo racional sino desde la sutura entre pensamiento y vida.

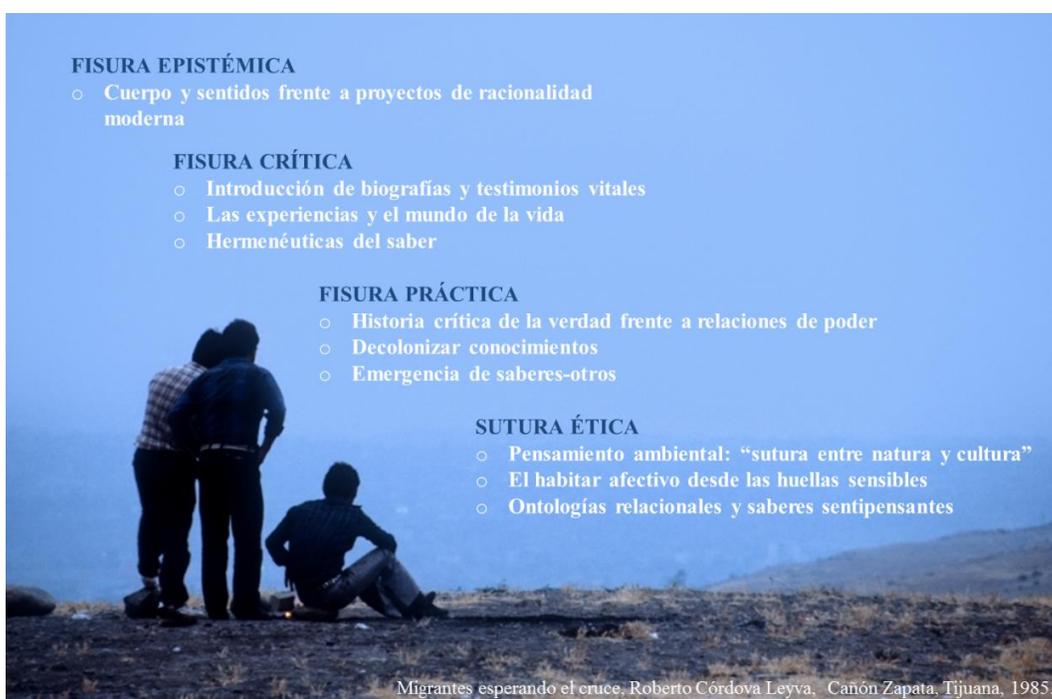
Otro de los pensamientos en el continente que medita en torno a saberes comunales y ancestrales la aporta el antropólogo colombiano Arturo Escobar (2014 y 2016), quien argumenta cómo el pensamiento crítico latinoamericano se constituye por el entramado de tres grandes vertientes: el pensamiento de la izquierda, el pensamiento autonómico y el pensamiento de la Tierra (Escobar, 2016). Escobar llama a introducir otros sentidos de saber desde los conocimientos ancestrales de los pueblos indígenas, la organización comunal y las resistencias políticas que reivindican la dignidad como el zapatismo en México, los movimientos afro en el pacífico colombiano, las organizaciones de mujeres y los aportes de la teoría feminista en América Latina, así como conocimientos y sensibilidades desde la expresión artística, constituyen formas de un pensamiento-otro.

Para Escobar, la autonomía se constituye como una teoría y práctica de la inter-existencia como diseño hacia el pluriverso, donde emerge el lugar de formas no liberales, no capitalistas y no estatales de organización y poder. Este entramado de pensamientos revolucionarios, autonómicos y de la tierra, expresa los procesos críticos por lo que transitan sociedades y pueblos como en América Latina, donde las demandas de justicia, representación y reconocimiento, han llevado a construir un pensamiento de la Tierra, para *sentir-pensándola*, con el propósito de organizarse a partir del fundamento vital que entreteja la vida: la relacionalidad (Escobar, 2016).

El Pensamiento Ambiental y los saberes comunales y ancestrales son alternativas de saber que profundizan los efectos de la escisión física y simbólica entre naturaleza y cultura, situándose al margen de una ciencia que se sigue asumiendo sin un contacto con la tierra. En

estas alternativas está presente el desafío de construir una ética de estudio distinta que atraviesa las disputas entre lo racional y lo afectivo, ya que ¿de qué otro modo reconocer el vínculo con la naturaleza si no es a través de los sentidos que nos hacen experimentarla? Desde las voces, miradas y tactos que se reúnen en el pensamiento ambiental, la huella afectiva del pensamiento propone formas-otras de pensar y comprender el lugar de lo humano en la Tierra habitada.

### Ante los muros epistémicos, migraciones poéticas



**Figura 2.** Nómadas de pensamiento, sedentarios de saber

A lo largo de esta textura capitular se han hilado los tránsitos que permiten dar cuenta de cómo emerge y es horadada la huella afectiva del pensamiento. Las fotografías del muro fronterizo entre México y Estados Unidos aportan rasgos para adentrarse en las huellas, al tiempo que ofrecen comprensiones sobre los alcances de cada tránsito teórico y su relación con las expresiones afectivas.

Las transiciones se mostraron como tres fisuras y una sutura cuyos efectos son identificables desde cuatro condiciones o texturas: a) La fisura epistémica, donde está presente la discusión entre racionalidad moderna y pensamiento de las afecciones; b) La fisura crítica, que medita en torno a la emergencia de las Ciencias del Espíritu, el carácter intencional de las creaciones humanas, las historias de vida y la importancia de las experiencias y el mundo de la vida; c) La fisura práctica, donde se ponen en sospecha los meta relatos, las relaciones de poder y los efectos de verdad que producen, así como la labor de decolonizar pensamientos para que emerjan saberes invisibilizados; y d) La sutura ética, en la que están los estudios que piensan poéticamente las relaciones entre cultura y naturaleza, la condición ambiental, el habitar, las expresiones afectivas y los saberes ancestrales.

De este modo, la fotografía de Jill Marie Holsin que captura las distintas marcas e inscripciones humanas sobre el muro fronterizo, ayuda a pensar en aquellas huellas impresas como gestos afectivos, no sólo sobre una muralla, sino sobre una concepción de seguridad fronteriza para la que no es posible captar lo sensible sino impedirlo. Este hecho al trasladarlo a las Ciencias Sociales, resulta ilustrativo para referirse a las concepciones científicas de lo social que siguen sospechando de las percepciones y la sensibilidad en la construcción de conocimiento, al margen de que los estudios se nutran de estos registros y estén presentes metodológica, reflexiva y vivencialmente para todas las experiencias.

La fotografía de Roberto Córdova Leyva en la que cientos de migrantes cruzan la demarcación fronteriza, alude a los lugares construidos por la migración que escapan a las restricciones y el control migratorio estadounidense. Las huellas que se plasman a pesar de los límites. Frente a las Ciencias Sociales, esta fotografía ayuda a resaltar el papel de la fisura epistémica y los registros afectivos en la construcción de conocimiento, los lugares que fundan y

las claves que aportan, pese a las múltiples condicionantes y obstáculos por parte de las hegemonías científicas.

La fotografía de Marissa Reyes Beckman que muestra a un niño y una niña en el muro fronterizo de Playas de Tijuana, dialoga con las intensidades que imprimen las huellas. En este sentido, hablar de una fisura en las Ciencias Sociales es identificar las intensidades y fuerzas registradas en el estudio de lo social, y cómo es necesario hacer una crítica de lo que ha sido negado como las percepciones, las experiencias y los mundos de la vida.

Guillermo Arias en su fotografía de las cruces en el muro muestra las marcas violentas de una migración que ha dejado miles de muertes y desaparecidos. Las cruces colgadas sobre el muro fronterizo, dan cuenta de los territorios como superficies de contacto violentadas. Violencia ejercida desde una seguridad fronteriza que impide experiencias y vidas. Si se piensa esta fotografía frente a las marcas que imprimen las Ciencias Sociales como discursos que producen verdades y conocimientos, la fisura práctica se da a través de estudios que sospechan de las producciones de verdad, indagan los efectos de marcas como el colonialismo, y desmontan prácticas y pensamientos interiorizados para posibilitar la emergencia de conocimientos y saberes-otros.

Así, la fotografía de David Maung que muestra a la pareja abrazándose a través del muro fronterizo, expresa los registros de lo humano que persisten pese a las demarcaciones y la violencia. En la foto no sólo están dos cuerpos que se abrazan, sino también dos territorios que encuentran en los afectos el punto de encuentro que los vuelve a unir como un solo cuerpo y una sola tierra.

Los estudios dedicados a pensar las relaciones entre cultura y naturaleza, el habitar desde las expresiones afectivas, así como la emergencia de saberes ancestrales, se practican también

como una labor de sutura ética con lo ambiental, en cuyo encuentro se revela que la ciencia no puede seguir siendo pensamiento sin naturaleza.

Los tránsitos como se han propuesto en esta reflexión, pasan primero por relieves, después por bordes, luego por marcas y finalmente por el arrojó hacia pensamientos donde la sensibilidad y lo afectivo no está en oposición de lo racional. Ya que no es posible sólo dudar de las impresiones que arrojan las percepciones o las experiencias, sino aprehender que el acto de pensar lleva también una huella sensible. Ante los muros epistémicos situados por el cientificismo que rehúye de lo afectivo, la alternativa se vuelve una migración poética que cultive los afectos frente a las divisiones que se instalan en el presente.

A los muros epistémicos, migraciones poéticas. Frente a la migra de la ciencia, migrantes del saber, coyotes del conocimiento, tráfugas de la linealidad. La migración poética se da ahí donde se erigen prácticas del cientificismo como muros del conocimiento. Alejamientos intelectuales y discursivos despojados del vínculo relacional que dicen estudiar. La migración poética está más asociada al impulso de movilidad que a la necesidad de otra instalación epistémica. Reafirma la procedencia desde la que proviene el vocablo griego de poesía, como una forma de construir y crear lo posible. La migración poética acontece en medio de crisis de lo humano frente a su lugar con los otros y con la tierra. Se ofrece apenas como una sugerencia, un camino posible, una labor a continuar. Crear poéticamente caminos para hablar de aquello que nos apasiona y nos inquieta es otra señal de esta migración. Un camino que puede ser tan diverso como la vida, y que incluye voces y pensamientos teóricos, poéticos, testimoniales, otras maneras de decir y sentir desde el arte, las prácticas y las relaciones, otros gestos estético-afectivos y formas de contacto que vinculan la sensibilidad con los lugares y las personas con las que existimos. La migración poética se ofrece entonces como la voluntad de moverse

creativamente entre cualquier forma de obstáculo o división que atraviese la existencia. Y es desde este racimo de fisuras y suturas desde las que surge esta investigación.

**SEGUNDA TEXTURA.****Habitar como aprendizaje, gesta, afecto**

**Fotografía 7.** De la serie “Foreing Bodies”, Ana Teresa Fernández, Tijuana, 2014.

### **Construir habitar ante las crisis**

¿Cómo construir habitar frente a las violencias que condicionan la existencia? Crisis que se expresan a través de múltiples rostros y cuerpos, y cuyas profundidades es posible reconocer desde tres enunciados que las horadan: carencia, enmudecimiento y desencanto. Una carencia inscrita no solo en lo económico sino como condición de vida entre la miseria y el despojo; un enmudecimiento que habla de una pérdida de credibilidad en la palabra como potencia transformadora; y un desencanto como las fracturas de sentido por las que atraviesa lo humano frente a sus relaciones consigo, con otros y el lugar donde existe.

Carencia, enmudecimiento y desencanto sugieren condiciones en las crisis del habitar, pero también sus temores en tanto que aluden al profundo temor frente al desafío de construir un habitar-otro, el profundo temor de que emerja la palabra como fuerza de afectación, y el profundo temor a reencantar los símbolos que lleven a una transformación radical. Carencia, enmudecimiento y desencanto, en el fondo sugieren el temor a gestar-habitar, temor a enunciar-habitar y temor a estar-habitar. Desde estos temores trágicos, adquiere sentido la pregunta heideggeriana respecto a ¿Cómo pensar el habitar en estos tiempos que dan qué pensar? (Heidegger, 1994a y 1994b), si es que todavía es posible construir un habitar poético y otro estar frente a las violencias, los horrores y las divisiones instaladas por lo humano.



**Fotografía 8.** “Niño héroe,” Abel Gastón Saldaña, Matamoros, México, 2013.

Carencia, enmudecimiento y desencanto adquieren su materialidad y espesura en fotografías como la de Abel Gastón Saldaña en la frontera de México con Estados Unidos. El título de la fotografía “Niño héroe” sugiere una lectura crítica de una anécdota patriótica para la historia de México. Los niños héroes fueron un grupo de seis jóvenes cadetes<sup>13</sup> que resistieron y murieron en la Batalla de Chapultepec el 13 de septiembre de 1847, durante la intervención estadounidense en la capital mexicana. De este hecho, lo que más se resalta es que Juan Escutia, uno de los cadetes que resistieron, al verse rodeado por las fuerzas extranjeras, sube a lo más alto del castillo, se envuelve en la bandera de México y se arroja para evitar que ésta fuera capturada por soldados estadounidenses. Verdad o ficción, esta anécdota sigue siendo enseñada como Historia de México a niños y niñas que aprenden los sacrificios que demanda la defensa de la patria. La fotografía de Abel desde su título expresa no la condición honorable y valerosa del

---

<sup>13</sup> Agustín Melgar, Fernando Montes de Oca, Francisco Márquez, Juan de la Barrera, Juan Escutia y Vicente Suárez.

discurso patriótico, sino cómo las vidas de jóvenes y niños en México sobreviven “heroicamente” frente a las circunstancias adversas que enmarcan su existencia. El niño héroe que aparece en la fotografía, no lucha contra una intervención extranjera como Juan Escutia, pero sí experimenta el peso de un sistema económico administrado internacionalmente que condiciona y delimita el futuro. No se arroja desde lo alto envuelto en el símbolo patrio, sino que más bien lo extiende sobre su cuerpo, y al hacerlo, expone de manera metafórica cómo este símbolo mancillado lo abraza y lo recubre. La carencia está presente en las visibles desigualdades económicas que captura la imagen al mostrar cómo millones de personas existen desde estas condiciones de precariedad. El enmudecimiento se revela en tanto que ya no es suficiente saber que existe la pobreza extrema para conocer sus impactos, por lo que el silencio se convierte en el recurso moral de la indolencia cotidiana. El desencanto se pone de manifiesto en el hecho de que imágenes como ésta hoy son lastimosamente comunes en países latinoamericanos, por lo que para muchos ya no es posible imaginar unas condiciones más dignas para la vida.

¿Cómo se ha pensado el habitar frente a las crisis? ¿Es posible construir un habitar pese a todo? Esta textura se dirige a responder estas preguntas desde algunas discusiones sobre el habitar al pensarlas desde tres claves de estudio: el habitar como aprendizaje, como gesta y como afecto. El capítulo describe cómo las crisis del habitar están relacionadas con la escisión cultura-naturaleza. También se indaga en la procedencia etimológica del vocablo habitar para traer al frente algunos de sus sentidos. Para profundizar en los despliegues del habitar, se acude a obras de arte en la frontera México-Estados Unidos, que actúan y siguen afectando con su potencia esta tierra dividida. El habitar como aprendizaje es puesto en diálogo con la obra “Borrando la frontera” (2011) de Ana Teresa Fernández; el habitar como gesta es relacionado con la obra “Toy an horse” (1997) de Marcos Ramírez “Erre”; y el habitar como afecto entrelaza su

discusión con una de las fotografías de la serie “Tijuana comprimida” de Ingrid Hernández. A modo de contexto introductorio, a continuación se exponen algunas de las procedencias y discusiones que estarían en la base de las crisis del habitar.

Pensar el habitar nos lleva a la escisión entre cultura y naturaleza como trasfondo de las crisis en el presente. La relación de dominio que ha caracterizado a las culturas frente a las expresiones de la naturaleza, es el fundamento de rupturas sensibles que a lo largo del tiempo se han instalado como imaginarios que separan lo humano de la tierra, además de transformar las relaciones entre las personas y sus mundos de vida.

Tanto la condición de dominio como la integralidad son dos características que han estado presentes en esta discusión. Por ello se vuelve preciso desplegar ciertos acontecimientos que comenzaron a cambiar estas relaciones. Hechos que pueden rastrearse hasta los inicios de la agricultura y el sedentarismo en comunidades humanas hace aproximadamente 10 000 años, que modificaron los contactos del cuerpo con la tierra a través de la agricultura y la domesticación de animales, permitiendo el almacenamiento de alimentos y el cambio en las relaciones de género en cuanto a la división del trabajo (Leroi-Gourhan, 1971, p. 145; Zerzan, 2001).

Otra clave de esta escisión se encuentra en las discusiones de la *physis* para los pensadores jonios (Ángel, 2012), donde figuras como Tales de Mileto, Heráclito y Anaximandro eran partidarios de su condición inmanente que reflejaba las fuerzas de la Tierra provocando sus propios fenómenos y no un agente externo. Por otro lado, pensadores como Parménides, Pitágoras y Platón, plantearían lo contrario y fundamentarían el pensamiento de una *physis* trascendente en la que las causas de los fenómenos se atribuyen a propósitos externos o divinos. El elemento trascendente en la *physis* para el pensamiento de la Grecia antigua, será la estructura necesaria en la que se sustentarán los símbolos del cristianismo en la nueva era (Espinosa, 2006),

siendo que el peso de la trascendencia para el cristianismo, hará que sus bases teológicas acudan a un mundo del más allá, en contraposición al aquí y ahora que enfatizaba la condición inmanente de la *physis* griega, como la pensaban Tales de Mileto, Heráclito y Anaximandro.

Durante siglos para el pensamiento europeo la naturaleza quedará asociada a lo mundano y la sensibilidad erótico-afectiva del cuerpo quedará constreñida por los imaginarios cristianos de la tentación y el pecado. De este modo, se demarcará una nueva división que continuará hasta finales del medievo europeo y los albores de la Modernidad en el siglo XVI con los descubrimientos y postulados científicos de Galileo, Descartes, Bacon y Newton, quienes situarán una concepción de la ciencia que prescindirá de lo sensible para establecer un sentido objetivo de la verdad (Noguera, 2004).

La Modernidad se irá constituyendo como un paradigma donde lo afectivo y lo estético serán puestos en sospecha por las confusiones y opacidades que representan para la razón. Remarcando una vez más otra escisión entre cultura y naturaleza, no desde una impronta religiosa que rehúye de aquello que considera mundano y aleja de la divinidad, sino desde una razón moderna que apostará por una visión mecanicista del mundo, donde lo humano será pensado desde la metáfora del reloj mecánico que puede separarse en partes para entenderse mejor. Este paradigma que pone en sospecha lo sensible, será fortalecido por el pensamiento kantiano y también frente a la división entre ciencias naturales y ciencias del espíritu, demarcando otra hondura en la relación cultura-naturaleza para Occidente.

Si bien, el pensamiento que sospecha de las expresiones sensibles está presente en las discusiones científicas hasta la actualidad, desde del siglo XVI Baruch Spinoza propuso un pensamiento que no renegaba de la sensibilidad y la naturaleza, haciendo eco de la condición inmanente de la que hablaron los pensadores jonios. Spinoza sentará un precedente en cuanto a

meditar en torno al cuerpo y sus potencias, la inmanencia de la naturaleza y el vínculo desde los afectos y las pasiones que nos enlazan al mundo.

Posteriormente, desde finales del siglo XVIII, durante el XIX y las primeras décadas del siglo XX, algunos pensadores que aportarán miradas críticas al paradigma de la Modernidad serán Jean Jaques Rousseau (1997), Henry David Thoreau (2013) y Edmund Husserl (1985), quienes meditan desde lo político, lo literario y lo filosófico esta escisión. En su *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* publicado en 1754, Rousseau hace una distinción entre la desigualdad social y natural, mostrando cómo en lo social la desigualdad moral será la que permita a los poderosos continuar su dominio sobre los débiles. En tanto que la condición natural desde esta comprensión ilustrada, servirá como punto de partida para establecer diferencias entre el hombre moderno y el hombre primitivo, a quien nombra como “buen salvaje” y lo idealiza en un pasado remoto y equilibrado donde vivía con el resto de los animales en armonía. Si bien, esta mirada que anteponía una supuesta época de oro del “buen salvaje” frente a la “mayoría de edad del hombre”, como llamó Kant al pensamiento de la Ilustración, hoy ha sido problematizada y criticada, una posición destacable en el pensamiento de Rousseau en la época es mostrar algunos de los efectos sociales que generó la división entre cultura y naturaleza, como un imaginario de dominio que también se hacía presente en la organización de la sociedad.

Como un antecedente literario en la discusión del habitar, podría ubicarse el ensayo “Walden. La vida en los bosques”, publicado en 1854 por el pensador estadounidense Henry David Thoreau (2013). En *Walden*, Thoreau describe cómo la vida en la naturaleza es la verdadera vida para quien busca liberarse de las esclavitudes de la sociedad industrial. Este

ensayo es uno de los primeros en reflexionar la comprensión de la naturaleza desde sus propias reglas como caminos que lo humano no debe desconocer. Thoreau escribe:

La Tierra no es meramente un fragmento de historia muerta, colocada estrato sobre estrato como las hojas de un libro, para que la estudien sobre todo geólogos y anticuarios, sino que es poesía viviente al igual que las hojas de un árbol, que preceden a las flores y a los frutos; no es una Tierra fósil, sino una Tierra viva; toda vida animal y vegetal, comparada con la gran vida central de la Tierra, es meramente parasitaria. Sus angustias levantarán a nuestros restos de sus tumbas. Puede alguien fundir sus metales y verterlos en los más hermosos moldes: nunca me excitarán tanto como las formas en que se vuelca esta Tierra derretida. Y no sólo la Tierra, sino también las instituciones que sobre ella asientan, son tan plásticas como el barro arcilloso en manos del ceramista (Thoreau, 2013, p. 34).

Para este escritor, la tierra es algo vivo y cambiante, en tanto que la vida en su superficie, incluyendo lo humano, son expresiones de la naturaleza en transformación, en el sentido de que tanto los paisajes como las instituciones frente a la complejidad pletórica de lo vivo, son apenas barro para moldear en las manos de la ceramista que se vuelve la Tierra. Desde esta concepción envolvente, Thoreau introduce un pensamiento que presta sus sentidos a los enigmas de la naturaleza, en un momento de acelerados cambios sociales que trajo consigo la revolución industrial y la aglomeración de los primeros centros urbanos.

Ya en las primeras décadas del siglo XX, Edmund Husserl (1985) en sus *Meditaciones Cartesianas* realizará una crítica al paradigma científico positivista argumentando que la vida no es aprendida por el pensamiento moderno ni el cogito cartesiano. Sino que la experiencia del mundo también implica la experiencia particular del espacio y ese “fuera de mí” que constituye

la realidad. Husserl argumenta el vínculo existencial entre lo humano y lo espacial al escribir que “tan pronto me apercibo como ser humano natural, he apercibido desde luego el mundo espacial, me he aprehendido como situado en el espacio, en el cual tengo un «fuera de mí»” (Husserl, 1985, p. 39). Una comprensión que necesariamente acude a los sentidos para construirse. A través de conceptos como el de “mundo de la vida cotidiana”, “mundo primordial” o “mundo de la vida” en contraste al “mundo objetivo” del cartesianismo, muestra cómo la fenomenología no excluye al mundo de la vida como horizonte de sentidos (Noguera, 2004). Para Husserl, la experiencia del mundo no solo se captura por la vía racional, sino también por lo sensible que aportan los sentidos:

Percibo palpando cinestésicamente con las manos, viendo del mismo modo con los ojos, [...]; y puedo percibir así en cualquier momento. Y estas cinestesias de los órganos transcurren en el «lo hago yo» y están sometidas a mi “yo puedo”. Puedo, además, poniendo en juego estas cinestesias, empujar, trasladar, etcétera, y, merced a ello, “actuar” con el cuerpo inmediatamente y, luego, mediatamente. Más aún: actuando perceptivamente tengo experiencia (o puedo tener experiencia) de toda la naturaleza, y, entre sus objetos, de mi propia corporalidad, que está, por lo tanto, según esto, referida retroactivamente a sí misma. Ello se hace posible por el hecho de que yo «puedo», en cada caso, percibir «mediante» una mano la otra, mediante una mano, un ojo, etcétera (Husserl en Noguera, 2004, p. 45).

Para Husserl, la experiencia de los sentidos en relación al mundo de la vida ocurre como el vínculo primordial que enlaza al cuerpo con su exterioridad. La fenomenología husserliana pone su énfasis en lo cinestésico mostrando que la cualidad sensible también aporta saberes. De

ahí que esta mirada y este tacto filosófico, fisure el imaginario del conocimiento objetivo al introducir la sensibilidad entrelazada con el afuera desde la experiencia.

El pensamiento de Rousseau, Thoreau y Husserl, constituyen un antecedente desde el que es posible enlazar la discusión sobre el habitar y la división entre cultura y naturaleza, en tanto que meditan los efectos a los que ha llevado esta escisión, así como sus consecuencias materializadas en las crisis del habitar que se caracterizan por el signo de dominio de lo humano frente a la tierra y sus expresiones vitales. Estas meditaciones ayudan a desplegar cómo la discusión sobre el habitar no es una cuestión que emerge a partir del siglo XX, sino que tiene un largo proceder en el tiempo, desde el que se ha configurado la relación de dominio de lo humano, pero también sus expresiones en cuanto a la integralidad y su enlazamiento con la naturaleza.

### **Tres maneras de pensar y sentir el habitar**

Los temores profundos que impiden el habitar quedan grabados en las memorias colectivas, los lugares y los cuerpos donde se manifiestan sus efectos. La carencia, el enmudecimiento y el desencanto son los signos que hoy describirían lo deshabitado, aquello que ha sido despojado de existencia, horadado de palabra, desollado de sensibilidad. Pineda (2014) encuentra en el sentido etimológico del vocablo deshabitar su relación con el verbo desollar, quitar la piel de lo que siente y enlaza, la ruptura del tacto con el que la existencia atraviesa el mundo.

Remover lo sensible para no ser afectado se volverá condición en los mundos deshabitados y las tierras arrasadas. Cuerpos sensibles se asumirán sólo como cuerpos que razonan, y desde este alejamiento demarcarán la intensidad de su dominio sobre el otro y lo otro. Desollar será una de tantas prácticas justificadas para las razones del medioevo, las colonizaciones, la Inquisición, las guerras o las violencias de las dictaduras y las democracias fallidas. Desollar será también el verbo para nombrar la devastación de los sistemas neoliberales contra el planeta,

arrancando, producto a producto, la vitalidad de los lugares y los cuerpos atravesados por cadenas de mercancías. Desollar será la palabra que nombre este acontecer, y deshabitar, el vocablo que enuncie la condición existencial de lo humano y sus redes de símbolos en crisis.

Ante los temores que infunden los signos del deshabitar como efecto de esta tensión acontecen emergencias. Por lo que, si desollar representa separar la piel de lo sensible, las expresiones estético-afectivas, críticas y experienciales hablan desde los cuerpos que resisten afectiva y estéticamente esta separación. Diferentes lenguajes y enunciados capturan las marcas del desencanto desde la experiencia sensible. Para Noguera (2015), el periodo del romanticismo en Europa fue de las últimas expresiones estéticas en la Modernidad que se puso a la escucha de los enigmas y las fuerzas vitales de lo humano y la tierra. Un tono trágico atraviesa la voz de poetas como Hölderlin quien escribe “¡Eco del cielo, corazón sagrado! ¿Por qué entre los vivos has enmudecido?” (2015, p.89). Ante los vivos que parecieran olvidar el eco de donde proviene la luz vital de los astros, la voz del poeta se pregunta por lo sagrado que ha enmudecido en este contacto. El enmudecimiento de lo sacro es otro de los signos que distinguen al deshabitar, y ¿qué mayor carencia de lo humano que despojarlo de la condición sensible que lo conecta a la tierra y a los demás? Adicional a este enmudecimiento sagrado ¿por qué también pareciera enmudecer la posibilidad de habitar?

Si bien, habitar desde su definición común puede nombrarse como sinónimo de “morar” u “ocupar”, estas comprensiones refieren sólo su relación a sentidos de vivienda u hogar sin indagar los alcances de este vocablo para nombrar una condición existencial de lo humano. Desde la arquitectura, Huber (1999), retomando el pensamiento de Heidegger (1994a y 1994b) sobre el habitar, rastrean el origen etimológico que proviene del vocablo latino “Habitare, entendido como un frecuentativo del verbo *habere*, ‘tener’ y cuyo significado básico ‘tener de

manera reiterada, 'tener de manera frecuente', 'poseer', 'ocupar', expresa una especialización del sentido absoluto de *habere*" (Huber y Guern, 2001:48). Estos autores refieren que "El *habere* latino pertenece a una raíz indoeuropea central, *ghabh-*, vinculada al sentido de dar y 'recibir', que en sánscrito originó palabras como *mano*." (Ibid.). Por lo que no es extraño que las raíces indoeuropeas de las que proceden vocablos latinos, también hayan nutrido la lengua anglosajona, siendo que el vocablo *ghabh*, muy parecido a la palabra "grab" del inglés, quiere decir "tomar", "sujetar", "aprehender", manteniendo un posible eco de sentido que vincula el *habere* latino con la doble cualidad de "dar y recibir", y que también relaciona al habitar con el sentido de "tener" o "aprehender".

Esta primera aproximación al Habitar entendido como "tener", "aprehender" se complementa con la raíz más antigua que le confiere el sentido de "dar y recibir". La doble cualidad del habitar situada desde la etimología, muestra paralelismos entre lenguas que se nutren de vocablos latinos, pero conservan vestigios de su potencia para nombrar más allá de su relación con lo arquitectónico. Otra comprensión del habitar será tener presente las dos cualidades desde su etimología, la facultad que introduce el verbo "tener", entendiendo éste como "permanecer", "hacerse de...". La segunda facultad lo relaciona a los verbos de "dar y recibir", donde el habitar expresaría una entrega y al mismo tiempo una acogida, es decir, una condición de reciprocidad que acontece.

Habitar como "tener" y también como "dar y recibir" serán comprensiones ampliadas desde la segunda mitad del siglo XX, cuando desde el pensamiento filosófico y las Ciencias Sociales su discusión estará orientada al menos por tres maneras de meditarlo: el habitar como aprendizaje, el habitar como gesta o desafío y el habitar desde las expresiones afectivas. A

continuación, se profundizan estos sentidos de habitar en diálogo con obras artísticas en Tijuana desde las que se plantea una tentativa de potenciar sus sentidos de comprensión.



**Fotografía 9.** “Borrando la frontera”, Tijuana, México, Ana Teresa Fernández, 2011.

Es junio de 2011 en Tijuana, Ana Teresa Fernández interviene artísticamente el muro fronterizo que entra al mar en la zona de Playas a un costado del Océano Pacífico. La obra se titula “Borrando la frontera”, haciendo énfasis en la desubicación del límite internacional. Su gesto estético se da a través de pintar el muro, así como en su documentación en fotografía y video. Tal y como se muestra en la foto, una suma de intensidades corporales, colores y perspectiva hace que esta barrera desaparezca por un instante. El enunciado es conciso, borrar el límite, pero ¿cómo desvanecerlo cuando lo sustentan los metales que ha dejado la guerra y la emergencia de políticas racistas? Un camino posible será hacer de lo sensible el lugar de enunciación, sugiriendo que pese a las divisiones geopolíticas y las tecnologías del necropoder, se siguen filtrando sensaciones, en tanto que los mundos de la vida afectiva no han podido ser sometidos por la sofisticación procesual para administrar los cuerpos y sus desplazamientos.

La obra de Ana Teresa Fernández pone en suspenso el sentido convencional del muro como límite humano, invitando a pensarlo como límite en el paisaje natural. La obra expande el sentido simbólico que tiene esta demarcación territorial. No es sólo la división humana la que se manifiesta, sino la división de la Tierra. En el gesto de pintar el muro se funda un puente sensible que se torna obertura de sensaciones, que no borra la frontera nacional, pero anula desde lo estético la frontera con la naturaleza.

Desde el instante que captura la fotografía, el horizonte queda reestablecido como una misma playa, un mismo mar, una misma tierra. El paisaje se toca en las miradas que se arrojan a esa obertura que no es material sino de sensaciones. No es mera ilusión para engañar los sentidos, sino un presagio estético ¿alguna vez desaparecerá el muro? Quizá no a corto plazo. Pero los tiempos humanos no son los tiempos de la Tierra y lo que se alcanza a percibir desde esta obra es que quizá el verdadero desafío sea aprender a esperar la desaparición del muro o ese paradigma que lo ha llevado a erigirse como tal. No desde la cómoda resignación ni la indolencia, sino aprender a esperar el hecho de que el muro no caerá de un día para otro, sino como lo anuncia el título de la obra, se hará “Borrando la frontera”, es decir, como si fuera una labor en la que hay que persistir, ¿borrarla como símbolo de poder y dominio? ¿borrarla como aspiración? Un camino para profundizar esta posibilidad radica desde lo estético y lo relacional que fundan las expresiones artísticas.

La obra de Fernández invita a imaginar que al borrar la frontera acontece la obertura desde la que se revela la Tierra. Aprender a esperar esta emergencia es lo que lleva a ponerse a la escucha del arte como acontecimiento donde se anuncian los enigmas de la naturaleza y constituyen gestos sensibles en los que se reunifica el paisaje. Permite la entrada de los sentidos a un lugar distinto al límite entre dos Estados Nación: un lugar-otro, en el que no es posible la

división pues todo está conectado. No hay manera de separar aquello que se necesita y se corresponde.

Para revelar ese lugar-otro, ese que no está por fuera de las demarcaciones de los Estados-Nación y los límites, se tendrán al menos dos desafíos: construir otra relación con los lugares, y también, cuidar que permanezca ese vínculo haciendo de ello una práctica constante, habitual, es decir, una labor de cuidado.

Aprender a esperar, construir y cuidar serán caminos en los que se distingan las huellas del habitar. Claves que toman forma en las meditaciones de dos pensadores en puntos radicalmente distintos: Martin Heidegger con el habitar poético y el pensamiento de la Cuaternidad en una atmósfera europea de posguerra, y Rodolfo Kush en Sudamérica, con el pensamiento en torno a una cultura del “mero estar”, inspirada en cosmogonías ancestrales del sur del continente ante los procesos de colonización.

“Lleno de méritos, sin embargo, poéticamente habita el hombre”, estos versos de Hölderlin en su poema “El amable azul”, llevan a Heidegger por una senda de pensamiento que se pregunta por el enigma que se oculta en ellas. Sobre el poema de Hölderlin, Heidegger escribe: “Las palabras «...poéticamente habita el hombre...» dicen más bien esto: el poetizar es lo que antes que nada deja al habitar ser un habitar. Poetizar es propiamente dejar habitar. Ahora bien, ¿por qué medio llegamos a tener un habitáculo? Por medio del edificar. Poetizar, como dejar habitar, es un construir.” (1994b, p. 165).

A través de esta voz poética, su pensamiento filosófico suspende la pregunta por el ser para meditar en el estar. Pero ¿Cómo “Estar” después de la II Guerra Mundial, ahí donde la existencia es desgarrada y el paisaje devastado? Para Heidegger los versos de Hölderlin son

reveladores en tanto que sugieren el hecho de que no sólo los méritos hacen al hombre ser lo que es, sino la forma poética en la que acontece su existencia.

No sólo son los hechos meritorios por los que se distinguen los mortales, aun cuando en ellos esté presente la cualidad esencial del construir. Un construir no limitado a su expresión de edificar, sino un construir como cuidar, resguardar, poetizar. En Heidegger (1994a y 1994b), poetizar es el gesto sensible por el que los mortales llegan a habitar. Por lo que este elemento poético debe pensarse no desde su noción literaria o artística solamente, sino como condición creativa, labor de construcción.

Un modo de construir que al mismo tiempo resguarda lo que construye, lo hace suyo, lo cuida y se pone a la escucha de la poética de la vida y la naturaleza como lo hace Hölderlin en sus versos. El pensamiento heideggeriano de posguerra piensa el habitar desde un aprendizaje, sugiriendo la clave de este doble construir que a la vez cuida y poetice:

El poetizar es la toma de medida, entendida en el sentido estricto de la palabra, por la cual el hombre recibe por primera vez la medida de la amplitud de su esencia. El hombre esencia como el mortal. Se llama así porque puede morir. Poder morir quiere decir esto: ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el hombre muere, y además continuamente, mientras permanece en esta tierra, mientras habita. Pero su habitar descansa en lo poético. La esencia de lo “poético” lo ve Hölderlin en la toma de medida por medio de la cual se cumplimenta la medición de la esencia del hombre (Heidegger, 1994b, p. 171).

En el verso “poéticamente habita el hombre” lo poético podría entenderse como la cualidad que lo entrelaza a la vida. Por lo que el hombre, al habitar, se une a esa red de relaciones vitales que también lo sostienen y lo nutren. El habitar poético no necesariamente alude a una conciencia estética para el embellecimiento de la vida, no son los méritos del ser

solamente, sino las formas del estar las que dotan de lo poético al habitar. ¿Qué es el ser? pregunta el filósofo, ¿Cómo estar? pregunta el poeta.

Pero ¿se torna posible un habitar poético en tiempos de guerra, muerte y crisis? El *polemos* del que habló Heráclito irrumpe como tempestad en las épocas. La guerra impone su ritual ahí donde lo humano fractura su propia condición. Existir para violentar la existencia del otro hasta su exterminio, he ahí la paradoja de la vida humana en unos tiempos que dan qué pensar. La guerra como fuerza del *polemos* se manifiesta en penuria y brutalidad. Pero si la guerra ha sido y sigue siendo una de las marcas profundas inscritas desde lo humano a su propia condición y a la tierra que lo acoge ¿es posible que el *polemos* se enfrente a su propia potencia? ¿Se puede hacer “guerra” a la guerra? El desafío del habitar en tiempos de penuria se revela al construir paz y vida frente a los mundos de la violencia y la muerte. Para hacer frente al *polemos* que acontece irreductible, se necesita algo más que méritos y dictados. Se requiere un estar desde la poesía de la vida. Ante el *polemos* como potencia en expansión, acontece la poesía y sus creaciones. La guerra, desde su ciega carnicería y su afán de eliminar, no impide la construcción del habitar, más bien muestra su condición trágica, su devenir pese a todo (Pineda, 2014). Quizá por ello para Hölderlin y Heidegger, el habitar es poético por su creatividad frente a la barbarie y la devastación. Ante las penurias y pese a las tragedias, la creatividad de la vida encuentra la poesía desde la que funda su habitar.

Es también en este ambiente de posguerra cuando Heidegger medita el habitar en una conferencia frente a un grupo de jóvenes arquitectos en Alemania que tenían el reto de erigir ciudades devastadas por los bombardeos de la II Guerra Mundial. En la conferencia que lleva por título “Construir, habitar, pensar” Heidegger se pregunta “¿qué pasa con el habitar en ese tiempo nuestro que da qué pensar?” (1994a, p. 142), sugiriendo que además de la construcción de

viviendas a causa de las bombas, el desafío que se abría ahora era aprender a habitar, siendo que “la auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que tienen que aprender primero a habitar” (1994a, p. 142). Es en esta misma conferencia, donde introduce el concepto de Cuaternidad refiriendo cómo éste es la coligación entre el cielo, la tierra, los divinos y los mortales, como condición desde la que se distingue el habitar.

Para este filósofo, la coligación de estos cuatro elementos se expresa a partir de un sentido de construcción que trasciende su mero entendido de edificar, y también, en la capacidad de cuidar la coligación de estos elementos en la Cuaternidad. Construir y cuidar serán gestos en el devenir habitar siendo que para el pensamiento heideggeriano de posguerra, desde ellos los mortales coligan en Cuaternidad. Los elementos que integran como uno sólo a este concepto, podrían ser interpretados también como la cualidad relacional en la que se inscriben los mortales frente a la exterioridad y las fuerzas naturales y cósmicas a las que pertenece. La coligación con el cielo, la tierra y los divinos, habla de la relacionalidad en la que se extienden los mortales desde su existencia finita frente al acontecer del cosmos en su misterio, la tierra y su naturaleza con sus enigmas, y la divinidad como potencia simbólica. Es a través de esta red de relaciones desde las que se fundaría un habitar. Para el pensamiento heideggeriano el habitar es meditado a partir de su cualidad poética, en tanto que construye y cuida la Cuaternidad que lo entrelaza con la exterioridad a través de su existencia finita, mortal, y desde la que es posible, aprender a esperar los signos del habitar poético.

¿Cómo estás? Una pregunta que se ha vuelto común y a fuerza de repetición oculta a lo que alude. La pregunta por el estar es la pregunta por la sensación. La entrada a través del lenguaje a la experiencia. Estando es como acontecen las relaciones entre el cuerpo y la

exterioridad. Uno siempre está, pero no siempre del mismo modo, no en la misma relación. Ontología, epistemología o cosmogonía expresan tres modos del estar humano en Occidente. Sus diferencias se demarcan según lugares y tiempos, pero también acontecen enlazamientos. Las miradas del saber que logran traducirse a reconocimiento expanden su relación entre sí. En tanto que las divisiones que se hacen del mundo no son el mundo, los discursos se entrecruzan frente a la condición enigmática que enlaza las formas en las que se interpreta y comprende.

Si para Heidegger lo poético del habitar cobrará más sentido en un periodo de posguerra, desde el sur del continente americano Rodolfo Kush (2007) en 1962 se detendrá en las marcas de la colonización española frente a las cosmogonías indígenas y sus sentidos del estar en relación con fuerzas divinas y naturales. El relato del indio Joan de Santa Cruz Pachacuti yamqui Salcamayhua al Padre Ávila cerca del 1600 en Cacha, al sur de Cuzco, logra capturar los Unanchan o signos de Viracocha, en los que se expresan las tensiones simbólicas y culturales ante los efectos que había traído el mestizaje y la colonización. Para Kush (2007) estos procesos enfrentan la noción moderna del ser con la cosmogonía nativa del estar, y los efectos que esto tiene para la emergencia de un pensamiento americano.

Un temor divino hará que cobren fuerza las palabras de Santa Cruz Pachacuti al compartir los Unanchan o signos de Viracocha, donde Viracocha expresa el aprendizaje que guía, las formas que capturan el eco cosmogónico frente al encuentro con las teologías cristianas. Viracocha, no será necesariamente el creador, sino la disposición creativa que anima y ordena la vida frente al caos de un mundo considerado como “hervidero espantoso”. Los rasgos Unanchan que enuncia el indio Pachacuti son: 1) Viracocha es el maestro; 2) es la riqueza; 3) es el mundo; 4) es la dualidad; y 5) es el círculo creador. Cada uno de ellos refiere a un estadio y al mismo tiempo cualidades divinas. Son despliegues que anuncian un aprendizaje desde una relación no

de dominio sino de mediación. Revelando no una manera de ser sino una manera de estar desde este punto en el continente.

Los Unanchan o signos de Viracocha encuentran su lugar al relacionarlos con su acontecer en el mundo. Un mundo como “hervidero espantoso” donde se introduce Viracocha como potencia ordenadora gracias a la mediación de un demiurgo, Tunapu, figura divina inferior a Viracocha, pero elemental para introducir su aprendizaje. Como lo llega a afirmar Kush, en la “marcha del dios sobre el mundo” se explica la cosmogonía que le otorga sentido al mundo como creación. Frente al caos, Viracocha, y Tunapu como mediador, son la potencia creadora ante el “hervidero espantoso” del caos.

El miedo terrible por las fuerzas liberadas del caos requerirá una contención de intensidad para dar orden a la naturaleza y la vida. Sólo a través de este encauzamiento, el caos contamina la pureza de la que Tunapu es mediador y ha sido legada por el maestro Viracocha. Sin embargo, la pureza de este último no es alterada de modo directo ante su contacto con el mundo, gracias a que intercede Tunapu como mediador entre las fuerzas divinas y las fuerzas mundanas. Este relato ayudará a Kush a ahondar la diferencia del ser y del estar como lo refiere en la introducción a su estudio:

La intuición que bosquejo aquí oscila entre dos extremos. Uno es el que llamo el ser, o el ser alguien, y que descubro en la actividad burguesa de la Europa del siglo XVI y, el otro, el estar, o estar aquí, que considero como una modalidad profunda de la cultura precolombina y que trato de sonsacar a la crónica del indio Santa Cruz Pachacuti. Ambos son dos raíces profundas de nuestra mente mestiza- de la que participamos blancos y pardos- y que se da en la cultura, en la política, en la sociedad y en la psique de nuestro ámbito.

(...)

De la conjunción del ser y del estar durante el Descubrimiento surge la fagocitación que constituye el concepto resultante de aquellos dos y que explica ese proceso negativo de nuestra actividad como ciudadanos de países supuestamente civilizados. Como es natural, todo esto deriva finalmente en una sabiduría, como saber de vida, que alienta en el subsuelo social y en el inconsciente nuestro y que se opone a todo nuestro quehacer intelectual y político. (Kush, 2007, p. 20 y 21)

El aporte de Kush es introducir la visión del estar frente a un imaginario del ser que permea las relaciones sociales en Occidente. La fagocitación, será el concepto que describa la acción que ocurre cuando las culturas que emergen del mestizaje se ven condicionadas a asumir una idea del mundo radicalmente distinta al lugar donde son y están. Al respecto, Kush escribe:

La fagocitación se da en un terreno de imponderables, en aquel margen de inferioridad de todo lo nuestro, aun de elementos aculturados, respecto de lo europeo, ahí donde adquirimos nuestra personalidad nacional, cuando somos netamente argentinos, peruanos, chilenos o bolivianos y también en ese hecho tan evidente de nuestra mala industria o nuestra peor educación pública. Es cuando tomamos conciencia de que algo nos impide ser totalmente occidentales, aunque nos lo proponamos (Kush, 2007, p. 135).

En consonancia con lo anterior, en palabras de Kush: “Un punto de vista americano sólo puede suponer una evolución desde el ángulo del mero estar, o sea, de la cultura de la sierra, o sea, de lo indígena. Y eso no es sólo porque así lo advertimos en todos los órdenes, sino porque el mero estar tiene una mayor consistencia vital que el Ser en América” (2007, p. 145).

Si para la filosofía en Occidente la configuración del verbo ser se hace presente a lo largo de sus discusiones epistémicas (Noguera, 2004), la condición del estar destaca la cualidad

relacional de la vida no sólo en lo social, sino con otras fuerzas con las que se enlaza la existencia. La lectura de Kush al relato del indio Pachacuti donde refiere los signos de Viracocha, expresan el mero estar que “se trata de ver cómo equilibramos los opuestos que dividen al mundo, o sea, cómo resolvemos el antagonismo entre orden y caos, vida y muerte, riqueza y pobreza, a fin de que la vida no sea una víctima exclusiva del mundo” (Kush, 2007, p. 171).

Frente al “hervidero espantoso” del caos en el mundo, Viracocha a través de Tunapu como enlace, lega la enseñanza del estar como si éste fuera un aprender con sosiego, no en busca de dominar la exterioridad, sino comprendiendo que tanto caos como creación son acontecimientos esenciales desde los que acontece la vida en su vínculo con el mundo. El mero estar que Kush capta a través de estos relatos, sugiere formas de acontecer y *experienciar* que no tienen como propósito intervenir en todas las manifestaciones del “hervidero espantoso” que es el mundo, sino Estar como un mediador entre la potencia de la vida y las potencias del caos. En este sentido, el mero estar es asumir la persistencia de un caos permanente, pero mediado por sentidos cosmogónicos que hoy parecieran ajenos a las comprensiones racionales, esos que pese a todo expresan posibilidades en las que acontece la relación del cuerpo con el lugar habitado.

El habitar poético del que habla Heidegger gracias a los versos de Hölderlin enuncia un sentido contrario a las aspiraciones de la modernidad, donde los cambios que introducen las industrias y las ideologías del progreso buscan el éxito como si fuera igual a plenitud. En cambio, en los versos “Lleno de méritos, sin embargo, poéticamente habita el hombre” queda inscrito un sentido que pone en suspenso la persecución de méritos como el fin último del hombre, y lo llama a detenerse, desacelerarse, para aprender qué es aquello poético que funda el habitar.

En “Construir, habitar, pensar”, Heidegger (1994a) introduce el concepto de Cuaternidad para pensar la coligación entre el cielo, la tierra, los divinos y los mortales, expandiendo la

condición relacional de la que participan los mortales, como los seres que pueden morir, y que justo por esa existencia finita, hacen posible el construir un habitar poético que permanece en coligación esencial.

El habitar poético y la Cuaternidad en Heidegger, así como la cultura del mero estar que estudia Kush desde la cosmogonía indígena en Sudamérica, constituyen dos apuestas en las que está presente el habitar como aprendizaje, pero un aprendizaje que no tiene que ver con el estudio o la comprensión solamente, sino como lo muestra la obra de Ana Teresa Fernández al inicio del apartado, se trata, ante todo, de un aprender a esperar, un ponerse a la escucha, un exponerse y llegar a situarse en oberturas.

“Borrando la frontera” se torna un acontecimiento estético en el que se distingue otro despliegue del habitar al detenerse en las preguntas sobre ¿cómo habitar poéticamente una frontera como Tijuana? continuamente dividida por el caos de sus fuerzas y coligada por la expansión de sus relaciones.

El habitar poético que se anuncia en “Borrando la frontera” es sugerido por su propia manera de acontecer a través de la pintura. La intensidad con la que se impregna el color sobre el muro fronterizo, lo despojan de su materialidad amenazante hasta confundirlo con el resto de la playa. Lo que fue instalado con el propósito de dividir es disuelto estéticamente entre relieves, matices, tonos e intensidad. Los méritos geopolíticos que han erigido una barrera entre dos países como los asume la política de seguridad fronteriza en Estados Unidos, no impiden que Tijuana y sus habitantes habiten poéticamente esta frontera a través de la creatividad, las relaciones y los afectos. Siendo que en esta ciudad se construye más allá de edificar, se cuida más allá de la mera conservación y también se coliga con lo no humano.

El mero estar en el que medita Kush (2007) también podría estar presente en “Borrando la frontera” al pensar en aquella división que pretende ser y que materialmente es con sus muros, sus equipos tecnológicos y su personal de seguridad, así como sus instituciones y procesos, frente a la frontera que meramente está, ajena a su lógica como dispositivo de poder que no resuelve la migración, el narcotráfico, la violencia o las crisis económicas, y que pese a su sofisticación para administrar las experiencias o desechar a los cuerpos indeseables, no impide los contactos, las interacciones, las filtraciones. El muro que es discursivamente se asume como impenetrable; el muro que está es sujeto de transgresión, resignificado, intervenido, revelado como absurdo ante lo que pretende ser como objeto de seguridad, concepto que no puede ser satisfecho pues a nivel práctico siempre habrá algo que pueda ser más seguro. El ser exige seguridad, fabrica su autoprotección, en cambio en el mero estar la seguridad es una ficción, no se puede estar siempre en la seguridad ante una existencia que sucede entre el orden y el caos.

El mero estar se relacionaría a distinguir el poder que erige al muro y la frontera, pero también a las fuerzas que existen pese a él. En este sentido, la división del territorio no se borra políticamente, sino que se *está* borrando estéticamente. El muro por un instante pierde su efecto político y gracias al arte su estar es poético, coliga con otros elementos desde su potencia estética. La propia artista lo llega a expresar en una entrevista, cuando dice que uno de los propósitos con esta obra fue “bajar el cielo” para que éste se pinte sobre el muro. Unir al cielo con la tierra desde el arte como elemento divino que sugiere enigmas de la existencia; construir otra manera de estar frente a las demandas de seguridad para ser. “Borrando la frontera” es una obra desde la que es posible un habitar como aprender a esperar: el muro no es borrado, sino que más bien se *está* borrando la frontera al imprimirle sensaciones. El desafío entonces es aprender a esperar un

habitar que borre por completo fronteras como la de México con Estados Unidos, y Ana Teresa Fernández, desde su obra, invita a construir esta posibilidad.



**Fotografía 10.** Toy-an-horse, Garita Internacional Tijuana-San Ysidro, Marcos Ramírez “Erre”, 1997.

Marcos Ramírez “Erre” es un artista que creció literalmente junto al límite de México con Estados Unidos, en la Colonia Libertad. Algunas de sus obras artísticas representan lo que significa esta frontera internacional en sus dimensiones políticas, de poder y de sus contactos culturales. En 1997 como parte del Festival Insite en Tijuana, Erre erige una instalación en la que quedarán sugeridas las relaciones que acontecen en esta ciudad fronteriza.<sup>14</sup> “Toy and horse”

---

<sup>14</sup> La página web de Erre contiene la siguiente descripción con las características de esta obra: “Caballo de dos cabezas de 10m de alto por 9m de largo y 4m de ancho en su base, instalado exactamente por encima de la línea de demarcación de los límites entre México y los Estados Unidos. La pieza fue construida en madera y su transparencia simboliza la obviedad en el mutuo

representa en los albores del nuevo milenio, el pasaje de la Odisea sobre la estructura utilizada por el ejército aqueo para emboscar y destruir Troya. En cambio, en la frontera de Tijuana, Erre instala un caballo de dos cabezas en dirección al sur y norte del límite internacional, aludiendo a una invasión en doble vía donde un lado y otro se filtran, se entrelazan y se cruzan entre sí.

La emboscada sucede para ambos lados desde unas relaciones de poder que son asimétricas, pero que aún con sus diferencias, contrastes y obstáculos, hay contactos evidentes al margen de los discursos de división. Algo de los Estados Unidos siempre se filtra a México, y algo de México siempre se cruza al otro lado. Los contactos se mantienen, así como las tensiones, los choques, expulsiones, rechazos.

El caballo hacia los dos lados sugiere que la frontera es un juego de posiciones que a veces se torna político, otro simbólico, otro militar, otro transgresivo. Desde esta obra la frontera se revela en uno de sus sentidos que escapan y se filtran por las barras de los poderes geopolíticos, a través de gestos que se permean e intensidades que traspasan. Erre ubica esta construcción de madera en la garita internacional de Tijuana y San Ysidro, la parte de en medio del caballo no está oculta sino que es visible hacia adentro, la emboscada en doble vía no se da en lo clandestino sino en la obviedad. El caballo de Troya bicéfalo propone una lectura a la interacción en dos territorios divididos que continuamente se invaden, y sus rasgos, sus marcas, sus contactos, están presentes en las relaciones cotidianas que configuran a la frontera.

La conjunción de símbolos que aporta esta obra permite lecturas que podrían dirigirse a una crítica política de lo que representa esta emboscada permanente, y que si seguimos el relato en la Odisea, lleva al saqueo y la devastación de Troya. Mas el caballo que Erre instala en el

---

intercambio o invasión. La instalación intenta cuestionar con su sola presencia la relación entre ambos países.” Para más información ver <http://marcosramirezerre.com/toy-an-horse/?lang=es>

límite internacional por su título puede entenderse que también es un juguete. La condición lúdica, de juego, está presente en la emboscada doble, evidente en sus dimensiones e impactos, pero un juego que tiene como atmósfera el dominio, el saqueo, la hegemonía. Pese a su condición de juguete, el caballo de dos cabezas se torna terrible.

Otro camino de interpretación puede situarse en una clave más extensa, donde la obra interroga desde sus sentidos y símbolos la pregunta por el habitar los límites de los Estados-Nación y sus expresiones de poder. Es una interpelación al sentido ético que producen las interacciones y tensiones en las fronteras. Una pregunta por cómo se habita desde los márgenes territoriales y en los márgenes simbólicos, en un momento donde las divisiones sociales, económicas o fronterizas han oscurecido la procedencia de una escisión más originaria, ligada al dominio de lo humano sobre el mundo, por lo que dispone, administra y controla lo que está a su alcance bajo la egoísta premisa de su señorío sobre el resto de lo vivo y la geografía.

Este imaginario de dominio, que tiene la pretensión de regular los flujos, seleccionar los contactos o rechazar lo indeseable, en *Toy and Horse* de Erre revela su complejidad y caos, en tanto que las pretensiones administrativas y de poder se enfrentan a las fugas, a los afectos que se les escapan, a las voluntades que persisten, a los flujos que son incapaces de controlar. Este dominio, que atraviesa el dominio del otro humano y lo Otro vivo y de la naturaleza, Erre lo fisura con su obra al situarla en la frontera de Tijuana. Abre una rendija por la que se alcanzan a ver otros tránsitos, otras movilidades, más allá de las infraestructuras de la división que hacen estadística de las vidas que cruzan.

Es precisamente esta creencia de dominio lo que habrá de situarse como una marca en las crisis del habitar. En tanto que pareciera que no podemos reconocer el vínculo con los lugares. Sin embargo, los impactos son claros, los cambios climáticos cada vez son más agresivos, los

desastres ambientales ejemplifican la preferencia de los costos y beneficios frente a las otras expresiones de vida. Se ha producido y acaparado sin límites, con ambición, egoísmo y una indiferencia hacia la naturaleza que se devasta y las vidas que a fuerza de trabajo se destruyen.

Ante esto se presiente una inquietud generalizada, una preocupación silenciosa, una toma de responsabilidad tardía, con un gran número de recetas y paliativos que intentan maquillar el mismo modelo de dominio bajo otros discursos, pero que ha puesto obstáculos a la cooperación, a las acciones coordinadas, a los acuerdos internacionales. Se ha logrado consumir una toma de conciencia colectiva sobre los vínculos y efectos como humanos sobre los ambientes, pero los estilos de vida y las demandas aceleradas de producción y consumo parecen irreversibles por los daños ya causados. Por lo que esta búsqueda de cambiar el imaginario de dominio por uno de cooperación se tornará el desafío vital para un proyecto civilizatorio que pareciera desbocado ¿Cómo construir un habitar de respeto y cooperación que no esté signado por el dominio?

Si en el anterior apartado el habitar encuentra resguardo en las meditaciones de Heidegger donde el habitar se piensa como una construcción poética en la que el aprendizaje es la espera; y el mero estar en Kush como una forma de relación ancestral con la vida, entre el caos, el orden y su mediación; en este apartado el habitar se asocia a su sentido de empresa, es decir, como gesta de la vida para la construcción de un habitar de cooperación y no un mero morar desde el dominio. Al igual que la instalación de Erre en la frontera de Tijuana, esta empresa colectiva de imaginar y crear otras condiciones de habitar, también fisura tal imaginario de dominio, revelando otras posibilidades frente a los bordes irreversibles de los impactos ambientales.

El sentido del habitar como gesta de la vida humana frente a la naturaleza y la Tierra, va de la mano con la transformación de la preocupación ambiental a partir de la segunda mitad del

siglo XX. La discusión transitó hacia la necesidad de transformar el estar humano frente a la naturaleza, con la diferencia de que este reto se daría desde acciones más de orden económico y administrativo. Esto se tradujo en la preocupación de países e industrias por el sobre poblamiento humano y el control de los denominados recursos naturales. La gesta como desafío y camino para construir otro habitar, devendría gestión administrativa de población y recursos.

Los sesenta atravesaron por una profunda transformación social a través de movimientos intelectuales y culturales. En esta misma atmósfera, también entraba en juego el futuro de los modelos económicos de los países de Occidente y otras regiones del mundo. *La primavera silenciosa* de Rachel Carson (1962), uno de los primeros estudios sobre impacto ambiental en Estados Unidos, mostró cómo el uso de pesticidas y químicos afectaban los lugares y ambientes que compartimos con otras formas de vida, y la responsabilidad de las industrias y el sistema económico en la ruptura de ecosistemas. Este libro, una de las obras influyentes en el movimiento hippie en Estados Unidos, estudió la relación con la naturaleza y las maneras de crear nuevos vínculos con otros. Inquietud que ponía de manifiesto la búsqueda de relaciones al margen del imaginario de dominio.<sup>15</sup>

Durante la Cumbre de la Tierra en Estocolmo en 1972, se reunirán por primera vez representantes de 113 países a decidir acciones sobre el medio ambiente por el impacto humano. Esta cumbre, y las que la sucedieron, instalarán la preocupación ambiental como un asunto urgente entre naciones y proyectos políticos, pero sin llegar a acuerdos sustantivos ni alternativas que reviertan los efectos de las crisis ambientales (Ángel, 2008).

---

<sup>15</sup> Por otro lado, el libro *La bomba demográfica* del ecólogo estadounidense Paul R. Ehrlich (1968), introdujo una lectura alarmista del crecimiento poblacional, llamando a los países a tomar medidas para regularlo.

Desde esta misma atmósfera de toma de conciencia, Arne Ness (1973) invita a construir una Ecología Profunda en contraste a la ecología superficial, en tanto que esta última sigue instalando el imaginario de escisión y dominio donde lo humano no tendría vínculo con la naturaleza. Ness propone una mirada más profunda, holística e integradora para comprender la diversidad de la vida, cuestionando al pensamiento científico y los símbolos culturales que mantienen esta separación:

La ecología superficial es antropocéntrica, es decir, está centrada en el ser humano.

Ve a éste por encima o aparte de la naturaleza, como fuente de todo valor, y le da a aquélla un valor únicamente instrumental, “de uso”. La ecología profunda no separa a los humanos -ni a ninguna otra cosa- del entorno natural. Ve el mundo, no como una colección de objetos aislados, sino como una red de fenómenos fundamentalmente interconectados e interdependientes. La ecología profunda reconoce el valor intrínseco de todos los seres vivos y ve a los humanos como una mera hebra de la trama de la vida (Ness en Capra, 1996, p. 29)]

El físico austriaco Fritjof Capra (1996) desplegará cómo otras aproximaciones en diálogo con la Ecología Profunda son la Ecología Social o Ecofeminismo, que ampliarán los alcances de la propuesta de Ness. Para Capra, la Ecología Profunda “parece ofrecer la base filosófica y espiritual idónea para un estilo de vida ecológico y para el activismo medioambiental. No obstante, no nos dice mucho acerca de las características culturales y los patrones de organización social que han acarreado la presente crisis ecológica” (Capra, 1996, p. 30), labor que retomará la Ecología Social. También desde el Ecofeminismo se estudiará “la dominación patriarcal del hombre sobre la mujer como el prototipo de toda dominación y explotación en sus variadas formas de jerarquía, militarismo, capitalismo e industrialización” argumentando cómo

“la explotación de la naturaleza [...] ha ido de la mano con la de la mujer, que ha sido identificada con la naturaleza a través de los tiempos”. Para Capra, “Esta antigua asociación entre mujer y naturaleza vincula la historia de la mujer con la del medio ambiente y es el origen de la afinidad natural entre feminismo y ecología.» (1996, p. 30).

Desde Estados Unidos, Fritjof Capra aporta a la construcción de una teoría de los sistemas vivos. En *La trama de la vida* (1996) la ecología y el medio ambiente se presentan como los tejidos que mantenemos como seres vivos en el planeta.<sup>16</sup> Capra se une al propósito de transformar las relaciones humanas con la naturaleza y la Tierra, las cuales inscribe en una crisis generalizada de percepción en el presente, desde la que necesita replantearse estos imaginarios de dominio frente a las crisis ambientales.

Alicia Bugallo en Argentina, recuperan el pensamiento de Ness y la Ecología Profunda para hablar de una Eco-sofía o filosofía ambiental. En tanto que la Ecosofía requiere ser una alternativa de pensamiento que reúna esfuerzos desde diferentes disciplinas y saberes para desmontar los imaginarios de división que siguen reproduciéndose desde las comunidades académicas, las instituciones educativas, los planes de gobierno o desde las propias culturas, principalmente en contextos urbanos. Para esta autora, la interdisciplinariedad es uno de los aspectos más destacables de la Ecosofía y una de las vías para introducir una mirada crítica a la superficialidad con la que se trata la ecología en el presente. Acorde con el pensamiento de Ness, Bugallo recupera la idea de “crear estilos de vida frugales” como alternativas para generar

---

<sup>16</sup> El estudio de Capra (1996) engloba investigaciones y descubrimientos durante el siglo XX, en busca de proponer una «nueva comprensión científica de la vida en todos los niveles de los sistemas vivientes: organismos, sistemas sociales y ecosistemas» (Capra, 1996, p. 20).

experiencias vitales que transformen las prácticas sociales sin generar daño a otras culturas y a seres no humanos (Bugallo, 2014).

El filósofo argentino Ricardo Pablo Pobierzym argumenta en torno a la muerte de la naturaleza como uno de los regímenes discursivos presentes en las ciencias y los estudios sociales contemporáneos (Pobierzym, 2014). Refiriendo tres momentos en las discusiones filosóficas y académicas, al menos desde el siglo XIX en adelante, iniciando con “la muerte de Dios” que propone Friedrich Nietzsche como crítica a los remanentes del pensamiento metafísico en Occidente; “la muerte del hombre” que identifica con los estudios de Foucault y la puesta en sospecha de las formaciones discursivas que construyen sentidos de ser del sujeto; y finalmente, “la muerte de la naturaleza” en la que se inscriben tradiciones como el positivismo en Ciencias Sociales, que sigue considerando la labor científica ajena a las relación entre cultura y naturaleza.

También, el economista Enrique Leff (1998) en México pondrá en diálogo la perspectiva del desarrollo frente al medio ambiente, argumentando a favor de una sustentabilidad frente a la noción de un desarrollo sustentable, en tanto que este modelo perpetúa el carácter de dominio que ha generado las crisis ambientales a nivel planetario. Desde esta aproximación, la discusión del habitar adquiere una dimensión más política en tanto que se requiere gestar un habitar desde la cooperación, el cuidado y el reconocimiento del vínculo de lo humano con el planeta. Leff meditará en torno a un diálogo de los actuales modelos económicos con las agendas de las naciones a futuro, con el propósito de encauzar la necesidad de construir equilibrios con el medio ambiente.

Los tránsitos del habitar como gesta o como desafío hacia los sentidos del habitar como mera gestión de recursos naturales y humanos, son imaginarios superpuestos y difusos en las discusiones sobre la preocupación ambiental. Ya que por un lado se inscriben como una defensa

de la vida humana hacia las expresiones de flora, fauna y los ecosistemas en el planeta, y por otro, intentan conciliar al desarrollo y el progreso que son el trasfondo mismo de las crisis, perpetuando modelos económicos y símbolos culturales que exacerban el dominio, la explotación y el extractivismo.

Si bien, la preocupación ambiental y el desafío de construir un habitar de cooperación y respeto hoy encuentra su acogida en universidades, centros de investigación e incluso en la organización estatal de los gobiernos, como en el caso de Bolivia con el reconocimiento de la Pachamama en su constitución política, o en Ecuador con la introducción de los saberes ancestrales y los mundos de Abya-Yala en sus enunciados constitucionales, la crítica que hiciera Ángel (2008) al situar los alcances de estas cumbres mundiales del medio ambiente y otras iniciativas regionales, apunta a que dichas acciones seguían siendo insuficientes.

El habitar como gesta que devino gestión no basta para ahondar la profunda relación humana con la naturaleza como plétora de significados y sentidos (Noguera, 2004), propósito que será desplegado a través de otro sentido del habitar que tendrá como signo las expresiones afectivas de lo humano con el otro y con lo Otro vivo y presente.

El imaginario de dominio fisurado por Erre al proponer una emboscada en doble vía con Toy and Horse, desmonta la figura de poder y control en los flujos y contactos que suceden en fronteras como Tijuana. En sintonía con esta revelación, el habitar como gesta o desafío vital de lo humano frente a los efectos negativos que produce sobre los ambientes, también fisura las prácticas de dominio hacia la visibilidad evidente del contacto y la cooperación, donde también será posible seguir un camino de pensamiento que lleve a construir un habitar desde otras claves políticas y éticas.



**Fotografía 11.** Proyecto fotográfico, *Tijuana comprimida*, Ingrid Hernández, 2004.

“Nos anclamos al lugar, como se ancla la vegetación bajo la tierra”, Carmé Pinós<sup>17</sup>, arquitecta española, condensa en un enunciado la forma en las que dejamos que crezcan nuestras raíces sensibles con los lugares que habitamos. Entrelazamos los cuerpos a sus características, sus perspectivas, sus climas, sean cuales sean las condiciones, hay sitios que se convierten en nuestro lugar. Nuestra querencia. La manera en cómo corre el viento, atraviesa la luz, fluye la lluvia o penetra el frío, se vuelven el lazo con ese familiar-otro que es nuestro lugar. Una familiaridad corporal y geográfica, una manera de acogerse al espacio, en el que sin saber del todo cómo sucede, vamos impregnando algo de nosotros, vamos dejando que crezcan las raíces,

---

<sup>17</sup> Carmé Pinós citada en el libro de poesía *Fracciona-miento* (2006, p.18) de la poeta mexicana María Teresa López Avedoy, Editorial Sitiohabitable, Tijuana, México.

mientras los lugares, con sus relieves, sus exposiciones, sus planos y colores, también se quedan en los cuerpos que los experimentan.

Ingrid Hernández es una fotógrafa que ha realizado distintos proyectos capturando formas de la urbanidad y vidas en las casas de Tijuana, algunas en zonas consideradas como asentamientos irregulares que se ubican en diferentes extensiones a lo largo de la frontera de México con Estados Unidos. La topografía de Tijuana con sus cerros, cañones, estrechas planicies y pequeños valles, dificultó la construcción de casas para miles de familias migrantes que hicieron de esta frontera su hogar y lugar. Muchas de estas viviendas se instalaron en lechos de ríos, cañadas o zonas que en su momento estuvieron alejadas del centro histórico y político de la ciudad, y que durante las épocas de lluvia eran destruidas por derrumbes y todo de tipo de daños. Frente a la falta de recursos y las condiciones en las que se ubicaban estas viviendas, se aprovecharon la gran cantidad de neumáticos que permanecían como desecho en la ciudad, para hacer de ellas muros de contención, escaleras o bardas para separar una propiedad de la otra. En diferentes colonias y barrios de Tijuana las casas que hacen uso de llantas para arreglar sus viviendas dan cuenta de una cultura del rehúso de desechos y el reciclaje que ha estado presente en la historia urbana de la ciudad por su proximidad con la frontera internacional. Ingrid explora fotográficamente estas expresiones, haciendo que permanezcan imágenes como la entrada al pie del cerro, con el rehúso de maderas y neumáticos para sostener su puerta, y el singular letrero que indica la propiedad privada, expresión de un arraigo que resguarda y permanece aquello que considera suyo. Un anclaje afectivo con el lugar, sea cual sea su condición. En proyectos fotográficos como el de Tijuana Comprimida, Ingrid va a desplegar visualmente estos anclajes, capturando las características de los materiales que mantienen las casas, la disposición de los espacios privados e íntimos, y el fundamento de que sin duda dejamos que crezcan nuestras

raíces en los lugares, así como las de ellos crecen en nosotros. Es un contacto de reciprocidad, una impresión que se da desde una doble abertura, corporal y geográfica, en la que nombramos un lugar como nuestro, y él, en sus diferentes expresiones y relieves, también se imprime en nosotros. Cuerpo y lugar unidos por la abertura del contacto.

Carlos Mesa en *Superficies de contacto* (2010), propone cómo las “geografías del contacto” son también “geografías de los hábitos, de las maneras de devenir sensible y sentidos los cuerpos vivos” (2010, p. 78). Mesa considera a las geografías que habitamos como una variedad de configuraciones y tejidos afectivos “rastros y pellejos del roce entre los que se aman y que no pueden vivir sin sentirse mutuamente” (Ibid.). Para él hay un tercer cuerpo que se hace de los contactos y roces, una superficie entre cuerpos, hábito y hábitat del sentir y ser sentido. Para Mesa “en los gestos de contacto, las partículas invisibles que desprenden los seres que se encuentran, que se tocan y se rozan, se mezclan con empatía suficiente para integrar otro ser-nuestro lugar” (2010, p. 32). El habitar adquiere una condición capilar en los contactos de las superficies, sean corporales o geográficas, un sentido de relación con el otro y lo otro donde se difuminan los límites que separan objeto y sujeto, pensamiento y vida, tierra y piel.

Habitar desde los mundos de la vida afectiva, no es asunto propiamente de Occidente, sino el profundo reconocimiento de que la existencia sucede a través del contacto (Mesa, 2010), atraviesa nuestros sentidos (Duque, 2008), nos imprimen sus intensidades y relieves. La vida y el relato de lo humano se despliega desde de un comportamiento estético (Leroi-Gourhan, 1971), desde la prehistoria hasta nuestros días, gestos sensibles permanecen, nos conmueven, nos arrojan sus enigmas, mudos lenguajes en los que se revelaría la impronta estético expresiva del conocimiento (Santos, 2003), o donde acaso se escucha esa lengua estética de la que habla Pardo (1991). Grafías sensibles de lo que nos describe y nos inscribe. El cuerpo traduce la naturaleza a

través de sus sentidos, las afecciones se imprimen en ese cuadro de mundo que somos (Spinoza en Pardo, 1991, p. 43), cuadro sensible, cuadro de sentidos, del sentir y ser sentidos, donde portamos las huellas de nuestras vivencias, dejamos registros de nuestros afectos, de nuestras construcciones.

El pensamiento ambiental latinoamericano desmonta epistemes modernas que justifican prácticas de dominio de lo humano sobre las formas de vida. Prácticas a las que también están sujetas sociedades, y que operan bajo modelos de racionalidad que sospechan de la sensibilidad y lo afectivo como potencia de saber. Por el contrario, el pensamiento ambiental se sitúa al margen para ponerse a la escucha de otras voces, otros entes, otras fuerzas de lo vivo, entre ellas la condición sensible y la vida afectiva. De ahí que una de sus preguntas más importantes indague la condición del habitar y la profunda relación que guardamos con los lugares donde existimos.

La pregunta por el habitar emerge en momentos de crisis derivada de sistemas económicos y estilos de vida anclados a un extractivismo y consumo sin límites, así como racionalidades que fundamentan estas formas de vida. La sospecha racionalista tiene como antecedente el distanciamiento de la sensibilidad que introdujeron cambios paradigmáticos en la relación del humano con la naturaleza (Ángel, 2012), siendo el pensamiento cartesiano uno de los que más peso tuvo para pensar y pensarnos en el mundo. De modo que, si el dominio de la naturaleza a través de la razón se había convertido en el horizonte moderno, la naturaleza humana y sus “comportamientos estéticos” (Leroi-Gourhan, 1998) serían regulados y dominados bajo este paradigma. Ángel (1990, 1996) ha mostrado que la relación entre lo humano y la naturaleza, y lo humano frente a su naturaleza sensible, es una labor que va más allá de transformar los modelos económicos y estilos de vida, sino que requiere un cambio radical en los

símbolos que trama cada cultura, con el propósito de gestar formas-otras de relación con el ambiente y con nuestros cuerpos sensibles.

En este mismo sentido, Noguera (2004) indaga cómo el pensamiento ambiental es sutura entre natura y cultura en tanto que no continua la escisión epistémica que piensa por separado lo social y lo ambiental, sino que este cambio de mirada y de tacto como saber, se construye desde las íntimas relaciones que entreteje la condición ecológica de lo humano con la tierra habitada y las expresiones de la naturaleza que nos incluyen (Noguera, 2004, 2012, 2016). Jaime Pineda, en diálogo con el pensamiento ambiental, medita en una *Geopoética de la guerra* (2014) como esas huellas del habitar que se imprimen a la vida pese a todo, y cómo la persistencia afectiva de la existencia se mantiene frente a los mundos de la violencia y la muerte.

El pensamiento de Ángel, Noguera y Pineda incluye lo estético ambiental para expandir lo epistémico. Introduciendo una escritura que acude a mitos y obras de arte como puntos de fuga al paradigma científico moderno. Mitología y arte se vuelven enigmas más que paradigmas, saberes-otros y epistemes de sensación desde sus voces. Por lo que esta labor también es planteada como una invitación a poetizar las formas como pensamos, tomando como rumbo posible estudiar la relación cultura y naturaleza, pero también las huellas de un habitar poético:

Habitar ambientalmente es disolvernarnos con el todo de la naturaleza. Sin embargo, para el Pensamiento Ambiental, la disolución del “sujeto” en naturaleza es un trayecto doloroso porque significa renunciar al poder instaurado en el sujeto en tanto yo-pienso, en tanto yo-razón, sobre la naturaleza-objeto, para aceptar, entender y comprender, que somos naturaleza, cuerpo-tierra, y que esto transforma radicalmente nuestras maneras de habitar la tierra (Noguera y Pineda, 2014, p. 47)

Ante modelos de racionalidad que han devenido monstruosos en sus prácticas y paradigmas constituyendo las crisis del habitar en el presente, el pensamiento ambiental es una apuesta epistémica de sensaciones que introduce las potencias en lo artístico y la sensibilidad del cuerpo-tierra como lugar de enunciación radical.

Noguera y Pineda (2009) profundizan la discusión del habitar haciendo eco del poeta alemán Hölderlin, quien escribe “Lleno de méritos. Sin embargo, poéticamente habita el hombre”, enunciado traído al frente por Heidegger (1994b) al hablar del habitar poético, y cómo esta forma de estar más que asumirlo como una cuestión estética se vincula a la construcción del lugar del hombre con la tierra:

El habitar, el morar, es el ethos de la tierra como morada del hombre. La ética es la que permite un morar poético. Pero ella, la ética, no está solamente en el humano. Ella está ya en la tierra y le dice al hombre cómo morar. La libertad del hombre no consiste en obrar como él quiera en sus formas de habitar. Consiste en saber y ese saber está en la naturaleza. Consiste en dejarse habitar por el habitar-tierra. (Noguera y Pineda, 2009, p. 267).

La meditación del habitar en Noguera y Pineda (2009) entreteje un sentido ético, político y poético en tanto que se vuelve vital mantenerse a la escucha de lo Otro que percibe, siente, y también es fuente de sensaciones, es decir, cómo habitar poéticamente la tierra desde la red de conexiones que nos enlazan a ella. De ahí que el pensamiento ambiental allane el camino para hablar de un habitar desde la sensibilidad, es decir, un construir y construirnos desde el habitar poético y afectivo.

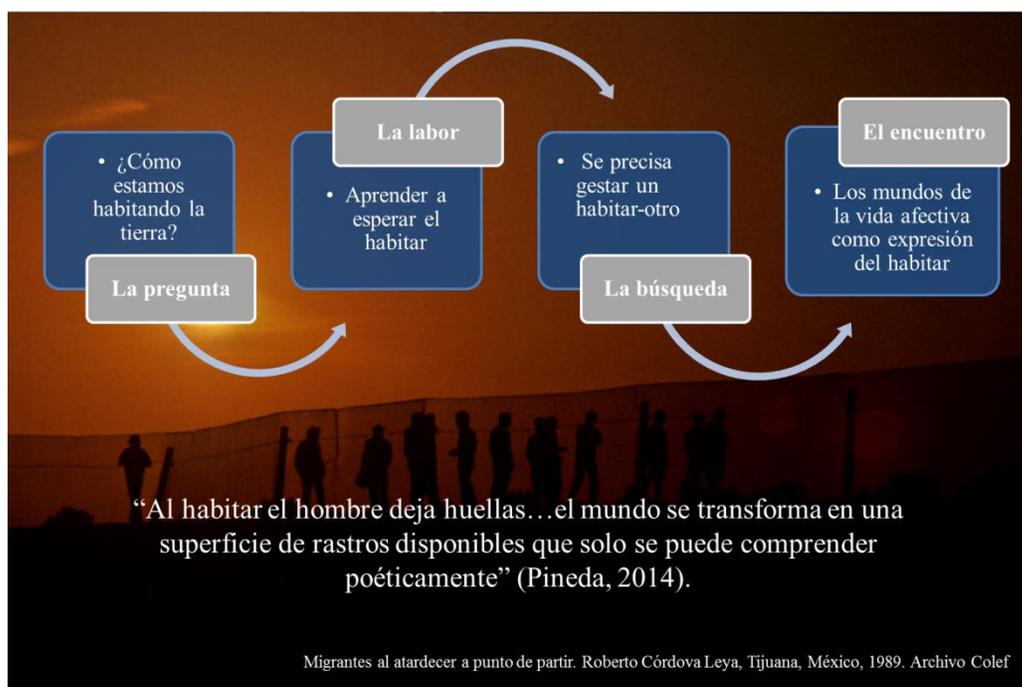
Arturo Escobar continúa la crítica a miradas epistémicas con las que se interpreta nuestra relación con la tierra habitada (2016a) invitando a construir y reconocer los pluriversos, al margen de discursos antropocéntricos. Escobar llama a construir un pensamiento “desde abajo, por la izquierda y con la tierra”, reuniendo tres vertientes de pensamiento crítico latinoamericano: las luchas raciales y culturales, los movimientos de izquierda o de fundamentos autonómicos y la emergencia de saberes ancestrales y conocimientos otros. El habitar en Escobar se reconoce como “ontologías relacionales” (2015, p. 16) desde las que el cuerpo no es un ente separado del lugar, sino que coexiste con el lugar en una simbiosis vital.

Por otro lado, desde Brasil, Eduardo Marandola, Werther Holzer y Livia Oliveira, en *¿Qual o espaço do lugar?* (2014), compilan estudios dedicados a pensar las relaciones entre geografía, fenomenología y existencia, enlazando sus búsquedas con la construcción de un habitar desde esas geografías vividas y el amor que imprimimos a los lugares. Desde sus voces se recupera los diálogos de Martin Heidegger con el habitar poético, Eric Dardel (2011) a través del concepto de “Geograficidade” como la “geografía vivida” que somos, o también desde el geógrafo chino-estadounidense Yi-Fu Tuan (2012) con el concepto de “Topofilia”, como los afectos que imprimimos en los lugares y que ellos nos imprimen en nosotros.

La construcción del sentido de habitar como afecto no puede desligarse de los otros sentidos que identifican al habitar como aprendizaje y como gesta, en tanto que cada una de estas aproximaciones establecen diálogos, se filtran, se contagian, se influyen y en su conjunto dan cuenta del habitar humano. La lectura propuesta desde estas distintas matrices de sentido es para destacar cómo el habitar afectivo se despliega desde una sensibilidad que reconoce el lugar del otro y lo Otro, funda relaciones y construye formas de saber dónde la sensibilidad se torna el puente que hace coligar al cuerpo con la tierra.

## Habitar desde la sensibilidad

En esta textura se han desplegado algunas de las discusiones que modificaron los sentidos del habitar a partir de la segunda mitad del siglo XX, desde crisis que pueden situarse en los enunciados de la carencia, el enmudecimiento y el desencanto. Una carencia que expresa un profundo desarraigo sensible entre los cuerpos y el desdibujamiento de las relaciones que guardamos con las expresiones de vida. Un enmudecimiento que da cuenta de aquellos silencios que enmarcan las crisis ambientales y del habitar en el presente, y que han dejado de lado las voces que proponen una transformación radical entre cultura y naturaleza. Y un desencanto que expresa la desilusión hacia los mundos de vida atravesados por crisis, y la falta de voluntad para ofrecer alternativas éticas, estéticas, políticas y epistémicas ante ellas.



**Figura 3.** Comprensiones del habitar. Aprendizaje, gesta afecto.

Algunos tránsitos en las discusiones sobre el habitar permiten hablar de tres sentidos que han articulado su comprensión, el habitar como aprendizaje, como gesta y como afecto. El

primer sentido del habitar recupera la pregunta heideggeriana de ¿qué pasa con el habitar en estos tiempos que dan qué pensar? para proponer una mirada de éste como cuidar y poetizar. Este sentido del habitar que a la vez cuida y poetiza, es una de las claves que aporta Heidegger frente a las crisis. Por su parte, Kush con el pensamiento del mero estar, hace eco de una condición ancestral en el continente americano, donde el estar, a diferencia del ser como premisa y propósito en Occidente, da cuenta de la condición relacional y cosmogónica que atraviesa fuerzas divinas y terrestres en su relación con el mundo.

El sentido del habitar como gesta estará relacionado a los desafíos sociales durante el Siglo XX debido a las crisis ambientales y del habitar que llevarán a proponer discusiones sobre el influjo negativo del humano en el planeta y la necesidad de plantear alternativas ante dichas crisis, como lo ha realizado Ness o Capra. Sin embargo, el habitar como gesta ha devenido en gestión de recursos naturales y humanos. A pesar de conocer las consecuencias medioambientales debido a la continuidad de los sistemas económicos, no se lograrán proponer alternativas que transformen la relación de dominio y explotación hacia ella.

Otro sentido del habitar emergerá desde la relación que mantiene con las expresiones afectivas. Desde esta mirada el Pensamiento Ambiental Latinoamericano recuperará la pregunta del habitar poético develando los alcances de ese tejido de saber que enlaza desde lo sensible con la Tierra. La construcción de un pensamiento poético del habitar, fundará una manera de comprender nuestro lugar en el mundo a partir de la sensibilidad, poniéndose a la escucha de ella, y cómo desde esta apertura se hace posible la emergencia de sentido del habitar afectivo y la importancia que constituye ante las crisis.

El habitar desde sus expresiones como formas de saber y sentir, se construirá desde los contactos, las miradas, los gestos estéticos que acontecen en los mundos de la vida y se entretejen a pesar de las penurias y crisis. El habitar desde los afectos, entonces, es una alternativa para recuperar la vitalidad de lo sensible a fin de expandir sus alcances para el pensamiento, los lugares y la vida.

La construcción de un habitar afectivo se expande en una amplitud de expresiones y saberes como alternativa a los proyectos de razón moderna, mostrando cómo en los mundos de la vida afectiva no hemos sido derrotados por los proyectos de desarrollo, los ideales del progreso ni los planes geopolíticos de los países. Profundizar el sentido de un habitar afectivo al entrar en diálogo con las Ciencias Sociales, pretende fisurar los imaginarios que niegan las expresiones estéticas y sensibles por considerarlas subjetivas o poco verificables para las comunidades científicas. Por ello, este camino también se plantea el desafío de transitar hacia un conocimiento-otro de lo humano y la vida a través de un habitar-otro, un habitar que en esta tesis encuentra su punto de expansión desde las huellas de la sensibilidad juvenil. De ahí que esta textura capitular inicie cada matriz de sentido sobre el habitar (aprendizaje, gesta y afecto) con una obra artística relacionada con Tijuana, en tanto que también se busca enunciar cómo desde las expresiones artísticas se construyen formas de saber y estar en esta frontera.

“Borrando la frontera” de Ana Teresa Fernández es una intervención que lleva a pensar en el aprender a esperar como una forma de relación poética y vivencial frente a la división geopolítica que erige el muro fronterizo, de ahí que Heidegger con el habitar poético y la Cuaternidad, así como el mero estar en Kush, encuentren refugio en lo que expresa esta obra. En tanto que “Toy and Horse” de Marcos Ramírez “Erre” fisura el imaginario de dominio instalado por las estructuras y procesos de seguridad en la frontera, mostrando cómo se filtran los

contactos pese a los esfuerzos de control y administración, hecho que hace posible aludir a los abordajes que se preguntaron por el desafío de transformar la relación humana frente a la naturaleza. La fotografía del proyecto Tijuana Comprimida de Ingrid Hernández, ayuda a revelar los enlaces con los lugares que consideramos nuestros. Nuestra forma de afectarlos y ellos a nosotros. De modo que desde esta fotografía puedan situarse puntos de expansión con las epistemes de sensación que piensan el habitar desde sus claves estético-afectivas.

**TERCERA TEXTURA.****Aisthesis relacionales, jóvenes artistas, geopoéticas**

**Fotografía 12.** Picnic at the border, por JR, frontera de México con EU, 2017.

*Picnic at the border* es una intervención del artista francés JR realizada en 2017 en la ciudad de Tecate, una de las localidades fronterizas de México con Estados Unidos. La intervención consistió en organizar un convivio con personas en ambos lados de la frontera usando una gran mesa de comedor que atravesara el muro. En la superficie del comedor estaba grabada la mirada de Mayra, una joven “Dreamer”, quien al igual que miles de jóvenes inmigrantes en EU, son estudiantes de educación superior beneficiarios por el programa DACA (Deferred Action for Childhood Arrivals, por sus siglas en inglés), pero que, debido a las políticas promovidas por Donald Trump, podrían ser expulsados del país más de 800 mil jóvenes en esta misma circunstancia (López y Krogstag, 2017).

El artista JR realiza esta instalación aludiendo a los contactos transfronterizos en un momento donde los discursos de división y rechazo toman fuerza desde la administración estadounidense. Al publicar en su cuenta de Instagram esta fotografía, JR escribió: “GIANT PICNIC at the border today in Tecate ... people eating the same food, sharing the same water, enjoying the same music (half of the band on each side) around the eye of a dreamer ... we forgot the wall for a minute .”<sup>18</sup>. La mirada de Mayra en ambos lados de la frontera da cuenta de un conjunto de relaciones y prácticas de contacto que se dan pese a la vigilancia y los discursos de división producidos en este territorio; pero también alude a que esta condición de vulnerabilidad

---

<sup>18</sup> “PIC NIC GIGANTE hoy en la frontera de Tecate...personas comiendo la misma comida, compartiendo la misma agua, disfrutando la misma música (la mitad del grupo en cada lado) alrededor del ojo de un soñador...nos olvidamos del muro por un minuto” JR. Traducción propia.

y riesgo de expulsión es un asunto que concierne a ambos países en la frontera, hecho por el que la mirada traspasa la demarcación internacional.

Al interpelar desde su mirada al espectador, es necesario ver con otros ojos la muralla que divide y los discursos que la sustentan, pero también, lo que ocurre más allá de las escisiones humanas y sus separaciones territoriales, es decir, los contactos, las formas de estar, las sensaciones, los diálogos que se cruzan entre las barras de acero y la posibilidad de suturar desde la sensibilidad un lugar separado por razones políticas. Al menos por un minuto, la frontera es olvidada, fugazmente borrada como símbolo de poder. La estructura que separa las naciones no es capaz de dividir los contactos humanos, por lo que el paradigma de la seguridad es subvertido por los enigmas de la convivencia, la afectividad, el gesto de estar reunidos en un lugar que demarca la separación. Pic nic en la frontera de JR es una intervención artística que permite situar desde otras claves las lecturas del arte en relación con los cuerpos y lugares donde acontece, quienes posibilitan este contacto como un acontecimiento estético-afectivo que permanece en las pieles y lugares donde se imprime.

En diálogo con lo anterior, si la primera textura tuvo el propósito de mostrar despliegues de la sensibilidad y lo afectivo con las ciencias sociales, movimiento epistémico descrito desde la migración poética; y la segunda medita en torno a la pregunta por el habitar y cómo es posible habitar desde las expresiones estético-afectivas; esta textura profundiza la discusión del arte como aisthesis relacional, las singularidades de las juventudes artistas y la geopoética como concepto que abriga un pensamiento de las huellas, de manera particular las huellas humanas que permanecen desde el arte en su comprensión expandida, aisthetica, que produce relaciones, sentidos de ser y formas de estar con los lugares.

La sensibilidad y las expresiones artísticas acceden a formas-otras de decir y de hacer. Tienen poco que ver con el habla, con el lenguaje cotidiano, y más bien están a la escucha de lo que los sentidos, percepciones y experiencias dicen al cuerpo. Acaso una lengua de intensidades, fuerzas, tonos, matices, superficies; un lenguaje de luces, palabras, actos, melodías, color. Aun cuando una lectura del arte se mantenga anclada a su legibilidad, también existe un arte cuya sensibilidad fundamenta y argumenta sin anclarse a una lógica racional para articular sentido. Pensar con el arte, entonces, es una invitación a ponerse a la escucha de lo sensible como expresión de saber, construida no solo desde la razón sino desde y con la sensación.

Si el Arte con mayúscula ha permanecido asociado a los mundos de la alta cultura o formas de análisis que sólo prestan atención a cualidades estéticas, esta noción precisa ser descentrada de sus discursos hegemónicos para revelar sus ausencias y emergencias (Santos, 2004), y también como el arte puede ser leído como acontecimiento sensible que captura huellas de la existencia (Pineda, 2014).

Lejos de analizar lo estéticamente artístico como construcción discursiva especializada, Ranciere (2013) potencia el concepto de *aisthesis* para expandir la comprensión del arte y ponerla por fuera de una noción de belleza que más que revelarla, lo constriñe y no ayuda a su develamiento sensible, en tanto que el arte no tiene por qué ser bello para suscitar experiencias y sensaciones. El término *aisthesis* entonces, está relacionado a su procedencia griega en la que “No se trata de la “recepción” de la obra de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen” (2013, p. 10). Para Ranciere:

El arte existe como mundo aparte desde el momento en que cualquiera puede entrar en él. Y ese es sin duda uno de los objetos de este libro: mostrar cómo se constituye y se

transforma en régimen de percepciones, sensación e interpretación del arte al acoger las imágenes, los objetos y las prestaciones que parecían más opuestos a la idea del arte bello: figuras vulgares de los cuadros de género, exaltación de las actividades más prosaicas en versos liberados de la métrica, piruetas y payasadas de music hall, edificios industriales y ritmos de máquinas, humo de trenes o barcos reproducido por un aparato mecánico, inventarios extravagantes de accesorios de la vida de los pobres. Y mostrar cómo el arte, lejos de hundirse con esas intrusiones de la prosa del mundo, no deja de redefinirse en ellas, intercambiando por ejemplo las idealidades de la historia, la forma y el cuadro por las del movimiento, la luz y la mirada, y construyendo su propio dominio al desdibujar las especificidades que definían las artes y las fronteras que las separaban del mundo prosaico (Ranciere, 2013, p.10-11)

Para este pensador, el acontecimiento sensible de lo artístico escapa a sus condicionantes estéticos, ya que aun cuando no genere satisfacción, una forma particular de sentir queda condensada en ese instante y materialidad, la sensación queda plasmada. La condición aisthética hace referencia a sentidos de lo sensible por fuera de lo considerado estéticamente bello, es decir, ya no sólo designa una categoría interna del arte sino un régimen de identificación del arte (Ranciere, 2013, p. 11), en tanto que la belleza como concepto filosófico y artístico en el arte es puesto entredicho desde las prácticas y discursos coloniales y neocoloniales que llevaron a instalarla como aspiración y culmine de lo artístico (Mignolo, 2010). No se trata de un alejamiento radical de la estética del arte, sino su crítica situada y su devenir frente a expresiones sensibles que se articulan con sus propios enunciados, discursos e intensidades desde sus lugares.

Para Ranciere, los conceptos de belleza, arte, hombre o ser, “dependen en sí mismos de una mutación de las formas en la experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado.

Formulan un modo de inteligibilidad de esas reconfiguraciones de la experiencia” (2013, p. 9).

En consonancia con lo anterior, el concepto de *aisthesis* se incluye en este devenir mutable de lo artístico y se mantiene a la escucha de los sentidos y aquellos tejidos sensibles donde lo inusual, lo grotesco, lo desagradable, lo violento, son formas que también expresan sensaciones y pueden fundar acontecimientos artísticos. Al profundizar en los alcances del concepto de *aisthesis*,

Ranciere escribe:

Mis escenas no sólo proceden del arte de escribir sino también de las artes plásticas, y nos muestran menos las transformaciones internas de tal o cual arte que la manera como tal o cual emergencia artística obliga a modificar los paradigmas del arte. (...) La red construida a su alrededor muestra de qué manera una actuación o un objeto se sienten y se piensan como arte, pero también como una proposición de arte y una fuente de emoción artística singulares, una novedad o una revolución en el arte e incluso como un recurso de este para salir de sí mismo. El arte los inscribe así en la constelación en movimiento donde se forman los modos de percepción, los afectos y las formas de interpretación que definen un paradigma artístico. La escena no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra al pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en construir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido. (Ranciere, 2013, p. 11).

Desde estas claves, Ranciere se introduce a meditar en el arte ya no sólo como obra aislada sino tejido donde participan obra, artista, lugar, sentido, paradigma de lo artístico y las rupturas en él. Por ello designa un régimen de interpretación y no una cualidad o característica estética del arte. La *aisthesis* da cuenta de un enfoque más extenso del hecho artístico revelando sus

singularidades, sus periferias, las composiciones específicas donde se da, los significados que fisura y sentidos que posibilita este concepto en expansión.

Otro movimiento clave para pensar el arte lo aporta Borriaurd (2006) al destacar la cualidad relacional de las formas artísticas, al punto de que éstas expresan las relaciones históricas entre las personas según temporalidades y espacios geográficos, y no se centran sólo en la figura del artista como protagonista del acontecimiento sensible, sino en el conjunto de relaciones y circunstancias que lo hacen posible como tal: interacciones, sentidos, lugares, momentos.

La Estética Relacional es una alternativa de comprensión de lo artístico que se posiciona no como una teoría del arte sino más bien de las formas artísticas (Borriaurd, 2006, p. 18). Este modo de comprender la forma artística, desplaza la mirada puramente estética, contemplativa y apolítica del arte, para asumirlo como una fuente de producción de relaciones que guardan como común denominador la puesta en juego de otros lenguajes de lo sensible y su relación con los lugares. En este sentido, desde la Estética Relacional es posible leer ciertos rasgos sociales e históricos capturados en la obra de arte a partir de las formas de relaciones sociales, en tanto que para Borriaurd, la historia del arte refleja al mismo tiempo la historia de la producción de las relaciones en el mundo (2006, p. 30-31).

El anterior enunciado encuentra su fundamento siendo que hay obras de arte que contienen un conjunto de fuerzas materiales, temáticas y prácticas que revelan las condiciones humanas desde las que emergen como huellas y dan cuenta de una época. De modo que si en el Medievo ocuparon la atención relaciones trascendentales y con la divinidad en las obras, en el Renacimiento lo será el vínculo del hombre con el mundo y en el Romanticismo la condición

trágica de la existencia. Desde esta mirada, el arte captura las relaciones humanas que históricamente se construyen.

De ahí que el arte, la obra y el artista sea necesario pensarlos como conceptos en expansión, no solo estéticos sino también aisthéticos (Ranciere, 2013), escapando a reduccionismos que acompañan las visiones de la alta cultura y el mundo comercial del Arte. La comprensión de las formas artísticas desde Borriaurd es complementada con el adjetivo de lo relacional para fundamentar el cambio de mirada de un arte ensimismado y absorto desde la comprensión autoral, museística y de élite, a un arte que se despliega en las relaciones que suscita y los lugares que transforma:

La posibilidad de un arte relacional, un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos (...) del arte moderno (Borriaurd, 2006, p.13)

La Estética Relacional ha introducido una lectura de las formas artísticas que no solo remiten a la singularidad y mundo interior del artista, sino a las relaciones sociales que se gestan desde las obras y la manera de resignificar lugares. Por ello, para este teórico las obras de arte pueden ser pensadas como “intersticios sociales”, concepto recuperado de Marx “para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc.” (Borriaurd, 2006, p. 16). La obra de arte pensada como intersticio se sitúa por fuera del sentido de la alta cultura donde el artista y la obra, si bien posibilitan el acontecimiento artístico, lo nutren y complementan otras formas no convencionales de lo artístico como:

los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos (...) (Borriaurd, 2006, p. 20 y 21)

Desde la mirada de la Estética Relacional, la práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas y los lugares donde se da. De modo que podrían identificarse tres enunciados para indagar en las formas artísticas desde la Estética Relacional: a) la expansión conceptual de lo que se entiende por arte, obra y artista, al descentrar sus sentidos desde la alta cultura; b) Pensar la obra de arte como intersticio social donde se producen encuentros y relaciones mediadas por las formas estético-afectivas; y c) La transformación de los espacios desde los registros de la sensibilidad.

Si bien, la propuesta de Borriaurd se discute a partir de ejemplos de arte moderno localizados en Europa y con poca relación con los mundos artísticos en el continente americano, esta alternativa de pensamiento permite arribar a otras lecturas y comprensiones de las formas artísticas como las que acontecen en el norte de México, y que son producidas desde nociones donde el arte y lo artístico no están anclados solamente a las comprensiones de la alta cultura.



**Figura 4.** Arte como aisthesis relacional

Desde las claves que aportan Ranciere y Borriaurd, esta tesis piensa el arte como *aisthesis relacional* donde no sólo lo bello es lo artístico, sino que las obras expresan sus propios tejidos sensibles y relaciones. El arte también es pensado desde su cualidad como intersticio social que hace emerger experiencias estéticas con las personas y lugares. Arte como aisthesis relacional da cuenta de las formas y prácticas que hacen de los acontecimientos artísticos una experiencia colectiva donde el artista, la obra, el lugar, los sentidos y quienes se exponen a su experiencia, en conjunto construyen el acontecimiento sensible de lo artístico. En tanto que lo que enlaza con el arte no son los conceptos de belleza o estética que se comparten, sino la facultad de sentir, conmovernos, conmocionarnos. La aisthesis relacional da cuenta de una lectura expandida de lo artístico, ya no desde su autoría y materialidad solamente, sino desde el conjunto de relaciones, prácticas, discursos y reconocimientos que posibilita con su acontecer.

Huellas de lo que permanece como arte, aisthesis relacional, tejido sensible, relaciones, lugares, pieles, intensidades. Arte como capturas de sensación, que se arrojan, se graban, quedan impresas, tendidas, en suspenso, desvaneciéndose. Arte como la expresión de las relaciones

históricas, de poder, de sentir, de saber, de conocer. Arte como formas posibles de habitar, estético-afectivas, es decir, que tienen un fundamento estético desde el que se construyen con nociones técnicas, estilísticas y de concepto que las constituyen; y también afectivas por un conjunto de sentidos y formas que se manifiestan desde las afecciones, puentes de sensibilidad que llevan a la conexión de los cuerpos que producen sentires y se exponen a ellos.

La aisthesis relacional toma la individualidad del yo artístico y la inserta en la trama histórica de lo colectivo, donde generaciones moldearán sus expresiones, temas, texturas, profundidades, alcances; cuerpos comunicándose desde las experiencias sensibles que se renuevan en vidas jóvenes que las reinterpretan. Vidas necesariamente vitales, ávidas de conocer, con el impulso de construir, en su emerger constante. Vidas jóvenes que encuentran en el arte la lengua para decir lo que no podían decir (Larrosa, 2006), lo que apenas se anunciaba para conocer, lo que apenas comenzaban a experimentar: una imprecisa certeza de lo sensible como potencia, que se torna corporal en sus despliegues, en la manifestación de sus intensidades. Vidas jóvenes que encuentran en el arte el lugar para construir su habitar.

Jóvenes en labor de arte, construyendo con las propias manos, con los propios cuerpos, en los propios territorios; con distinta intensidad, pero el mismo devenir de expansión: esperanza de contacto, caricia en la experiencia del otro, sacudida de corazón, movimiento, eclosión de sentidos, brotes de risa, fuerzas, hilos dispuestos hacia afuera para quien se exponga a seguirlos. Jóvenes que habitan en labor de arte desde invitaciones, exhortos, enunciados, reconocimientos, consignas políticas, procederes éticos, relatos paradigmáticos, todo formando un conjunto de discursos y prácticas como repertorios de las vidas que no sólo hacen arte, sino que viven con él, lo comparten con otros, se ofrece como su lugar, permanece en la memoria. Arte como habitar, arte para existir, habitares artísticos. El arte como aisthesis relacional desde las juventudes se da

en la construcción de comunidades afectivas, en la captura de relaciones históricas, en la emergencia de lugares como oberturas donde reconocemos la condición sensible que reúne.

Aisthesis relacionales de jóvenes artistas, es decir, obras de arte que se revelan como intersticios entre cuerpos que exponen su sensibilidad desde una disposición de escucha nueva, que no ha desgastado su posibilidad de asombro, y a la vez se manifiesta lo sensible en ellos desde una voz emergente, articulándose, encontrando su tono, sus puntos de intensidad, sus contorsiones, sus arrojos, sus arrebatos. Para las juventudes en labor de arte, la sensibilidad puede ser el medio desde el que la vida despliega su potencia.

Arte de jóvenes. Existencias que transitan de lo difuso de la niñez a lo difuso de la adultez. Pensados e interpretados adultocéntricamente, pero que construyen formas propias de enunciación, de relación, de antagonismo y de lucha. Jóvenes que precisan ser reconocidos en su singularidad, y donde algunas posibles claves para pensarlos es reconocerlos como situados, contextuales, históricos y diversos. Situados en el sentido del lugar de dónde son; contextuales desde la pregunta para saber cómo están; históricos desde la construcción que interroga qué han sido; y diversos en las subjetividades que están siendo.<sup>19</sup>

Jóvenes situados geográficamente. Distintos si están en el Atlántico Norte o en el Sur Global. En democracias fallidas o democracias simuladas. En los países del desarrollo o aquellos “subdesarrollados”. Jóvenes que existen desde diferentes lenguas, imaginarios, historias, símbolos, relaciones, paisajes, relieves; que portan los nombres de sus países y sus ciudades

---

<sup>19</sup> Algunos autores que han ampliado estas lecturas en los estudios sobre juventud son Muñoz (2002), Taguenca (2009), Aguilera (2012), Reguillo (2010 y 2012), Feixa (2014), Feixa y Oliart (2016) y Valenzuela (2009; 2012a; 2012b; 2016).

como pintados, marcados, diluidos en la piel, los llevan como un legado, instalaciones nacionales en la biografía, desde la que también se revelan los lugares más queridos, los arraigos, las querencias en barrios, colonias, calles, avenidas, esquinas, parques, clubes, bares, paisajes, donde lo nacional se desvanece y nuestro lugar más querido es todo un mundo, es la primera conexión con la tierra. Jóvenes que existen desde la singularidad continental que comparten, los países donde viven, las geografías donde sienten, el punto y la circunstancia espacial que los sitúa donde están.<sup>20</sup>

Jóvenes contextuales en tanto que no viven las mismas circunstancias económicas, de derechos, de justicia, de hogar. Que existen desde ciertos territorios y condiciones sociales y económicas desiguales. Jóvenes urbanos, rurales, que moran en departamentos, en casas, en fincas, *country houses*, mansiones, edificios; pero también en modestos hogares, chozas autoconstruidas, alcantarillas, calles, lotes baldíos, cárceles. Jóvenes cuyas vidas se enfrentan a circunstancias que los ponen a prueba según su lugar en la ciudad, su punto en la demarcación fronteriza. Jóvenes que aprenden a sortear desafíos que les demandan ciertas prácticas, relaciones de poder, ciertas actitudes, posiciones que se superponen desde lo económico, la clase, el color de la piel, el género, la ideología política, la diferencia. Jóvenes que aprenden a morar el lugar en

---

<sup>20</sup> El estudio más reciente de Feixa y Oliart (2016) lleva a cabo un ejercicio de integración sobre investigaciones que tienen como sujetos de estudio a jóvenes en diferentes países iberoamericanos y que permite detallar las singularidades en las que se sitúan.

el que transcurren sus días y que los dota de saberes que dan cuenta de cómo existen según su espacio de relación más próximo.<sup>21</sup>

Jóvenes históricos, por las construcciones sociales, simbólicas y de poder que los producen. Sentidos de la juventud erigidos desde el adultocentrismo e instalados en las leyes y políticas oficiales. Pensados como fuerza de trabajo, como anomalías psicológicas, como sujetos apáticos, potenciales peligros; pero también comprendidos como cuerpos que piensan y sienten desde su propia radicalidad. Jóvenes contruidos en los imaginarios de la familia, la escuela, la religión, el Estado, los medios; jóvenes interpretados por investigaciones que pretenden traducir y analizar su voz, aun cuando ésta se despliegue desde otros enunciados y lenguajes. Jóvenes históricos en tanto que no han sido los mismos una década, treinta años o medio siglo antes, y que tampoco serán los mismos el próximo año, el próximo mes, el siguiente día. Jóvenes históricos, historizados, historiografiados, jóvenes historia que esculpen bloques de memorias en los que se captura la producción de su ser y estar juvenil.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Desde esta clave, los estudios de Reguillo (2012 y 2010) y Valenzuela (2009, 2012b y 2016) en México son ilustrativos en mostrar como los contextos más cercanos influyen en la configuración de sentidos de lo juvenil, donde las desigualdades socioeconómicas y sus lugares de relación son cruciales al momento de comprender dónde se inscriben como jóvenes.

<sup>22</sup> Tanto Reguillo (2010 y 2012) en México como Aguilera (2012) en Chile desde diferentes enfoques muestran cómo ha ocurrido la producción histórica de lo juvenil, por un lado asociado a su comprensión desde los mundos laborales y los procesos de industrialización, pero también, cómo las denominadas industrias culturales y ciertos poderes como la Iglesia y el Estado también

Jóvenes diversos, en constante desubicación. Que transitan entre subjetividades, potencias, ideales, máscaras, atuendos, estilos, actitudes. Jóvenes que deciden ser una o varias identidades en las que ven proyectados sus gustos, sus deseos, sus enigmas. Jóvenes que pese a ser pensados e interpretados desde afuera, enuncian sus propios saberes, sus propias prácticas y sentidos; es distinto lo que se piensa de los jóvenes, a lo que éstos meditan sobre sí, ¿y qué dicen sobre sí jóvenes rockeros, hip hoperos, activistas, emprendedores, artistas? Jóvenes diversos en la producción de su subjetividad, sus preferencias identitarias, sus repertorios. ¿Quiénes son y qué dicen los jóvenes sobre sí?<sup>23</sup>

---

producen sentidos de lo juvenil que permanecen como imaginarios sociales y reproducen estereotipos y estigmas hacia estas poblaciones.

<sup>23</sup> Autores como Taguenca (2009) se encargan de profundizar el argumento respecto a las producciones de sentido en torno a la juvenil, diferenciando entre aquellas interpretaciones desde los estudios especializados, frente a los sentidos y significados creados por los propios jóvenes acerca de sí. A su vez, Muñoz (2002), Reguillo (2012), Feixa (2014) y Valenzuela (2012b y 2016) en sus diferentes estudios, vendrán a fundamentar conceptos como el de condición juvenil, identidades juveniles, subjetividades políticas o juvenicidio, por ejemplo, en busca de situar las especificidades de esta población según las subjetividades que expresan o los grupos identitarios a los que se adscriben.



### Las juventudes artistas construyen hábitos afectivos desde la creación

**Figura 5.** Claves de comprensión en el estudio de las juventudes

Estas claves invitan a pensar las juventudes como situadas, contextuales, históricas y diversas con el propósito de captar sus singularidades espaciales, socioeconómicas, históricas, políticas y culturales, en busca de una comprensión más capilar de los sentidos en torno a ellas. En diálogo con esta mirada múltiple sobre la juventud, que en ningún momento pretende ser una visión clausurada sino abierta a ampliarse y discutirse, emerge el sentido de jóvenes artistas como los cuerpos juveniles que construyen hábitos afectivos a través del arte y producen formas de sensibilidad que se capturan como huellas.

Una condición juvenil que hace del arte la forma de relación consigo mismo y con los otros. Más que un contrato social, un acuerdo de sensación. Una base material en la que se fundan reconocimientos. Cuerpos que expresan, cuerpos que sienten, cuerpos que existen desde esa relación sensible. Jóvenes para quienes el arte conecta, cultiva conciencias, fisura barreras. Las juventudes artistas con sus aprendizajes, interpretaciones y búsquedas que materializan en

obras, gestan la captura de sensaciones que imprime su momento. Jóvenes con una voluntad que persiste en lo sensible y donde la poesía, la pintura, la música, el baile y cualquier otra forma de expresión no sólo es una obra o acontecimiento aislado sino su camino de vida. Su devenir existencia desde esa particular forma de escucha y esa voluntad creativa que intenta traducir desde su cuerpo el mundo que le ha tocado vivir.

Jóvenes artistas, construyen hábitos afectivos desde la creación. Dan cuenta de una manera particular de estar en su lugar, una forma de habitar<sup>24</sup>. Hábitos afectivos que se expresan en la disposición de los sentidos del cuerpo para traducir e interpretar su realidad, que se posicionan en el riesgo de la experiencia, en el contacto con los otros y el tacto de lo Otro. Hábitos que tienen como fundamento los afectos<sup>25</sup>, y cuyas manifestaciones frecuentemente

---

<sup>24</sup> “Parto do entendimento de habitar como modos ou maneiras de ser-e-estar-no-mundo, ou seja, abertura e possibilidades de existência (Marandola Jr., 2012a). Nesta perspectiva, o habitar, como o queria Heidegger, envolve um construir e um morar existencial, pensante e vivo. A existência seria, portanto, fundada em um habitar: uma maneira própria de ser-no-mundo” (Marandola, 2014, p. 23) Esta manera propia de ser en el mundo como rasgo que da cuenta del habitar, ayuda a pensar el arte y las formas artísticas de jóvenes como condiciones que revelan “um morar existencial, pensante e vivo” que encuentra su potencia en la producción de sensaciones y sentidos-otros de ser y estar, es decir, existencias que construyen su habitar desde lo sensible.

<sup>25</sup> En relación al hábito Pardo escribe: “Si a ese «retener la experiencia pasada» y al consiguiente «tomarla como regla para el porvenir» llamamos hábito, entonces, en ese sentido, el hábito, rebasando y contradiciendo la experiencia, es la fuerza generatriz del sentido, del tiempo y de las historias” (Pardo, 1991, p. 6).

rehúyen a la racionalidad, son esporádicas, caóticas, continuas, repetidas, invertidas, sin puntos claros de anclaje, pero sucediendo desde su propia lengua, lengua-obertura en la que se adentran quienes labran lo artístico: Humeantes caligrafías, aparecen y desaparecen, llueven, también se congelan, se queman dentro, se van quedando, van permaneciendo, imprimen su fuerza, como el agua lo hace con la montaña, la imaginación del cuerpo juvenil traduce lo que siente.

Las maneras de ser y estar en el mundo de las juventudes que hacen del arte su camino de vida, con sus ejemplos permiten vislumbrar cómo son fisurados los imaginarios del progreso y desarrollo que validan la pertinencia de modelos económicos capitalistas y neoliberales en distintos países. Los ideales del *emprendurismo*, el consumo desenfrenado y las premisas mercadológicas donde las y los jóvenes se vuelven empresarios de sí, son puestas en sospecha por juventudes para quienes las promesas neoliberales son encarnadas en pesares, pesadillas y penurias que obstruyen proyectos de vida y perspectivas de futuro. El desencanto de estos discursos como aspiraciones de vida, son contrastados con otros sentidos, como los que arrojan las expresiones estético-afectivas de lo artístico. Por lo que si el ideal del lucro, la superación social y el reconocimiento seguirá siendo un ancla entre el arte y su relación con los mundos de la alta cultura, las aisthesis relacionales de jóvenes artistas introducirán hábitos afectivos al margen de estas prácticas de poder, mostrando cómo el tejido sensible en el que se producen las obras de arte y las relaciones en torno a ellas, va más allá de los mercados que intentan formalizarlo como una mercancía más. Las huellas de la sensibilidad permanecen por fuera de los espacios designados a ello y más bien se entretajan a la tierra desde su propia intensidad.

¿Pero cómo leer las huellas, de qué manera se indagan sus honduras, cómo describir sus texturas, los ángulos de sus relieves? Si las huellas llegan a inscribirse como creaciones poéticas de lo humano en su relación con otros y con los lugares, la geopoética abrirá un camino posible

para profundizar su saber, y por qué las huellas constituirían las expresiones del habitar de estas juventudes.

### **La geopoética. Un camino posible para sentir huellas**

Las huellas se imprimen en el cuadro de mundo que somos. Pardo captura desde este enunciado el eco de Spinoza a través de los siglos. Un cuadro de mundo que encuentra su punto de traducción desde el cuerpo y su sensibilidad, cuando las afecciones permanecen en la piel, moldean con sus fuerzas, filtran sus colores, mixturando en nosotros nuevos relieves.

Las huellas nos afectan, por ello las portamos aun cuando no podamos reconocerlas en nosotros. Las llevamos en nuestra manera de hablar, pensar, sentir, estar, habitar (Noguera, 2012). Son nuestras marcas (Pineda, 2014), aquello por lo que otros nos llegan a reconocer. No la imagen que tenemos de nosotros mismos, sino el conjunto de imágenes que llevamos impresas, experiencias, lugares, saberes, sentires, una suerte de fibras expuestas al exterior. En palabras de Pardo:

(...) todo aquello que nos ha afectado una vez queda de alguna manera inscrito, grabado de tal modo en el cuerpo y en la mente, que arrastramos esas imágenes allí donde vamos, creyendo que se trata de imágenes que reflejan una causa actualmente existente en un exterior despegado de nosotros, cuando en realidad están adheridas, son adherencias o huellas de las cosas en nuestra propia «cara externa». Y hemos de tener buen cuidado en retener esto: tales imágenes o afecciones, dice Spinoza, implican la naturaleza de nuestro cuerpo y la naturaleza del cuerpo exterior (Pardo, 1991, p. 42)

Imágenes, huellas, extraños signos, testimonios de nuestras intensidades, fronteras de nuestras pasiones. En las huellas que portamos se dan oberturas de existencia, rendijas a quienes

hemos sido y estamos siendo. Son difíciles de ocultar, puesto que no sabemos cuándo se revelan<sup>26</sup>, simplemente acontecen y sugieren una forma de permanencia, una persistencia del cuerpo en el mundo sensible:

Un mundo que es «el mundo sensible». Un mundo que quizás —ya nunca podremos saberlo— hablaba a los hombres en su propia lengua antes de que Descartes extendiese sobre él la sombra de la duda metódica; y un mundo cuyo lenguaje no podemos ya escuchar porque justamente la sombra de esa duda, el temblor de la falsificación, pesa aún sobre nosotros impidiendo que lo que vemos pueda caber en lo que decimos y pensamos. (Pardo, 1991, pág. 40)

Huellas que portamos, y al hacerlo nos volvemos expresiones de su intensidad, fuerzas que nos llevan a imprimir nuestros propios registros. Si las huellas se imprimen en los cuadros de mundo de los cuerpos (Spinoza en Pardo, 1991), estos cuerpos harán del mundo su propio cuadro para llenarlo de impresiones. Doble registro. La huella se imprime sobre los cuerpos que la portan como si fuera invisible, más de este contacto entre el cuerpo y la afección se gesta un modo de relación, una superficie-otra (Mesa, 2010), en tanto que las huellas que portan los cuerpos inspiran las propias impresiones de ellos sobre el mundo. El cuadro que somos derrama

---

<sup>26</sup> Sobre las “imágenes que se imprimen” sin que las podamos ver Pardo escribe “Cuando decimos, con Hume, que la subjetividad (el tiempo, la historia, el sentido) resulta de las impresiones, decimos que los espacios (las «imágenes») se imprimen en nosotros configurando nuestra exterioridad que somos pero no podemos percibir, lo que constituye nuestra apariencia y nuestra presencia pero que nosotros no podemos presenciar. (Pardo, 1991, pág. 8)

sus colores e intensidades sobre el mundo, mientras éste nos imprime sus gestos geográficos sobre la existencia.

Huella, acto de creación, registro en una tierra que también es una piel. Paisaje sentido y erigido en la imaginación, pero plasmado como gesto que conecta con la geografía de la tierra y de la piel. Geopoética, creación poética desde la tierra que somos y llevamos en el cuerpo. Racimo de intensidades, transgreden el lugar hasta darle un rostro sensible, decible. Poética de la tierra leída a través del habitar, huellas que portamos y vamos dejando al existir.

La Geopoética es un vocablo que aparece en la tesis de doctorado del poeta Kenneth White sobre nomadismo intelectual en 1979 inspirada por el pensamiento de Deleuze y la desterritorialización. White introdujo una mirada donde Tierra y Poesía quedaban abrigadas conceptualmente en esta palabra, ampliando sus sentidos y pertinencia como expresión en la literatura, la filosofía, la geografía y la ecología. Diez años después, en el texto inaugural que fundaba el Instituto de Geopoética<sup>27</sup>, White (1989) escribía:

Con el proyecto geopoético, no se trata de una «variedad» cultural más, ni de una escuela literaria, ni de la poesía considerada como un arte íntimo. Se trata de un movimiento mayor que atañe a los propios fundamentos de la existencia del hombre sobre la tierra.

En el campo geo poético fundamental, se encuentran pensadores y poetas de todos los tiempos y de todos los países. Mencionando tan solo algunos ejemplos, se puede pensar, en Occidente, a Heráclito («el hombre está separado de lo que es más cercano»), a Hölderlin («poéticamente vive el hombre sobre la tierra»), a Heidegger («topología del ser»), a Wallace Stevens («los grandes poemas del cielo y del inferno han sido escritos,

---

<sup>27</sup> Instituto Internacional de Geopoética, sitio web <http://institut-geopoetique.org/es>

queda crear el poema de la tierra»). En Oriente, habría que pensar en el taoísta Tchouang-tseu, y en el hombre del viejo estanque, Matsuo Bashô, sin olvidar la bella meditación que se encuentra en el Hwa Yen Sutra.

Pero la geopoética no atañe solo a los poetas y a los pensadores. Henry Thoreau era tanto ornitólogo y meteorólogo («Inspector de tormentas») como poeta, o más bien, incluía las ciencias en su poética. Los lazos de la geopoética con la geografía son evidentes, pero existen también con la biología y con la ecología (incluso con la ecología del espíritu) bastante profundizada y desarrollada. En realidad, la geopoética ofrece un terreno de encuentro y de estímulo recíproco, no solo entre poesía, pensamiento y ciencia, sino entre las disciplinas más diversas, tan pronto como están preparadas para salir de marcos demasiado restringidos muchas veces y para entrar en un espacio global (cosmológico, cosmopoético), al plantearse la pregunta fundamental ¿qué es de la vida sobre la tierra?, ¿qué es del mundo? (White, 1989)

Para White las posibilidades de la geopoética iban más allá de sus anclajes a la poesía, y la situaba como un vocablo que era posible reconocer desde autores y pensadores de diferentes épocas. En tanto que las expresiones estético-afectivas del arte traducen la sensibilidad y la aproximan al lenguaje, pero este lenguaje que nace de la sensación como un magma a veces es captada por un pensamiento que lo traduce para convertirlo en algo ya no solo sensible sino decible también. La geopoética desde White posibilita esta doble traducción donde lo sensible y lo decible quedan enlazados en este vocablo. Saber y sensación, en una misma intensidad, ayudará a revelar el lugar de lo humano en la tierra desde sus creatividades y meditaciones, sean éstas artísticas, filosóficas, históricas, geográficas, ecológicas. Las búsquedas de White a través de la geopoética, dotan a este vocablo de un sentido que enlazan al cuerpo con la geografía y la

trama vital a la que pertenece, geografía de la tierra, geografía de los cuerpos como expresión de la naturaleza.

La geopoética será expandida estéticamente y filosóficamente por el pensamiento de José Luis Pardo (1991) para quien la relación sensible con los espacios revelará el profundo vínculo que llega a ser capturado desde las huellas de lo humano. Las ideas de Spinoza en torno a las afecciones como imágenes que se imprimen son recuperadas por Pardo para enunciar aquellos registros e intensidades que permanecen en los lugares y los cuerpos desde los contactos afectivos. Lo que también ayuda a distinguir cómo desde las huellas es posible fundar hábitats y hábitos que develan una lengua-otra en la que es posible captar la naturaleza, en tanto que “No hay lengua sin historia, no hay naturaleza sin historia, pero la Naturaleza tiene su propia historia y su propia lengua” (Pardo, 1991, p.19). Las huellas hacen emerger en sus relieves esa historia y esa lengua de la naturaleza, como Pardo lo llega a describir desde el relato de la lluvia y la montaña:

La Naturaleza sin la Historia es como la mítica montaña de la eternidad, de solidez pétrea antes de haber recibido una sola impresión. Las aguas de la lluvia chocan contra una de sus caras y cada gota se evapora al instante: la montaña no ha sentido nada. Hace falta que este desencuentro se repita una y otra vez hasta que un día, a fuerza de chocar contra la montaña, las aguas dejan una huella, se abren un cauce, hacen una señal, una grafía en ella. Esa impresión es al mismo tiempo un gesto, una expresión de la montaña: lo expresado es el agua o, más bien, la fuerza con que el agua impacta la montaña. A partir de ese instante (hay que suponer una conmoción geológica atravesando la estructura interna de la montaña, como si sus entrañas adivinasen ya el lugar por donde un día, dentro de muchos años, se partirá en dos para albergar el lecho de un río), la

huella constituye la memoria —una memoria geográfica— mediante la cual la montaña recuerda el paso de las aguas, la imaginación —fantasía geográfica— mediante la cual espera e invoca en silencio su repetición periódica, y la sensibilidad mediante la cual puede únicamente llegar a experimentar la presencia de la corriente. (Pardo, 1991, pág. 21)

Memoria, imaginación y sensibilidad serán los tejidos de intensidad desde los que el agua permanece como gesto en la montaña. La repetición lenta pero persistente de este contacto sobre su superficie, irá marcando los gestos del agua hasta crear el rumbo donde un arroyo de gotas devendrá el cauce de un río, y donde agua y montaña, desde esta profunda relación, conforman el hábitat y el hábito desde el que queda inscrita la huella:

(...) para el agua, es un hábitat: por fin ha encontrado un lugar en el que existir, en el que devenir-sentida; para la montaña, es un hábito: por fin ha encontrado la forma de devenir sensible. Así, hábitat y hábito son la misma cosa bajo dos puntos de vista, cuya unidad presupone el doble origen del vocablo Ethos. (Pardo, 1991, pág. 21)

Desde este relato es posible acceder a una comprensión más próxima sobre cómo estos gestos estético-afectivos llegan a imprimirse sobre los cuerpos y lugares, abriendo paso con ese contacto a su permanencia latente:

El encuentro de ese hábitat configura el paso de la «geografía física» a la «geografía poética», del mismo modo que la montaña sólo adquiere sensibilidad cuando la corriente de las aguas la separa de sí misma al romperla virtualmente en dos mitades entre las cuales se abre paso el lecho del tiempo. (Pardo, 1991, pág. 21)

El ejemplo de la marca del agua en la montaña enuncia cómo la sensibilidad horada su paso para la construcción de hábitats y hábitos desde la condición sensible que compartimos, un hábitat de las afecciones, o en palabras de Pardo: “El hábitat de aquello que choca repetidamente contra nuestra insensibilidad hasta abrirse en ella un cauce por el que discurrir, un Espacio en el que concentrarse, un hábitat en el que habitar” (1991, p. 23).

Las expresiones del habitar serán leídas desde una mirada que tiene presente por un lado la historia humana y por otro la historia de los movimientos y las formaciones terrestres (Pardo, 1991, p. 13), en tanto que “La historia es siempre la historia de cómo el sujeto puebla y ocupa los Espacios, los coloniza, contamina y devasta. La «otra» historia puede sólo ser geografía, geografía del pensamiento, geopoética” (Pardo, 1991, p. 33). Desde esta distinción, introduciré cuatro enunciados para meditar las huellas de lo humano en su relación con la geografía. Por ello medita este vocablo como “escritura de la tierra” (*Geo-grafía*) en tanto la fundación de espacios naturales y espacios artificiales<sup>28</sup>; como “inscripción en la tierra” que alude a los registros humanos que se plasman sobre el espacio geográfico<sup>29</sup>; como “escritura sobre la tierra”, que

---

<sup>28</sup> “(...) desde el momento en que se deposita en la tierra un signo (cualquier fragmento de naturaleza capaz de «hacer» territorio), una letra, ya se ha doblado el espacio «natural» con un espacio segundo, artificial («poético»); este artificio no es, sin embargo, superchería: sólo mediante un espacio artificial (un apriori geopoético) puede la physis devenir sentida.” (Pardo, 1991, p. 31).

<sup>29</sup> “Imaginemos cualquier inscripción sobre la tierra: pisadas que dejan huella en el camino, surcos de labranza o trincheras de guerra: doble registro; por una parte, son objetos funcionales, herramientas aloplásticas de la historia de la adaptación del hombre a su entorno y del entorno a su habitante (ecología y ergonomía), frases del código genético u oraciones aprendidas por trial-

expresa los conocimientos y saberes humanos que se producen en torno a ella; y también como “descripción de la tierra”<sup>30</sup> relacionado a la cualidad creativa en torno a ella, la posibilidad de signarla simbólicamente y abrir una tentativa de traducción sobre lo que llegan a expresar sus espacios. Ahí donde lo que pareciera vacío de sentido deviene leíble desde una lengua sensible. Pardo extiende las posibilidades de la geopoética como vocablo que expresa la geografía terrestre y sentida desde el cuerpo. El relato del agua y la montaña muestra cómo desde ese contacto se funda el hábitat y el hábito en el que acontece la huella como expresión del habitar. Al trasladarlo a los registros que porta y va dejando lo humano al existir, llevarán a meditar en el vínculo poético de los cuerpos con la geografía.

Otro pensador que profundiza los alcances de la geopoética como un vocablo que enlaza la potencia de lo sensible con los diálogos de saber, es el filósofo colombiano Jaime Pineda (2014). Su tesis de doctorado se construye desde una mirada autobiográfica que incluye relatos de su padre para dar cuenta de las huellas de la guerra, y cómo pese a ella, el amor encuentra su florecimiento en medio de la devastación.

---

and-error; por otra parte, son signos, índices, artificios, objetos técnicos, es decir, obras de arte (art-works) que denotan un Espacio monumental, artificial, ornamental (de caza, de danza, de labor o de guerra), gráfico, escrito, de una escritura que no lo es sobre papiros u hojas sino sobre la tierra y sobre la piel —tatuaje, rito, tortura. (Pardo, 1991, p. 31).

<sup>30</sup> “(...) geo-grafía significa «descripción de la tierra»: como se dice: la trayectoria descrita por una flecha en su camino hacia el blanco; describir un espacio es re-correrlo, instalarse en su seno, en su interior, habitarlo. Pero también como se dice que un mapa describe un territorio: describir un espacio es albergarlo, pintarlo, duplicarlo, poblarlo de signos, esto es, de iconos estetográficos, aprioris ad hoc de su devenir sentido.” (Pardo, 1991, p. 31)

Para Pineda, la geopoética será “entendida como un saber en torno a las huellas dejadas por los hábitos del ser en la superficie habitada” (2014, p. 94), por lo que desde estos hábitos del ser en su relación con el estar, desplegará una escritura que entreteje un saber desde las huellas autobiográficas que fue imprimiendo la guerra en él, y en la que también se reveló la posibilidad del amor floreciendo pese a todo.

Desde una narrativa que evoca acontecimientos históricos en el mundo marcados por la violencia y devastación que deja a su paso la guerra, las huellas de su biografía se sugieren a través de mitos, deidades griegas, obras de arte, pasajes literarios y filosóficos, que en conjunto entretejen una voz donde lo que ha sido silenciado por el horror y la destrucción, encuentra sus puntos de decibilidad desde el gesto poético, la expresión artística, la escritura que se arroja para construir, como artesano de fuerzas, una geopoética de la guerra:

A lo único a lo que puedo apelar para construir un lugar de enunciación en el que sea posible abrigar los gestos de la vida afectiva, brota desde el fondo de la poesía:

*Lo que en mí siente está pensando.* Este verso lo he denominado el imperativo Pessoa, la condición poética para reconciliarme con el mundo pese a todo; porque he sentido la desolación de los que perdieron ese todo; he escuchado el dolor una y otra vez en los labios de quien se declara víctima; he visto el desasosiego en los rostros anónimos de antiguas guerras; he caminado junto a madres apesadumbradas que buscan a sus hijos desaparecidos; he compartido el silencio de un desarraigado; he caminado por una plaza que aún expelía el aroma de una masacre; he tocado la pared agujereada de una escuela después del combate; he visto tantos ojos impregnados de guerra; he leído los relatos de los sobrevivientes; he soñado con un instante de silencio en el paredón; he sentido la persistencia de la vida brotar entre las fisuras de la muerte; he navegado por un río-tumba;

he llorado en la escombrera- cementerio; he oído música entre el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego. En un paisaje como este, hallé los gestos de la vida afectiva en la intimidad de los lugares, y encontré la resistencia en el habitar poético.

Por eso, querido lector, me es imposible concebir lo humano sin una morada, escribir sobre las huellas de la guerra sin asombrarme por la experiencia poética del lugar habitado que hace posible al ser en las geografías devastadas. He comprobado que cuando el ensordecedor ruido de las ametralladoras y el estremecimiento de los bombardeos se acallan por un instante, la vida vuelve a empezar y deviene el habitar poético. (Pineda, 2014, p. 5 y 6)

Las marcas de la guerra no impiden el florecimiento de la vida porque ella acontece pese a todo, construye el testimonio de su persistencia, horada su lugar, despliega hábitos en los que se fundamentan los arraigos, las emociones que llegan a suscitar espacios con los que mantenemos un vínculo profundo, aun cuando sean saqueados, devastados, destruidos, desaparecidos. La memoria permanece como lugar.

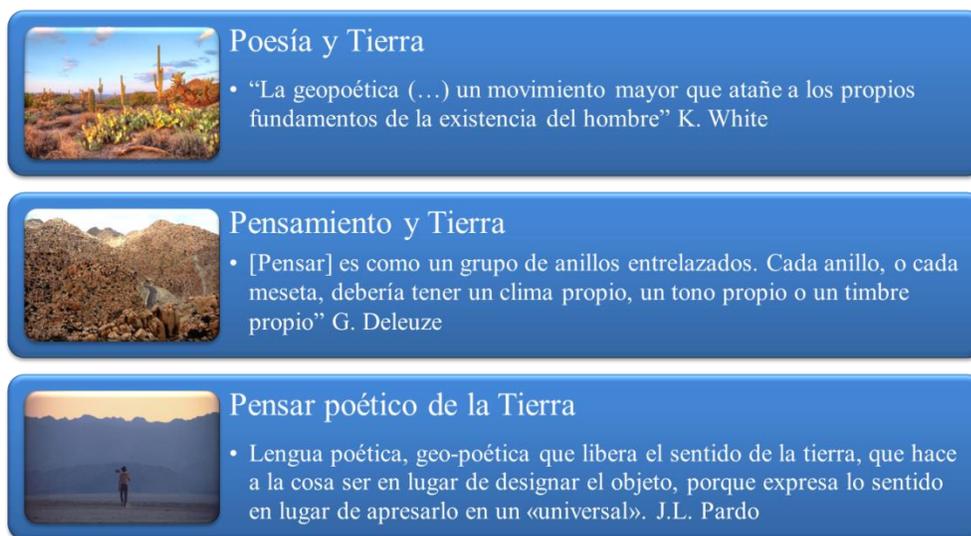
La vida, aun sin moverse, existe en expansión, abre sus redes de relaciones, demuestra cómo hasta en los campos de cenizas permanece una promesa hecha semillas. Se derriban edificios, se demarcan cuerpos, se agujeran memorias, y en contra de toda posibilidad, hay existencias que florecen, vidas que se enamoran, ríen, bailan, cuerpos que hacen de ciertos instantes y lugares, su utopía fugaz, el sueño realizado, la más cercana tierra prometida que ya no se busca por fuera porque desde siempre se ha llevado en la piel: “Aprendí que la condición humana es geopoética, porque incluso ante la ira de Ares, el hombre inventa una casa, hecha raíces, crea un lugar.” (Pineda, 2014, p. 7).

Sin embargo, la guerra con todas sus expresiones terribles sigue aconteciendo en los cuerpos, deja heridas, horada vidas, abre agujeros espesos en los corazones que pocas emociones pueden llenar. Ares, dios griego de la guerra, sigue arrasando los lugares y quienes habitan en ellos. A las huellas las vuelve cicatrices, a las cicatrices surcos, y en los surcos va sembrando la muerte que cosecha en el Hades hasta saturarlo:

Sobre la superficie de la Tierra, es Ares quien domina el acontecer de los mortales, rige el habitar, demarca las huellas del devenir errante de los hombres sobre las llanuras de ceniza. No es en la caída de Ícaro ni en el rapto de Perséfone que una geopoética de la guerra encuentra su morada; es en la ira de Ares, una deidad que estremece el cuerpo sobre la piel de Gea, un instante antes de intentar huir en el cielo, y un instante antes de yacer para siempre en el infierno. Ares no cae del éter, Ares no emerge del antro; el dios de la guerra se arrastra por la Tierra, es visible a todos, carece de gesto heroico como Ícaro y de gesto erótico como Perséfone. Es Ares quien hará sufrir incluso a Hades, el inframundo rebotado de cuerpos en tiempos de guerra, y a Helios, la aurora iluminando los campos de batalla. (Pineda, 2014, p. 108)

Pineda escribe en torno a unas huellas dolorosas que van más allá de la superficie donde se inscriben porque se portan como islas oscuras en los recuerdos, le suceden al cuerpo, lo atraviesan con sus intensidades, soportan sus pesados registros. Pero en ese intercambio de fuerzas también posibilita otro movimiento donde la huella de la guerra que antes era indescifrable, al ser arrojada entre palabras y destilada en meditaciones, se sugieren sus gestos descifrables, su lengua-otra, su manera de decir no desde la razón sino con la sensación. Por ello Pineda escribe que si la geopolítica se ancla a su comprensión del poder territorial a través de la fuerza:

Una geopoética es por el contrario un modo de comprender el espacio a partir de las huellas y los signos que al habitar, el hombre inscribe sobre la superficie. No versa sobre las influencias geográficas que actúan sobre la política, sino sobre las configuraciones poéticas del lugar habitado. La geopoética se ocupa de la manera como nacen los espacios al habitarlos, al recorrerlos, al escribirlos. (Pineda, 2014, p. 114)



**Figura 6.** Sentidos mixturados de la Geopoética (White, 1989; Deleuze en Descamps, Magiori y Eribon, 1994; Pardo, 1991).

Este despliegue en las comprensiones de la geopoética según White, Pardo y Pineda, permiten ver los enlazamientos entre poesía y tierra, filosofía y tierra y un pensar poético de la tierra que van ampliando las comprensiones y saberes sobre la relación profunda de los cuerpos con el mundo y la naturaleza. Para White, la desterritorialización de Deleuze será un concepto clave para introducir la figura de un nomadismo intelectual, y posteriormente, la captura de sentido en el vocablo de la geopoética. Pardo traerá de regreso el eco de Spinoza para hablar de esas imágenes que se imprimen en los cuerpos, pero también cómo los cuerpos imprimen sus gestos sobre los espacios y construyen su habitar. Pineda tomará este vocablo para meditar junto

a Heidegger en el habitar poético en tiempos de guerra, y cómo pese a las marcas, heridas y muertes, la persistencia afectiva lleva a plasmar huellas en las que se revela el habitar.

En torno a la geopoética, De Paula (2015) medita sobre las situaciones indecibles desde las que habla la tierra, y cómo encontrarían sus puntos de decibilidad en las expresiones sensibles, ahí donde la lengua de la tierra se torna algo que puede ser leído (De Paula, 2015, p.56-58). Para De Paula “La poética de la tierra toca nuestras profundidades sin pasar por nuestras superficies” (De Paula, 2015, p. 61), es decir, su experiencia reclama formas de apertura y disposición que desubiquen el disciplinamiento de los sentidos. Llegar a las profundidades sin tocar las superficies sería el rasgo vital de situarse a la escucha de saberes donde la sensibilidad revela la tierra que nos habita.

La geopoética en este estudio se nutre de estos despliegues en busca de procurar y ponerse a la escucha de un pensamiento-otro, y también la tentativa de trazar un camino, donde lo indecible se revela como algo que puede ser leído a través de la sensibilidad, y donde los hábitos afectivos desde el arte imprimen huellas en las que se expresa el habitar.

Las huellas se distinguen y diferencian por su composición. Se imprimen en ese cuadro de mundo que somos (Spinoza en Pardo, 1991), pero no desde la misma intensidad, ni los mismos colores, ni la misma piel que las acoge. Cada cuerpo es un conjunto de huellas de aquello que los ha afectado, les ha acontecido, les ha pasado, y por ello cada cuerpo experimenta lo sensible desde distinta intensidad. La huella se imprime a través de la experiencia, pero no cualquier experiencia como mero acontecimiento premeditado y asumido, sino una experiencia incierta, de exposición, que nos sitúa por fuera de mentalidades que sustentan nuestro ser de razón, y por un momento escapan y sugieren otra organización de fuerzas que traducen

enunciados sensibles, saberes-otros. El filósofo español Jorge Larrosa, al meditar sobre la experiencia dice:

La experiencia se abre a lo real como singular, es decir, como inidentificable, como irrepresentable, como incomprendible. Y también como incomparable, como irrepitable, como extraordinario, como único, como insólito, como sorprendente. Es decir, como otro (de lo que yo puedo identificar, de lo que yo puedo representar, de lo que yo puedo comprender). La posibilidad de la experiencia supone, por tanto, la suspensión de una serie de voluntades: la voluntad de identificar, la voluntad de representar, la voluntad de comprender. La posibilidad de la experiencia supone, en suma, que lo real se mantenga en su alteridad constitutiva. (Larrosa, 2006, p. 103)

Las experiencias dejan su estela de intensidad sobre la superficie de contacto que las recibe y a su modo las traduce. Se imprimen a la piel y dejan su registro. La huella queda constituida desde ese contacto, y a fuerza de hábito que persiste los relieves se demarcan, las honduras se inscriben, hasta crear un hábitat que deviene lugar construido, lugar sentido, lugar habitado.

Por el profundo vínculo con los espacios donde se imprimen, pensar las huellas es una labor de profundizar en ellas como si se tratara de un lugar revelado. Es decir, tomar la huella como un acontecimiento situado y exponerse a la experiencia que nos arrojan sus registros ¿Qué nos pasa? ¿Qué sucede? ¿Qué acontece en nosotros ante ella? Jorge Larrosa al distinguir las comprensiones en distintas lenguas en relación a cómo se plasma la experiencia, escribe:

Si escuchamos en español, en esa lengua en la que la experiencia es lo que nos pasa, el sujeto de experiencia sería algo así como un territorio de paso, de pasaje, algo así

como una superficie de sensibilidad en la que lo que pasa afecta de algún modo, produce algunos afectos, inscribe algunas marcas, deja algunas huellas, algunos efectos. Si escuchamos en francés, donde la experiencia es "ce que nous arrive", el sujeto de experiencia es un punto de llegada, como un lugar al que le llegan cosas, como un lugar que recibe lo que le llega y que, al recibirlo, le da lugar. Y en portugués, en italiano y en inglés, donde la experiencia suena como "aquilo que nos acontece", "ci succede" o "happen to us", el sujeto de experiencia es más bien un espacio donde tienen lugar los acontecimientos, los sucesos. En cualquier caso, sea como territorio de paso, como lugar de llegada o como espacio del acontecer, el sujeto de la experiencia se define no tanto por su actividad como por su pasividad, por su receptividad, por su disponibilidad, por su apertura. Pero se trata de una pasividad anterior a la oposición entre lo activo y lo pasivo, de una pasividad hecha de pasión, de padecimiento, de paciencia, de atención, como una receptividad primera, como una disponibilidad fundamental, como una apertura esencial. El sujeto de experiencia es un sujeto ex-puesto. Desde el punto de vista de la experiencia, lo importante no es ni la posición (nuestra manera de ponernos), ni la o-posición (nuestra manera de oponernos), ni la imposición (nuestra manera de imponernos), ni la pro-posición (nuestra manera de proponernos), sino la ex-posición, nuestra manera de exponernos, con todo lo que eso tiene de vulnerabilidad y de riesgo. Por eso es incapaz de experiencia el que se pone, o se opone, o se impone, o se propone, pero no se ex-pone. Es incapaz de experiencia aquel a quien nada le pasa, a quien nada le acontece, a quien nada le sucede, a quien nada le llega, a quien nada le afecta, a quien nada le amenaza, a quien nada le hiere. (Larrosa, 2006, p. 107 y 108).

La condición expuesta que desvela Larrosa habla de una apertura que ya no es propia de una razón constantemente al acecho de interpretar, sino que se mantiene a la expectativa de lo que ocurre, lo que pasa, pese a que dicho gesto conlleve riesgo, vulnerabilidad, peligro. Exponerse para Larrosa va más allá de reconocer la exterioridad para comprenderla, sino que es mantenerse en su obertura incierta, donde se filtran intensidades que nos marcan y dejan testimonios de fuerza a su paso. ¿Cómo leer las marcas de esa exterioridad? ¿De qué manera se graban las huellas? Una manera de adentrarse en ellas se tornará posible a partir de meditarlas desde cuatro momentos que las constituyen: la huella como tal, la superficie de contacto, el contacto y la piel donde se imprime. La huella que permanece, o en palabras de Pineda registros del ser sobre la tierra habitada. O como las medita Pardo en diálogo con Spinoza, afecciones, es decir, imágenes afectivas que se imprimen. Huellas como acontecimientos que expresan desde su mudez gestos sensibles que perduran con nuestro arrojó hacia ellas. Como el relato del agua en la montaña, el hábitat que funda la corriente sobre la piedra hasta formar un cauce, el gesto en relieves que deviene la persistencia de ese contacto.

La superficie de contacto, el lugar en el que se demarca la huella, las condiciones materiales que la reciben, los tipos de espacio que la acogen. Aquel soporte que hace de ella un registro posible de ser leído y sentido. Sus profundidades, su extensión, sus dimensiones, sus estilos, la materialidad en la que queda plasmada y la singulariza. Este momento de la huella alude a su condición material-expresiva, es decir, dónde se imprime la huella y cuáles son las condiciones desde las que queda inscrita. Su materialidad y soporte donde queda depositada.

El contacto, un momento que hace referencia a la fuerza con la que queda plasmada la huella. La intensidad con la que se imprime en la superficie de contacto. El empuje que provoca afecciones y tensiones sobre los cuerpos y los espacios. El contacto leído como conjunto de

intensidades revela las fuerzas que hacen a la huella, por lo que este momento permite indagar en aquellos temas, intenciones, propósitos, personajes y deseos que van inscribiéndose.

Por último, otro relieve de la huella es la piel a la que se enlaza, es decir, ya no la superficie de contacto que le aporta su materialidad, sino la piel sensible donde queda grabada como acontecimiento, su punto de conexión y expansión más allá de su unicidad. En otras palabras, este momento no alude a su composición material, sino al tejido que la inscribe y configura. La piel en la que permanece la huella, no necesariamente es una piel corporal, sino que también podría pensarse como la piel del territorio, la piel de la ciudad, la piel geográfica que acoge la impresión de estos registros poéticos.

Huella, superficie de contacto, contacto y piel, son momentos que permiten adentrarse en sus texturas, rugosidades, pliegues, cortezas, cicatrices, fuerzas que las han llevado a permanecer. Desde estos cuatro momentos, los registros y marcas que aparentemente permanecían mudos, encuentran sus puntos de decibilidad al profundizar en sus pliegues.



**Figura 7.** La geopoética y los momentos de la huella

## **La geopoética en el estudio de las huellas de jóvenes artistas en Tijuana**

Como se ha mostrado en este apartado, la comprensión del arte como *aisthesis* relacional permite introducir otros sentidos que configuran la creación artística ya no sólo en su anclaje a sentidos de belleza estética ni a la alta cultura, sino como acontecimientos relacionales que fundan lugares compartidos y provocan sensaciones diversas y divergentes, más allá de sólo procurar lo bello como finalidad de la obra.

Por otro lado, la reflexión en torno a las juventudes artistas permitió situar cómo estos cuerpos requieren ser leídos como situados, contextuales, históricos y diversos, desplegando también que uno de los rasgos que los distinguen es su voluntad de construir hábitos afectivos desde la creación, lo cual los lleva a imprimir registros sensibles sobre el mundo, al tiempo que éste habita sus cuerpos mucho antes de que ellos lleguen a habitar en él (Pardo, 1991).

El momento dedicado a la geopoética permitió situar algunas claves de enunciación que lo relacionan con las expresiones entre poesía y tierra, filosofía y tierra, y la emergencia de un pensar poético de la tierra, que hace de la sensibilidad una potencia de saber. En relación a estas matrices de sentido, se introdujo un conjunto de cuatro rasgos nombrados como momentos que ayudarían a profundizar su composición como expresiones de un habitar constituido desde la huella, la superficie de contacto, el contacto y la piel.

El arte como *aisthesis* relacional, la juventud que construye hábitos afectivos desde la creación y los distintos momentos que inscriben a la huella, son la base de comprensión desde la que se revelarían las geopoéticas de las juventudes artistas en este estudio, y cómo a través de estos momentos se distinguen las impresiones de su habitar afectivo en esta frontera mexicana. Este camino, adquiere más sentido en esta tesis al meditarlo no meramente como metodología

sino como *metodoestesis* (Noguera, 2019), es decir, como un camino del sentir, que se relaciona con el logos, pero está arrojado a la sensación. Es así que este camino del sentir, esta metodoestesis, se constituye en clave geopoética para pensar las huellas de la sensibilidad juvenil.

En una etapa inicial del estudio, se seleccionaron tres proyectos de jóvenes artistas en Tijuana: El Grafógrafo, libros y café de René Castillo, una cafebrería (café y librería) que durante más de 10 años ha funcionado como uno de los centros culturales independientes más activos y diversos en la zona centro de Tijuana. El proyecto de Galería Ambulante de Yaneli Bravo “Luressia”, dedicado a la producción y venta itinerante de sus pinturas con personas y lugares al margen de los circuitos artísticos convencionales; el otro proyecto fue “Murmuren” del Colectivo Coyote, a través de la experiencia de Daniel Espinosa, uno de los miembros en este colectivo dedicado a promover la obra de jóvenes artistas emergentes.

Luego de esta primera selección y con el propósito de ampliar los alcances de este estudio, se incorporaron más proyectos de jóvenes artistas como el de “Ñongos” de la fotógrafa Ana Andrade, el cual capturó la vida de deportados de Estados Unidos y habitantes de calle en la Canalización del Río Tijuana; la canción “Fukushima” del grupo de rock garage San Pedro El Cortez, la cual aparece en su disco titulado “Un poco más de luz” y que alude a las vidas trágicas de jóvenes en Tijuana que hacen del desencanto su forma de enunciación; el largometraje “Navajazo” de Ricardo Silva, una pieza en video que registra a diferentes personajes que habitan esta frontera desde condiciones límite; para completar esta selección, se incluyó la obra “Cyclorama Móvil” del pintor y artista digital Raúl Moyado, una serie de pinturas digitales adaptadas a la tecnología de Google Street View y que son visibles desde una perspectiva de 360 grados utilizando visores de realidad virtual.

La selección de estos siete proyectos de jóvenes artistas en Tijuana busca revelar las huellas de sus obras tomando como base la comprensión expandida del arte, identificándolos como cuerpos que construyen hábitos afectivos desde la creación y que llegan a imprimir las huellas de su habitar desde los cuatros momentos antes descritos. En relación a este último punto, un ejemplo de cómo leer las huellas desde sus diferentes momentos es pensar en la obra artística como la huella, la superficie de contacto como la materialidad que la constituye, sea ésta una página para un poema, un lienzo para una pintura, un escenario para danzar o actuar, un instrumento para interpretar una canción. El contacto es la intensidad temática que contiene, el estilo que la destaca, la forma en la que se imprimen sus registros de intensidad hasta plasmar un sentido. Por último, la piel puede pensarse como el lugar donde acontece dicha obra, es decir, el contexto, la ciudad, la frontera, el espacio donde queda inscrito y establece puntos de enlace con la exterioridad. Así, las obras de arte de estos jóvenes pasan como huellas inscritas en superficies de contacto diferenciadas por su intensidad, pero compartidas en una misma piel que representaría a la ciudad de Tijuana y la frontera donde construyen su habitar.

Para llevar a cabo esta metodoestesis (Noguera, 2019) se realizó una investigación documental para conocer la trayectoria y las obras elegidas. También se realizaron entrevistas y comunicaciones personales con ellos y ellas durante 2016, 2017 y 2018 para indagar en los cuatros momentos que singularizan sus obras como huellas de su habitar esta frontera, por lo que otro despliegue en la investigación llevó a preguntarse por los habitares estético-afectivos en Tijuana y cómo han plasmado sus registros a través del tiempo. También, se añaden relatos autobiográficos que enfatizan la relación personal con cada uno de los artistas, un vínculo que se construye desde mi quehacer como poeta y gestor cultural en Tijuana, lo cual me llevó a conocer de cerca estos proyectos.

A partir de las entrevistas, comunicaciones e investigación documental, se recuperaron estos elementos para ponerlos en diálogo con esta metodoestesis geopoética y el despliegue de los cuatro momentos en la huella antes descritos. De manera que fui llevando a cabo un registro de enunciados y argumentos desde sus voces como artistas, para después ir identificándolos con los momentos de la huella en busca de capturar los rasgos que imprime su habitar afectivo.

El lugar múltiple de enunciación de esta tesis se sitúa en una migración poética ante los muros epistémicos que rehúyen el lugar de lo sensible para el saber, hace eco del pensamiento ambiental desde la pregunta por el habitar, y se construye desde una comprensión expandida del arte y la juventud para leer obras artísticas como expresiones de habitar esta frontera. Teniendo en cuenta lo anterior, las geopoéticas del habitar en Tijuana de estos jóvenes artistas se expresarían a través de las huellas que imprime su sensibilidad juvenil, y donde la metodoestesis geopoética es la senda en la que se arroja a la deriva este estudio.



**Figura 8.** Metodoestesis geopoética y las huellas de la sensibilidad juvenil

**CUARTA TEXTURA.****Geopoéticas del habitar en Tijuana**

**Fotografía 13.** “Con un pie de cada lado, entre California y Baja California”, José Lobo, 25 de enero de 2018.

### **La migración, una procedencia afectiva**

Nací en Tijuana el 26 de septiembre de 1986. El segundo hijo de una familia formada por Prudencio Curiel y María del Rosario Cedeño. De su unión primero nació Gabriela, después Jhonnatan y finalmente Erika. En esta ciudad fronteriza hemos crecido sus hijos, aunque los orígenes de mis abuelos y mis padres se remontan al Estado de Jalisco, en el centro occidente de México. La historia de mi familia, al igual que la historia de las ciudades fronterizas en el norte mexicano, está profundamente ligada a la migración.

Mis abuelos por parte de mi papá, Ambrosio y María del Refugio, fueron originarios de Atenguillo, un pueblo cercano a Unión de Tula en Jalisco. Los abuelos por parte de mi madre, Manuel y Simona, oriundos de Izpazoltic, un rancho cercano al municipio de San Martín Hidalgo, en el mismo Estado. En diferentes circunstancias y tiempos, las dos familias de las que provengo decidieron migrar al norte de México. Mi papá haría ese trayecto cuando era todavía un niño junto a sus otros cuatro hermanos, José Guadalupe, Santiago, María Antonia y Eligio, alentado mi abuelo por familiares que le contaron sobre las oportunidades en la frontera, y que él ya había conocido en su experiencia como bracero<sup>31</sup>. Mis abuelos por parte de mi mamá iniciarían ese viaje con dos hijos, Pedro y Rosa, y posteriormente vendrían otras dos hijas, Rita, nacida en Mexicali, Baja California, y María del Rosario, mi mamá, nacida en San Luis Río Colorado,

---

<sup>31</sup> El Programa Bracero (1942-1964), conocido en inglés como el Mexican Farm Labor Program, fue un acuerdo entre México y Estados Unidos suscrito en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, donde se le permitía a trabajadores mexicanos trabajar legal y temporalmente en los campos de cultivo debido a la alta demanda de mano de obra. Debido a este programa, ciudades fronterizas como Juárez, Mexicali y Tijuana experimentaron el arribo de miles de familias provenientes del centro y sur del país.

Sonora. La ruta migratoria de mi abuelo y abuela materna los llevaría primero San Luis Río Colorado y después al Valle de Mexicali, donde mi abuelo trabajó en los campos de cultivo, para después ir en busca de un mejor futuro a Tijuana. Mi abuelo Manuel, al igual que mi abuelo Ambrosio, durante su juventud trabajaron como braceros en Estados Unidos.

Al llegar a Tijuana las dos familias se encontraron con un ambiente de ebullición y caos por la búsqueda de empleo y la necesidad de un lugar donde asentarse. En ese periodo la ciudad crecía a un nivel acelerado, duplicando y triplicando su población en el transcurso de los sesentas y setentas, lo que provocó que muchas de las familias que llegaban, entre ellos mis abuelos, se instalaran entre cerros y cañones que caracterizan la topografía en la ciudad, donde tuvieron que adaptarse a condiciones adversas por la falta de servicios básicos para su vivienda<sup>32</sup>.

El cañón K de Tijuana, asentamiento urbano fundado en los sesentas, sería el lugar donde mis padres llegarían a conocerse. Prácticamente vivían uno frente al otro en el cañón. Después de un noviazgo de cinco años, su matrimonio se daría a inicios de la década de 1980 cuando mi mamá tenía 19 y mi papá 22 años. Unos años después se mudarían a la calle Puertecitos en la Colonia Patrimonial Benito Juárez, muy cerca de la colonia Francisco Villa, al final del cañón K, lugar donde crecí junto a mis hermanas y donde actualmente siguen viviendo mi papá, mamá y mi hermana menor con su esposo e hijos.

---

<sup>32</sup> En 1960 había 165, 690 habitantes en Tijuana, en tanto que para 1970 ascendió a 340, 583. Para 1980 la población era cercana al medio millón (461, 257 habitantes) y durante las siguientes tres décadas continuará este acelerado crecimiento provocando carencias por la falta de planeación urbana y servicios públicos básicos (INEGI, 1960, 1970, 1980).

La historia de mis abuelos y mis padres describe un periodo de la historia de la ciudad en el que ésta significó un camino posible para miles de personas que buscaban una mejor vida, trabajos bien remunerados o la posibilidad de irse a los Estados Unidos. Aunque muchas familias lograron echar raíces en el vecino país, fueron miles las personas que se quedaron, al punto de que durante varias décadas más de la mitad de la población no era originaria de la ciudad, sino que llegaron por una migración sin precedentes que hizo crecer a Tijuana hasta convertirse en la ciudad metropolitana que es ahora.

Este momento de desplazamiento en la vida de mis abuelos, da cuenta cómo la movilidad produce inesperados efectos anclados al lugar donde se arriba, y que, en su caso, su migración a Tijuana fue la condición de posibilidad para que mis padres se conocieran y formaran la familia de la que provenimos mis hermanas, yo, y toda la familia que sigue creciendo. Gracias a la migración, existimos en esta ciudad fronteriza, y en ella hemos trazado los caminos de nuestras experiencias. Este es el testimonio de una de ellas.

Esta textura busca adentrarse en la experiencia de Tijuana como una frontera que no solo es territorial, sino que está presente en los cuerpos, sus relaciones, su movilidad y también en las formas de sentir, por lo que desde la voz propia haré una tentativa de esbozo sobre las transiciones juveniles que he experimentado en esta ciudad, así como los intereses estético afectivos que marcaron mis pasos, llevándome a distinguir en el arte una potencia capaz de fundar huellas que permanecen en el habitar esta frontera. Los momentos de la huella descritos en el apartado previo ayudan como guía para entrar a los vestigios de algunas de las marcas en Tijuana, por lo que la huella, la superficie de contacto, el contacto y la piel, serán relieves que guían la meditación de este lugar. Primero mostrando tres condiciones de posibilidad desde las que emerge la ciudad como huella, algunas de las marcas del habitar presentes en la superficie de

contacto de Tijuana, las intensidades de conocimiento y saber que podrían dar cuenta de sus entramados simbólicos, y finalmente, la piel como tejido sensible que ha quedado en esta frontera, donde también están presentes los artistas y proyectos en este estudio.

Aunque no recuerdo cómo se dio, la poesía me encontró desde niño. Esto sí puedo recordarlo porque escribía cartas a mis “novias” de tercer año de primaria y también escribía poemas que leía para mi mamá y para mi abuelo. En la memoria resuenan sus primeras reacciones al preguntarme de dónde lo había copiado o en qué libro aparecía. Sin recibir estímulo alguno para seguir este camino, dejé la poesía y seguí la aventura de crecer, transitando etapas y abriendo búsquedas en las que pudiera reconocirme.

Casi al concluir la primaria, formé parte del equipo de fútbol infantil de mi colonia a los 10 años, el club deportivo Juan Escutia, donde jugué en la posición de defensa durante casi dos años hasta que el equipo desapareció a causa de que nuestro entrenador se mudó. Al entrar a la secundaria a los 12 años, comencé a adquirir un gusto particular por el baile y la música dance y electrónica en boga en ese momento, por lo que tengo recuerdos de bailar en fiestas y tardeadas con mis amistades y familia. Era un joven activo e inquieto, y esta misma cualidad me llevó de nuevo al deporte desde un enfoque distinto. Al ingreso a la secundaria me uní al Pentathlón, una organización civil dedicada al adiestramiento deportivo y militar de niños, jóvenes y adultos. El nombre completo es Pentathlón Deportivo Militarizado Universitario (PDMU), fue fundado en México desde 1938 y tiene presencia en las principales ciudades del país. Las amistades que hice, competencias, dinámicas de adiestramiento y los campamentos a los que nos llevaban fueron motivaciones para quedarme. Durante el transcurso de los próximos dos años obtuve el grado de Cadete y después Cadete de Primera. Justo cuando iba a obtener el grado de Cabo, casi a los quince años, dejé de asistir. Tiempo después descubriría que el Pentathlón en otras ciudades

mexicanas funcionó como grupo de choque paramilitar usado por el Estado para reprimir a estudiantes, especialmente en las movilizaciones estudiantiles de 1968 y durante los setentas. Aunque nunca llegué a participar en acciones de ese tipo, la defensa a la patria y los valores marciales que inculcaban incluían castigos físicos y maltratos. Mi salida de esa organización me trajo nuevas experiencias en las que preferí quedarme al margen de los valores que promovían.

Después de esta etapa militarista y luego de haber concluido la Secundaria para entrar al Bachillerato, desarrollé un gusto por patinar y comenzó mi etapa de *skater* junto a amistades de la colonia y de mi escuela. Escuchaba rock en español y en inglés, también otros géneros como metal, reggae y hip hop. Patinábamos en pequeños patios a causa de que la calle donde vivíamos era empedrada, o íbamos a visitar parques o escuelas donde patinar. Esta etapa me traería buenos momentos, pero también varias lesiones que me desalentaron de continuar, además de que ya contaba con poco tiempo para practicarlo debido a mis actividades del bachillerato.

Al dejar el *skate* año y medio después de haberlo tomado, inició un nuevo momento en mi juventud con amigos que me invitaron a mi primera tocada de punk. Un grupo de productores comenzaron a organizar un evento llamado “Mil por el rock local en Tijuana” a inicios de la primera década del 2000, donde tocaban diferentes bandas de Tijuana, Tecate y algunas de San Diego, California. Aún recuerdo ese primer *slam* empujando cuerpos y bailando al ritmo del ska y punk, también recuerdo ver rostros gritando a todo pulmón con los grupos de *hard core* y metal. Después de esta experiencia, el grupo de amigos con el que me reunía fuimos a todas las tocaditas de las que nos enterábamos. Fue así como arrancó la etapa punk en mi juventud a los 16 años en Tijuana, conociendo una escena que tenía al menos dos décadas de existir, pero en cuya generación nos llegaríamos a conocer varios futuros artistas de la ciudad. Gracias al punk, su música, los parches, las botas y las tocaditas en las que pudimos bailar y reírnos, fue despertando

una conciencia crítica respecto a quién era y la posición en la que me encontraba como joven en Tijuana. Este auto reconocimiento a los 16, una edad en la que viví varios episodios que me marcarían de manera positiva y también negativa, significó la reconciliación con aquella expresión abandonada en mi infancia, la poesía. Al terminar de escribir un poema dedicado a una flor y garabateado en el reverso de una factura que aún conservo, recuerdo haberme prometido nunca dejar de escribir.

La etapa punk trajo consigo la música y llegué a tocar la guitarra por un tiempo e incluso componer algunas canciones. Pero poco a poco fui orientando mi expresión a la poesía, y mientras mis amigos más cercanos como Diego, Edgar, Paty y Mario armaban sus primeros proyectos musicales, yo preparaba la publicación de mi primer libro de poemas a los 18 años, titulado *Estival* y publicado en 2006 por el Proyecto Editorial Existir en Tijuana.

Esta nueva transición ocurre justamente a mi ingreso a la Escuela de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) para estudiar la carrera de Comunicación. Luego de un proceso de admisión que casi me dejó por fuera de continuar mis estudios, pude ingresar al turno vespertino donde conocí a valiosos profesores y nuevos amigos, algunos de ellos, ya presentes desde el bachillerato. Cursar la carrera en Comunicación, me posibilitó tomar materias de literatura, historia, filosofía, además del plan curricular en comunicación, que se desplegaba en comunicación audiovisual, periodística, organizacional, de medios o el estudio especializado de las teorías de la comunicación, a donde yo me incliné. Mi gusto por la poesía me llevaría a obtener el primer lugar en un certamen universitario, lo cual hizo posible la publicación en 2008 de mi segundo libro de poesía titulado *Crónica de unos zapatos* gracias al apoyo del director de la Escuela de Humanidades y bajo la edición del Proyecto Editorial Existir.

Otro de los momentos significativos de joven fueron los espacios de trabajo donde estuve. Al salir del bachillerato ingresé a uno de tantos *call centers* que hay en Tijuana, donde fui un agente para una empresa de renta de carros estadounidense. Era un trabajo rutinario y que demandaba hablar con más de 200 personas al día por teléfono, la mayoría estadounidenses. También el horario de trabajo era extenuante y en fines de semana. En ningún momento me sentí cómodo; lo más significativo fue ganar el concurso de Artes Literarias organizado durante una semana cultural con un trabajo que titulé “Poemas de call center” y que fueron incluidos en el libro *Crónica de unos zapatos*. Luego de este lugar, trabajé unos meses como vendedor en una librería en un centro comercial en la ciudad, la Plaza Río, en donde las relaciones con compañeros eran tensas dado que se trabajaba por comisión y yo tenía facilidad de vender libros. A mediados del 2008 y gracias al contacto de una amiga, ingresé como becario de investigación al Departamento de Administración Pública de El Colegio de la Frontera Norte (El Colef). Luego de un corto periodo en el departamento me vinculé con el Dr. Alberto Hernández, uno de los fundadores en la institución y con quien construí un sinnúmero de proyectos desde productos académicos especializados, documentales, organización de eventos culturales y académicos y numerosas acciones que constituyeron una etapa de formación profesional crucial para mí. Actualmente sigo laborando con el Dr. Hernández en El Colef y gracias a este vínculo se abrieron nuevos horizontes, entre ellos mi ingreso a estudiar el doctorado a finales de 2013.

Durante mi etapa en la universidad y con más responsabilidades que atender, dado que tenía que trabajar medio tiempo y después ir a mis estudios, busqué aprovechar todo el aprendizaje que adquiriría. Inspirado y motivado por otros poetas que habían conocido mis libros, comencé a asistir a lecturas de poesía y eventos de arte en Tijuana, donde había más personas que escribían o formaban parte de la comunidad cultural. Este vínculo desde la poesía, sería el

puente que me llevará a tener contacto con otros artistas y escritores de más trayectoria en Tijuana. El año 2009 sería un periodo en el que llegué a involucrarme de manera más activa con artistas y escritores a los que admiraba y tenía conocimiento de sus obras. En un contexto de violencia extrema que comenzó a experimentarse desde el año 2007 con el inicio de la llamada Guerra contra el narcotráfico, y frente a hechos de impunidad y corrupción que caracterizaron el periodo del presidente mexicano Felipe Calderón (2006-2012), las manifestaciones en contra de la designación del nuevo director del Centro Cultural Tijuana (CECUT) en 2009, uno de los principales sitios para la promoción y difusión cultural en la frontera noroeste de México, provocó la organización de un amplio segmento de la comunidad cultural tijuanaense para denunciar este hecho, tanto por la falta de perfil de esta persona para dirigir esa institución y luego de sus declaraciones como director al expresar que “él no trabajaba en mundos pequeños”, lo que se tradujo en un desprecio a los reclamos de la comunidad cultural en Tijuana.

Me involucré activamente en las acciones planeadas para señalar este hecho y gracias a ello forjé amistad con personas dedicadas a la escultura, la pintura, el video, la fotografía, la música, la literatura, la curaduría artística, así como profesores y más artistas jóvenes que participaban. Luego de algunos actos de protesta e intervenciones ante este hecho, desde el colectivo de artistas “Todos somos un mundo pequeño”, un grupo de nosotros decidimos publicar un diario de número único titulado *Contraluz*, con contenido relacionado a la designación arbitraria del director, y su turbulento pasado político al ser acusado y procesado por recibir dinero proveniente del tráfico de personas, cuando fungió como delegado del Instituto Nacional de Migración en Tijuana. Un ensayo sobre esto fue elaborado por González (2016).

Desde del año 2010, todo cambiaría con la creación de un colectivo de poesía y arte fundado por una amiga poeta llamada Mavi Robles-Castillo y yo. El proyecto se llamó Colectivo

Intransigente y el nombre completo fue “Colectivo Multidisciplinario de Intransigencia Poética en Tijuana para la intervención de la realidad y la modificación de la psique colectiva”. En este colectivo llegaron a participar no solo poetas, sino también jóvenes y joviales dedicados a la actuación, la docencia, la pintura, la fotografía, la narración o que simplemente deseaban participar en las actividades del colectivo, que incluían lecturas de poesía en la vía pública o lecturas temáticas en espacios culturales y bares de la zona centro de Tijuana. También organizamos un Taller de Poesía en Voz Alta que acontecía de manera semanal y que funcionó durante un par de años. Otro de los proyectos que iniciamos fueron las sesiones de Debates Exotéricos, que reunían a especialistas en temas de interés general para debatir en torno a ellos, por ejemplo: el poder, el miedo, la risa, la religión, las drogas, la fiesta, entre otros. Un proyecto adicional en el que participé en su fundación es Kodama Cartonera, una alternativa editorial ideada por el poeta y ensayista Aurelio Meza y yo en 2011, y donde en el transcurso de los próximos cinco años serían publicados al menos tres decenas de títulos de jóvenes autores, incluido mi tercer libro de poesía *Kayrós* (2011), antologías, compilaciones y proyectos en colaboración con otras editoriales cartoneras.

Cada uno de estos distintos proyectos lleva la huella del Colectivo Intransigente, lo que significó una etapa de vitalidad y júbilo por tantos momentos, incluidos viajes por México, que dejaron sus huellas en esta etapa juvenil. En el transcurso de los siguientes dos años, particularmente de 2010 a finales de 2012, mi participación en el Colectivo Intransigente me llevará a conocer proyectos emergentes de arte y otras iniciativas artísticas y culturales de jóvenes en la ciudad y en el país. Artistas y proyectos por los que sentiré una profunda admiración al articularse y emerger en un periodo crítico de violencia a causa de los enfrentamientos entre las fuerzas del Estado y el crimen organizado ligado al narcotráfico, y que

pese a las atmósferas de psicosis, corrupción y asesinatos por doquier, en medio de todo esto también fue posible construir habitares que llenaron estos lugares con sus registros sensibles.

Otra de las transiciones en las que me involucré desde mi actividad como poeta y gestor cultural estuvieron ligadas al movimiento estudiantil #Yosoy132 en Tijuana, donde por un periodo fui vocero y colaboré en la organización de distintas marchas y actos políticos en la ciudad. Esto ocurrió en el marco de las elecciones presidenciales en 2012, plagadas de irregularidades como compra masiva de votos, presencia de grupos de choque reprimiendo a la oposición y un escenario complejo de polarización y violencia que resultó en heridos y muertos en distintas ciudades mexicanas. Situación por la que también pasé al recibir intimidaciones y amenazas por parte de allegados al partido oficialista que intentaron desalentar mi participación, y por las que me vi orillado a recibir acompañamiento de organizaciones de derechos humanos. Aunque las amenazas cada vez fueron subiendo de tono, no pasaron a mayores y luego de un periodo de invisibilidad al que tuve que sujetarme por presiones de mi trabajo, una vez finalizado el proceso electoral en México con un resultado desfavorable para el movimiento #Yosoy132, éste inició una etapa de declive. Sin embargo, las diferentes formas de organización y las relaciones continuaron cambiando y fortaleciéndose en el futuro cercano, proceso al que nombré como “gesta de la participación política juvenil” (Curiel, 2014) donde describo cómo el movimiento #Yosoy132 en Tijuana continuó desplegándose en otras formas de organización colectiva con objetivos político-sociales de la juventud en esta frontera.

Este relato de mi trayectoria vital, así como la relación con otros artistas, poetas, gestores culturales y activistas, en conjunto son experiencias que acompañaron y dotaron de sentido estos años juveniles. Por lo que desde ese tejido que la ciudad ha ido imprimiendo a través de sus espacios, encuentros y relaciones, también me han ido revelando una frontera que antes no

asumía como tal, y que sigo aprendiendo a reconocer. Si para Marandola (2012a) desde un eco heideggeriano expresa que el habitar es una manera propia de ser en el mundo, las maneras de ser y estar en esta frontera han trazado también los relieves de mi habitar.

Las transiciones juveniles por las que atravesé, aun sin saberlo trajeron consigo un aprendizaje y una manera de ser en el mundo distinta en cada ocasión, que me ha llevado al punto donde me encuentro ahora, y donde, además de reconocer aquellas otras juventudes creativas que me inspiraron a construir este camino, sigo aprendiendo a andar y leer esta frontera, ciudad en la que, pese a todas sus condiciones y contrastes, se construyen habitares afectivos. Gracias a las creaciones como poeta, gestor, activista, comunicólogo y joven investigador, pude conocer a los artistas y proyectos incluidos en este estudio. Por lo que las transiciones juveniles que experimenté fueron cruciales para forjar los vínculos y adquirir el cúmulo de percepciones y actitudes que constituyen mi formación y sin la cual no podría explicar los intereses ni las preguntas que me motivan ahora.

Desde este mismo tono y aproximación, en las siguientes páginas hablo de Tijuana retomando los elementos que construyen esta tesis en cuanto a la migración poética desde la que transita, llevando consigo la pregunta por el habitar y el pensamiento ambiental como las sendas que guían estos pasos, y procurando desde una comprensión expandida de la juventud y el arte, revelar desde una metodoestesis la geopoética en sus diferentes momentos (huella, superficie de contacto, contacto y piel) impresos en esta frontera. A partir de los diferentes momentos que caracterizan el estudio de las huellas, cada uno es puesto en relación con una tentativa de revelar la geopoética del habitar en Tijuana.

### **Las huellas de Tijuana**

Al inicio de esta textura capitular, la fotografía de José Lobo tomada desde las costas del Océano Pacífico, arroja nuestra mirada a la extensión de la frontera entre Tijuana y San Diego. Tijuana parece desbordarse como ciudad, pero el cerco que divide el territorio lo impide. La geografía trazada en línea recta es sostenida por un muro caprichoso que sigue los relieves de los cerros entre Tijuana y Tecate; un muro color rojizo, oxidado por los climas desérticos y mediterráneos. Un muro que sigue creciendo hacia el desierto y aumenta de tamaño cada vez más.

De los cercos de alambre de metro y medio en los ochentas, a la cerca de lámina de dos metros en los noventas, a los cinco a seis metros en las murallas de hormigón en las primeras dos décadas del milenio, y las barreras de hierro de diez metros que actualmente se instalan, el muro sigue creciendo, sigue demarcado, sigue cerrando, cancelando posibilidades, procesando y expulsando vidas. Ya que esta división va más allá del límite territorial y se expresa en las instituciones y políticas que toleran y promueven agendas discriminatorias y xenófobas. El muro se expande más allá de su horizontalidad. Toma forma en prácticas, infraestructuras, programas, discursos; se disemina en la opinión pública y mantiene las discusiones de los dos partidos hegemónicos en ese país. Demócratas y Republicanos administran el futuro de millones de personas de origen latino o migrantes.

La división que logra capturar esta imagen muestra cómo la tierra que inicia en el mar y baja a la cuenca de río en la que se asentó la primera zona de la ciudad, después se pierde serpenteante de los cerros hasta las montañas. En términos de lo que significan sus efectos, esta construcción no es sólo material, sino que se constituye desde un repertorio discursivo que lo mantiene y lo produce como necesario. El muro sigue creciendo, pero ahora hacia todas direcciones, en diferentes niveles, alturas, profundidades, tecnologías. La frontera física que se expresa en la fotografía, expande sus efectos a los discursos, símbolos y prácticas que hacen de

este límite un asunto de Seguridad Nacional. Pero ¿y qué de los contactos? ¿Tienen posibilidad de ser en una frontera que se cierra cada vez más? La fotografía de José Lobo otra vez ayuda a responder esto, pero ahora desde el título que enuncia, “Con un pie de cada lado, entre California y Baja California”, sugiere cómo la condición transfronteriza que se filtra por esta demarcación sostiene las formas de enlazamiento que persisten aun en las separaciones.

En la fotografía se puede apreciar la interacción administrativa de la garita internacional y también la relación económica en las naves industriales que aparecen en la parte superior de la imagen, pero la multiplicidad de relaciones y contactos que acontecen más allá de los límites están presentes y vivos en las honduras de cada detalle, en la particularidad de los relieves. Por lo que si la frontera en su comprensión geopolítica se expresa en el control administrativo del territorio y de los cuerpos más allá de la demarcación territorial, la frontera desde los contactos puede leerse en aquellas relaciones históricas y culturales que acontecen y han acontecido en este lugar aun con la instalación de nuevas barreras y divisiones.

En las siguientes páginas el territorio hoy conocido como Tijuana es pensado desde los momentos de la huella (huella, superficie de contacto, contacto y piel) en busca de profundizar algunas de sus intensidades, comprensiones e interacciones que han ido permaneciendo en su paisaje y sus habitantes.

Como se ha desplegado en páginas anteriores, una de las condiciones de posibilidad desde las que emerge Tijuana es su condición como frontera. Pero no cualquier frontera sino límite internacional con California, Estados Unidos, la principal economía en el país norteamericano en la actualidad y donde está presente la infraestructura militar de la Flota del Pacífico en la bahía de San Diego.

Una frontera donde acontecen la mayor cantidad de cruces terrestres en el mundo, y en la que también está presente un aparato de seguridad fronteriza que incluye helicópteros, drones, vehículos terrestres, motocicletas, cámaras, sensores, micrófonos y decenas de miles de agentes armados que conforman a la *Border Patrol* dispuesta a lo largo de los 3 200 kilómetros de límite desde Playas de Tijuana en Baja California hasta Playa Bagdad en el estado de Tamaulipas en el Golfo de México.

El origen de la demarcación actual se remonta a los tratados de Guadalupe-Hidalgo firmados en 1848, los cuales ponían fin a la guerra de intervención de Estados Unidos contra México iniciada en 1846 y que derivó en la pérdida de más de la mitad del territorio mexicano, que incluye los actuales estados de California, Nevada, Utah y partes de Arizona, Colorado, Nuevo Mexico, Wyoming, Oklahoma y Kansas (Piñera, 1990).

El nombre completo del tratado fue “Tratado de Paz, Amistad, Límites y Arreglo Definitivo entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América” y en él se establecieron las demarcaciones nacionales. Para dividir el paisaje en el que hoy se ubica Tijuana, el acuerdo decía lo siguiente:

Y para evitar toda dificultad al trazar sobre la tierra el límite que separa la Alta de la Baja California, queda convenido que dicho límite consistirá en una línea recta, tirada desde la mitad del río Gila en el punto donde se une con el Colorado, hasta un punto en la costa del mar Pacífico, distante una legua marina al Sur del punto más meridional del puerto de San Diego, según este puerto está dibujado en el plano que el año de 1782 el segundo piloto de la armada española don Juan Pantoja, y se publicó en Madrid el de

1802 en el Atlas para el viaje de las goletas Sutil y Mexicana (Tratado de Guadalupe-Hidalgo, 1848, Artículo 5, p. 4).

A partir que la división fue fijada, en sus márgenes vendrán a crecer los primeros poblados fronterizos del nuevo norte mexicano, entre ellos Tijuana. La cual será fundada oficialmente a finales del siglo XIX, aunque su presencia como poblado estará desde mucho antes, primero al ser reconocida como Aduana y después como rancherías pertenecientes a la familia Arguello, a quienes fueron cedidos estos terrenos previo a la guerra de intervención. La fecha que se toma como la fundación de Tijuana es el 11 de julio de 1889, la cual aparece en uno de los primeros planos que se conocen de la ciudad realizado por el ingeniero Ricardo Orozco. Pese a que dicho plano no se llevó a cabo como se había imaginado, marcó el comienzo de este pequeño poblado fronterizo a finales del siglo XIX (Padilla, 1998).

La aduana instalada en el poblado de Tijuana en 1876 por el entonces presidente mexicano Sebastián Lerdo de Tejada, gravaba impuestos a productos y mercancías cruzadas desde o hacia Estados Unidos, lo que propició un primer poblado de casas de madera y ranchos colindantes al lecho del Río, que no crecería significativamente hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando el entonces poblado de Tijuana se convierte en punto de atracción turística estadounidense.

El censo llevado a cabo en 1900 mostró que la población de Tijuana era de 245 habitantes en el poblado (129 hombres y 116 mujeres) (INEGI, 1900). Sin embargo, su población experimentará un crecimiento sustantivo en las primeras dos décadas del nuevo siglo, por un turismo estadounidense que buscaba experimentar el “Old Mexico” desde recorridos que

llevaban a pasar el día del otro lado de la frontera en una atmósfera del lejano oeste, con recorridos a caballo, tiendas de obsequios y cantinas.

Uno de los hechos que contribuirán al crecimiento de Tijuana en la segunda década del siglo XX es la ley Volstead proclamada en Estados Unidos en 1919, la cual prohibía el consumo de alcohol en Estados Unidos. Por lo que esto representó una oportunidad para el turismo estadounidense en las diferentes localidades del norte de México como Tijuana o Ciudad Juárez, también conocida como el Paso del Norte, donde el alto número de cantinas, cabarets, casinos y hoteles fueron los primeros cimientos comerciales que hicieron posible su crecimiento como localidades fronterizas. Esto será el antecedente de la llamada leyenda negra de Tijuana, también nombrada como “The hell’s road” por los grupos conservadores de la prensa sandieguina (Berumen, 2011), quienes veían en Tijuana un sitio de pecado, libertinaje y peligro, condiciones alentadas por la prensa y el cine. Desde el inicio de la Ley Volstead en 1919 hasta su veto definitivo en 1935, Tijuana vendrá a experimentar un crecimiento sin precedentes debido a lo que Berumen (2011) nombra como “equipamientos lúdicos” para un turismo con estas características que seguirá presente en décadas por venir. Berumen (2011) y Valenzuela (2012a) han documentado esta primera etapa de Tijuana relacionada al turismo, la Ley Seca y la construcción de la leyenda negra y sus relaciones histórico-culturales con los orígenes de la ciudad. De modo que la frontera, tanto en este periodo como en otros a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, será uno de los relieves que caracterizan a Tijuana.

Otro de estos relieves en la ciudad es el fenómeno de la migración, la cual comienza a tener mayores efectos a partir del inicio del Programa Bracero en 1942 y que llevó a millones de mexicanos hacia el norte en busca de trabajo. Según cifras estimadas, en el periodo de 1942 a 1964, 4.5 millones de trabajadores participaron en este programa (Tello, 2017), por lo que,

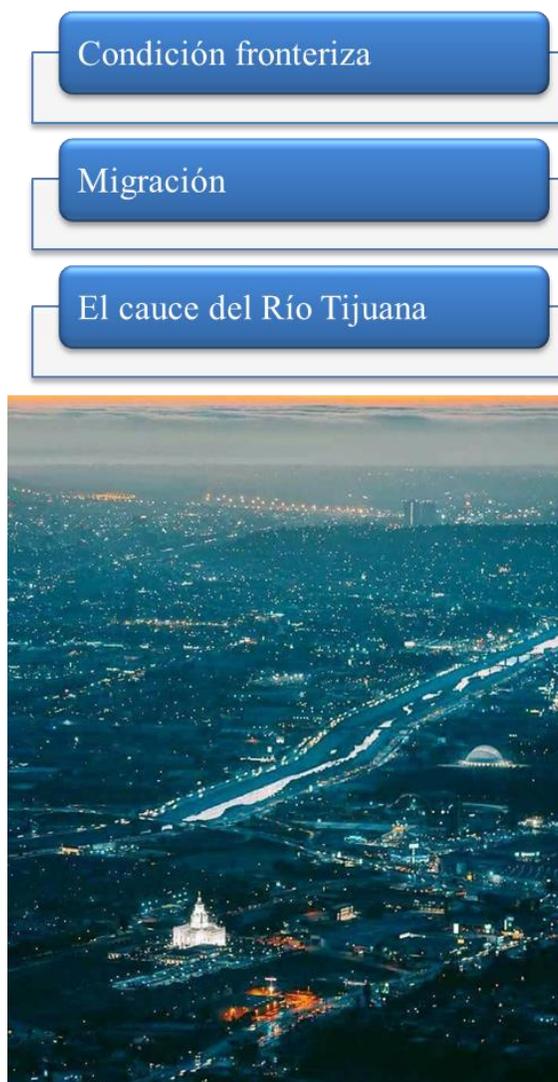
durante estas dos décadas, muchos de ellos decidirán quedarse en las localidades norteañas y echar raíces. Además del arribo masivo de nueva población en el norte mexicano. La actividad de la base naval estadounidense en San Diego llevará a que Tijuana siga convirtiéndose en el sitio de turismo predilecto para marinos, soldados y estadounidenses en busca del *Old Mexico* (Berumen, 2011).

Otras acciones impulsadas por el Estado y que generarán un arribo masivo de connacionales a Tijuana fueron el Programa Nacional Fronterizo (1961) y el Programa de Industrialización en la Frontera (1965), los cuales otorgaron beneficios a las localidades fronterizas, y también gestaron las condiciones para el arribo de la industria maquiladora que generó una fuerte demanda de mano de obra para la producción, confección o ensamblaje de múltiples productos. Las siguientes tres décadas estarán ligadas a la alta presencia de la industria maquiladora, la cual será una fuente de trabajo para miles de personas, adquiriendo una visibilidad destacable de mujeres y jóvenes en estas labores, quienes verán en las maquiladoras un sustento para ellos y sus familias, aun cuando las condiciones sean bajo esquemas injustos de bajos salarios y largas jornadas de trabajo. Carrillo y Hernández (1985) y también Iglesias (1985) documentan cómo el arribo de la industria maquiladora configuró la vida en las ciudades fronterizas del norte mexicano.

El arribo masivo de migrantes desde finales de la década de los sesentas y el transcurso de los setentas originó una demanda de infraestructura y servicios que hasta la actualidad sigue con rezagos y falta de planeación. Sin embargo, otro de los relieves que acompañan el crecimiento de Tijuana es el encauzamiento del río que atraviesa la mayor extensión de la ciudad. Desde sus inicios como poblado a finales del siglo XIX se cuentan con registros que documentaron los estragos a causa de las lluvias que inundaban campos de cultivo y destruían

todo a su paso. En el arranque del siglo XX el puente internacional de madera conocido como “La marimba” por el sonido rítmico al cruzarlo en coche, sería destruido por las crecidas del río durante épocas de lluvia. La construcción de un nuevo puente internacional conocido como el Puente México intentaría mejorar las condiciones para el cruce y el turismo, pero de igual modo las lluvias causarían estragos y volverían inhabitable una gran extensión del terreno donde fue creciendo la primera zona de Tijuana. Los problemas debido a las lluvias continuarían presentes en el transcurso de varias décadas, generando inundaciones y pérdidas humanas y económicas por la falta de un encauzamiento. No sería hasta inicios de la década de los setentas cuando se impulsará una obra de infraestructura considerada como la más importante a nivel nacional en esa época, tanto por su presupuesto como por la rapidez con la que fue realizada, por lo que el 18 de julio de 1972 bajo la supervisión de la Secretaría del Patrimonio Nacional (SEPANAL) iniciaría el encauzamiento del Río Tijuana que permitió el crecimiento de la ciudad hacia el este y redujo los riesgos de inundaciones a causa de las lluvias. Y si bien, los problemas de servicios urbanos continuaron presentándose en otras zonas de la ciudad, la canalización del río fue una obra significativa para el futuro de Tijuana, aunque su construcción estuvo marcada por las luchas urbano populares de sus habitantes, muchos de ellos en condiciones de pobreza extrema y que fueron expulsados de los puntos por donde atravesaría la canalización. Uno de los hechos que han permanecido en la memoria de Tijuana es el violento desalojo del asentamiento conocido como “Cartolandia” donde vivían cientos de familias pobres en chozas autoconstruidas de cartón y madera en el lecho del río, y que costó la vida de un número impreciso de habitantes a causa de esta disputa. Valenzuela (1991) en su libro *Empapados de sereno*, documentó éste y otros episodios relacionados a esta obra de infraestructura y los movimientos populares por el derecho a la tierra en esta frontera.

De modo que, a partir de estas tres condiciones de posibilidad, la frontera, la migración y el encauzamiento del río, tenemos una primera mirada a algunos de los relieves que han hecho posible la emergencia de Tijuana como ciudad habitada, y desde los cuales se lleva a cabo una nueva profundización al meditar el siguiente momento de la huella, es decir, la superficie de contacto en la que se ha expresado el habitar.



**Figura 9.** Tres marcas que posibilitaron la emergencia de Tijuana como ciudad

La pregunta por cómo se ha expresado el habitar en Tijuana guarda una relación cercana al momento de la huella nombrado como superficie de contacto. De quiénes han sido los pasos que han transitado por esta geografía y paisaje y cómo han dejado el testimonio de su presencia. De modo que preguntarse por los habitares en esta frontera es rastrear sus vestigios en el tiempo. Si para Noguera (2004) el habitar expresa la experiencia del cuerpo frente a un mundo de la vida biótico-físico-simbólico, ciertas huellas en esta frontera muestran sus rastros frente a un mundo de la vida que será transformado por las formas históricas de relación con la tierra, incluyendo las separaciones y divisiones instaladas por los procesos de colonización.

La superficie de contacto hoy conocida como frontera, la cual incluye a Tijuana junto a otras ciudades como Rosarito, Tecate y Mexicali, expresa su habitar desde la presencia indígena del pueblo Kumiai, proveniente de la familia Yumana, quienes mantienen su presencia en estos paisajes desde antes de la colonización. Una expedición realizada en 2016 a las Islas de Coronado frente a las costas de Tijuana y Rosarito, revelaron vestigios arqueológicos como vasijas de cerámica yumana que datarían desde el año 1000 D.C. (INAH, 2016), por lo que este descubrimiento no sólo ha revelado el uso de canoas entre estos pueblos nativos para llegar a las islas, sino que dicho acontecimiento abona a una teoría sobre el poblamiento del continente americano, siendo que una de las primeras expediciones españolas por mar en el siglo XVII describieron estas islas como desérticas, lo que sugiere que el pueblo Kumiai, cuyo nombre significaría “aquellos que se enfrentan al agua de un acantilado”(Etnias del mundo, 2009) estaba desde mucho antes por esta geografía.

Actualmente el pueblo Kumiai está dividido por la frontera internacional de México con Estados Unidos, y cuenta con 400 habitantes en Baja California asentados en seis comunidades de tres municipios, Tecate, Rosarito y Ensenada (Garduño, 2017). Se considera a este pueblo

como uno de los primeros que habitaron esta tierra hoy nombrada como frontera, por lo que su lengua, tradiciones, mitos y la preservación de su memoria como pueblo nativo está presente en la superficie de contacto habitada por su legado. Garduño (2017) ha llevado a cabo un estudio que documenta la cartografía simbólica del territorio tradicional de los Kumiai, desplegando cómo a la par de la geografía que comparten, también hay una geografía simbólica en la que están presentes leyendas, sitios ceremoniales y lugares anclados a sus tradiciones como pueblo que ha habitado esta tierra.

En una serie de videos realizados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 2012 recuperan el testimonio de Aurelia Ojeda Melendres, indígena Kumiai de San José de la Zorra en Ensenada, quien relata un sueño en el que está presente también la memoria de su pueblo:

Mi historia es de personajes y de personas porque para mí así se marca el tiempo.

El pasado lejano, el pasado de recuerdos, el presente vivido y el futuro inevitable, y toda vuelta a empezar.

También es la historia de esta tierra que nos ha sido heredada, en la que hemos transitado desde antes que la memoria apareciera. Un espacio más extenso del que ahora habitamos. En él nos movíamos sin límites. Todo era de todos.

Mi abuela Celia me sigue contando lo que sus abuelos le contaron mucho tiempo atrás. Antes habitaba *Maiha Awí* en una olla. Era una víbora que se alimentaba de conocimiento. Fue creciendo tanto que un día no cupo más y reventó su olla de barro, lanzando todo el conocimiento contenido a las naciones que estaban cerca. A unos les dio una lengua y a otros, otra, y a cada pueblo le enseñó cosas distintas.

En el sueño descendía un viento fuerte, este aire llegaba al piso dibujando dos círculos, el del territorio ancestral de nuestra familia y el de toda la nación Kumiai. (INAH, 2012a)

La presencia del pueblo Kumiai ha quedado impresa a través del tiempo y sigue presente desde las comunidades que recrean su memoria, lengua y tradiciones desde registros en los que persiste el eco de su cosmogonía. Pensar el habitar en la superficie de contacto de esta frontera, es situar el legado de toda la familia Kumiai que siguen haciendo eco del conocimiento de *Maiha Awí*, la mítica serpiente que aparece en las historias de sus ancestros hasta nuestros días. Su remota presencia en el andar de estos parajes, da testimonio de ese habitar sin límites donde todo era de todos. Por lo que una de las huellas en la superficie de contacto de esta frontera es la presencia Kumiai, quienes plasmaron sus registros en la tierra que después sería frontera.

Otro despliegue en la superficie de contacto de Tijuana está presente desde el periodo de la colonización española posterior a la caída de Tenochtitlan en 1521, cuando Hernán Cortéz ordena expediciones al norte de la Nueva España por el Océano Pacífico. Una empresa que los primeros en liderar serán militares, marineros y sacerdotes de órdenes religiosas como jesuitas, franciscanos y dominicos, quienes se dividirán el territorio de la actual península bajacaliforniana y fundarán misiones que favorecerán la llegada de más colonos.

Posterior a la conquista de Tenochtitlan se organizarán excursiones al litoral norte del océano pacífico. Juan Rodríguez Cabrillo será el marinero español que recorrerá la actual península bajacaliforniana y el actual Estado de California, encontrándose con extensos parajes desérticos y pocas zonas donde asentarse debido a lo árido de la geografía. Él será el primero en arribar a la actual bahía de Ensenada en Baja California, a la que nombrará San Mateo. En su viaje también se encontrará con las Islas Coronado que describirá como “desérticas” y a lo lejos

las costas de lo que en el futuro será Playas de Tijuana. Juan Rodríguez Cabrillo y su tripulación llegarán hasta la Bahía de San Diego el 28 de septiembre de 1542 que él mismo describirá como “puerto muy bueno y seguro” (Piñera, 1989). Esta excursión será clave para la llegada de misioneros, guarniciones militares y colonos, quienes en el transcurso de los siguientes siglos se enfrentarán a condiciones adversas tanto por la adaptación a una vida en el desierto, como por los enfrentamientos con los pueblos nativos.

Si el marinero Juan Rodríguez Cabrillo describió como desérticas a las islas Coronado frente a Tijuana, y la bahía de San Diego fue registrada como puerto muy bueno y seguro, desde la navegación se estableció una diferencia que capturó una primera imagen de estas tierras desde el siglo XVI. A partir de lo registrado por Rodríguez Cabrillo, posteriores expediciones por mar y por tierra van a transitar por estos parajes. El periodo misional que inicia con la labor jesuita en Baja California hasta su expulsión de la Nueva España a partir de 1767, será un momento de transición en el proyecto evangelizador en el que todas las misiones fundadas por los jesuitas pasarán a ser administradas por franciscanos, quienes ya habían fundado misiones en la península, y por lo que legarán la administración de algunas de ellas a dominicos, quienes vendrán a ocupar el lugar dejado por los jesuitas.

Una de las singularidades de este hecho es que en 1773 franciscanos y dominicos acuerdan trazar un límite en lo que actualmente es el municipio de Rosarito al sur de Tijuana. Esta zona nombrada desde el siglo XVIII como La Frontera vendrá a distinguir entre el territorio misional franciscano en la Alta California y el territorio correspondiente a los dominicos al sur de la misión de San Diego, conocido como la Antigua California (Piñera, 1985). Por lo que si Rodríguez Cabrillo describió al paisaje como desértico desde su registro en 1542 y con ello capturó un primer límite. La demarcación de una frontera religiosa entre franciscanos y

dominicos 1773 en un territorio muy próximo a Tijuana, iría anunciado el devenir fronterizo de esta geografía menos de dos siglos después.

Otra marca del habitar en esta superficie de contacto la dejará la administración virreinal desde la Nueva España, al nombrar el territorio norte conocido como el Septentrión novohispano (integrado por Nueva Vizcaya, Nuevo México, Nuevo León, las Californias, Sinaloa, Sonora, Nuevo Santander, Coahuila y Texas), como “La Frontera” en alusión al poco control sobre esta vasta extensión de tierra y su condición como provincia especial del imperio español, por lo que en 1776 será instalada la Comandancia General de las Provincias Internas (Sánchez, 2015), también conocida como la Comandancia de las Fronteras, que registró desde su proyecto colonial la condición limítrofe de estos paisajes.

La superficie de contacto primero nombrada como desértica, dividida por las misiones religiosas y considerada como fronteriza desde el virreinato español, tendrá otro relieve a partir de la Guerra de Estados Unidos contra México (1846-1848) ya en el periodo del México independiente.

Tras la derrota del gobierno mexicano por parte del ejército estadounidense, éste es obligado a ceder la mitad de lo que era el país, hecho que derivó en la demarcación de las fronteras nacionales en la actualidad. Valenzuela (2012a) documenta este hecho a partir de estudios que recuperan relatos, anécdotas, letras de canciones y corridos que aluden a este acontecimiento y el impacto cultural que representó la demarcación del límite entre ambos países. El siguiente es uno de estos pasajes sobre este acontecimiento:

La historiadora Zoraida Vázquez lamentó que a más de un siglo y medio de la Guerra de México-Estados Unidos careciéramos de una historia que expresara la complejidad, y

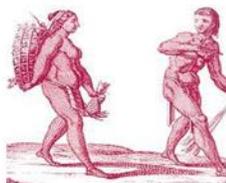
para entender la sucesión de descalabros de nuestro país, destaca algunos elementos que definían esta situación de México:

« Los obstáculos que imposibilitaron la defensa eran descomunales; además del entorno internacional poco favorable se sumó la gran asimetría que ya existía entre México y Estados Unidos. Sólo demográficamente, mientras el primero rebasaba apenas los siete millones de habitantes, el segundo casi alcanzaba los 20 millones y ya contaba con una economía dinámica. Había logrado formar una oficialía militar profesional y voluntarios que, por necesidad o afán de aventura, estaban dispuestos a lanzarse a la utopía de repetir la hazaña de Hernán Cortés. Sus armas, y, sobre todo, su artillería era modernísima. El contraste no podía ser mayor. Nuestro país estaba en bancarrota y las divisiones políticas distraían el esfuerzo defensivo. El ejército distaba de ser profesional; aunque hubo voluntarios, nunca fueron suficientes y el reclutamiento por leva tenía consecuencias desastrosas. Las armas y las municiones eran escasas y obsoletas. En realidad, resultó admirable que el gobierno nacional lograra mantener fuerzas para enfrentar al enemigo durante 17 meses y que tercamente se negara a vender el territorio que, como comentan la mayoría de historiadores norteamericanos, “de todas formas iba a perder» (Vázquez, 1997, p. 16 en Valenzuela, 2012a, p. 45).

Este conjunto de circunstancias llevó a la pérdida nacional de un extenso territorio que vendrá a ser otro de los relieves en la superficie de contacto que caracterizan las huellas de Tijuana. La demarcación del límite entre ambas naciones sin duda será una condición de posibilidad desde la que emerge la ciudad de Tijuana y que atraviesa distintos periodos históricos y formas de habitar esta superficie de contacto.

De manera que primero habrá una relación con la tierra ligada la presencia seminómada del pueblo Kumiai, tanto en sus registros arqueológicos como desde su presencia actual; después habrá un proceso de reconocimiento para los proyectos de colonización y evangelización que adjetivará este territorio como desértico y fijará una frontera religiosa entre franciscanos y dominicos, y que unos años después se sumará al conjunto de provincias limítrofes del virreinato español administradas bajo la figura de las “Comandancias de las fronteras”. El periodo del México independiente, marcado por guerras y conflictos internos, gestará las condiciones propicias para la Guerra de Estados Unidos contra México entre 1846 a 1848, que culmina con la anexión estadounidense de tierras mexicanas y la delimitación de las actuales fronteras internacionales.

Desde esta lectura, la superficie de contacto que hoy es Tijuana, desde mucho tiempo antes de ser frontera internacional, las tierras a las que hoy se suma actualmente la ciudad fueron capturadas como desérticas, fronteras religiosas, pasando a ser fronteras imperiales, y finalmente, fronteras nacionales. Una suerte de devenir fronterizo en esta tierra, que actualmente sigue transformándose con las políticas xenofóbicas de Donald Trump y las nuevas transgresiones, comprensiones y símbolos de lo fronterizo.



### Tierra habitada por el pueblo Kumiai

Pertenciente a la familia Yumana, la presencia de la cultura Kumiai se remonta desde hace miles de años.

### Frontera desde el mar:

Expediciones por el Océano Pacífico, las tierras inhóspitas frente a Tijuana serán nombradas como islas desérticas (1542).



### Frontera Religiosa:

Franciscanos (Norte de la península bajacaliforniana) y Dominicos (sur peninsular) (1773). Demarcación ubicada en el actual municipio de Rosarito.

### Frontera Imperial:

La Comandancia de las fronteras. División entre la Alta y Baja California (1777)



### Frontera Nacional:

Guerra entre México y Estados Unidos . Tratados Guadalupe-Hidalgo (1845-1848). Trazado de actuales límites internacionales. Condición para el surgimiento de Tijuana

**Figura 10.** ¿Cómo se ha expresado el habitar en la superficie de contacto de Tijuana?

Como se ha descrito en las líneas anteriores, la huella de Tijuana se distingue en su condición fronteriza, las transformaciones que trajeron la migración y la adaptación urbana a la geografía de la ciudad. Los relieves en su superficie de contacto dan cuenta de la presencia nativa seminómada y la demarcación de distintas fronteras posteriores a la época colonial: la desértica, la religiosa, la imperial y la nacional. En continuidad con este despliegue, este apartado

profundiza el tercer momento de las huellas en Tijuana, el contacto, en alusión a las intensidades, tensiones y relaciones respecto a cómo la frontera y lo fronterizo ha sido pensado y cómo algunas de estos pensamientos dialogan con esta ciudad y sus habitantes.

Una introducción panorámica para situar esta discusión es que los estudios sobre fronteras han transitado desde sus comprensiones geográficas y territoriales que dividen a los Estados Nación (Hartshorne, 1936), hacia sentidos que indagaron las interacciones económicas y sociales que acontecían en estos lugares (Presscot, 1987; Anderson y O´dowd, 1999; Van Houtum, 2000), desplazándose hacia pensamientos que indagarán procesos histórico-culturales (Pratt, 1997; Passi, 1999; Martins, 2009), producciones identitarias (Anzaldúa, 1987; García Canclini, 1991), creación artística (Valenzuela, 2012a; Iglesias, 2011) y en conjunto, la condición transfronteriza que trastoca la vida de las personas en estos límites.

Una transición visible desde hace casi dos décadas, singularmente a partir del ataque a las torres gemelas en Estados Unidos, es el aumento en los estudios sobre seguridad fronteriza y procesos de securitización en los límites geopolíticos entre países, mostrando como sus efectos van más allá de los límites territoriales y hoy la frontera actúa sobre los cuerpos, sus desplazamientos, así como los flujos de información y mercancías (Balibar, 2002; Amoore, 2006; Rumford, 2006). Desde estas transiciones, se construye un diálogo con un conjunto de intensidades teóricas y de saber, que ayudarían a aportar algunas claves para leer una frontera como Tijuana.

Valenzuela (2012a) y Berumen (2014) recuperan distintas descripciones de cronistas, escritores y pensadores ligados a la vida intelectual mexicana, quienes introdujeron imaginarios de que en la región norte del país radicaba lo bárbaro, lo salvaje y donde la mexicanidad

nacionalista se perdía en el palimpsesto y las casuchas a medio construir donde florecía la miseria. Algunas de estas afirmaciones fueron escritas por pensadores como el filósofo José Vasconcelos, el antropólogo Manuel Gamio o el escritor Carlos Fuentes, quienes pretendieron hacer una captura de esta frontera desde el régimen discursivo del centralismo mexicano. Desde estas producciones durante la primera década del siglo XX, las tensiones entre el centro político, administrativo y religioso de México, frente a la región norte del país, que históricamente había presentado dificultades para crecer, estarán ligadas a la reivindicación de lo mexicano norteño o fronterizo, tema que durante largos periodos producirá la discusión respecto a la mexicanidad en los límites y el mito de la aculturación acrítica por la proximidad con Estados Unidos. Sin embargo, acontecimientos de más actualidad han traído consigo nuevas preguntas, y ello ha generado también la introducción de una lectura múltiple y compleja de esta frontera, procurando no anclarse a un horizonte de pensamiento o saber, sino que sus tentativas de lectura sean pensadas en tejido y trama, sin dejar de enunciar las tensiones, violencias y prácticas de poder que siguen presentes.

Meditar sobre las fronteras de lo humano en un momento histórico donde se exacerbaban discursos de división, es un desafío vigente para enunciar las crisis en el reconocimiento del otro y la emergencia de nacionalismos y nativismos que intentan borrar la condición relacional en la que se construyen lugares fronterizos como Tijuana. A continuación, se dialoga con algunos estudios de la frontera y lo fronterizo que ayudan a pensar en los procesos de esta ciudad, mostrando cómo actúan sentidos de relación y tensión en sus comprensiones como lugar fronterizo. De ahí que se proponga el (des)encuentro para introducir una concepción que alude a las identidades fisionadas, pensando este territorio como zona de contacto y campo de guerra, y desde las posibilidades que produce la creatividad transfronteriza.

Si a finales del siglo XX se llegó a creer que ciudades como Tijuana eran “laboratorios de la posmodernidad” y sitios posibles de ser pensados desde la “hibridez cultural” (García Canclini, 1990). La sobreinterpretación de este pensamiento llevó a conjeturar que a través de las producciones culturales posmodernas llegarían a construirse sentidos donde las desigualdades sociales derivadas del capitalismo y los procesos neoliberales quedarían resueltas al *hibridizarse*. El propio García Canclini refutó esta sobreinterpretación en la primera década del nuevo siglo, al expresar que lugares de frontera como Tijuana no eran más “laboratorios de la posmodernidad” sino más bien un “laboratorio de la desintegración social y política de México” (García Canclini en Montezemolo, 2008), afirmación que vendría a tomar forma en las crisis de violencia a causa de la guerra contra el narcotráfico en el periodo de Felipe Calderón entre 2006 y 2012 que dejó alrededor de 120 000 muertes tan solo en ese sexenio (Valenzuela, 2012b).

Al igual que la noción de hibridez, ante una comprensión de la identidad fetichizada y estática, Stuart Hall y Du Gay arrojaron la interrogante de *¿Quién necesita “identidad”?* (Hall y Gay, 2006) refiriendo que, si bien, este concepto era necesario para pensar en la complejidad de las producciones culturales y prácticas humanas que los distinguían, era un vocablo que “siempre funcionaba bajo borradura” (Hall y Gay, 2006, p. 14) por lo que era necesario problematizarlo y ponerlo en suspenso, haciendo énfasis en la condición plural y no clausurada en la discusión de las identidades.

La crítica a una identidad asumida con borradura es posible leerla en el escritor y filósofo tijuaneño Heriberto Yépez (2004), quien piensa las interacciones y tensiones culturales desde la metáfora de la “fisión” y no de la “fusión” que había llevado a la sobre interpretación de lo híbrido canclineano. La fisión, como fenómeno de la Física, se caracteriza por mantener un conjunto de fuerzas que, así como llegan a atraerse también se repelen; movimiento que Yépez

(2004) invita a pensar desde la metáfora de dos imanes que se aproximan y se atraen, pero también se rechazan. Este sentido para pensar en una frontera como Tijuana, plantea una mirada crítica al abuso de lo híbrido como figura comprensiva y más bien piensa en identidades fisionadas como rasgo que caracteriza las interacciones y tensiones en esta frontera. Su lectura piensa la frontera como un lugar donde, así como ocurren contactos en las producciones culturales y de las subjetividades, se mantienen conflictos y diferencias profundas que no permiten una fusión cultural o hibridez como tal. La discusión crítica entre una supuesta hibridez cultural frente a las identidades bajo borradura y la metáfora de la fisión para la frontera, introduce una interpretación heterogénea y menos fija sobre lugares como Tijuana y las personas que moran aquí.

Otro de los estudios en la comprensión de la frontera y lo fronterizo como lugar de encuentros y desencuentros lo aporta Pratt (1997), quien medita la construcción colonial que posibilitó la identificación del otro desde una diferencia radical por su distanciamiento con los símbolos y prácticas culturales de Occidente y la Modernidad.

A través del concepto de “zonas de contacto”, Pratt invita a desmontar las construcciones coloniales e imperialistas en la comprensión de la frontera y lo otro como alteridad radical, identificando los lugares fronterizos desde los contactos que hacen posible su condición relacional. La mirada de Pratt invierte críticamente la comprensión de la frontera como lugar de escisiones y pone su énfasis en las relaciones que los caracterizan. Pratt ahonda en cómo hay producciones coloniales instauradas desde discursos y prácticas de poder y dominio, por lo que suspender dichas producciones, contribuye a fisurar sus bases ontológicas revelando alternativas éticas y políticas para meditar no desde sus divisiones sino desde sus formas de relación. Para una frontera como Tijuana, pensar en sus distintas zonas de contacto a lo largo de su historia, es

trastocar el énfasis discursivo que comúnmente se ha instalado sobre ella como ciudad de libertinaje y violencia, revelando que estos espacios se construyen de manera entrelazada y conllevan interacciones, acuerdos, formas de relación que van más allá de prejuicios, leyendas negras o relaciones de poder asimétricas.

La problematización en las comprensiones identitarias en fronteras, así como la crítica a las prácticas coloniales que las producen, encuentra un complemento crítico con los estudios de Martins (2009), quien a partir de su experiencia investigativa en las fronteras de Brasil escribe que, si bien “a fronteira do modo algum se reduz e se resume á fronteira geográfica”, ella es también frontera de muchas otras cosas:

fronteira da civilizacao (demarcada pela barbárie que nela se oculta), fronteira espacial, fronteira de culturas e visoes de mundo, fronteira de etnias, fronteira da historia e da historicidade do homem. E, sobretudo, fronteira do humano. Nesse sentido, a fronteira tem um caráter litúrgico e sacrificial, porque nela o outro é degradado para, desse modo, viabilizar a existencia de quem o domina, subjuga e explora. (Martins, 2009, p. 11)

Martins piensa la frontera desde los procesos históricos que constituyen estos lugares y las prácticas de dominación instaladas en el encuentro con lo otro diferente, sin asumir la figura fetichizada del “pionero” o el “descubridor” como relato dominante instaurado desde un imaginario occidental que sugiere su dominio. Por el contrario, Martins llama a investigar la frontera como si ésta fuera un “campo de batalla” o una “zona de guerra” (2009, p. 13) no perdiendo de vista que la construcción de las fronteras y lo fronterizo acontece desde una violencia y un poder que también deja muertos y heridos:

Longe de ser o território do novo e da inovacao, a fronteira se revela, nestes estudos, o território da morte e o lugar de renascimento e maquiagem dos arcaísmos mais desumanizadores, cujas consecuencias nao se limitam a seusprotagonistas mais imediatos. Elas se estendem á sociedade inteira, em seus efeitos conservadores e bloqueadores de mudancas sociais em favor da humanizacao e da libertacao do homem de suas carencias mais dramáticas. A fronteira é, no fundo,exatamente o contrario do que proclama o seu imaginário e o imaginário do poder que muito frecuentemente se infiltra no pensamiento académico. (Martins, 2009, p.13-14)

El pensamiento de Martins puesto en diálogo con los acontecimientos históricos que producen una frontera como Tijuana, introduce una mirada crítica que invita a no desdibujar el hecho de que esta tierra ha devenido frontera a través de diferentes guerras: la guerra y el dominio de la Colonia, la guerra de México con Estados Unidos, la guerra contra el alcohol a inicios del siglo XX, la segunda guerra mundial, la guerra contra el comunismo en lo sesentas, y más recientemente, la guerra contra las drogas, la guerra contra el terrorismo, la guerra contra la migración. Estas distintas guerras en Tijuana, sin duda han dejado heridos y muertos que siguen cambiando la ciudad. Por ello Martins (2009) hace énfasis en este sentido de enunciación donde el estudio de una frontera es también estudiar una zona de guerra, enfoque que cobra cada vez mayor auge ante políticas fronterizas que promueven nacionalismos xenofóbicos. La frontera, en toda su diversidad y complejidad, también acontece como zona o campo de guerra, que se manifiesta en intensidades, poderes y violencias bajo diferentes máscaras y nombres, y desde procesos camuflados que hieren y siguen quitándoles la vida a personas en Tijuana.

Para Martins y para Pratt, la frontera va más allá de su comprensión geográfica y territorial, y más bien se torna una condición vivencial extendida al resto de las prácticas sociales, incluidas

las formas de estudiar estos lugares desde interrogantes éticas y políticas, en tanto que hay sociedades divididas territorialmente, pero atravesadas por estos procesos existencialmente, tal y como ocurre en esta frontera mexicana.

De manera más reciente, Norma Iglesias (2011) estudia la frontera de México-Estados Unidos desde la construcción de imaginarios con habitantes en uno y otro lado de la demarcación internacional. Sus estudios se basan en las experiencias de vida transfronterizas, las expresiones artísticas y la creatividad en la redefinición crítica y vivencial de este límite.

El estudio sobre los imaginarios de frontera desde sus habitantes, es realizado a través de mapas y dibujos biográficos que representan elementos sobre la relación de su vida con la demarcación. Algo que para esta autora alude a su grado de contacto, proponiendo el concepto de “transfronteridad/transbordering” para distinguir entre quienes poseen un grado alto, medio o bajo de transfronteridad a partir de su relación con la frontera y cómo afecta, o no, su experiencia de vida (Iglesias, 2011, p. 176-177).

En cuanto a la producción artística, para Iglesias el arte contribuye a transformar vivencialmente su relación, ya que la práctica artística, singularmente en Tijuana, revela que la condición fronteriza no es asumida como obstáculo que impida el alcance de sus obras, sino que desde esta delimitación es posible construir formas artísticas donde la creatividad es una forma de resistencia (Iglesias, 2011, p. 183). Para Iglesias, la transfronteridad es una manera de leer las experiencias vitales de las personas en estos lugares, y la creatividad la forma cómo es posible resignificar la frontera y lo fronterizo desde sus experiencias.

La frontera desde la noción de identidades fisionadas, como zona de contacto y campo de guerra, y desde la creatividad transfronteriza, pretende introducir una mirada amplia a la

complejidad antagónica que se articula en lugares fronterizos. La comprensión de las fronteras como “campos de batalla” llama a estudiar críticamente la construcción histórica que las produce. Teniendo en cuenta la responsabilidad ética que conlleva hacer investigaciones en estos lugares, y los efectos políticos que tiene el enunciar las prácticas de violencia y terror que prevalecen y los condicionan. Pensar la frontera desde la creatividad descentra el énfasis en su carácter de división y piensa en aquellos hábitos y voluntades creativas y estéticas, donde lo fronterizo es transformado desde las experiencias y lo artístico.

En el (des)encuentro se identifica al contraste como rasgo poli significativo y cambiante de lo fronterizo, no definible en términos de una identidad fusionada, sino acaso en identidades fisionadas, que no ignoran las construcciones históricas y políticas de estos escenarios, ni tampoco las prácticas y producciones culturales que acontecen y se resignifican en ellas. En lugar de pretender encontrar qué es o qué ha sido esta ciudad desde las intensidades que la han cambiado, hay que (des)encontrar una frontera como Tijuana, leer sus (des)encuentros sin ignorar que esto implica también proximidad y relaciones.

El (des)encuentro como contacto en esta frontera, se deja sentir en este momento de la huella desde tres intensidades: las identidades fisionadas (García Canclini, 1992; Hall, 2009; Yépez, H. 2004); la frontera no sólo como límite, muro o demarcación sino como “zona de contacto” (Pratt, 1997), sin olvidar su producción histórica desde relaciones de poder y guerra (Martins, 2009), ni tampoco la condición relacional que produce y resignifica lo fronterizo desde hábitos afectivos (Iglesias, 2011).

Para pensar las fronteras es preciso asumir la condición contrastante en los sentidos que se articulan desde y sobre ellas. Al margen de ser sólo un lugar de encuentro, el (des)encuentro

como rasgo fronterizo piensa la producción de sentidos tensionados actuando como potencia en la comprensión de lugares fronterizos como Tijuana. El (des)encuentro desubica las certezas y conflictúa las afirmaciones. Por lo que desde esta posición de incertidumbre y extrañeza se podría estudiar a Tijuana con una mirada que no pretenda fijar su entendimiento, sino que se introduzca a las intensidades que la atraviesan, algo así como adentrarse a las diferentes corrientes de sus ríos simbólicos y de sentido, donde las corrientes dan cuenta de este conjunto de fuerzas que encauzan acontecimientos y experiencias de sus habitantes.

### **Capas sensibles. Gesta de las expresiones artísticas sobre la piel fronteriza**

Otro de los momentos desde los que se imprime la huella es la piel. Una piel que va más allá de los cuerpos y que también se expresa en los lugares. Ciertos espacios, pasajes de ciudad, avenidas y calles, pliegues urbanos, huecos invisibles que dejamos desde nuestra presencia, se convierten en recuerdos acompañados de sus atmósferas, sensaciones que nos evocan, intersticios entre el cuerpo y el mundo donde los lugares vividos también se vuelven lugares sentidos (Tuan, 2007).

Lugares de sensación, que traen recuerdos, regocijos, suscitan temores; lugares que nos desafían a experiencias donde el cuerpo debe moverse a ciertos ritmos, con ciertas formas, produciendo nuevas actitudes, movimientos, expresiones que sólo son posibles bajo el resguardo de sus texturas. Piel de los lugares que nos recubren, los portamos como disfraces, nos abarcan y horadamos algo de nosotros en ellos. Quedan maneras de sentir plasmadas, cuando nuestra piel sensible se enlaza a la piel del afuera, cuando la piel está en el cuerpo, pero también se extiende al exterior, llevándonos a percibir la expansión de la geografía en nosotros, la memoria que

compartimos con los paisajes que vivimos, la historia que se despliega en ellos y se repliega en los cuerpos que reciben su intensidad.

La geopoética del habitar en Tijuana desde el momento de la piel nos lleva a preguntarnos por la piel sensible y las capas que han sedimentado sus registros. Cuerpos y lugares que han ido plasmando sus hábitos afectivos a través de la creación, dejando marcas sobre la sensibilidad fronteriza. Pineda (2014) hace eco de una cita de Deleuze y Guattari para dar cuenta de esos momentos-lugares que permanecen a través de las obras de arte, y desde el que se inspira esta apuesta de pensar a la piel desde sus capas:

El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí, aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales, piedra, lienzo, color químico (...) Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones. (Deleuze y Guattari, 2005, p. 164 en Pineda, 2014, p. 55 y 56).

La piel de Tijuana también conserva bloques de sensaciones desde sus expresiones artísticas y afectivas, por lo que, a partir de sus inicios como ciudad fronteriza hasta la actualidad, podrían distinguirse ciertas capas de sensaciones desde la piel de esta frontera. Las capas que permanecen se expresan desde los nativos Kumiai, quienes a través de sus mitos y su cultura dejaron un legado estético-afectivo que permanece en la tierra. Una nueva capa está presente con la evangelización a través de la fundación de misiones y la introducción de la arquitectura cristiana, las crónicas de viajeros y evangelizadores, así como símbolos religiosos que capturaron una nueva marca. Otra de las capas de sensibilidad está en las canciones, películas, literatura y actividades de entretenimiento a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX que dejaron sus impresiones. Otra más se distingue desde el impulso nacionalista en la región fronteriza

promovido desde el centro del país, y también en la búsqueda de un horizonte propio para la creación artística que reivindica lo fronterizo. Una capa más se percibe en las creaciones que integrarán la frontera en sus producciones artísticas, con elementos simbólicos de estas manifestaciones culturales en el norte mexicano.

La capa en la que se sitúan los artistas que nutren este estudio se construye en un contexto de crisis de violencia a causa del narcotráfico y deportaciones masivas de Estados Unidos hacia México. Hechos que transformaron los espacios urbanos de la ciudad e hicieron emerger nuevas formas y temas en la producción de arte, que, en consonancia con lo enunciado en páginas anteriores, son formas artísticas que podrían identificarse como *aisthesis relacionales* (Borriaurd, 2006; Ranciere, 2013).

Leroi-Gourhan (1967) en su estudio sobre los primeros grupos humanos que se conocen en la tierra, muestra cómo desde hace miles de años se ha expresado algo que nombra como “comportamiento estético”, en el que quedan plasmados los hábitos, la ritualidad, los símbolos y elementos que reúnen la cosmogonía de los primeros grupos nativos. De estos vestigios también se tiene registro en Baja California con el pueblo Kumiai, cuya presencia se estima desde hace más de 10,000 años, y que a partir del siglo XVII con el periodo misional, se escribirá sobre ellos por su contacto con la misión de San Diego, razón por la que también serán nombrados “diegueños”.

La capa en la que permanecen rastros del comportamiento estético Kumiai en esta frontera queda en los 23 conjuntos de pinturas y petrograbados localizados en la zona arqueológica de El Vallecito, donde la pintura conocida como El Diablito, que representa una figura antropomorfa con cuernos y pintada en rojo, es iluminada durante el solsticio de invierno;

en tanto que el Hombre en el Cuadro, en el mismo sitio arqueológico, es iluminado por luz solar durante el solsticio de otoño y el de invierno, creando eventos arqueoastronómicos en uno de los principales centros ceremoniales Kumiai (INAH, 2016). Los mitos y leyendas Kumiai también forman esta capa de la sensibilidad en la frontera desde historias como la leyenda de los hermanos (Andrade, 2015) o el mito de la canasta y la serpiente divina (INAH, 2012b), gestos desde los que sigue permaneciendo su cosmogonía como pueblo. También, los artículos artesanales, especialmente las canastas, vasijas, materiales y elementos decorativos, hicieron una captura de mundo en la que se expresa su relación con la tierra desde hace miles de años, y que también forma el tejido en esta piel fronteriza.<sup>33</sup>

Otra de las capas viene con la época misional y la construcción de arquitectura religiosa en el territorio, así como la introducción de imágenes y símbolos católicos, lo que irá de la mano con las empresas evangelizadoras de los pueblos nativos y su conversión al catolicismo. Las capillas e iglesias presentes en este territorio ya nombrado como frontera para el siglo XVII (Piñera, 1985, p. 25), son las primeras construcciones occidentales de tipo religioso, entre las que se encuentra la Misión El Descanso, 23 kilómetros al sur del actual municipio de Rosarito, al sur de Tijuana, y también la Misión de San Diego de Alcalá, en el condado de San Diego, California.

---

<sup>33</sup> De manera más reciente, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) financió la serie de publicaciones titulada Pueblos Indígenas en riesgo, dedicando uno de los libros al pueblo Kumiai. La obra se titula *Kumiais. Homenaje a Gloria Castañeda Silva, cantante kumiai* y en ella se incluye un estudio introductorio y un cancionero acompañado de un disco compacto con cantos (CDI, 2008).

Esta capa se expresa también desde los relatos de viaje de evangelizadores franciscanos como Fray Juan Crespí y Fray Junípero Serra, quienes escribieron en sus diarios las rutas por las que atravesaban, el encuentro con indígenas y los peligros que enfrentaban en el camino, lo cual ha quedado documentado por historiadores como Piñera (1985, p. 19-24). Las crónicas del periodo misional también están presentes en esta capa de la sensibilidad en la frontera en tanto que constituyeron una captura de mundo desde la escritura, pero ahora ligado no a lo cosmogónico nativo sino a la religión que asumirá la empresa evangelizadora de indígenas en la vasta región norte. Por lo que estos relatos serán claves para la organización de las siguientes expediciones de la Corona Española, y que, pese a los diferentes intentos, lograrán asentar poca población en esta extensa geografía.

Durante la mitad del siglo XIX e inicios del XX se sitúa la otra capa en esta piel de la sensibilidad fronteriza, la cual se encuentra en la música, la literatura y más tarde la producción fílmica que permanecerá en esta época. Expresiones que han sido documentadas en poemas y corridos sobre la vida en la frontera posterior a la nueva demarcación del límite con Estados Unidos (Valenzuela, 2012). También se expresará en la producción literaria que estudia Berumen (2011) donde sobresale la novela de ficción *Tijuana Inn* (1936) de Hernán De la Roca, seudónimo de Fernando del Corral, considerada como la primera novela en tratar a Tijuana como un espacio literario.

En cuanto a la producción fílmica, Berumen (2011) hace un primer balance de largometrajes que han recuperado a la ciudad de Tijuana tanto por su nombre como por hacerla su atmósfera cinematográfica. Un estudio más detallado del cine producido en esta frontera lo hace Apodaca (2012) quien llega a registrar más de cien películas sobre Tijuana, muchas de ellas en las primeras cuatro décadas del siglo XX. La relación del cine, particularmente de la naciente

industria hollywoodense en California, y los orígenes de este poblado es muy cercana, ya que Tijuana se volvería el sitio predilecto para un gran número de personajes en Hollywood que llegaron a estar en hoteles y casinos construidos para satisfacer las demandas del turismo estadounidense en ese momento.

Otra de las capas durante gran parte del siglo XX, emerge con una producción artística y una labor de gestión cultural sin precedentes en Tijuana, que tendrá como singularidad un movimiento nacionalista en el país que reivindicará ciertos elementos de la historia como lo prehispánico, lo popular y el reconocimiento de la diversidad de regiones y culturas a lo largo del territorio mexicano, entre ellas la de la frontera norte en México. Ese impulso nacionalista en la producción artística y cultural de la ciudad, estará en los primeros recitales de poesía organizados por asociaciones y clubes rotarios de Tijuana. También estará presente en eventos culturales y días conmemorativos como los desfiles del Día de la Independencia o de la Revolución mexicana.

Estas décadas también coinciden con una etapa de despegue en Tijuana particularmente a mediados de los sesentas, donde se sentarán las bases para la fundación de instituciones educativas y científicas que transformarán a generaciones por venir en esta región. Tinoco (2011) ha llevado a cabo un estudio sobre la evolución de las políticas culturales en Tijuana, hecho que es posible a través de la apertura de instituciones como la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), el Centro Cultural Tijuana (CECUT), El Colegio de la Frontera Norte (El Colef) y la Universidad Iberoamericana (IBERO), las cuales introdujeron opciones educativas y de formación profesional con ofertas académicas, convocatorias y actividades culturales y artísticas que ampliaron las posibilidades de aprendizaje de un gran número de jóvenes artistas, lo cual permitió su profesionalización sin tener que irse al centro del país o a Estados Unidos.

Una capa más reciente se distingue desde una generación de artistas en Tijuana que identificaran en la frontera y lo fronterizo una potencia simbólica para sus obras, algo que está presente desde la literatura en autores como Luis Humberto Crostwhite con *Instrucciones para cruzar la frontera: relatos* (2002), Rafa Saavedra con libros como *Esto no es una salida. Postcards de ocio y odio* (1996) y *Lejos del Noise* (2003), o también con Heriberto Yépez en *Tijuanologías* (2006).

También se expresará desde la música con proyectos como el *Colectivo Nortec*, un grupo de DJs y VJs que producirán música electrónica con instrumentos y ritmos de la música nortea mexicana, y crearán una estética visual con símbolos e imágenes de la cultura fronteriza. Valenzuela (2004) junto a un grupo de músicos y artistas en Tijuana da cuenta de este fenómeno musical y estético en un libro ensayístico y visual del Colectivo Nortec. Otros artistas que hacen de la frontera su materia creativa están presentes en esculturas e instalaciones creadas por Alejandro Zacarías, quien utiliza materiales reciclados para la creación de sus obras<sup>34</sup>, o también Marcos Ramírez “Erre”, quien ha realizado instalaciones que cuestionan la realidad fronteriza como en *Century 21* (1994)<sup>35</sup> o *Toy and horse* (1997)<sup>36</sup>, ambas en el marco del Festival Insite de Arte Instalación. Desde las artes visuales, fotógrafas como Ingrid Hernández en proyectos como *Tijuana Comprimida* (2005) explora la estética fronteriza desde la arquitectura urbana y las casas

---

<sup>34</sup> Una de sus exposiciones más recientes llevó por título *Pata de Perro*, exhibida en 206 Arte Contemporáneo, una galería urbana en la zona centro de Tijuana. En este enlace es posible visualizar algunas de las piezas y el texto curatorial <http://www.periferica.mx/exposiciones/pata-de-perro/>

<sup>35</sup> Nota de artista sobre *Century 21* en <http://marcosramirezerre.com/century-21/?lang=es>

<sup>36</sup> Nota de artista sobre *Toy and Horse* en <http://marcosramirezerre.com/toy-an-horse/?lang=es>

autoconstruidas con materiales reciclados y Mónica Arreola con *Cartas Geográficas* (2003), muestra la representación simbólica de esta frontera a través de elementos metafóricos de la demarcación territorial.

La capa en la que están presentes los artistas de este estudio y que se despliega desde un abordaje más detallado a continuación, se gesta en un periodo más reciente donde Tijuana comienza a sentir los efectos de la violencia a causa de la Guerra contra el narco iniciada por el presidente Felipe Calderón a partir de 2007, y que en esta ciudad ocasionó hechos de violencia sin precedentes con enfrentamientos y ejecuciones en lugares públicos y a cualquier momento del día. Este periodo estará signado por una psicosis social y atmósferas de miedo a causa de toques de queda dictados por el narco, y balaceras en las que perderán las vidas civiles que serán nombrados por el mismo presidente como “daños colaterales”. Otras de las crisis en Tijuana estará relacionada con las políticas migratorias y de seguridad fronteriza en las administraciones de Bush (2001-2009) y especialmente la de Obama (2009-2017), en las que se seguirá construyendo un nuevo muro fronterizo entre ambos países y se llevarán a cabo deportaciones masivas de mexicanos en la mayoría de las ciudades fronterizas, lo que también provocará momentos de crisis por la llegada masiva de connacionales quienes buscarán integrarse a la ciudad o volver a sus estados de origen.

Al igual que un gran número de ciudades en México, esta ciudad fronteriza atravesará por años difíciles y sus efectos quedarán plasmados en los lugares y los cuerpos que los vivieron. Pero estos acontecimientos harán emerger respuestas desde la sociedad civil, la cultura y el arte, que imprimirán sus registros afectivos pese a la violencia y las miles de muertes. El año 2008 en Tijuana será uno de los más violentos en su historia. Los medios de comunicaciones locales y nacionales documentarán ejecuciones, masacres, enfrentamientos en vivo entre bandas del

crimen organizado, o también contra policías y militares. Y es precisamente desde este año, en el que comienza a gestarse una transformación del espacio urbano en la Zona Centro de Tijuana, ligado a su vida nocturna en un primer momento, pero que después posibilitará la renovación de su vida artística y cultural. Por lo que, frente a un escenario de violencia y crisis, algunas de las respuestas que han quedado impresas en esta capa de la piel fronteriza fueron el regocijo de la fiesta y la expansión de lo artístico en medio de una época de terror.

La vida nocturna desde la fiesta en Tijuana está presente desde sus inicios como poblado fronterizo. Ha sido uno de los principales motores de su economía local particularmente desde la primera mitad del siglo XX con la afluencia del turismo estadounidense. En este sentido la noche para esta ciudad ha sido vital para su crecimiento. Desde antes de la prohibición del alcohol en EU, las cantinas y centros nocturnos en Tijuana ya tenían fama al otro lado de la frontera. Y durante el periodo de prohibición debido a la Ley Volstead, éste hecho fue aprovechado por empresarios locales en la ciudad, muchos de ellos estadounidenses y algunos ligados a la mafia (Berumen, 2011), quienes serán los dueños de casas de apuestas, cantinas y lujosos hoteles en esta época. La Segunda Guerra Mundial también renovará la vida nocturna, donde Tijuana será el sitio predilecto para marinos y soldados estadounidenses ubicados en las bases militares de San Diego. Durante las siguientes décadas la vida nocturna de Tijuana seguirá siendo motivo de fama turística, pero también de estigma por la difusión de su leyenda negra como ciudad del vicio, excesos, peligro y muerte. En la segunda mitad del siglo XX, la Avenida Revolución en la Zona Centro será la calle más transitada y conocida a nivel internacional, y la Zona Norte y su histórico Callejón Coahuila, concentrará los llamados giros negros como la prostitución y la venta de drogas. Por lo que a la par de servir como zona de tolerancia y diversión para turistas y

locales, estos lugares serán históricamente estructurados por actividades como la trata de personas, el tráfico humano, el lavado de dinero y la venta de drogas.

Otro de estos cambios en la vida nocturna desde la fiesta acontece en el periodo de violencia en Tijuana a causa de la guerra contra el narco, siendo 2009 donde se torna mayormente visible en el paisaje urbano. Si los años de crisis y violencia generaban miedo y psicosis entre la mayoría de la población, la noche se volvió un lugar de disputa simbólica por el derecho al disfrute y el regocijo. En 2008 y 2009 los bares y cantinas cercanos a la zona de tolerancia que inicia en la Calle Primera como el Zacazonapan, el Dragón Rojo, el Turístico o el Nelson, se veían saturados por la demanda de cientos de clientes que abarrotaban los lugares, al punto de que parecía que a mayor violencia en la ciudad, mayor era la necesidad de salir a disfrutar. Ante ello, hubo un desplazamiento masivo de clientes hacia nuevos bares a seis calles de la zona de tolerancia, ubicados en la calle sexta de la Zona Centro que lleva por nombre Ricardo Flores Magón, anarquista ligado al proceso de la Revolución Mexicana. La emergencia de decenas de bares en las cuadras que van de la Avenida Madero a la Avenida Constitución en la Calle Sexta, hoy conocida como La Sexta, marcará otro momento en la transformación de la vida nocturna, siendo que además de los sitios nocturnos para bailar y beber ya conocidos como La Estrella, el Dandy del Sur o el Cuatro Amigos, llegarán nuevos proyectos de bares como los de música electrónica, rock urbano y de ritmos latinos. La aparición de La Sexta en el escenario de la vida nocturna en Tijuana se da en un momento en el que, frente a las crisis de la violencia, hay una pulsión de gozo que toma forma en sus habitantes, particularmente jóvenes, quienes se atreven a bailar, disfrutar y crear pese a los horrores y la muerte en este momento para la ciudad. Hay una visible transformación del espacio urbano a causa de la vida nocturna y los nuevos lugares para la fiesta. Pero también esta misma transformación ocurre en más puntos de la Zona

Centro, donde lugares creados con fines turísticos para la venta de artesanías, serán apropiados por proyectos artísticos, culturales y lúdicos en este mismo periodo de crisis.

La comunidad artística y cultural de Tijuana también ha acompañado las transformaciones de la ciudad en sus distintos momentos históricos, y los espacios para las manifestaciones y expresiones del arte se han ido expandiendo desde las instituciones o también desde proyectos independientes. Algunos de los sitios emblemáticos para las expresiones artísticas y culturales durante las primeras décadas del siglo XX podrían ubicarse en las ofertas musicales de los primeros centros nocturnos en la avenida revolución, quienes anunciaban bandas y cantantes solistas en sus carteles publicitarios (Berumen, 2011). Algunas décadas después, la sede del Club Rotario Alba Roja y el Centro Mutualista en la Zona Centro, así como las primeras escuelas de nivel básico organizarán eventos literarios y de oratoria que formarán de la historia cultural de la frontera (Piñera, 1985). La década de los sesenta y setenta traerán consigo la emergencia de diferentes bandas de rock locales que van a dejar su marca, siendo algunos de sus exponentes *Peace and Love*, *Tijuana Five*, *Los Moonlights* o el guitarrista *Javier Batiz*, quienes se sumarán a las expresiones juveniles del momento, haciendo eco del movimiento hippie en Estados Unidos y también formando parte del momento histórico convulso con el movimiento estudiantil mexicano durante los años sesenta.

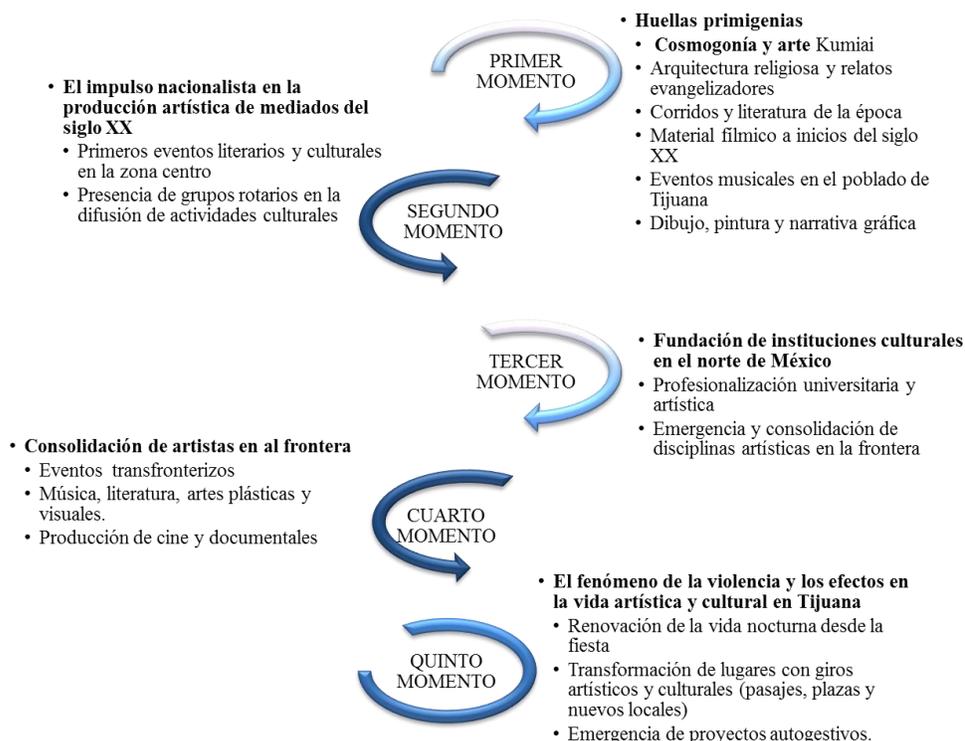
Otros espacios de relevancia en Tijuana que habrán de fortalecer la presencia cultural y artística en la ciudad estará en las actividades de la Casa de la Cultura de Tijuana, y también con la fundación de la sede de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) en los setenta, el Centro Cultural Tijuana a inicios de la década de 1980 o de modo más reciente con la apertura de dependencias culturales como el Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC), el Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) y el Centro Estatal de las Artes (CEART), sede Tijuana. La

apertura de la Escuela de Artes en la UABC y la Licenciatura en Teatro y Artes Plásticas que se ofertará, aportarán insumos vitales para la profesionalización de jóvenes artistas en esta frontera. (Iglesias, inédito; Tinoco, 2011).

Por otro lado, es preciso destacar que las transformaciones desde la cultura y el arte a nivel institucional, han sido antecedidas por proyectos culturales independientes como cafés, galerías, bares u otros puntos de socialización entre artistas. Ejemplo de estos espacios son el Bar Nelson donde llegaron a reunirse poetas, escritores, pintores y personajes de la vida cultural en Tijuana durante los cincuenta. Otro de estos espacios será El Río Rita, que se convirtió en uno de los centros culturales más activos en la Zona Centro y donde se realizaron exposiciones y conciertos. La Casa del Centro será otro proyecto independiente donde se encontrarán escritores y poetas en la ciudad. También, el bar Turístico en la Plaza Santa Cecilia, adyacente a la zona de tolerancia, será el epicentro para un gran número de artistas, profesores y jóvenes relacionados a la vida cultural durante las décadas de los ochenta y noventa. Entre otros bares y lugares que cobraron notoriedad por reunir a varias generaciones de creadores son el Dandy del Sur, el salón de baile La Estrella, el Mikes, entre otros. Años después cobrarán notoriedad algunas casas particulares como el departamento cercano a la Torre de Aguacaliente, Estación Tijuana, ubicado en la Col. Federal, o proyectos culturales independientes como la Casa de la 9, la Antigua Bodega de Papel o el Lugar del Nopal, todos ubicados en el centro de Tijuana.

Lo anterior ayuda a exponer como la transformación de lugares para el arte y la cultura en esta ciudad cobra materialidad con las instituciones y políticas que se hacen presentes, pero antes de ello fueron necesarios procesos de relación entre la emergente comunidad cultural que visibilizaran la necesidad de profesionalización y la habilitación de lugares para creaciones y expresiones artísticas en sus distintas disciplinas. Si para el año 2009 en Tijuana la

transformación de la paisaje urbano suscitó la expansión de bares en la calle Sexta, esto fue el inicio de una serie de movimientos en la Zona Centro que involucraron a dueños de comercios en la Avenida Revolución, quienes para no ver tan mermadas sus pérdidas a causa de las crisis de la violencia que impactó en la economía local al desalentar el turismo estadounidense, vieron una oportunidad en arrendar locales originalmente destinados a la venta de artesanías para ser usados como galerías de artistas o proyectos culturales de diferente tipo, siendo uno de los casos más emblemáticos el Pasaje Rodríguez entre Avenida Revolución y Constitución, al lado de la Calle Tercera, donde se impulsarán distintas iniciativas culturales, talleres de colectivos artísticos, cafés, galerías, tiendas de arte urbano, entre otras iniciativas, que dotarán de un nuevo impulso a la vida artística de Tijuana a partir de su apertura oficial en el año 2010. Otros espacios que cambiarán su giro comercial al artístico en la Zona Centro serán el Pasaje Gómez, la Plaza Revolución, el Pasaje Sonia así como el Pasaje España en Avenida Revolución. Estos espacios albergarán a decenas de distintos proyectos artísticos culturales, los cuales sumados a la apertura de bares en la calle Sexta, en conjunto formarán un circuito que será nombrado como Distrito del Arte, una propuesta impulsada por el activista y gestor cultural Max Rojas, la cual no llegó a concretarse como tal, aunque el auge de los pasajes para el arte y la cultura en Tijuana dejarán sus huellas sobre esta capa de la piel fronteriza. De manera que tanto la renovación de la vida nocturna a través de la fiesta, así como la fundación de nuevos lugares para las expresiones artísticas y culturales, dejarán bloques de sensibilidad que en algunos casos será posible rastrear su presencia hasta la actualidad.



**Figura 11.** Gesta de las expresiones artísticas en la piel sensible de Tijuana

### Los momentos de las huellas en Tijuana

Las impresiones de Tijuana como ciudad fronteriza han sido pensadas desde los cuatro momentos de la huella: la huella misma, que alude a su condición fronteriza, los efectos de la migración y el encauzamiento del río que hizo posible su hábitat como ciudad. El siguiente momento, superficie de contacto, permitió adentrarse al devenir fronterizo desde esta tierra a partir de su contacto occidental, lo que revela como el habitar estará signado por su presencia nativa, los registros coloniales y la introducción de fronteras religiosas, imperiales, nacionales y geopolíticas. El siguiente momento, el contacto, reúne algunas de sus intensidades teóricas y conceptuales que aportan claves para meditar una ciudad fronteriza como Tijuana, proponiendo

la figura del (des)encuentro para introducir una comprensión antagónica y compleja en lugares de frontera. Por último, la piel, buscó dar cuenta de las capas que se perciben en las texturas sensibles de esta ciudad, es decir, cómo la sensibilidad y los registros afectivos han participado en la transformación de la tierra y sus expresiones afectivas, siendo algunas de ellas las plasmadas por el pueblo Kumiai; las expresiones estético-religiosas, la arquitectura y los relatos de evangelizadores en el periodo misional, los primeros registros literarios, estéticos y fílmicos a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX; el impulso nacionalista durante la segunda mitad del nuevo siglo, la reivindicación de la frontera y lo fronterizo como elementos integrados a la producción artística, así como la renovación de la vida nocturna y la apertura y acondicionamiento de lugares para las expresiones artísticas y culturales. Desde este conjunto de capas se va revelando las texturas, honduras y relieves que posee la piel de la sensibilidad fronteriza. En resumen, esta textura intentó aportar primero desde una mirada biográfica y experiencial algunas de mis propias transiciones juveniles en Tijuana que originan y motivan los intereses personales que laten en esta investigación, para después hacer una lectura de esta ciudad pensándola como una huella desde los cuatro momentos antes discutidos: huella, superficie de contacto, contacto y piel, desde los que se sugieren rasgos en construcción hacia una geopoética de Tijuana.

**QUINTA TEXTURA.****Huellas de la sensibilidad juvenil**

**Fotografía 14.** De izquierda a derecha en orden descendente: René Castillo, Yaneli Bravo, Daniel Espinosa, Ricardo Silva, Ana Andrade, Raúl Moyado y Diego Córdoba, Edgar Collins, Mario Alarcón y Aris Chagoya.

Migraciones poéticas, ¿cuál de ellas no podría serlo? Movilidad que va reinventando la existencia en su camino, atravesando paisajes, creando experiencias, recuerdos, marcas que permanecen, aunque no sean visibles; porque migrar es arrojarse con intensidad, volcar el cuerpo hacia el exterior, exponerse, salir del lugar querido, del hogar, del refugio que nos cobija para buscar esperanzas, otros caminos, otros paisajes, otras rutas por inventarse para encontrar un lugar al que también podamos llamarle casa. Paradójicamente, migrar es alejarse para encontrar algo más próximo, que nos toque y nos conmueva, un alejamiento necesario para construir cercanías vitales. Por ello ante cualquier forma de muro que se instala en la vida, se torna preciso su migración poética, la creatividad de alternativas ante la imposición de obstáculos. Más puentes entre las divisiones, más contactos pese a la separación. Es así que la migración poética es ante todo una migración de pensamiento, una que radicalice nuestros sentidos de límites y les abra puntos de fuga en busca que puedan convertirse en caminos.

La pregunta por el habitar de la que hace eco el pensamiento ambiental latinoamericano acompaña el sentido de esta migración poética al introducir saberes que se nutren desde lo mítico, lo filosófico y lo artístico para construirse. Por esto la sensibilidad se vuelve otra potencia de saber en contraste con el racionalismo cartesiano que la excluía. Lo sensible también dice, se expresa y argumenta desde su propia lengua, y esta misma clave será profundizada en las comprensiones del habitar donde se distinguen al menos tres matrices de sentido, el habitar como aprendizaje, como gesta y como afecto. Y si bien, el habitar no puede ser fragmentado ni ocultar sus profundas relaciones como condición existencial, la construcción de un habitar desde los afectos se torna un desafío en un momento histórico donde pareciera que priva la condición deshabitada de lo humano, a través de la violencia, el terror, la guerra y la muerte. Por el ello el

énfasis en los habitares afectivos, y por ello también la persistencia en meditar sobre los habitares artísticos.

Migraciones poéticas, habitares artísticos, ¿a través de quiénes? y ¿cómo leerlos? Los jóvenes artistas ayudarán a responder la primera de estas interrogantes y el concepto de geopoética profundizará la segunda. Jóvenes artistas, que construyen hábitos afectivos desde la creación, que dedican sus experiencias y voluntad para fundar acontecimientos donde se imprimen sus proyectos y obras. Un arte que ya no sólo se encuentra entre museos o piezas aisladas, sino un arte concebido hacia afuera, que se expande en las relaciones que posibilita y en los lugares que transforma, que suscita abanicos de sensaciones más allá de su contemplación estética. Un arte en expansión, que puede leerse en las huellas de jóvenes artistas desde sus distintos momentos: huellas, superficies de contactos, contactos y pieles. La metodoestésis geopoética es el tacto y la mirada que acompaña el estudio del habitar de jóvenes artistas, en tanto que es un camino que se pregunta por las huellas sensibles que se revelan en esta frontera.

Migraciones, habitares, afectos, jóvenes, arte, geopoéticas ¿dónde acontecen? En la ciudad de Tijuana, frontera internacional, poblada en su mayoría por migrantes que fueron adaptándose a su hábitat. Una ciudad fronterizada desde antes de ser frontera internacional, con rastros nativos, registros misioneros, decretos imperiales, heridas de guerra sobre la geografía. Una frontera para (des)encontrarse, de identidades fisionadas, con sus zonas de contacto, pero también sus campos de guerra, con sus relaciones de poder, pero también su sensibilidad creativa. Una frontera llena de texturas como la superficie de una piel, con sus relieves, cicatrices y capas. Bloques de sensación en los que han quedado capturadas sus huellas sensibles.

En sintonía con los apartados anteriores, las siguientes páginas despliegan las huellas de la sensibilidad juvenil que han nutrido el presente estudio con su arte y sus voces: René Castillo y *El Grafógrafo*, Yaneli Bravo y la *Galería Ambulante*, Daniel Espinosa y el proyecto *Murmuren* del Colectivo Coyote, Ana Andrade y el proyecto fotográfico de *Ñongos*, Ricardo Silva y su película *Navajazo*, la banda de rock San Pedro El Cortez desde su canción *Fukushima*, y Raúl Moyado con su serie de pinturas digitales de *Cyclorama Móvil*. Cada apartado se construye desde un tono personal que incluye un pasaje biográfico sobre mi vínculo con cada artista, para después introducir referencias en cuanto a sus trayectorias como creadores. Los momentos de la huella (huella, superficie de contacto, contacto y piel) se identifican en cada una de las obras elegidas para el estudio, y son puestos en diálogo con los enunciados retomados de la investigación documental, entrevistas y comunicaciones personales, por lo que este apartado va entretejiendo su reflexión con las voces de estos artistas, en busca de revelar los registros sensibles de su habitar artístico en Tijuana.

### Fundar lugares afectivos. René y El Grafógrafo, libros y café



**Fotografía 15.** René Castillo. Fuente: Ventana Variable, Tijuana, 2016.

A René lo conozco desde el periodo universitario en la entonces Escuela de Humanidades de la UABC, campus Tijuana. Él era estudiante de literatura y yo de comunicación. Aunque no llegamos a conversar en esos años, sabía de su personalidad líder y su voluntad para organizar a más estudiantes para llevar a cabo eventos culturales. Su egreso de la licenciatura en 2009 abriría nuevos horizontes, y en el caso de René, los vínculos de su familia con la comunidad artística y cultural tijuana gracias a su padre Mario Castillo, conocido fotógrafo, fueron claves en la conformación de sus nuevos proyectos personales. A raíz de la apertura del Pasaje Rodríguez en la zona centro en 2010 y la renta de locales por diferentes gestores, artistas y promotores de la cultura en Tijuana, René también arrendó uno de estos espacios para transformarlo en un lugar rústico y acogedor dedicado a la lectura y venta de libros que nombró “El Grafógrafo” en

referencia al cuento del escritor mexicano Salvador Elizondo<sup>37</sup>, uno de sus escritores favoritos. Los primeros años de El Grafógrafo me permitirán conocer a una persona muy activa y entregada en echar a andar ese naciente proyecto. Permanecen en mi memoria una serie de imágenes de René que harán crecer mi admiración hacia él, siendo uno de los primeros artistas que pensé integrar al presente estudio. Como si fueran retazos, diferentes recuerdos de René saltan al evocarlos, tal y como sucedió en las tardes y noches donde él y su primer equipo de trabajo con Nancy Bonilla, y después, Nellyda Pizano, organizaban los preparativos logísticos para lecturas y talleres de poesía, presentaciones de libros, proyección de películas y documentales, o también, ensambles musicales. Lo recuerdo en su pequeña oficina en el segundo piso de El Grafógrafo, donde llegó a idear y consolidar nuevos proyectos como la Feria del Libro Antiguo y de Ocasión, el Centro Cultural de las Artes del Libro, el Taller editorial Ajonjolí, entre otros. Tengo memoria de verlo por las calles del centro con su semblante serio, caminando con las manos en los bolsillos, su camisa a cuadros, su chaleco negro, su morral de cuero y sus botas cafés, dirigiéndose o saliendo muy noche del Grafógrafo, trasladando sillas, llegando con cajas y bolsas de plástico, cargando cables, con proyectores, micrófonos o bocinas para sus eventos.

---

<sup>37</sup> “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.” *El Grafógrafo*, Salvador Elizondo (1972).

Algunos de los recuerdos más singulares que conservo es su trato amable y paciente a niños, jóvenes y todas las personas que visitaban El Grafógrafo. Particularmente están presentes un grupo de niños que jugaban a las afueras del local, y que en todo momento René los invitó a despertar su curiosidad por los libros. Uno de ellos, ya adolescente, durante un tiempo será coordinador de El Grafógrafo. Tengo memoria de jóvenes que percibieron la calidez de René y le brindaron su confianza, encontrando en él una inspiración para que los apoyara y motivara en la creación de sus proyectos personales. De la misma manera ocurrió con habitantes de calle o personas proscritas de la ciudad, a quienes René llegó a recibir en su local y se volvieron clientes distinguidos, mientras que en otros locales del mismo pasaje los corrían o llamaban a la policía para que los expulsaran. Por el contrario, René les abrió sus puertas, les regalaba café y permitía que pasaran un momento tranquilo en su espacio. El Grafógrafo se volvió un lugar especial para el Pasaje Rodríguez y la Zona Centro de Tijuana, no sólo por la buena atención y lo acogedor del lugar, sino por dar cobijo a un amplio número de iniciativas y proyectos culturales y artísticos independientes, un gran número encabezados por jóvenes, quienes vieron en René y El Grafógrafo aliados afectivos. Desde la voz de René, este apartado da cuenta El Grafógrafo en la ciudad de Tijuana, quien se convierte en un artesano de relaciones y gestor de acontecimientos sensibles que tienen como base el gusto por los libros y la espacialidad que los cobija.

René Castillo nació en Tijuana en 1985. Es egresado de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) y ha continuado su profesionalización a través de diplomados sobre gestión cultural y acceso a la lectura en esta frontera. En abril de 2010 funda la cafebrería El Grafógrafo, un espacio para la venta de café y libros en la zona centro de Tijuana, cuya descripción es una palabra compuesta entre cafetería y librería (café-brería).

En sus inicios El Grafógrafo será impulsado como un proyecto cultural que generara recursos para financiar la Feria del Libro Usado (FELIUS) en 2011, un proyecto originado un par de años antes en la Escuela de Humanidades en la UABC y que organizaron un grupo de estudiantes de literatura, entre ellos René. Este proyecto continuará creciendo gracias a él y el proyecto cambiará su nombre en 2013 a Feria del Libro Antiguo y de Ocasión, como permanece hasta la actualidad, siendo la única feria del libro con estas características que se ha organizado en Tijuana. Además de la Cafebrería y la Feria del libro, René es coordinador del taller Editorial Ajonjolí, donde se han editado y publicado en ediciones artesanales varios títulos de poesía de diferentes autores. También impulsó la creación del Centro Cultural de las Artes del Libro, mostrando cómo su labor como gestor cultural, editor y artista, se ha encaminado por diferentes vías a aproximar los libros a la vida de la persona, hábito afectivo construido por más de ocho años en Tijuana.

Algunas de las relaciones amistosas y profesionales de René le han permitido vincularse con instituciones culturales locales y estatales, así como proyectos a nivel nacional e internacional, por lo que la presencia de El Grafógrafo se ha extendido más allá del Pasaje Rodríguez y está presente en eventos culturales en la ciudad como la Feria del Libro de Tijuana (FLT) en sus distintas ediciones organizadas por la alcaldía y el Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC); también este espacio ha tenido presencia en festivales culturales como Entijuanarte y Festiarte en el Centro Cultural Tijuana (CECUT). Otras de las iniciativas a las que se ha sumado El Grafógrafo como sede es Ambulante, gira de documentales, la cual se realiza año con año en diferentes ciudades mexicanas y donde se proyectan obras audiovisuales de distintos países del mundo.

René ha sido un activo gestor cultural, presente en las distintas transiciones del Pasaje Rodríguez como espacio artístico y lúdico en la Zona Centro. Fue uno de los integrantes del Pasaje Rodríguez Arte y Diseño (PRAD), uno de los primeros esfuerzos de integración colectiva entre artistas para este espacio, pero que, por motivos de administración, dejó de funcionar. Desde entonces, se ha dedicado a mantener activo su propio proyecto en el Pasaje, no sin enfrentar dificultades por los manejos administrativos en los últimos años, cuyos propietarios han intentado desalentar la realización de actividades, lo cual René ha visibilizado desde sus redes sociales. Su dedicada labor como artista y también su personalidad combativa, han hecho de él una figura reconocida en la comunidad artística y cultural de la región, y actualmente sus distintos proyectos gozan de reconocimiento que se hace visible desde la prensa local, nacional e internacional que les dan cobertura.

Para conocer más acerca de sus proyectos como gestor cultural, editor y artista, algunos de los sitios donde puede encontrarse más sobre su obra son sus blogs de escritura Stanzia-Azul (<http://www.stanzia-azul.blogspot.com>), Noviembre (<http://www.noviembres.blogspot.com>), D-Letras (<http://www.d-letras.blogspot.com>), su página de soundcloud (<https://soundcloud.com/ren-castillo-1>), y desde luego las páginas en redes sociales para su proyecto de El Grafógrafo (<https://www.facebook.com/elgrafografo/>), el Taller Ajonjolí: artesanía editorial (<https://www.facebook.com/tallerajonjoli/>), y la página del Centro Cultural Artes del Libro (<https://www.facebook.com/ccartesdelibro/>) el cual estuvo activo durante los años 2013 y 2014 en la zona centro de Tijuana. Si bien, no es posible hacer un despliegue más detallado de toda su obra como artista, estas referencias buscan dejar una mirada panorámica del habitar artístico de René en esta frontera.

La obra de René como creador es un ejemplo de cómo ciertas categorías que identificaban al arte hoy parecieran reconfigurarse ante formas artísticas que escapan a sus sentidos convencionales de comprensión. De ahí que los argumentos en torno al arte relacional (Borriaud, 2006) puedan situarse en diálogo con el proyecto de El Grafógrafo, en tanto que para el arte relacional los espacios de reuniones culturales y artísticas pueden ser susceptibles de ser leídas en términos estéticos. Es decir, las relaciones que ha posibilitado René con la apertura y permanencia de este lugar podrían leerse en clave de una obra artística, siendo que este espacio también genera “intersticios sociales” (Borriaud, 2006) desde los cuales acontecen relaciones y experiencias que transforman la vida de las personas y la superficie de los lugares. De manera que El Grafógrafo, pensado como habitar afectivo desde las relaciones que produce, puede ser pensado en clave una obra relacional.

En cuanto a la figura del artista, René desde sus redes sociales se describe a sí mismo como “Editor. Librero. Cafeinómano amante de la lluvia, el papel, el diseño y la arquitectura. Traficante de cultura.” (Fánel Castillo, perfil de Facebook, 2018), además de estas afinidades, durante la primera entrevista realizada en diciembre de 2016 refirió que más que artista se consideraba “un artesano de libros” (René Castillo, entrevista, 2016), mientras que en las comunicaciones personales a finales de 2017 e inicios de 2018, escribió:

No me considero un artista; me pienso más bien un promotor del libro que tiene contacto con la comunidad artística, así como con muchos otros agentes de participación social que influyen en las prácticas bajo las cuales construimos nuestro entorno y se desarrolla la ciudad. Si es que eso dice algo... así me veo. (René Castillo, comunicación personal, diciembre de 2017).

Su distanciamiento a identificarse como artista y situarse como artesano y promotor del libro pone en tensión imaginarios en los que la comprensión del artista está asociada a una alta cultura y a una visión elitista de lo estético alejada de la realidad. De ahí que René como creador en Tijuana se sienta más identificado con la figura del artesano o el promotor del libro, postura de mayor acercamiento a las personas y el lugar donde se relacionan, enfoque que podría asociarse a los desplazamientos críticos en las comprensiones del arte y lo artístico al margen de su finalidad estética (Ranciere, 2013).



**Fotografía 16.** Vista interior del local El Grafógrafo, zona centro de Tijuana. Fuente: Facebook El Grafógrafo.

Las siguientes páginas están dedicadas a que El Grafógrafo se exprese desde la voz y la escritura de René, quien ha hecho de este lugar un hábitat de relaciones afectivas en la zona centro de Tijuana. Esta obra relacional es leída desde los distintos momentos de la huella que acompañan el camino de esta investigación, en cuanto a la geopoética como el estudio de las huellas del habitar. Por lo que la huella, la superficie de contacto, el contacto y la piel, fueron las claves de escucha que se recuperan desde los distintos encuentros de conversación con él.

Preguntarse por las huellas de El Grafógrafo precisa de arrojarse a un pasado que sugiere las condiciones de posibilidad para su emergencia como proyecto y obra. Por lo que una de las primeras interrogantes a indagar es ¿desde cuándo surge el interés de los libros para René? Y ¿qué conjunto de circunstancias lo encaminarán a echar a andar este lugar? Este primer momento dedicado a pensar en la huella desde la que emerge El Grafógrafo, mostrará cómo la trayectoria vital de René siendo joven transfronterizo, lo llevará a estudiar en San Diego y posteriormente en Tijuana, lo que permitirá un primer contacto con los libros, que será reafirmado desde sus viajes a librerías en Ciudad de México, y después con su ingreso a la licenciatura en Lengua y Literatura en la UABC. Este momento de la huella lo precede una narración de René sobre los orígenes del Grafógrafo desde sus primeros días y la inspiración que recibió para continuar este proyecto.

(...) a mí cuando me han preguntado ¿cómo qué fue lo que me llevó a estudiar, por ejemplo, literatura? O ¿cómo terminé con los libros? ¿Cuál es mi formación? Yo creo que mi formación es en gran parte una cuestión más personal, más allá de lo que haya estudiado, (...) y responde más bien a esas sensaciones y eso que yo veía o percibía cuando era niño. Entonces, más que la universidad, me remontaría de los 12 a los 15 años cuando tuve la oportunidad de conocer espacios que me impactaron en todos los sentidos desde la cuestión estética; lo visual, primero lo visual, entrar a un lugar y verlo lleno de libros. Eran lugares completamente distintos a los espacios que yo conocía aquí en Tijuana como bibliotecas, salas de lectura que había o librerías, y eso cambió muchísimo mi percepción, de entrada, cómo vemos los libros, ¿no?, y cómo presentamos los libros, se me quedó muy marcado (...) (René Castillo, entrevista, 2016)

En otro de los pasajes recuperados de la entrevista, René habla de su vínculo con los libros a partir de sus estudios y el papel que tuvieron docentes en despertar su interés por los libros, no sólo en términos literarios sino desde su concepción como objeto y materialidad, estas experiencias serán fundamentales para continuar su vínculo con los libros y los soportes y características que los hacen únicos.

Inconscientemente, yo iba para estudiar arte, me gustaba dibujar, pintaba, entonces, pintar y dibujar, y por azares del destino no terminé en la universidad allá [Estados Unidos], y terminé acá en Tijuana viendo la Escuela de Artes, y estaba muy verde todavía, y dije bueno, si no quiero entrar a Artes aquí ¿qué otra cosa podría estudiar? y terminé en literatura porque recordé esas materias, que aparte había dado. En la clase de literatura era el asistente de la maestra en la prepa, y me gustó, me gustó enseñarle a los demás las cosas de la clase, y no lo pensaba en términos de qué voy a vivir, o voy a escribir, yo quería leer y enseñar y hablar de los libros, porque la maestra nos hablaba de los libros también, y en el College, estuve en el South Western un tiempo, tuve una maestra de Literatura que venía de UCLA y también nos hablaba de literatura, pero se enfocaba mucho en hablarnos de las ediciones que tenía, y nos llevaba sus libros. Yo la veía así super apasionada hablándonos de las portadas, y dónde las había conseguido, y yo decía, ósea órale ¿no? Qué loco que una persona pueda aventarse hablándote dos horas de la estética de un libro (...) Y cuando terminé acá en Literatura, es lo más cercano que tengo a los libros. No pensé realmente como qué quería ser, pero todas esas experiencias pasadas estaban ahí latentes de alguna manera, yo sabía más allá de tener la seguridad o la certeza de que iba a servirme de algo, sabía que me hacían feliz, y que yo alucinaba y me la pasaba maravillado hablando de estos libros. Y, de nuevo, siempre mucho la parte

estética de los libros. El libro como un objeto, más que la lectura o la literatura, que es algo que mucha gente como que no me entiende eso [risas] Yo sabía que quería hacer algo que tuviera que ver con los libros y la manera de presentarlos, no sabía bien qué. (René Castillo, entrevista, 2016)

El gusto por los libros que fue despertando en René en cuanto a su presentación y forma como objetos estéticos, permite distinguir también su interés en la espacialidad que ocupan y las características materiales que distinguen sus soportes. Por lo que otro de los eventos que serán claves como huella desde la que emerge El Grafógrafo es la visita a una cafebrería en la capital mexicana, donde René encontrará la reunión entre su gusto por los libros como objetos y la atmósfera idónea para su presentación, generando en conjunto una experiencia de intimidad que más adelante será uno de los ambientes que distinguirán a la obra de René.

Cuando tenía 14 años que viajé a México conocí una cafebrería y me enamoré del lugar, cuestioné ¿por qué no hay eso en Tijuana? y le dije a mis papás que en algún momento de la vida yo quería poner algo así. Entré a Donceles, a la calle, existe un montón de librerías, pero había una, y creo que ya cerraron, porque era un espacio pequeño y había una parte de cafetería, (...) mucha gente me dice “ah fuiste al Péndulo”. No, el Péndulo lo conocí hace apenas como 4 años (...) aquel lugar no era cafebrería de las famosas de la Ciudad de México, era un lugar que estaba en medio de otras librerías, en el Centro Histórico, y que cabían 15 personas. Y creo que eso fue algo de lo que más me atrajo ¿no? Que era un lugar super acogedor, que la persona que lo atendía sabía todo lo que tenía ahí, y era una cuestión muy íntima ¿no? O sea, tu entrabas y era un trato personal, completamente personalizado y directo contigo. Yo entro al Péndulo o a Ghandi, o a otras empresas que ya son muy grandes y de alguna manera, aunque son proyectos

muy buenos, se pierde esta magia que se da cuando entras a un lugar pequeño y nada más eres tú con la otra persona que está ahí ¿no? (...) no me acuerdo del nombre. He querido rastrear y he preguntado y nadie me ha sabido decir. (...) Esa es la pieza clave en el rompecabezas. (René, entrevista, 2016).

Estos pasajes ayudan a revelar como para René los libros se volvieron algo más allá de la lectura y se convirtieron en un camino de vida hasta sumergirse de lleno en su creación, presentación y difusión. Ciertos vuelcos biográficos, como vuelcos de páginas, fueron anticipando la emergencia de El Grafógrafo como obra de arte relacional. René lo narra en los siguientes dos relatos algunas experiencias y relaciones que construyeron este lugar como hábitat afectivo, aun cuando hubo figuras que lo desestimaron y auguraron su declive, su persistencia ha dejado ya impresa su huella.

Cuando abrimos las puertas por primera vez -la noche del 22 de abril- a manera de *open house* y en apoyo al resto de locatarios del Pasaje que tenían ya tiempo trabajando en ello, un reconocido periodista de la ciudad llevó como invitado a un librero que en los 10 minutos de su estancia me dijo nuevamente que era un jovencito utópico y que auguraba 3 meses de vida para el proyecto. Esa sentencia marcó y sigue marcando mi trabajo; la permanencia del Grafógrafo es para mí un recordatorio de que no debemos permitir que nadie busque intimidarnos, mucho menos nos limite. Y que todos podemos lograr nuestros objetivos si trabajamos en ello.

La segunda experiencia fue poco más de 24 hrs. Después. Como el último proyecto que entró al pasaje, nos faltaban algunas cosas y decidí que la inauguración oficial sería el viernes 23, de abril, día internacional del libro y los derechos de autor, algo

que me pareció significativo y apropiado para festejar al libro. Qué mejor manera que abriendo una librería. Mi sorpresa tras la fiesta nocturna que se vivió en el pasaje fue que el sábado por la mañana cuando llegué a la librería, todavía con la adrenalina de las pasadas 48 horas de celebración por la apertura del primer corredor cultural en la ciudad, todo estaba cerrado. Y así permaneció toda la tarde. Con un sillón negro a mitad del corredor, de frente a la librería, pensé en ese momento que había cometido un error, y de golpe todas las voces diciéndome que estaba condenado, hicieron eco en mi cabeza. No había una sola persona en ese corredor, y yo, con 2 sillones recién comprados en una segunda, una cafetera y libros. Ese fue un momento crucial para mí. Un enfrentamiento conmigo mismo, el choque entre hacer tangible un sueño y aceptar la manera en que funciona el mundo, mi ciudad, mi entorno. De pronto escuché una voz “Señor, señor, ¿aquí van a poner el brincolín?” y sentí de golpe a 2 niños brincar sobre el sillón mientras me preguntaban por un juego y veían hacia la librería, lanzando una nueva pregunta: “¿Es una biblioteca?”. Aún ensimismado y molesto porque por primera vez, a mis 24 años, me habían llamado señor, volteé y les dije que NO era una biblioteca y que NO sabía nada de ningún brincolín. Lo que deseaba es que se fueran y me dejaran seguir lamentando mi fortuna. Y en eso una voz leyendo “El... Gra... fó... el grafógra..fo. El Grafógrafo”. Y Esteban, un niño de 11 años, me regresó al mundo. ¿Qué es un grafógrafo? Me preguntó. Y yo solo corrí a mi oficina a tomar el libro de Salvador Elizondo. Nadie me preguntó por el nombre de la librería, a nadie le dio curiosidad. Nadie lejano a mí lo había pronunciado bien, al menos, que yo me diera cuenta. Y ahí estaban 2 niños de 11 años, preguntando por El Grafógrafo. El texto les causó risa, como un trabalenguas, me decían. A los minutos se fueron buscando

el brincolín que pondrían en el pasaje contiguo con motivo del día del niño que estaba próximo a llegar. Me quedé solo nuevamente y pensé ya no en mi infortunio sino en lo que acababa de pasar. Acababa de compartir uno de mis textos favoritos con 2 niños y eso, era la razón para la cual estaba ahí. Compartir. Entendí de pronto que un pasaje solo con 2 niños leyendo era un escenario de posibilidades maravillosas. Y que no se trataba de las 500 ó 1000 personas que pudieran aglomerarse en un espacio, sino la ingenuidad y la curiosidad que pueden llegar a mover el mundo. Jadeantes por haber brincado, a los 15 minutos Esteban y Carlos regresaron a la que por mucho tiempo siguieron llamando Biblioteca. Ellos fueron los primeros lectores del Grafógrafo. Sus amigos vinieron con el tiempo y Esteban, originario de Oaxaca, cada tarde me pedía un té de hierbabuena “frío pero no tan frío” para que estuviera listo en el segundo piso cuando por las tardes, invitaba a su mamá a tomar el té a la salida de su trabajo, en la Av. Constitución. Así fue como la conocí. Lo primero que dijo Verónica fue un “Ah mira, sí existe, yo pensaba que el chamaco me estaba contando mentiras, y andaba nomás de vago”. Hasta la fecha me sigue agradeciendo que exista un lugar como El Grafógrafo, y Esteban, que hace un par de años fue gerente de la librería y que me ayudó a mantener la operación durante un buen tiempo, trabaja ahora en una de las cadenas más grandes de café en la ciudad y está por iniciar sus estudios universitarios. Ambos son como familia, Verónica trabaja con los libreros que vienen cada año a la Feria del Libro que organizamos, y sigue tomando té de hierbabuena. Carlos me acaba de visitar hace unas semanas en la librería, mide casi 2 metros. Nos reímos de la vez en que salió de revolucionario en un acto de la primaria y me invitó porque sus padres no podrían ir y no quería que sus amigos notaran que nadie fue a verlo. “Me salvaste” me dijo, pero en

realidad ellos me salvaron a mí cuando llegaron aquel día. Si yo hubiera cerrado la librería, me habría privado de grandes amistades y momentos. Habría continuado quizás con los prejuicios que muchos tenemos sobre la lectura y los espacios para los libros, prejuicios sobre la gente. (René, Comunicación personal, diciembre, 2017).

Ambos relatos se situaron en este momento de la huella en tanto que constituyen la procedencia del gusto por los libros en René, que lo llevarán a estudiar y crear proyectos relacionados a ellos, pero también porque desde estas primeras experiencias que acontecen con la apertura de El Grafógrafo, este lugar se irá llenando de rostros, voces y sensaciones que irán profundizando su huella sensible.

Como se ha descrito antes, el espacio donde fue fundado El Grafógrafo forma parte de un conjunto de locales dedicados a la venta de artesanías a turistas que visitaban la Avenida Revolución durante la segunda mitad del siglo XX. Este mismo lugar fue escenario de otros momentos históricos en Tijuana como en la década de los treinta, donde la economía estuvo vinculada a la vida nocturna y la oferta de casinos. Se podría decir que este Pasaje históricamente había sido dedicado al turismo, pero desde distintos enfoques e intenciones según las etapas de la ciudad, de manera que si antes fue usado como Casino, posteriormente pasó a ser un comercio de artesanías para turistas, hasta convertirse en un lugar ya no solo enfocado al turismo sino a los encuentros personales y las relaciones con otros que posibilita un espacio cultural, donde la tierra común se vuelve el gusto por los libros, el aroma a café y lo acogedor del local:

Creo que si hablamos de frontera tenemos que hablar inevitablemente de los espacios, tanto físicos como simbólicos que existen -en este caso- en Tijuana; en ese sentido, para mí el espacio físico que habitamos con El Grafógrafo tiene de entrada una carga

fronteriza al ubicarse en lo que fuera el casino Foreign Book, que operó durante los años treinta y fue un punto clave para la economía y el turismo en la ciudad. Yo creo que en la arquitectura se lee, y como muchos otros lugares de Tijuana, el ahora considerado patrimonio histórico nos cuenta una parte importante de las dinámicas bajo las cuales se construye esta ciudad. Recuerdo que cuando remodelé el local, a finales de 2009 e inicios de 2010, si algo tuve claro es que quería rescatar en la medida de lo posible los muebles y decoración original, que únicamente reubicamos para que continúe siendo parte importante de la estética del lugar, y siga generando historias.

Curiosamente, de algo tan sencillo como reutilizar un mueble -adaptado como librero- y mantener unas puertas decoradas con cuadros de alguna especie de cactácea, El Gráficografo ha recibido gente de todas partes del mundo que se detienen a contemplar el lugar y a conversar sobre su diseño. En ese momento, la arquitectura, el diseño, el espacio físico se vuelve una puerta de entrada para que quienes nos visitan conozcan la historia del Pasaje y también la nuestra. Es a mi manera de verlo, un acceso al pasado, pero también al futuro. Cómo era la ciudad, cómo es ahora. (René Castillo, comunicación personal, diciembre, 2017)

La procedencia histórica del lugar que actualmente ocupa El Gráficografo en el Pasaje Rodríguez, hoy se nutre con un nuevo conjunto de registros afectivos que también acompañan la historia más reciente de Tijuana. Por lo que este momento de la huella dedicado a la superficie de contacto, permite dar cuenta de la carga simbólica que lo antecede, pero también de su transformación desde hábitos afectivos como los que ocurren en él. La superficie de contacto signada por el turismo en el pasado, hoy es cambiada por las huellas de la afectividad.

Los cuerpos y acontecimientos que han transitado por El Grafógrafo le van dejando registros de su intensidad. Las fuerzas que se van imprimiendo lo cambian de atmósfera, le dejan su sensación. ¿Cuántas sensaciones han pasado por este lugar? Al estar ubicado en la Zona Centro el trajín diario lleva a nuevas personas a conocerlo, pero también están los artistas y proyectos que han encontrado en él un punto de acogida, y aquellas personas para quienes se vuelve su lugar favorito. Hay una confluencia de afectos que se renuevan gracias a la apertura de su atmósfera, una disposición de bienvenida contrario a la selectividad del derecho de admisión. René piensa al Grafógrafo como una metáfora de la frontera que deja de ser división y se vuelve encuentro y reconocimiento:

(...) pienso en El Grafógrafo como metáfora de la frontera porque, digámoslo así, mi “sueño americano” es que la librería sea un espacio al que todos quieran llegar porque brinda más y mejores oportunidades. Ese ha sido mi reto y a casi 8 años de haber iniciado, hemos logrado que la comunidad encuentre en ese espacio físico un espacio simbólico importante para ellos, un lugar que les significa y que por tanto valoran y a su vez ayudan a construir. Y acá una nueva metáfora: la librería la vamos construyendo entre todos los que pasamos por ahí, tal como se construye la ciudad. En El Grafógrafo la única regla es que cruzando la puerta todos somos iguales, todos somos seres humanos, y por tanto, merecemos respeto. Esta dinámica ha diferenciado al Grafógrafo y de alguna manera le transfiere una riqueza que no podría tenerse de otra forma. Al Grafógrafo asisten jóvenes, niños, personas de la tercera edad, deportados, migrantes, turistas, prostitutas, vagabundos-mexicanos y gringos-, personas. Todos le aportan algo, y nos hablan de la ciudad y lo que somos, los que habitan en ella, y cómo la habitamos. La librería se transforma en relación a las necesidades que identificamos entre nuestra comunidad. Es

un espacio vivo que se transforma. Muchos llegan ahí para quedarse, muchos van solo de paso, muchos, también van de paso, pero al final se quedan.

Toda la gente que entra a la librería lleva consigo sus fronteras. Venida cada una de ellas desde diferentes frentes geográficos, culturales, etc., existen para la sociedad como espacios simbólicos que delimitan nuestra participación dentro de ella- pensemos en los prejuicios, por ejemplo-, pero también algunas veces están presentes como símbolo de aquello que queremos traspasar. (...) adentrarse a la dinámica propuesta por la librería es animarse a romper con las propias fronteras. Disponerse a traspasar los límites de la propia realidad sociocultural inmediata; despojarse de prejuicios. Estar dispuesto a dejar que el otro nos conozca, pero también a conocer al otro. Reconocernos. Encontrarnos. En El Grafógrafo los géneros, etnias, edades no importan. Y así tenemos charlas y actividades donde participan personas sin estudios junto con estudiantes, artistas emergentes y con trayectoria, amas de casa, desempleados, ejecutivos, indigentes, indigentes que hablan mejor inglés que uno porque son deportados de USA, gente de otras partes del mundo, personas que nunca han salido de Tijuana. Y todos aportan y entonces, la librería se vuelve un espacio de posibilidades. (René Castillo, comunicación personal, 2017)

El Grafógrafo como “un espacio de posibilidades” que llevan rostro y nombre para René, y que acompañan este lugar de encuentro que él ha posibilitado para muchas otras personas. Un afluyente de experiencias, que se nutre de flujos de distinta intensidad, pero signados por la experiencia con los libros y el espacio que los abriga. La intimidad que llegó a sentir René desde ese recuerdo en la librería de la capital durante su adolescencia, ahora se replica en la frontera.

No sólo una librería para vender, sino una librería para encontrarse, para reconocerse, para construir amistad.

Han pasado por El Grafógrafo grandes amigos que nos han hecho mirar la vida de manera distinta, la Sra. María Antonieta Alcaráz, devoradora de libros infantiles -su favorito “El hombre en la luna”-, que fuera enfermera antes del accidente que la condenaría a trabajar de prostituta. El Sr. Juan “de las muletas”, guatemalteco deportado que luego de más de 15 años en USA terminó en Tijuana, lector y maestro de inglés para los niños que nos visitaban; Don Guadalupe, El Chema, pepenador y lector asiduo. Don Germán, “El constructor”, siempre con su casco amarillo, que “lee a la gente” y la dibuja. Habría mucho que contar de cada uno de ellos, pero en general han pasado por aquí para hacer de la librería un mejor espacio, un lugar de calidad y calidez humana. Cada uno de ellos me recuerda que es preciso luchar contra los prejuicios en torno al arte y la cultura no solo como privilegios de determinados sectores, sino como ámbitos y temas de interés para ellos. (...) Debemos posibilitar el arte y la cultura como herramientas de construcción social. El arte y la cultura como medio de cohesión y no como un medio para dividirnos los unos de los otros. Recordar eso es mantener el rumbo fijo hacia los objetivos del Grafógrafo. Cada nombre es una forma que tengo para no perder de vista el suelo de donde todos venimos. (René, comunicación personal, 2017)

Desde la voz de René, los contactos van moldeando la historia de El Grafógrafo como hábitat afectivo, de encuentros, de amistades, de sensaciones y creaciones artísticas. Las intensidades de los cuerpos reunidos en este lugar se van marcando unos a otros: René a sus visitantes, ellos a él, El Grafógrafo a todos, al Pasaje Rodríguez, a la zona centro, a la ciudad.

Los contactos quedan desde la distinta intensidad que los imprime, cada vida tocada por El Grafógrafo da testimonio de un cruce de intensidades afectivas que construyen recuerdos.

Este momento final de la huella de El Grafógrafo se detiene en la piel. El lugar más extenso en donde queda su registro afectivo. La ciudad y el periodo histórico que representa como obra en esta frontera y el bloque de sensibilidad en el que se inscriben sus marcas. La piel es la extensión a la que se entreteje el habitar en labor de arte (Pardo, 1991) y donde queda la huella de su sensibilidad juvenil en Tijuana. En estos pasajes René da cuenta de sus propósitos con El Grafógrafo y lo que aspira a forjar desde él. Un lugar que da testimonio respecto a que es posible construir desde los afectos pese a cualquier crisis, y donde también pueden emerger otras maneras de ser y estar desde la afectividad:

(...) el propio Pasaje nos permite hablar de un crecimiento cultural en la ciudad, y da cuenta de cómo el arte y la cultura han logrado salir a la superficie para decir “aquí estamos” y hacer claro que a través de ellos se puede reactivar a las sociedades, por más lastimadas que estén. Si bien no puedo decir que todo el PR opere bajo la dinámica de la librería, creo que en general sí representa esta fractura en la historia de la ciudad, el antes y el después del Pasaje, y la reconversión de la Zona Centro de vuelta a ser un punto turístico económico importante para la ciudad luego de su declive en 2001 a raíz de los problemas de violencia tanto en USA como en México.

La librería es entonces un espacio de conectividad, de convivencia. Un espacio donde se generan distintas dinámicas sociales que nos fortalecen. El libro es un pretexto para compartir historias. Esa es la magia del Grafógrafo, quienes entramos casi siempre estamos dispuestos a contar una, o a escucharla. Nos damos cuenta de

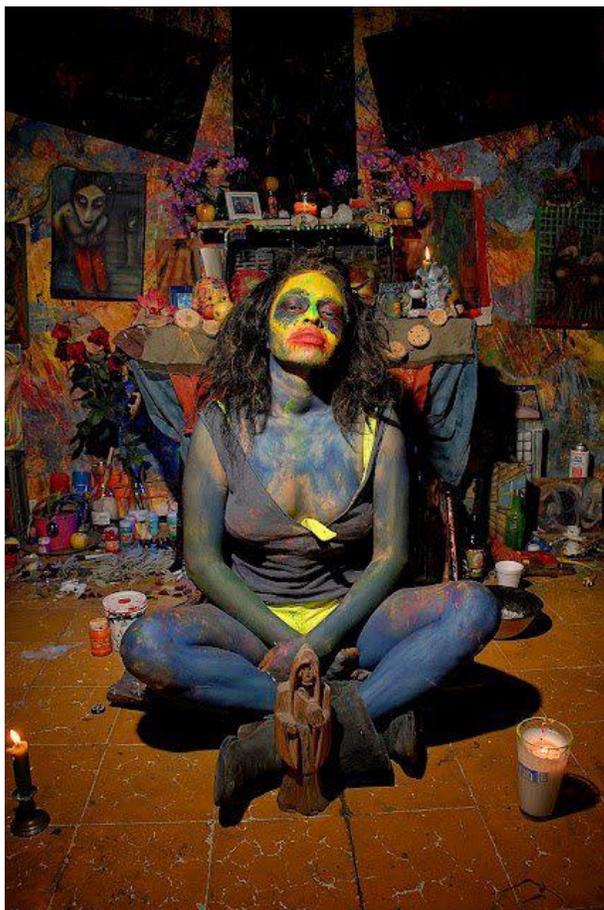
que Tijuana tiene una necesidad que trasciende la presencia del arte por el arte, los libros por los libros, y necesita más bien que las prácticas artísticas y las culturales se interconecten con quienes vivimos la ciudad y en ella. (...)

Mi propósito es sencillo -no sé qué tan fácil-: posibilitar un mejor entorno en mi comunidad a través del desarrollo de “buenas prácticas” y dinámicas sociales surgidas a partir del contacto de las personas con los libros. Para mí El Grafógrafo es un laboratorio social desde donde puedo poner en práctica las propuestas que como promotor del libro creo que pueden repercutir positivamente en mi ciudad. Yo no promuevo la lectura, sino el objeto libro, y desde ahí, busco causar un impacto entre la gente al invitarlos a conocer todos los procesos, las personas, las áreas de estudio que intervienen en la elaboración de ese objeto. (...) Mi objetivo es invitar a la gente a pensar el libro, y desde ahí valorarlo. Un individuo que valora un libro más allá de su valor cultural intrínseco, es un individuo que valorará todo lo relacionado a él, como, por ejemplo, las bibliotecas y las librerías. El Grafógrafo es un espacio diseñado principalmente no para quienes les gusta la lectura, sino para aquellos que creen que los libros no tienen nada para ellos. (René, Comunicación personal, febrero, 2018)

La huella de El Grafógrafo desde sus diferentes momentos, está presente en la voz y escritura de René a partir de las experiencias que ha posibilitado su apertura como cafebrería. Una voluntad que se enlaza a sus inquietudes de niño y adolescente y que persisten hasta el día de hoy como joven adulto. Los libros han dejado su marca sobre René, pero él, con sus hábitos afectivos y sus obras vinculadas a ellos, ha dejado su huella en la historia de los libros en Tijuana. La huella de su sensibilidad juvenil se revela en su habitar como artesano de libros, pero también de acontecimientos vitales y experiencias que provocan metamorfosis en las personas y los

lugares. De ahí que El Grafógrafo sea pensado como una obra de arte relacional, en tanto que gracias a su presencia, muchas vidas, incluyendo la suya, fueron reescritas desde las huellas que se han ido plasmando.

## Un habitar que pinta su color en el otro. Yaneli Bravo y la Galería Ambulante



**Fotografía 17.** Yaneli Bravo “Luressia”. Fuente: Facebook Monstressia, 2011.

Antes de llegar a conocer a Yaneli, conocí a Demente Luressia, una chica punk de Rosarito que iba a las mismas tocaditas que frecuentábamos mis amigos y yo en Tijuana. Esos fueron los primeros encuentros, ella como vocalista de una banda en las tocaditas que se organizaban en patios de casas y bares, con sus mallas desgarradas, sus pantalones cortos, su chamarra de mezclilla y su maquillaje de colores vivos; y yo con mis botas, mis parches en los pantalones y camiseta, con el gorro acomodado hacia atrás, atuendo que me acompañaba a todas partes. Estos primeros encuentros en la escena punk de Tijuana durante la primera década del nuevo siglo, serán estrechados unos años más tarde gracias a amistades e intereses comunes que nos llevarán a reencontrarnos.

En este segundo momento ya no sólo conoceré a Demente Luressia, sino también a Luressia Gasolina, “La catástrofe de 1983”, Monstressia o Salvaje Gaia, personajes que acompañan la biografía juvenil de Yaneli Bravo y que ponen de manifiesto caminos de transformación donde la expresión artística será la base para el reconocimiento de ella como creadora. De esta etapa, recuerdo a Yaneli durante las lecturas de poesía que organizamos con el Colectivo Intransigente. Particularmente una en la terraza de un edificio en la calle décima del Centro, un espacio que nos prestó el fotógrafo Javier Galaviz. Tengo memoria de Luressia con un chal largo de colores, con su cabello largo y revuelto sobre la cara. Con una mano sosteniendo un cigarrillo y con la otra el micrófono, improvisando sensibilidad vertida en palabras, con un tono de voz grave y melancólico mientras el humo del cigarro asciende y se pierde en el cielo de noche. La recuerdo con un silencio profundo a su alrededor, mientras su palabra espaciaba sobre la terraza y sobre nosotros con su intensidad subiendo de tono hasta gritar. Una memoria del instante después de terminar, un suspenso antes del aplauso, el desconcierto que deja exponerse a la experiencia poética que ella nos regaló esa noche. Esta memoria en realidad hace eco de una fotografía, único puente visual a ese instante.

Una memoria más de Yaneli es la inauguración de su galería en otro de los pasajes artístico-culturales del Centro, el Pasaje Gómez, a una calle del Pasaje Rodríguez. Este corredor cultural, que tuvo su auge turístico durante la segunda mitad del siglo XX, hasta su declive en los noventas, a partir del 2010 también arrendó sus locales a distintos proyectos de jóvenes con giros dedicados a la cultura y el arte, y para la venta de ropa para chicas, librerías, cerveza artesanal, cafés, entre otros. La Galería de Luressia también ocupará uno de estos locales, y para el día de su inauguración ella, junto a su hermana y amigos se dedicaron a pintar todo el interior del local, haciendo murales e imprimiendo su estilo y forma a través de pintura fosforescente que irradia

con la proyección de luz oscura. La inauguración de su galería, planeada para ocurrir de noche, estaba rodeada por una oscuridad que mantuvo a todos los presentes en las sombras, sólo iluminados por las lámparas con luz negra de la galería. Esa noche los demás locales habían cerrado y quienes la acompañamos fuimos las únicas personas en el pasaje, o al menos así lo creíamos. Para la inauguración, Yaneli hizo un performance donde juntó montones de ramas de madera en la entrada a la galería. Ahí tomó botes de pintura fosforescente y bebió unos tragos que luego escupía sobre la madera y los pintaba. Después fue pasando las ramas a cada uno de los asistentes, y las que quedaron en la entrada de la galería les prendió fuego. Todos estos movimientos acompañados por un conjunto de chicos con tambores africanos que tocaron con intensidad todo el performance, mientras Yaneli improvisaba versos y bebía la pintura, y a sus pies los trozos de madera ardían, sus amigos aullábamos y bailábamos. El performance de Yaneli se volvió el ritual que inauguró su espacio en el Pasaje Gómez, pero para sorpresa de todos, fue obligada a clausurarla tan solo un día después. Uno de los vecinos moradores del Pasaje vio todo aquello que había ocurrido con la pintura, los tambores, el fuego y los aullidos, y fue a denunciarlo con la administración del Pasaje para que se impidieran más “rituales satánicos”. Yaneli tuvo que entregar el local, su primera galería de artista. Algunos que estuvimos en la inauguración fuimos a ayudarlo para pintar de blanco todo. Pero como acto de clausura, Yaneli hizo nuevo performance pintando las paredes de la Galería utilizando sólo su cabello como brocha. Quedó cubierta de blanco como el personaje de un sueño. Recuerdo su cabello endurecido por la pintura blanca y ella sonriendo, con la confianza y certeza que apenas era el inicio de más experiencias.

Yaneli Bravo nació en Rosarito en 1983. Un municipio bajacaliforniano al sur de Tijuana. Ambas ciudades comparten una historia en común por su cercanía con la frontera de México con

Estados Unidos. Aunque ella expresa que no era consciente de ello, su interés en el performance inició en su adolescencia por su vínculo con la escena punk de Rosarito y Tijuana, donde llegó a ser vocalista de una banda de punk en los primeros años del nuevo milenio. Un periodo más tarde, su cercanía con amistades poetas la llevó a colaborar en el Colectivo Intransigente, un grupo de poetas y artistas en Tijuana donde participó en el periodo de 2010 a 2012, experimentando con la improvisación poética, el performance y también la pintura en formatos pequeños y murales. Su ingreso a la licenciatura en Artes en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) en 2011 fue un momento importante en su trayectoria, dirigiendo sus intereses a las artes plásticas, además de crear piezas de video-arte y fotografía como actividades de su formación. Yaneli participó en exhibiciones colectivas organizadas desde la Escuela de Artes en la UABC, y también organizó exhibiciones en el centro de Tijuana, como la efímera galería en el Pasaje Gómez en 2010, y también en un edificio abandonado en la Calle Once de la Zona Centro en 2011 que llevó por título “Sombras, producto del sistema, existencia sin noción”, donde intervino el espacio con pintura, organizó una fiesta y presentó arte instalación.

Adicional a estas exhibiciones, a raíz de sus viajes por ciudades del norte, centro y sur mexicano, colaboró con colectivos de artistas como el Zyrko Nómada de Kombate de Ciudad Juárez, con el cineasta Taro González de Querétaro, en su documental sobre artistas mexicanos, y también en la casa autónoma Chanti Ollín de Ciudad de México, un espacio ocupado por artistas y anarquistas donde ella llegó a hospedarse en sus viajes al centro del país. Su obra como pintora comenzó a adquirir mayor notoriedad entre sus conocidos a través de pinturas en pequeño formato que creaba en espacios públicos como bares, en las calles o en la escuela, donde los ponía a la venta sin ponerles precio. Este sería el antecedente de su proyecto Galería Ambulante que le permitió contar con ingresos para vivir y continuar sus estudios universitarios.

La Galería Ambulante ha acompañado a Yaneli en sus viajes por diferentes ciudades de México y también en España, donde hizo presentaciones de su trabajo en pintura y video, instalaciones efímeras e intervenciones callejeras. La mayoría de las piezas en la Galería Ambulante son variantes de sus autorretratos, paisajes de colores oscuros, animales, criaturas lúgubres o representaciones de ciudad, desde juegos de tonalidades pálidas, matices oscuros o formas fosforescentes. Además de los temas que motivan las pinturas de Yaneli, la Galería tiene como rasgo generar relaciones a través de la pintura, más allá de la noción de exhibición y compra asociada al mercado de las artes plásticas. Desde este hábito afectivo, Yaneli ha compartido sus inquietudes y visiones de mundo con otros al ponerse a la escucha de las demás personas. El no poner precio a sus pinturas es algo que caracteriza a la Galería en tanto que posibilita una aproximación más íntima entre ella como creadora y las personas que conocen por primera vez su obra. Lo fundamental en la Galería es conocer a más personas que se interesen en sus creaciones, y las compren según el precio que crean adecuado, forma de intercambio que la ha llevado a forjar amistades y seguidores en las ciudades donde transita. Aunque no cuenta con una página web personal, es posible conocer más de su obra a través de sus diferentes perfiles en Facebook donde aparece como “Luressia Bravo” y “Salvaje Gaia”, además de su canal en YouTube Luressia y El Basta.

Este proyecto bajo el enfoque de la estética relacional podría leerse como obra artística también, al funcionar como un espacio nómada donde se construyen “intersticios sociales” (Borriaurd, 2006) para el contacto sensible. Esto, mediante formas de intercambio que van más allá de su afán comercial y llevan al reconocimiento tanto del creador como de la persona que adquiere la pieza. Hay una disposición de construir otra forma de vínculo menos impersonal que una transacción de dinero. En palabras de Yaneli: “La galería surge para tener una remuneración

inmediata de mi trabajo sin intermediarios mostrando y vendiendo directamente al público. Dando la opción de elegir el precio que mejor se acomode a su bolsillo (Yaneli Bravo, entrevista, octubre de 2015).

Este proyecto, como su nombre lo sugiere, la ha acompañado a distintas ciudades mexicanas y europeas, vendiendo sus piezas en cafés, bares, cantinas, transporte público, escuelas o en la calle. La acción de darle la oportunidad al espectador para que valore el costo de las piezas, invierte la relación comercial entre pintores y compradores, centrándose en la construcción de relaciones más horizontales, no solo mediadas por lo económico, sino por el reconocimiento del otro como creador y el intercambio de objetos sensibles adquiridos y disfrutados por cualquier persona. Expandir la comprensión de lo artístico (Ranciere, 2013) a partir de este proyecto se vuelve necesario, en tanto que la figura de artista y la labor de arte de Yaneli, no se concibe de manera aislada, sino que es construida en la proximidad de las personas que se quedan con sus piezas. En las páginas que siguen, la Galería Ambulante como obra, es descrita desde la voz de Yaneli a partir de la entrevista y las comunicaciones realizadas entre 2016 y 2018. Esta obra de arte relacional es pensada desde los distintos momentos de la huella que acompañan la mirada y el tacto de la geopoética.

Meditar sobre la Galería Ambulante como huella de la sensibilidad juvenil de Yaneli en esta frontera, invita a preguntarse por el impulso que la ha llevado a nutrir este proyecto desde una voluntad nómada en un espacio caracterizado por divisiones territoriales, sociales y simbólicas, productoras de estigmas y prejuicios hacia ciertas personas. De manera que construir un proyecto ambulante en espacios y relaciones que tienden a lo hermético, de entrada, es plasmar un impulso transgresor ante cualquier tipo de división, y en esta misma vía, ir desmontando imaginarios ficticios que limitan relaciones y nuevos encuentros, condición que

Yaneli enuncia desde los cambios que ha experimentado desde su formación y creación artística. Al indagar sobre la presencia de la frontera en la emergencia de la Galería, ella comentó:

En mi obra intenté ignorar la frontera, así como en mi vida cotidiana tratando de evitar darle un poder que se utilizaría negativamente en mí, en "el fervor" de que Estados Unidos era lo *cool*, lo moderno. Y al paso de mis treinta y tantos creo que el concepto USA cambió de ser algo curada en mi opinión. Es el espejo de una realidad alcanzada, una mirada hacia nuestro futuro, las metas eran llegar a vivir en el primer mundo; y ahora que vemos qué precio se debe pagar por conseguirlo, no sé si ahora todas las personas revaloraron las cosas sencillas de la vida y sobre todo la libertad.

Este cambio de paradigmas me ha hecho desear mirar, convivir, dialogar y ponerme en el lugar del otro, desear conocer Estados Unidos alguna vez. Dejar de ver las cosas en el sentido puritano con las que veía, ha permitido que mi obra también cambie.

Justamente lo que busco en mi trabajo, un cambio de paradigmas a través de cómo interiorizo las experiencias a las que someto mi proceso creativo y la vida misma.

Mi obra de arte se compone de dos momentos, la creación y el intercambio o venta, el momento en que entrego mi obra a otro ser. Romper la frontera mental es dejar ir de estas manos lo que yo creé para que se convierta en lo que sea. Puede que en basura, puede ser un santo, puede ser un sueño o una esperanza. Ya la gente a la que le toca llevarla es quien decide en qué convertirla. (Yaneli, comunicación personal, diciembre de 2017)

Para Yaneli, la frontera en relación a su obra atraviesa sentidos de comprensión que transitan de una dimensión física a una más simbólica y vivencial, de ahí que la frontera

territorial se asocie a ciertos efectos sociales y simbólicos, en tanto que la frontera es una metáfora de límites que requieren superarse. Esta visión se ha transformado con el tiempo y ahora para Yaneli tanto la frontera como Estados Unidos representan cambios de paradigma en cuanto al cuestionamiento del otro, y cómo esta característica en particular es un rasgo que ha llevado a que su obra cambie. Si antes la concepción de la frontera estaba ligada a lo que ella describe como una “visión puritana”, esta nueva comprensión es enunciada como la ruptura de “fronteras mentales” que la llevarán a descubrir otra faceta creativa de sí misma.

Para Yaneli, un rasgo de la frontera es la condición orgánica que tiene ya no como barrera entre países sino como división existencial, es decir, la frontera encarnada a los cuerpos o puesta a funcionar en mentalidades que ahondan con prácticas y discursos la división. De manera que este momento de la huella dedicado a meditar la Galería como superficie de contacto, indaga respecto a cómo la galería se expone hacia las otras personas. Qué implica este gesto de cercanía y de qué manera Yaneli describe para los demás la creación de sus piezas. Si la superficie de contacto es aquello que porta y condensa la huella, el cuerpo, el tacto y la movilidad de Yaneli representan dicha superficie. Al hablar de la frontera en relación a su vida y su obra, expresa:

En un principio quise revelarme a la idea de que la frontera influía en mi obra, pero poco a poco me fui dando cuenta que soy el lugar en el que vivo, que de un lado y otro somos seres vivos, y que la frontera física también me ha creado una frontera mental que no permite vernos uno a uno, sino como estadísticas y todos tenemos nuestras particularidades.

Me enfoqué en las particularidades gráficamente. Vendo paisajes internos, células con rasgos humanos y alguno que otro ser vivo de lugares desconocidos. Llevo como una

metáfora en mi obra, que a su vez es el discurso que uso para acercarme a las personas cuando ofrezco en la calle o espacio público mis pinturas. La historia va así: “Hola amig@ mira estoy ofreciendo estas pinturas, son como fotografías que les toma mi cerebro a las células que viven en mi cuerpo. Como mi cerebro no tiene cámara manda a mi mano a que las pinte y así las retrato.” Espero que observen y pregunto: “no sé si te gustaría quedarte con alguna de ellas.” Y si hay paisajes, les digo que es así es como están mis adentros. En el sentido metafórico vendo retratos de una realidad en la que yo misma soy la frontera... no sé si me di a entender o si me viajé de más... (Yaneli Bravo, comunicación personal, diciembre 2017)

La superficie de contacto de la Galería Ambulante como huella, se revela desde la actitud de apertura y el gesto de relación de Yaneli con personas desconocidas. Su descripción de las piezas expresa la organicidad con la que concibe su vida en la frontera y los impulsos desde los que emerge su obra en pintura. Así, la superficie de contacto se extiende desde su cuerpo a la materialidad donde deposita su creación, para de ahí moverla a otras manos, otros ojos, otros cuerpos que la sientan. Cuerpo y materiales componen esta superficie, desde sus andares nómadas se constituye la Galería.

Los bloques de sensaciones con los que dialoga Pineda (2014) desde Deleuze y Guattari (2005) para distinguir las obras de arte, capturan espacios y tiempos afectivos construidos por un ser de sensación de la época, la intensidad que las distingue y las diferencia, el conjunto de fuerzas que congregan a su alrededor ¿cuál sería el ser de sensación que se arroja en la época de Yaneli con su Galería Ambulante? Quizá uno donde la expresión artística desmonta desde la experiencia sus supuestos elitistas, y se reconoce en la proximidad de las relaciones con los demás. Un ser de sensación móvil, que traspasa para conocer, para experimentar, para dejarse

afectar por las relaciones que produce. El contacto que se imprime a la Galería está formado por las intensidades de las relaciones y las experiencias que generan sus encuentros. La pieza artística se convierte en puente sensible de reconocimiento. Podría leerse como una obra doble en una sola, la pintura que entrega Yaneli, y el vínculo de cercanía que genera con el otro al reconocerla como pintora, doble intensidad, la Galería Ambulante también es una galería de experiencias posibles. Cuando le pregunté qué era lo que buscaba ella con su proyecto respondió:

Filtrarme en todos los sentidos, ser una espora, ser, como dicen, como la humedad. Meterme sin que nadie se dé cuenta en lugares, en espacios y realidades. Dándome trabajo, dejar de ir en contra del sistema y construir un camino nuevo donde todo es posible.

Me gustan las cosas dañadas en la pintura, el deterioro, la mancha y el accidente, darle forma a eso te da datos, las raíces, la historia hablando. Mi obra trata de eso, de traspasar sin que muchos se den cuenta. De un sueño a una realidad, de la forma más sencilla, mediática, elemental y directa. Pintar en un pedazo de papel y salir a mostrarlo con la expectativa de que alguien desee adquirirlo. (Yaneli, comunicación personal, 2017)

El contacto que se imprime desde la Galería, como lo enuncia Yaneli, sucede a través de una filtración, es decir, una fuerza que traspasa, como la humedad misma. Y la va llevando a nuevos lugares, encuentros, dimensiones. La intensidad de su contacto está signada por la acción de “traspasar”. Atravesarnos desde la experiencia, donde algo que puede permanecer como vínculo toma forma en una pintura, una foto mental, un paisaje que ocurre en el interior de su

cuerpo. El contacto de la Galería traspasa, su intensidad permanece grabada en el intercambio y el reconocimiento.

Los intercambios que se han gestado desde la Galería dejaron una estela de pinturas diseminadas en distintas ciudades mexicanas y europeas, que hoy podrían constituir una geografía afectiva entretejida por Yaneli. De ahí que las experiencias que han sido construidas sean fundamentales en complementar este proyecto artístico. Sobre las experiencias del intercambio y venta de sus obras, la voz de Yaneli dice:

Las experiencias han sido no muchas, son un chingo. Viajar, conocer lugares donde mucha gente valore mi trabajo, simbólicamente es una emoción. Saber que muchas pinturas están en tantos lugares, y que algún día alguien las redescubrirá hasta el punto en que no quede yo o ninguna de ellas.

Me excita introducirme a la vida nocturna de los bares de Tijuana, fascinante, viajar en carreteras, llegar a lugares donde mi única forma de interactuar fuera gráfica, como en Francia y comunidades mixas en la sierra de Oaxaca. Intercambiar mi obra por agua, comida, cerveza o un espacio para dormir, muestra que mi sueño es una realidad, y que de todos mis proyectos éste es el más sencillo, el que más amo y que más me ha dado. (Yaneli Bravo, comunicación personal, diciembre 2017)

Para Yaneli la Galería no sólo ha producido transformaciones en los sentidos de ver los lugares donde ha crecido sino también cambios en las experiencias con otras personas, algo posible gracias a sus pinturas. La Galería Ambulante es una obra relacional que en particular no es asumida como puramente estética, sino como algo vivo, orgánico, cambiante y fuente de

nuevas experiencias con otros y consigo misma. Una labor que también le ha permitido claridad respecto a su proceso creativo y lo que la motiva a continuar con su obra en la Galería:

En primer lugar, lograr una experiencia con los materiales hasta obtener un resultado satisfactorio, material económico y tamaños adecuados para transportar y pintar en cualquier lugar. En segundo, lograr vencer los prejuicios, la frontera mental que hay entre personas desconocidas con el pretexto de promover mi obra, donde los acercamientos hacia las personas no sean tan invasivos. En tercer lugar, lograr la autonomía en relación a mi trabajo, ritmo de producción, abastecimiento y ganancias. Y, por último, llegar a muchas más personas y lugares que en una sala de arte. (Yaneli, comunicación personal, diciembre de 2017)

La obra de Yaneli con su Galería Ambulante da cuenta de las premisas relacionales que mantienen su continuidad como proyecto artístico. Por un lado, el acto creativo de la pieza desde la imaginación y creatividad de Yaneli, pero también el gesto de relación con más personas, y el posible intercambio en que puede devenir este encuentro. La huella, la superficie de contacto, el contacto y la piel de la Galería Ambulante dejan testimonio del habitar afectivo de Yaneli en Tijuana, y cómo a través de la proximidad afectiva también se gestan bloques de sensación.

## Relaciones afectivas en expansión. Daniel Espinosa del Colectivo Coyote y el proyecto

### Murmuren



**Fotografía 18.** Daniel Espinosa. Web Coyote. Fuente: [www.somoscoyote.com](http://www.somoscoyote.com)

A Daniel lo conocí en una etapa de coyuntura en México por las elecciones presidenciales del año 2012 y la emergencia del movimiento estudiantil #Yosoy132 en diferentes ciudades del país, incluida Tijuana. Este movimiento, encabezado por jóvenes, se opuso a la manipulación mediática de los principales medios nacionales, que favorecía al entonces candidato Enrique Peña Nieto. El #Yosoy132 denunció las prácticas de corrupción y represión durante las elecciones, la compra masiva de votos, la violencia desde grupos de choque y la demanda de que el electorado tuviera mejor conocimiento de los candidatos a la Presidencia antes de tomar su decisión en las urnas. Lo anterior, en un periodo electoral cargado de propaganda con mensajes de miedo y odio con el respaldo del gobierno federal y la iniciativa privada en contra del candidato Andrés Manuel López Obrador.

En Tijuana muchos jóvenes también vivieron y participaron en este proceso, algunos involucrándose de manera directa y asumiendo posturas partidistas, pero otros, como el Colectivo Coyote al que pertenece Daniel, lo harían a través de eventos culturales y expresiones artísticas, que harían de la relación entre arte y política una alternativa acorde con el momento histórico del país. Recuerdo a Daniel en 2012 organizando eventos culturales en el Centro de Tijuana con happenings, murales colectivos, intervenciones artísticas, así como la organización de exposiciones, charlas y presentaciones desde el proyecto llamado Murmuren, dedicado a crear espacios de encuentro y discusión sobre temas culturales y artísticos en Tijuana.

Una de las memorias más vívidas de Daniel frente a una actividad del Colectivo Coyote es un atardecer en la Avenida Revolución, entre las calles Séptima y Octava de la Zona Centro, en la cuadra donde se ubica el edificio histórico del Jai-Alai. Ahí, Daniel organizaba un happening en el que decenas de jóvenes se tomaban de los brazos hasta abarcar casi toda la calle formando una cadena humana. Daniel comenzaba a jalar y todo el grupo de jóvenes se movía colectivamente, haciendo figuras en la calle y ocupando el espacio donde transitaban los vehículos. Los rostros de los chicos y chicas que participaron sonreían mientras se jalaban de un lado a otro sin soltarse de los brazos. Después supe que el happening tuvo como expectativa hacer una metáfora de la democracia desde los cuerpos unidos y enlazados, y cómo una persona era capaz de despertar un conjunto de fuerzas para dirigirse todos hacia un propósito común.

Daniel fue uno de los miembros del Colectivo Coyote más visibles durante este año. Continuamente desde sus redes sociales difundía nuevas convocatorias, invitando a más personas a sumarse. Gracias a su labor en Coyote, quedó impresa su huella sensible como gestor cultural y creador en un año que será crucial para el futuro de Tijuana y del país.

Daniel Espinosa nació el 23 de enero de 1988 en Tijuana. Se graduó de Diseño Gráfico en 2009 y de Arquitectura en 2014 en la Universidad Iberoamericana (UIA). Su vínculo con la comunidad artística y cultural comienza a ser más presente a partir de 2012 con su participación en el Colectivo Coyote, un grupo de jóvenes dedicados a la organización y difusión de eventos de arte. Desde este Colectivo, Daniel se dedicará a la promoción cultural, y en su camino irá participando en más iniciativas relacionadas a su formación en diseño y arquitectura.

De 2013 a 2015 participó como practicante en el Colectivo de Arte Torolab, fundado y dirigido por el artista Raúl Cárdenas en esta región fronteriza. En enero del 2017 crea junto con Haydé Jiménez del proyecto Borderland Noise, en el espacio NETT NETT en el segundo piso del Pasaje Rodríguez, un lugar que se describe como “Nodo, agencia y comunidad de producción cultural”, ubicada en el centro de la ciudad. También, desde 2017 lanza su proyecto Batopilas, compañía dedicada al diseño gráfico y la construcción.

Su formación universitaria, así como los vínculos con colegas y amigos relacionados a la vida cultural en la ciudad, permitirán construir redes de colaboración en las que Daniel irá dejando registros de su presencia. Sin embargo, uno de los más representativos y que continua en la actualidad es el Colectivo Coyote, proyecto que ha funcionado desde 2012 y donde su figura como gestor cultural será vital para la realización de eventos.

“Todos somos Coyote” es la consigna que lanzó este grupo de 11 jóvenes<sup>38</sup> al fundar su colectivo en Tijuana. Desde diferentes formaciones e inquietudes relacionadas al diseño, la arquitectura, la comunicación, la sociología o la filosofía, su encuentro fue posible desde el

---

<sup>38</sup> En la página web del Colectivo aparecen los once jóvenes que colaboran con Coyote y las funciones que realiza cada uno al interior, ver <http://colectivocoyote.org/nosotros-2/>

terreno común de las expresiones culturales y artísticas en esta frontera. En su descripción desde la página web se lee:

Coyote nace bajo la premisa de que el arte es una herramienta de transformación social. Desde el 2012 se ha dedicado a la gestión y difusión de proyectos artístico-culturales que generen cambios positivos en nuestra comunidad. Así pues, sus objetivos van desde la ampliación de espacios alternativos para la exposición del arte en sus distintas expresiones hasta el desarrollo de plataformas para impulsar la creación artística regional (Colectivo Coyote, Nosotros, Página web: [www.colectivocoyote.org](http://www.colectivocoyote.org)).

Desde este colectivo se construirán cuatro grandes proyectos a los que dedicarán su labor: el Módulo Cultural, un contenedor marítimo adaptado como espacio para la difusión y gestión artística, con la virtud de funcionar como un espacio móvil para trasladarse. Otro proyecto es Intervención del Transporte Público (ITP), que como su nombre lo indica, consistió en pintar el interior de autobuses públicos en Tijuana, invitando a colaborar a jóvenes artistas. Un proyecto adicional es Border Jams, que consiste en la creación de una plataforma digital de documentación y difusión de la escena musical y artística de la región, y donde han participado músicos, hip-hoperos y poetas. También, el proyecto Murmuren será concebido como un laboratorio para el desarrollo creativo y el intercambio de experiencias, desde él se gestarán eventos culturales en los que van a participar artistas jóvenes de la región fronteriza.

Coyote desde su fundación ha realizado más de 80 intervenciones artísticas y culturales en Tijuana. Desde su página web se comparte la documentación del trabajo realizado con 28

artistas y proyectos artísticos en esta frontera, aunque el registro con el que cuentan es mucho más amplio que el que aparece en su página web.

Desde la pregunta por el habitar en labor de arte (Pardo, 1991) y la mirada expandida del arte como aisthesis relacional (Ranciere, 2013; Borriaurd, 2006), en las siguientes páginas se despliega de modo más detenido el proyecto Murmuren y el conjunto de singularidades y fuerzas que imprimieron en esta frontera.



**Fotografía 19.** Presentación del Proyecto Murmuren. Fuente: Facebook Coyote, Tijuana, 2012.

Cada huella es una historia, y cada historia es relatada por aquel que se detiene en sus registros. ¿Quién se pone a la escucha de las huellas? ¿Qué nos dicen desde su aparente mutismo? Las huellas, y particularmente las huellas artísticas, hablan desde sus distintos lenguajes y formas. Éstas a veces cobran sentido desde relatos y memorias de quienes las hicieron posible o las experimentaron, pero también desde los registros que nacen de ellas como fotografías, videos o sitios de internet, los cuales se vuelven espacios digitales para la memoria colectiva y permiten la captura de estos acontecimientos en el tiempo.

El proyecto Murmuren del Colectivo Coyote puede pensarse como huella del habitar afectivo en Tijuana por construirse como un espacio para el encuentro, la creación de redes y la transformación social a través del arte. El impulso colectivo que lo motiva, da testimonio de la condición relacional que lo distingue como obra (Borriaurd, 2006) en tanto que no sólo participa el creador y sus piezas, sino también los gestores que lo organizan, quienes registran, y desde luego, el público que hace posible el evento como tal. En este sentido relacional de concebir lo artístico, los lugares también hacen la obra y generan superficies de contacto y fuerzas distintas que se imprimen sobre ella. En consonancia con lo anterior, la descripción para el proyecto Murmuren dice:

La ciudad que habitamos nos inclina a buscar alternativas para la solución de problemas que afectan a nuestro entorno social y cultural. En Tijuana cada vez somos más los que queremos contribuir de alguna manera para mejorar las condiciones de nuestra ciudad, y también existimos quienes creemos que es por medio del arte que podremos lograr el cambio que esperamos ver.

Basados en estas ideas hemos creado Murmuren, un proyecto que genera espacios para el desarrollo creativo, el intercambio de experiencias y el fortalecimiento de ideas de tal manera que resulten propuestas realistas para intervenir la ciudad.

Este proyecto es maleable y, para cada edición, buscamos que se sumen personas que quieren construir un espacio más rico en forma, contenido y recursos para materializar las ideas. Este proyecto es un laboratorio de creación que te invita a participar escuchando, viendo, opinando y, especialmente, proponiendo. (Daniel Espinosa, comunicación personal, diciembre 2017).

Distintos vocablos y enunciados engloban la singularidad relacional de Murmuren, destacando entre ellos la concepción de cambio para la ciudad a partir de la expresión e intervención artística, o también asumir este proyecto como un “laboratorio de creación” para generar alternativas que afecten positivamente a esta frontera.

La necesidad reiterada de intervenir desde el arte una ciudad como Tijuana se corresponde al momento histórico en el que nace este Colectivo, luego de años de la guerra contra el narcotráfico y la fracturación del tejido social ante las condiciones de violencia, horror y muerte que hicieron urgente una transformación en todos los sentidos. Este espíritu de cambio, cobra fuerza también en el contexto de las elecciones presidenciales en México y la emergencia del movimiento #Yosoy132, que vino a denunciar las irregularidades del proceso electoral, el favoritismo mediático hacia el candidato que representaba la continuidad del régimen y las condiciones de violencia y represión que imperaban en el país. Por lo que así como surgieron movimientos de ciudadanos a nivel nacional como el No + Sangre, que visibilizará el poeta Javier Sicilia y que también tendrá presencia en Tijuana, al igual que la creación de organizaciones comunitarias y asociaciones civiles a causa de la violencia y la inseguridad en la ciudad, desde el arte también surgirán distintas alternativas a manera de respuesta, incluyendo los cuatro proyectos más visibles del Colectivo Coyote, entre ellos Murmuren. Por lo que una de las huellas del habitar que distinguen este proyecto como obra es la voluntad de cambio y transformación que también estará presente desde los eventos y registros que llevaron a cabo.

El Colectivo Coyote ha organizado cuatro eventos desde el proyecto Murmuren. Ellos han integrado una selección diversa en cuanto a exponentes artísticos y los lugares donde suceden, haciendo de él una plataforma móvil y dinámica gracias a la confluencia de voluntades que los organizan, promueven y llevan a cabo. Este apartado se nutre de las descripciones

expuestas en la página web y redes sociales del colectivo para cada uno de estos eventos, introduciendo referencias de contexto de los lugares donde se realizaron y su relación con la vida artística y cultural en esta frontera. Desde estas páginas, se piensa al proyecto de Murmuren desde la superficie de contacto, en tanto que cada evento fue realizado en lugares de Tijuana emblemáticos por su relación con esta frontera, y donde quedaron registros de la sensibilidad artística juvenil que visibilizó este proyecto.

MURMUREN No.1 se llevó a cabo el 22 de noviembre de 2013 en Tijuana, en un bar cercano a la Calle Sexta de Tijuana conocido como Moustache. El diseño de la imagen corrió a cargo del artista Porkus. Los asistentes pudieron contemplar una obra del pintor e ilustrador Rvin de Tijuana y también videos del proyecto audiovisual Parabéns de la Ciudad de México. El evento contó con la participación de músicos como La Ayahuasca de Ensenada, así como Warm Places, Inkjet y Le Rodríguez de Tijuana. Además, concursantes del Foro Documental BorDocs proyectaron sus filmes durante las presentaciones musicales. El evento contó con una asistencia de 250 personas.

Como se refirió en páginas anteriores, la Zona Centro de Tijuana, singularmente la calle Sexta, experimentó una transformación a partir de 2009 que introdujo nuevos espacios para la vida nocturna de jóvenes en la ciudad, entre ellos el Bar Moustache, ubicado en la calle Madero, cercano a la calle Sexta, este bar se ha distinguido por acoger numerosos proyectos musicales de jóvenes en Tijuana, así como ser un foro de presentaciones para músicos tanto de otras ciudades de México como de Estados Unidos. Esta característica la compartirán otros espacios de la vida nocturna en la Zona Centro, que no sólo funcionarán como bares sino como sitios para conciertos musicales, presentaciones literarias o exposiciones de artes visuales. De modo que la realización de este primer evento de Murmuren en el Moustache, va de la mano con la renovación de la vida

nocturna en el centro y la introducción de ofertas culturales y artísticas al interior de los bares. Un hecho que es aprovechado por Coyote para realizar este primer evento.

MURMUREN No. 2 se hizo el 30 de enero de 2014 en el Centro de Arte y Cultura La Casa del Túnel. La Casa del Túnel es un centro cultural ubicado al costado de la línea fronteriza entre México y Estados Unidos, ubicado en la Colonia Federal en Tijuana. Su nombre se debe a que anteriormente ese espacio contaba con un túnel para el tráfico de personas y mercancías hacia San Ysidro, California. Posterior a su clausura, los propietarios decidieron darle un giro vinculado a la vida artística y cultural. En esta ocasión, el diseño e imagen del evento lo hizo Simón Malvaez. El evento contó con la participación de Bocafloja, poeta, artista de spoken word y hip-hopero, quien inició su tour oficial en el marco de este evento para promocionar su proyecto editorial titulado *Prognosis: Descarga Poética Decolonial*. El evento contó también con el pintor tijuanaense Richard Mendtorr desde su exposición “Autonomía y Autenticidad vs Atavismo y Adoctrinamiento”. Por su parte, el pintor de la piel Czar Kandinsky tatuó en vivo a varios de los invitados. Otra de las actividades consistió en que los artistas Ugo Villegas y Deived se encargaron de pintar un camión de transporte público en vivo como parte del proyecto Intervención en Transporte Público (ITP), otra de las iniciativas del Colectivo Coyote.

La segunda edición de Murmuren en La Casa del Túnel de la Colonia Federal al lado del límite fronterizo, continua con el impulso de este proyecto en convertirse en un espacio artístico multidisciplinario para que jóvenes artistas promuevan y difundan su obra. También comienza a consolidarse como una plataforma para la interacción y la construcción de relaciones entre personas interesadas en el quehacer artístico-cultural en Tijuana. De manera que a la par de exhibir un programa artístico, el evento de Murmuren pensado desde su articulación entre artistas, el lugar de acogida, los promotores que lo organizan y el público que participa, en conjunto

imprimen la huella de este proyecto como obra relacional. En este caso, la superficie de contacto de Murmuren se despliega en la Casa del Túnel como un lugar relacionado a la vida de la frontera, tanto por su origen ligado al tráfico clandestino, pero también por la creatividad artística en Tijuana que resignifica los espacios y los dota de otros contenidos simbólicos y afectivos. Por lo que una lectura posible que suma Coyote con la segunda edición de Murmuren en La Casa del Túnel, es que, si antes el tráfico era de personas y mercancías, hoy el “tráfico” también se da desde la sensibilidad.

MURMUREN No. 3 sucedió el 1 de junio de 2014 en Index Open Studio, un estudio ubicado en la Av. Revolución en el centro de Tijuana que se dedica a arrendar espacios de trabajo para diseñadores, productores audiovisuales y creadores en general en la ciudad. El diseño artístico del evento estuvo a cargo del proyecto Mexican Fashion, dedicado a la producción de ropa para hombres y mujeres jóvenes con estampados alusivos a la cultura fronteriza. Las participaciones artísticas de esta edición contaron con la presentación musical de Victoria Getman del cuarteto de cuerdas VIRAMAVI, la banda de rock indie Jardín, originaria de Tijuana, así como los músicos tijuanenses Siberium y Coastral. Desde las artes visuales realizaron presentaciones los artistas Dear, Al-B y Absque Carlos, este último realizó en vivo un mural en el interior de un camión de ruta como parte del proyecto Intervención en Transporte Público (ITP).

Adicional a las actividades y presentaciones artísticas, Murmuren no. 3 contó con dos mesas de trabajo, la primera titulada “El rezago en el mercado del arte en Tijuana” y la segunda sobre “Déficit de áreas verdes”, donde participaron miembros de Coyote, artistas invitados y público asistente, quienes conversaron sobre la gestión del patrimonio cultural mediante el uso de espacios públicos en Tijuana.

Durante la tercera edición del proyecto destaca que la organización de Murmuren, adicional al contenido artístico, incluya espacios de discusión entre creadores y público asistente en los que se gesten nuevas ideas y alternativas para sortear algunos de los obstáculos en la producción y difusión artística de jóvenes. También resalta la inclusión de espacios de reflexión más allá de lo artístico-cultural con la inclusión de la mesa de trabajo sobre la ausencia de áreas verdes en Tijuana, trascendiendo el objetivo estético-artístico hacia otros temas de coyuntura y relevancia social que requieren atención.

La superficie de contacto desde esta edición de Murmuren ahora es trasladada a otro punto importante en la Zona Centro, donde la presencia de jóvenes creadores será crucial para la continuidad de lugares como Index Open Studio y la generación de espacios de encuentro y diálogo sobre la creatividad artística en Tijuana y otros temas de relevancia social. Por lo que con este nuevo evento, Murmuren continúa ampliando sus alcances, consiguiendo uno de los objetivos como Colectivo al concebir al arte como una herramienta de transformación social.

MURMUREN no. 4 ocurrió el 16 de abril de 2016 en Estación Federal, un edificio conocido por personas ligadas a vida cultural de Tijuana por contar con el estudio del artista Marcos Ramírez “Erre”, pero también por alojar a artistas de distintas nacionalidades que llegan a hacer residencias en la ciudad. Estación Federal ha sido sede de eventos culturales organizados por jóvenes en distintos periodos, por lo que la elección de este espacio por Coyote, de nuevo lo convierte en un sitio de acogida para eventos artísticos en la frontera.

Una de las singularidades de este evento es que fue coorganizado entre Coyote junto a otros proyectos como PASE Music, una plataforma digital para la difusión de bandas independientes cuyo lema es “Pégate un pase de música”; Centro Ventures, una empresa

inmobiliaria dedicada a la mejora y construcción de viviendas, oficinas y comercios; el proyecto Out There, dedicado a crear oportunidades colaborativas entre artistas al organizar eventos de arte, exhibiciones en grupo y presentaciones musicales; y Estación Federal, en cuya descripción desde su página en Facebook (@estacionfed) se describe como un “Complejo de usos mixtos que promueve una vida sustentable, urbana y transfronteriza”, proyecto que dispuso las instalaciones como sede de Murmuren.

Desde la promoción del evento aún visible en la página de Facebook de Murmuren (@murmurentijuana), el subtítulo lo describe como “Arte Emergente” y las actividades que se anuncian incluyen una intervención en pintura, la exposición de doce artistas jóvenes, arte-instalación y presentaciones musicales, en un programa que transcurrió desde medio día hasta casi media noche.

La primera actividad estuvo ligada al proyecto de Intervención al Transporte Público (ITP) de Coyote, con la participación del artista David Peña quien se encargó de intervenir un autobús desde el inicio del evento hasta su finalización, labor que será documentada y estuvo visible para el público asistente.

La segunda actividad del programa contempló la inauguración de “DEMERGERIS”, una exposición colectiva de doce artistas visuales jóvenes, la cual contó con recorridos guiados y la presencia de las y los artistas para interactuar con el público. Los artistas participantes fueron Ruin, Celeste Byers, Aaron Glasson, Mischka Ippólita, Elsoldelrac, Krystel Rascón, Sabina Espinoza, Luis Alonso Sánchez, Carmina León, Constanza Fregoso, Toni Larios y Amanda Yamashita. La exposición estuvo montada durante un mes en Estación Federal.

La tercera actividad en el programa fue el lanzamiento de IN SITU, una plataforma en la que integrantes del Colectivo Coyote presentaron creaciones artísticas no a modo de colectivo sino de autoría personal, y que en el marco de Murmuren no. 4 el artista Josemar González Lizárraga presentó su pieza. Para el cierre de la cuarta edición se realizaron presentaciones musicales a cargo de los proyectos de jóvenes Entre Desiertos, Siberium, Ethics y Celeste Byers.

La cuarta edición de Murmuren reunió las experiencias y aprendizajes de las ediciones anteriores para cumplir con el propósito de seguir construyendo un espacio de colaboraciones y relaciones que tienen como base el interés en el arte y la cultura en Tijuana. La coorganización de este evento junto a más proyectos como Estación Federal, fue clave en la comprensión de Murmuren como superficie de contacto, siendo que renueva el vínculo entre jóvenes creadores y un lugar que ha estado presente en la creación y transformación del arte y la cultura en esta frontera. A su vez, el contenido del programa integrando distintas disciplinas artísticas y formatos como las intervenciones, la exposición colectiva, la instalación y las presentaciones musicales, dan cuenta de la cualidad relacional implícita en cada una de las actividades, y cómo desde una perspectiva amplia se logra distinguir la operación de una plataforma como Murmuren para el impulso y la visibilidad del arte emergente de jóvenes.

Aunque no se volvió a organizar una nueva edición de Murmuren, desde esta plataforma continuaron acciones y apoyo a eventos como Brazo Poderoso, Baja X México, dedicado a recaudar fondos y víveres para damnificados por los sismos en el centro y sur del país en 2017. Otra de las actividades fue la colaboración con la organización Article 19 con quienes se ideó un mural y una charla sobre la relación entre arte y derechos humanos. El mural fue creado por el artista El Fide en Aether, un café del Pasaje Rodríguez. Estas actividades transcurrieron los días 21 y 22 de octubre de 2017, el primer día fue dedicado a la elaboración del mural y el segundo

para la charla sobre arte urbano y defensa de los derechos humanos. El día de la charla también se hizo una proyección de videos sobre las actividades que realiza el proyecto Article 19 en el tema de derechos humanos.

Desde la plataforma de Murmuren también se ha apoyado la organización y promoción de exposiciones de arte como la titulada “Los lujos del instinto” de Dardin Sabina Espinoza y Guillermo Valenzuela en diciembre de 2017, y posteriormente, la primera exposición individual de Sabina Espinosa titulada “Toma tu amor” inaugurada en febrero de 2018, ambas acogidas en el local del proyecto Nett Nett en el segundo piso del Pasaje Rodríguez.

Cada experiencia está signada de fuerzas, sensaciones, sentidos. Estas fuerzas nos afectan cuando las provocamos o también cuando nos abrimos a ellas y exponemos el cuerpo a sus intensidades. Exponerse a esas fuerzas es también abrir una obertura a lo inesperado, el riesgo, la incertidumbre que no podríamos controlar, siendo que no hay secuencialidad para los efectos de una experiencia. Estar arrojados a ella es también estar ante lo inesperado que nos provoquen sus efectos. En otras palabras, la experiencia está hecha de fuerzas, pero no hay certeza de controlar las intensidades que se producen desde ellas.

Los siguientes pasajes recuperan la voz de Daniel del Colectivo Coyote para captar algunas de las fuerzas y contactos presentes en Murmuren desde sus ediciones en Tijuana. Lo que se busca con este momento de la huella es resaltar las intensidades que despiertan las relaciones mediadas desde la creatividad artística, y cómo los recuerdos y relatos de Daniel conservan estos registros desde su experiencia personal. De ahí que este momento resalte los contactos y las intensidades que producen estos eventos. Al compartir lo que significa Murmuren para él, Daniel expresa lo siguiente:

El propósito del colectivo en este proyecto en particular es, en términos generales, cumplir con la dualidad de nuestra misión, que por un lado busca diversificar los canales de acceso a la cultura y el arte, y por otro (en este entra Murmuren), promocionar artistas regionales (en su gran mayoría nuevos). Así creemos que es importante hacer eventos artísticos apartidistas, fuera del ambiente formal y que impulse talento local para que en un futuro ellos nos ayuden a nosotros a seguir con la otra parte de la misión que es más difícil. Esta cuestión de llegar a otros puntos en la ciudad, en otras formas, con calidad y sin algo a cambio.

Para mí el murmuren es una oportunidad para buscar una experiencia épica dentro de un coctel cultural. Así, aunque no tenemos los recursos del CECUT, sí la euforia de nuevos artistas con nuevos públicos que recuerdan cada evento como propio. (Daniel Espinosa, comunicación personal, febrero 2018).

En este pasaje es distintivo como para Daniel hay al menos tres finalidades explícitas con el proyecto de Murmuren, en primer lugar, ampliar el acceso a contenidos artísticos y culturales; en segundo, apoyar la obra de artistas emergentes, principalmente jóvenes; y tercero, hacer de los eventos una experiencia significativa para quienes participan, incluidos organizadores, creadores y público al que se dirigen, algo identificable cuando dice que nuevos artistas y públicos “recuerden cada evento como propio”.

En cuanto a los registros que Daniel evoca de este proyecto, dan cuenta de formas de relación que suceden gracias a estos eventos, es decir, el evento en sí mismo obra para generar experiencias entre las personas, esa condición relacional que ocurre gracias al acontecimiento que congrega lo artístico produce fuerzas que afectan, momentos que se acogen como una

captura de memoria. El contacto ha dejado su forma impresa. Al indagar sobre los distintos eventos de Murmuren Daniel dice:

Recuerdo algunos momentos. Uno muy particular para mí fue en Murmuren No.2<sup>39</sup> en el segundo 12 vas a ver a un ex veterano deportado con su uniforme. En ese evento Bocafloja (MC) presentó un libro perfilado en la decolonización y muy perfilado (sic) hacia los yankees, para mí fue un momento de contraste, ya que ese hombre a pesar de ser deportado honraba y veneraba a los Estados Unidos. Creo que este personaje tiene su propio grupo de ex pats<sup>40</sup>.

No hubo confrontación, hubo respeto, en ningún momento el expat se fue indignado ni nada. Complementando esa presentación, me llamó la atención a unas señoras en sus 70s' que levantaban la mano para preguntar más de una cosa, hecho que me llamó la atención porque no es lo más convencional ver a mujeres en sus 70s mexicanas interesadas en este tipo de creación con bases en la poética del hip hop, y en esa misma sesión de preguntas y respuestas, un admirador del artista, le hizo saber que él ya no le entendía. Que había elevado tanto su léxico y había sofisticado tanto su vocabulario que no lograba entenderlo.

---

<sup>39</sup> En este momento de la comunicación Daniel alude al video con el registro de Murmuren no.2, el cual está disponible en la dirección: <https://vimeo.com/88234595>

<sup>40</sup> La expresión es una abreviatura que hace referencia a los grupos de veteranos de guerras estadounidenses deportados hacia México luego de cumplir su servicio. En este sentido, ex pats estaría asociado a la figura del ex-patriota.

Así que fueron varios momentos en ese espacio de tiempo además situados en la Casa del Túnel, que de por sí ya era especial. Fue un momento de éxito personal porque la primera edición fue en Moustache y aunque fue un éxito no queríamos confundirnos con una fiesta.

El segundo fue bueno en cuanto a resultados de contenido, pero no quedamos convencidos con el lugar ni con el día. Así que, aunque nos separamos de un concepto de fiesta, no creímos tener impacto. Bueno, fue lindo porque al hacerlo en la Casa del Túnel el público sería auténtico, es decir, deben trazar su plan para llegar a la Colonia Federal porque, bueno, no le queda de paso a nadie. Segundo, el público tan diferente que se encontró y que escuchó información que hizo generar debate. Tercero, cómo el público enfrenta el contenido, donde esperarías que el ex-pat o las señoras lo cuestionaran y donde sus fans lo apoyaran. Pero que al final, de cierta forma queda abierta la pregunta si el hip hop debe ser complejo en lenguaje no necesariamente en contenido, me refiero a que puedes dar el mismo mensaje de una manera digerible o rebuscada. Eso me dejó pensando porque sigo al hip hop como elemento poético (Daniel Espinosa, comunicación personal, febrero 2018).

La lectura que hace Daniel de la segunda edición de Murmuren y su comparación frente a su primer evento, refiere sobre la intencionalidad del Coyote de crear espacios lúdicos y de relación con el arte, pero marcando distancia de concebirse como un evento que podría confundirlo con una fiesta. En otras palabras, hay una intención política de lo artístico como espacio posible de relaciones, más allá de sólo concebirlo como un festejo. Que también lo es, pero en otro sentido de reunión que implica reconocimiento mutuo y consciente del lugar del arte en el evento.

Otro de los énfasis que señala son las rupturas de esquemas frente a la concepción del artista y su público. Una toma de atención respecto a que no hay públicos convencionales sino heterogéneos y críticos que interpelan desde su experiencia aquello que se les presenta como arte. La condición relacional de estos eventos, abren formas más horizontales de comunicación menos distantes y más próximas entre creador y espectador, donde lo que se pone en juego es el contacto de la sensibilidad frente a la experiencia, y en el que ambos cuerpos participan de las intensidades que configura ese bloque de sensaciones (Deleuze y Guattari, 2005). Estos registros que enuncia Daniel, serían algunos de los contactos en las primeras dos ediciones.

Otro de mucho valor fue en el murmuren No.4. Para mí el que ya se sintió como la graduación de eventos de Murmuren. Pero la anécdota dentro de este evento fue que un chico rompió una escultura que exponíamos no por accidente, sino que tomó la escultura, bailó con ella y la tiró.

Nosotros al recibir obra les dimos una hoja de responsabilidad a los artistas, por lo que lo contactamos para hacerle saber que tenía que respondernos a nosotros. Este chico es un generador de memes por excelencia, como un troll, por lo que quiso hacernos saber que estaba arrepentido de una manera un tanto sarcástica y que podía poner sus servicios web para contrarrestar. Así que lo que hicimos fue citarlo en persona, hacerle saber que tenía que pagarla y que no nos interesaban sus servicios. Que teníamos un contrato firmado y que haríamos lo necesario legalmente para proceder sabiendo que teníamos por lo menos a cinco testigos que ya habían sido afectados con anterioridad por su persona.

Así que tomamos responsabilidad, formalizamos el pago, generamos plazos y le dimos un recibo de pago con amabilidad, pero con seriedad todo. Así que para mí eso fue un éxito también, porque no hubo *arguende*<sup>41</sup>, el daño se pagó y para nosotros fue como salir de un problema. Sí, creo que a veces aprendes, por un lado, a veces por otro. (Daniel Espinosa, comunicación personal, diciembre 2017).

Este pasaje expresa cómo durante los eventos artísticos no todo es relación, sino que también ocurren tensiones por fuera de los propósitos que se conciben, y Coyote, como gestores de estos eventos, asumen una responsabilidad sobre las piezas que exhiben y las actividades que realizan. Los contactos que provocaron con las ediciones de Murmuren fueron distintos en su arrojo e intensidad. Un ejemplo de ello es cómo para Daniel el relato de la escultura rota y la resolución del conflicto con el joven que la tiró, significó un aprendizaje que le aportó esta edición. Los contactos que ha dejado este proyecto de Coyote, desde la voz de Daniel relatan cómo hay experiencias que se imprimen y se vuelven aprendizajes. El contacto acontece y queda resguardado.

La piel en la que se inscribe Murmuren es una piel de frontera. Llamada “porosa” por las filtraciones que la traspasan. Dividida en cercos, pero conectada por relaciones, y que en el caso de Coyote se apropian de este sentido que alude a su filtración, no sólo de la frontera internacional sino en fronteras cotidianas, en la comunicación del día a día, donde los que se murmura va traspasando, se va filtrando también, los murmullos se propagan, encuentran el punto de fuga para transgredir sus límites. Coyote crea su obra en esta piel frontera y dice a todos: Murmuren para que las experiencias y acontecimientos del proyecto se expandan. Cada edición

---

<sup>41</sup> Esta expresión del caló fronterizo podría ser sinónimo de “escándalo”.

fue una invitación a murmurar, hacer eco de los lugares, las experiencias, los contactos que hizo emerger. Al preguntar sobre los orígenes del nombre de este proyecto Daniel explicó:

Murmuren tiene matices fronterizos y sobre todo tijuanaenses por varios aspectos. Si lo desglosamos conceptualmente, es el extracto de una riña de transportistas que circulan por las venas de esta ciudad. Como bien sabes, en los autobuses de la ciudad llevan la serpiente de Shelby Mustang y la frase murmuren para el *slang* "murmuren culebras", y que nosotros re-utilizamos como Murmuren en un aspecto positivo, cultural y artístico.

En un segundo aspecto y retomando a la figura de Shelby Mustang, uno de los carros más consentidos de los estadounidenses, ligado a la cultura local, es un hecho muy fronterizo por la influencia directa de información que, aunque cruces o no, llega.

En el tercer aspecto existe en el contenido porque siempre trasciende a artistas regionales, no locales, y eso implica personas de toda la franja fronteriza (Tijuana, Tecate, Mexicali) pero también, San Diego y otras regiones de California como Long Beach, Los Ángeles y demás. (Daniel Espinosa, comunicación personal, diciembre, 2017)

En este relato Daniel hace alusión al sentido de la frase "murmuren" para la cultura fronteriza en Tijuana, ya que está ligada al servicio de transporte público en la Zona Este de la ciudad, donde opera un tipo de transporte conocido como "Calafías" y que son una especie de microbuses con varias décadas en uso que los choferes llamados "calafieros" se encargan de decorar a su gusto. Muchos de ellos han incluido en los vidrios frontales, laterales o traseros de las calafías la frase "murmuren" o "murmuren culebras" para hacer alusión a las envidias que surgen entre transportistas de ruta en sus disputas por el pasaje. Esta frase es apropiada por Coyote para dotarla de otro sentido, donde la frase de no alude a un sentido negativo de envidia

sino de difusión y expansión, pero que también juega con ese tono original para el que lo utilizan los transportistas. De modo que, se busque o no, los sentidos quedan asociados, por lo que es claro el aporte de Coyote a esta frase de la cultura popular fronteriza en Tijuana.

Otro de los aspectos que refiere Daniel en cuanto al título es el contacto transfronterizo entre algunos símbolos culturales, por ejemplo, en el caso de la referencia al modelo de automóvil Shelby Mustang y la serpiente cobra que lo representa. Entre un gran número de personas en Tijuana existe un conocimiento de referencias culturales estadounidenses que también se replican en esta ciudad, no sólo en cuanto a automóviles, sino también en prácticas como el imaginario en torno a las fiestas en Tijuana o los paseos por San Diego, hay un conjunto de símbolos y referencias compartidas, propias de las relaciones sociales que suceden en frontera. En este sentido, la piel cobra particular relevancia por esas filtraciones que suceden como se ha referido antes. Esto también lo llega a expresar Daniel al hablar de que Murmuren no sólo busca filtrarse por Tijuana sino la franja fronteriza en México y más allá de ella con el intercambio artístico con ciudades norteamericanas como San Diego, Los Angeles o Long Beach, lo que abre la posibilidad de continuar expandiendo este proyecto.

## Develar desde la sensibilidad cuerpos y rostros liminares. Ana Andrade y el proyecto

### Ñongos



**Fotografía 20.** Ana Andrade. Fuente: San Diego Exhibition Center

Recuerdo ver a Ana por las calles del centro de Tijuana y asistiendo a los eventos que se organizaban en el Pasaje Rodríguez en 2011. Guardo imágenes de ella caminando sola por la Avenida Constitución, con su mirada tranquila y su sonrisa curiosa, como si supiera un secreto ignorado por los demás. Tengo memoria de conversaciones que tuvimos en aquellos años y cómo me llamaba la atención su modo sosegado de platicar. En ese entonces no tenía conocimiento de que le gustaba la fotografía ni que planeaba llevar a cabo proyectos artísticos. El primer vínculo fue a través de las actividades culturales en las que coincidíamos y también por la cercanía con su hermano mayor, quien era un asiduo participante a una serie de eventos llamados Debates Exotéricos, los cuales organicé junto a más amistades de 2010 a 2012, algunos de ellos en el Pasaje Rodríguez.

En 2011 desde las redes sociales me enteré de que Ana había ganado una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) para llevar a cabo “Ñongos”, un proyecto fotográfico en un lugar de Tijuana conocido como El Bordo, la zona federal que divide la frontera de México con Estados Unidos, donde hay una gran obra que canaliza la corriente del río Tijuana y en la que transita y vive una gran cantidad de personas en situación de calle. Es precisamente en este lugar donde tengo otra memoria de Ana. Mientras yo hacía trabajo de campo y entrevistas a los habitantes de la canalización, la recuerdo a ella caminando en soledad con su overol de mezclilla, su cabello chino sujetado, su morral de tela y su cámara. Retratando los detalles que iba descubriendo, conversando con las personas que estaban ahí y que poco a poco le fueron dando confianza hasta convertirse en sus amigos. Recuerdo ver a Ana en la lejanía del canal, caminando hasta el punto donde estábamos yo y otro amigo grabando entrevistas con uno de los habitantes del Bordo. Ella, con un semblante preocupado, preguntaba a la persona si había visto a uno de sus amigos, “El Gato”. Una noche antes habían ejecutado a una persona en ese lugar y ella temía que fuera algún conocido suyo. Sabía que la lucha por la venta de drogas en ese punto era peligrosa. Después de preguntar y recibir una respuesta negativa por parte de la persona que entrevistábamos, siguió su búsqueda en otro punto del canal.

Un año después Ana comenzaría a difundir los resultados de su proyecto fotográfico en el Bordo. En las imágenes que mostraba de alguna manera ya se percibía que el proyecto había ido más allá del propósito de solamente registrar el lugar, y que más bien había provocado otros efectos que trascendían el interés fotográfico. Ana había ido en busca de imágenes para su proyecto, pero encontró también una gran cantidad de amigos y personas que se volverían especiales en su vida. Fue de este modo que Ñongos se expandió a otros registros como el video, la escritura y la documentación de objetos, creando además de las imágenes fotográficas,

momentos afectivos y relacionales que quedarían plasmados como huellas que hizo posible su mirada artística en esta frontera.

Ana Andrade nació en 1987 y cuenta con la doble nacionalidad tanto de México como de Estados Unidos. En su página web ella se describe como una artista visual binacional y su trabajo abarca tanto la fotografía como el video. Como otros jóvenes transfronterizos, la vida de Ana ha transcurrido entre ambos países. Desde su ingreso a la preparatoria Federal Lázaro Cárdenas en Tijuana fue creciendo su interés en la fotografía. Posteriormente, cursó un taller de foto en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) donde aprendió el manejo técnico y digital de la cámara. Este primer periodo de formación, lo complementa la licenciatura en Comunicación y Publicidad en el Centro Universitario de Tijuana (CUT), de la cual se graduó en 2009. Una etapa adicional de formación la adquirirá del Diplomado en Fotografía Contemporánea por medio del programa de cultura de la Universidad de Guadalajara, ciudad donde radicó por periodos entre 2009 y 2011 y en la que montaría su primera exhibición fotográfica titulada “Meditaciones urbanas”. Un momento que cambiaría su trayectoria como artista fue recibir la beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) para jóvenes creadores 2011-2012, que otorgaba el entonces llamado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) (actualmente Secretaría de Cultura) con el proyecto titulado “Ñongos”, el cual documenta el espacio de vida de personas deportadas de Estados Unidos, habitantes de calle o que consumían drogas en el lecho del río Tijuana que divide a México de EU. Este sitio, conocido como el final de la canalización del río Tijuana o localmente nombrado como el Bordo, en 2013 contaba con al menos 1000 personas que transitaban o vivían en este lugar. Su proyecto vino a capturar un periodo crítico en la ciudad al registrar desde una mirada íntima los rostros que dejaron las deportaciones masivas de Estados Unidos hacia México durante la

administración de Obama, pero también el alto número de personas con adicciones, que vivían y continúan viviendo ahí.

Ñongos se extendió más allá de la beca FONCA y en años posteriores Ana continuó visitando el Bordo y forjando amistad con sus habitantes. Por lo que además del registro en foto y video, ella organizó montajes de sus fotografías bajo los puentes ubicados en la canalización y también realizó la proyección de un documental en el lecho del río, documentó testimonios a través de filmaciones y cartas y también organizó una exposición en el Pasaje Rodríguez de la Zona Centro, donde los principales invitados fueron los habitantes del Bordo. Derivado de este primer acercamiento surgieron los cortometrajes “El gato-Julio Romero Salas (2012-2013)”, “Uk-Baalám” (2013), “Scott” (2013) y “Coronación” (2014), creados junto a Brian A. Chillian y Jesús Guerra, donde Ana colaboró en la fotografía, codirección y producción.

Para más detalles de sus proyectos fotográficos y documentales, además de Ñongos, es posible acceder a su página web en [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com), en la que Ana incluye documentación de más proyectos artísticos. Por ejemplo, en el caso de “El gato-Julio Romero Salas” está presente el video y también una carta escrita por el protagonista, accesible para su lectura desde la plataforma ISSU. También se incluyen textos e imágenes del proyecto “u’ceet Oxkutzcab ka’kuxtal” el cual incluye un texto introductorio y un conjunto de once fotografías de la vida cotidiana y tradiciones en la ciudad maya de Oxkutzcab en Yucatán, en el sureste mexicano. En marzo de 2017, Ana inauguró la exposición de estas fotos en el pasillo Vidal Pinto del Centro Cultural Tijuana (CECUT).

Otro de sus proyectos fotográficos y documentales es “Chijuana” sobre comunidades chinas en esta ciudad fronteriza, registrando su vida cotidiana, su intimidad familiar y sus

relaciones. Este proyecto contó con el apoyo del programa Jóvenes Creadores 2016-2017 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)-Secretaría de Cultura. En el segmento de la página web dedicado a “Chijuana” está disponible un video donde se pueden apreciar algunas de las fotografías que integran esta obra. Un proyecto complementario al anterior es “Los Budas de Chijuana” el cual incluye once fotografías con esculturas de Budas en distintos lugares de la ciudad como restaurantes y casas particulares, mismas que son acompañadas de fotos tomadas por una cámara especial para capturar detalles microscópicos. Este conjunto fotográfico es acompañado por la leyenda “¿Qué es la fe? ¿Qué es la divinidad?”.

Finalmente, dos proyectos adicionales en la página web de Ana son “Last night at Playas de Tijuana” y “66 hours”. El primero dedicado a abstraer los paisajes utilizando una cámara microscópica para capturar las partículas, donde se muestran cinco fotografías y cuatro videos cortos. Las piezas de este proyecto fueron exhibidas en el San Diego Art Institute de California, Estados Unidos del 7 de noviembre de 2018 al 7 de enero de 2019. Respecto al proyecto “66 hours” este segmento de la página está en proceso de elaboración.

Además de estos proyectos fotográficos y exposiciones, Ana ha impartido talleres de fotografía en comunidades del Estado de Yucatán, a jóvenes inmigrantes haitianos en Tijuana, y de modo más reciente, a las y los asistentes al campamento de verano del Museum of Photographic Arts (MOPA) en San Diego, California. Actualmente ella realiza sus estudios de posgrado en la Universidad de California en San Diego (UCSD) en el programa Masters in Fine Arts (MFA), con un proyecto en fotografía que busca proponer nuevas formas de documentar el ambiente, los problemas sociales y la vida cotidiana con imágenes capturadas a través de una cámara microscópica.

Esta semblanza introductoria ayuda a distinguir cómo la presencia de Ana como artista visual en Tijuana ha construido proyectos fotográficos y documentales donde destaca la presencia de personas deportadas e inmigrantes, quienes son fotografiados en sus prácticas y cotidianidad desde un registro íntimo que trasciende el mero interés estético y se vuelve un puente de reconocimiento hacia aquellas comunidades consideradas como otras, o marginadas socialmente por su condición vulnerable. La mirada de Ana ayuda a fisurar prejuicios y estigmas hacia estas personas, tal y como lo ha conseguido con Ñongos.



**Fotografía 21.** Imagen del proyecto “Ñongos” (2013). Fuente: [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com), Tijuana.

Ñongos es un proyecto fotográfico y de intervención que combinó etnografía visual, observación participante, registro de testimonios y objetos, así como la organización de actividades culturales y exposiciones. En un primer momento Ana realizaba recorridos en los que fotografiaba el lugar y detalles del entorno en la canalización. Posteriormente fue conociendo a las personas en el Bordo, quienes la invitaron a las chozas, cuevas y refugios autoconstruidos conocidos como “ñongos”, palabra que podría estar asociada a la palabra *jungle* del inglés y que deriva de una incorrecta pronunciación; sin embargo, desde el particular caló fronterizo también

podría nombrar un acumulado de objetos y materiales apilados de forma caótica o improvisada. Un despliegue adicional de esta palabra lo ofrece Ana basándose en un adjetivo del castellano hablado en Venezuela, donde la palabra ñongo denota inseguridad. Aunque en un inicio Ñongos solamente contemplaba el registro fotográfico, poco a poco el proyecto se transformará y tomará su propio rumbo. Esto se distingue en el “Statement”, el texto introductorio escrito por Ana para dar cuenta de los orígenes, el proceso y los efectos que suscitó con Ñongos:

Las fronteras visibles e invisibles dividen al mundo y a la sociedad. Aunque el tiempo cambie, haya transformaciones y situaciones que van y vienen; hay diferencias que siguen con su curso vital.

Justo en Tijuana, frontera de México con Estados Unidos, empieza la canalización del Río Tijuana. Obra urbana creada durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez en los años setenta, en el que el gobierno tuvo que desalojar un espacio de hogares improvisados conocido como cartolandia. Desde entonces, las leyes estadounidenses de control fronterizo y migratorio cambiaron, así incrementando las deportaciones hacia México y otros países.

Fue en 2010 cuando decidí bajar de los puentes y entrar al canal que siempre observaba. Al ver la barda fronteriza caminé hacia ella. Cuando una voz me dijo: “Qué hace aquí? Hay puro loco”, “Como muchos” respondí. Juntos caminamos hacia lo que me daba curiosidad: una serie de casas individuales hechas de cartón, tabla, tela y lona, una especie de cartolandia. Uno de los habitantes partió con sus manos un melón y me lo compartió. A pesar de que el aspecto de las personas no era lo que acostumbraba ver y que la basura abundaba, yo sentí respeto. La amabilidad y compañerismo invadieron mi

mente. Sentí una necesidad de conocer más; fue por lo que meses después empecé a documentar el espacio. Ñongos, les llaman a los refugios efímeros que son construidos por las manos del que lo habita. Ellos desconocían la razón de tal palabra, decían: “Porque es como jungle y estamos en una jungla”, “por los cajones de nuestros antepasados, donde guardaban el trueque”, “siempre le han dicho así”. Al buscar la palabra con y, ll, ch y ñ, conseguí el significado venezolano: Ñongo (adj. Dicho de una situación o asunto: Inseguro, incierto, lleno de dificultades y obstáculos).

Esta palabra describe la situación actual del habitante, algunas son: deportación, espera de oportunidad para regresar a EEUU, libertad condicional, represión policiaca, falta de bienes económicos y de trabajo, necesidad, desesperación, depresión y adicciones.

Haciendo uso del diálogo, convivencia, fotografía y video, logré comprobar que el lugar es un hábitat social. Los habitantes tuvieron participación vital en mi proceso creativo, y gracias a esto realizamos acciones artísticas con las que a través de la colaboración logramos romper con ciertas fronteras invisibles. (Ana Andrade, 2012, página web, proyecto Ñongos).

El texto introductorio da cuenta de cómo el proyecto fue expandiéndose a partir del contacto de Ana con las personas que moraban en los ñongos, es decir, cómo la propia experiencia de estar en ese lugar, junto a los cuerpos y las situaciones que vivían cotidianamente significaron un cambio sustancial en lo que ella pretendía. Aunque no era la frontera internacional, otras fronteras comenzaban a borrarse. En entrevista con Ana, ella expresó:

La frontera aparece en mi obra porque sale la famosa barda que divide a México con Estados Unidos (...) Dentro de la obra o de mi trabajo de los ñongos, muestro un efecto de las fronteras en el mundo. Uno de los efectos que pasan, como las

deportaciones. Y de alguna forma lo ilustré con las imágenes, empezando por las casas. Mi idea era mostrar las dificultades que se tenían en volver a cruzar la frontera, al mostrar que se quemaban los ñongos, entonces era mi metáfora de que construían un ñongo y luego lo quemaban policías. Entonces el ñongo era una metáfora del ir y venir de las personas deportadas.

También, no sé si eso se represente en mi obra, pero en mi mente es como que muchas veces como seres humanos en sociedad ponemos fronteras por las distintas formas en que se viste la gente, lo que representa la gente, ¿no? como en ese caso [a las personas del canal] (...) las consideraban basura, y esa ya es como una frontera.

(...) y más allá de las fronteras que son negocio como las de los países divididos, pues el lenguaje también es una frontera, y también los cuerpos. A mí se me hace que la primera frontera que existió en el plano universal o mundial, o no sé cómo se pueda decir, son los cuerpos porque separan toda esa energía que es uno (...) (Ana Andrade, entrevista, 2017)

Para borrar esas “fronteras invisibles”, la huella de Ñongos como proyecto artístico y relacional se registró a través de fotos, videos, cartas, objetos, actividades culturales, exposiciones y también la creación de nuevos proyectos colectivos, tanto con habitantes del bordo como con otros jóvenes creadores de Tijuana. Otra hondura de la huella que posibilita Ana con Ñongos se percibe en el cúmulo de experiencias que ella generó al forjar amistades y crear vínculos afectivos con todas estas personas. Ya que, si bien, el propósito estético del proyecto queda capturado en una gran variedad de registros, también hay un propósito ético que emerge gracias a su contacto amistoso y que provocó afectos inesperados que perdurarán en el tiempo.

Las fotografías de Ana captan instantes, lugares y cuerpos en el Bordo, haciendo de ellos una composición que va más allá de lo que atestigua ella como fotógrafa, es decir, no sólo retrata escenas singulares en la ciudad de Tijuana, sino que logra enunciar una condición humana que persiste en las fronteras. Lugares fronterizados, existencias fronterizas, paisajes liminares, objetos en el abandono, vidas inseguras, inciertas, a la deriva de su propio error, bajo riesgos constantes, amenazas de violencia, represión, dolor y muerte. Las fotos, como superficies de contacto que sustentan este proyecto, adentran al espectador al mundo de las existencias fronterizas.

Aunque los diferentes pliegues que forman la huella de este proyecto van más allá del registro fotográfico, en este caso las superficies de contacto son profundizadas a partir de las imágenes disponibles en la página web de Ana desde la pestaña de “Fotografía” y también en la pestaña que lleva por título “Sueños en el río”.

El segmento de “Fotografía” lo integran 42 fotos a color tomadas con cámara digital en las que queda representado el Bordo, las personas que moran en él, así como el paisaje, los objetos y la vida cotidiana. En ellas aparecen diferentes ñongos a lo largo de la canalización; personas dispersas andando a solas por la extensa superficie de concreto; una pareja recostada entre cartones y basura, cuya mirada atraviesa las ramas y se engancha al lente de la cámara; grupos de amigos posando para la foto; el interior de un ñongo decorado con caballos y dinosaurios; la preparación de alimentos con improvisados fogones en piedras; altares en medio de la maleza en honor a amigos desaparecidos; la presencia disruptiva de la policía; una joven mujer sentaba frente a una casa de campaña rehúye la mirada; un cuerpo inconsciente en la vegetación; el empaque usado de una jeringa para consumir heroína; documentos personales convertidos en basura; papeles y plásticos quemados; un hombre sonríe al interior de su ñongo

mientras toma una fotografía con una cámara de juguete; el cerco fronterizo, y al lado, un centro comercial estadounidense; un zapato viejo sobre una manta con el estampado de un astronauta y la bandera de Estados Unidos. Instantes fugaces, paisajes revelados, rostros descubiertos, imágenes. Cada foto guarda detalles íntimos e historias para quien se detiene a contemplarlas. Cada una por sí sola cuenta una historia sin tener que narrarla. A través de ellas se va revelando cómo el Bordo para todos sus moradores no sólo es el lugar donde viven sino también un mundo, con toda la complejidad, riesgos e incertidumbre que ello conlleva, pero también con sus destellos de belleza, sus amistades posibles, amores inesperados, sonrisas que alegran al corazón aún en la pesadumbre.

Esto queda enunciado de manera más nítida en “Sueños en el río”, título del montaje fotográfico realizado por Ana con el apoyo de los moradores en la canalización, y donde ella mostró ciertos detalles del mundo que circundaba a los habitantes del Bordo, además de darles la posibilidad de mirarse a sí mismos en los retratos que Ana hizo de ellos. En el texto que introduce este segmento del proyecto Ana escribe:

Mis pies se dirigieron hacia una exploración entre la flora, quien bailaba con hermosa libertad, parecían sueños divinos que comunicaban el presente sin forma. Sueños reprimidos tratando de salir para que su portador los recuerde. Sueños que pudieron brotar de la tierra, para vivir un transcurso efímero y admirable. Ataduras que resultan del agua que corre, de lado a lado, de arriba abajo; representantes de los ciclos que van y vienen, como las profundas ilusiones que, ciertas veces despiertan asombro. Los colores, como polvos mágicos se fusionaban formando algo abstracto, para mí representó esos

sentimientos que suelen esconderse tras máscaras, esas que emiten reacciones negativas y/o positivas. Plantas silvestres, intrépidas y nativas de la ciudad de Tijuana (...) <sup>42</sup>

Con la intención de compartir algo que nace del río, y mostrarles a sus habitantes que hay otra micro realidad con la que comparten su hogar, decidí realizar la exposición “Sueños del Río”. Un día antes entregué invitaciones por el bordo para que supieran del evento. Al llegar a la pared donde se montaría la obra, el “Cocho” ya había barrido, cuando saqué las fotografías, tres hombres se acercaron a verlas. Entre varios fueron haciendo la curaduría, mientras el “Acapulco” las montaba, el “Greñas” y yo les poníamos Resistol. Varias personas disfrutamos el momento de la realización, y muchas otras el de la contemplación. Después de varios días, semanas y meses, me preguntaron que si yo había puesto imágenes, y agradecían.

Las fotografías se han ido transformando, tengo la intención de registrar hasta que desaparezcan. Actualmente algunas medio incompletas y decoloradas siguen en la pared que sostiene al primer puente construido durante el 2011 como complemento de lo que ahora es el proyecto de garita internacional “El Chaparral”. (Andrade, 2012b)

Como Ana lo expresa “Sueños en el Río” es una exposición fotográfica donde está presente la cualidad relacional que nutre a su proyecto, en tanto que ella es la creadora de las imágenes a exhibir, pero la curaduría y el montaje fueron realizados de manera colectiva, siendo los principales espectadores los propios habitantes del Bordo. Con este acto no sólo escapa a las maneras convencionales del mundo artístico formal, sino que resignifica un espacio considerado

---

<sup>42</sup> Texto extraído de la descripción de “Sueños del Río” (Andrade, 2012b) que forma parte del proyecto Ñongos, disponible en <http://aanandrade.com/nongos/suenos-del-rio/>

de manera utilitaria y fría como lo es un puente, al dotarlo con imágenes del paisaje y las vidas que están presentes en el Bordo.

Tanto el apartado de “Fotografía” como “Sueños en el Río” son pensadas como superficies de contacto en Ñongos, en tanto que la imagen fotográfica es el punto de conexión visual que posibilita otro tipo de relaciones y experiencias. Las imágenes fotográficas se vuelven imágenes afectivas que permanecen.

Otro de los despliegues en este proyecto consistió en recuperar las voces de las y los habitantes en el Bordo a través de cartas escritas por ellos y también desde objetos recolectados por Ana en sus diferentes visitas a la canalización. En su página web están presentes dos segmentos titulados “Cartas” y “Recycle”, los cuales contienen los registros visuales de cartas escritas a mano, así como diferentes marcos para cuadros que los habitantes del Bordo encontraban en sus actividades de reciclaje. Estas dos formas de obtener otro tipo de impresiones como complemento al registro fotográfico llevado a cabo por Ana en Ñongos, permite aproximarse a otras fuerzas que también se plasman en la huella de este proyecto artístico, en tanto que las cartas y los objetos actúan como otras intensidades que trascienden el contacto visual, y se comunican desde recursos anecdóticos, narraciones o aspiraciones expresadas por las propias personas ahí. También, el papel de los marcos para cuadros reciclados por los habitantes, da cuenta de una colaboración de proximidad entre Ana como artista y las personas que captura, en un vínculo de co-creación que involucra tanto la fotografía como el soporte donde ésta se exhibe. Tanto las Cartas como los marcos para cuadros en Recycle, están presentes como intensidades que llenan de más relieves a la huella plasmada por Ñongos.

El segmento de Cartas consta de 10 textos escritos a mano por habitantes de El Bordo. En su introducción Ana incluye las siguientes líneas como antecedente y propósito de este registro:

Realidades internas exteriorizadas a través de letras formando palabras que hacen historia.

Distintas caligrafías permitiendo conocer algo que va más allá de un pensamiento.

La idea de ir por el bordo recolectando cartas “para el mundo”, surgió después de querer contar historias reales/puras y no poder retenerlas en mi memoria, asimismo no sentir ganas de usar grabadora de voz.

Los habitantes tuvieron la oportunidad de expresarse a través del texto. Hubo quienes comentaron que no sabían escribir, otros simplemente moldearon su información a lo que podría ser leído por “quien sea”. (Andrade, 2012c)<sup>43</sup>

Las “realidades exteriorizadas” a través de letras que hacen palabras y palabras que forman oraciones desde distintas caligrafías, ayudan a pensar en ejemplos de otro tipo de fuerzas que no son tan fáciles de transmitir en una imagen fotográfica, por lo que la propia escritura y narración expresan sus intensidades desde repertorios discursivos con otras posibilidades y efectos. Una de las cartas que incluye este apartado del proyecto fue escrita por Martha Medina, la cual es transcrita tal cual aparece en la página web de Ana:

hola soi martha medina i tengo como dos años aqui pues estoi mui legos de los seres que mas amo que son mis hijos pues me separaron de mis niños helllos lla tienen como ocho meses que no saven de mi pues a mi me robaron i en la maleta tenia numeros direcciones de toda mi familia, y pues ellos no saben nada de mi ni yo de ellos i es desesperante ellos

---

<sup>43</sup> Descripción del segmento “Cartas”, disponible en <http://aanandrade.com/nongos/cartas/>

son unos niños todavía que me necesitan y yo a ellos es lo que más quiero ellos son mi vida y pues lo miro muy lejos el día en que lo pueda estar a su lado pues mis niñas y mi niño son lo más importante en mi vida lo no se si piensen que lo estoy muerta o no se que les cruse por sus cavesitas yo no se si ellos me buscan o que piensan a veces que digo algún día los voy a ver por aquí (sic) (Carta de Martha en Andrade, 2012c)

La carta de Martha, así como las otras cartas que se incluyen, ahondan desde la palabra escrita la condición de incertidumbre y pena que envuelve a un gran número de personas en el Bordo. Siendo que quizá desde la fotografía pueda percibirse esta sensación desde un rostro, una mirada, un gesto en el semblante, pero desde la escritura dicha sensación adquiere otro espesor que revela otra intensidad que se imprime en la huella, y por la que Ñongos trasciende la sola intención fotográfica hacia registros sensibles que hablen más allá de la propia fijeza en las imágenes, hecho que constituye un despliegue que enriquece y vuelve a este proyecto tan diverso y complejo como obra.

De igual forma, el otro segmento donde también se contempla una energía distinta en la impresión de registros es “Recycle”, donde se incluye una descripción y siete retratos de habitantes y la vida cotidiana en el Bordo, dispuestos en marcos de madera en distintos estilos, diseños y colores, los cuales, como se ha hecho mención antes, fueron adquiridos por Ana gracias a los propios habitantes en el Bordo. En la descripción de este segmento, Ana señala:

El reciclaje era el trabajo más común de los habitantes de la canalización del río: cargaban bolsas negras llenas de latas o botellas de plástico; otros una gran cantidad de cartón y algunos deshaciendo aparatos para sacar el cobre o aluminio.

La gente caminaba día y noche de contenedor en contenedor, descargando profundamente hasta encontrar materiales reusables que se pudieran vender en recicladoras. Ellos son los que se atreven a respirar un perfume combinado de desechos industriales, orgánicos, domésticos y comida podrida. De esta forma, con dignidad, consiguen sus necesidades básicas de cada día. Después de descansar, renuevan energías y continúan paseando entre contenedores.

El “Güero Laikas” me dio un marco que al encontrar en la basura se acordó de mí, por ser fotógrafa. Al mismo tiempo fui invitada para presentar fotografías del proyecto Ñongos en San Diego, California. La idea de montar la exhibición cayó como un meteoro a la tierra. Pero lo que cayó en mis manos fue ese objeto reusable, entonces se iluminó mi cerebro.

Platiqué con distintas personas que reciclaban y les ofrecí dinero a cambio de los marcos que encontrarán. Muchos dijeron que siempre encuentran ese tipo de cosas y que no había problema, me los regalarían. Durante meses, cada que visitaba el río, salía con dos o tres marcos, había gente a la que no le había comentado e incluso me regalaban alguno.

Llegué a tener hasta 56 marcos. Siempre me preguntaban, ¿sigues recolectando marcos?

Al cruzar la frontera con estas piezas, el sueño de “cruzar al otro lado” fue logrado a través de cada pieza que representaba a todas esas personas que deseaban regresar a los Estados Unidos. (Andrade, 2012d)<sup>44</sup>

El sentido de colaboración que encontró Ana a partir de esta acción ayudó a darle otra espesura afectiva a la huella de su proyecto artístico, en tanto que el registro fotográfico de estas

---

<sup>44</sup> Descripción del segmento “Recycle”, disponible en <http://aanandrade.com/nongos/recycle/>

personas viene con otra intensidad además de su imagen, un objeto recuperado por ellos desde su oficio como recicladores, con la intención de legarlo para un propósito sensible. En otras palabras, un objeto recuperado del desecho y convertido en soporte para una pieza artística. El vínculo entre Ana como artista y las personas que captura su cámara a partir de esta acción adquiere otra intensidad, en tanto que Ana pone su mirada y sus conocidos ponen el acto, para que ambos sean co-creadores de la pieza artística que permanece. Los diferentes estilos, colores y materiales en los que están los marcos para cuadros, aportan detalles singulares a los retratos de los habitantes. También, la metáfora del cruce que Ana recupera en la descripción de este segmento del proyecto, ayuda a mostrar cómo, aunque ellos están imposibilitados de cruzar la frontera de México con Estados Unidos, Ana se encarga de pasarlos al otro lado desde los registros sensibles.

Si bien, aunque Ñongos como proyecto artístico desde su inicio se planteó como proyecto fotográfico, los segmentos de “Cartas” y “Recycle” son ejemplos de cómo se expandió y fue adquiriendo nuevos despliegues gracias al contacto con las personas que día a día iba conociendo. De manera que este proyecto fue llenándose de múltiples intensidades y registros que se imprimieron hasta conformar la huella que hoy es.

Otro de los momentos en la huella de Ñongos está relacionada con la piel, entendida como los contactos que han propiciado este proyecto más allá del lugar donde se sitúa o el tiempo en el que transcurrió. Es por lo que este momento de la huella se detiene en la actividad nombrada como Ñongo cultural, una galería improvisada en la canalización del Río Tijuana construida por Ana junto a sus amistades del Bordo a partir de materiales reciclados y donde fueron montadas fotografías, así como equipo de proyección que incluyó imágenes y videos creados por Ana y sus colaboradores. A continuación, se incluye el relato que aparece en su

página web en el segmento Ñongo Cultural, en él narra cómo nace esta propuesta, quienes la hicieron posible y cómo se fue construyendo de manera colectiva, pese a las condiciones de hostilidad y tensión que continuamente están presentes en el Bordo:

Le llamaron Ñongo Cultural al espacio público que decidimos construir. La idea surgió cuando en el ñongo de Perla, estábamos el “7” y yo. Acababa de haber un conflicto entre pandillas y mataron a un habitante muy querido de la comunidad. Les comenté la idea de hacer un ñongo galería y mostrar el trabajo que había estado haciendo. Inmediatamente Perla reaccionó con una emoción que yo desconocía. Pasaron semanas y siempre me lo recordaba diciendo “Yo te quiero apoyar”. Cuando invité a Jesús, mi codirector de largometraje documental, llegamos con Perla. Una de las primeras cosas que ella dijo: ¿Cuándo haremos el ñongo? El amigo se sumó al proyecto y juntos pudimos bajarlo al aire para hacerlo realidad.

La siguiente noche empezamos la construcción justo al lado del altar de nuestro querido amigo difunto. Recogimos madera en un lugar que acababan de destruir, curiosamente para remodelar la garita peatonal. Nos prestaron una carretilla que Jesús llevaba llena de madera, Perla y yo cargábamos otras tablas. David, pareja de Perla, consiguió seis tubos largos de PVC que servirían de columnas, los amortiguamos con piedras. La construcción duró dos días y una noche, hubo quienes llegaron con más madera. Por las tierras del canal conseguimos cables y pedazos de tela para amarrar las paredes. Nos regalaron una tela gigante que fue el techo, dos sensores llegaron con un tapete enorme diciendo “ya llegó la alfombra”. Forramos las paredes con sábanas blancas que habían sido de mi abuela.

Cuando terminó la construcción, me preocupé. Los policías podían tumbar o quemar. Caminaba por la zona cuando vi al oficial Guerrero (antiguo jefe de zona centro), al hacerle una seña, bajó de la camioneta y se acercó a mí preguntando “¿Qué paso? ¿qué te hicieron?”, con sus manos en mis hombros, le conté mi miedo. Sonrió con asombro diciendo: “¿Tú sabes lo que es eso?”, “Algo bien”, respondí. Me ofreció su apoyo con un generador eléctrico. La inauguración del Ñongo Cultural fue al proyectar el cortometraje de “El Gato Julio Romero Salas”, para eso acepté la ayuda del oficial. Cuando el aparato llegó junto con tres patrullas, varios huyeron, sin embargo unos se quedaron. Aproximadamente hora y media percibí una situación surreal: autoridad y habitante del bordo estuvieron conviviendo con naturalidad al tratar de prender la máquina que funcionó hasta el día siguiente. Hubo quienes sabían cómo hacerla funcional y sólo se reían. (Andrade, 2012e)<sup>45</sup>

Este relato permite documentar cómo desde un principio la iniciativa del Ñongo Cultural contó con la voluntad y el ánimo de algunos habitantes en el Bordo, quienes ya conocían el trabajo artístico de Ana y decidieron apoyarla. La creación de este espacio cultural en el canal contaría también con el apoyo inesperado de los propios agentes policiacos, quienes también conocían su actividad artística y optaron por ayudarla para lograr la instalación de este espacio, consiguiendo con ello la colaboración de diferentes personas en torno a un propósito sensible, y al hacer posible un lugar para el disfrute, la convivencia y la tranquilidad, pese a estar en el borde territorial de la frontera entre México y Estados Unidos, espacio donde acontecen continuos

---

<sup>45</sup> Descripción del segmento Ñongo cultural, disponible en <http://aanandrade.com/nongos/nongo-cultural/>

abusos de derechos humanos, muertes y donde generalmente prevalece la violencia por el tráfico de drogas y bandas criminales que también se encuentran ahí.

Otro de los textos escritos por Ana para compartir los efectos que produjo este lugar, muestra las acciones y el devenir que resultó en su corto plazo, y cómo la instalación del Ñongo cultural en el lecho del río influyó en la vida cotidiana de las personas que moran en el canal.

David y Perla vivían frente a la galería, les gustaba recibir a los visitantes: representantes religiosos, oficiales de seguridad pública, periodistas, albañiles que remodelaba la vía rápida, amigos, etc. Se proyectó un par de películas al aire libre. Y así, los vecinos se sumaron a cuidar lo que ya era un Ñongo Cultural. Durante el registro de la creación que duró mes y medio, percibí que muchas personas relacionaban la ausencia de operativos con la presencia del nuevo espacio.

Tras algunos conflictos territoriales, corrieron a David y Perla; la Galería comenzó a ser saqueada. Al poco tiempo, alguien llegó para entregarme las sábanas que después sirvieron de sombra y algunas fotografías que habían rescatado.

Pasaron los días y las autoridades fueron a “limpiar el bordo”, noticia que fue transmitida por televisión abierta. Finalmente, el ñongo, al igual que los otros refugios, fue aplastado por una grúa de construcción. Y en ese espacio de respeto, donde la transformación volvió a ser parte de la vida, sólo quedaron tablas, cartones y una alfombra verde.

(Andrade, 2012e)<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Segunda parte de la descripción del segmento Ñongo cultural, disponible en

<http://aanandrade.com/nongos/nongo-cultural/>

El relato de lo que ocurrió después de ya estar instalado el Ñongo cultural muestra el conjunto de efectos que hizo posible esta intervención, al crear un espacio artístico- cultural de manera colectiva, exhibir fotografías de los propios moradores del canal y proyectar videos y registros visuales creados de manera cercana con ellos como protagonistas. Todo posible gracias a la condición relacional con la que se fue construyendo toda la aventura de este proyecto. La piel de la huella en Ñongos se expandió a sus alrededores, incluso más allá de la frontera. Durante una de las entrevistas con Ana ella llegó a compartir que una curadora describió este lugar como la primera galería de arte en América Latina, al estar situada en la demarcación fronteriza que divide ambos países. Los relatos de este significativo y único lugar en el Bordo, revela también las vidas de la mayoría de las y los moradores en la canalización, quienes pese a ser personas con aspiraciones, deseos y alegrías como todos, por adicciones o por no tener un lugar donde vivir se exponen a ser saqueados, destruidos, entregados como trapos o simplemente desaparecidos por las fuerzas del Estado. Por eso la piel sensible que se despliegue en Ñongos, vista particularmente desde el ejemplo del Ñongo Cultural, es extensa en sus efectos y afectaciones, y sigue permaneciendo en los registros, las experiencias y las inesperadas sorpresas que legó Ana desde esta huella.

Ñongos, como proyecto heterogéneo en sus formas creativas y piezas que permanecen, y también por la condición relacional que lo posibilita y enriquece, ha sido un proyecto de intervención único en la historia de esta frontera, en tanto que se inscribe en un momento donde las vidas que han arrojado las deportaciones masivas y las nuevas crisis migratorias en fronteras como Tijuana, se vuelven anónimas para los discursos oficiales, quienes a lo mucho los usan como cifras, estadísticas, variaciones poblacionales. Ante ello, Ana con Ñongos ha dejado impresa su huella desde diferentes superficies de contactos e intensidades, en una piel afectiva

que pervive en Tijuana, y que se conecta con el resto de la división fronteriza, con el país y con el mundo, en tanto que revela sensiblemente a los considerados como otros, expulsados, no bienvenidos en un país y denostados en el propio, a quienes les arrebatan el nombre y la dignidad por haber transgredido límites cada vez más marcantes, a todos ellos Ana les dona su sensibilidad en imágenes, su sinceridad como amiga, su confianza como creadora, su reconocimiento como existencias iguales, sobreviviendo en fronteras que además fronterizan las vidas y las convierten en desechables. Ante todo ello, con Ñongos Ana se detiene a contemplar, captura, mira curiosa, conversa, inventa ideas junto a otros, crea lazos, amistades, complicidades, proyectos; en todos estos gestos se perciben las honduras de su huella.

## Habitarres musicales para enunciar el desencanto. La canción “Fukushima” de San Pedro El Cortez



**Fotografía 22.** San Pedro El Cortez (Mario, Diego, Edgar y Aris)

A los integrantes de San Pedro El Cortez los conozco desde el inicio del nuevo milenio, primero a Diego (Guitarra y vocal) y Mario (Batería), compañeros de grupo con quienes cursé los 3 años en la Secundaria no. 6 Ignacio Zaragoza de la Colonia Altamira en Tijuana. Al salir de ahí conocí a Edgar (Bajo), quien era amigo de Diego y vivía en una casa frente al Parque Teniente Guerrero en la Zona Centro. Lugar que visitamos durante toda la preparatoria y parte de la universidad, y donde todos los fines de semana nos reuníamos y organizábamos fiestas y tocadas. Aris (Guitarra y vocal) lo conocería pocos años después, cuando ya se había formado el grupo, pero con quien también compartiría momentos importantes por su vínculo con la banda. Durante todos estos años vi su crecimiento como músicos y banda de rock en esta frontera, y cómo a través de su música dejaron y todavía imprimen la huella sensible de su juventud.

Los recuerdos que tengo de ellos y más amigos que nos reuníamos en la casa de Edgar en el Centro atraviesan momentos únicos. Estuve presente en la transformación de nuestros gustos musicales, de las tocaditas de *punk* y *ska* a las que íbamos, a la música *indie* y electrónica de los raves. De los tokines de *grind*, *crust* y *hard core*, a las fiestas psicodélicas y de *garage*. La música siempre acompañó nuestras reuniones y experiencias. Sería posible decir que nuestra amistad trae consigo un largo *soundtrack* que podría rastrearse. Nuestro *soundtrack* de amistad estuvo nutrido de géneros, intérpretes, ritmos, idiomas. Cada uno de los amigos fue donando la música que encontraba. Otros, como yo, nos limitábamos a sorprendernos, aprendiendo a elegir, forjando un gusto propio. Por este camino pude oír canciones y piezas musicales de las que no sabría si no fuera por algún amigo o amiga que las compartió. Llegué a experimentar y disfrutar de discos fascinantes que te atrapan desde la primera vez que los escuchas. Y aunque Diego, Edgar, Aris y más amigos como Carlos, Paty, Caro, Rulas y otros aumentaban el acervo musical del grupo de amigos, durante la entrevista con Diego fue quien recordó cómo Mario (Batería) había llevado por primera vez música que nos sigue cautivando hasta el día de hoy.

Gracias a la colección del papá de Mario pudimos escuchar a Pink Floyd, The Beatles, Led Zepellin, Yes, the Soft Machine, Emerson, Lake and Palmer, The Velvet Underground y muchas bandas y géneros más, incluido el jazz en sus distintas vertientes y también el kraut rock. Edgar nos compartía música que era muy escuchada en esos años como the Smashing Pumpkins, Radiohead, Bjork, Sonic Youth, the Mars Volta o Black Rebel Motorcycle Club, entre muchos otros. Diego aportaría el afrobeat de Fela Kuti y la música contemporánea de Nigeria y Senegal, colecciones de *surf garage* de los sesentas, el rock de Chuck Berry, o también música más *underground* como Suicide y bandas de *grind core*. Todos cooperaron al *soundtrack* de la

amistad, al punto de que hoy esta memoria podría convertirse en una rockola completa como las de nuestros bares favoritos.

La música ha sido la atmósfera afectiva que nos ha acompañado como amigos, y como ella, nosotros también hemos cambiado hacia otros tonos, ritmos, silencios y compases que están presentes en el inesperado *tokín* de la vida. Por ello me decidí a estudiar una de las canciones en el último disco de San Pedro El Cortez titulado *Un poco más de luz*, la canción se titula “Fukushima” y es melancólica en su letra y composición, pero ayuda a sugerir cómo es ser joven en una frontera como Tijuana, y cómo pese a la penuria, la incertidumbre o la crisis, hay música en medio de todo, hay amistad y relación; aun cuando el caos del mundo se imponga y permanezca, las vibraciones siguen, las canciones siguen y las amistades persisten.

San Pedro El Cortez ha dejado con su música una estela de experiencias y sensaciones entre muchos jóvenes que bailaron, cantaron e hicieron de sus discos canciones predilectas, especialmente en un periodo signado por la violencia y la fracturación social en México, con hechos de violencia y muerte que impactaron la frontera norte del país. Pero ellos, durante este mismo momento, legaron la huella de su ser juvenil a través de su música y la amistad que los une como banda, pese a que se enfrentaran después a los avatares de este mundo artístico, y donde lo que antes estuvo unido por el rock, paradójicamente, también es separado por él y el circuito que lo circunda. “Fukushima” es una canción donde se percibe este remolino de sensaciones, con sus choques y encuentros, y desde ella me pareció que era posible meditar en torno a cómo se imprimen las huellas sensibles de jóvenes en Tijuana, aún en la melancolía, la tristeza o el dolor.

SPEC es una banda de rock que surge entre 2007 y 2008 en Tijuana, en medio de las secuelas por la guerra contra el narco en México, que durante el periodo de 2008 a 2012 generó un ambiente de psicosis y miedo a causa de los enfrentamientos armados y las miles de muertes reportadas durante esos años. Sin embargo, el fenómeno de la violencia en Tijuana provocó reacciones inesperadas por parte de un gran número de músicos, gestores culturales y artistas, quienes arrancaron nuevos proyectos, organizaron conciertos y echaron a andar corredores culturales con galerías y distintos espacios dedicados al arte y la cultura, mismos que vinieron a revitalizar la vida nocturna de jóvenes en la Zona Centro de la ciudad. Algunos de estos músicos fueron los miembros de SPEC, al crear una banda de rock *garage* irreverente y polémica, que desafiaba las formas convencionales de otras bandas de rock *indie* en la ciudad, que buscaban seguir cantando en inglés, con letras sin mucho contenido, o con estilos musicales más cercanos al pop-rock que los hiciera atractivos para la industria musical californiana o el *mainstream* mexicano. Por otro lado estaba SPEC, con sus ritmos *garage* y *surf*, con una formación musical autodidacta que gustaba del rock sesentero y de los setenta, con afinidad al jazz, al progresivo, al punk rock y a los jameos psicodélicos que podrían prolongarse durante horas. Este particular gusto y estilo que crearon tenía sus raíces en una etapa más temprana cuando apenas improvisaban con los instrumentos, y donde el objetivo no era hacer canciones sino disfrutar la música que surgía en ese instante.

Desde el año 2001, la casa de Edgar se convirtió en un improvisado laboratorio creativo para los amigos. Ahí había varios instrumentos y percusiones, y en una casa abandonada, justo detrás de la casa de Edgar, se podía ensayar libremente. Yo escribía versos sobre las paredes y hacía poemas con recortes de periódicos. Primero Edgar en la batería y Diego en la guitarra, podían durar horas *jameando*. Incluso llegaron a tener una primera banda que se llamó “Shaved

women” de *grind core*, que era más para divertirse que para presentarse ante más personas. Paty, una amiga en común de todo el grupo, fue clave para el primer momento de la conformación de la banda, al venderles su primera batería para que pudieran ensayar. Luego de que se sumara Mario como baterista a estos primeros ensayos, y cuando Edgar había comprado su bajo y Diego su guitarra eléctrica y demás equipo, comenzaron a aprenderse canciones de grupos como Pink Floyd, pero siempre continuaron los *jameos*<sup>47</sup>, canciones efímeras por una vez y para siempre, y de las que quedan pocos registros desde grabadoras análogas y digitales o momentos en video capturados en esos años. Los jameos en la casa de Edgar en la Zona Centro, fueron trasladados a la Colonia Postal donde vivía Diego. Ensayaban en un pequeño y caluroso cuarto de concreto, en un edificio de departamentos rodeado de casas particulares. Tengo memoria de que en ese lugar comenzaron a componer sus primeras canciones como SPEC, más allá de las improvisaciones e interminables jameos que llegaban a molestar a los vecinos.

Todo cambiaría con una tocada a la que fuimos en el año 2006. Sabíamos poco del evento, sólo que sería gratuita la entrada y que habría barra libre para quien asistiera. Se llevaría a cabo en el tercer piso del Salón Social Blanco y Negro en la Calle Sexta de la Zona Centro, un lugar poco usual para organizar eventos de rock y donde más bien se hacían fiestas de bodas o quince años. Llegamos poco tiempo antes de que siguiera la principal banda de la noche, había poca iluminación y hacía calor, la atmósfera era oscura y llena de humores que desprende el sudor. Acababa de terminar de tocar Maniquí Lazer de Mexicali y la banda estelar era The Black Lips, un grupo de Seattle, Estados Unidos, que después nos enteramos que esa noche grabaría su disco

---

<sup>47</sup> El jameo o jam, para los miembros de SPEC significaba ensayar mediante improvisaciones continuas, con pocas pausas, y tratando de encontrar melodías o ritmos en las que los diferentes instrumentos pudieran acompañarse.

en vivo titulado *Los valientes del nuevo mundo* lanzado a inicios de 2007 por Vice Records. Fue una tocada como pocas a las que habíamos ido, la banda se ubicó con instrumentos y equipo al centro de la pista de baile, rodeados por decenas de jóvenes de México y Estados Unidos, nosotros entre ellos, bailando, cantando y celebrando la barra libre y la fiesta. Llegó a tocar hasta un mariachi en vivo con la banda. Eran alrededor de diez músicos con sus respectivos trajes de charro y sombrero, con sus guitarras, guitarrones, trompetas. Fue muy curioso ver a varios punks con sus botas, chalecos con parches y estoperoles, *mohawks* o cabello pintado de colores fosforescentes, cantando embriagados a todo pulmón canciones de Vicente Fernández, Antonio Aguilar, José Alfredo Jiménez, y otros compositores de música ranchera. Incluso hay algunos videos en Youtube que registraron este evento, la cual se convertiría en una de las tocadás más épicas a las que habíamos asistido.<sup>48</sup> Después de ver a los Black Lips fue como si SPEC hubiera tenido más claro su camino como banda, e hicieron del *punk rock*, el *surf*, el *garage*, la psicodelia y la experimentación sus géneros. En el periodo que aparece la banda lo primero que genera intriga es el nombre. Años después, en una entrevista para VICE Latinoamérica al preguntarles el porqué, ellos respondieron:

San Pedro el Cortez: Por el Santo y también por el cactus que se llama San Pedro.

Contiene mucha mezcalina, sólo hay que tener cuidado porque, si no lo preparas bien, te puede destruir el estómago. Y "El Cortez" fue por mamones, aunque también podría ser por el Mar de Cortés.

---

<sup>48</sup> El 31 agosto de 2011 el canal de VICE en Youtube publicó el video titulado The Black Lips in Tijuana - Music World – VICE, en el que hay una entrevista a la banda y varios momentos de su show en esta frontera. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ICPIjxzsQ48>

En la misma entrevista hacen referencia a lo que significó ir a la tocada de los Black Lips en 2006 y la influencia que tuvo este evento para el crecimiento de SPEC, como el hecho de no querer cantar en inglés o aspirar a seguir el estilo del punk, pues lo que ellos y las bandas que más admiraban lo único que querían era “rocanrolear”. Como otras bandas, SPEC llegó a presentarse gratis en fiestas y eventos culturales de Tijuana en aquellos años. Su primera tocada fue una fiesta organizada por alumnos de la Escuela de Humanidades en un café cultural de Playas en 2008. Después fueron invitados a más eventos y conciertos independientes. En 2009 lanzan su primer sencillo titulado *El vals mefisto* con Mario (Batería), Diego (Guitarra y Voz) y Edgard (Bajo y Voz). Las nueve canciones que incluían eran producto de grabaciones caseras que despertaron el interés de la escena *indie rock* y *underground* en Tijuana. Este sencillo posteriormente sería grabado, mezclado y remasterizado por Edgar y Eterna Juventud Recs en 2011. La llegada de Aris (guitarra y voz) aportaría un aire fresco a la banda, por lo que durante 2012 sacaron su segundo sencillo con el título de *Creaturas*, grabado, mezclado y masterizado por Dr. Bona y producido por el sello discográfico Vale Vergas Discos con sede en la Ciudad de México. Las seis canciones que incluía ya contaban con una mejor calidad en grabación y poco a poco se iba revelando el estilo distintivo de SPEC, al punto de que algunas canciones como “Poder crudo (al cien)”, “No lo sé”, “Castañeda” o “Chica Mala” son de los *tracks* más escuchados en sus redes sociales. Cuatro años después, y ya con 8 años de trayectoria musical con un gran número de presentaciones en Tijuana y varias ciudades mexicanas y de Estados Unidos, SPEC lanza su primer álbum titulado *Un poco más de luz*, producido por Hecky Verdugo y San Pedro el Cortez. Grabado y Mezclado en HexRexStudio de Tijuana y masterizado por Marvin Olmos. Este álbum con 10 canciones apareció en formato de disco compacto con Intolerancia Réconds, en formato *cassete* con Burger Records y una edición especial en disco LP

producida por SPEC. Este álbum más reciente refleja su crecimiento como músicos y como banda de *punk rock* y *garage* en esta frontera. Gracias a este disco pudieron realizar nuevas giras por México y diferentes ciudades de la costa oeste de Estados Unidos. *Un poco más de luz* tuvo muy buena recepción en la escena musical del país y SPEC se posicionó como una de las bandas *underground* de rock más representativas del norte de México. Lo que había empezado con *jameos* e improvisaciones ocho años antes, ahora se había convertido en un disco reconocido con canciones que siguen haciendo bailar y cantar a jóvenes y ya no tan jóvenes.

Desde sus inicios como grupo hasta la actualidad, SPEC ha sido invitado a festivales musicales de proyección nacional e internacional como Viva Pomona Fest (Pomona, California, 2013), All my Friends (Tijuana, 2015), el Festival NRMAL (Ciudad de México), donde ha participado en 3 ocasiones (2012, 2016 y 2017), y de manera más reciente el Festival Hipnosis (Ciudad de México y Tijuana, 2018), entre muchos conciertos y *tokines*, y en los cuales han compartido el escenario junto a bandas e intérpretes como Juan Cicerol (México), Dávila 666 (Puerto Rico), Wau Y Los Arrrghs!!! (España), Deerhunter y Battles (Estados Unidos) o King Gizzard and the Wizard Lizzard (Australia), entre muchos otros solistas y bandas más. Su música está disponible a través de canales como Youtube, Spotify, Deezer y Bandcamp, en este último sitio web se puede escuchar toda su discografía. También, además de numerosos sitios web con entrevistas, reseñas musicales y videos de la banda desde su canal en Youtube, existen dos documentales sobre SPEC en la escena musical de Tijuana y México, *Basura* (2013) dirigido por Carlos Matsuo, y *Sombras* (2017) de Gabriel Noriega, que registra la gira de SPEC en el evento Circuito Indio, que los llevó a recorrer ocho ciudades de México.

San Pedro El Cortez puede inscribirse en el legado que el rocanrol ha dejado en esta frontera mexicana. Desde la presencia de fiestas y eventos en los cincuentas donde había jazz,

swing y rock en la Avenida Revolución, hasta la escena rockera de los sesentas en el Convoy Club, la Fusa y otros bares y centros de espectáculos de Tijuana. Sitios donde tocaron bandas como Los Grave Yards, Los Solitarios, Los Tijuana Five, Peace & Love, y desde luego el guitarrista Javier Batiz, quien a finales de los cincuentas formaría el grupo Los TJ'S y durante las siguientes décadas se volvería un icono del rock mexicano en México y Estados Unidos (Zamora, 2009). Los ochentas y noventas harían más popular el rock en español, el punk y el ska con bandas de Tijuana como Los Negativos, Black Market (después Mercado Negro), Solución Mortal, Tijuana No, Julieta Venegas, Discordia, Miseria Humana, Los Homeless, entre muchas otras. Valenzuela (1988) llegó a realizar un estudio sobre identidades juveniles en esta frontera, donde también incluye la escena punk durante ese periodo. La década de los noventas y los inicios del nuevo milenio implicarían también cambios para la escena musical tijuanaense, con un gran número de bandas y géneros de rock, punk, pop y música electrónica de la escena indie que también dejaron su marca, entre ellos Almalafa, Mexican Jumping Frijoles, Othli, Lhabia, Triste Jobim, Ambiente, Miel, Shantelle, Bumbklatt, y desde luego un gran número de proyectos de música electrónica como Nortec Collective (antecedente de Nortec) junto a otras iniciativas independientes que hicieron crecer la escena musical de Tijuana. Valenzuela (2004) coordinaría un proyecto editorial donde participaron productores, músicos y artistas de Tijuana donde se da cuenta cómo el fenómeno de la música electrónica creada en esta frontera introdujo una estética propia, en un momento donde los debates intelectuales en torno al centralismo cultural de las instituciones relegaban aquello que se encontrara fuera de la capital mexicana.

Años más tarde continuaría la evolución de proyectos musicales en Tijuana, y San Pedro El Cortez comienza a cobrar auge junto a otras bandas como Sonidero Travesura, La Sonrisa Vertical, los Hell Dandys, 357 Magnum & Julio Pillado Experience, The Electric Healing Sound,

entre otros exponentes que surgieron en el periodo de 2009 a 2014 en Tijuana. Este breve recuento permite situar el antecedente musical al que se introduce SPEC, como una banda de rock *garage*, *surf* y sicodelia que desde su origen hasta la fecha ha continuado el camino dejado por artistas y bandas previas a ellos, al seguir representando musicalmente esta frontera mexicana frente al resto del país y la región, y seguir posicionando a Tijuana como uno de los enclaves culturales y musicales más atractivos en México. En una entrevista con el medio Indie Rocks sobre SPEC dicen:

Escuchar por primera vez a San Pedro el Cortez puede ser un tanto difícil. Guitarras rasposas, baterías agresivas y un bajo que los acompaña en sincronía es lo que ellos definen como punk psicodélico. (...) 'El punk nos escogió a nosotros, porque aunque nos gusta, no vivimos en contra del sistema, más bien somos irreverentes', concluyó Diego. (Fomperosa, 2016)

La irreverencia de SPEC ha sido una de las cualidades que han visibilizado su emergencia como banda. Algo que está presente no sólo por su formación musical autodidacta, sino en su aspecto performático en el escenario que cautiva a espectadores y los sumerge en la atmósfera de su música. Dos años después de la primera entrevista, el medio Indie Rocks vuelve a hablar de SPEC en el marco de su presentación en el festival NRMAL de Ciudad de México:

En 2016, la banda dio mucho de qué hablar por su presentación en el NRMAL, ya que fue una de las mejores propuestas nacionales del festival. La forma en la que se desarrollaron en el escenario y su implacable sonido hizo que más de uno quedara maravillado con la agrupación, y que el nombre del grupo se esparciera por toda la república. (Ang, 2018)

Su presencia en el escenario, con “guitarras rasposas”, “baterías agresivas” y el compás del bajo en sincronía, en conjunto son elementos que han dotado de intensidad a sus presentaciones, algunas de ellas polémicas, en las que han llegado a usar fuegos artificiales, disfraces de mujer, destrucción de instrumentos y hasta desnudos en el escenario, actos que hacen que el público espectador se lleve un recuerdo singular de la banda, además de sus canciones. El elemento escénico presente en SPEC llevó a Edgar (Bajo) a expresar que “más que músicos, somos performers” (Edgar, bajista SPEC, entrevista, 2018), en alusión a su apuesta irreverente en el escenario.



**Fotografía 23.** Portada del disco “Un poco más de luz”, San Pedro El Cortez, Burger Records, 2016. Ilustración de Toni Larios. Fuente: Facebook San Pedro El Cortez.

Además de esta cualidad distintiva de SPEC, el lanzamiento de su disco “Un poco más de luz” en 2016 hizo que la banda no sólo dependiera de la interpretación de sus canciones en vivo

para ganarse un público, sino que el proceso de producción los llevó a abocarse más en la calidad de las grabaciones. La labor profesional de Hecky Verdugo de HexRexStudio y la ingeniería y masterización de Marvin Olmos en Tijuana aseguraron la profesionalización del registro y la producción sonora. Por otro lado, la incorporación de Intolerancia Récords y Burger Récords para el lanzamiento del CD y el casete aseguraron una buena difusión entre los circuitos del rock *underground* en el centro del país, además de aprovechar sus plataformas digitales para compartirlo.

Las canciones en *Un poco más de luz* son: “Aleluya”; “El Ochito”; “El Mesías”; “Asco”; “Sombras”; “Dron”; “Salúdame”; “Delincuente Común”; “Fukushima” y “Chilam Balam”. Como invitados especiales de la banda estuvo Meño (Saxofón) de la banda La Sonrisa Vertical y el Sr. Mario Alarcón (congas), padre de Mario (Batería), quienes colaboraron en la canción “Chilam Balam”. Otra de las singularidades en relación a este disco es que fue el primero donde Aris (Guitarra) también es uno de los vocalistas y se incluyen composiciones de su autoría, una de ellas es la canción “Fukushima”. En cuanto a la portada del disco, ésta fue creada por Toni Larios, artista visual de esta frontera quien plasmó algo parecido al paisaje de un desierto azulado y justo en el borde superior derecho, el título del disco con letra quebradiza en color blanco como si hubiera sido escrita a mano. De los tres discos de SPEC, este es el primero que cuenta con el trabajo de un artista visual en su portada.

“Fukushima” es una canción cuya letra corrió a cargo de Aris (Guitarra). Uno de los detalles en cuanto a su composición es que los integrantes de SPEC intercambiaron los instrumentos, Mario (Batería) en este caso toca el bajo, y Edgar (Bajo) ejecuta la batería (Diego, entrevista, marzo de 2018). Diego, quien regularmente es el primer vocalista, en esta pieza no canta y sólo interpreta la guitarra, dejando a Aris la voz de la canción. “Fukushima” es el

penúltimo tema y pareciera anunciar el final del disco *Un poco más de luz*, una suerte de preludeo al fin. Inicia con el compás punk del bajo y el tintineo del platillo en la percusión, después entran las guitarras eléctricas y los requintos junto al ritmo de la batería. Una vez que todos los instrumentos siguen esta primera armonía, la voz de Aris se oye con un tono melancólico y un eco en el micrófono como si su voz se escuchara desde la distancia. La primera línea de la canción dice: “Estuve pensando que nada vale la pena”. Esta pieza de casi seis minutos se estructura en tres segmentos que repiten las dos estrofas de letra de la canción. Intercalados entre ellos hay tres segmentos instrumentales, donde los requintos de las guitarras eléctricas envuelven la escucha en un compás elíptico y repetitivo como un espiral que se abre. El final de la canción vuelve al ritmo del bajo y los tambores en la percusión, pero ya sin el sonido de las guitarras, retornando al inicio, aunque ahora desde otra intensidad. En una reseña de esta canción, su autor describe los ritmos y géneros musicales que evoca como tema:

Comienza un ritmo intrépido, veloz, aterido de dinamismo. Los platillos de la batería con ciertas reminiscencias a un surf urbano, elegante, estoico si queremos ponerlo en términos combativos. Inmediatamente, también, el Garage. (Oh, sí, esa aura Lo-Fi palpitando a cada segundo). El bajo suave, con una personalidad llena de ritmo, acompañando la cadencia y soltura de las percusiones. Las guitarras que comienzan lentas para ir creciendo en violencia y armonía, requintos aullantes que aparecen y desaparecen con una lentitud llena de maestría, arrebatos de distorsión y psicodelia que se fusionan perfectamente con la presencia de esos enigmáticos sintetizadores. La voz: a veces como un eco que palpita detrás de los sonidos, a veces llena de misterio y tonalidades aguardentosas. Y a veces, también, como una plegaria lenta que resalta influencias tanto del Post-Rock como, incluso, del Post-Punk. (Ortega, 2017)

La estructura de “Fukushima” funciona como bucle sonoro, tanto en su composición como al revitalizar géneros de otras generaciones como el *surf*, el *garage* y ritmos psicodélicos desde el punk rock, por ello podría decirse que su primera superficie de contacto es musical, entra al cuerpo desde los oídos y actúa sobre él, su música le habla a la piel con su lenguaje de vibraciones. En este sentido, el primer lugar donde ha quedado esta huella radica en su composición sonora, pero no es el único lugar en el que se aprecian sus registros.

Como una forma de iniciar con la promoción de este disco, los miembros del SPEC idearon la grabación de un video sobre uno de los temas. La canción elegida fue “Fukushima” y el concepto, producción y dirección estuvo a cargo de Daniel Rosas, videasta de la ciudad de Mexicali, Baja California. La producción del video, en la cual participó Diego (Guitarra), desde un inicio presentó dificultades. La idea era registrar a un actor solitario en el desierto del Valle de Mexicali, sin embargo, el día de la grabación la persona elegida no estuvo disponible y tuvo que entrar una figura de reemplazo. Dicho actor sería el propio Mario, baterista de SPEC, y quien es el protagonista del video. La grabación llevó cerca de dos días filmando en el desierto y el resultado fue una pieza audiovisual con una deslumbrante fotografía y un manejo de luces que acentúan magistralmente los colores del paisaje. Algunas de las tomas coincidentemente se asemejan al paisaje imaginado en la portada del disco creado por Toni Larios.

El video de esta canción está disponible en la página de Youtube de San Pedro El Cortez. Desde que fue publicado en octubre de 2016 hasta finales de 2018 contaba con más de 28,300 reproducciones, más de 600 personas habían indicado que les gustaba y había 30 comentarios de escuchas compartiendo elogios a la canción. Otro de los lugares donde está disponible el video es en la página de la plataforma Vimeo de Daniel Rosas, llamada Rata Rosa (<https://vimeo.com/ratarosa/>). En este canal del artista, el video fue publicado también en octubre

de 2016, donde lleva 2,500 reproducciones, 11 usuarios la han marcado como favorita. Gracias a esta colaboración de Daniel en la creación del video, el apoyo de Diego en la producción y la actuación de Mario, el segundo lugar en el que ha quedado plasmada esta pieza musical es en video, complementándose la superficie de contacto ya no sólo como huella sonora, sino también como huella visual. Ambas superficies de contacto, la sonora y la visual, son los lugares donde se puede encontrar a “Fukushima” como una de las huellas impresas por SPEC con esta canción.

Si los contactos en esta meditación son pensados como ese conjunto de intensidades que quedan plasmados en la huella, un primer contacto distinguible en “Fukushima” está presente en las dos estrofas que conforman la letra:

Estuve pensando que nada vale la pena

Estuve pensando que nada vale la pena

Me iré de aquí, me iré a mi condena

Estuve pensando que nada vale la pena

Azul del mar, azul de una ballena

Espuma del mar, espuma de una ballena

Ahí es donde ahogaré todas mis penas

Estuve pensando que nada vale la pena

La profunda melancolía que reflejan estas palabras va en sintonía con el estilo *punk-garage* del tema. El motivo de fondo por el que fue titulada “Fukushima” es debido a que durante su preparación para el disco, en los medios de comunicación aún se comentaba la fuga de radiación de la planta de Fukushima en 2011, la cual desembocó en el mar de Japón hacia el resto del océano Pacífico. Este acontecimiento cuyas secuelas aún no logran estimarse del todo, tuvo una cobertura mediática mundial y también llegó hasta Tijuana como noticia, inspirando la letra de este tema. Diego, Aris y Edgar, durante una segunda ronda de entrevistas en donde pude conversar por separado con cada uno, refirieron cómo este desastre por la fuga de radiación al mar estaba presente tanto en las estrofas de la canción y en el estilo y ritmo elegido. La contaminación del mar y la fauna marina que habita en él, dio pie a especulaciones sobre el progresivo deterioro del Océano Pacífico, las consecuencias que esto traería para la alimentación humana y los riesgos que esto implicaba por la exposición del cuerpo a la radiación y a los alimentos del mar contaminados. De manera que esta atmósfera melancólica y pesimista sobre el devenir incierto de una humanidad que “va a su condena”, hace que ya “nada valga la pena”, y sólo resta arrojarse al mar para “ahogar las penas” entre las espumas del mar y la estela de ballenas, también condenadas a perecer.

La tristeza latente que sugiere su letra y la composición musical del tema, dejan de referirse sólo al acontecimiento real en Fukushima y comienza a hacer eco de la condición humana en riesgo de desaparecer por sus propias creaciones, estilos de vida y formas de desarrollo. El hecho de que la letra no mencione una sola vez la palabra del título permite transferir la intensidad de sus consignas a aquellos otros momentos que podrían nombrarse como los fukushimas-otros, ya no a gran escala sino más bien en lo cotidiano, donde el envenenamiento de la vitalidad acontece desde distintas magnitudes, efectos y secuelas.

Fukushimas de la cotidianidad, que al igual que las consecuencias verdaderas de la radiación, son hechos que contaminan, provocan mutaciones, enfermedades, llevan al cuerpo y su fuerza a contraerse hasta morir.

Otra de las intensidades que demarcan la huella de “Fukushima” es el concepto artístico del video creado por Daniel Rosas y la actuación de Mario (Batería) como protagonista. Como se ha mencionado, el paisaje elegido para la producción fue la planicie desértica del Valle de Mexicali, cerca de un sitio conocido como la Laguna Salada, y donde sobresale la extensión de la tierra solitaria y a lo lejos se levantan cerros y cordilleras. Lo primero que sobresale del video son los colores y tonos azulados de las tomas, siendo una pieza cuidadosamente editada con los cambios musicales, la primera imagen de Mario aparece justo con el inicio de las guitarras eléctricas. Mario aparece caminando y hablando solo, su figura luce pequeña frente a la vastedad desértica. Las expresiones de su rostro denotan angustia, ira, desesperanza, a lo largo del video sus apariciones van transformándose como si él fuera desdoblado su personalidad. De iniciar contemplando el desierto y andando sobre él, las escenas comienzan a subir de fuerza y aparecen reacciones de Mario actuando con violencia y enojo, escupiendo y gritando, manipulando un cuchillo, corriendo a la deriva por la extensa planicie. En otro momento del video aparece con una pala a cuestas y después cavando al azar en sitios dispersos, como si buscara algo en el desierto que jamás encontrará. También en el video se distingue como la piel de Mario comienza a ser enrojecida por el clima, al punto que cuando ya está atardeciendo lo rojizo de sus mejillas y el aspecto tostado de su rostro lo convierte en una figura a punto del éxtasis o la redención. El video finaliza con Mario preparando lo que parece una fogata, se le ve en la oscuridad de las sombras manipulando el fuego y formando una figura con pequeños troncos encendidos, hasta que en una toma más abierta y desde arriba permiten distinguir a Mario de rodillas con los brazos

abiertos a los extremos, moviéndose compulsivamente al ritmo final de las percusiones. La pieza de video de la canción es otra de las intensidades en la huella sensible de “Fukushima”, no sólo porque representa visualmente a la canción, sino por todo el proceso de producción y dirección con al menos dos músicos de la banda. La aparición de Mario es un toque singular que termina por condensar de mayor sentido tanto la letra, la música y el concepto del video, en tanto que su presencia inicialmente muestra una actuación, sí, pero desde las diferentes acciones y momentos que hace en el video va revelando ciertos rasgos de él como persona. Mario, en su interpretación, por un momento presta su rostro para develar la atmósfera y sensación melancólica de “Fukushima”, es desde estas claves que la pieza de video es considerada como otra de las intensidades presentes en esta huella sensible.

En las huellas la piel y la experiencia se complementan, el cuerpo arrojado al tiempo y el espacio produce efectos que son (huella), están en diferencia (superficies de contacto), dicen con intensidad (contacto) y se expanden (piel) hacia el encuentro del afuera. Las huellas más próximas se manifiestan hacia el exterior, para quien se detenga en sus texturas y relieves, en sus destrucciones y variaciones, es posible leerlas estando dispuesto a adentrarse y moverse a los lados con una voluntad de escansión. Porque una huella lleva a otra y otra y otra. Y por eso adentrarse en una sola inevitablemente es sumergirse y derivar por la extensión de una piel más abierta. La huella se inscribe en una piel de múltiples huellas. Y qué dice “Fukushima” en esta piel sensible donde aparece la huella de SPEC.

“Fukushima” es una huella inscrita en la piel sensible de Tijuana y depositada ahí por su propia juventud. Una derrota anunciada frente a una sensación de catástrofe que se vuelve cada vez más próxima, y donde la esperanza y la expectativa de cambio han dejado de ser alternativas. El tema musical y el video, los soportes que contienen esta huella, están horadados por el

desencanto, intensidad que demarca su profundidad y su forma en una piel que la resguarda y la conecta. La piel de esta huella de SPEC se expande alrededor hasta conectarse con las huellas de más músicos y bandas de Tijuana, con quienes han compartido momentos y escenarios. Y se conecta con la escena musical de la región México-Estados Unidos generando sensaciones para uno y otro lado del borde fronterizo. “Fukushima” en esta piel permanece y persiste por la intensidad melancólica que llega a enunciar tanto en su composición musical como en el video. Se siente profunda porque sugiere una forma de pensar y una condición de estar viviendo sin expectativas ni más esperanza que sólo hundirse en la espuma del mar. El hecho de que esto sea expresado desde jóvenes, sugiere la desesperanza por existir en un mundo condenado, y donde hay fukushimas-otros cotidianos que van envenenando y enfermando la vida hasta la muerte.

Paradójicamente, la intensidad que sugiere este tema podría dar cuenta de lo que ocurre en la banda, donde atraviesan unos procesos de distanciamiento a causa de motivos personales. En una entrevista a un medio local, el escritor Rafa Saavedra (q.e.p.d) al hablar de San Pedro El Cortez llegó a decir que era una de sus bandas favoritas en Tijuana, pero creía que iba a implotar<sup>49</sup>, una expresión que hoy podría reflejarse en el momento que vive SPEC, donde a causa de esos fukushimas cotidianos en su vida, cada miembro ha tomado caminos distintos. Y entonces qué es lo que queda y aún permanece, sus canciones, o como las nombran los propios integrantes de SPEC, sus “rolas”, canciones como testimonio de que el arte y la música fueron aliadas de la época, y que frente a la barbarie y el dolor solo quedó crear música y cantar, aunque fueran lamentos, lo que se siente con intensidad en esta frontera y en esta vida.

---

<sup>49</sup> Saavedra Rafa, entrevista con Checo Brown, 2012, archivo personal.

**Instantes de verdad desde existencias al límite. Ricardo Silva y su etnoficción Navajazo**

**Fotografía 24.** Ricardo Silva, director de Navajazo. Fuente: Locarno Film Festival, 2012.

A Ricardo lo conocí en 2010 cuando apenas me había graduado de la universidad y ya trabajaba en El Colef. A partir de este primer encuentro y durante los siguientes tres años colaboraríamos en la producción y los guiones de tres documentales sobre estudios de la diversidad religiosa en Tijuana. El coordinador fue el Dr. Alberto Hernández, profesor-investigador de El Colef, a quien le gustó la idea de crear productos audiovisuales para ser presentados a modo de ponencias en los congresos y encuentros a los que asistía. Mi formación como comunicólogo ayudó a tener una primera idea de lo que implicaban estos proyectos, pero la experiencia de mi amiga Marina Viruete y también de Ricardo en la producción audiovisual, fueron claves para dar forma a estos primeros documentales en los que colaboramos.

Este primer acercamiento, me hizo conocer el lado creativo y dedicado de Ricardo como artista audiovisual, su interés en el video arte y también sus nociones poco convencionales de

hacer cine y video, que al día de hoy le han traído reconocimiento por ser uno de los jóvenes directores de cine más destacados en el país.

Previo a los méritos que consiguió Ricardo como joven cineasta, guardo imágenes de él con su mirada curiosa y su sonrisa irónica, haciendo bromas a personas que no necesariamente eran sus amigos. Proyectando ser una personalidad compleja y de contrastes, siendo que para algunos es un amigo cálido y simpático, pero para otros era lo contrario. Esta condición de contrastes es un rasgo distintivo de Ricardo, y podría decirse que también una potencia, su desenfado para expresar lo que siente, su ausencia de miedo o pudor para mostrar, decir o representar lo que quiere, ha sido una característica en su obra como creador audiovisual y cineasta. Pareciera no haber puntos intermedios para quien conoce a Ricardo, y por ello, quien se adentra a su trabajo inmediatamente muestra su afinidad, o bien, su rechazo a lo que él produce como artista.

Los contrastes acompañan las creaciones de Ricardo y le han abierto las puertas al futuro, en tanto que gracias a este arrojo y también de la mano de amigos que creen en él y lo admiran, ha logrado convertirse en un joven y controvertido director de cine, quien imprimió su huella con su ópera prima “Navajazo”, una película que podría nombrarse como etno ficción documental o docu-ficción, en tanto que filma situaciones y personas de la vida cotidiana en esta frontera, añadiendo su modo particular y personal de representarlas. Actualmente, la huella fílmica de Ricardo se ha extendido por el mundo y en su camino sigue suscitando reacciones de todo tipo entre las personas que lo ven.

Desde los primeros años que lo conocí sabía de fragmentos de videos que grababa como “su película”. Escenas dispersas, tomas de Tijuana y diferentes personajes, episodios violentos,

cruelles, de vicio. Grabaciones que no tenían ninguna relación pero que algo sugerían. Con *Navajazo*, Ricardo capturó un mundo que ha sido muy criticado por no ser la mejor representación de esta frontera mexicana, pero cuyo mundo se revela desde sus personas, paisajes, prácticas y situaciones, que se extienden como condiciones de vida en los límites, existiendo en esta frontera internacional. A través de ciertas escenas y momentos, Ricardo ha filmado lo que para él se revela como instantes enigmáticos y únicos, y desde los que podría sugerirse una verdad, búsqueda constante en la que persiste Ricardo como creador.

Ricardo González Silva nació en 1985 en el estado de Guanajuato, en la región centro de México. Como es la historia de la mayoría de las familias en Tijuana, su mamá, Rosa Silva, llegó a esta frontera en la década de los noventas con sus hijos, entre ellos el niño Ricardo. Al arribar se instalaron en la Colonia Herrera, cercana a la colonia Francisco Villa, en una de las pendientes más altas de la ciudad. Desde ahí se alcanzan a ver las grandes lámparas que iluminan el bordo fronterizo en el norte, y hacia el Este cómo miles de casas y edificios se extienden rumbo al cerro Colorado y más allá. Después su familia se trasladaría a la Zona Norte de Tijuana, a menos de un kilómetro del muro fronterizo.

Fruto de su esfuerzo y trabajo, la mamá de Ricardo rentó un local comercial para la renta de películas en formato VHS, sitios que solían ser frecuentes en Tijuana durante la década de los noventas hasta inicios del nuevo milenio. Conocidas localmente como “las videos”, una de las más famosas sería Videocentro, pero abundaban todo tipo de nombres y locales. En esos años de infancia y debido al local para la renta de películas, Ricardo crecerá de cerca con el mundo del cine, haciendo sus propios experimentos y grabaciones sobre videocasetes de VHS, y teniendo a la mano cientos de filmes por conocer. Un detalle que relató durante la entrevista fue que gracias a que su mamá contaba con un proveedor de películas, tenía la posibilidad de hacer pedidos

especiales de cintas poco conocidas o consideradas como cine de culto. Oportunidad que Ricardo no desaprovechó y él, junto a su amigo Julio Pillado, quien más adelante se volvería uno de los jóvenes músicos de la escena del rock *indie* en Tijuana, conocerían películas que los marcarían en ese primer encuentro al mundo cinematográfico (Ricardo Silva, entrevista, 2017).

Ricardo volvería a tener contacto con el mundo del cine, pero esta vez de un modo más práctico en la labor de producción, al ofrecerse a ayudar a Omar Guzmán, productor que realizaba grabaciones en la Zona Norte de Tijuana. Ricardo narra cómo él se ofreció a conseguir locaciones para filmar y se volvió un guía para el equipo de producción. El acercamiento con Omar trajo para Ricardo otro camino de entrada a involucrarse en el cine, al punto de comenzar a aprender el manejo del equipo, hecho que lo llevaría a convertirse en camarógrafo.

El año 2006 fue de un sinnúmero de convulsiones políticas en el país. Luego de unas elecciones presidenciales cuestionadas y el anuncio de la puesta en marcha de una confrontación entre el Estado mexicano y los cárteles del narcotráfico, ese año y los siguientes se tornarían muy difíciles para todas las personas en México, especialmente jóvenes. Desde este escenario de incertidumbre y el comienzo de una espiral de violencia que se prolongaría hasta una década después, una nueva generación inspirada en la cultura, el arte y el cine lanzaría un sinnúmero de propuestas culturales autogestivas en Tijuana, como un efecto inesperado a los escenarios de violencia y terror que se llegaron a experimentar durante ese mismo periodo. Una de estas iniciativas culturales fue Recortos 48 en Tijuana, un concurso que convocaba a estudiantes y jóvenes a crear un cortometraje en 48 horas utilizando una estructura de guion predeterminada, pero dando libertad para hacer una pieza creativa y única. Aunque este concurso se realizó durante varios años, en Recortos 48 de 2006 participó Ricardo Silva junto a Manuel N., Carlos Ramírez, Daniel Urroz, Pablo Vella, Rigobertho Soria y Alejandro Volpe, con el cortometraje

titulado “Issbocet”<sup>50</sup>, donde ya comenzaba a distinguirse una propuesta estética singular desde la mirada de Ricardo.

Algunos de estos detalles estéticos eran su inclinación a grabar personas que no son actores, pero a quienes Ricardo escudriña con acercamientos y distintos ángulos, dejando entrever ciertos rasgos en sus rostros, sus miradas, las facciones de sus semblantes. Los lugares para filmar también sería otro rasgo distinguible en este primer proyecto, locaciones oscuras, habitaciones sin más iluminación que el televisor, calles de noche, por la Zona Norte y la Avenida Internacional, justo al lado del límite fronterizo, donde abundan los habitantes de calle, drogadictos, prostitución, todo cubierto por una atmósfera nocturna. Otro rasgo serían las situaciones que filma, por ejemplo un hombre mayor aparece en el video, mira hacia la cámara, sonrío, improvisa sus acciones, en momentos proyecta incomodidad por ser filmado, pero después pareciera olvidarse, se acostumbra, participa, sostiene un cuadro del Sagrado Corazón hacia la cámara, está parado en la calle, después aparece en la sala de una casa, en el televisor sale pornografía y películas en blanco y negro; el hombre fuma crack en una pipa, la sostiene frente a la cámara mientras Ricardo enfoca la parte quemada de la pipa y después el rostro del hombre en primer plano. Esta pieza de casi seis minutos mantiene una música ambiental electrónica de fondo, su ritmo es lento y melancólico. Al menos en cuatro ocasiones se escucha la voz de un hombre de acento argentino o uruguayo hablando en off, relata historias de robos, de su familia, sus experiencias; desvaríos sin aparente relación, como un monólogo para uno mismo.

---

<sup>50</sup> Manuel N., Carlos Ramírez, Daniel Urroz, Pablo Vella, Rigobertho Soria y Alejandro Volpe (Productores) y Ricardo Silva (Director) (2006), *Issbocet*. Tijuana, México. Publicado el 2 de octubre de 2006. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=xLFdY\\_JgdIA](https://www.youtube.com/watch?v=xLFdY_JgdIA)

Desde estos primeros detalles, siete años antes de su primer largometraje, podría comenzarse a distinguir algunos rasgos en su estética fílmica, que aparecerán con una potencia después.

Desde 2006 a 2010 Ricardo realizaría trabajo como camarógrafo para canales de televisión de TV Azteca en Tijuana y Síntesis TV, cada uno de cobertura nacional y regional con alcance transfronterizo. Esta labor de reportero de medios lo llevó a cubrir notas rojas de asesinatos y eventos de violencia en esos años, incluso llegando al lugar de los hechos antes que otro medio de comunicación, la policía o los peritos, o también llevándose sorpresas al encontrar cadáveres en sitios donde acudía a filmar tomas para sus notas. A la par de su labor periodística, este momento como camarógrafo de prensa lo hizo adquirir experiencia profesional también como director y editor, llegando a producir “Samuel” en 2010, pieza que él denominaría “documentación” y que fue resultado de un curso intensivo de formación para jóvenes cineastas en Ciudad de México, producto de una beca que se ganó. Esta pieza llegaría a ser proyectada en Los Ángeles años después. A partir de 2010 y durante los próximos 3 años, su cercanía con El Colef lo llevó a trabajar en documentales sobre diversidad religiosa y cultura en Tijuana, al tiempo que comenzaría a cursar la Licenciatura en Sociología en la Facultad de Humanidades en la UABC. Y si bien, su vínculo directo e indirecto con el cine se había mantenido constante durante toda su adolescencia y juventud. En 2013 todo cambiaría con el lanzamiento de su primer largometraje titulado *Navajazo*.



**Fotografía 25.** Portada de “Navajazo”, 2014. Fuente: Facebook Ricardo Silva

Navajazo fue el resultado de varios años de filmaciones en Tijuana. Sin un guion establecido, y confiando en la guía de Ricardo y las personas que conocía para filmar, amigos y amigas suyos lo acompañaron pese a que tampoco tenían muy claro qué hacían (Entrevista a Ricardo, 2017). Poco a poco el largometraje se fue conformando a partir de retazos audiovisuales. Incluso Ricardo en 2011 llegó a presentar un avance de su proyecto de largometraje durante un evento cultural en el Pasaje Rodríguez de la Zona Centro. Dicho evento había sido organizado en el programa de actividades musicales y culturales de Vicio Showcase, una serie de presentaciones de artistas y músicos organizadas por Dardin Coria del grupo Sonidero Travesura. La proyección se realizó a las afueras de la tienda de grafiti y serigrafía conocida como Local 29 en el Pasaje Rodríguez. Al final de la proyección Ricardo recibió críticas debido a las personas y las situaciones que filmaba, suscitando una discusión sobre la ética del cineasta y documentalista, a lo que Ricardo replicó que era su manera de buscar una verdad.

Esta búsqueda de la verdad a través del lente y también su vínculo con la carrera de sociología en la UABC, lo llevaron a preparar un primer corte para ser presentado como trabajo

final en la licenciatura. Sin embargo, una pieza mucho más acababa la conseguiría gracias a la colaboración de su amigo y colega Omar Guzmán, quien, usando el seudónimo de Julia Pastrana, fue quien orientó la etapa final de este filme. Así, Navajazo fue lanzado como largometraje y comenzó a cosechar sus primeros éxitos por Europa. El vínculo de Ricardo con una agencia francesa de cine sería la vía de entrada a los festivales internacionales, donde Navajazo llegó a cosechar distinciones y reconocimientos por todo el mundo, incluido México.

A raíz del éxito de Navajazo, se abrieron oportunidades para que continuara su vínculo con el mundo del cine y también con la televisión comercial. El siguiente año Ricardo trabajaría como productor para el show de la conductora peruana Laura Bozo, donde hizo castings de personas en Tijuana para aparecieran en el programa.

Después del lanzamiento de Navajazo en 2013, Ricardo junto a su equipo de trabajo, se dedicaron al videoarte, videos musicales, así como nuevos proyectos culturales. Dirigió la pieza “Algo extraño sucedió camino a la morgue”<sup>51</sup> en 2017, resultado de la beca para jóvenes creadores que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), también realizó

---

<sup>51</sup> Esta pieza de 19 minutos en formato blanco y negro, participó en el Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) en 2017. La sinopsis dice: “Cortometraje experimental sobre los “videohomes”, películas mexicanas “tipo B”, normalmente sobre violencia, tráfico de drogas o sexo. Cruzando los límites entre la ficción y el documental, la película se apropia de los estilos, códigos y arquetipos de este medio, haciendo un homenaje fuera de serie a una industria cinematográfica que mantiene vivo el imaginario social.” Morelia Film Fest, “Directorio de películas”. Recuperado de <https://moreliafilmfest.com/peliculas/algo-extrano-sucedio-camino-a-la-morgue/>

videos para bandas de rock estadounidenses así como proyectos de poesía, además de dirigir su segundo largometraje “William, el nuevo maestro de judo” estrenado en 2016 y codirigido junto a Omar Guzmán, el cual sigue una estética afín a sus primeras piezas, aunque este largometraje muestra una intención cinematográfica distinta en términos creativos.

Desde 2015 y derivado del éxito que cosechó con su ópera prima, Ricardo fundó junto Adrián Durazo y Alejandro Montalvo, amigos y colegas, una agencia productora de cine y video en Tijuana llamada *Spécola*<sup>52</sup>, desde la cual ha realizado trabajo en documentales, campañas de propaganda y promoción del turismo, así como videos musicales y nuevos proyectos personales. Spécola se ha convertido en una referencia para la producción de cine en Tijuana, no sólo por el equipo cinematográfico único con el que cuentan, sino también por la labor de profesionalización que distingue a sus miembros y su enfoque de servir como plataforma de formación profesional para jóvenes creadores de video y cine.

El cine en esta frontera mexicana tiene una presencia que se remonta a las primeras décadas del siglo XX. La naciente industria hollywoodense en California, harían de Tijuana un centro de atracción turística para actores y actrices estadounidenses y del extranjero, lo que convirtió al poblado de esos años en un sitio célebre a nivel internacional, y figuraría su presencia en al menos un centenar de películas a lo largo del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI (Apodaca, 2014).

Si bien, no es posible hacer referencia al cine hecho propiamente por cineastas locales hasta los años noventa, Berumen (2011) hace referencia a una incipiente industria de la pornografía en Tijuana durante la década de los años cuarenta, en la que se produjeron películas

---

<sup>52</sup> La página web de Spécola es [www.specola.mx](http://www.specola.mx)

de este género en un sitio cercano a la Zona Centro, la mayoría para exhibirse en Estados Unidos, convirtiéndose en una de las primeras producciones fílmicas de las que se tenga registro.

La formación de uno de los primeros grupos de cineastas y experimentadores del video en Tijuana se relaciona con la emergencia del famoso cine club de la UABC coordinado por el poeta y profesor Víctor Soto Ferrel a finales de los ochentas, y cuya presencia desde el punto de vista generacional se hará más visible en el transcurso de los noventas con colectivos de cine como Bola Ocho, uno de los semilleros para el despliegue cinematográfico y de videoarte realizado desde esta frontera:

Dicho colectivo surge en Tijuana gracias a una inquietud de estudiantes de la Universidad Autónoma de Baja California que comienzan a experimentar en la realización audiovisual de ficción, de animación y de documental en formato Super 8 de 1997 al año 2000.

Algunos investigadores e historiadores de cine bajacaliforniano aseguran que en esta coyuntura nació todo (cosa que no es del todo cierta), pues del colectivo en cuestión surgieron importantes documentalistas (Adriana Trujillo), VJs y directores de videoclips de Nortec (Mashaka, Huracán Brown), realizadores y productores cinematográficos (Iván Díaz) entre otras figuras que forman parte de la vida artístico-cultural de la ciudad (...) (Apodaca, 2017)

Desde Bola Ocho surgirán distintos proyectos de creadores locales como *Todos los viernes son santos* (1996) de Héctor Villanueva, un falso documental que trata sobre una serie de asesinatos en el sexto municipio bajacaliforniano, Torrecitas, el cual es inexistente; otra pieza será *Salón de baile La Estrella* (1999) de Itzel Martínez del Cañizo y José Luis Martín, donde se

comienza a experimentar con la representación de lugares y prácticas en Tijuana desde la mirada de sus propios habitantes.

A fines de los noventa y durante la primera década del 2000 aparecerán nuevas propuestas de ficción, con cortometrajes (“Omega Shell”, 2000, de Aarón Soto; "Síntomas", 1998, "Asfalto", 2002 y "Postales corporales" 2005 de Adriana Trujillo), largometrajes (“Strange People”, 1998, de Omar Yñigo), documentales (“Que suene la calle”, 2002 de Itzel Martínez del Cañizo; “Tijuaneados anónimos”, 2009, de José Luis Figueroa y Paola Rodríguez), animaciones (“Sheep Poem”, Álvaro Zendejas, 2006), entre muchas otras piezas y proyectos de videoarte, cine y documental en Tijuana. Por ejemplo, los documentales "Félix: autoficciones de un traficante" (2011) y “Matthai” (2014) de Adriana Trujillo, quien además de su labor como cineasta y documentalista es fundadora del *Festival Bordocs* en Tijuana, el primer festival de documentales en la frontera, el cual mantuvo su presencia de modo anual durante más de una década (2003-2013). Otros proyectos importantes de cine en Tijuana serán Bulbo TV fundado en 2002 y que será transmitido en televisión local con alcance en Tijuana y San Diego, así como las productoras como Polen Audiovisual, coordinada por Adriana Trujillo, 5 y 10 producciones de Juan Carlos Ayvar, entre muchos otros proyectos independientes que surgirán en los años consecuentes.

Es desde este humus creativo en el que se inscribe la huella de Ricardo con Navajazo como su primer largometraje. Su participación en Recortos 48, donde se presentan trabajos de colectivos de cine y creadores emergentes, en un momento donde también hay una activa producción de documentales y piezas audiovisuales en busca de una estética propia, será la etapa inicial de un amplio abanico de apuestas surgidas en la ciudad y estudiadas de manera más detenida por Berumen (2011), Apodaca (2012), Trujillo (2012), González (2014) y Ruelas (2017).

En este campo artístico Ricardo se forma y se transforma como cineasta, con un aprendizaje heterogéneo desde el cine, el periodismo, las ciencias sociales, el documental y la docuficción, plasma una estética que es también una postura ética y política, pues captura descarnadamente algunas de las vidas en esta orilla del mundo, las cuales como se lee en la sinopsis, todas quieren sobrevivir cueste lo que cueste.<sup>53</sup>

La huella de Navajazo ha quedado impresa en ese “bloque de sensaciones” (Deleuze y Guattari, 2005) que conforma el arte cinematográfico y documental en Tijuana, y que puede sentirse desde los registros que surcan sus relieves, siendo algunos de ellos las propias palabras de Ricardo como creador, las lecturas críticas acerca de la película y lo que sugiere esta pieza a través de sus personajes, situaciones y lugares que captura. Una de las claves de entrada en las honduras de esta huella se manifiesta desde el nombre:

¿Por qué el nombre de la película?

El navajazo es la herida que nunca cierra, sin posibilidades de sanar. Tal vez podría sanar, si tan sólo dejáramos de arrancarnos la costra constantemente.

Todos los personajes han sido heridos y el simple hecho de mostrar que sobreviven y que luchan te da una idea que hay muchas cortadas en ellos, que mi cámara lo que hace es estar recordándolas; es decir, yo arranco costras para que sangren más.

---

<sup>53</sup> En la sinopsis de Navajazo se lee: “Un apocalipsis imaginado es presentado ante nosotros a través de retratos de personajes que luchan por sobrevivir en un ambiente hostil, donde sólo se tienen a ellos mismos y lo único que tienen en común es el deseo de seguir viviendo, sin importar el costo”.

Pero, para mí, el navajazo tiene que ver con un momento particular para ellos, por ejemplo: el 11 septiembre que arrojó deportaciones masivas de gente mexicana que no habla español, homicidas, dealers, esos que empiezan una nueva vida. También la reducción de costos en las cárceles en California hizo que llegaran estos personajes. Y no solamente llegaron ellos físicamente; trajeron con ello un paradigma nuevo de vida, una idea de cómo sobrevivir. Por otro lado, hay personajes que aparecen en la película que ni siquiera han ido a Estados Unidos, pero están dentro de los espacios donde ellos se mueven y se contagiaron de algo de estos “navajazos”. (Entrevista a Ricardo Silva en González, 2013).

Los navajazos que filma Ricardo expresan una condición de vida expuesta a una violencia incesante que las atraviesa, pero que no sólo implica ser sujeto de violencia desde afuera, sino auto imponerse la violencia desde adentro, “quitar la costra”, dejar que lo herido permanezca visible como el recordatorio trágico del dolor, la fragilidad con la que florece una existencia pese al caos. Ser navajazo, como lo dice Ricardo desde el título, es herir y estar herido en una profundidad que se extiende más allá de lo corpóreo, entre los cúmulos de sensaciones que burbujan en una frontera como Tijuana. Sensaciones que se manifiestan hedónicas, crueles, desagradables, grotescas, tiernas, lúcidas, y que llevan a cuestionamientos profundos y emociones difíciles de digerir.

Navajazo no es una película fácil, pero sí un ejercicio interesante para acercarse a un mundo sórdido sin artificios. Es directa e implacable. Invita a la reflexión y a debatir sobre los personajes que habitan el desencanto. También es un buen ejemplo de cómo hacer cine al margen de los grandes presupuestos, con espíritu guerrillero y una mirada honesta ante la realidad. (Cárdenas, 2016)

¿Cómo mirar honestamente una realidad fronteriza como la de Tijuana? Ricardo lo responde desde las vidas que a través de su lente se van convirtiendo en personajes, y donde él como creador introduce un diálogo que cuestiona y arranca las “costras” de las heridas en la existencia, como el eco de un mundo que pareciera rehusarse a sanar.

Las heridas con navaja son más profundas de lo que uno puede lograr ver. Para mí los personajes representaban estas heridas, que de alguna forma dejan cicatrices, que representan a la modernidad, donde el pasado siempre es mejor que el presente, y el presente mejor que el futuro que les espera. Eso es lo que llamo el Navajazo. (Ricardo Silva en Oliveros y Cossio, 2014)

Esta película-navaja introduce cortes de mundo que literalmente llegan a calar hondo en quien las ve. La huella de este filme parte desde esta primera hondura, surcarla es exponerse a la herida que podemos llegar a encontrar en la profundidad de sus pliegues.

Navajazo no surgió como una película. La hice como tesis para la universidad en la que estudié. Soy disléxico, por lo que me llevo mejor con la imagen que con las palabras escritas (Entrevista a Ricardo Silva en Zamudio, 2014)

Las imágenes frente a la hegemonía de las palabras es una primera superficie de contacto distinguible en la película. El lenguaje audiovisual permitió a Ricardo ofrecer un tema y argumento desde su propio lugar de enunciación, por lo que esta tesis poco convencional para graduarse de sociología, lo hizo llegar a la construcción discursiva de esos momentos desde los que comenzaría a moldearse el bosquejo de la película.

Su composición como pieza cinematográfica es otra de las superficies de contacto en esta huella, la cual está presente en su formato de largometraje de 75 minutos. Con un guion que se

desenvuelve en tres capítulos “El silencio de Dios”, “Mademoiselle fue una puta que nunca quiso abandonar la felicidad eterna” y “Haz que la luz nos alcance”, cada uno musicalizado por canciones de cuna de Albert Plá, que son la atmósfera musical que hila todo el filme y que ayudaron a Ricardo a consolidar una primera estructura. En sus propias palabras: “Tal vez él [Albert Plá] hizo gran parte de esta película” (Entrevista a Ricardo Silva en González, 2013).

Filmada con distintas cámaras, en distintos tiempos y distintos equipos de producción, hay escenas en las que aparecen tubos de micrófonos, camarógrafos dando indicaciones, sonidistas y equipo de apoyo que estuvieron en la grabación y ahora están presentes en el mundo del filme. No se intenta ocultar la labor de registro, más bien se acentúa su visualización como figura presente que documenta y fija una realidad, alejándose de una visión convencional que busca tomas limpias y donde no se muestre el involucramiento de los creadores audiovisuales junto a la realidad que capturan. Este es otro de los detalles que sobresalen en su composición, al proyectar la idea de una película autoconsciente de sí misma, y de su papel como productora de cierta realidad. “Quise que la cámara tuviera vida propia, es decir, que fuera un personaje más del universo de Navajazo. Por eso aparece como un ojo que mira, pero también participa en la acción”. (Entrevista a Ricardo Silva en Zamudio, 2014).

Otro pliegue en la superficie de esta huella es la premisa creativa de la etnoficción en Navajazo, como pieza que transgrede los bordes de formas y géneros cinematográficos. Un gesto que pareciera coincidir con el lugar donde emerge, en tanto que Navajazo cruza las fronteras del cine en un lugar que también es configurado por cruces de todo tipo, personas, mercancías, mundos, tal y como acontece en Tijuana.

¿Qué es eso de la “etnoficción” y de dónde sale?

Sale de estar cansado de ver cómo se trata a los sujetos de un documental —ya sean marginados sociales o una etnia en medio del Amazonas—: como salvajes nobles, en nombre de una supuesta objetividad. Se les trata como a retrasados mentales.

“Etnoficción” viene de la etnografía y la ficción. Realmente este término lo tomé de un autor que leí hace tiempo: Martin Lienhard. La etnoficción, dice Lienhard, “es la recreación literaria del discurso del otro, la fabricación de un discurso étnico artificial... El autor, en la etnoficción, se coloca la máscara del otro”. Eso me condujo a pensar en la libertad, pensar que el espectador ignora a dónde estoy llevando esto.

(Entrevista a Ricardo Silva en González, 2013)

Etnoficción, docuficción, documentiras, pero también nombrado como “cine ñongo” o de la “pornomiseria”, son términos que intentan explicar a lo que llega Navajazo como película. El hecho de que no haya una manera unánime para nombrarla expresa también su fuerza dislocante, en fuga de definiciones convencionales bajo el orden cinematográfico.

La película es lo que su autor llama “etnoficción” (etnografía y ficción), en la que reproduce el discurso del otro y pone en boca de estos personajes un diálogo artificial, construyendo escenas a manera de ficción pero con individuos que se interpretan a sí mismos y dejan al descubierto, a través de sus vidas, esa realidad que habita donde nadie quiere mirar, fiel reflejo de un Apocalipsis personal que a la vez es un retrato hostil de la sociedad. (Oliveros y Cossio, 2014)

Si para Ricardo la premisa de la etnoficción es un camino posible para ser honesto tanto a las personas que graba como al contexto de sus registros, y como apuesta política fisura la barrera de las estéticas formales, esto no está exento de propiciar limbos morales por las

prácticas que hacen a esta etnoficción. Una de las que más polémica despierta es que Ricardo paga a personas para que se vuelvan personajes. Un pago mínimo en cantidad y que más bien se reduce a un acuerdo directo entre él y quien se sitúa frente a su lente. Los pagos que ha dado son para adictos a la heroína, personas que viven de la calle, o muchas más que no tienen problema en ser filmadas y se muestran tal cual son.

Otra de las prácticas de esta etnoficción es la presentación de los discursos y las situaciones con énfasis en lo transgresor, que cuestionan posiciones morales al ser episodios socialmente prohibidos o desaprobados, pero que son más habituales de lo que se llega a imaginar: drogas, sexo, violencia, delirio. Ricardo los captura sin pudor alguno, hace acercamientos, vemos rostros, fuerzas, la tensión de las palabras, la extrañeza de los personajes, los movimientos desorbitados de la cámara, nos adentramos a sus atmósferas, nos volvemos testigos de lo que normalmente evitamos ver y conocer. Una vida urbana que es el presente de miles de personas en ciudades contemporáneas, y que muestra sus fenómenos de manera más aguda en ciudades fronterizas como Tijuana.

Otra de las prácticas de esta etnoficción es el propósito de Ricardo como artista, al estar consciente de lo que filma y lo que representa en las diferentes escenas y personajes, justo este diálogo que traspasa los bordes en zigzag entre el documental y la ficción<sup>54</sup>, y donde aparece de

---

<sup>54</sup> “Es muy fácil grabar yonquis, sólo pones la cámara y te darán algo. Siempre lo hacen. No soy el primero ni el último que lo hará. La cuestión es cómo haces que eso tenga una esencia que sea real. Esto ocurre en el montaje o con el trabajo de gente como Adrián Durazo, mi fotógrafo, o Paulina Valencia, mi productora, que hace que esto tenga vida.” (Ricardo Silva en González, 2014).

súbito algo raro. Una grieta donde las personas que filma dejan de portarse como personajes y aparecen sin la condición de tener que interpretar algo establecido. En esos momentos surge para Ricardo lo que enuncia como una verdad, algo que se asoma y proyecta sus intensidades sobre quien las mira, actos bizarros, de crueldad, de ternura, de nostalgia, pero extrañamente cercanos. El racimo de verdades que reúne esta etnoficción no lleva al regocijo, parecieran desbordarse de deseo para culminar en insatisfacción, se juegan entre la vida y la muerte desde la forma más banal, lógicas que de tan estrechas se vuelven delirantes, poderes mínimos ejercidos como soberanías. El navajazo hace varios cortes de mundo desde los que brotan estas verdades para Ricardo. Por ello la intención que la motiva es otra de las prácticas que configuran y distinguen esta entoficción.

Otra de las superficies de contacto que también moldea sus relieves como huella es el tono que acompaña al filme, y que va dándole rostros, nombres y lugares al desencanto. La crítica que arroja Navajazo se sirve de vidas en la frontera para hablar del delirio social en el que existimos como cultura. El pesimismo, la incertidumbre, la desesperanza, la indiferencia, se van tornando síntomas de sociedades fracturadas, atrofiadas, fisuradas y cada vez más divididas por planos ideológicos y económicos. El malestar en la cultura ha devenido un virus corrupto, y en la frontera de Tijuana, donde acontece Navajazo, personas sobreviven a esta realidad como al contagio de una infección.

Primero es la tos, luego, es la tos con sangre. Así se resume la introducción en off del documental mexicano Navajazo, un comienzo que sin mostrar imagen alguna que represente violencia, anticipa ya una tesis: que la sociedad está enferma, que, sin prestar mayor atención a los síntomas, se desgarran, se caen a pedazos, se desangran.

(Oliveros y Cossio, 2014)

Pero esta crítica a sociedades enfermas y virus de corrupción va más allá al enunciarse como un reclamo espiritual a las promesas del cristianismo en la cultura. ¿Qué ocurrió con la filosofía del amor en un mundo cada vez más corrupto? La resignación no parece haber resultado ante tantas crueldades ocurridas por los siglos a causa de las religiones, y ante esto Ricardo con Navajazo reclama el abandono prometido, la ausencia de divinidad pese a las promesas de redención, las vidas trágicas que resultaron esperando un Paraíso y cómo ante ello se hicieron paraísos artificiales propios.

El apocalipsis, Dios, Lucifer, fantasmas, luz... ¿Por qué tanta metáfora religiosa en la película?

No tiene que ver con ninguna metáfora. Son alusiones directas que nacen de una profunda decepción ante la figura paterna de un dios que prometió cuidar, amar y guiar a sus hijos. Es el reclamo de una bola de huérfanos que se han dado cuenta que su padre es un drogadicto irresponsable. (Entrevista a Ricardo Silva, González, 2013).

El desencanto de lo humano y lo divino serán dos tonos que acompañan otra de las superficies de contacto en este filme, que, junto a las superficies de la etnoficción, la forma de la película y el lenguaje audiovisual que la compone, permiten delinear algunos de sus relieves en este momento de la huella.

En una ocasión uno de los personajes se mete mucha heroína, se voltea para verme a mí y al camarógrafo, luego camina y se desmaya. Nosotros apagamos la cámara y fuimos a tratar de reanimarlo y pensamos ‘puta, ya valió madre, ya se nos tronó’. Después él se reincorpora y nos dice ‘¿oye, por qué apagaron la cámara?, pensé que

estaba bueno esto para la película, que me desmayara”. (Ricardo Silva en Oliveros y Cossio, 2014)

Las intensidades que atraviesan a *Navajazo* como película son múltiples y en distinto nivel de composición, primero por ser un filme difícilmente catalogable como obra cinematográfica, también por su estructura, los discursos y las situaciones que representa, sin embargo las fuerzas pilares donde aparecen esos guiños de verdad que busca Ricardo se manifiestan desde los personajes: un adicto que se dedica a las peleas clandestinas para ganar dinero y mantener a su hija, una joven mujer que aspira a convertirse en actriz porno, un director que busca el amor en la pornografía, un rockero satánico que deambula en la frontera, un viejo que vive en una casa hecha de juguetes, *dealers* de droga, prostitutas, asaltantes, asesinos, es el mundo al que decide mirar Ricardo. Al hacer un filme como éste, las posiciones de poder se intercambian y se vuelven difusas. Como él mismo lo relata durante la filmación del personaje que consume heroína, en la que el equipo de producción experimentó la ansiedad de verse peligrosamente inmersos en el mundo que habían creado, no logrando discernir entre lo que era o no una actuación. Al igual que este instante de verdad, los otros personajes también irán revelándose desde la mirada de Ricardo. ¿Pero cuál es el motivo de filmar a estas personas? ¿Qué se trata de encontrar en ellas? Una razón familiar será la que responda a estas búsquedas.

Uno de mis hermanos trabajó durante muchos años en esta zona como dealer de droga de muchos de estos personajes y recuerdo en mi niñez ver cómo llegaban estos personajes todo el tiempo a mi casa, bastaba que mi mamá se fuera a trabajar y la casa se transformaba en un punto de venta con los conocidos de mi hermano y con sus negocios. De ahí parte mi relación con el tema, sin saber ni siquiera de dónde venían. (...)

Navajazo se convierte en el pretexto para poder entrar en el mundo de mi hermano y poder saber qué sentía él al estar dentro de este mundo. Creo que esa fue la intención original, saber quién era Vicente. Entonces, la película habla de eso, de la supervivencia de estos individuos. (Ricardo Silva en Oliveros y Cossio, 2014)

Vicente será para Ricardo el vínculo para filmar a algunos de los personajes en Navajazo, por lo que a través de ellos la película es una introspección indirecta a la vida de su hermano, y también una mirada al entorno familiar donde Ricardo creció, para intentar, si no comprender, al menos ser testigo de personajes sobreviviendo en un mundo sórdido lleno de contradicciones.

Dos momentos de la película por los que atraviesan las intensidades que imprimen los personajes son la pelea callejera entre dos hombres y la pareja que consume heroína en la canalización del Río Tijuana. En la primera un hombre camina con su hija de no más de 8 años en uniforme escolar por una colonia situada en un cañón donde hay carencia de servicios públicos y los caminos vecinales son autoconstruidos. Después el hombre y la niña se detienen frente a una casa, el papá de la niña dice algo a una mujer mayor y ella comienza a animar a otro hombre que está presente para que se peleen frente a la cámara. El hombre acepta y comienza la pelea, ambos intercambian golpes, se sujetan y resoplan, se arrastran en la calle de tierra y los escombros. Un grupo de mujeres anima al hombre que suelta violentos puñetazos a las costillas del otro, mientras que la niña sólo contempla a su papá boca arriba, cediendo al cansancio y respirando agitadamente. Ya en el piso, se detiene por mutuo acuerdo la pelea y ambos comienzan a ponerse de pie. Los dos sangran y se duelen, en el aire permanece la tensión del momento. El papá se pone de pie con dificultad luego de recibir tantos golpes, su hija se acerca a él y comienza a sacudirle la tierra de la ropa, en la expresión de ella no hay miedo ni sorpresa, como si no fuera la primera vez ni la última vez que verá una pelea de su padre.

El otro momento inicia con un hombre y una mujer mayor caminando por el canal del Río Tijuana, conversan en inglés sobre lo difícil que es conseguir heroína día a día. Su pronunciación fluida sugiere que probablemente sean deportados de Estados Unidos. Los dos se adentran a una casa de acampar instalada en el canal, es el refugio de él donde duerme y se inyecta. La toma aparece adentro de la casa de campaña. Las dos personas recostadas, en un lado el hombre prepara la cuchara, el encendedor y la jeringa para consumir su dosis. La mujer saca un pedazo de aluminio para fumarla. Lo hacen y siguen conversando, después comienzan a hablar con tono sexual, él se baja los pantalones y la mujer se inclina para hacerle sexo oral, la mano de Ricardo aparece en la toma pidiéndole a la mujer que no tape la cámara con su cuerpo, una escena que segundo a segundo se torna incómoda y confusa ¿Cuál es el momento de placer y cuál el del goce?

Para mí lo más duro y crudo de la película no son las escenas de sexo, no es la violencia que hay, ni siquiera la relación que existe entre los individuos que parece ser muy violenta, como la relación del padre con la hija (...) lo más fuerte fue constatar todo lo que se puede conseguir con unos pocos pesos. Con 15 ó 20 dólares conseguía que estos individuos crearan o recrearan escenas de su intimidad. Esa es la sensación más extraña que me queda. (Oliveros y Cossio, 2014)

Las intensidades que horadan la huella de Navajazo no son fáciles de asimilar para quien ve la película. Cada personaje capturado desde la mirada de Ricardo es un cúmulo de fuerzas que afectan, interpelan, generan sensaciones, la mayoría desagradables, pero no por ello menos sinceras. En cada existencia que sobrevive a este mundo en decadencia florece una verdad interpretada y representada por Ricardo, el racimo de verdades en Navajazo se encuentra gracias al racimo de vidas reunido en cada uno de sus personajes.

Realmente, en los cortes anteriores pretendía creer que sabía de lo que estaba hablando. Luego me di cuenta que la película simplemente se reducía al problema de sobrevivir. (Entrevista a Ricardo Silva en González, 2013)

La piel en la que se extiende y conecta Navajazo es esta frontera mexicana. Su tejido se sensibiliza lo zurcen las personas, los relatos, los lugares y las situaciones que muestra Ricardo como cineasta. Tijuana vibra y se eriza desde sus múltiples tactos y voces. Por lo que su huella se conecta con una realidad donde habitan existencias al límite, muestra condiciones humanas ancladas a diferentes consumos, algunos más voraces que otros. Representa la violencia del deseo, el hastío de la esperanza. La textura de sus diferentes elementos pareciera ser la dureza que deja el desencanto. ¿Pero cómo encontrar al habitar ahí? ¿Es posible leerlo desde estas señales de ruina? Quizá en la persistencia de la vida pueda leerse un construir posible. Quizá en los gestos de ternura y sinceridad prevalezca algo que se aferre al amor y a la posibilidad de un morar más digno. Si Navajazo en palabras del propio Ricardo habla de la sobrevivencia, entonces se torna preciso voltear la mirada a las habitancias radicales, los habitares-otros que pese a contravenir moralmente con sus conductas, también buscan y construyen poéticamente su propia sobrevivencia. Frente a un mundo cada vez más herido, la emergencia de habitares negativos, desencantados de promesas, dispersos de energía, desorientados por el caos simbólico y los contratos ideológicos, pero expresando algo en medio de todo, escribiendo un relato existencial propio. Haciendo de su vida una vibración que permanezca. ¿Cómo negar la poesía de un habitar desencantado? La piel fronteriza en la que se ha impreso Navajazo ahora guarda las intensidades de esta etnoficción. Un testimonio artístico que se suma a otros registros sensibles en ese vasto tejido de sensaciones que es Tijuana.

## Habitar desde geografías digitales. Raúl Moyado y el proyecto de Cyclorama Móvil



**Fotografía 26.** Raúl Moyado. Fuente: [www.moya.do](http://www.moya.do)

Raúl es el artista más joven incluido en este estudio y también al que conocí de modo más reciente. En la cafetería donde trabajo almorzaba solo la mayoría del tiempo, pero un día Raúl me preguntó si podía sentarse y comenzamos a platicar. Antes lo había visto en los pasillos de las oficinas y en las rutas de transporte del trabajo que llevan a empleados y estudiantes a puntos céntricos de Tijuana. Me llamaba la atención su cabello largo, su par de botas café, su pequeño morral de cuero. Él estaba en el área de cómputo como programador, yo trabajaba en una de las oficinas. Me dijo que le gustaba la pintura y que estudiaba la licenciatura en Artes Plásticas en las UABC. A partir de ahí poco a poco fui conociendo no al Raúl programador sino al artista de la programación.

Pese a que suele ser reservado en sus opiniones y proyecta una discreta timidez, quienes lo conocen saben apreciar su humor negro y su inteligencia. Con Raúl puedes bromear más allá

de intelectualizaciones. Tiene claro que no todo gira alrededor de ideología y con frecuencia se ríe de opiniones conservadoras sobre arte o temas sociales. Es una persona sincera sobre lo que le gusta o le disgusta y la ironía es frecuente en sus críticas.

Guardo la primera vez que vi los Cycloramas. Con mi inquietud sensorial gracias a la poesía y también desde otra mirada ambiental-sur que había revelado en mis estudios en Colombia, en sus obras vi más que una pieza de arte, percibí imágenes sensibles, paisajes inventados para los sentidos, universos digitales, como múltiples posibilidades de sensación. Raúl había ganado la beca del FONCA en 2012 con el proyecto de Cyclorama Móvil y justo en la misma cafetería donde lo había conocido quedé sumergido en esos paisajes. Instantes de imaginación capturados en color, una invención cuyo soporte son secuencias de números binarios, pero donde la mirada y el cuerpo se disuelven en otro ambiente posible. Hacia cualquier lugar donde volteara había un detalle, un matiz, una tonalidad, un instante capturado por Raúl. En todas las direcciones la fuerza de contacto y una alquimia de colores creaban los momentos. Me quité las gafas asombrado y miré a Raúl tratando de explicarle mi emoción.

Otras personas que estaban presentes también las vieron por primera vez. Ese momento fue especial porque no sólo supe que Raúl era un artista único, sino que también él había conseguido con Cyclorama Móvil lo que buscaba la mayoría de los pintores en su vida, hacer que el espectador se disolviera en la pintura, que por un momento se confundiera el lazo del cuerpo con el exterior. Esta serie de piezas para mí constituían lugares sensibles donde también se expresa un habitar. Un construir cuyo fruto radica en otro plano. Labor que sitúa los sentidos en una exterioridad perceptible desde lo tecnológico. En las pinturas de Raúl imaginé pliegues de realidad, aquellos creados por él, otros antes que él y también aquellos pliegues de realidades que vendrán. Una exterioridad por explorar, pero desde la que ya hay tierras digitales para

aventurarse. La idea del Cyclorama era como una invitación, pero también una incitación.

¿Cómo pensar la experiencia del lugar en estas pinturas digitales? ¿Qué geografías-otras se están fundando en la tecnología?

Raúl Moyado nació en Baja California en 1988 pero una importante parte de su niñez vivió en el estado de México. Siendo aún niño su familia se mudó a Ensenada, Baja California, en el noroeste de México. Allí radicó hasta su traslado a la frontera de Tijuana junto con su hermano mayor. En la adolescencia sus aficiones fueron los dibujos animados y los videojuegos. Su curiosidad en estos años lo llevaría a la programación y los equipos de cómputo por el carácter autodidacta que desarrolló para intervenir las primeras consolas de juegos que existieron. En este momento juvenil también ganó el concurso de creación de videojuegos independientes zonamakers /comunidadgm con su videojuego “Toño Juan Proskato”, una parodia del juego Tony Hawk Pro Skater de la consola para Nintendo 64. También creó el video juego “Cbtis-Game”, donde la vida escolar se volvía un reto de supervivencia en los Cbtis, una red de escuelas de bachillerato a nivel regional en Baja California. Su formación universitaria en la Escuela de Artes en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) campus Tijuana, lo llevó por el camino de la creación visual y las artes plásticas, introduciendo el uso de nuevas tecnologías para hacer grabados animados que llama “Xinegrafías” y también los “Metapanoramas”.

Sus proyectos más recientes son el videojuego interactivo “Baja Calafia”, cuya premisa es de carreras en automóviles de transporte público en Tijuana, conocidos como Calafias.

“Memegrafías” es otro proyecto reciente que consiste en diseños digitales que recrean láminas educativas hechas de ilustraciones animadas, las cuales eran de uso escolar en México durante décadas, pero ahora el contenido añadido por Raúl hace referencia a memes y cultura de Internet.

Raúl ha participado en exposiciones colectivas como Creación en movimiento, Jóvenes

Creadores generación 2013/2014 en Ciudad de México en 2015 y a nivel internacional en Contemporary Landscape en el CICA Museum en Corea en 2017 y White into Green en el Winchester Center for Global Futures in Art Design & Media en Reino Unido en 2017. En 2016 realizó su primera exposición individual con el proyecto de Cyclorama Móvil en el Centro Cultural Tijuana (CECUT), exposición donde Raúl pudo exhibir sus cycloramas haciendo uso de los visores para sus pinturas. Más detalles sobre la obra de Raúl es posible conocerlos en su página de Facebook <https://www.facebook.com/moyadoart/> y su página web en <http://moya.do/>

Las artes plásticas y visuales con las que también dialoga Raúl tienen una presencia en Tijuana desde las primeras décadas del siglo XX. Desde las tiras cómicas para adultos y los retratos de turistas extranjeros y mexicanos (Piñera, 1989; Berumen, 2011), a las fotos con burrocebras, las pinturas en terciopelo negro y la emergencia de la pintura como disciplina profesional, estas expresiones tienen antiguo arraigo en la sensibilidad artística de esta frontera.

Sus tránsitos han sido detenidamente estudiados por Roberto Rosique (2014), pintor y profesor-investigador de la Licenciatura en Artes de la UABC, campus Tijuana, fundador de esta carrera y quien indaga la vida y obra de los “hacedores de imágenes” (Rosique, 2004) en pintura, foto plástica, arte instalación, arte urbano y dibujo. Para este autor la década de los setentas fue paradigmática para las artes plásticas en la ciudad, en gran medida por un proceso de opciones de profesionalización, presencia de exponentes y profesores que alentaron su formación y oferta académica en la región fronteriza. Los cambios sociales, educativos y culturales con la migración y el crecimiento económico en los ochentas y noventas, serán también de renovaciones para las artes plásticas y visuales, a través estéticas introducidas desde la fotografía, la pintura, el diseño, el video y las nuevas tecnologías (Iglesias, 2008; Yépez, Peralta Y Montezemolo, 2006; Valenzuela, 2004). Es en este amplio campo creativo en el que también se inscribe la huella de

Raúl con Cyclorama Móvil, como un “hacedor de imágenes” radicado en este punto del mundo, que cursó sus estudios universitarios en la licenciatura de Artes de la UABC y procuró el acceso a becas y apoyos de fomento a la formación artística. Su trabajo como artista, y de modo singular su exposición en el Centro Cultural Tijuana (CECUT) con Cyclorama Móvil, deja su registro con una obra que se construye desde el arte y tecnología.

A diferencia de la mayoría de exponentes en plástica, la ilustración digital es el camino de entrada para gestar el proyecto de “pinturas inmersivas”, base creativa desde la que surge Cyclorama Móvil, pinturas adaptadas a tecnología de Google Maps utilizando dispositivos como View Master de realidad virtual. Este proyecto lo llevó a recibir la beca FONCA para jóvenes creadores durante el periodo 2013 a 2014 a nivel nacional, donde tuvo como asesora a la artista Tania Candiani. La inspiración del Cyclorama se remonta a las gigantes pinturas redondas que eran un atractivo en la época del siglo XIX en Europa. Pero a diferencia de este formato, la relación entre pintura y realidad virtual del Cyclorama hace que cada inmersión libere la mirada a un instante que no es de orden cronológico, sino que pareciera detenido y expandido en otra espacialidad.



**Fotografía 27.** De la serie de pinturas en el proyecto “Cyclorama Móvil”. Fuente:

[www.moya.do](http://www.moya.do)

En la página web de los Cycloramas Móviles, la descripción inicia con el siguiente enunciado: “Imagina la posibilidad de ser transportado dentro de una pintura y explorar sus alrededores.” (Raúl Moyado, web<sup>55</sup>), esta premisa es la invitación a adentrarse en los Cycloramas con sus vistas panorámicas, perspectivas de Tijuana, autorretratos, ambientes áridos y montañosos imaginados desde su tablet y computadora personal. En el Cyclorama sentimos los espacios, hasta podríamos volvernos ellos, en tanto que las pinturas invitan a disolverse en sus colores y formas. Si anteriormente los Cicloramas del siglo XIX eran atractivos por dar al espectador otra experiencia de la pintura y sus temas gracias al gran formato y la amplitud espacial, los Cycloramas Móviles de Raúl muestran que no es necesario recurrir al gran formato cuando la realidad virtual hace que la pintura se ajuste como un guante en la mirada.

---

<sup>55</sup> Para conocer más de este proyecto, ingresar a [www.moya.do](http://www.moya.do)

Desde las palabras de Raúl, este proyecto se plantea como un diálogo entre las imágenes, las composiciones y las herramientas de lo artístico. En un momento histórico donde la visualidad pareciera formada desde la publicidad, la propaganda o contenidos que instalan regímenes de enunciación informativos como los noticieros y las producciones estatales, desde su labor como artista la integración de la tecnología abre fugas a estas estructuras de visualidad, ofreciendo lo que Raúl nombra como dar otro “campo de visión”:

Cyclorama Móvil, lejos de los muros, nos permite una exploración interactiva más personal, acercándonos a mundos internos y figuraciones particulares del artista. Su objetivo es ampliar su campo de visión a diferentes realidades imaginarias, a través de una experiencia de visualización más cercana e interactiva (Raúl Moyado, web, 2018)

El campo de visión se extiende en la mirada, por eso, “lejos de los muros”, la sensación de experimentar la pintura como lugar se funda desde la cercanía. Una proximidad entre el cuerpo y lo digital, indispensable para acceder a “realidades imaginarias” en las que podemos interactuar. Experiencia, lugar e interacción son algunas de las premisas que dan consistencia a la superficie de contacto de esta huella. En esta última característica podrían reposar las dos anteriores, por el origen al que se remonta la idea del Cyclorama con la pintura panorámica, donde los espectadores se desplazaban en su interior:

Cyclorama Móvil busca extender y conciliar la relación estética de las artes plásticas con las plataformas digitales y uno de mis sustentos teóricos es a través de la historia de la pintura panorámica y la relación con la realidad virtual, este tipo de reflexiones son el producto de vincular mi estudio en ambas disciplinas (Raúl Moyado, entrevista, 2018).

La formación de Raúl como programador autodidacta y su gusto por la creación artística, han dado frutos en la producción de su obra. De modo singular la disciplina en pintura a la que se ha dedicado lo llevó a conocer distintos exponentes, estilos y formas desde la Historia del arte, entre ellas la pintura panorámica que inspiró y es la base de la idea de Cyclorama Móvil:

El concepto de pintura panorámica fue concebido por Robert Barker, un retratista inglés del siglo XVIII. Barker solía mostrar sus creaciones en enormes superficies cilíndricas recreando una enorme pintura de 360°. El espectador, parado en una plataforma central, podría darse la vuelta y apreciarlo desde diferentes puntos de vista. Estas construcciones fueron conocidas como cicloramas. El propósito de este género pictórico, más allá de una expresión personal del artista, se centró en la documentación fiel de ubicaciones geográficas remotas, dando al espectador la oportunidad de "teletransportarse" a sitios distantes en el mundo. Con el paso del tiempo, la novedad del ciclorama como espectáculo artístico se disipó y, posteriormente, este medio sufrió el declive de los patrocinadores con la llegada del cine y la fotografía. (Raúl Moyado, sitio web, 2018)

Las realidades imaginarias a las que llevaban los cicloramas del siglo XIX estaban determinadas por la espacialidad y el desplazamiento del cuerpo alrededor de una estructura cilíndrica, sin embargo, esta pintura se enfrentó en un punto paradigmático con la llegada de la cámara fotográfica y el cinematógrafo, que instalarían otros regímenes de visualidad y experiencia de las artes visuales. Más de cien años después, Raúl propone ampliar el campo de visión haciendo uso del arte y la tecnología para acceder a realidades imaginarias, ya no desde la pintura plástica y las estructuras físicas, sino de la pintura digital, la programación artística y las herramientas tecnológicas adaptadas al cuerpo. Elementos que en conjunto conformarían los

equipamientos creativos que dan sustento a esta superficie de contacto. Sin embargo, pese a que es una obra que hace uso de herramientas tecnológicas, Raúl enfatiza su distinción como medio y no como fin, ya que lo sustancial de cada pieza en Cyclorama se hace presente en la experiencia de la pintura, el lugar que funda y la interacción espacial que otorga:

No es en sí una exhibición de tecnología, sino que también es una exhibición de arte y creo que eso es lo que hay que tomar en cuenta, no tanto dejarse llevar por la novedad del medio, sino por la pintura, lo que me interesa transmitir a través de ella.

Creo que la tecnología es una buena herramienta, pero no es la que hace todo, no es lo que hace el arte. La tecnología es solo un medio más para transmitir lo que es el arte ¿no?, que éste es el resultado de una disciplina que lleva mucho tiempo de estarse practicando. (Raúl Moyado, entrevista, CECUT, 2016)

Este momento de la huella revela la premisa creativa y la materialidad que hace posible a Cyclorama Móvil, al detenerse a meditar desde las propias palabras y enunciados de Raúl, el diálogo entre el arte y lo digital que propone, la idea desde la que se inspira para llevarla a otro punto de expresión, así como los equipamientos creativos para estas pinturas.

Los lenguajes computacionales hoy estructuran lo cotidiano, desde la generación de las pantallas a las telecomunicaciones en vivo, estamos rodeados por procesos de números binarios. La tecnología permanece exterior del cuerpo, pero pareciera volverse una extensión de sus funciones, una prótesis que ilumina el rostro con luz artificial. Sus usos y aplicaciones estructuran formas de comunicación que enlazan al cuerpo con lo tecnológico, y es como si el sistema nervioso encontrara vías para extenderse hacia afuera. Los lenguajes de los nuevos medios estudiados por Manovich (2001) parecieran no sólo haberle convertido en una

multiciplidad arborificada en su extensión rizomática, sino en una “arborificación de las multiciplidades” como lo plantean Deleuze y Guattari (2005, p. 515) para el rizoma. Conectadas las vidas a procesos de cómputo, codificaciones y decodificaciones, regímenes de visualidad y de contacto, las nuevas tecnologías se diseñan para los sentidos, buscan afectarlos y son productoras de fuerzas, los alteran, los mueven de lado a lado, en espacios y tiempos que pertenecen a mundos digitales.

Desde los años noventa hasta la actualidad, las juventudes que radican en contextos urbanos han crecido rodeadas por estas arborificaciones tecnológicas y conocen el manejo de estas fuerzas producidas desde la digitalidad. Actualmente integrada a la convivencia, se depende de tecnología para la mayoría de labores cotidianas, es depósito de pasiones y secretos, de personalidades y aspiraciones, pero también como lo demuestra Raúl desde sus pinturas, es medio para la exploración sensible, puente para conectar los sentidos a otro lugar, en un momento histórico donde los lenguajes de la tecnología y las nuevas comunicaciones son plataformas en las que se tejen relaciones humanas. En el marco de su exposición en el Centro Cultural Tijuana en 2016 y el uso de dispositivos para acceder a sus pinturas, Raúl expresó:

Simplemente yo me estoy adecuando a mi generación y al medio en el cual la mayoría de las personas están ahorita recibiendo información. Llegas a un espacio y no hay obras visibles, y más que nada los visores virtuales son como el puente, la vía como para entrar a esta otra dimensión de la obra. Así que creo que ese es el reto para que el público vea algo nuevo y se pueda adaptar a él. (Raúl Moyado, entrevista, CECUT, 2016)

El propósito de Raúl con la relación entre arte y tecnología desde sus obras, tiene presente estas plataformas de comunicación y su función productora de discurso, así como su posibilidad de artefacto sensible. Por ello esta relación en Cyclorama Móvil se vuelve su forma de contacto,

al enlazar el cuerpo con equipamientos para adentrarse a un espacio afectivo creado por él, una invitación al interior de su pintura cuyo puente es necesariamente tecnológico. Como artista de la programación, el proceso que produjo esta obra tiene el propósito de ser interactiva, que el cuerpo pueda participar de ella para experimentarla e interpretarla. Al preguntar sobre algunas de las reacciones de personas que conocían por primera vez sus pinturas, Raúl respondió:

Uno de los momentos más gratos es observar por primera vez al espectador que se adentra a una de mis pinturas.

Con frecuencia suelen hacerme preguntas sobre lo que ellos observan, pero yo al situarme en otro plano de realidad no logro entender exactamente a lo que se refieren (Raúl Moyado, entrevista, 2018).

Los contactos en la huella de Cyclorama Móvil se dan en este encuentro entre el cuerpo y la pintura, un tacto posible por el puente tecnológico que permite adentrarse al mundo construido por Raúl, donde las intensidades digitales afectan la sensibilidad y por un instante de esa realidad se deja de ser un cuerpo que observa y se convierte en un espacio que se ve, la fuerza de estos contactos imprime su huella.

Cómo se ha escrito al comienzo de este apartado, la huella de Raúl con Cyclorama Móvil se imprime en un campo creativo con amplios registros en la sensibilidad de esta frontera. Sus pinturas están ligadas a ese “bloque de sensaciones” (Deleuze y Guattari, 2005) que han formado a las artes visuales y plásticas en Tijuana, y que si bien, esta huella se entreteje a un campo creativo desde las expresiones visuales, el complemento tecnológico del arte digital abre un pliegue distinto en este tejido donde se plasma su huella.

En Cyclorama Móvil, el cuerpo atraviesa la piel de la realidad hacia una piel que se expande en los mundos digitales, geografía de relieves binarios y cuadrículas revistadas de forma,

color o movimiento. Una piel sólo perceptible desde un cuerpo enlazado a la tecnología, y cuyas texturas va experimentando desde la mirada. En una frontera como la de Tijuana, los sentidos de movilidad, flujo y especialmente el de cruce son elementales para dar cuenta de su realidad, y en correspondencia con esto, una de las piezas en Cyclorama Móvil ejemplifica esta concepción distinta del cruce que deja de ser sólo físico o territorial, sino que es un cruce de realidades hacia espacios de la imaginación que podrían extenderse infinitamente. Para Raúl las comprensiones de los límites o las barreras son de otro orden en esta pieza, por lo que al margen de acudir a las representaciones estereotípicas de la frontera y sus cruces, lo fronterizo para él radica en otro lugar:

Con Cyclorama móvil un componente recurrente en la serie de pinturas elaboradas es la aparición de un portal o un acceso hacia otra esfera de realidad. Eso puede relacionarse con el acto de atravesar y traspasar de un punto de realidad a otra. En la única representación donde incluyo un paisaje urbano es en el momento en donde me autorretrato sobre la azotea de mi casa y contemplo en dirección opuesta hacia el cielo.

En esta pintura llamada "[Principio Holográfico](#)" hay una referencia directa a mí como autor al autorretratarme en uno de mis paisajes. Situado frente a la vista de mi taller y acostado sobre el tejado de la casa continua, mi mirada se encuentra hacia el cielo que se abre hacia una luz distante. Es el origen de una incertidumbre respecto al espacio lejano ligado a mi mente, asociado a un sentimiento y deseo de escapar de mi realidad inmediata y elevarme a lo desconocido. (Raúl Moyado, entrevista, 2018).

En esta pieza de Cyclorama lo fronterizo no está en la geografía sino en lo celeste. Quizá por ello en este paisaje con autorretrato, Raúl no mira al horizonte sino hacia un cielo que se

convierte en el portal para arrojar sus incertidumbres y deseos, en busca de “escapar de la realidad inmediata” y elevarse a lo desconocido. Si la piel sensible en la que se deposita esta huella abre un pliegue distinto a las texturas, quizá esto se distingue no en una noción de horizontalidad en la que se inscribe esta huella, sino en sus expresiones irregulares, abruptas, verticales, expansivas que posibilita la mediación de la tecnología para acceder a los mundos digitales, donde entran otras intensidades, otros contactos, otras formas de piel sensible.

“Metapanoramas”, “pinturas inmersivas” o “cycloramas móviles”, son vocablos desde los que se anuncian las búsquedas de Raúl como artista y una voluntad de trasgredir la virtualidad en la denominada era digital. La impresión de esta obra horada una interioridad descifrada tecnológicamente: juegos de electricidad, matemáticas de imágenes haciendo coreografías de movimiento y color. Algo rememoran esos paisajes digitales, nos orillan a arrojarnos porque con los visores estamos inmersos en el Cyclorama. ¿Cómo distinguir al cuerpo del lugar, cuando la mirada es al mismo tiempo el centro del paisaje? Pardo (1992) escribe que los Espacios llegan a ocuparnos mucho antes que nosotros llegemos a ocuparlos a ellos, y desde los Cycloramas Móviles la mirada revela un Espacio-otro-ocupante, en sus pinturas dejamos de ser espectadores y nos volvemos Espacio que mira, ocupamos lo que nos rodea, moldeando texturas, explorando relieves. En los Cycloramas somos el espacio sensible que se observa. Miramos desde dentro, como si fuésemos una roca. Una partícula, un soplo. Por ello la impresión de esta obra es posible leerla en distintos órdenes e intensidades, al inscribirse en un campo creativo que acontece en esta frontera, por el proceso artístico que posibilita la relación entre pintura y tecnología, y por permitir a los sentidos y al cuerpo una sensación espacial distinta, al ir un paso al frente en los regímenes de visualidad en la pintura, y posibilitar otra experiencia del lugar como el acontecimiento de una disolución consciente.

## **SEXTA TEXTURA. Habitares artísticos de jóvenes en Tijuana. Huellas geopoéticas en la tierra que somos**

“Lleno de méritos, sin embargo, poéticamente habita el hombre”. Estos versos de Hölderlin desde el eco que les dona Heidegger (1994b) siguen resonando para enunciar la pregunta por el habitar. Su sencillez no sólo captura aquel morar humano signado por los imperativos de los triunfos, los logros y las metas, sino que deposita la esencia del habitar al margen de estos propósitos. Por ello, habitar poéticamente, para Heidegger, no solo tiene que ver con los frutos cosechados, los méritos, sino de qué manera se construye ese habitar en labor de arte, cómo es que se cuida y se procura esta forma de estar, cuáles son las voluntades que practican ese plasmar poético de la existencia.

Para responder a estas interrogantes, y dotado de nuevas ideas que conocí gracias a mi formación en el programa de doctorado, la línea “Jóvenes, culturas y poderes”, así como mi diálogo con el Pensamiento Ambiental, desde esta cercanía acudí a lo más próximo que conocía, mi propia experiencia como artista y mi camino de vida. Gracias a nuevas filiaciones, se fue ejercitando una mirada-otra y un tacto que partió del interior al exterior, y después a mi alrededor, ayudándome a revelar rasgos de este habitar poético en otros jóvenes, quienes, como yo, habían hecho una apuesta distinta de su vida en un momento donde todo pareciera funcionar para los productores de méritos y no para el habitar poético. Fue este alejamiento de mí y de mi lugar, lo que me ayudó a reencontrarme y crecer, pero también a revelar y ponerme a la escucha de obras y proyectos artísticos creados por jóvenes en esta frontera mexicana, y desde quienes no sólo distinguí su talento creativo, sino la sensibilidad que depositaban en sus obras y proyectos, una sensibilidad de expresiones múltiples e intencionalidades diversas, pero cuyas intensidades arrojaban sus marcas, fundaban sus huellas. De modo que luego de un primer periodo, el camino

a recorrer se tornaba cada vez más claro, tomando como guía las preguntas respecto a si es posible habitar poéticamente, y cómo son las huellas que ha plasmado la sensibilidad juvenil en Tijuana, indagaciones que requerían de otro modo de estudiarlas más anclado en la sensibilidad que emanaba de ellas, y donde el concepto de Geopoética se volvió una potencia para llevarlo a cabo. Este arribo, titulado “Geopoéticas del habitar en Tijuana. Huellas de la sensibilidad juvenil” se nutrió de un conjunto de diálogos, contactos, rastros, enigmas, vestigios, intuiciones, en busca de profundizar en aquellas vidas y obras de jóvenes en esta frontera que han plasmado sus afectos con su existencia en labor de arte: René Castillo y la cafetería El Grafógrafo, Yaneli Bravo y la Galería Ambulante, Daniel Espinosa del Colectivo Coyote con el proyecto Murmuren, Ana Andrade y su proyecto fotográfico audiovisual de Ñongos, San Pedro El Cortez (Diego, Edgar, Mario y Aris) desde su canción “Fukushima”, Ricardo Silva y su ento-ficción Navajazo y Raúl Moyado con la serie de pinturas de Cyclorama Móvil.

Una primera labor fue introducir el tema de estudio abrigado en las discusiones y contenidos del programa de doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. En este sentido algunas de las claves en las que se inscribe esta investigación fueron distinguir cómo han sido algunos de los tránsitos epistémicos en los mundos científicos, aquellos donde la visión mecanicista de la Ciencia poco a poco comenzó a dotarse de una conciencia crítica respecto a sus regímenes de verdad y el carácter subjetivo y sensible que imprimen las acciones humanas, tránsitos que propuse distinguir desde tres fisuras y una sutura: la fisura epistémica, la fisura práctica, la fisura crítica y una sutura ética, como una tentativa para distinguir cómo la huella afectiva del pensamiento acompaña también el despliegue de las Ciencias Sociales, y actualmente, abre camino a nuevos vocablos y conceptos-otros que ya no figuran reprimidos o relegados por las hegemonías de los mundos científicos. A partir de estas fisuras y suturas, las

cuales acompañé de fotografías de Tijuana y la frontera norte de México, pude arribar al primer enunciado que acompaña esta investigación: ante los muros epistémicos instalados por la Ciencia se torna vital llevar a cabo migraciones poéticas.

A partir de esta primera migración, el siguiente reto fue conciliar mis búsquedas con un enfoque de estudio donde las expresiones de la sensibilidad artística encontraran un resguardo y también un punto de expansión respecto a cómo esta construcción de hábitos afectivos fundaba sentidos de existencia a través de las huellas, argumentos que encontré en los estudios del Pensamiento Ambiental Latinoamericano con enunciados y formas de investigar que, más que continuar en el paradigma mecanicista de la ciencia hegemónica, planteaban una poetización del pensamiento a través de meditaciones en torno a la escisión entre cultura y naturaleza, el desdibujamiento de la sensibilidad en la labor de pensar y pensarnos en el mundo, así como la profundización de la pregunta por el habitar a través del estudio de mitos, obras artísticas y relatos de vida.

De manera que a partir de esta mirada y este tacto investigativo, en diálogo con el Pensamiento Ambiental, dediqué otro momento de la tesis a distinguir tres matrices de sentido en la discusión del habitar a partir de la segunda mitad del Siglo XX, siendo estas matrices el pensamiento del habitar como aprendizaje, como gesta de la vida y la construcción de los habitares afectivos. No es posible desligar estos sentidos de las relaciones que poseen entre sí, ni es el propósito presentar una visión fragmentaria o definitiva en la discusión del habitar, más bien lo que se pretendió con esta identificación es distinguir los regímenes de enunciación y las formas de comprender esta condición de lo humano, lo cual atraviesa la inquietud filosófica y el encuentro antropológico, atravesando su impronta como gesta humana ante el impacto ambiental, y la introducción de meditaciones éticas y estéticas desde la filosofía y las Ciencias Sociales en

torno al habitar, esta última clave vital para desenvolver uno de los conceptos semilla de esta investigación: La geopoética, concepto que para esta tesis comprende el estudio de las huellas.

Así, la migración poética me encaminó a un lugar del pensamiento donde el habitar se construía desde los afectos, y este arribo necesariamente requería de una mirada y un tacto geopoético desde el que fuera posible leer la textura y profundidad de las huellas. Con estos primeros caminos recorridos, la siguiente senda fue situar la comprensión del arte en este estudio, y donde la coligación de dos conceptos en relación a las expresiones sensibles desde el arte se adecuaría a las vidas y obras incluidas en esta investigación, arribando así a la noción de *aisthesis* relacionales, para referir aquellas obras y expresiones artísticas que no entrarían en los regímenes de belleza formales del Arte con mayúscula o en los mundos de la alta cultura, siendo que aunque las y los artistas incluidos estén en diálogo crítico con estas comprensiones, una de las singularidades que distingue a cada uno es el énfasis en lo relacional como la cualidad que posibilita y construye el acontecimiento artístico. En otras palabras, las vidas, obras y proyectos en esta tesis no sólo son representativas por su belleza asumida desde una estética formal, sino que formulan bellezas-otras, incluso arrojando impresiones que encuentran su potencia en la marginalidad, lo grotesco, la fealdad o incluso la violencia. Aunado a esto, las obras son leídas desde la relacionalidad que las constituye, es decir, los intersticios sociales que crea, los lugares sensibles que posibilita, de modo que artista, obra, lugar y público en conjunto son quienes imprimen la huella sensible. La comprensión del Arte como *aisthesis* relacional, aportó un sentido más amplio de lo artístico pertinente para leer las expresiones de la sensibilidad juvenil en la actualidad.

Esta primera distinción respecto a la lectura de lo artístico, me llevó al siguiente momento de la senda donde el camino era plantear la discusión en torno a lo juvenil y una tentativa de

captura respecto a qué entendía por jóvenes artistas. Los estudios, discusiones y debates en la formación del doctorado, así como las sesiones y programas investigativos de la línea “Jóvenes, cultura y poderes”, permitieron problematizar las comprensiones de lo juvenil distinguiendo cuatro claves, estas son pensar a las juventudes como situadas, contextuales, históricas y diversas. A partir de esta aproximación, permitió llegar a otro enunciado en cuanto a qué se entiende por jóvenes artistas, siendo éstos los cuerpos que construyen hábitos afectivos desde la creación; creativities artísticas en sus diferentes manifestaciones y formas llevadas a cabo por cuerpos juveniles situados, contextuales, históricos y diversos.

Teniendo en claro el sentido del arte como *aisthesis* relacional y de jóvenes artistas como aquellos cuerpos que construyen hábitos afectivos desde la creación, seguía meditar los alcances de la *geopoética* y su pertinencia para el estudio de las huellas de la sensibilidad juvenil. Este camino me llevó a encontrar tres formas en las que ha sido abordado este vocablo y concepto por diferentes pensadores, destacando su énfasis desde la relación entre poesía y tierra, filosofía y tierra y la emergencia de un pensar poético de la tierra. Esta última entrada sería el punto de arribo para detenerme y ahondar más los alcances de la *geopoética* para el devenir de esta estudio. De modo que si la *geopoética* como se asume en esta búsqueda es entendida como el estudio de las huellas, había que introducirse en las huellas mismas a partir de cuatro momentos en los que se plasmarían las huellas: La huella como tal, lo que permanece; la superficie de contacto, el lugar o la materialidad donde se imprime; el contacto, o la intensidad con la que se deposita esta impresión, y la piel en la que se inscribe como el espacio al que se entreteje este registro sensible. Estos distintos momentos de la huella fueron revelándose a partir de una observación de campo de larga data como artista y ahora como investigador, así como relatos, entrevistas, fotografías,

obras de arte y una amplia investigación documental, donde cada uno de las y los artistas incluidos y sus respectivos proyectos, fueron leídos desde estos distintos momentos de la huella.

De este modo, iniciado el camino de la migración poética, el posterior arribo a la distinción del habitar afectivo, la comprensión del arte como aisthesis relacional, el sentido de las juventudes artistas y los alcances de la geopoética como el estudio de las huellas a partir de cuatro momentos (Huella, contacto, superficie de contacto y piel), esto finalizó el primer camino del estudio y me situó en el umbral para el siguiente recorrido, la tentativa de construcción de una Geopoética del habitar en Tijuana, la frontera habitada y que es escenario de las huellas de la sensibilidad juvenil en esta investigación.

Esta geopoética del habitar en Tijuana acudió a los diferentes momentos de la huella para plantear el estudio de esta frontera como si fuera una gran impresión inscrita en esta geografía. Para realizar este abordaje lo primero fue situar la significación de esta huella para mi vida. Por lo que la introducción de esa textura integra un relato de mi juventud, mis tránsitos en cuanto a intereses y formación, y de qué manera se fue dando este vínculo con los mundos de la creatividad y otros artistas de la ciudad. Posteriormente, se hace el despliegue de la huella desde sus distintos momentos para referirme a Tijuana, de modo que el primer momento discernió algunos de sus rasgos más relevantes, como el hecho de ser una frontera internacional con Estados Unidos, construida en gran medida por la migración en distintos periodos y cuyo crecimiento de habitantes ha estado ligado históricamente a la adaptación en un hábitat urbano que convive entre el mar, el desierto y los relieves montañosos y áridos en este paisaje. El siguiente momento con la superficie de contacto ahondó en aquellas presencias históricas en el lugar hoy conocido como Tijuana, y dónde están los registros de las comunidades nativas, las misiones coloniales, la administración imperial del territorio, el periodo de la independencia de

la Corona Española en México y la guerra con Estados Unidos, que convierte al pequeño poblado de Tijuana a mediados del siglo XIX en una frontera internacional. El contacto en esta Geopoética reposa en aquellos estudios historiográficos, filosóficos, sociales y también literarios que han referido las cualidades, tensiones, relaciones y comprensiones de Tijuana como frontera, arribado al enunciado del (des)encuentro como una singularidad que está presente en estas discusiones. Finalmente, la piel de Tijuana se dedicó a meditar en la construcción de una sensibilidad en esta frontera a partir de distintos momentos y exponentes que la dotaron de gestos afectivos. Recorrido que se plantea desde al menos cinco bloques de sensación a partir de inicios del siglo XX, siendo el bloque más reciente donde se inscriben los artistas incluidos en este estudio. Desde estos cuatro momentos, se perfilan y distinguen algunas de las marcas e impresiones que dan cuenta de Tijuana como una huella y como lugar donde se construyen los afectos desde la sensibilidad juvenil.

Finalmente, el último tramo de este recorrido se encuentra en el despliegue de las huellas de la sensibilidad juvenil de los artistas estudiados. Siguiendo los momentos de la huella planteados desde una metodoestesis geopoética (Noguera, 2019 y Pineda, 2014), se indaga en la huella, el contacto, la superficie de contacto y la piel, en cuanto a la trayectoria artística y obra de René, Yaneli, Daniel, Diego, Edgar, Mario y Aris (San Pedro El Cortez), Ana, Ricardo y Raúl.

La huella de René Castillo con su proyecto El Grafógrafo permitió adentrarse a un conjunto de registros donde se distingue la fundación de lugares cargados de afectividad y que son fuente de sensaciones. Marcas cobijadas por la afición a los libros, así como el gusto por el café, las cuales son premisas que dan vida a la Cafebrería y han funcionado en muchas ocasiones como pretextos para encontrarse y convivir con más personas o estar un tiempo a solas. El Grafógrafo se enlaza a la emergencia de distintos centros culturales independientes en Tijuana, y

que pese a que existen instituciones culturales para la difusión del arte y la cultura, un gran número de artistas han llevado a cabo lecturas de poesía, conciertos musicales, piezas de teatro, presentaciones editoriales, talleres de escritura, proyecciones de documentales, y un sinnúmero de otras acciones, volviendo a este lugar un punto de encuentro e intercambio sensible único en la ciudad. La huella de René con El Grafógrafo se renueva día con día con los asistentes frecuentes y las personas que lo visitan por primera vez. Por esto mismo es posible pensar al lugar en sí como su obra artística acudiendo al sentido de lo relacional, en tanto que posibilita intersticios sociales a partir de fundar y renovar a El Grafógrafo como un lugar donde los afectos son los que lo hacen mantenerse y existir.

La huella de Yaneli Bravo con su Galería Ambulante acontece desde una relación que tiene como fundamento la pintura, y donde además de compartir una de sus piezas con nuevas personas, el gesto de ofrecerlas a un precio libre y en distintos lugares va trazando un mapa invisible que atraviesa cuerpos, ciudades y hasta continentes. Su huella se inscribe a partir de la forma en la que lleva consigo estos gestos nacidos desde su interior y los dona al exterior. Una exterioridad donde los encuentros inesperados, las nuevas conversaciones y los lugares diversos en los que suceden estos intercambios, dan pie a un reconocimiento del otro como cuerpo sensible y la posibilidad de llegar a forjar amistades mediadas por su gesto artístico. Por ello la Galería Ambulante de Yaneli, aunque consiste en ofrecer sus cuadros para la venta, es como si también pintara algo de ella sobre las personas que los reciben. Yaneli pinta su habitar artístico a través de esta Galería, y con ello expande el reparto de lo sensible del que habla Ranciere hacia lugares y cuerpos que de otra forma no podrían acceder a sus piezas, desubicando con ello los propósitos mercantiles en los circuitos de la alta cultura, y al mismo tiempo gestando otra manera de relacionarse entre creador, espectador, lugar de encuentro y la memoria que busca permanecer.

La huella de Daniel Espinosa del Colectivo Coyote con el proyecto de Murmuren en sus cuatro ediciones, es otro ejemplo de la forma artística concebida como relacional. Su participación en este Colectivo en sí ya es una expresión de una relacionalidad, al posibilitar exposiciones de artistas jóvenes y también otros proyectos gestados de manera grupal. Sin embargo, los alcances y posibilidades de Murmuren como plataforma creativa tiene como singularidad un énfasis especial en expandir sus relaciones, de ahí la pertinencia de su nombre en alusión a cómo los murmullos o rumores se comunican, se conectan, se replican y se extienden. La voluntad de Daniel al participar en este colectivo y ser uno de los integrantes más visibles en Coyote con la organización y ejecución de las cuatro ediciones del proyecto Murmuren, ofrece alternativas de visibilidad para los acontecimientos artísticos de jóvenes en Tijuana, en un momento donde los espacios culturales o dedicados al arte son asediados y seducidos por la rentabilidad económica, al margen del encuentro, los contactos y la afectividad como terreno común para todos los cuerpos.

La huella de Ana Andrade con Ñongos se imprime desde la cercanía con la que logra capturar y va revelando los cuerpos, rostros y prácticas de hombres y mujeres que viven en las calles de Tijuana a causa de adicciones o por su condición de deportados hacia México por el gobierno de Estados Unidos. Los Ñongos son las edificaciones que construyen con materiales de desecho, producto del reciclaje, o también las cuevas que cavan y adaptan con pedazos de madera, plásticos, hules y vegetación utilizada para guarecerse. Las imágenes y material audiovisual registrado por Ana dan voz y también un semblante a quienes moran en esta frontera y han sido fronterizados como cuerpos que transgreden los órdenes morales impuestos por la sociedad y el Estado, tornando visible como para muchas personas e instituciones resulta indiferente saber si viven o mueren. La huella de Ana captura estos habitares de la fragilidad,

pero al mismo tiempo dota sus rostros, miradas, sonrisas y cotidianidad con una fuerza enunciativa que los extrae de ese mundo invisible y fronterizado, reconociéndolos como cuerpos sensibles llenos de aspiraciones, deseos, sueños, nostalgias, angustias y todas las emociones de las que se ha intentado despojar a sus existencias por ir en contra de las normas sociales y los supuestos morales que intentan imponerse, ante esto Ana fisura con su sensibilidad estos imaginarios y ahí donde otros miran con desprecio, ella deposita una mirada de respeto, reconocimiento y amor.

Diego, Edgar, Mario y Aris de la banda de rock San Pedro El Cortez han dejado ya su huella en la sensibilidad juvenil de Tijuana con sus tres álbumes y varias de sus canciones más populares, sin embargo con la canción “Fukushima” incluida en su disco “Un poco más de luz”, dejan un testimonio de lo que constituye existir en el desencanto y la indiferencia ante una humanidad que sigue causando daño a la tierra que la cobija, y con ello, la trama de la vida en su integralidad. Con esta canción se desvela al desencanto como uno de los síntomas frente a las crisis del habitar en la actualidad, pero paradójicamente, hacen de este lamento una huella musical, una pieza para sentir en vibración e incluso bailar, eco de un espíritu romántico donde lo trágico, pese a su condición, expresa un sentido de verdad que atraviesa al cuerpo y le produce sensaciones. La huella de San Pedro El Cortez con Fukushima se torna distintiva al enunciar afectivamente una melancolía ante el futuro de lo vivo y la incertidumbre y angustia que esto genera en existencias para quienes ya nada vale la pena. Pero quizá desde la música si la vale todavía, quizá desde ese tono trágico en su canción sea otro camino de entrada para distinguir la sensibilidad que nos une y nos hace coligar con la Tierra.

Ricardo Silva con Navajazo horada una huella difícil de asumir como registro de sensibilidad juvenil. Esencialmente esto se debe por las escenas crudas y descarnadas con

imágenes de sexo, drogas, violencia y territorios de la miseria en una ciudad fronteriza como Tijuana. Sin embargo, pese a estas lecturas, su huella alcanza fibras a las que pocas piezas audiovisuales han podido arribar, algo distinguible en la dificultad de nombrar esta obra ya sea como un largometraje o como un documental, lo que lo sitúa entre los márgenes de géneros, pero también, a partir de este registro sin filtros, queda capturada una mundanidad presente como forma de verdad pese a que se le niegue o se intente invisibilizarla. Algo manifiesta su presencia otra en las secuencias y personajes capturados por Ricardo, existencias situadas en los bordes, como si sus cuerpos fueran umbrales o incluso llegaran a convertirse en abismos que, si los miras demasiado te sumergen en sus honduras, tal y como lo ha descrito Nietzsche en uno de sus pasajes. La huella de Navajazo desde su título sugiere la intensidad con la que se imprime como obra filmica en Tijuana, y como esta etnoficción que no pretenden ser estéticamente bella, volviendo pertinente su lectura como aisthesis, suscita sensaciones incómodas y difíciles de conciliar éticamente, pero aun así existentes y persistentes en esta frontera mexicana.

Raúl con Cyclorama Móvil deja su huella en la sensibilidad juvenil desde la relación que potencia entre pintura y tecnología. El conjunto de obras que integran este proyecto abren la posibilidad de experimentar paisajes contruidos desde los hábitos afectivos que él construye como pintor y artista de la programación. Mundos que podrían nombrarse como geografías digitales en las que el cuerpo se sumerge y por un momento llega a disolverse desde una visualidad en 360 grados que permiten los visores especiales con los que se ven sus pinturas. Estamos dentro de ellas, sin embargo, nuestro cuerpo queda situado por fuera. Por un momento volteamos a donde se supone que está y sólo encontramos trazos, mezcla de colores, paisajes. Nos convertimos por instantes en una geografía digital, dejamos de ser espectadores para convertirnos en paisajes, horizontes, cielos, desiertos. Su huella con este proyecto acontece al

introducir otro sentido de espacialidad, donde las sensaciones dejan de ser corporales y nos volvemos el lugar mirado, el espacio pintado, una tierra que se mira a sí misma y provoca sus propios regímenes de sensación.

Arribado a este punto del camino, resta poco qué decir y mucho que sentir y explorar en estas huellas de la sensibilidad juvenil en Tijuana, pero también, quedan tantas otras huellas por revelar ante los hábitos afectivos que han horadado sus propias impresiones. Ojalá que este camino sea recorrido desde otros tactos que le descubran más honduras y relieves a las huellas. Ojalá, que desde todas estas líneas reunidas, se sugiera que aún es posible habitar poéticamente la tierra a través del pensamiento y la sensación.

## VOCES, DIÁLOGOS, SABERES

Aguilera, Ó., (2012) “Genealogía de lo juvenil en el Siglo XX”, tesis doctoral,

Chile: Universidad de Maule.

Albán Achinte, A., (2014), Seminario de pensamiento decolonial, Programa de doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Universidad de Manizales-CINDE, Manizales, Colombia.

Álvarez, A. (2014), Seminario de Fundamentación Epistemológica del Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Medellín, Colombia.

Amoore, L. (2006) “Biometric borders: Governing mobilities in the war on terror” *Political Geography*, vol. 25, pp. 336-351.

Anderson, J. y O’ Dowd L., (1999) “Borders, border regions and territoriality: Contradictory meanings, changing significance”, en *Regional Studies*, Reino Unido, Routledge, vol. 33, núm. 2, pp. 593-604.

Andrade, A. (2012a), *Ñongos*, (WEB). Recuperado de [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com)

(2012b) “Sueños del Río”, *Ñongos*, (WEB). Recuperado de [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com)

(2012c) “Cartas”, *Ñongos*, (WEB). Recuperado de [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com)

(2012d) “Recycle”, *Ñongos*, (WEB). Recuperado de [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com)

(2012e) “Ñongo cultural”, *Ñongos*, (WEB). Recuperado de [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com)

Andrade, L.G (11 de julio de 2015) “Hermanos, creadores del universo”, Periódico Frontera, Tijuana. Recuperado de

<https://www.frontera.info/EdicionEnLinea/Notas/Noticias/11072015/988433-Hermanos-creadores-del-universo.html>

Ang, S. (2018), “HIPNOSIS 2018: San Pedro El Cortez”, Sergio ANG, Recuperado de: <https://www.indierocks.mx/musica/articulos/hipnosis-2018-san-pedro-el-cortez/>

Ángel Maya, C. A., (2012), *El retorno de Ícaro. Muerte y vida de la filosofía. Una propuesta ambiental*. Recuperado de: [www.augustoangelmaya.com](http://www.augustoangelmaya.com)

(2008) “Medio ambiente urbano”, en *Gestión y Ambiente*, Volumen 11, no.1, mayo, pp.21-51.

Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/1694/169414452002.pdf>

(1990), *Hacia una sociedad ambiental*, Bogotá, Colombia: Editorial Labrador.

(1996), *El reto de la vida. Ecosistema y cultura: Una introducción al estudio del medio ambiente*, Serie Construyendo el Futuro No. 4, Bogotá, Colombia: Ecofondo.

Anzaldúa, G. (1990) *Borderlands/La Frontera. The new mestiza*, San Francisco, Estados Unidos: Aunt Lute, pp. 593-604.

Apodaca, J.A. (2017) Tijuana en el cine mexicano (WEB), 23 de mayo de 2017, *Revista Icónica. Pensamiento Fílmico*. Recuperado de <http://revistaiconica.com/tijuana-en-el-cine-mexicano/>

(2012) “La construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos”, tesis de maestría, El Colegio de la Frontera Norte, México. Recuperada de <https://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/2014/03/TESIS-Apodaca-Peraza-Juan-Alberto.pdf>

Balibar, E., *Politics and the Other scene*, Nueva York: Verso, p. 84.

Bateson, G., (1989), *Mente y Naturaleza*, Estados Unidos, 1989.

Bauman, Z. (2002) *La hermenéutica y las ciencias sociales*, Argentina: Nueva Visión, p. 9.

Berumen F. H. (2014) *Nuestra ciudad mía*, México: Instituto de Cultura de Baja California.

(2011) *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, México: Conaculta/Colef.

Bourriaud, N., (2006) *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bugallo, A., (2014) “Ecofilosofía o Filosofía Ambiental” [Entrevista a Alicia Bugallo], *Disenso* No.6, Canal TLV1, Argentina. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Zr1z7U2jgdg>

- Bustamante, J.A. (1990) *Historia de la Colonia Libertad*, México: El Colef, pp.22-23.
- Carson, R., (2010) *Primavera Silenciosa*, España: Editorial Crítica.
- Carrillo, J. y Hernández, A. (1985) *Mujeres fronterizas en la industria maquiladora*, México: Consejo Nacional de Fomento Educativo, Secretaría de Educación Pública, y Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, México, pp. 87-89.
- Capra, F., (1996) *La trama de la vida. Una perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, España: Anagrama, pp. 29-30.
- Centro Cultural Tijuana (CECUT) (Productor y Director (CECUT), (22 de agosto de 2016). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xS638AF953c>
- Cárdenas, Ochoa, A. (27 de agosto de 2016) “Navajazo, un poderoso ensayo sobre el desencanto”, Diario *El País* (WEB), Sección Cultura. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2016/08/26/actualidad/1472171935\\_427928.html](https://elpais.com/cultura/2016/08/26/actualidad/1472171935_427928.html)
- Cesaire, Aimé (2006) *Discurso sobre el colonialismo*, México.
- Comisión Nacional para el Desarrollo (CDI), (2008), *Kumiais. Homenaje a Gloria Castañeda Silva, cantante kumiai*, Serie Pueblos Indígenas en riesgo, disco compacto, Gobierno Federal, México.
- Curiel, Sedeño, J.M., (2014) “Gesta de la participación política de jóvenes en la frontera norte de México. El movimiento #YOSOY132 en Tijuana” en Alberto Hernández y Amalia E. Campos (coords.) *Actores, redes y desafíos. Juventudes e infancias en América Latina*, México: El Colef y CLACSO, pp. 167-192.
- Escobar, A., (2015), *Sentipensar con la Tierra*, Medellín, Colombia: Unaula.

(2016a), “Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, Volumen 11, Número 1, Enero - abril, 2016 Pp. 11 – 32.

(2016b), “Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra”, *El País. Periódico global*, Contrapuntos [columna periodística]. Recuperado de: <http://blogs.elpais.com/contrapuntos/2016/01/desde-abajo-por-la-izquierda-y-con-la-tierra.html>

Dardel, E. (2011) *O homem a terra: Natureza da realidade geografica*, Brasil: Perspectiva.

Deleuze, G. (2006) *Spinoza: Filosofía práctica*, Argentina: Tusquets Editores.

(1999) *Spinoza y el problema de la expresión*, España: Muchnik Editores.

Deleuze, G. y F. Guattari, (2005) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, España: Ediciones El Serbal, p.64.

Descamps, C., Magiori, R. y Eribon, D., 1994, “Entrevista a G. Deleuze: Mil mesetas” en *Devenires filosóficos*, Zona Erógena, no. 18. Disponible en

<https://es.scribd.com/document/130388097/Entrevista-Sobre-Mil-Mesetas>

Descartes, R. (2010) *Meditaciones Metafísicas*, México: Editorial Tomo.

De paula, F. C. (2015), “Sobre geopoéticas e a condição corpo-terra”, *Geograficidade*, V.5, Número Especial, Primavera, 2015.

Diccionario Etimológico (2014) “poesía, poiesis, Ποίησις”. Recuperado de [www.dechile.net](http://www.dechile.net)

Dilthey, W. (1949) *Introducción a las Ciencias del Espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica.

Duque, F., (2008), *Habitar la tierra: medio ambiente, humanismo, ciudad*. Madrid: Abadda Editores.

Espinosa Proa, S. (2007) *De los confines del presente*. Baja California, México: FORCA.

Etnias del mundo (2009), “Kumiai”, México. Recuperado de <http://etniasdelmundo.com/c-mexico/kumiai/>

Elizondo, S. (1972) *El Grafógrafo*, México: Fondo de Cultura Económica.

Fanon, F. (1952) *Piel negra, máscaras blancas*, Barcelona: Editorial Nova Terra.

Feixa, C., (2014) *De la generación@ a la #generación. La juventud en la era digital*, Barcelona, España: Ned Ediciones.

Feixa, C. y Oliart, P. (2016) *Juvenopedia*, Barcelona, España: Ned Ediciones.

Fomperosa, R. M. (26 de junio 2016) “San Pedro el Cortez, Los punks menos punks de Tijuana”, México. Recuperado de <https://www.indierocks.mx/musica/entrevistas/entrevista-con-san-pedro-el-cortez-nrma2016/>

Foucault, M., (2012a) *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*, México: Fondo de Cultura Económica.

(2012b) *El Gobierno de sí y de los otros*, Curso en el Collège de France (1982-1983), México: Fondo de Cultura Económica.

Gadamer, H. G., (2012) *Verdad y Método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, España.

Galano, C. (2007) “Educación ambiental: morada de la vida”, [Entrevista a Carlos Galano], *Anales de la educación común*, Tercer siglo, año 3, número 8, Educación y ambiente, octubre, p. 26-33.

García Canclini, N., (1990) *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Debolsillo.

Garduño, E. (2017), “Cartografía simbólica sobre el territorio tradicional de los kumiai”, *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, #55, septiembre-diciembre, pp.90-109.

Giraldo, Díaz N. (2006), “Poder y resistencia en Michel Foucault” Consultado en <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n4/n4a06.pdf>

Gratao, L.H. (2002), “A Poética D' 'O Rio' - Araguaia! De cheias & vazantes (à) luz da imaginação”, tesis de doctorado, Brasil: Universidad de Sao Paulo.

Grossfogel, R. (2007) “Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”, *CELA*, (1), Panamá, 1-5.

González, Reynoso, A. (2014) *La escena del crimen: Escritos sobre cine*. México: Centro Cultural Tijuana (CECUT).

(5 de noviembre de 2013) “Navajazo, documentiras desde la frontera”, en *Vice* (WEB) Sección Cultura. Recuperado de [https://www.vice.com/es\\_latam/article/exwj5p/navajazo-documentiras-desde-la-frontera](https://www.vice.com/es_latam/article/exwj5p/navajazo-documentiras-desde-la-frontera)

Guerrero, A.L, y Herrera, J.D. (2015) “Historia Oral, historias de vida e investigación narrativa”, Seminario de Fundamentación Epistemológica del Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Medellín, Colombia.

Hall, S. y Gay, D. P. (1996), *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid-Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Heiddeger, M., (1994a) “Construir, habitar, pensar” en *Conferencias y artículos*, Barcelona, España: Ediciones Serbal, p. 142.

(1994b) “Poéticamente habita el hombre” en *Conferencias y artículos*, Barcelona, España: Ediciones Serbal, pp.163-178.

Ehrlich P. R. (1973) *The Population Bomb* [1968]. New York: River City Press.

Hartshorne, R. (1936) “Suggestions on the Terminology of political boundaries”, *Annals of the Association of American Geographers*, Reino Unido, Routledge, vol. 26, núm. 1, 56-7.

Guerín, M. (1999), “Los cambios en las dimensiones semánticas del habitar”, en L. GIORDANO y L. D'angeli (eds.) *El habitar, una orientación para la investigación proyectual*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires y Universidad Autónoma Metropolitana, p. 347-353.

Husserl, E. (1985) *Meditaciones Cartesianas. Una invitación a la fenomenología*, México: Fondo de Cultura Económica.

Iglesias, N. (2011) “Coming and going. Transborder visual art in Tijuana”, en Rosana Blanco Cano y Rita E. Urquijo-Ruiz (Edits.) *Global Mexican Cultural Productions*, Estados Unidos: Palmgrave-Macmillan, pp.175-196.

(2008a) *Emergencias. Las artes visuales en Tijuana*, México: Conaculta-CECUT-UABC.

(2008b) “Nuevos agentes sociales, nuevos espacios urbanos y posibilidades de cambio. Las artes visuales en Tijuana”, Berkeley Planning Journal, Department of City and Regional Planning, UC Berkeley, 21 (1), California, Estados Unidos, pp.47-77.

(1986) *La flor más bella de la maquiladora: historias de vida de la mujer obrera en Tijuana, B.C.N.*, México: Secretaría de Educación Pública (SEP), Dirección General de Publicaciones y Medios, Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), (2016a), “Realizan la primera expedición arqueológica oficial en Islas Coronado”, Boletín INAH. Recuperado de <http://www.inah.gob.mx/boletines/5690-realizan-primera-expedicion-arqueologica-oficial-en-islas-coronado-bc>

(2016b) “El INAH identifica evento arqueoastronómico en pintura rupestre de El Vallecito” Boletín INAH, <https://inah.gob.mx/boletines/4995-el-inah-identifica-evento-arqueoastronomico-en-pintura-rupestre-de-el-vallecito>

(Productor) (2012a), *El mito kumiai (Yumanos)*, INAH TV, México, Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OdbxR9qRQgg>

(Productor) (2012b) *El Mito de La Canasta Kumiai*, Serie Yumanos, Baja California, México. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3QvzjZHYND4>

Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI), (1980), Censo de Población y Vivienda, México.

(1971) Censo de Población y Vivienda, México.

(1961) Censo de Población y Vivienda, México.

(1901) Censo de Población y Vivienda, México.

Kush, R., (2007), *América Profunda*, Perú: Pratec-Cedi, pp. 135, 145, 171

Larrosa, J. (2006), “Sobre la experiencia”, *Aloma*, pp. 87-112.

La Jornada (15 de mayo de 2014) “Mueren 6627 migrantes en 20 años del operativo guardián”, *La Jornada*, México. Recuperado de [http://stmedia.net/noticias/seguridad/mueren-6627-migrantes-en-20-anos-del-operativo-guardian#.WH\\_fQVN97IU](http://stmedia.net/noticias/seguridad/mueren-6627-migrantes-en-20-anos-del-operativo-guardian#.WH_fQVN97IU)

Leroi-Gourhan, A., (1971) *El gesto y la palabra*, Caracas, Venezuela: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Leff, E., (2009), *Saber ambiental*, México: PNUMA.

Lewis, O. (2012) *Los hijos de Sánchez*, México: Fondo de Cultura Económica.

López, A. (8 de octubre de 2018) “San Pedro El Cortéz no canta en inglés”, Entrevista a San Pedro El Cortez, Recuperado de [https://www.vice.com/es\\_latam/¿,article/exw9p7/san-pedro-el-cortez-no-canta-en-ingles](https://www.vice.com/es_latam/¿,article/exw9p7/san-pedro-el-cortez-no-canta-en-ingles)

Manovich, L. (2001), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, México: Paidós.

Marandola Jr., E. (2014), “Fenomenología do lugar”, Seminario realizado en la Universidad Nacional de Colombia (UNAL), sede Manizales, del 28 de Julho a 01 de agosto de 2014.

(2012), “Heidegger e o pensamento fenomenológico em Geografia: sobre os modos geográficos de existência”, *Geografia*, v. 37, pp. 81-94.

Martins, J.d.S., (2009) *Fronteira. A degradacao do outro nos confines do humano*, Brasil: Editora Contexto.

Mesa, C. (2010), *Superficies de contacto*, Colombia: Mesa Editores.

Mignolo, W., (2003) *Historias locales Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid: Edición AKAL.

Montezemolo, F., (2009), “Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad/ Diálogo con Néstor García Canclini”, *Alteridades*, vol.19 no.38, México jul./dic. 2009. Recuperado de:

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-70172009000200010](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000200010)

Moyado, R. (2018), *Cyclorama Móvil*, (descripción). Recuperado de

<http://moya.do/index.php?lang=esp>

Muñoz, González, G. (2007), “La comunicación en los mundos de vida juveniles”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 5, núm. 1, enero-junio, 2007,

Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud, Colombia. Recuperado de

[http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadycomunicacion/wp-](http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadycomunicacion/wp-content/uploads/2014/11/Munoz-la-comunicacion-en-los-mundos-de-vida-juveniles-en-colombia-1.pdf)

[content/uploads/2014/11/Munoz-la-comunicacion-en-los-mundos-de-vida-juveniles-en-](http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadycomunicacion/wp-content/uploads/2014/11/Munoz-la-comunicacion-en-los-mundos-de-vida-juveniles-en-colombia-1.pdf)

[colombia-1.pdf](http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadycomunicacion/wp-content/uploads/2014/11/Munoz-la-comunicacion-en-los-mundos-de-vida-juveniles-en-colombia-1.pdf)

Ness, A. (1973) “The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement”, en *Inquiry*, #16, pp. 95-100.

Noguera de Echeverri, P., (En prensa) *Metodoestésis*. Manuscrito presentado para publicación, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales.

(2012) *Cuerpo-Tierra: El Enigma, El Habitar, La Vida Emergencias de un Pensamiento Ambiental en clave del Reencantamiento del Mundo*, España, Editorial Académica Española.

(2004), *El reencantamiento del Mundo: Ideas para la Construcción de un Pensamiento Ambiental Contemporáneo*, Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales, México: PNUMA/ORALC.

Noguera, P. y Pineda Muñoz, J.M., (2014) “Gesta de la cultura como emergencia de la Tierra. Notas en clave de una poética ambiental”, en Carlos Yáñez Canal (Ed.), *Emergencias de la Gestión Cultural en América Latina*, Manizales, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, pp. 40-66.

(2009), “Filosofía ambiental y fenomenología: el paso del sujeto-objeto a la trama de vida en clave de la pregunta por el habitar poético contemporáneo”, Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Círculo Latinoamericano de Fenomenología, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; Morelia (México), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 261-277. Recuperado de: [http://www.clafen.org/AFL/V3/261-277\\_Noguera.pdf](http://www.clafen.org/AFL/V3/261-277_Noguera.pdf)

López, E. y Krogstag J. M. (2017) “Key facts about unauthorized immigrants enrolled in DACA”. Recuperado de <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/09/25/key-facts-about-unauthorized-immigrants-enrolled-in-daca/>

Ochoa tinoco, C., (2011) “Políticas culturales en la frontera norte. El caso de la ciudad de Tijuana, Baja California, 1980-2000”, [tesis de doctorado], México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Recuperado de

[http://www.academia.edu/24080349/Pol%C3%ADticas\\_culturales\\_en\\_la\\_frontera\\_norte.El\\_caso\\_de\\_la\\_ciudad\\_de\\_Tijuana\\_Baja\\_California\\_1980-2000](http://www.academia.edu/24080349/Pol%C3%ADticas_culturales_en_la_frontera_norte.El_caso_de_la_ciudad_de_Tijuana_Baja_California_1980-2000)

Oliveros, T. y Cossio, H. (5 de diciembre de 2014) “Navajazo, un documental de Ricardo Silva sobre la degradación social en la frontera México-EU”, *Al margen* (WEB). Recuperado de <http://almargen.mx/navajazo-un-documental-de-ricardo-silva-sobre-la-degradacion-social-en-la-frontera-mexico-eu/>

Ortega, A. (29 de junio de 2017) “‘San Pedro el Cortez’, los Sueños que se Disuelven y la Aridez de Tijuana”, Operación Marte (WEB). Recuperado de <https://operacionmarte.mx/riffs-latinos-san-pedro-el-cortez/>

Paasi, A. (1999) “Boundaries as Social Processes: Territoriality in the World of Flows” en David Newman (ed.) *Boundaries, Territory and Postmodernity*, London-Portland: Frank Cass Publishers, pp. 67-88.

Padilla, Corona, A. (1998) *Inicios urbanos del norte de Baja California. Influencias e ideas. 1821-1906*, México.

Pardo, J.L. (1991) *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, Barcelona, España: Ediciones Serbal.

París, D., Velasco, L., Bojórquez, I. et. al. (2013) “Reporte sobre dimensión, caracterización y áreas de atención a mexicanos deportados desde Estados Unidos”, Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.

Pineau, G. (2009) *Las historias de vida como artes formadoras de la existencia*, *Cuestiones Pedagógicas*, 19, 2008/2009, pp. 247-265. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/261795106\\_Translation\\_from\\_French\\_into\\_Spanish\\_PINEAU\\_G\\_2009\\_Las\\_historias\\_de\\_vida\\_como\\_artes\\_formadores\\_de\\_la\\_existencia/download](https://www.researchgate.net/publication/261795106_Translation_from_French_into_Spanish_PINEAU_G_2009_Las_historias_de_vida_como_artes_formadores_de_la_existencia/download)

Pineda, J., (2014), “Geopoética de la Guerra: He oído música en el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego”, [tesis de doctorado], Colombia: CINDE-Universidad de Manizales.

Piñera, D. (1990), *Semblanza histórica de Tijuana*, México: Universidad Autónoma de Baja California (UABC).

Pimienta, O. (2006) *Libertad: Ciudad de paso*, México: CONACULTA/CECUT.

Pratt, M. L. (2010) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: FCE.

Prescott, J. R.V. (1987) *Political frontiers and boundaries*, Londres: Allen & Unwin.

Pobierzym, R. P. (2014) *La muerte de la Naturaleza y la ecofilosofía* [Entrevista a Ricardo Pablo Pobierzym], *Disenso*, no.26 [Programa de televisión], Argentina, 2014. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ooXR2XPRucM>

Ranciere, J. (2013) *Aistheis: escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.

Reguillo, R., (2012) *Las culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*, Buenos Aires: Siglo XXI.

(2011) “La condición juvenil en el México contemporáneo. Biografías, incertidumbres y lugares” en Rossana Reguillo (edit.), *Los jóvenes en México*, México: Fondo de Cultura Económica y CONACULTA, pp. 395-429.

Restrepo, E., 2015, “Teorías contemporáneas”, Seminario de fundamentación epistemológica, Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Medellín, noviembre.

Rodríguez, A. (2016), “Seminario sobre Michel Foucault”, Seminario de fundamentación epistemológica, Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Manizales, Colombia.

Rosique, R. (2014), *Los 70. Un período fundamental en la plástica de Tijuana*. Tijuana, Baja California, México: Gobierno Municipal e Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC).

(2005) *Hacedores de Imágenes. Plástica bajacaliforniana contemporánea: imágenes y textos críticos*. Distrito Federal, México: Centro Cultural Tijuana (CECUT), Instituto de Cultura de Baja California (ICBC), Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC) y Universidad Autónoma de Baja California (UABC).

Rousseau, J.J. (1997) *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Madrid: Tilde Ediciones.

Ruelas, C. (2017), *Tijuana. La Esquina del Cine: Entrevistas, reportajes y reseñas sobre el acontecer cinematográfico en la ciudad fronteriza*. México: Centro Cultural Tijuana (CECUT).

Rumford, C. (2006) “Theorizing Borders”, *European Journal of Social Theory*, SAGE Publications, vol. 9, núm. 2, pp. 155–169.

Said, W. E. (2013) *Orientalismos*, México: Debolsillo.

Sánchez, Bañón, J. (2015) “El septentrión novohispano: la comandancia general de las provincias internas”, tesis de maestría. Recuperada de <https://eprints.ucm.es/33770/>

Sandín E.M.P., (2003) *Investigación Cualitativa en Educación. Fundamentos y Tradiciones*, Madrid: Mc Graw and Hill Interamericana, p. 146.

Santos, B. D.S, (2010) *Introdução a uma ciência pós-moderna*, Brasil: Graal.

(2009) *Epistemología del sur*, México: Siglo XXI Editores, p.14.

(2003) *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*, Volumen I, Bilbao: Desclée de Brouwer.

Saramago, L., (2014) “Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger” en Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer, Livia De Oliveira (Edits.) *Qual o espaço do lugar? geografia, epistemologia, fenomenologia*, Brasil: Perspectiva.

Spinoza, B., (2011) *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid: Alianza Editorial.

Taguena Belmonte, J.A. (2009) “El concepto de juventud”, *Revista mexicana de sociología*, vol. 71, núm. 1, pp. 159-190.

Tratado de Guadalupe-Hidalgo, (1848), “Tratado de Paz, Amistad, Límites y Arreglo Definitivo entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América”, Sección V, México y Estados Unidos. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20091229161053/http://portal.sre.gob.mx/cilanorte/pdf/1848.pdf>

Tello, Díaz, C. (9 de febrero de 2017) “El programa Bracero”, columna de opinión, portal de noticias *Milenio*. Recuperado de <http://www.milenio.com/opinion/carlos-tello-diaz/carta-de-viaje/el-programa-bracero>

Trujillo, A. (2012) *Bordocs y fronteras. Cine documental en el norte de México*, México: Casa editorial Abismos.

Tuan, Y.F. (2012) *Topofilia. Um Estudo Da Percepção. Atitudes E Valores Do Meio Ambiente*, Brasil: Eduel.

White, K. (1980) “Textos fundadores”, Instituto de Estudios Geopoéticos, Chile, recuperado de <http://www.institut-geopoetique.org/es/textos-fundadores-es>

White, K. (1989) “Presentación del Instituto”, 28 de abril de 1989. Recuperado de <http://institut-geopoetique.org/es/presentacion-del-instituto>

(1979) “Intellectual Nomadism”, tesis de doctorado, Universidad de la Sorbona, París.

Yépez, H., 2004, *Made in Tijuana*, México: Instituto de Cultura de Baja California (ICBC).

Yépez, H., Peralta, R. y Montezemolo, F. (2006) *Aquí es Tijuana*, Londres: Black Dog Publishing.

Valenzuela Arce, J. M., (2015) “Remolinos de viento. Juvenicidio e identidades desacreditadas”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en*

*América Latina y España*, Barcelona, España: Nuevos emprendimientos editoriales-COLEF-ITESO.

(2014), “Side to side. Identidades juveniles al límite”, en Valenzuela Arce, J.M. (coord.), *Tropeles juveniles. Culturas e identidades transfronterizas* (15-39), Tijuana: Colef y UANL.

(2012a) *Nosotros. Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*, México: Conaculta.

(2012b) *Sed de mal. Femicidio, jóvenes y exclusión social*, México: El Colef y Universidad Autónoma de Nuevo León.

(2010) *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*, México: El Colef y Casa Juan Pablos.

(2005) *El paso del Nortec*, México: Trilce.

(1992) *Empapados de sereno*, México: El Colef.

Van Houtum, H., (2000) “An overview of European geographical research on borders and border regions”, *Journal of Borderlands Studies*, Reino Unido: Association for Borderlands Studies/Routledge, vol. XV, núm. 1, pp. 57-83, 2000.

Zamora, G., (2009) “Vuelve Primavera: El rock de los 60 en México”, Gustavo Zamora, 09, 08, 09, Recuperado de: <https://estroncio90.typepad.com/blog/tijuana/page/2/>

Zamudio, J.C. (9 de noviembre de 2014), “Entrevista con Ricardo Silva”, *Time Out México* (WEB). Recuperado de <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/cine/entrevista-con-ricardo-silva>

Zerzan, J. (2004), *Futuro primitivo*, Argentina: Colectivo Editorial Último Recurso.

Znaniecki, F. y Thomas I. W. (2006), *El Campesino polaco en Europa y América*, España: Boletín Oficial del Estado.

**ÍNDICE DE FIGURAS**

<b>Figura 1.</b> Huellas de la sensibilidad juvenil	17
<b>Figura 2.</b> Nómadas de pensamiento, sedentarios de saber	53
<b>Figura 3.</b> Comprensiones del habitar. Aprendizaje, gesta afecto	98
<b>Figura 4.</b> Arte como aisthesis relacional	110
<b>Figura 5.</b> Claves de comprensión en el estudio de las juventudes	116
<b>Figura 6.</b> Sentidos mixturados de la Geopoética	130
<b>Figura 7.</b> La geopoética y los momentos de la huella	136
<b>Figura 8.</b> Metodoestesis geopoética y las huellas de la sensibilidad juvenil	140
<b>Figura 9.</b> Tres marcas que posibilitaron la emergencia de Tijuana como ciudad	160
<b>Figura 10.</b> ¿Cómo se ha expresado el habitar en la superficie de contacto de Tijuana?	168
<b>Figura 11.</b> Gesta de las expresiones artísticas en la piel sensible de Tijuana	190

## ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

<b>Fotografía 1.</b> <i>Sin título.</i> Fotografía: David Maung, Tijuana, 2012.	18
<b>Fotografía 2.</b> Rastros: Fotografías del muro fronterizo. Jill M. Holslin, Tijuana, México, 1999-2013.	20
<b>Fotografía 3.</b> Migrantes en Tijuana cruzando a Estados Unidos por el Cañón Zapata. Foto: Roberto Córdova-Leyva, 1986.	23
<b>Fotografía 4.</b> <i>Sin título</i> , Marissa Reyes Beckmann, s/f.	31
<b>Fotografía 5.</b> Cruces de migrantes en el muro entre México y E.U. Fotografía: Guillermo Arias, Tijuana, 2012.	39
<b>Fotografía 6.</b> <i>Sin título.</i> Fotografía: David Maung, Tijuana, 2012.	48
<b>Fotografía 7.</b> De la serie “Foreing Bodies”, Ana Teresa Fernández, Tijuana, 2014.	57
<b>Fotografía 8.</b> “Niño héroe,” Abel Gastón Saldaña, Matamoros, México, 2013.	59
<b>Fotografía 9.</b> “Borrando la frontera”, Tijuana, México, Ana Teresa Fernández, 2011.	69
<b>Fotografía 10.</b> Toy-an-horse, Garita Internacional Tijuana-San Ysidro, Marcos Ramírez “Erre”, 1997.	81
<b>Fotografía 11.</b> Proyecto fotográfico, <i>Tijuana comprimida</i> , Ingrid Hernández, 2004.	90
<b>Fotografía 12.</b> Picnic at the border, por JR, frontera de México con EU, 2017.	101
<b>Fotografía 13.</b> “Con un pie de cada lado, entre California y Baja California”, José Lobo, 25 de enero de 2018.	141

- Fotografía 14.** De izquierda a derecha en orden descendente: René Castillo, Yaneli Bravo, Daniel Espinosa, Ricardo Silva, Ana Andrade, Raúl Moyado y Diego Córdoba, Edgar Collins, Marcio Alarcón y Aris Chagoya. 192
- Fotografía 15.** René Castillo frente a El Grafógrafo. Fuente: Ventana Variable, Tijuana, 2016. 196
- Fotografía 16.** Vista interior del local El Grafógrafo, zona centro de Tijuana. Fuente: Facebook El Grafógrafo. 202
- Fotografía 17.** Yaneli Bravo “Luressia”. Fuente: Facebook Monstressia, 2011. 217
- Fotografía 18.** Daniel Espinosa. Web Coyote. Fuente: [www.somoscoyote.com](http://www.somoscoyote.com) 229
- Fotografía 19.** Presentación del Proyecto Murmuren. Fuente: Facebook Coyote, Tijuana, 2012. 233
- Fotografía 20.** Ana Andrade. Fuente: San Diego Exhibition Center 250
- Fotografía 21.** Imagen del proyecto “Ñongos”. Fuente: [www.aandrade.com](http://www.aandrade.com), Tijuana, 2013. 255
- Fotografía 22.** San Pedro El Cortez (Mario, Diego, Edgar y Aris) 272
- Fotografía 23.** Fotografía Portada del disco “Un poco más de luz”, San Pedro El Cortez, Burger Records, 2016. Ilustración de Toni Larios.

Fuente: Facebook San Pedro El Cortez. 282

**Fotografía 24.** Ricardo Silva, director de Navajazo.

Fuente: Locarno Film Festival, 2012. 291

**Fotografía 25.** Portada de “Navajazo”, 2014. Fuente: Facebook Ricardo Silva 297

**Fotografía 26.** Raúl Moyado. Fuente: [www.moya.do](http://www.moya.do) 314

**Fotografía 27.** De la serie de pinturas en el proyecto “Cyclorama Móvil”.

Fuente: [www.moya.do](http://www.moya.do) 319