



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

Paisajes culturales fronterizos:
Audiovisuales en las exhibiciones de arte
de El Cubo (CECUT), 2008–2025

Tesis presentada por

Michelle Godoy Muñoz

para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México

2026

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis: Dr. Maximino Matus Ruiz

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. Dra. Ana Lilia Nieto Camacho, lectora interna
2. Dr. Alejandro Francisco Espinoza Galindo, lector externo

*Fragmentos del paisaje,
Imaginarios fronterizos,
Aventura, amor y temor.*

Agradecimientos

Este proyecto no habría sido posible sin el apoyo económico recibido por la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) y la formación brindada por El Colegio de la Frontera Norte. Se trata de un trabajo de carácter colectivo que fue posible gracias a las aportaciones de instituciones, realizadores audiovisuales y personas que, desde distintos espacios, contribuyeron a su desarrollo. El apoyo de mi familia fue fundamental para continuar este proceso y llegar hasta este momento. Asimismo, quiero agradecer tanto al CECUT como a El Colef por las alianzas, a través del programa de Residencias del CENDOART.

A mi director de tesis, el Dr. Maximino Matus, y a mis lectores, la Dra. Ana Lilia Nieto Camacho y el Dr. Alejandro Francisco Espinoza Galindo, por recibirme y acompañarme durante este proceso; así como a mis profesores, quienes contribuyeron a fortalecer mi formación.

A los artistas y realizadores que contribuyeron a la realización de este proyecto y participaron en las exhibiciones aquí mencionadas. A la directora del CECUT, la Mtra. Miriam Aguirre, por gestionar los convenios; a Michelle Patiño, encargada del programa de Residencias del CENDOART durante mi estancia del 2025-2026; a Gisela, Irene y Lorena, quienes siempre mostraron una gran amabilidad en CENDOART; a mis compañeras Paulina Bahena y Laura Díaz; y al Departamento de Exposiciones del CECUT por su apoyo durante este proceso.

A Ingrid Hernández, Alejandro Ramírez Corona, Giancarlo Ruíz, Sergio de la Torre, Shinpei Takeda, Julio M. Romero, Berenice Badillo, el colectivo TJ IN CHINA y a todas las personas que, a lo largo de mi trayectoria, me han impulsado a continuar en este camino. Gracias por seguir hablando, creando y apoyando el arte; sin su recibimiento, generosidad y afecto, esta historia sería distinta.

Resumen:

Esta tesis analiza el papel de los audiovisuales en las exhibiciones de El Cubo, espacio de arte contemporáneo del Centro Cultural Tijuana (CECUT), y la manera en que contribuyen a la construcción de representaciones del paisaje cultural fronterizo. Desde un enfoque cualitativo, se examinan cinco audiovisuales seleccionados de exhibiciones de arte realizadas entre 2008 y 2025, a partir de los planteamientos de W. J. T. Mitchell (2002) y Don Mitchell (1996) para analizar las relaciones entre paisaje, poder y representación. Los audiovisuales estudiados articulan experiencias identitarias, afectivas y sociales mediante representaciones del paisaje que abordan problemáticas como la migración, la violencia, la memoria y las formas de habitar la frontera. Al integrarse al espacio museográfico, estas representaciones configuran paisajes culturales que favorecen una reflexión crítica sobre el territorio, las experiencias fronterizas y los procesos de significación asociados a la frontera.

Palabras clave: paisaje cultural fronterizo, audiovisual, paisaje representado, paisaje vivido, El Cubo (CECUT).

Abstract:

This thesis examines the role of audiovisual works in the exhibitions presented at El Cubo, the contemporary art space of the Tijuana Cultural Center (CECUT), and the ways in which they contribute to the construction of representations of the border cultural landscape. Using a qualitative approach, the study analyzes five audiovisual works selected from art exhibitions held between 2008 and 2025, drawing on the theoretical contributions of W. J. T. Mitchell (2002) and Don Mitchell (1996) to examine the relationships among landscape, power, and representation. The audiovisual works analyzed articulate identity, affective, and social experiences through representations of the landscape that address issues such as migration, violence, memory, and ways of inhabiting the border. By becoming part of the museum space, these representations shape cultural landscapes that encourage critical reflection on territory, border experiences, and the processes of meaning-making associated with the border.

Keywords: border cultural landscape, audiovisual works, represented landscape, lived landscape, El Cubo (CECUT)

ÍNDICE DEL CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
Antecedentes	4
Planteamiento del problema	5
Estado del Arte	6
Preguntas de investigación	14
Objetivos de la investigación	14
Hipótesis	15
Justificación	15
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO - CONCEPTUAL	17
1.1 El sentido del paisaje en el lenguaje audiovisual	17
1.2 El paisaje como estructura híbrida	19
1.3 El paisaje cultural	22
1.4 El paisaje representado	23
1.5 El <i>paisaje vivido</i>	27
1.6 Tensión entre paisaje representado y paisaje vivido	29
1.7 ¿Qué se entiende por <i>fronterizo</i> ?	31
1.8 El paisaje fronterizo	33
1.9 Conclusiones	34
CAPÍTULO II: MARCO CONTEXTUAL	35
2.1 Crecimiento urbano de Tijuana	35
2.2 Origen y función cultural del CECUT	36
2.3 Surgimiento de El Cubo como espacio para el arte contemporáneo	38
2.4 Escenario audiovisual fronterizo	40
CAPÍTULO III: DISEÑO METODOLÓGICO	45
3.1 Enfoque metodológico	45
3.2 Unidad de análisis y criterios de selección	45
3.3 Fuentes de información y recolección de datos	49
3.4 Modelo analítico del audiovisual	51
3.4.1 Dimensiones del paisaje representado	52
3.4.2 Dimensiones del paisaje vivido	53
3.4.3 Dimensiones del paisaje fronterizo	55
3.5 Herramientas de apoyo	56
3.6 Operacionalización del modelo analítico	56
CAPÍTULO IV: PROYECTO CÍVICO/ CIVIC PROJECT	60
II. Historia del proyecto museográfico	62
III. Disposición audiovisual en el proyecto museográfico	62
IV. El paisaje representado de <i>Nuevo Dragon City</i>	64
V. El paisaje vivido de <i>Sergio de la Torre</i>	71
VI. El paisaje fronterizo de <i>Nuevo Dragon City</i>	80

VII. Conclusiones	82
CAPÍTULO V: OBRA NEGRA	85
II. Historia del proyecto museográfico	86
III. Disposición audiovisual en el proyecto museográfico	88
IV. El paisaje representado de <i>The Z's</i>	91
V. El paisaje vivido de <i>Giancarlo Ruiz</i>	102
VI. El paisaje fronterizo en <i>The Z's/Los Zetas</i>	105
VII. Conclusiones	107
CAPÍTULO VI: COLECCIÓN ELÍAS + FONTES	109
II. Historia de la Colección Elías + Fontes	110
III. Disposición audiovisual en el proyecto museográfico	112
IV. El paisaje representado en <i>How to dismantle an international border</i>	115
V. El paisaje vivido de <i>Julio M. Romero</i>	119
VI. El paisaje fronterizo de <i>How to Dismantle an International Border</i>	123
VII. Conclusión	131
CAPÍTULO VII: FANTASÍA MORAL	133
II. Historia del proyecto museográfico	134
III. Disposición audiovisual en el proyecto museográfico	136
IV. El paisaje vivido de Shinpei Takeda	138
V. El paisaje representado de <i>Ghost Magnet Roach Motel</i>	144
VI. El paisaje fronterizo	155
VII. Conclusión	156
CAPÍTULO VIII: 20 AÑOS DE ARTE _UNDER CONSTRUCTION	158
II. Historia del proyecto museográfico	159
III. Disposición audiovisual en el proyecto museográfico	161
IV. El paisaje vivido de Alejandro Ramírez e Ingrid Hernández	164
V. El paisaje representado de <i>Historias de Luz: Nada que declarar</i>	171
VI. El paisaje fronterizo	177
VII. Conclusión	182
CAPÍTULO DE CONCLUSIONES	184
I. Proceso para llegar a las conclusiones	184
II. Hallazgos del paisaje vivido y su traducción al paisaje representado	185
III. El paisaje fronterizo como categoría de negociación	191
IV. Respuesta a la pregunta general	194
V. Valoración de hipótesis	195
VI. El paisaje cultural fronterizo en relación con los proyectos museográficos	196
VII. Alcances y consideraciones finales	199
BIBLIOGRAFÍA	200
ANEXOS	i

ÍNDICE DE FIGURAS

Ilustración 1. Pantalla digital en el Museo de las Californias	38
Ilustración 2. Instalación de “A Tijuana en Leche” en Proyecto Cívico.....	63
Ilustración 3. Disposición museográfica en Proyecto Cívico.....	64
Ilustración 4. Fotograma de Nuevo Dragon City: performance en espacio interior	67
Ilustración 5. Fotograma de Nuevo Dragon City: paisaje exterior y entorno urbano	68
Ilustración 6. Fotograma de Nuevo Dragon City: espacio exterior del ventanal	68
Ilustración 7. Fotograma de Nuevo Dragon City: contemplación con el espacio interior. ...	69
Ilustración 8. Fotograma de Nuevo Dragon City: construcción visual subjetiva.....	70
Ilustración 9. Fotograma de Nuevo Dragon City: recorrido por el interior del espacio.....	70
Ilustración 10. China y México implicaciones de una nueva relación (2007)	72
Ilustración 11. Título gráfico de Nuevo Dragon City (2008).....	72
Ilustración 12. This is not in Spanish de Sergio de la Torre	76
Ilustración 13. Fachada nueva del lugar de grabación	79
Ilustración 14. Captura de Google Maps del restaurante Nuevo Dragon City	79
Ilustración 15. Inauguración de la exhibición de Obra Negra.....	87
Ilustración 16. Disposición museográfica en Obra Negra.....	89
Ilustración 17. Cabina de audiovisuales en Obra Negra	91
Ilustración 18. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Señalamientos de posición geográfica ...	92
Ilustración 19: Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Libro "Tijuana for dummies"	93
Ilustración 20. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Vista teatralizada de Tijuana	94
Ilustración 21. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: personaje del médico	95
Ilustración 22. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: grupo de vendedores ambulantes	95
Ilustración 23. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: fachada del restaurante McBurro's	96
Ilustración 24. Restaurante El Potrero en Tijuana, B.C.	96
Ilustración 25. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Floredelle y Harlan descansando.....	97
Ilustración 26. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Sombra cubriendo a Floredelle	97
Ilustración 27. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: sujeto se acerca a Flordelle y Harlan.....	98
Ilustración 28. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Abu-Ricardo Montecalban les ofrece taxi	98
Ilustración 29. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: ritual del día de muertos	99
Ilustración 30. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Berta y Adalberto los zombies	100
Ilustración 31. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: En casa de Los Zetas	100
Ilustración 32. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Berta, Adalberto, Tito y Martita.....	101
Ilustración 33. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: la familia zombi conduciendo	101
Ilustración 34. Adquisición de obra para la Colección Elías + Fontes	111
Ilustración 35. Obra presentada en la exhibición Colección Elías + Fontes	111
Ilustración 36. Disposición en El Cubo, CECUT.....	114
Ilustración 37. Disposición en galería privada de TJ in China.....	114
Ilustración 38. Fotograma de How to Dismantle an International Border: desmantelación	117
Ilustración 39. Fotograma de How to Dismantle an International Border: grupal.....	118
Ilustración 40. Fotograma de How to Dismantle an International Border: simultáneas	118
Ilustración 41. Pilotes en How to dismantle an international border	121
Ilustración 42. Monumento 258, 1891-1896.....	124
Ilustración 43. Inauguración del Parque de la Amistad, 1971.....	124
Ilustración 44. Monumento 258 (1974).....	125

Ilustración 45. El hombre bala, intervención de Javier Téllez InSite 05 (2005).....	127
Ilustración 46. Evento de Border Angels (5 de agosto 2018) Archivo Michelle Godoy ...	128
Ilustración 47. La exposición En los campos del norte (Imagen de El Colef)	128
Ilustración 48. Fandango fronterizo en el muro	128
Ilustración 49. Estructura tridimensional de hilos Beta Decay	136
Ilustración 50: Disposición de Alpha Decay 7.....	137
Ilustración 51: Video de Anatomic Morphology	137
Ilustración 52. Cabina audiovisual de la proyección Ghost Magnet Roach Motel	138
Ilustración 53. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: inicio de documental.....	146
Ilustración 54. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: Shinpei Takeda pintándose....	146
Ilustración 55. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: detención George Bailey	146
Ilustración 56. Fotogramas de Ghost Magnet Roach Motel: cruce hacia Tijuana	147
Ilustración 57. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: paisaje nocturno de Tijuana...	149
Ilustración 58. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: obra artística de Julio Orozco	150
Ilustración 59. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: Templo del Cielo, Beijing. ...	152
Ilustración 60. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: Shinpei Takeda (Butoh).....	152
Ilustración 61. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: Tony pintándose el rostro	152
Ilustración 62. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: el muro durante grabación	154
Ilustración 63. Recorrido de Ingrid con un grupo de fotógrafos	160
Ilustración 64. Maquila Golondrina en Proyecto Cívico/ Civic Project (2008).....	161
Ilustración 65. Maquila Golondrina en la exhibición 20 años de arte _Under Construction	162
Ilustración 66. Retroproyector en la exhibición (2025)	162
Ilustración 67. Acomodo en El Cubo de la exhibición.....	163
Ilustración 68. Disposición del audiovisual Historias de Luz: Nada que declarar.....	164
Ilustración 69. Simulación de la grabación de Historias de Luz: Nada que declarar.....	167
Ilustración 70. Fotografía "Propiedad Privada" en El Cubo del CECUT	170
Ilustración 71. Silueta de Ingrid reflejada en tres distintas capas sobre una fotografía	173
Ilustración 72. Fotografía del reflejo que tomó Alejandro Ramírez	174
Ilustración 73. Mapa de la ubicación de la colonia Nueva Esperanza	177
Ilustración 74. Captura de Google Maps. Predio desalojado en el 2019.....	180
Ilustración 75. Captura de Google Maps. Predio en el 2023.....	181
 Tabla 1. Perfil de las personas entrevistadas.....	 50
Tabla 2. Operacionalización de la categoría analítica de Paisaje Vivido	56
Tabla 3. Operacionalización de la categoría analítica de Paisaje Representado.....	58
Tabla 4. Operacionalización de la categoría analítica de Paisaje Fronterizo	59
 Esquema 1. Modelo analítico del paisaje cultural fronterizo.....	 29

INTRODUCCIÓN

Entre los intrincados cerros de Tijuana y la presencia distante del muro fronterizo, la ciudad aparece como un espacio recorrido, habitado e interpretado de distintas maneras. En ese trayecto, cada persona establece vínculos particulares con aquello que conoce, recuerda o comprende del territorio; poco a poco, esas experiencias van tejiendo aprendizajes y sentidos compartidos, formados y entrelazados en el acto mismo de recorrer y habitar el territorio. A partir de ahí, cada persona ocupa un papel distinto: algunas desarrollan ideas, otras las articulan y otras hacen posible que se transformen en imágenes capaces de generar nuevas experiencias y discusiones. Son imágenes que circulan, se comparten y son interpretadas desde distintas posiciones.

Esta investigación comienza al atravesar las amplias puertas de vidrio de El Cubo del CECUT, que se abren hacia las salas de arte y dan paso a un recorrido en el que cada pieza establece distintas relaciones con la experiencia de quienes la observan. Dentro de este espacio, los audiovisuales plantean una forma distinta de aproximarse a la exposición. El interés se concentra en este tipo de obra porque su dimensión temporal impide, con frecuencia, que sea percibida en su totalidad durante el recorrido.

En este contexto, El Cubo es un espacio museográfico incorporado al Centro Cultural Tijuana en 2008, destinado a albergar exhibiciones de arte internacionales, nacionales y locales, equipado con tecnología de vanguardia que cumple con normas internacionales de seguridad (*Centro Cultural Tijuana*, s.f.). Desde su inauguración, los audiovisuales tuvieron presencia dentro de estas exhibiciones, lo que permitió delimitar el periodo de observación entre 2008 y 2025.

La inquietud por comprender los elementos identitarios, sociales y afectivos que intervienen en los audiovisuales del museo llevó a plantear una lectura desde su relación con el territorio. A partir de ello se construyó la categoría analítica de *paisaje cultural fronterizo*, no como un nuevo concepto teórico, sino como una herramienta para organizar el análisis del corpus. Esta categoría articula tres planos: el paisaje vivido, que comprende las experiencias territoriales de los realizadores; el paisaje fronterizo, que reúne las condiciones espaciales y socioculturales de la frontera; y el paisaje representado, que se configura mediante la articulación de ambos a

través de recursos visuales, sonoros y narrativos. Estas producciones se abordan, por tanto, como manifestaciones culturales situadas y no únicamente desde sus cualidades estéticas o formales.

Los Estudios Culturales, como campo, se han preocupado por comprender la cultura desde las relaciones de poder, preguntándose qué ha llegado a ser dominante, por qué y quiénes participan en la producción y circulación de esos significados (Grossberg, 2010, pp. 80–81). Desde esta perspectiva, también se interesan por las transformaciones de las realidades vividas y por las relaciones que intervienen en su construcción (Grossberg, 2009). Su carácter interdisciplinario permite retomar aportaciones de distintas disciplinas para analizar prácticas, discursos y formas de producción cultural (Hall et al., 2010, p. 22). El campo comenzó a tomar forma durante la década de 1950 en la escena intelectual británica, en medio de discusiones sobre los cambios sociales y culturales de la posguerra, la transformación de las culturas tradicionales de clase y el impacto de la cultura de masas (Hall et al., 2010, p. 18). Desde sus primeras discusiones, el campo dirigió la atención hacia los medios, las prácticas cotidianas y distintas formas de producción cultural, cuestionando las jerarquías que distinguían entre expresiones consideradas de “alta cultura” y otras asociadas con la “cultura popular”.

Estas discusiones adquieren particular relevancia dentro del espacio museográfico, precisamente porque en estos lugares se seleccionan, se omiten y se destacan determinados discursos mediante decisiones curatoriales y expositivas. Abordar el paisaje desde los Estudios Culturales implica no solo analizar el territorio o sus aspectos visuales, sino también considerar las ideologías, relaciones de poder y significados que se construyen alrededor de él. Desde este enfoque, el paisaje puede entenderse como una categoría atravesada por memorias, relaciones de poder y procesos culturales. En diálogo con W. J. T. Mitchell (2002) y Don Mitchell (1996), se retoma como una construcción cultural y política, y no como una superficie visual neutra. Asimismo, la aproximación de Tim Ingold (2015) permite atender las formas en que el paisaje se vincula con prácticas, recorridos y experiencias del habitar.

Hablar de frontera no implica únicamente hablar de un límite territorial entre México y Estados Unidos. En una ciudad como Tijuana, esta condición se ha configurado a través de la movilidad, el intercambio cultural, el conflicto y las asimetrías de poder que atraviesan los imaginarios y las prácticas cotidianas. La frontera puede entenderse, entonces, como un

espacio de producción simbólica que desborda la delimitación geográfica y participa en la conformación de los paisajes culturales fronterizos.

El Cubo fue inaugurado en un contexto atravesado por la crisis económica y la ola de violencia asociada a la llamada guerra contra el narcotráfico, pero también por el auge del internet 2.0¹ y las tecnologías digitales, las cuales ampliaron la comunicación dialógica y el acceso a herramientas de producción audiovisual en el arte. En este escenario, el audiovisual adquirió mayor presencia dentro de las exhibiciones artísticas, particularmente mediante formatos como el videoarte y el corto documental, lo que permitió representar distintos paisajes culturales y construir visualidades sobre lo fronterizo.

El interés por esta investigación surgió de la necesidad de comprender las bases que articulan la producción audiovisual con discusiones territoriales y simbólicas. Más que analizar estas producciones exclusivamente desde sus recursos expresivos, este trabajo busca aproximarse a ellas como fuentes para el análisis cultural. Esta inquietud encontró un punto de partida durante la Residencia en CENDOART del CECUT (2025-2026), donde fue posible consultar materiales de archivo, contrastar información y revisar las exhibiciones presentadas en El Cubo entre 2008 y 2025. A partir de ese proceso se delimitó el corpus de análisis a los audiovisuales incorporados en exhibiciones de arte que abordaron la frontera México-Estados Unidos desde Tijuana, atendiendo tanto a la diversidad de casos presentes en estos proyectos museográficos como a las distintas modalidades audiovisuales mediante las cuales se construyen y presentan sus representaciones.

Más que asumir una visión homogénea de la frontera, esta investigación parte del reconocimiento de la diversidad de experiencias desde las cuales puede ser interpretada. En este sentido, propone aproximarse a los audiovisuales exhibidos en El Cubo como producciones culturales construidas desde distintas relaciones con el territorio. A partir de ello, busca mostrar que estas representaciones no responden a una única narrativa, sino que articulan afectos, experiencias y relaciones con el territorio que permiten ampliar los sentidos desde los cuales este espacio ha sido pensado.

¹ El internet 2.0 surgió alrededor de 2004 y se caracteriza por permitir la interacción y participación activa de los usuarios mediante redes sociales, blogs y plataformas colaborativas.

La tesis se organiza en nueve capítulos. Los tres primeros corresponden al marco teórico, al marco contextual y al diseño metodológico, en los que se establecen los fundamentos conceptuales, contextuales y metodológicos que sustentan la investigación. Los cinco capítulos siguientes conforman el núcleo empírico del estudio; cada uno está dedicado al análisis de una obra audiovisual y a la exhibición en la que fue presentada, con el propósito de examinar de manera situada cómo estas producciones construyen distintas representaciones del paisaje cultural fronterizo. El noveno capítulo integra las conclusiones y los principales hallazgos de la investigación. Después de este apartado, se presentan los anexos, que reúnen una selección de materiales documentales del archivo del CENDOART utilizados como evidencia de apoyo para algunos de los casos analizados.

Antecedentes

La incorporación del audiovisual a las exhibiciones de arte forma parte de un proceso de transformación del espacio museográfico desarrollado principalmente en el contexto internacional durante la segunda mitad del siglo XX (Zappett Tapia & Anguiar Cancino, 2014, p. 13). La aparición del videoarte, impulsada por artistas como Nam June Paik y por movimientos como Fluxus, así como las propuestas desarrolladas posteriormente por Bill Viola, contribuyeron a ampliar las posibilidades de la imagen en movimiento dentro del museo (Rosseti Ricapito, 2011, p. 28). Estas transformaciones ocurrieron de manera paralela al surgimiento de discusiones que, desde distintos campos como los Estudios Culturales, comenzaron a cuestionar las fronteras entre arte y vida cotidiana, así como las formas tradicionales de producción y circulación de la cultura. Paralelamente, la expansión de las tecnologías digitales transformó las formas de producir, exhibir y experimentar el audiovisual. La incorporación de cámaras digitales cada vez más accesibles, pantallas planas de gran formato, internet y, posteriormente, dispositivos portátiles como los teléfonos inteligentes, favoreció la circulación de imágenes y el desarrollo de nuevas prácticas artísticas. En este contexto, el audiovisual amplió sus formas de presencia dentro del espacio expositivo, incorporando posibilidades narrativas, espaciales y sensoriales.

Estas transformaciones internacionales constituyen un antecedente para comprender la creciente incorporación del audiovisual en distintos espacios museográficos, aunque cada

institución desarrolló procesos particulares de incorporación. Si bien el audiovisual ya era un medio utilizado en otras exhibiciones del CECUT, con la inauguración de El Cubo en 2008 su presencia se hizo más evidente dentro de las salas de arte. Desde sus primeras exhibiciones, *Proyecto Cívico* integró un número considerable de piezas audiovisuales relacionadas con problemáticas territoriales, sociales y fronterizas; posteriormente, *Obra Negra* amplió de manera significativa su presencia dentro del espacio expositivo, mientras que exhibiciones como La Colección Elías + Fontes continuaron incorporando estas producciones a su selección, inclusive en exhibiciones aparentemente individuales como Fantasía Moral y 20 años de arte_Under Construction.

Con el desarrollo de las prácticas asociadas al cine expandido, el audiovisual dejó de ocupar un lugar únicamente complementario para adquirir una presencia cada vez más recurrente dentro de las exhibiciones de arte. En El Cubo, esta incorporación plantea retos para la experiencia museográfica, particularmente en relación con el tiempo y la capacidad de atención necesarios para que estas obras sean apreciadas por los visitantes de la galería.

Planteamiento del problema

Desde su apertura en 2008, El Cubo del Centro Cultural Tijuana ha incorporado de manera constante recursos audiovisuales dentro de sus exhibiciones de arte. Sin embargo, una vez concluidas las exhibiciones, gran parte de estas producciones permanece dispersa entre archivos personales, plataformas digitales y la memoria de quienes participaron en su realización, lo que dificulta la reconstrucción de los contextos culturales, territoriales y experienciales relacionados con dichas obras.

Aunque estos audiovisuales forman parte de la memoria de las exhibiciones realizadas en El Cubo, su estudio exige una aproximación que trascienda la mera descripción de contenidos o su tratamiento como imágenes aisladas. Por lo tanto, el análisis no puede limitarse a "anunciar" o inventariar sin atender a las particularidades de su lenguaje. A diferencia de la imagen fija o la escultura, el audiovisual se despliega mediante una dimensión temporal y su carácter efímero. Al insertarse en el espacio museográfico, estas producciones incorporan flujos de tiempo, movimiento y sonido que las distinguen de otros soportes expositivos. Esta condición plantea la posibilidad de analizar cómo los audiovisuales articulan experiencias de

desplazamiento, afectos y formas de habitar el territorio, así como la manera en que estas dimensiones intervienen en la representación de la condición fronteriza más allá de sus límites geopolíticos.

A partir de este problema, la investigación recupera audiovisuales exhibidos en El Cubo entre 2008 y 2025, junto con materiales de archivo y testimonios relacionados con su producción, con el propósito de reconstruir los contextos desde los cuales estas obras fueron realizadas y exhibidas. Esta aproximación permite analizarlas más allá de su registro aislado y situarlas en relación con las experiencias, condiciones territoriales y procesos culturales que intervinieron en su producción.

Estado del Arte

El estudio en torno al audiovisual dentro del espacio museográfico a nivel internacional ha tenido mayores discusiones a través de autores de habla inglesa. Entre los más reconocidos se encuentra Michael Rush y Barbara London. De ahí se despliegan autores más recientes como Andrew V. Uroskie, Hito Steyerl y Giuliana Bruno. Estas discusiones, sin embargo, se han desarrollado principalmente desde contextos académicos y artísticos de países con una fuerte presencia en los circuitos internacionales del arte contemporáneo, por lo que resulta importante considerar también las aportaciones producidas desde México y, particularmente, desde la frontera. En México, son Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cancino (2014) quienes se aproximan a una antología sobre proyectos del videoarte en México, aun así hacen una distinción explicando que no necesariamente todos son artistas mexicanos, sino que algunos de ellos son de fuera pero su producción fue realizada durante su estancia en el país.

Dentro de estas discusiones se suma Mayra Moreno Barajas (2015), Mayra Huerta Jiménez (2016) y Alfredo González Reynoso (2014) quienes exponen sobre el audiovisual dentro de la producción artística fronteriza México y Estados Unidos. Por su parte, desde el ámbito cinematográfico Norma Iglesias (1991) y Gabriel Trujillo (1997; 2010), proporcionan las pautas para pensar desde el cine fronterizo en la historia de Baja California y su conceptualización.

Además de los estudios centrados específicamente en cine y videoarte, existen trabajos que abordan la producción artística fronteriza desde perspectivas más amplias. Podemos situar a autores como Julio Álvarez con su libro *Del grito creativo a los mundos pequeños*, donde habla del fenómeno artístico del *border pop* en Tijuana desde 1996 al 2015, Marycamen Arroyo con su libro de *Ciudadanos del arte* (2018), donde explica el arte público que ha intervenido en la frontera, aunque este centrado en Mexicali-Calexico, se desborda hasta alcanzar a la ciudad de Tijuana. Roberto Rosique, cuyo trabajo se ha concentrado en las artes plásticas, pero también ha abordado el desarrollo de la instalación en *Del arte en terciopelo negro al arte instalación*; y José Manuel Valenzuela Arce, quien en *Nosotros. Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos* (2012) aborda las relaciones entre producción artística, cultura e identidad en el espacio fronterizo. En conjunto, estos trabajos amplían la discusión más allá del audiovisual y permiten situarlo dentro de un campo artístico fronterizo más amplio.

A partir de estos antecedentes, es posible identificar puntos de encuentro con la presente investigación, aunque el cruce entre audiovisual, espacio museográfico y paisaje ha sido menos explorado. En particular, falta profundizar en cómo las experiencias, trayectorias y vínculos territoriales de los realizadores intervienen en la construcción de representaciones audiovisuales sobre la frontera dentro de proyectos museográficos desarrollados en El Cubo.

La mirada institucional del audiovisual en el canon global

En una revisión de materiales curatoriales e institucionales publicados por museos como el MoMA y el Museo del Prado, fue posible observar una tendencia a abordar el audiovisual desde perspectivas estéticas y técnicas.

En 1995, Barbara London publicó para el MoMA *Video Spaces: Eight Installations* (1995), el primer catálogo de la institución dedicado a una exhibición en donde presentaron exclusivamente instalaciones de video (London, 1995). En donde reconoce a *Howard Wise Gallery* como el precursor en este tipo de exhibiciones exclusivamente para el videoarte con la primera exhibición *TV as Creative Medium* en Estados Unidos (London, 1995, p. 14). El discurso que se construye enfatiza la dimensión técnica, espacial y evolutiva del medio, mencionando numerosas obras como parte de una genealogía, evidenciando el interés

institucional en torno al videoarte. Barbara London continuó publicando sobre videoarte con su libro *Video/Art: The First Fifty Years* (2021).

Posteriormente, el MoMA publicó un nuevo catálogo, editado por Stuart Comer y Michelle Kuo, en el que se aborda la exhibición *Signals: How Video Transformed the World* (2023), trayendo a discusión la historia del video y el arte, con un énfasis puesto en realizar una revaloración actualizada de lo que, en su momento, había sido planteado en *Video Spaces: Eight Installations* (1995).

En el caso del Museo del Prado, podemos encontrar una aproximación más cercana a la relación paisaje, audiovisual y museo, en el texto *Paisajes Audiovisuales en el Museo del Prado*, publicado por Ana Melendo Cruz (2024) a través de la Universidad de Córdoba. La autora retoma específicamente archivos de documentales de arte, haciendo explícito que este no pretende entenderse únicamente como un contenedor de obras artísticas ni como un recurso para mostrar aquello que ocurre detrás de escena. Dichas obras no son mencionadas como parte de alguna exhibición sino como audiovisuales que surgieron para explicar las obras de arte que forman parte de la colección del Museo del Prado.

La investigadora describe dos formas de abordarlo: una centrada en las particularidades de una obra y otra orientada hacia la vida del artista o su contexto histórico. Desde esta perspectiva, el audiovisual puede proporcionar elementos que escapan a los límites de la imagen fija, como ocurre con los registros realizados sobre *El jardín de las delicias* entre las décadas de 1940 y 1960 (Melendo Cruz, 2024). Sin embargo, el análisis continúa centrado principalmente en la obra artística y su contexto, más que en las relaciones subjetivas o experienciales de quienes producen las imágenes audiovisuales.

La experiencia expandida en el museo

El libro de *Between the Black Box and the White Cube* (2014), de Andrew V. Uroskie, ofrece una genealogía para comprender el desarrollo del cine expandido, concepto asociado con la publicación de *Expanded Cinema* de Gene Youngblood en 1970 (2014, p. 9). Sin embargo, Uroskie sitúa algunos de sus antecedentes mucho antes y recupera la propuesta de Raoul Grimoin-Sanson, cuya visión anticipó experiencias cinematográficas panorámicas y

envolventes, como antecedente de lo que hoy asociamos con el cine 360°– desde finales del siglo XIX (2014, p. 21). El cine expandido resulta central porque permitió cuestionar la sala cinematográfica como el espacio natural de la imagen en movimiento y abrió su incorporación a galerías, escenarios y otros espacios artísticos.

Al reconstruir la genealogía del cine expandido, Uroskie también recupera a Rosalind Krauss (1979), quien, retomando el sistema de oposiciones de Lévi-Strauss, propuso las categorías de “no-arquitectura” y “no-paisaje” para explicar cómo ciertas prácticas artísticas comenzaron a exceder los límites tradicionales de la escultura. Su propuesta del “campo expandido” permite pensar prácticas que ya no se definen únicamente por un medio o material específico, sino por las relaciones que establecen con el espacio y otras categorías artísticas (2014, p. 7). Desde esta perspectiva, Uroskie explica que el cine expandido no apareció de manera aislada, sino en un momento en que distintas prácticas artísticas cuestionaban simultáneamente los límites tradicionales de sus medios.

Esto permite comprender un interés cada vez mayor por las relaciones culturales, espaciales y perceptivas de la obra. Uroskie (2014) sitúa estas transformaciones dentro de un contexto cultural de los años setenta marcado por una crisis del humanismo y, al mismo tiempo, por intentos de renovarse mediante nuevas relaciones entre ciencia, tecnología y cultura (2014, p. 9). Para esta investigación, su aporte resulta relevante porque permite entender que la presencia del audiovisual dentro del museo no depende únicamente de la tecnología utilizada, sino también de la relación que establece con el espacio expositivo.

En esta misma línea, Giuliana Bruno, en *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (2014), analiza cómo las superficies participan en la construcción de experiencias perceptivas dentro de la estética contemporánea, particularmente a través de proyecciones y pantallas. La autora discute las condiciones sensibles y hápticas que pueden generarse mediante estas superficies, considerando que la pantalla no funciona únicamente como soporte de una imagen, sino como una superficie material que participa en la forma en que la imagen es percibida y experimentada. Para desarrollar esta propuesta, Bruno dialoga con Jacques Rancière y su reflexión sobre “la superficie del diseño”, buscando comprender la materialidad del mundo virtual (2014, p. 13).

Asimismo, retoma la noción deleuziana del pliegue que le permite pensar la superficie como capaz de representar la transformación de la materia y el movimiento del pensamiento como fenómenos interrelacionados. Desde esta perspectiva, las superficies pueden adquirir densidad mediante capas, huellas, afectos y temporalidades, haciendo visible la relación entre experiencia, interioridad y transformación a través del tiempo (2014, p. 8-19).

Hito Steyerl (2012 /2020) analiza la incorporación del cine y el video al museo a partir de la comparación entre este espacio y una fábrica social. La autora sostiene que el museo continúa siendo un lugar de producción, en el que intervienen procesos de instalación, visionado, discusión, circulación e inversión, por lo que lo describe como “una fábrica, por así decir, pero diferente” (Steyerl, 2012/2020, p. 66). Desde esta perspectiva, distingue dos maneras de organizar la experiencia. La sala cinematográfica funciona como un espacio de reclusión: la proyección impone una duración común y reúne a los espectadores como una masa que entra y sale al mismo tiempo. El museo, en cambio, produce una multitud dispersa. Los visitantes circulan entre pantallas, abandonan las proyecciones antes de que concluyan y componen su propio recorrido a partir de fragmentos.

La consecuencia que interesa a Steyerl no es únicamente la percepción parcial de las obras, sino la imposibilidad de sostener la posición del espectador soberano: aquel que recorre la exposición, la juzga y le asigna un valor desde una visión de conjunto. En su lugar emerge una mirada múltiple e incompleta, construida a partir de recorridos y puntos de vista parciales que pueden complementarse entre sí. Esta condición tampoco es celebratoria, pues Steyerl advierte que la participación del espectador dentro del museo también forma parte de una lógica de producción, por lo que no siempre resulta sencillo distinguir entre participar activamente y formar parte del trabajo que ese espacio genera.

En conjunto, estos planteamientos ofrecen herramientas para analizar el audiovisual dentro de El Cubo más allá de su contenido. Uroskie permite reconocer que su presencia en el museo no depende únicamente de la tecnología empleada, sino de las relaciones que establece con el espacio expositivo; Bruno atiende a la materialidad de las superficies mediante las cuales la imagen se vuelve perceptible; y Steyerl sitúa las condiciones de tiempo, recorrido y atención que el visitante desarrolla frente a las obras. Desde esta perspectiva, interesa observar no solo

aquello que muestran los audiovisuales, sino también cómo su disposición dentro de la sala organiza la experiencia del espectador y se relaciona con los discursos culturales que atraviesan cada exhibición.

La producción de conocimiento sobre el audiovisual y la frontera

Las intervenciones de arte situado en Tijuana vinculadas con la condición fronteriza México-Estados Unidos pueden rastrearse a través de los catálogos de inSite², que documentan distintas intervenciones artísticas y performativas realizadas en el CECUT antes de la creación de El Cubo. Estas prácticas desbordaron el espacio en un momento en que la noción de cine expandido circulaba globalmente entre los artistas. Un ejemplo es la instalación de video mapping que Krzysztof Wodiczko realizó sobre La Bola en 2001, en la que se proyectaron los rostros de mujeres trabajadoras de la maquila mientras ofrecían su testimonio en vivo, resultado de un proceso de dos años de trabajo.

Dentro de las investigaciones enfocadas en el contexto fronterizo destaca la tesis de Mayra Huerta, *Vídeo espacios/posibles. Una aproximación geográfica del lenguaje audiovisual en la frontera norte de México* (2015). Su investigación explora cómo el lenguaje audiovisual participa en la construcción de territorios artísticos en la frontera norte, particularmente a partir de procesos vinculados con migración, espacialidad y geografía. Aunque la presente investigación comparte el interés por comprender el audiovisual como un medio capaz de producir lecturas complejas sobre la frontera, el enfoque se distancia de la migración como eje principal para concentrarse en la construcción de paisajes culturales fronterizos dentro de un espacio museográfico específico: El Cubo del CECUT. Desde esta perspectiva, el audiovisual se analiza con un montaje que circula en cierta disposición museográfica y trae discusiones sobre la representación del espacio fronterizo.

Este panorama sobre el audiovisual fronterizo también se relaciona con *Bordocs y fronteras: cine documental en la frontera*, de Adriana Trujillo, obra construida a partir de ensayos y experiencias vinculadas con el festival Bordocs en Tijuana. Más que proponer una teoría

² inSite 1992, 1994, 1997, 2000-2001, 2005 fueron las ediciones que se realizaron de forma binacional en la frontera de Tijuana y San Diego. Mientras que la edición 2013-2018 se trasladó a la Ciudad de México en Casa Gallina.

cerrada sobre el documental fronterizo, el libro recupera procesos empíricos de producción audiovisual desarrollados desde colectivos, festivales y espacios culturales independientes de la región. Entre ellos aparecen experiencias vinculadas con YonkeArt, Bulbo, Galatea Audiovisual, Antropotrip y Polen Audiovisual, surgidas en un contexto de reorganización de la escena audiovisual tijuanense tras la desintegración del Colectivo Bola 8 en el año 2000 (Trujillo, 2013, p. 22).

Dentro de estas experiencias destaca el planteamiento de José Inerzia sobre el cine expandido y las formas alternativas de exhibición audiovisual, donde el registro documental comienza a desplazarse hacia montajes simultáneos, cruces entre cine y arte, así como espacios inusuales de proyección. Asimismo, el libro identifica algunas temáticas recurrentes dentro de la producción documental de la época, entre ellas los personajes urbanos, los actores sociales en situaciones marginales, la política, la dinámica fronteriza y la violencia, dando cuenta de algunos de los intereses predominantes dentro de la no ficción fronteriza hacia 2013 (Cordero Marines, 2013, p. 24). El texto también permite observar la importancia de espacios institucionales como el CECUT y el CEART en la formación y circulación del documental, particularmente a través de diplomados y programas vinculados con la producción audiovisual.

En este contexto, Trujillo afirma que “La no-ficción nortea es hoy un paisaje de formas que se vislumbra de colores diversos pero que al transitar en su búsqueda, en el propio camino se va apareciendo y dibujando” (A. Trujillo, 2013, p. 13). Esta idea resulta relevante para pensar el audiovisual fronterizo como una práctica fragmentaria y en constante construcción.

Otro antecedente es *Tijuana: de la panorámica al close up*, obra colectiva coordinada por Lizbeth Gómez Escamilla que reúne distintos ensayos sobre representaciones cinematográficas y audiovisuales de Tijuana. Entre ellos destaca la reflexión de Humberto Félix sobre la construcción histórica de un imaginario cinematográfico de la ciudad asociado con violencia, marginalidad y exceso. Retomando a Edgar Morin, Félix señala que el cine entrelaza lo real y lo imaginario, participando en la producción de determinadas visiones de la realidad social (Félix, 2017, p. 31).

La obra también reconstruye parte de la historia de los espacios de exhibición cinematográfica en Tijuana, desde recintos tempranos como el Teatro Zaragoza hasta la apertura de la Sala

Carlos Monsiváis en 2011 (Gutiérrez, 2017, p. 241). Estos aportes permiten situar los imaginarios audiovisuales sobre la ciudad y la consolidación de circuitos de exhibición, dentro de los cuales esta investigación atiende a producciones realizadas desde Tijuana.

En una línea cercana se encuentra el trabajo de periodismo cultural *Choques, rupturas, espectros: avatares de la frontera en el arte tijuanense* (2014), de Alfredo González Reynoso, donde el autor analiza distintas prácticas artísticas producidas en Tijuana a partir de las tensiones políticas, culturales y simbólicas que atraviesan la frontera. Su lectura resulta pertinente porque permite comprender el espacio expositivo no únicamente como un lugar de contemplación estética, sino también como un espacio de negociación entre discursos institucionales, representaciones culturales y experiencias sociales vinculadas con la frontera. Su trabajo resulta especialmente cercano a esta investigación debido a que una de las obras seleccionadas ha sido discutida previamente desde las concepciones hegemónicas que históricamente han representado a Tijuana como un espacio asociado con el vicio y el exceso.

La discusión sobre el paisaje fronterizo también puede ampliarse hacia su dimensión sonora. Miguel Olmos (2025), en *Paisaje sonoro, música, ruidos y sonidos de las fronteras*, aborda el sonido como una práctica cultural situada, relacionada con trayectorias históricas, intercambios culturales y dinámicas sociales específicas de los espacios fronterizos. Desde esta perspectiva, las expresiones acústicas no funcionan únicamente como ambiente, sino que participan en la producción de sentidos sobre el territorio y permiten reconocer otras dimensiones sensibles de la experiencia fronteriza.

En conjunto, estos trabajos muestran que la producción audiovisual fronteriza ha sido estudiada desde la migración, la espacialidad, los imaginarios cinematográficos, el documental, las prácticas artísticas, las formas alternativas de exhibición y, más recientemente, desde la dimensión sonora. Sin embargo, permanece menos explorada la articulación entre las experiencias vividas de los realizadores, las condiciones particulares del paisaje fronterizo y las formas audiovisuales mediante las cuales estas experiencias adquieren una representación dentro del espacio museográfico. Es precisamente en este cruce donde se sitúa la presente investigación, al concentrarse en cinco audiovisuales exhibidos en El Cubo del CECUT y analizar las relaciones entre paisaje vivido, paisaje representado y paisaje fronterizo.

Preguntas de investigación

Esta investigación surge del interés por comprender cómo los audiovisuales exhibidos en El Cubo participan en la construcción del paisaje cultural fronterizo en Tijuana. Más allá de abordar las obras únicamente desde sus aspectos visuales o museográficos, el interés se centra en observar cómo las experiencias territoriales, afectivas y sociales de los realizadores intervienen en las formas de representar la frontera dentro del espacio expositivo.

¿Cómo se articulan los elementos culturales de carácter identitario, social y afectivo del paisaje vivido con las dimensiones del paisaje fronterizo para estructurar el paisaje representado en los audiovisuales exhibidos en El Cubo (CECUT) entre 2008 y 2025?

Preguntas particulares:

1. ¿Qué elementos culturales de carácter identitario, social y afectivo del paisaje vivido, así como qué dimensiones del paisaje fronterizo, pueden identificarse en los audiovisuales seleccionados?
2. ¿Cómo se articulan los elementos del paisaje vivido con las dimensiones del paisaje fronterizo mediante los recursos visuales, sonoros y narrativos de los audiovisuales para estructurar el paisaje representado?
3. ¿Qué representaciones del paisaje cultural fronterizo se configuran en los audiovisuales exhibidos en El Cubo a partir de dicha articulación?

Objetivos de la investigación

Para poder dar respuesta a la pregunta de investigación planteada, se establecieron una serie de objetivos orientados a identificar las relaciones existentes entre las experiencias territoriales, identitarias, sociales y afectivas vinculadas con el paisaje vivido y las formas de construcción del paisaje representado en los audiovisuales presentados en el espacio museográfico de El Cubo.

Objetivo general

Analizar cómo los elementos culturales de carácter identitario, social y afectivo del paisaje vivido se articulan con las dimensiones espacial y sociocultural del paisaje fronterizo para

estructurar el paisaje representado en los audiovisuales exhibidos en El Cubo (CECUT) entre 2008 y 2025.

Objetivos específicos

1. Identificar los elementos culturales de carácter identitario, social y afectivo del paisaje vivido, así como las dimensiones del paisaje fronterizo presentes en los audiovisuales seleccionados.
2. Analizar la articulación entre los elementos del paisaje vivido y las dimensiones del paisaje fronterizo mediante los recursos visuales, sonoros y narrativos que estructuran el paisaje representado.
3. Interpretar las representaciones del paisaje cultural fronterizo que se configuran en los audiovisuales exhibidos en El Cubo a partir de la relación entre el paisaje vivido, el paisaje fronterizo y el paisaje representado.

Hipótesis

Los paisajes representados en los audiovisuales seleccionados se estructuran a partir de la articulación entre elementos identitarios, sociales y afectivos relacionados con las experiencias situadas de los realizadores y las condiciones territoriales y socioculturales propias de la frontera. A través de distintos recursos audiovisuales y de su presentación en el espacio museográfico, estas obras construyen perspectivas distintas sobre Tijuana y su paisaje cultural fronterizo.

Justificación

Esta investigación parte de la inquietud por comprender cómo el territorio puede formar parte de la producción audiovisual y no funcionar únicamente como el escenario donde esta ocurre. En un contexto donde muchas producciones contemporáneas responden a narrativas cada vez más globalizadas, el paisaje puede reducirse a un fondo visual intercambiable y perder las particularidades culturales, históricas y afectivas que vinculan las obras con el lugar desde el cual son producidas.

Esta perspectiva también ofrece una forma distinta de aproximarse al audiovisual dentro del museo. Con frecuencia, las obras son acompañadas por textos curatoriales que privilegian interpretaciones conceptuales, estéticas o institucionales, mientras que los procesos territoriales, experienciales y afectivos que dieron origen a las piezas permanecen poco visibles. Al incorporar materiales de archivo y testimonios de artistas, la investigación propone una lectura que sitúa las obras en las experiencias culturales desde las cuales fueron producidas, enriqueciendo su comprensión sin sustituir otras aproximaciones críticas o curatoriales.

Asimismo, la investigación contribuye a activar el patrimonio documental resguardado por CENDOART mediante el uso de catálogos, registros expositivos, materiales audiovisuales y testimonios como fuentes para la producción de conocimiento. Estos materiales permiten reconstruir procesos vinculados con la realización y exhibición de las obras que no siempre permanecen visibles en su registro material. En este sentido, el patrimonio asociado a las exhibiciones no se limita a la conservación de las piezas, sino que también comprende saberes y memorias que permiten situarlas históricamente.

El paisaje cultural fronterizo funciona como una herramienta organizativa que articula el paisaje vivido, el paisaje fronterizo y el paisaje representado dentro del estudio de los audiovisuales. Más que proponer un nuevo concepto teórico, permite ordenar las relaciones entre experiencias, condiciones fronterizas y formas de representación presentes en los casos estudiados.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO - CONCEPTUAL

En este capítulo se presentan los conceptos que sirven de base para analizar los audiovisuales de esta investigación. Más que proponer un nuevo concepto teórico, se construye una herramienta analítica a partir de categorías previamente desarrolladas en distintas discusiones sobre paisaje, experiencia, representación y frontera. De esta manera, el paisaje cultural fronterizo se utiliza como una categoría compuesta que articula el paisaje vivido, el paisaje representado y las dimensiones del paisaje fronterizo para orientar el análisis del corpus.

La categoría analítica eje es el paisaje cultural fronterizo, ya que permite delimitar el análisis en el contexto particularmente fronterizo, sin tratarlo como algo abstracto o general. Entendiendo el paisaje como el resultado de múltiples prácticas sociales, afectivas y culturales vinculadas con la experiencia cotidiana del territorio (Ingold, 2015). Para profundizar en ello, se retoman discusiones provenientes de la geografía cultural en torno al concepto de paisaje cultural, articulándolas con las nociones de paisaje vivido y paisaje representado, con el propósito de aplicarlas al análisis de un objeto de estudio propio de los Estudios Culturales, es decir al entendimiento de los usos de significados, profundizando en la simbología e ideologías culturales que sirven para entender la espacialidad.

El primero —paisaje vivido— ayuda a entender cómo se experimenta el espacio en la cotidianidad a lo largo de la trayectoria de vida (Ingold, 2015). Mientras el segundo —paisaje representado— se enfoca en las formas en que el paisaje es construido y trasladado a la imagen mediante procesos de representación atravesados por intereses culturales, simbólicos e ideológicos (W.J.T. Mitchell, 2002). A lo largo del capítulo, estos conceptos van apareciendo de forma conectada, buscando explorar cómo se relacionan cuando intentamos capturar la realidad de la frontera y presentarla dentro del espacio museográfico.

1.1 El sentido del paisaje en el lenguaje audiovisual

En términos coloquiales, el paisaje suele reducirse a la dimensión de lo visible; sin embargo, esta interpretación resulta insuficiente, ya que omite la complejidad de los procesos mediante los cuales el entorno adquiere sentido dentro de la experiencia humana. Limitar el paisaje a una condición puramente óptica implica dar por sentado el espacio que nos rodea, restringiendo

así la reflexión sobre nuestras formas de habitar y de establecer vínculos con el entorno. Esta simplificación deriva en una naturalización del espacio cotidiano que invisibiliza aquellos elementos y tensiones que, aun estando presentes, requieren de una mirada crítica para ser comprendidos más allá de la inmediatez de la percepción. Inclusive expresiones que determinan que el paisaje tiene una construcción occidentalizada eurocéntrica es reduccionista pues invisibiliza la concepción antigua del paisajismo oriental (W. J. T. Mitchell, 2002, p. 9), situándolo en un contexto de imperialismo, una práctica global.

Dentro del lenguaje audiovisual, el paisaje emerge cuando existe una decisión explícita de capturarlo, no solo como un registro del entorno, sino como una forma de presentación sensible del espacio. No se trata de un elemento que busque reclamar atención de manera forzada; más bien, es una presencia que permite una lectura más profunda del territorio, capaz de suscitar sensaciones y abrir interpretaciones que van más allá de lo descriptivo.

En este apartado se destaca el trabajo de Martin Lefebvre, cuya perspectiva desde los estudios filmicos permite comprender el paisaje como una entidad con valor propio. Su enfoque resulta clave para evitar que el paisaje sea reducido a un fondo escenográfico o quede subordinado a la lógica narrativa del relato (M. Lefebvre, 2006).

A partir de esta perspectiva, es posible profundizar en la manera en que el paisaje se identifica dentro de la imagen en movimiento, estableciendo una distinción entre las categorías de escenografía y territorio. Para Lefebvre, el paisaje emerge cuando la narrativa se interrumpe momentáneamente y permite que el espacio adquiera autonomía dentro de la experiencia visual, diferenciándose así de la escenografía, cuya función permanece subordinada a la acción dramática (M. Lefebvre, 2006).

Esta aproximación permite establecer un contraste crítico con la visión culturalista de W.J.T. Mitchell (2002). Mientras que Mitchell tiende a obviar estas distinciones técnicas del lenguaje cinematográfico para centrarse en el paisaje como un instrumento de poder y un "verbo" que actúa socialmente, el enfoque de Lefebvre obliga a pensar en qué condiciones la imagen puede llegar a ser paisaje dentro del audiovisual.

Buscando mediar ambos enfoques como niveles complementarios de lectura, se propone que el paisaje audiovisual no se agota en ninguna de estas vertientes por separado. Por un lado, no puede reducirse únicamente a la autonomía visual planteada por Lefebvre, donde el paisaje emerge al desprenderse momentáneamente de la narrativa; por otro, tampoco puede entenderse exclusivamente como un dispositivo de representación cultural sin atender a las especificidades técnicas, perceptivas y sensibles propias de la imagen audiovisual.

1.2 El paisaje como estructura híbrida

El paisaje en el corpus seleccionado funciona como una estructura híbrida. Es, por un lado, una construcción sensible que nace de una decisión explícita de captura y, por otro, un objeto atravesado por tensiones políticas, sociales y culturales propias del territorio fronterizo. Esta mediación resulta indispensable debido a la heterogeneidad de las piezas exhibidas en El Cubo; la diversidad de formatos —que abarca desde el videoarte y el cortometraje hasta el documental— exige un marco flexible capaz de analizar tanto la composición perceptiva del espacio como su dimensión cultural y política dentro de la frontera.

Al integrar la dimensión sonora, el paisaje trasciende el registro estrictamente visual para convertirse en una estructura híbrida y multimodal que se experimenta sensorialmente. El territorio no se percibe únicamente desde la vista, sino también desde sonidos, atmósferas y asociaciones sensibles que participan en la construcción de la experiencia audiovisual. Como señala Guzmán Álvarez (2008), “el paisaje es también gusto y olfato, como lo certifican los guisos del terruño y las nuevas creaciones de los chefs de postín bautizadas con pomposo nombre”. Desde esta perspectiva, el paisaje puede entenderse como una experiencia expandida que articula distintos registros perceptivos y culturales.

En este sentido, el audiovisual no remite directamente a un territorio físico, sino a una construcción mediada por la imagen, el sonido y el discurso, a partir de la cual se producen determinadas formas de comprensión del paisaje. Aquí resulta relevante la propuesta de Martin Lefebvre, quien señala que el paisaje no se restringe únicamente al ámbito estético, sino que participa también en debates económicos, políticos y culturales relacionados con el territorio, el turismo y la construcción de identidades e imaginarios asociados a la soberanía nacional. El paisaje se configura así como una forma de representación cargada de significados simbólicos

y relaciones de poder que excede su función narrativa dentro del cine y amplía su potencial analítico.

A partir de esta perspectiva, el paisaje no solo acompaña la historia, sino que propone una forma de mirar el mundo, comprender el espacio e imaginar modos de habitar lugares que quizá nunca se transiten físicamente, pero que se aprenden a reconocer, interpretar y sentir a través del audiovisual (Lefebvre, 2006). El paisaje organiza, equilibra o desequilibra una composición; un encuadre transforma el territorio en una imagen culturalmente interpretable. En este sentido, el paisaje funciona como un marco de lectura que activa procesos de interpretación incluso cuando no exige acción directa.

Esta idea dialoga con la noción de enmarcación desarrollada por Victor Turner en su análisis del drama social, en tanto ambos remiten a dispositivos que organizan la experiencia y orientan la producción de sentido (Turner & Schechner, 1992). Sin embargo, a diferencia de la acción dramática, el paisaje no exige necesariamente una respuesta inmediata, aunque sí posee una dimensión seductora e incluso provocadora que impulsa procesos de interpretación. Los paisajes operan en la memoria a partir de referencias culturales, afectivas y espaciales que median su comprensión; los paisajes vividos se transforman así en paisajes simbólicos o representados.

Retomar a Martin Lefebvre permite complejizar el concepto de paisaje al entenderlo no solo como un verbo —es decir, como una operación cultural y una forma de mirar— sino también como un predicado, en tanto el paisaje emerge como una cualidad atribuida al espacio dentro de la experiencia audiovisual. Desde esta perspectiva, el entorno filmado deja de funcionar únicamente como un fondo subordinado a la acción para adquirir autonomía perceptiva frente al espectador. Esta aproximación dialoga con los planteamientos de W.J.T. Mitchell (2002), quien analiza el paisaje principalmente como una operación cultural atravesada por relaciones de poder e ideología.

Para Lefebvre, la distinción entre escenario, paisaje y territorio responde a una lógica de la mirada y la función: el *escenario* es el espacio subordinado a la acción (funcional); el *paisaje* es el espacio que se libera de la narrativa para ser contemplado por su valor estético (autónomo); y el *territorio* es el referente real, el espacio físico que preexiste a la imagen. En

contraste, la tríada propuesta por W.J.T. Mitchell (2002) —espacio, lugar y paisaje— desplaza el énfasis hacia el plano cultural y político de la representación: el espacio aparece como una abstracción conceptual; el lugar, como una localización históricamente situada e investida de uso y significado; y el paisaje no como una categoría espacial adicional, sino como una forma cultural y visual que organiza la manera en que espacio y lugar son vistos, representados y naturalizados dentro de relaciones de poder e ideología.

Desde esta diferenciación conceptual, el diálogo posterior con W.J.T. Mitchell (2002) y Don Mitchell (1996) permitirá abordar el paisaje representado como una operación cultural y una relación de poder que actúa sobre aquello que se hace visible y sobre lo que permanece fuera de campo. En el contexto de esta investigación, existen paisajes contruidos —a veces seductores, otras veces problemáticos— destinados al disfrute, la contemplación o la interpretación del espectador, que al incorporarse al espacio expositivo adquieren nuevas relaciones de sentido mediadas por el montaje, el recorrido y las condiciones perceptivas del museo.

En el contexto de esta investigación, el paisaje fronterizo no se comprende únicamente como una imagen autónoma o como una representación cultural aislada, sino como una construcción que adquiere nuevas condiciones de sentido al incorporarse al espacio museográfico. Dentro de El Cubo, los audiovisuales dejan de operar solamente como registros visuales para integrarse a recorridos, montajes y relaciones espaciales que reorganizan la experiencia perceptiva del espectador. De este modo, el paisaje fronterizo no aparece únicamente como un objeto de contemplación estética, sino también como un territorio culturalmente mediado donde convergen imaginarios, experiencias de habitar y formas de representación vinculadas con la frontera.

Desde esta perspectiva, el análisis del paisaje audiovisual requiere articular distintas escalas de observación: la relativa autonomía perceptiva de la imagen señalada por Martin Lefebvre (2006), el paisaje entendido como operación cultural y política en Mitchell (2002), así como las dimensiones vividas y cotidianas del habitar planteadas por Ingold (2015). Esta mediación permite aproximarse a las piezas exhibidas en El Cubo no solo como obras audiovisuales, sino

como dispositivos culturales que producen formas específicas de percibir, interpretar y problematizar el paisaje cultural fronterizo.

1.3 El paisaje cultural

Una vez delimitado el funcionamiento del paisaje dentro del lenguaje audiovisual como una estructura con relativa autonomía, resulta necesario situar estas representaciones dentro de la noción de paisaje cultural. Esta categoría permite comprender los audiovisuales no únicamente como imágenes aisladas, sino como piezas que participan en procesos de legitimación, negociación o crítica dentro del espacio museográfico.

El paisaje cultural puede entenderse como el resultado de la interacción histórica entre elementos naturales, prácticas sociales, materialidades y formas de significar el territorio. Desde esta perspectiva, no se reduce a una vista estética ni a un conjunto de elementos físicos, sino que constituye una construcción cultural atravesada por experiencias históricas, memorias, relaciones sociales y formas de poder.

El reconocimiento del paisaje cultural por parte de la UNESCO ejemplifica cómo ciertas instituciones participan en la definición de qué territorios adquieren valor patrimonial, histórico o artístico. No obstante, desde los estudios culturales estas categorías pueden problematizarse al considerar que los procesos de representación nunca son neutrales, sino que participan en la producción y legitimación de determinados significados e identidades culturales (Hall, 1997). En el caso del paisaje, esto implica reconocer que ciertas formas de representar el territorio adquieren mayor visibilidad y legitimidad que otras dentro de relaciones históricas y sociales atravesadas por el poder (D. Mitchell, 1996).

Aunque el concepto de paisaje cultural posee una larga tradición dentro de la geografía humana y cultural, con figuras como Carl Sauer (1925), , quien entendía el paisaje como resultado de la transformación humana del territorio, autores posteriores como Denis Cosgrove (1998) desplazaron la discusión hacia el paisaje como una forma cultural de representación y una manera socialmente situada de mirar el espacio. Esta transición permite vincular el paisaje cultural con los estudios culturales, al analizar cómo distintas imágenes, discursos y dispositivos median nuestra comprensión del mundo desde relaciones de poder.

Desde esta perspectiva, Henry Lefebvre (2013) problematizó el espacio no como un escenario neutral, sino como una construcción atravesada por prácticas sociales y formas de habitar. A partir de ello, propone tres aproximaciones espaciales: el espacio concebido desde discursos y planeaciones institucionales, el espacio percibido mediante prácticas cotidianas y el espacio vivido a través de experiencias simbólicas y afectivas (H. Lefebvre, 2013). Aunque esta perspectiva resulta relevante para contextualizar la producción social del espacio, en el análisis de esta investigación se retoman principalmente los planteamientos de W. J. T. Mitchell (2002), quien, apoyándose parcialmente en estas discusiones espaciales, propone una aproximación distinta al paisaje a partir de las relaciones entre espacio, lugar y representación cultural.

En este sentido, abordar el paisaje cultural desde los estudios culturales implica reconocer que el territorio no es solo una huella física de la historia, sino una construcción mediada por la mirada institucional y artística. Es aquí donde la propuesta de W.J.T. Mitchell (2002) se vuelve indispensable: si el paisaje cultural es el espacio donde se legitiman sentidos y poderes, el paisaje representado en los audiovisuales de El Cubo funciona como el dispositivo mediante el cual dichas relaciones culturales se vuelven visibles, interpretables y políticamente significativas

1.4 El paisaje representado

Si el paisaje cultural se refiere a la relación histórica entre la sociedad y el territorio, el paisaje representado permite observar cómo esa relación se construye y se comunica. Para Stuart Hall (1997), representar no significa copiar la realidad tal como es, sino darle sentido por medio de signos y lenguajes. En los audiovisuales, esto ocurre mediante recursos visuales y sonoros, como los encuadres, los movimientos de cámara, el montaje, las voces, la música, los sonidos ambientales y los silencios. Estos recursos seleccionan y organizan ciertos elementos del paisaje vivido para producir una interpretación de los espacios, los sujetos y las experiencias vinculadas con la frontera. Desde esta perspectiva, el paisaje deja de entenderse únicamente como una vista o un escenario para convertirse en una práctica cultural que organiza la percepción del espacio. W. J. T. Mitchell (2002) cuestiona la concepción del paisaje como un objeto dado o un simple entorno dentro del cual los sujetos producen significado. En su lugar,

propone comprenderlo como un proceso activo; de ahí su afirmación de que el paisaje debe entenderse más como un verbo que como un sustantivo. El paisaje no solo representa un territorio, sino que participa en la construcción de formas de mirar, interpretar y experimentar el mundo.

Esta perspectiva permite trasladar el análisis del paisaje al campo de la representación visual. Mitchell cuestiona también la idea de que el paisaje sea simplemente el espacio dentro del cual "nosotros" damos sentido a la realidad. Su crítica se dirige precisamente a ese "nosotros", entendido como un sujeto universal cuya forma de mirar parecería evidente y compartida. En lugar de asumir que el significado proviene únicamente del observador, sostiene que el paisaje también participa en la construcción de esa mirada. No solo es interpretado por los sujetos, sino que contribuye a posicionarlos frente al mundo y a orientar la manera en que perciben y comprenden el territorio. En este sentido, el paisaje constituye un instrumento de poder cultural y, en ocasiones, opera como un agente cuyos efectos exceden las intenciones de quienes lo producen. En consecuencia, no solo muestra relaciones de poder, sino que también contribuye a producirlas y reproducirlas.

Su funcionamiento ideológico se expresa en una doble función. Por una parte, naturaliza construcciones sociales e históricas al presentarlas como si fueran dadas e inevitables, favoreciendo una representación con funcionamiento hegemónico. Por otra, interpela al espectador al orientar su mirada y situarlo frente a una determinada comprensión del territorio. Desde esta perspectiva, las imágenes del paisaje no son registros neutrales del espacio, sino formas de representación que participan activamente en la construcción de imaginarios, relaciones de poder y modos de experimentar el territorio.

El paisaje representado no constituye únicamente una imagen del territorio, sino un medio dinámico que circula entre distintos contextos de producción, exhibición e interpretación. En este sentido, el paisaje puede encarnarse en diversos medios de representación y no pertenece exclusivamente a uno de ellos. En ese movimiento funciona como medio de intercambio, como sitio de apropiación visual y como foco para la formación de identidades sociales. Mitchell explora, además, la manera en que el paisaje fue empleado dentro del discurso modernista y de los proyectos coloniales como una técnica de representación que permitió la apropiación

visual del territorio, la representación de las colonias como espacios vacíos o disponibles, la invisibilización de los pueblos originarios y la legitimación de la expansión imperial. Desde esta perspectiva, el paisaje no solo representa el mundo, sino que participa activamente en la producción de imaginarios territoriales, identidades y relaciones de poder.

1. La naturaleza deja de entenderse como un espacio neutro y su configuración puede interpretarse como un síntoma de la alienación o apropiación del territorio.
2. La proyección de emociones o estados de ánimo sobre el paisaje no constituye únicamente una experiencia individual, sino que puede entenderse como una manifestación ideológica que naturaliza determinadas formas de ver el mundo.
3. La aparición y consolidación del paisaje como género de representación se relaciona con el desarrollo histórico del capitalismo, particularmente con nuevas formas de propiedad, producción y organización del territorio.
4. La aparente armonía y belleza del paisaje puede funcionar como un mecanismo que oculta, compensa o naturaliza conflictos, violencias y relaciones de poder presentes en el territorio.

Desde este concepto analítico, los audiovisuales exhibidos en El Cubo no solo representan paisajes fronterizos, sino que participan en la construcción de formas de reconocerse, imaginarse y situarse frente a un lugar. El paisaje interviene así en la producción de identidades regionales, nacionales y fronterizas, al relacionar experiencias particulares con imaginarios públicos sobre Tijuana, la frontera y la comunidad. Esta relación resulta relevante en el caso del CECUT, cuya formación estuvo vinculada con la intención de producir y difundir una imagen cultural de la región dentro de un proyecto nacional. En este sentido, representar un paisaje también puede responder a propósitos específicos: convertir un territorio en un lugar de destino, reforzar una identidad nacional o difundir una determinada visión cultural e ideológica. Como señala W.J.T Mitchell “el paisaje es una mercancía comercializable a ser presentada y representada en ‘paquetes de turismo’ [...] fotos y postales”. De esta manera, los paisajes no circulan como imágenes neutrales, sino como construcciones mediante las cuales ciertos rasgos del territorio son seleccionados, organizados y presentados públicamente.

En diálogo con los planteamientos espaciales de Henri Lefebvre(2013), W.J.T. Mitchell (2002) desplaza la discusión hacia las relaciones entre espacio, lugar y paisaje como formas de representación cultural. Mientras el espacio remite a condiciones más abstractas y estructurales, el lugar aparece como una localización investida de experiencia y significado. Así, el paisaje funciona como una forma que oculta las tensiones del espacio y del lugar, transformando una construcción ideológica en algo que parece simplemente “estar ahí”.

Desde una perspectiva complementaria, Don Mitchell (1996) profundiza en la dimensión material del paisaje al señalar que este es producto de relaciones laborales, conflictos sociales y desigualdades históricas. El paisaje representado deja entonces de funcionar como fondo decorativo para convertirse en un campo de disputa visual, simbólica y política. En el contexto museístico, esta condición es central: las exposiciones no solo exhiben espacios, sino que organizan regímenes de visibilidad que inciden en la producción de sentido sobre el territorio.

Si bien estas aproximaciones han privilegiado la dimensión visual del paisaje como operación de poder, resulta necesario incorporar su configuración sonora dentro del audiovisual. El paisaje no se produce únicamente mediante aquello que se hace visible, sino también a través de los regímenes de audición que estructuran la experiencia perceptiva del espacio.

Desde la acústica, R. Murray Schafer (1993) propone comprender el paisaje sonoro (*soundscape*) como una estructura compuesta por sonidos fundamentales o tónicas, señales y marcas sonoras. Los sonidos fundamentales constituyen el trasfondo acústico de un entorno; las señales reclaman atención dentro del campo auditivo; y las marcas sonoras funcionan como elementos identitarios que distinguen a una comunidad o territorio. Esta tipología permite reconocer que la representación del espacio también se organiza jerárquicamente en el plano sonoro, configurando atmósferas, interrupciones y signos identitarios.

Desde este cruce teórico, el paisaje representado se comprende como una estructura audiovisual en la que imagen y sonido co-producen la inteligibilidad del territorio. La representación no se agota en la visualidad, sino que integra atmósferas acústicas, voces, silencios y texturas sonoras que participan activamente en la construcción ideológica y perceptiva del espacio fronterizo.

No obstante, frente a esta producción institucional de la mirada y la escucha, emergen otras formas de habitar y significar el territorio que desbordan la representación formal: el paisaje vivido.

1.5 El *paisaje vivido*

El concepto operativo de paisaje vivido resulta pertinente para esta investigación en la medida en que permite desplazar la lectura del audiovisual más allá de su función como representación territorial, para atenderlo como un espacio donde se articulan trayectorias, afectos y relaciones sostenidas en el tiempo. Desde esta perspectiva, el paisaje no se reduce a una configuración visual ni a una localización geográfica, sino que se comprende como una experiencia situada construida a partir de prácticas, desplazamientos y vínculos cotidianos con el entorno.

Los paisajes se viven, se construyen, se sienten, se contemplan, se estudian, se aman... Son el soporte de las actividades humanas y de las especies naturales propias de cada configuración concreta del territorio. (Cinta Castillos Jiménez, 2008)

Una aproximación clave a esta dimensión se encuentra en la propuesta de Tim Ingold (2015), quien concibe el paisaje no como una superficie fija, sino como un entramado de líneas, recorridos y trayectorias producidas por el acto de habitar. El paisaje se vuelve parte de nosotros, del mismo modo que nosotros somos parte de él (Ingold, 2015).

El espacio, en este sentido, no es un escenario previo a la acción, sino que se va configurando en el tiempo a través del movimiento y la experiencia. Esta noción permite pensar el paisaje vivido como un proceso temporal y relacional, relevante para el análisis de los audiovisuales considerados, en tanto posibilita identificar cómo las imágenes y narrativas articulan experiencias de habitar la frontera que se manifiestan a través de recorridos, duraciones y relaciones con el espacio.

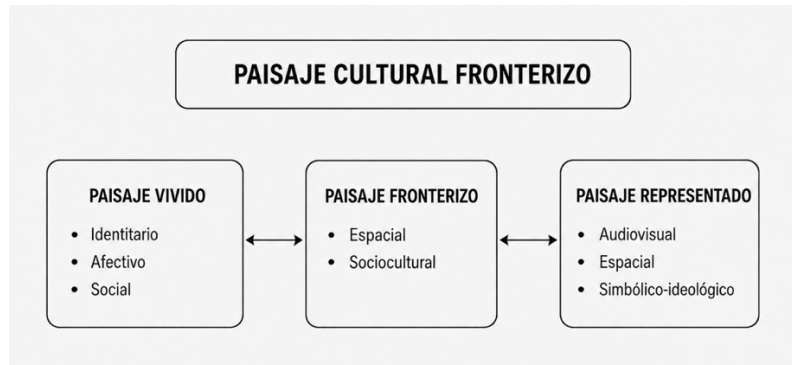
Desde esta perspectiva, la investigación retoma la noción de *habitar* desarrollada por Tim Ingold (2015) como un proceso abierto de trayectorias y devenires (Ingold, 2015), y la articula con los aportes de J. B. Jackson para pensar el paisaje desde su dimensión práctica (Jackson, 1984). En contraste con las aproximaciones que conciben el paisaje como una entidad

principalmente visual de W. J. T. Mitchell (2002) o contemplativa de Martin Lefebvre (2006), J.B. Jackson lo entiende como el resultado de usos ordinarios, prácticas reiteradas y formas de organización social que se inscriben materialmente en el territorio.

En esta línea, Ingold (2015) cuestiona las perspectivas que conciben el paisaje como una entidad neutral o exclusivamente culturalista basada en un ordenamiento simbólico del espacio. En lugar de ello, propone comprenderlo desde la perspectiva del habitar, donde el paisaje se constituye mediante los rastros y trabajos de generaciones que han vivido en él y han dejado parte de sí mismas en el territorio. El paisaje no solo se interpreta; también se vive y se habita. Por ello, el autor rechaza una separación rígida entre entorno y paisaje, así como entre espacio y lugar, al considerar que dichas divisiones tienden a abstraer la experiencia territorial de los procesos concretos que la producen.

Para Ingold (2015), la vida no ocurre dentro de lugares estáticos, sino alrededor, hacia y desde ellos, en un movimiento continuo de trayectorias que se entrelazan. Los lugares funcionan como nodos donde múltiples líneas de vida convergen temporalmente, formando lo que denomina una malla o *meshwork* (Ingold, 2015). Desde esta perspectiva, el paisaje no constituye una estructura fija ni una imagen estable, sino una formación en permanente construcción producida mediante el movimiento y la interacción. Asimismo, Ingold (2015) introduce la noción de *taskscape* para referirse al conjunto de actividades, ritmos y acciones que configuran el entorno vivido (Ingold, 2015). Lo que aparenta inmovilidad en el paisaje forma parte, en realidad, de procesos corporales, sonoros y temporales que continúan transformándose, aunque lo hagan a distintas velocidades.

A partir de este cruce, el paisaje se entiende como una configuración dinámica que se produce en la interacción constante entre sujetos, prácticas y espacio, donde tanto el recorrido como la permanencia inciden directamente en su conformación. En este sentido, el territorio se configura a partir de actividades recurrentes y usos cotidianos que le otorgan sentido social y material en la experiencia colectiva.



Esquema 1. Modelo analítico del paisaje cultural fronterizo

1.6 Tensión entre paisaje representado y paisaje vivido

La distinción entre paisaje representado y paisaje vivido constituye un eje central para el análisis de los audiovisuales considerados en esta investigación. No obstante, dicha tensión no se plantea como una oposición entre realidades separadas, sino como una distinción analítica que permite observar los diferentes niveles mediante los cuales el espacio se configura, se experimenta y se hace sensible.

El paisaje representado remite a la operación cultural mediante la cual el territorio se organiza formalmente, se encuadra y se vuelve legible dentro de un régimen de visibilidad y audición. En cambio, el paisaje vivido alude a la dimensión relacional del habitar, construida a partir de gestos situados y vínculos sostenidos en el tiempo. En el contexto del audiovisual fronterizo, estas dimensiones se interpenetran: la representación no elimina la cualidad procesual del habitar, ni el habitar permanece al margen de las formas estéticas mediante las cuales adquiere presencia pública.

En este sentido, resulta pertinente retomar la propuesta de Tim Ingold (2015), particularmente su noción de correspondencia, mediante la cual concibe el paisaje no como una superficie fija ni como un conjunto de objetos delimitados, sino como un campo relacional en el que formas de vida, materiales y percepciones se constituyen continuamente. Desde esta perspectiva, el espacio no preexiste a la experiencia, sino que emerge a partir de procesos de atención, movimiento y sensibilidad compartida entre los seres y su entorno. El paisaje vivido aparece, así como un proceso de correspondencia sensible que se manifiesta en la manera en que los

sujetos responden, se ajustan y se implican perceptivamente con el territorio, ya sea a través de la mirada o de la escucha activa.

Este enfoque permite comprender que el paso del paisaje vivido al representado no implica una ruptura, sino una transformación de la experiencia en una forma sensible. En este punto, la noción de continuidad entre vida y obra de John Dewey (2008) resulta pertinente. En *El arte como experiencia*, Dewey (2008) plantea que la obra de arte no es un objeto aislado, sino la culminación y reorganización intensificada de procesos experienciales previos. La representación es, entonces, una configuración en la que la experiencia adquiere forma expresiva, integrándose al mundo no como un simple reflejo, sino como una reorganización de lo vivido que apela a la totalidad de los sentidos.

Aplicado al contexto audiovisual, este planteamiento permite entender que las obras no constituyen meros registros externos del territorio fronterizo, sino sedimentaciones sensibles que condensan trayectorias, prácticas y afectos. El audiovisual se convierte en un espacio donde la experiencia situada se formaliza, adquiriendo una estructura que transforma las maneras de percibir y significar el entorno.

Bajo esta lógica, la mediación no se limita a la dimensión visual. La espacialidad audiovisual se construye también a través del sonido, la voz, el silencio y las atmósferas acústicas, elementos que pueden reforzar, matizar o tensionar la relación entre experiencia y representación. El paisaje sonoro participa activamente en la configuración del territorio, produciendo sensaciones de proximidad, distancia o extrañamiento que no siempre coinciden con lo visible. Por ello, la correspondencia entre lo vivido y lo representado no se entiende como una equivalencia armónica, sino como una relación dinámica que puede manifestarse tanto en forma de continuidad como de fricción, desajuste o incluso contradicción perceptiva entre lo que se ve y lo que se escucha.

En consecuencia, la tensión aquí propuesta constituye una herramienta analítica para observar cómo el audiovisual fronterizo articula —y en ocasiones desarticula— procesos de experiencia y significación. En el caso de las obras exhibidas en El Cubo, esta mediación resulta especialmente significativa: las piezas no solo muestran un territorio, sino que pueden reconfigurar, intensificar o problematizar las formas de habitarlo.

1.7 ¿Qué se entiende por *fronterizo*?

Norma Iglesias Prieto constituye un antecedente relevante para pensar las formas en que las producciones audiovisuales han construido imaginarios sobre la frontera México–Estados Unidos. En su estudio sobre el cine fronterizo, la autora plantea que la condición fronteriza de una película no depende únicamente de haber sido realizada en la frontera, sino de una serie de relaciones entre territorio, personajes, producción e identidad cultural. Para su clasificación considera distintos criterios: que la trama o una parte importante de ella ocurra en ciudades fronterizas entre México y Estados Unidos; que se refiera a personajes fronterizos; que aborde poblaciones de origen mexicano en Estados Unidos; que haya sido filmada en una ciudad fronteriza aunque esto no sea explícito dentro de la trama; o que una parte significativa de su argumento trate sobre la frontera o problemas de identidad nacional (Iglesias Prieto, 1991, pp.17).

Este planteamiento resulta pertinente porque desplaza la comprensión de lo fronterizo como una simple localización geográfica hacia una dimensión cultural y simbólica. Posteriormente, Iglesias profundiza esta perspectiva al comprender la frontera no sólo como línea divisoria, sino como una zona de intercambio simbólico y mediación cultural donde se articulan tensiones, cruces identitarios y procesos de negociación (Iglesias Prieto, 2014).

Estas aproximaciones enfatizan la dimensión simbólica y cultural de lo fronterizo; sin embargo, resulta necesario considerar también cómo las formas de nombrar y representar la frontera están atravesadas por relaciones históricas y políticas. En este sentido, se retoma el planteamiento de Michael Kearney (Kearney, 2004/2008), quien propone revisar críticamente las categorías utilizadas para pensar la migración y las fronteras. El autor señala que muchos análisis parten de conceptos vinculados al Estado-nación —como “inmigrante”, “ilegal”, “ciudadano” o “nacional”— que no sólo describen la realidad, sino que intervienen en la manera en que determinados sujetos, territorios y relaciones son comprendidos. Por ello, plantea examinarlos como construcciones históricas y culturales antes que asumirlos como clasificaciones neutrales.

Esta perspectiva permite ampliar el análisis de la frontera más allá de su definición como división territorial entre Estados, atendiendo también a los procesos mediante los cuales se

producen diferencias, posiciones e identidades. En esta investigación, ello permite abordar las obras no como ilustraciones de categorías predefinidas, sino como espacios desde los cuales es posible observar cómo esas clasificaciones son reproducidas, desplazadas o problematizadas en las representaciones del paisaje fronterizo.

Para ello, se retoma la tríada frontera–orden–identidad (FOI), que permite comprender el papel de las fronteras como dispositivos que clasifican identidades y organizan órdenes políticos. No obstante, Kearney advierte que esta tríada resulta insuficiente para explicar los procesos materiales que atraviesan las fronteras, por lo que propone complementarla con una segunda tríada: valor–CLASE–campo (VCC), la cual introduce el análisis de los intercambios desiguales de valor que se producen entre regiones, grupos e individuos en contextos transfronterizos (Kearney, 2004/2008).

Desde esta perspectiva, la frontera cumple una función clasificatoria en un doble sentido: por un lado, asigna identidades culturales y legales; por otro, configura posiciones de CLASE, entendida no como identidad social, sino como una relación estructural basada en intercambios desiguales de valor. Asimismo, la frontera opera como un filtro diferencial que transforma y redistribuye las formas de valor económico que circulan a través de ella (Kearney, 2004/2008). De este modo, el análisis no se limita a la dimensión simbólica o representacional de lo fronterizo, sino que articula esta dimensión con las dinámicas materiales que estructuran los flujos de valor y las relaciones de poder en el espacio transfronterizo.

Siguiendo a Kearney (Kearney, 2004/2008), lo fronterizo puede entenderse no sólo como una demarcación de identidades, sino como espacio donde circulan y se reorganizan distintas formas de valor. La frontera de Tijuana-San Diego opera como un dispositivo que redistribuye formas de valor económico y simbólico. Desde esta perspectiva, la incorporación de los audiovisuales al espacio de El Cubo permite considerarse cómo el registro de determinadas condiciones materiales y experiencias del territorio que puede adquirir un valor cultural al ingresar al espacio expositivo. Así, lo fronterizo en esta investigación no se agota en la descripción de un sitio geográfico, sino que permite atender las tensiones entre las formas de clasificación vinculadas con la frontera y las respuestas que los artistas audiovisuales construyen desde su relación con el territorio.

1.8 El paisaje fronterizo

En esta investigación, el paisaje fronterizo se emplea como una categoría analítica para examinar cómo las condiciones espaciales y socioculturales de la frontera intervienen en las experiencias y en sus formas de representación. Esta categoría no se limita a la presencia física de la línea internacional, sino que permite atender las formas de movilidad, uso y transformación del territorio, así como las relaciones sociales y los intercambios culturales vinculados con el contexto fronterizo de Tijuana.

En apartados anteriores se explicó qué se entiende por fronterizo; sin embargo, aún es necesario precisar de qué manera esta condición puede ser comprendida como paisaje. Hablar de paisaje fronterizo implica reconocer que las dinámicas propias de la frontera inciden en la configuración del espacio y permiten distinguirlo de otros contextos. “Es un paisaje que se comparte en ambos lados de la frontera entre Tijuana y San Diego, pero que en ambas ciudades es diferente” (Huerta Jiménez, 2025, p. 14). En otras palabras, aunque se trata de un espacio compartido, su configuración y percepción presentan diferencias a cada lado de la frontera. Estas diferencias producen contrastes y tensiones que forman parte de su propia condición fronteriza. A ello se suma que el paisaje no está constituido únicamente por elementos visibles o materiales, sino también por las prácticas, relaciones y significados que se desarrollan en él (W. J. T. Mitchell, 2002).

La configuración del paisaje fronterizo se relaciona con dinámicas de intercambio, movilidad, regulación y control que inciden en las formas de recorrer, utilizar y percibir el territorio. Estas dinámicas permiten reconocer que la frontera no opera únicamente como una división política, sino también como una condición que organiza prácticas, desplazamientos y relaciones entre espacios situados a ambos lados.

El paisaje fronterizo comprende también la relación entre el espacio y quienes lo habitan. La frontera y sus elementos materiales no solo inciden en la configuración de la ciudad, sino también en la identidad, las prácticas y los referentes culturales de sus habitantes (Vizcarra, 2025). En estas relaciones intervienen elementos identitarios, afectivos y sociales que influyen en la manera en que la frontera es experimentada, significada y representada.

1.9 Conclusiones

Los conceptos revisados a lo largo de este capítulo permiten comprender el paisaje cultural fronterizo como una construcción dinámica donde convergen experiencias de habitar, procesos de representación y relaciones de poder. Lejos de entenderse como una realidad fija o exclusivamente territorial, el paisaje se configura a partir de prácticas cotidianas, trayectorias de vida, imaginarios culturales y formas de mediación audiovisual. Desde esta perspectiva, el paisaje representado y el paisaje vivido no constituyen categorías opuestas, sino dimensiones analíticas complementarias. Mientras el primero permite examinar los recursos visuales, sonoros e ideológicos mediante los cuales el territorio adquiere una forma sensible dentro del audiovisual, el segundo permite aproximarse a las experiencias, recorridos y vínculos que sostienen dichas representaciones. La frontera, por su parte, deja de entenderse únicamente como una delimitación geográfica para aparecer como un espacio atravesado por intercambios simbólicos, relaciones de valor y procesos de negociación cultural.

A partir de este marco conceptual, los audiovisuales exhibidos en El Cubo pueden analizarse no solo como representaciones de la frontera, sino como espacios donde se articulan formas de habitar, recordar, imaginar y significar el territorio. El concepto de paisaje cultural fronterizo funciona así como un eje que permite relacionar las experiencias de los realizadores con las formas audiovisuales mediante las cuales estas adquieren presencia dentro del espacio museográfico.

Este marco ofrece herramientas para identificar distintas construcciones del paisaje, pero también para cuestionarlas y reconocer las implicaciones sociales, culturales e ideológicas que participan en su configuración. Desde esta perspectiva, el audiovisual no se limita a mostrar un territorio, sino que puede abrir posibilidades para aproximarse a experiencias y formas de relación con el espacio que resultan ajenas al espectador. En este sentido, el análisis de los audiovisuales exhibidos en El Cubo no busca únicamente identificar representaciones del territorio, sino comprender cómo el paisaje vivido de los realizadores se articula con las condiciones del paisaje fronterizo para configurar el paisaje representado. Antes de abordar las obras, el siguiente capítulo sitúa las condiciones históricas, institucionales y culturales desde las cuales fueron producidas y exhibidas.

CAPÍTULO II: MARCO CONTEXTUAL

Este capítulo se organiza en cuatro secciones que permiten contextualizar el entorno en el que se desarrolla esta investigación. La primera aborda el crecimiento urbano de Tijuana y algunas de las transformaciones demográficas y sociales que marcaron la ciudad durante la segunda mitad del siglo XX. La segunda se centra en el origen y la función cultural del Centro Cultural Tijuana (CECUT) como proyecto institucional de alcance federal. La tercera presenta el surgimiento de El Cubo como espacio dedicado al arte contemporáneo dentro del recinto. Finalmente, la cuarta expone el escenario audiovisual fronterizo que favoreció la incorporación de este tipo de obras en las exhibiciones analizadas. En este capítulo se prioriza la reconstrucción de las condiciones históricas, urbanas, demográficas e institucionales que permiten situar las obras analizadas. Las distintas formas de imaginar y representar Tijuana se recuperan en los capítulos empíricos, según los planteamientos de cada artista y las formas de vivir y comprender el paisaje que cada audiovisual pone en discusión. De este modo, estos imaginarios pueden articularse con las imágenes y problemáticas específicas desarrolladas en cada caso.

2.1 Crecimiento urbano de Tijuana

La transformación urbana de Tijuana no puede entenderse sin considerar los cambios demográficos que experimentó Baja California durante la segunda mitad del siglo XX. De acuerdo con Gabriel Estrella Valenzuela, hacia finales de la década de 1980 el estado presentaba una de las mayores disparidades entre la población nativa —nacida en la entidad— y la población inmigrante (Estrella Valenzuela, 1990, p. 40). A partir de datos de los Censos Generales de Población y Vivienda de la D.G.E. e INEGI, el autor muestra que en 1960 la población nacida en Baja California ascendía a 196,426 habitantes, mientras que la población inmigrante alcanzaba 323,739 personas. Esta relación comenzó a modificarse durante la siguiente década, ya que para 1970 aumentó a 511,608 habitantes nativos frente a 358,813 habitantes provenientes de otros lugares.

Además de estos cambios demográficos, Tijuana atravesó importantes transformaciones económicas y urbanas, desde la llegada de las industrias maquiladoras en 1965 hasta la

canalización del río Tijuana en 1972. El surgimiento del CECUT coincidió con este periodo de reconfiguración urbana y simbólica de la ciudad, consolidándose como uno de los principales referentes culturales de la región fronteriza. En un lapso de un siglo, Tijuana pasó de 242 habitantes en 1900 a alrededor de 1,148,681 personas en el año 2000 (Alegría Olazábal & Ordóñez Barba, 2005, p. 13). Este crecimiento estuvo asociado a distintos procesos migratorios ocurridos a lo largo del siglo XX, entre ellos los desplazamientos vinculados al Programa Bracero y, posteriormente, a la expansión de la industria maquiladora en la frontera norte. Estos procesos marcaron la distribución espacial de la ciudad, así como la ocupación del suelo y la densificación urbana. Estas transformaciones modificaron cultural y socialmente la ciudad, generando un escenario fronterizo donde comenzaron a adquirir mayor relevancia las instituciones dedicadas a la producción, representación y difusión cultural.

2.2 Origen y función cultural del CECUT

El surgimiento del Centro Cultural Tijuana (CECUT) se ubica en un contexto político e institucional específico, durante el sexenio de José López Portillo y el gobierno estatal de Roberto de la Madrid. Su creación coincidió con otros proyectos federales impulsados en la frontera norte, como El Colegio de la Frontera Norte, también inaugurado en 1982. Aunque el CECUT se estableció físicamente en Tijuana, desde sus orígenes operó como un proyecto cultural federal cuyos alcances simbólicos excedían la escala local. Más que funcionar únicamente como un centro cultural para la ciudad, el recinto adquirió un papel central en la representación cultural de Baja California.

El proyecto se consolidó a través de Carmen Romano de López Portillo, quien propuso la creación de un gran centro cultural en la frontera norte con el propósito de proyectar una imagen distinta del país y mostrar el nivel cultural de México ante los visitantes estadounidenses. Esta orientación difería de algunos de los planteamientos formulados por Jorge Bustamante, quien insistía en que el recinto debía responder también a las necesidades culturales de los habitantes fronterizos (Jorge Bustamante, 1997). Asimismo, algunas notas periodísticas de la época atribuyeron a Margarita López Portillo un papel relevante en el seguimiento del proyecto arquitectónico (Escutia et al., 2013), particularmente en relación con la construcción de “La Bola”, una de las imágenes más reconocibles del recinto.

Desde su concepción, el CECUT estuvo vinculado con una idea de modernidad cultural y tecnológica. El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez señaló que, desde el inicio del proyecto, se contempló que el centro permitiera “despertar el interés de los visitantes extranjeros así como tijuanaense , para visitar el interior de nuestro país” (Ramírez Vázquez, 2013). Albergando el Museo de Identidades Mexicanas, conformado con piezas del INAH que permanecieron ahí hasta 1986. En una línea similar, Manuel Rosen Morrison menciona que las primeras ideas de Carmen Romano estaban influidas por las tecnologías inmersivas de la época, como el cine de 360 grados asociado a experiencias recreativas como las de Disneyland (Rosen Morrison, 2013, p. 11).

En este contexto, el Centro Cultural Tijuana se consolidó como una institución de carácter federal destinada a fortalecer la oferta artística y cultural de la región fronteriza. Desde sus inicios apostó por una concepción de modernidad reflejada tanto en su arquitectura como en la incorporación de recursos tecnológicos a sus espacios museográficos. Un ejemplo de ello fue la apertura del Museo de las Californias en el año 2000, cuyo recorrido integró recursos audiovisuales y sonoros con el propósito de enriquecer la experiencia del visitante. Al respecto, Carlos García, gerente de Colecciones del CECUT, recuerda que «en cada una de las secciones del museo había una pantalla donde se narraba parte de la historia de esa sección. Para ese entonces había monitores de plasma». No obstante, añadió que estos equipos fueron retirados posteriormente debido a las altas cargas voltaicas y a los elevados costos de mantenimiento. Como parte de esta propuesta museográfica también se incorporó un diseño sonoro desarrollado por el Mtro. Sergio Ramírez Cárdenas, fundador de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Tijuana, quien realizó composiciones para los catorce espacios del museo (Cortes, 1999). Con el paso del tiempo, las necesidades institucionales propiciaron la creación de nuevos espacios especializados, entre ellos El Cubo, inaugurado en 2008, y posteriormente la Sala de Cine Carlos Monsiváis en el 2011 y el CENDOART (Centro de Documentación de las Artes) en 2013.



Ilustración 1. Pantalla digital en el Museo de las Californias
(Archivo del CENDOART)

2.3 Surgimiento de El Cubo como espacio para el arte contemporáneo

Con el paso de los años comenzó a surgir entre la comunidad artística local la necesidad de contar con espacios capaces de albergar exhibiciones internacionales, así como propuestas desarrolladas por artistas de la propia región. En este contexto, durante 2007 inició la construcción de El Cubo, un espacio museográfico diseñado bajo lineamientos del ICOM con la finalidad de garantizar condiciones adecuadas para la conservación y exhibición de obras, incluyendo sistemas especializados de iluminación, control climático y protección frente a factores externos que pudieran afectar las piezas exhibidas.

La apertura de El Cubo en 2008, durante la administración de Teresa Vicencio Álvarez, representó una nueva etapa dentro de la infraestructura cultural del Centro Cultural Tijuana. El recinto fue concebido con tres salas de exhibición y un vestíbulo capaces de albergar proyectos relacionados con antropología, arte mexicano y arte contemporáneo. Cada sala cuenta con características espaciales distintas que permiten una versatilidad importante para propuestas que transitan entre formatos bidimensionales, instalación, video, escultura y montaje audiovisual.

Sin embargo, más allá de los estándares técnicos de conservación y exhibición dictados por el ICOM, el surgimiento de El Cubo también representó una transformación en la manera en que el CECUT comenzó a relacionarse con las prácticas artísticas contemporáneas de la frontera. Mientras que el “Domo” original concebido por Pedro Ramírez Vázquez buscaba que el visitante “recorriera” la diversidad de México desde una narrativa nacional integradora, El Cubo abrió la posibilidad de que la propia producción artística fronteriza comenzara a exhibirse bajo dinámicas vinculadas con el “cubo blanco” contemporáneo y los circuitos internacionales del arte.

Es dentro de esta infraestructura donde el audiovisual encontró nuevas posibilidades de exhibición y experimentación espacial. El Cubo no sólo funciona como un contenedor de obras, sino como un espacio donde sonido, imagen en movimiento, instalación y recorrido museográfico comenzaron a interactuar en la construcción de experiencias expositivas más complejas. La versatilidad espacial de sus salas permitió la incorporación de obras audiovisuales que difícilmente habrían podido desarrollarse bajo formatos museográficos más tradicionales, especialmente aquellas relacionadas con videoinstalación, proyección multicanal, montaje inmersivo y prácticas híbridas entre arte contemporáneo y documentación audiovisual.

De esta manera, un recinto que originalmente surgió como parte de un proyecto cultural de representación nacional terminó convirtiéndose también en un espacio donde distintos artistas comenzaron a reinterpretar críticamente el paisaje fronterizo, las dinámicas transfronterizas y las tensiones sociales de la región a través del audiovisual y el arte contemporáneo.

A partir de estos antecedentes, es posible observar cómo el desarrollo del audiovisual en la frontera no dependió únicamente de procesos tecnológicos o institucionales, sino también de dinámicas colaborativas, condiciones transfronterizas y transformaciones culturales que favorecieron nuevas formas de representación espacial y artística dentro del CECUT y particularmente en El Cubo. Estas condiciones permitieron la consolidación de un entorno donde el audiovisual comenzó a ocupar un lugar relevante dentro de las prácticas museográficas y del arte contemporáneo fronterizo.

2.4 Escenario audiovisual fronterizo

Durante distintos momentos, la frontera norte fue representada desde perspectivas centralistas como un “desierto cultural”, idea que Norma Iglesias cuestiona al analizar los procesos creativos y transfronterizos desarrollados entre Tijuana y San Diego. Para la investigadora, la complejidad sociocultural de la región permitió el surgimiento de dinámicas artísticas, colaborativas y audiovisuales que transformaron gradualmente la percepción de la ciudad, especialmente hacia finales de la década de 1980, cuando Tijuana comenzó a consolidarse como un espacio de experimentación cultural y producción creativa.

El desarrollo cultural de Baja California estuvo atravesado por procesos de urbanización acelerada, migración, intercambio transfronterizo y modernización tecnológica. Gran parte de este crecimiento ocurrió respondiendo a necesidades inmediatas más que a procesos de planeación cultural estructurada, situación que favoreció dinámicas de adaptación y experimentación presentes posteriormente en distintas prácticas artísticas.

Al mismo tiempo, el desarrollo de tecnologías visuales y audiovisuales comenzó a transformar las posibilidades de producción creativa dentro de la región. En ausencia de una tradición consolidada de escuelas cinematográficas o instituciones especializadas en formación audiovisual, distintos artistas y colectivos comenzaron a desarrollar formas de trabajo colaborativas donde la experimentación técnica, la autogestión y el aprendizaje práctico ocuparon un lugar importante dentro de la producción audiovisual fronteriza. Estas dinámicas permitieron la conformación de espacios híbridos donde convergían fotografía, video, música, documentación y prácticas artísticas vinculadas con la experiencia cotidiana de la frontera.

Si nos referimos a la historia del audiovisual en la frontera, la historia no inició con Charlie Chaplin filmando en el desierto de Mexicali. Gabriel Trujillo hace un recuento histórico y nos remonta a Rafael Corella con su documental *A través de Baja California* estrenado en 1925 (*Imágenes de Plata*, pp. 76). Su importancia radica en que en el país, en esas fechas, no había más de una docena de películas mexicanas y una de ellas eligió al territorio de Baja California para presentarlo en los cines, cuando inclusive Baja California no estaba conformado como estado, sino simplemente como territorio. Mientras tanto, Kingo Nonaka recorría con su cámara la cotidianidad de la ciudad de Tijuana. Ambos, desde sus posibilidades técnicas y

creativas, comenzaron a construir representaciones visuales del paisaje fronterizo a través de tecnologías analógicas.

Con ello, el paisaje comenzó a verse expuesto a distintos abordajes visuales, generando gradualmente la necesidad de contar con espacios para la exploración y circulación de este tipo de producciones. Durante las primeras décadas del siglo XX comenzaron a surgir distintos teatros y espacios cinematográficos en ciudades fronterizas como Tijuana, Mexicali, Ensenada, Tecate y posteriormente Playas de Rosarito. En Tijuana destacaron espacios como el Teatro Zaragoza —iniciado como una casa de madera en 1921— y el Teatro Concordia, mientras que en Ensenada apareció el Teatro Centenario desde 1910. En Mexicali surgieron espacios como el Cine Iris y posteriormente el Cine Curto, mientras que en Tecate operó el Cine Tecate y en Tijuana el Cine Bujazán se consolidó como uno de los recintos cinematográficos más representativos de la ciudad. En Playas de Rosarito también comenzaron a desarrollarse espacios de exhibición como los Cines Río. Estos lugares no sólo funcionaron como puntos de exhibición, sino también como espacios de encuentro y circulación cultural donde comenzaron a integrarse distintas experiencias visuales dentro del paisaje fronterizo.

Sin embargo, persistía la necesidad de presentar cine y video fuera de los espacios comerciales tradicionales, situación que favoreció el surgimiento de cineclubes universitarios y circuitos itinerantes. Los cineclubes impulsados desde la Universidad Autónoma de Baja California por figuras como David Piñera y Víctor Soto Ferrel permitieron ampliar el acceso al cine de autor y a propuestas audiovisuales alternativas mediante funciones ambulantes desarrolladas en distintos municipios del estado. Gabriel Trujillo reconoce particularmente la labor de Víctor Soto Ferrel, quien iba viajando con las cintas para presentar dos horarios de funciones: “los lunes en Tecate, los martes en Ensenada, los miércoles en Tijuana y los viernes en Mexicali” durante quince años de cine club universitario (*Imágenes de Plata*, pp. 67). Paralelamente, iniciativas como el Cine Club Río Rita, impulsado por Armando García Orso y Carlos Sarabia, contribuyeron a fortalecer circuitos alternativos de exhibición cinematográfica en la región (Gómez Escamilla, 2017). Estas experiencias permitieron ampliar el acceso al cine de autor y a propuestas audiovisuales no comerciales, fortaleciendo redes culturales que posteriormente influirían en nuevas generaciones de realizadores y videastas fronterizos.

El crecimiento de la televisión y del video durante la segunda mitad del siglo XX abrió nuevas posibilidades para el desarrollo profesional de las imágenes en movimiento dentro de Baja California. En este contexto, Sergio Ortiz —documentalista egresado de la Escuela de Cine de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México— impulsó dentro de la Universidad Autónoma de Baja California la incorporación del video como herramienta de difusión e investigación, participando en la creación del Departamento de Tecnología Audiovisual en 1982 dentro de la Dirección de Extensión Universitaria (*Imágenes de Plata*, pp. 88). A ello se sumó el Festival de Cine y Video en la Frontera realizado en 1987 en el Centro Cultural Tijuana:

“Un momento definitorio del cine y del video en Baja California se dio en 1987, al realizarse [...] el Festival de Cine y Video en la Frontera, organizado por el Programa Cultural de las Fronteras y la Dirección de Asuntos Culturales del Gobierno del Estado, teniendo como sede el Centro Cultural de Tijuana” (*Tan cerca de Hollywood*, pp. 192-193).

Como explica Gabriel Trujillo, aunque ya había existido un encuentro de cineastas en 1985, éste estuvo enfocado principalmente en grupos chicanos. El festival de 1987, en cambio, concentró su atención en videastas y cineastas bajacalifornianos, identificando tres fuentes principales de producción: la vinculada a la televisión, la de instituciones educativas y la producción independiente. Acontecimiento donde Víctor Soto Ferrel fungió como cronista, “entendiendo que el arte había llegado para quedarse” (Gabriel Trujillo).

Con este festival comenzaron a posicionarse instituciones educativas como El Colegio de la Frontera Norte, la Universidad Autónoma de Baja California y la Universidad Iberoamericana. En 1987 la Universidad Autónoma de Baja California abrió la carrera de Comunicación en Mexicali, posteriormente en 1991 en Tijuana y finalmente en 2003 en Ensenada. La incorporación tardía de licenciaturas enfocadas en imágenes en movimiento dentro de ciudades como Tijuana y Ensenada generó distintas dinámicas: mientras algunos creativos migraban hacia California para estudiar, otros comenzaron a organizarse mediante colectivos y espacios de colaboración artística. Entre ellos destacan Bola 8, Nortec, Bulbo, YonkeArt y Producciones

5 y 10, agrupaciones que contribuyeron a fortalecer una escena audiovisual fronteriza caracterizada por la experimentación técnica y el trabajo interdisciplinario.

A finales del siglo XX, la instalación de los Estudios Fox en Playas de Rosarito para la producción de *Titanic*, dirigida por James Cameron, atrajo atención internacional hacia la región fronteriza. Este periodo coincidió con un acelerado proceso de industrialización y expansión tecnológica dentro de ciudades como Tijuana, donde la fabricación de televisores y dispositivos electrónicos comenzó a ocupar un lugar importante dentro de la economía regional. La comercialización favorecida por el TLCAN impulsó todavía más este crecimiento industrial. Sin embargo, este mismo contexto estuvo acompañado por un endurecimiento de las políticas fronterizas estadounidenses mediante proyectos como la Operación Guardián en 1994, orientada al reforzamiento del muro fronterizo.

Frente a este escenario, distintos artistas y colectivos comenzaron a involucrarse de manera más activa en la representación crítica de la frontera mediante prácticas artísticas y audiovisuales. En este contexto surgieron proyectos transfronterizos como *inSite* y el Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF), colectivo fundado en 1984 que cuestionó las lecturas nacionalistas y las oposiciones rígidas entre el Norte y el Sur. A través de la incorporación simultánea de referentes culturales mexicanos y estadounidenses, estas prácticas evidenciaron la coexistencia, tensión y cruce de imaginarios en el espacio fronterizo, evidenciando tensiones y cruces culturales que cuestionaban las nociones de una identidad homogénea y cerrada (Prieto Stambaugh, 1999). De este modo, el arte comenzó a funcionar también como una forma de intervención y reflexión sobre las dinámicas políticas, territoriales y culturales de la frontera.

En este contexto comenzaron a consolidarse nuevas generaciones de realizadores que ya no dependían exclusivamente de carreras de comunicación para aproximarse al audiovisual. La apertura de programas especializados, como la Licenciatura en Medios Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Baja California en 2008, así como propuestas académicas impulsadas por la Universidad de las Californias y la Universidad de Tijuana CUT, contribuyó gradualmente a la profesionalización de prácticas audiovisuales desarrolladas previamente desde la autogestión y los colectivos fronterizos. En Tijuana, la Universidad de las Californias

impulsó la licenciatura en Cinematografía con apoyo de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, organización vinculada con Gabriel García Márquez (*Tan cerca de Hollywood*, p. 353). Posteriormente, la Universidad de Tijuana CUT se incorporó a este proceso mediante programas relacionados con Cine y Producción Audiovisual orientados hacia ciudades como Ensenada y San Quintín.

CAPÍTULO III: DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque metodológico

La presente investigación se desarrolló desde un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, orientado a identificar y analizar los elementos que conforman las representaciones del paisaje cultural fronterizo en Tijuana dentro del espacio museográfico de El Cubo del Centro Cultural Tijuana. El interés principal se centró en el análisis de los discursos socioculturales presentes en los audiovisuales exhibidos entre 2008 y 2025, entendiendo estas producciones como formas de mediación capaces de articular experiencias territoriales, prácticas sociales y configuraciones simbólicas del espacio fronterizo.

La estructura analítica no parte de conceptos aislados ni de variables definidas de manera clásica, sino de categorías compuestas, construidas a partir del marco teórico y organizadas con una lógica principalmente deductiva para responder a los objetivos de la investigación. Cada categoría se descompone en dimensiones entendidas como distintos ángulos analíticos desde los cuales se examina, y estas, a su vez, en componentes que precisan los aspectos observados en el corpus. Los indicadores funcionan como manifestaciones empíricas que permiten identificar dichos componentes en las entrevistas, los materiales documentales y los audiovisuales.

Las categorías analíticas fueron el paisaje vivido, el paisaje representado y el paisaje fronterizo. Su articulación permitió examinar cómo las trayectorias, los vínculos y las experiencias de los realizadores, en relación con las condiciones territoriales y socioculturales de la frontera, intervinieron en la construcción de las representaciones audiovisuales.

3.2 Unidad de análisis y criterios de selección

La unidad de análisis estuvo conformada por las obras audiovisuales presentadas en exhibiciones de arte en El Cubo del Centro Cultural Tijuana entre 2008 y 2025. Debido a que la investigación no buscó abarcar la totalidad de los audiovisuales exhibidos durante ese periodo, se realizó una selección intencional por criterios.

La selección tuvo como propósito integrar casos que permitieran examinar la articulación entre el paisaje vivido, el paisaje representado y las condiciones espaciales y socioculturales del paisaje fronterizo. Para ello, se identificaron audiovisuales presentados en exhibiciones de El Cubo entre 2008 y 2025 que abordaran problemáticas identitarias, afectivas y sociales relacionadas con el contexto fronterizo de Tijuana, entendido aquí como un caso situado, con dinámicas propias y sin pretender generalizar sus características a otros contextos fronterizos. Asimismo, se consideraron la duración de las piezas y la viabilidad de su análisis, de acuerdo con la disponibilidad de catálogos, registros expositivos, materiales audiovisuales y documentos resguardados en el CENDOART del CECUT.

La selección de las obras consideró también que los audiovisuales recurrieran a formas distintas de expresión. Desde los planteamientos de Günter Kress, estas diferencias no impiden analizarlos de manera conjunta, ya que todos construyen significados mediante la combinación de distintos modos semióticos, como la imagen, el sonido, el movimiento, la actuación, el registro documental y el montaje. Esto permitió integrar piezas cercanas al videoarte, la ficción, el documental y el performance bajo una misma lógica de análisis, sin perder las particularidades de cada obra. Así, la selección no respondió únicamente a los temas abordados, sino también a las distintas maneras en que cada audiovisual construye y representa los paisajes culturales fronterizos.

Al tratarse de una selección intencional, el corpus no busca representar la totalidad de los audiovisuales exhibidos en El Cubo, sino analizar casos que permitan observar distintas formas de relación entre el paisaje vivido, el paisaje fronterizo y el paisaje representado. Los demás audiovisuales correspondientes a las exhibiciones colectivas analizadas se incluyen en los anexos como referencia del conjunto de obras considerado durante la delimitación. Los resultados corresponden únicamente a las siguientes obras seleccionadas:

Nuevo Dragon City

Exhibición: Proyecto Cívico / Civic Project

Dirección: Sergio de la Torre

Duración: 12 min 36 s

Año de producción: 2008

Clasificación: Videoarte

Créditos: Dirección de fotografía: Luis Jair López Pedroza y Sergio Brown. Asistencia de dirección: Giancarlo Ruíz. Asistencia de producción: Sergio Brown. Sonido: Chris Kubick. Edición: Daniel Gorrel. Títulos: Wenhua Shi. Casting: Barbarella Casting. Participantes: Liang Dalong, Wu Yanqing, Wu Wenfeng, Cen Yanling, Liang Meiyan y Wu Yanhong.

Los Zetas / The Z's

Exhibición: Obra Negra: Una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana

Dirección: Giancarlo Ruíz

Duración: 27 min

Año de producción: 2007

Clasificación: Cortometraje de ficción

Créditos: Dirección y guion: Giancarlo Ruíz. Producción: Raquel Presa y Giancarlo Ruíz. Coproducción: Joseph J. Stephen, Sergio Brown y Sara Ruvalcaba. Dirección de fotografía: Larco Zuir. Dirección de arte: Leonel Villalobos. Cámaras: Giancarlo Ruíz, Miguel Molina e Israel Pérez. Sonido: Tonalli Magaña. Montaje: Franco Mota. Corrección de color: Israel Pérez y Silvermask Entertainment. Diseño sonoro: José Inerzia y Polen Audiovisual. Productora: Generic Pictures. Actores principales: Dana Hooley como Floredelle; Doug Lay como Harlan; Anely Curiel como Florentina; Raquel Presa, Andrés Villar, Ángel Zúñiga y Lizett Curiel como Los Zetas; Joseph J. Stephen como Abu Ricardo Montalbán; y Giancarlo Ruíz como McBurro.

How to Dismantle an International Border

Exhibición: Colección Elías + Fontes

Dirección: Julio M. Romero

Duración: 8 min

Año de producción: 2011

Clasificación: Videoarte de carácter documental

La pieza fue grabada en el malecón de Playas de Tijuana los días 24 y 25 de noviembre de 2011, durante el retiro temporal de una sección del muro fronterizo. La estructura desmantelada estaba conformada por alrededor de 80 pilotes de entre 15 y 20 metros de longitud (M.Romero, s/f).

Ghost Magnet Roach Motel

Exhibición: Fantasía Moral

Dirección: Shinpei Takeda

Duración: 1 h 7 min

Año de producción: 2016

Clasificación: Película de arte definida por sus realizadores como “punkformance”

Créditos: Participantes: Brian Sweda, Daniel Ruanova, Tony Cozano, Julio Orozco y Shinpei Takeda. Fotografía: Joey Muñoz, Johann Leitner, Shinpei Takeda, Mely Barragán, Josemar González, Abraham Ávila, Tony Cozano, Saulo Cisneros y Janitzio Carranza. Edición: Johann Leitner, Margit Bauer y Shinpei Takeda. Sonido: José Inerzia y Polen Audiovisual. Dirección de arte: Daniel Ruanova. Guion: Daniel Ruanova y Shinpei Takeda. Producción: Adriana Trujillo, José Inerzia, Polen Audiovisual y Atopus Studio.

Historia de luz: Nada que declarar

Exhibición: 20 años de arte: Under Construction

Dirección: Alejandro Ramírez Corona

Duración: 27 min

Año de producción: 2018

Clasificación: Cortometraje documental

Créditos: Participantes: Ingrid Hernández, Anthony Graham, Norma Iglesias Prieto, Pieter Wisse, Chantel Paul y Virginia Moreno García. Producción: Alejandro Strauss y Masha Kostriurina. Guion y cinefotografía: Alejandro Ramírez Corona. Sonido: Juan Manuel González. Música original: Rogelio Sosa. Edición: Alejandro Loera y David Torres. Productora: KMZ Producciones para Canal 22.

3.3 Fuentes de información y recolección de datos

Para el desarrollo de la investigación y la triangulación de las categorías analíticas, se recurrió a tres núcleos principales de fuentes de información.

El primero correspondió a las fuentes documentales y de archivo, integradas por materiales del CENDOART, catálogos de exhibiciones, registros institucionales, notas de prensa y reseñas críticas relacionadas con las exposiciones realizadas en El Cubo. Estos materiales permitieron contextualizar las propuestas curatoriales e identificar los discursos institucionales vinculados con las obras audiovisuales, así como con las exhibiciones y los contextos museográficos en los que fueron presentadas.

Los audiovisuales de las exhibiciones fueron encontrados en su mayoría dentro de las plataformas de internet de YouTube y Vimeo, otras fueron adquiridas en la tienda del CECUT. Este material se incluyeron fuentes de registros documentales de circulación pública, como entrevistas previas disponibles en plataformas digitales, notas o artículos de revistas. Estas fuentes constituyeron la base principal para el análisis del paisaje representado, ya que permitieron identificar dimensiones espaciales, sonoras, visuales e ideológicas vinculadas con la construcción del territorio fronterizo.

A ello se sumaron entrevistas semiestructuradas y entrevistas a profundidad realizadas principalmente a artistas vinculados con las exhibiciones seleccionadas, así como a algunos agentes relacionados con los procesos curatoriales y museográficos. A través de estos testimonios fue posible aproximarse al paisaje vivido de los realizadores, explorando trayectorias territoriales, experiencias biográficas, vínculos afectivos e intenciones discursivas relacionadas con las obras audiovisuales. Permitiendo una aproximación a las experiencias, trayectorias y procesos creativos relacionados con las obras; sin embargo, se reconoce que estos testimonios corresponden a reconstrucciones retrospectivas y no a una recuperación total de la experiencia pasada. Por esta razón, se pusieron en relación con catálogos, materiales de archivo, registros institucionales y los propios audiovisuales, con el propósito de contrastar la información disponible y ampliar la reconstrucción de los contextos de producción y exhibición.

Las personas participantes fueron informadas sobre los objetivos de la investigación y el uso académico de la información proporcionada. Su participación fue voluntaria y el consentimiento para la realización de las entrevistas fue otorgado de manera verbal, quedando registrado al inicio de las conversaciones.

Perfil de las personas entrevistadas vinculadas con los audiovisuales seleccionados”

Tabla 1. Perfil de las personas entrevistadas

Persona entrevistada	Modalidad de la entrevista	Perfil pertinente para la investigación	Relación con el caso analizado
Sergio de la Torre	Videoconferencia por Zoom	Artista audiovisual cuya práctica aborda temas relacionados con la migración, el turismo, las tecnologías de vigilancia y las identidades transnacionales, vinculado con la industria maquiladora y los procesos colaborativos.	Director de Nuevo Dragon City
Giancarlo Ruíz	Videoconferencia por Zoom	Director, dramaturgo, actor y realizador audiovisual con Su trabajo se relaciona con la construcción de narrativas que combinan ficción, parodia y referencias a imaginarios sociales y culturales.	Director de The Z's/Los Zetas y
Julio M. Romero	Respuestas proporcionadas por correo electrónico	Artista multidisciplinario cuya práctica parte del registro de situaciones cotidianas para transformarlas en testimonios visuales sobre procesos sociales y las consecuencias inesperadas de las sociedades de consumo.	Realizador de How to Dismantle an International Border,

Shinpei Takeda	Entrevista presencial en CENDOART	Artista y realizador audiovisual de origen japonés cuya trayectoria se ha desarrollado entre Japón, Alemania, Estados Unidos y México. Su práctica aborda temas relacionados con la memoria, la migración, la violencia, el desplazamiento y las experiencias interculturales.	Director Ghost Magnet Roach Motel
Ingrid Hernández	Entrevista presencial en Relaciones Inesperadas	Artista visual, fotógrafa e investigadora originaria de Tijuana. Su práctica articula la producción artística con la investigación sociológica y el trabajo de campo sobre vivienda, desplazamiento, periferias urbanas y formas de habitar la ciudad.	Protagonista de Historias de Luz: Nada que declarar
Alejandro Ramírez Corona	Entrevista presencial en Tijuana	Realizador audiovisual originario de la Ciudad de México, con una trayectoria profesional y personal vinculada de manera sostenida con la frontera. Su trabajo incluye la dirección, el guion y producciones documentales.	Director, guionista y cinefotógrafo de Historias de Luz: Nada que declarar

3.4 Modelo analítico del audiovisual

Los capítulos empíricos siguieron una estructura donde cada uno incluyó una introducción al caso, la reconstrucción de la Historia del proyecto museográfico, la descripción de la Disposición de los audiovisuales en la exhibición y el análisis de la obra seleccionada. Los dos apartados contextuales permitieron situar las condiciones históricas, curatoriales y expositivas en las que se presentó cada audiovisual, pero no constituyeron categorías del modelo analítico.

El análisis de las obras se desarrolló mediante tres categorías centrales: paisaje vivido, paisaje representado y paisaje fronterizo. El paisaje vivido permitió examinar las experiencias biográficas, sociales, afectivas y espaciales de los realizadores; el paisaje representado se

concentró en la manera en que dichas experiencias y referentes fueron reorganizados mediante los recursos propios del audiovisual; y el paisaje fronterizo permitió situar las obras en relación con las condiciones territoriales y socioculturales de la frontera.

La metodología no se orientó a realizar una descripción exhaustiva del contenido de las obras ni una evaluación especializada de su montaje museográfico. Su propósito fue interpretar los procesos mediante los cuales las experiencias, los referentes culturales y las condiciones territoriales se articularon en distintas configuraciones audiovisuales del paisaje.

3.4.1 Dimensiones del paisaje representado

Para el análisis del paisaje representado se establecieron tres dimensiones: audiovisual, espacial y simbólico-ideológica. Estas dimensiones permiten examinar la forma en que el paisaje se construye dentro de cada obra audiovisual a partir de los recursos expresivos, la configuración de los espacios mostrados y los sentidos atribuidos al territorio mediante los elementos incorporados en la obra. Su separación responde a fines analíticos, ya que en los audiovisuales estos elementos operan de manera articulada.

1. Audiovisual: permite analizar los recursos mediante los cuales se construye el paisaje representado. Para efectos de esta investigación, comprende la configuración expresiva y la configuración espacial de cada obra. La configuración expresiva atiende la articulación de recursos visuales, sonoros, narrativos y de montaje, como el encuadre, la composición, los movimientos de cámara, el tratamiento de la imagen, las voces, la música, los sonidos ambientales, los silencios, el ritmo, la duración y la secuencia. La configuración espacial permite observar la manera en que se presentan y construyen los lugares y territorios dentro del audiovisual, así como las relaciones establecidas entre cuerpos, objetos y entornos. Esta dimensión considera únicamente los espacios representados en la pieza y no incluye la disposición de las obras dentro de la exhibición, la cual se recupera como información contextual del capítulo empírico.
2. Simbólico-ideológica: aborda los significados y valoraciones asociados con los lugares, sujetos y conflictos mostrados en las obras. Para efectos de esta investigación, se

organizó en dos componentes: significados atribuidos al territorio y relaciones de poder. El primero reúne las ideas, asociaciones y valoraciones construidas en torno a los espacios representados; el segundo considera las desigualdades, disputas, mecanismos de control, formas de apropiación o resistencia que intervienen en la representación del paisaje.

3.4.2 Dimensiones del paisaje vivido

Para el análisis del paisaje vivido se establecieron cuatro dimensiones: identitaria, afectiva, social y espacial. Estas dimensiones atienden distintos aspectos de la experiencia mediante los cuales los realizadores se vinculan con los lugares asociados con sus obras. Su separación responde a fines analíticos, ya que las trayectorias personales, los afectos, las relaciones sociales y las prácticas espaciales se encuentran relacionadas dentro de la experiencia del paisaje.

1. Identitaria: se centra en la manera en que los realizadores se sitúan frente al paisaje mediante sus vínculos con determinados lugares, experiencias biográficas y referentes culturales. En otras palabras, cómo se reconoce, se ubica o establece una relación con un lugar, una comunidad o una experiencia fronteriza. No busca reconstruir integralmente su identidad, sino atender aquellos aspectos identitarios que intervienen en su relación con el entorno. Esta delimitación parte de comprender la identidad como un proceso de identificación y posicionamiento que es dinámico, más que como una condición completa, homogénea o estable (Hall, 1996, p. 15).

Para efectos de esta investigación, la dimensión se organizó en tres componentes. La relación con el lugar permite reconocer vínculos de pertenencia, familiaridad, distancia o extrañamiento respecto de los espacios asociados con las obras. La trayectoria de vida sitúa las experiencias biográficas desde las cuales cada realizador se aproxima al paisaje. Finalmente, los referentes culturales y territoriales permiten identificar los marcos simbólicos y espaciales del artista que intervienen en su interpretación del entorno.

2. Afectiva: permite observar las percepciones, valoraciones y vínculos sensibles que los realizadores establecen con el entorno. No busca reconstruir integralmente sus emociones, sino atender aquellas experiencias afectivas que inciden en su manera de relacionarse con el paisaje. Esta delimitación parte de comprender que la experiencia se configura en la interacción entre el sujeto y las condiciones que lo rodean, y que puede adquirir unidad mediante las cualidades emocionales que intervienen en ella (Dewey, 2008, pp. 41-65).

Esta dimensión se organizó en dos componentes: la percepción del entorno, que permite reconocer valoraciones como cercanía, inquietud, rechazo, fascinación o extrañamiento; y las memorias asociadas al entorno, que permiten identificar recuerdos vinculados con lugares, personas o acontecimientos que conservan una carga afectiva e intervienen en la interpretación del paisaje.

3. Social: aborda las relaciones y prácticas compartidas mediante las cuales los realizadores se vinculan con otras personas, grupos o comunidades en su aproximación al paisaje. No busca reconstruir integralmente sus entornos sociales, sino atender los vínculos, colaboraciones y formas de participación que inciden en su experiencia del lugar.

Organizada mediante el componente relaciones y prácticas colectivas, que incluye formas de colaboración, convivencia, participación, producción conjunta y vinculación con comunidades o redes relacionadas con los espacios y las obras analizadas.

4. Espacial: permite observar cómo los realizadores habitan, recorren, utilizan y se relacionan con los espacios vinculados con su experiencia. No busca describir el territorio de manera general ni analizar todavía su representación audiovisual, sino atender las prácticas espaciales mediante las cuales se aproximan al entorno dentro del paisaje vivido.

La dimensión se organizó en dos componentes. El uso del espacio permite reconocer formas de tránsito, permanencia, apropiación, observación o interacción con determinados lugares. Por su parte, las transformaciones del entorno permiten

identificar los cambios que los realizadores perciben en esos espacios y la manera en que dichos cambios intervienen en su experiencia del paisaje.

No toda la información biográfica fue considerada parte del paisaje vivido. Se retomaron aquellas experiencias relacionadas con la manera en que los realizadores recorren, perciben o establecen vínculos con el territorio, así como aquellas que ellos mismos señalaron como parte de su acercamiento a las obras analizadas. Los demás datos biográficos se utilizaron únicamente para contextualizar sus trayectorias.

3.4.3 Dimensiones del paisaje fronterizo

Para el análisis del paisaje fronterizo se establecieron dos dimensiones: espacial y sociocultural. Ambas sitúan las obras en relación con las condiciones territoriales, los desplazamientos y las dinámicas sociales y culturales propias de la frontera. Su separación responde a fines analíticos, aunque estos procesos se encuentran estrechamente relacionados en la configuración del paisaje cultural fronterizo.

1. Espacial: comprende las condiciones territoriales que caracterizan el espacio fronterizo y las formas de movilidad que se desarrollan en él. A diferencia de la dimensión espacial del paisaje vivido, no se centra en la experiencia particular de los realizadores; tampoco se limita a los espacios mostrados dentro del audiovisual, como ocurre en el paisaje representado. Su función es situar las obras en relación con las condiciones materiales y territoriales del contexto fronterizo.

Esta dimensión se organizó en dos componentes: territorialidad y movilidad. La territorialidad considera las delimitaciones, apropiaciones, disputas y formas de control que intervienen en la organización del espacio. La movilidad comprende los desplazamientos de personas, objetos, prácticas e ideas a través de la frontera, así como las restricciones y posibilidades que condicionan esos movimientos.

2. Sociocultural: aborda las relaciones sociales y los intercambios culturales que se producen en el espacio fronterizo. Parte de considerar que la frontera no se reduce a una delimitación territorial, sino que también constituye un espacio de interacción, desigualdad, conflicto, negociación y producción de referentes compartidos.

La dimensión se organizó en dos componentes: dinámicas sociales e intercambio cultural. Las dinámicas sociales incluyen formas de convivencia, organización, desigualdad, participación y conflicto presentes en los contextos asociados con las obras. El intercambio cultural reúne procesos de circulación, apropiación, combinación y transformación de prácticas, imágenes, lenguajes y referentes culturales vinculados con la experiencia fronteriza.

3.5 Herramientas de apoyo

Durante el desarrollo de la investigación se utilizaron diversas herramientas digitales como apoyo para la organización, sistematización y redacción del material recopilado. Para la agrupación preliminar de fragmentos obtenidos en entrevistas y registros documentales se emplearon procesos de codificación simple mediante hojas de cálculo en Excel, permitiendo organizar categorías, dimensiones e indicadores vinculados con el paisaje vivido y el paisaje representado.

Asimismo, se utilizaron herramientas de inteligencia artificial generativa como apoyo complementario para tareas de corrección de estilo, revisión ortográfica y organización preliminar de fragmentos textuales. Su uso se limitó a funciones de asistencia editorial y de organización.

3.6 Operacionalización del modelo analítico

La categoría central de esta investigación es el paisaje cultural fronterizo. Para su análisis, se divide en tres categorías relacionadas: paisaje vivido, paisaje representado y paisaje fronterizo. Aunque se presentan por separado en las siguientes tablas, se analizan de manera articulada.

Tabla 2. Operacionalización de la categoría analítica de Paisaje Vivido

Categoría de análisis: Paisaje Vivido		
Dimensión	Componente	Indicadores
Identitario	Relación con el lugar	Uso y recorrido de espacios específicos.
		Sentido de cercanía o desvinculación territorial

		Desplazamiento como forma de conocimiento
		Formas de interpretar el territorio a partir de la experiencia cotidiana
		Expresiones de arraigo, cercanía, extrañamiento o conflicto.
	Trayectoria de vida	Desplazamientos entre espacios
		Acontecimientos que modifican la relación con el territorio
		Continuidad o ruptura en su relación con el territorio
	Referentes culturales y territoriales	Menciones de lugares, símbolos y prácticas culturales específicas.
		Comparaciones entre contextos culturales o territoriales
		Referencias históricas o sociales asociadas con el territorio
Afectivo	Percepción del entorno	Emociones asociadas con lugares o situaciones específicas
		Sensaciones de seguridad, amenaza, familiaridad o extrañamiento
		Procesos emocionales de adaptación
	Memoria asociada al entorno	Experiencias pasadas que influyen en la percepción actual del lugar
		Recuerdos vinculados a espacios específicos
		Persistencia de vínculos afectivos con lugares habitados o recorridos
		Inclusión de fotografías, videos, objetos o archivos personales
Social	Prácticas colectivas	Relaciones de acompañamiento, colaboración o convivencia
		Interacciones entre personas en el espacio

Espacial		Actividades colectivas desarrolladas en el territorio
		Historias o significados compartidos sobre el lugar
	Uso del espacio	Formas de habitar, recorrer o permanecer en el espacio
		Ocupación, apropiación o adaptación de lugares
		Relación entre prácticas cotidianas y características del entorno
	Transformación del entorno	Modificaciones materiales o simbólicas del espacio
		Intervenciones realizadas por individuos o colectivos

Tabla 3. Operacionalización de la categoría analítica de Paisaje Representado

Categoría de análisis: Paisaje Representado		
Dimensión	Componente	Indicadores
Audiovisual	Configuración expresiva	Tipos de plano y encuadre que configuran apertura, cierre o fragmentación del territorio (conjunción/disyunción)
		Elementos del paisaje sonoro (tónicas, señales y marcas sonoras)
		Duración de planos, ritmo de montaje, uso de énfasis visual/sonoro (pausas, silencios, repeticiones)
	Configuración espacial	Profundidad del encuadre (fondo amplio o cerrado)
		Elementos presentes en el encuadre (muro, frontera, banderas) y su disposición (primer plano, fondo, superposición)
		<i>Sonidos cercanos vs lejanos (volumen, eco, capas)</i>
Simbólico-ideológica	Discurso del territorio	Clasificaciones sociales asociadas al espacio
		Temas recurrentes donde reflejan tensiones, intercambios o procesos creativos del espacio fronterizo
	Relaciones de poder	Acceso o restricción observable (quién puede circular, dónde control e imposición)

		Diferencias entre zonas (tipo de vivienda, infraestructura)
		Jerarquías y narrativas de exclusión/pertenencia

Tabla 4. Operacionalización de la categoría analítica de Paisaje Fronterizo

Categoría de análisis: Paisaje Fronterizo		
Dimensión	Componente	Indicadores
Espacial	Territorialidad	Presencia de muros, líneas, cercas, garitas, barreras y dispositivos de vigilancia que marcan o regulan el espacio.
		Formas de control, apropiación, ocupación o transformación del territorio fronterizo.
		Contrastes, discontinuidades, desigualdades o relaciones espaciales producidas entre zonas y territorios fronterizos.
	Movilidad	Circulación de personas, objetos o mercancías.
		Condiciones de tránsito, espera, retorno o permanencia.
		Trayectorias y recorridos asociados a la frontera.
Sociocultural	Intercambio cultural	Hibridación o mezcla de referentes culturales.
		Uso de más de un idioma o códigos culturales diversos.
		Apropiación, adaptación o resignificación de elementos culturales.
	Dinámicas sociales	Interacciones entre actores o grupos sociales.
		Formas de convivencia o colaboración.
		Prácticas cotidianas vinculadas con la frontera.
		Redes de intercambio o apoyo social.

CAPÍTULO IV: PROYECTO CÍVICO/ CIVIC PROJECT

Nuevo Dragon City

Resumen

Este capítulo analiza la exhibición *Proyecto Cívico* (2008) en El Cubo del CECUT, seleccionada por su carácter inaugural y su énfasis en problemáticas locales, con el objetivo de examinar el papel del audiovisual en la configuración del paisaje cultural fronterizo. Se argumenta que las obras no solo representan el espacio, sino que articulan tensiones entre el paisaje vivido y el paisaje representado. El capítulo se organiza en torno al análisis del proyecto museográfico, el paisaje representado y el paisaje vivido. En particular, se analiza *Nuevo Dragon City* de Sergio de la Torre para explorar cómo su lenguaje audiovisual problematiza la experiencia migratoria en la frontera.

Introducción

Cuando se inauguró El Cubo en 2008, abrió con dos exhibiciones: *Buda Guanyin. Tesoros de la Compasión* y *Proyecto Cívico/Civic Project*. Esta última ocupó la Sala 1 del Cubo. Aunque ambas respondían a registros distintos, las dos se insertaban en discusiones culturales y políticas más amplias vinculadas con las formas de representación, circulación cultural y construcción simbólica del espacio.

En el caso de *Buda Guanyin*, su presencia en Tijuana no constituyó un hecho aislado ni únicamente una muestra asociada con filosofías orientales. La exhibición había sido presentada previamente en la apertura del Museo del Noreste (MUNE), en 2007, con una selección de 200 piezas (Lemus, 2017). Su itinerancia se inscribió, además, en las actividades conmemorativas por el 35 aniversario de las relaciones diplomáticas entre México y China (Embajada de la República Popular China en México, 2007). Posteriormente, fue trasladada a El Cubo para formar parte de la inauguración de este nuevo espacio del Centro Cultural Tijuana. Este recorrido permite situarla dentro de un contexto más amplio de intercambio político, cultural e institucional, en el que el arte funcionó también como un mecanismo de diplomacia cultural y circulación internacional de imaginarios visuales.

La inauguración de El Cubo se llevó a cabo, además, en un contexto particularmente complejo para la ciudad. Si el Centro Cultural Tijuana había abierto sus puertas en 1982 en medio de una crisis económica nacional, la apertura de este nuevo espacio expositivo coincidió nuevamente con un momento de inestabilidad marcado por la crisis económica global de 2008 y por uno de los periodos de mayor violencia asociados a la llamada guerra contra el narcotráfico, cuyas consecuencias se resintieron intensamente en Tijuana. En este escenario, la exhibición *Proyecto Cívico/Civic Project* adquirió una dimensión particular al proponer un espacio de reflexión pública sobre la ciudad, sus dinámicas sociales y las tensiones urbanas que atravesaban el contexto fronterizo.

Tijuana para ese entonces había pasado ya por un auge artístico fomentado a través de colectivos como: YONKE art, Bola 8, Bulbo, y 5 y 10 producciones (Huerta, 2015). De igual forma, también hubo varios programas sobre todo binacionales que marcaron a los artistas entre ellos BAW/TAF (The Border Art Workshop) e InSite sobre todo del lado mexicano, es decir en Tijuana. Un impacto que se vio pausado por un tiempo, marcando una distinción generacional de artistas que iniciaron sin escuela o que migraron para continuar su recorrido profesional. Tras años después esto sería retomado, pero de una forma distinta que gira la frontera y su foco de atención al otro lado (del estadounidense). Este contexto artístico resulta relevante para comprender el entorno cultural en el que se inscribe la exhibición *Proyecto Cívico*.

Las aproximaciones al audiovisual desarrolladas en años anteriores pueden releerse hoy como parte del patrimonio cultural del paisaje en el que se inscribe esta exhibición. En ese momento, muchos artistas interesados en formalizar su práctica debían migrar o formarse a partir de otras experiencias profesionales, debido a la ausencia de escuelas especializadas en la ciudad (Huerta, 2016). Estas condiciones influyeron en la manera en que distintas generaciones de artistas comenzaron a explorar el audiovisual como medio para representar y problematizar el espacio fronterizo.

II. Historia del proyecto museográfico

La exhibición fue curada³ por Lucía Sanromán, cuyo trabajo se ha centrado en el desarrollo de programas públicos y prácticas institucionales, y Ruth Estévez, vinculada a la curaduría experimental y a circuitos internacionales de arte contemporáneo. La muestra contó con la participación de numerosos artistas locales e internacionales, lo que propició un discurso que no se centraba en la descentralización de la frontera, sino en las formas de recepción tanto de los artistas como de los espectadores. Como el nombre lo sugiere, se trataba de un proyecto cívico que buscaba la implicación de los artistas locales y de la comunidad. Por ello, desde su concepción se contempló la generación de foros de discusión en torno a los temas que presentaba.

Paralelamente a la exhibición se organizaron siete investigaciones distintas con el nombre de Proyecto Cívico: Diálogos e Interrogantes⁴. Publicados a través de la plataforma de *Blogger*, algunos de los acontecimientos, muchos de los cuales todavía se pueden encontrar disponibles en sus canales de origen y de la cual se derivaron otros audiovisuales que no formaron parte oficialmente de la selección original, sino como una constatación, fomento artístico-periodístico y ensayístico.

III. Disposición audiovisual en el proyecto museográfico

La exhibición estaba conformada por artistas con cercanía a las dinámicas fronterizas. Dentro del rubro audiovisual destacan el trabajo de Sergio de la Torre con *Nuevo Dragon City*, la proyección de Fabián Cerejido *A Tijuana en leche*, un video del rostro del artista saliendo de la leche contenida en una taza artesanal mexicana, y el mapa proyectado *Los pantalones transfronterizos* de Raúl Cárdenas. Asimismo, la instalación *Between Bodies: Tijuana* de Nina Waisman reproducía paisajes sonoros locales a través de tendidos de cables, configurando una

³ La palabra curada aquí se refiere a un trabajo de curaduría en la museografía. Para los tijuanenses esta palabra tiene una doble acepción en el léxico común de uso diario. *Curada* para el tijuanense es que algo es muy interesante, atractivo o divertido.

⁴ A través de la página oficial en *Blogger* logramos rastrear parcialmente el trabajo. Se anexa información del archivo del CENDOART obtenido durante mi Residencia v.1 (octubre 2025 - enero 2026)

propuesta que, aunque cruza con nociones hápticas y sensoriales, puede considerarse dentro del campo audiovisual de la muestra.



Ilustración 2. Instalación de “A Tijuana en Leche” en Proyecto Cívico

(Archivo del CENDOART)

En el caso de la obra de Fabián Cerejido, resulta relevante señalar que posteriormente evolucionó hacia otras versiones en las que la referencia exclusiva a Tijuana desaparece, permitiendo situarla en distintos contextos expositivos. En un principio decía: “¡Hola! Acabo de llegar a Tijuana. Llegué nadando en leche. ¡Adiós!” (Bryson, Norman, Proyecto Cívico/Civic Project pp.105). Ahora dice: “¡Hola! Acabo de llegar a donde estás. Vine viajando en leche. ¡Hasta luego!”. En este proceso, la pieza transforma en objeto artístico una experiencia migratoria que empieza en Argentina, cruza por Tijuana y llega a los Estados Unidos, utilizando la leche como elemento simbólico. Esto abre una discusión sobre el trabajo artístico de este tipo de trabajos audiovisuales, que mantiene un vínculo afectivo más cercano al autor, que lo acompaña en su trayectoria de vida y que se retomará en la pieza audiovisual que hemos seleccionado.

Entre estas obras, el proyecto *Nuevo Dragon City* de Sergio de la Torre resulta particularmente pertinente para esta investigación debido a su estructura espacio-temporal basada en imagen y sonido, además de que no se ha profundizado de igual forma comparado a otras obras en el catálogo de Proyecto Cívico/Civic Project. La pieza permite problematizar la relación entre paisaje vivido y paisaje representado, cuestión central para el análisis del audiovisual en el contexto del paisaje cultural fronterizo. La obra se aborda mediante un análisis audiovisual que atiende a la relación entre imagen, sonido y gestualidad, articulada con el paisaje vivido (Lefebvre), paisaje como verbo (Mitchell) y correspondencia (Ingold).



Ilustración 3. Disposición museográfica en Proyecto Cívico

IV. El paisaje representado de *Nuevo Dragon City*

El paisaje representado en *Nuevo Dragon City* no se limita al edificio donde ocurren las acciones como un simple fondo. Siguiendo a W. J. T. Mitchell (2002), el paisaje puede entenderse como una forma cultural de organizar el espacio, hacerlo legible y atribuirle determinados significados que ayudan a comprender la ciudad de Tijuana. Por ello, no basta con identificar los lugares que aparecen; también es necesario preguntar quién define ese paisaje, qué relaciones hace visibles, cuáles mantiene ocultas y qué perspectivas privilegia determinada manera de representar la ciudad.

Las representaciones paisajísticas de Tijuana suelen privilegiar la relación México–Estados Unidos como principio explicativo de la ciudad, dejando en segundo plano otras trayectorias históricas y transnacionales. En esta obra, Sergio de la Torre desplaza la atención hacia la

presencia asiática y, específicamente, hacia la comunidad china, que, de acuerdo con el propio artista, ha permanecido escasamente reconocida dentro de la historia local, refiriéndose a Tijuana. Esta referencia comienza desde el título, *Nuevo Dragon City*, que orienta la interpretación de las imágenes antes de que el audiovisual identifique de manera explícita a la comunidad representada.

El título combina una palabra en español, “Nuevo”, con el término inglés “City”, mientras que “Dragon” ocupa una posición lingüísticamente ambigua: su escritura sin acento corresponde al inglés, pero su significado puede ser reconocido de inmediato en español. Más que invalidar la idea de hibridez, esta indeterminación refuerza el cruce de códigos culturales y lingüísticos que caracteriza al título. Al mismo tiempo, la figura del dragón activa una referencia cultural comúnmente asociada con China, aunque su significado no debe considerarse unívoco ni suficiente para explicar por sí solo la obra. El título funciona, por tanto, como un primer marco interpretativo que vincula la presencia china con una configuración lingüística propia del espacio fronterizo.

Para analizar el paisaje que presenta la obra, resulta útil partir de la distinción entre espacio, lugar y paisaje. Esta diferenciación permite evitar que el edificio donde ocurre la performance sea tratado únicamente como escenario. Como espacio, constituye una estructura material atravesada por habitaciones, ventanas, objetos y recorridos. Se convierte en lugar cuando es ocupado y transformado por acciones concretas: caminar, mirar, detenerse, desplazar muebles o girar repetidamente sobre una silla. Finalmente, adquiere la condición de paisaje al ser seleccionado, encuadrado y organizado audiovisualmente como una forma de interpretar relaciones sociales más amplias. El paisaje no se encuentra solamente frente a la cámara; se produce mediante la relación entre los cuerpos, el inmueble, los objetos, la calle y la mirada del artista. Esta lectura no contradice la distinción de Martin Lefebvre entre escenario y paisaje. En distintos momentos, los planos reducen temporalmente el predominio de la acción y permiten que el entorno urbano o el interior del edificio adquieran presencia visual por sí mismos. Sin embargo, en esta obra el paisaje no emerge únicamente mediante la contemplación, sino también a través de las acciones, recorridos y pausas de los participantes.

En esta construcción, los gestos tienen una función central. Clifford Geertz permite comprender que una acción corporal no posee un significado fijo por sí misma. Como ocurre en su conocido ejemplo del guiño, un movimiento solo puede interpretarse en relación con la situación, los códigos y las circunstancias en las que aparece. El personaje que gira repetidamente sobre una silla no realiza únicamente un movimiento mecánico. La repetición, la duración y la aparente falta de finalidad convierten el gesto en una acción ambigua que puede producir sensaciones de espera, encierro, monotonía o suspensión. Sin embargo, ninguna de estas interpretaciones debe presentarse como una prueba directa de lo que siente la persona filmada. Su sentido surge de la relación entre el movimiento repetido, el espacio interior, la duración del plano, el conjunto de la obra y la ubicación en la que se sitúa.

La secuencia inicial sitúa la acción en un edificio ubicado en la intersección de la avenida Constitución y Juan Sarabia. El paneo de derecha a izquierda muestra el tránsito vehicular y permite reconocer un entorno urbano compuesto por construcciones de distintas épocas, fachadas intervenidas con grafiti, pequeños establecimientos y elementos materiales desgastados. La cámara no presenta una imagen monumental, turística o institucional de Tijuana, sino un espacio cotidiano que puede contrastarse con sectores asociados a la modernización urbana, como Zona Río. Esta localización no funciona únicamente como fondo, pues sitúa la acción en una materialidad urbana específica, atravesada por circulación, usos acumulados y deterioro. Un sonido continuo remite a la actividad de la calle, mientras que la incorporación de maracas introduce una textura rítmica extradiegética que modifica la percepción del entorno urbano. Después, una mujer cierra el local y dirige la mirada hacia la cámara. La imagen permite reconocer una presencia asiática, pero no identifica por sí sola una pertenencia nacional o comunitaria específica. La relación con la comunidad china se establece mediante el título y el contexto discursivo proporcionado por Sergio de la Torre.

Los participantes recorren el interior mientras arrastran y reacomodan escritorios, sillas, libreros y estantes visiblemente desgastados. La operación se repite sin conducir de inmediato a una organización funcional del espacio, por lo que adquiere un carácter performativo. Desde los planteamientos de Victor Turner, la performance puede comprenderse como un proceso mediante el cual ciertas acciones son intensificadas y adquieren una función simbólica capaz de hacer visibles determinadas tensiones. En este caso, los muebles dejan de funcionar

únicamente como objetos utilitarios: su desplazamiento modifica la circulación, reduce el espacio disponible y termina obstaculizando la relación visual entre el interior y la calle.



Ilustración 4. Fotograma de Nuevo Dragon City: performance en espacio interior

Los gestos no conforman por sí solos el paisaje, pero hacen visible la relación corporal, temporal y social de los participantes con el espacio. La duración del reacomodo, su repetición y su aparente falta de finalidad producen para el espectador una percepción de espera y suspensión narrativa. Las investigaciones sobre experiencia corporal del paisaje sostienen que este adquiere sentido mediante movimientos, ritmos, pausas, sensaciones y prácticas situadas, y no únicamente mediante la observación visual (Michel et al., 2025). Sin embargo, en *Nuevo Dragon City* dichas relaciones no aparecen como prácticas cotidianas registradas directamente, sino como acciones reorganizadas por la performance, el encuadre y el montaje.

La corporalidad aproxima la representación a la experiencia vivida porque introduce cuerpos que ocupan, perciben y modifican el lugar; pero la performance impide confundir ambas dimensiones. El audiovisual no ofrece acceso directo al paisaje vivido de la comunidad china, sino una elaboración artística construida a partir de observaciones, encuentros parciales y decisiones formales. La pregunta ya no es solamente qué representa *Nuevo Dragon City*, sino cómo convierte gestos mínimos y acciones reiteradas en una forma de pensar la presencia china, la invisibilidad social y las relaciones transnacionales de Tijuana.



Ilustración 5. Fotograma de Nuevo Dragon City: paisaje exterior y entorno urbano



Ilustración 6. Fotograma de Nuevo Dragon City: espacio exterior del ventanal

Los participantes permanecen dentro del espacio cerrado y una de las mujeres se abanica con la mano, gesto que permite inferir que el ambiente es caluroso. En otro momento, uno de los participantes dirige la mirada hacia un fondo oscuro, donde la iluminación hace visibles partículas suspendidas en el aire. Las posturas, las miradas y los movimientos mínimos contribuyen a construir una temporalidad de espera. En las tomas cercanas, los muebles apilados contra las ventanas reducen la visibilidad y dificultan la relación entre el interior y la calle. Esta obstrucción no representa literalmente la frontera, pero organiza una relación semejante entre proximidad y separación.

Posteriormente aparece una toma significativa que remite a una imagería del deseo, casi imperceptible. En ella, un joven parece estar peinando a una mujer; sin embargo, conforme el encuadre se aleja, la acción se vuelve ambigua y la mujer aparece peinándose a sí misma. La

escena parece situarse entre una interacción efectiva y una imagen imaginada. A esto se suman los reflejos del exterior, donde se percibe a un grupo de personas desplazándose, superponiendo el movimiento de la calle con el aislamiento del interior. Más adelante, uno de los personajes se lleva las manos al cabello, gesto que puede sugerir tensión o incomodidad dentro del espacio cerrado. Algo similar ocurre cuando una mujer fija la mirada en el ventilador del techo: el movimiento circular del objeto, combinado con la quietud del personaje, produce una sensación de suspensión cercana al sueño o a la pesadilla.



Ilustración 7. Fotograma de Nuevo Dragon City: contemplación con el espacio interior.

Los gestos adquieren sentido en relación con el espacio y con la duración de las acciones. En otra toma, los personajes aparecen recostados sobre el suelo. Una fuente de luz se desplaza lateralmente y recorre parcialmente sus cuerpos, mientras el encuadre destaca unos pies en reposo y un zapato de charol a su lado. Cuando comienzan a levantarse, algunos atraviesan una puerta que conduce a otra habitación igualmente cerrada; otros permanecen momentáneamente frente a ella. El desplazamiento no conduce al espacio público, sino al tránsito entre interiores sucesivos. La obra introduce así movimiento sin apertura: los cuerpos avanzan, pero continúan dentro de una estructura contenida. La secuencia concluye con una vista panorámica en

dirección contraria a la toma inicial.



Ilustración 8. Fotograma de *Nuevo Dragon City*: construcción visual subjetiva.



Ilustración 9. Fotograma de *Nuevo Dragon City*: recorrido por el interior del espacio.

El paisaje representado en *Nuevo Dragon City* se construye mediante la articulación del entorno urbano, la transformación material del edificio y la organización performativa de los cuerpos. El paneo inicial sitúa la acción en una zona específica de Tijuana, mientras que el cierre del local y la acumulación de muebles alteran progresivamente la relación entre el interior y el exterior. Los desplazamientos, las repeticiones y las pausas no funcionan solamente como acciones narrativas: organizan la duración, restringen la circulación y producen una percepción de espera. De este modo, la obra no presenta la frontera exclusivamente como una delimitación territorial, sino como una relación entre movilidad e inmovilidad, visibilidad y obstrucción, cercanía y falta de encuentro. Estos sentidos no

proceden de un acceso directo al paisaje vivido de la comunidad china, sino de la interpretación que Sergio de la Torre construye mediante la performance y los recursos audiovisuales.

V. El paisaje vivido de *Sergio de la Torre*

“Para mí los chinos en México eran como yo en Estados Unidos.”

- Sergio de la Torre

Aunque Sergio de la Torre no comparte la pertenencia cultural ni la experiencia histórica de la comunidad china representada, su propia trayectoria migratoria le permite aproximarse afectivamente a ciertas experiencias de extrañamiento y dificultad de pertenencia. El artista establece una relación directa entre el proyecto y su experiencia de vivir en Estados Unidos, donde llegó a sentirse extranjero. Esta vivencia no vuelve equivalentes ambas trayectorias, pero sí constituye un punto de partida desde el cual interpreta la distancia y la otredad presentes en la obra. Las experiencias y preocupaciones que traslada al audiovisual surgen de su propia relación con el espacio fronterizo. De la Torre creció en Tijuana y posteriormente realizó su formación profesional en Estados Unidos, en un momento en que la ciudad todavía no contaba con espacios de formación cinematográfica. Su trayectoria se construye, por tanto, entre ambos lados de la frontera, desde una cercanía biográfica y, al mismo tiempo, desde la distancia producida por la migración y el desplazamiento.

Para el momento en que Sergio de la Torre comenzó a trabajar en *Nuevo Dragon City*, ya había participado junto con Vicki Funari en *Maquilápolis*, documental centrado en las repercusiones sociales y ambientales de la industrialización en Tijuana. El propio artista sitúa ambos proyectos dentro de un mismo periodo de formación: “Durante la maestría yo estaba trabajando en *Maquilápolis*, que es un comentario sobre las maquilas en Tijuana, y en 2005, 2006 yo empecé a trabajar en *Nuevo Dragon City*”. Esta proximidad temporal permite reconocer una continuidad en su interés por las transformaciones sociales de Tijuana, aunque cada obra aborde dimensiones distintas. En *Maquilápolis*, su atención se dirige hacia las condiciones laborales y urbanas de una ciudad atravesada por la industria maquiladora; en *Nuevo Dragon City*, la mirada se desplaza hacia la presencia cotidiana e históricamente poco visible de la comunidad china.

Esta relación adquiere una dimensión adicional si se considera que la industria maquiladora de Tijuana incluía, entre otros sectores, la fabricación de televisores por empresas vinculadas con cadenas productivas asiáticas. En ese mismo contexto, Jorge Carrillo e Ismael Plascencia analizaron la competencia entre México y China por la producción de televisores en el libro *China y México: implicaciones de una nueva relación*, publicado en 2007. Los autores señalan que se produjo una competencia con empresas asiáticas entre ellas chinas, que llevo a México a replantearse una reestructuraciones y pérdidas de empleo en la industria maquiladora mexicana (Carrillo & Plascencia, 2007). Consecuencias que encuentran una relación en las experiencias documentadas por *Maquilápolis*. En una reflexión posterior, Sergio de la Torre relaciona estas transformaciones con el TLCAN (Devon, 2011). No obstante, esta proximidad histórica no implica una relación causal directa entre ambos proyectos.

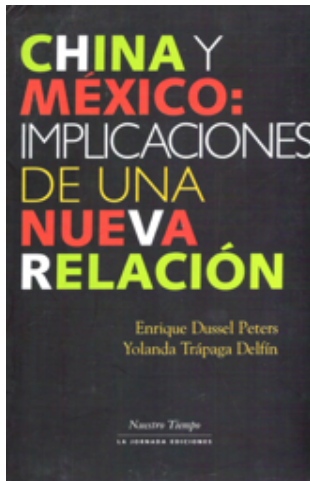


Ilustración 10. China y México implicaciones de una nueva relación (2007)



Ilustración 11. Título gráfico de Nuevo Dragon City (2008)

Esta discusión adquirió una resonancia particular en el contexto de apertura de El Cubo en 2008. Mientras *Nuevo Dragon City* se presentó dentro de *Proyecto Cívico*, la inauguración del recinto incluyó también la exhibición del Buda Guanyin, relacionado con la conmemoración de los vínculos diplomáticos entre México y China. Aunque no existe evidencia suficiente para afirmar que ambas presencias respondieran a un mismo planteamiento curatorial, su coincidencia permite reconocer distintos modos de representar a China dentro del espacio institucional. Por una parte, el Buda Guanyin remitía a una imagen patrimonial, monumental y diplomática; por otra, la obra de De la Torre desplazaba la atención hacia una presencia

urbana, cotidiana y escasamente visible dentro de Tijuana. Así, *Maquilápolis*, los estudios sobre la competencia industrial entre México y China, el Buda Guanyin y *Nuevo Dragon City* no deben entenderse como partes de una relación causal única, sino como manifestaciones contemporáneas de un mismo horizonte transnacional. Dentro de ese contexto, De la Torre dirige la mirada desde las grandes relaciones económicas y diplomáticas hacia sus expresiones cotidianas en el paisaje fronterizo.

Desde la perspectiva de Tim Ingold (2015), este paisaje puede comprenderse como un entramado de líneas formado por recorridos, observaciones, relaciones y prácticas que se entrecruzan durante el proceso de producción. La trayectoria de Sergio de la Torre se enlaza con la de las personas filmadas, con los espacios recorridos y también con la colaboración de Ingrid Hernández y Giancarlo Ruíz como asistentes de producción. Los créditos permiten reconocer, por tanto, que la obra no surge de una mirada individual aislada, sino de una configuración colectiva en la que distintas trayectorias participan en la construcción audiovisual del paisaje.

La sensibilidad de De la Torre hacia el fenómeno migratorio no surge de una abstracción teórica, sino de lo que podría denominarse el paisaje vivido de su infancia. El artista recuerda que en su barrio uno de sus vecinos se dedicaba al tráfico de migrantes —figura conocida coloquialmente como *coyote*—, lo que le permitió observar desde temprana edad el tránsito constante de personas provenientes de Centroamérica que intentaban cruzar hacia Estados Unidos. Estas experiencias tempranas lo familiarizaron con las dinámicas, tensiones y riesgos que caracterizan al espacio fronterizo mucho antes de que estas vivencias se transformaran en materia de reflexión artística.

Durante su formación universitaria, Sergio de la Torre entró en contacto con profesores vinculados al BAW/TAF (Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo), entre ellos Michael Schnorr, Elizabeth Sisco y Robert Sánchez. Este colectivo se caracterizaba por una postura crítica frente a la frontera, cuestionando su función como límite segregador a través de intervenciones artísticas y acciones de carácter político. Estas influencias permitieron que De la Torre comenzara a situar sus propias reflexiones dentro del contexto de la condición migratoria. A partir de este proceso, el artista identificó paralelismos afectivos entre la

experiencia de un mexicano en Estados Unidos y la de los migrantes chinos en México, reconociendo en ambas situaciones trayectorias marcadas por el desplazamiento y la negociación con el territorio.

Este proceso también transformó su comprensión sobre el sujeto migrante. El propio artista menciona que inicialmente sentía cierta resistencia hacia el género fronterizo en el cine; sin embargo, al trasladarse a San Francisco terminó por reafirmar su propia identidad mexicana. En este proceso de reflexión también reconoce la influencia del libro *Las hazañas de la mexicanidad* de Heriberto Yépez, texto que formó parte de su entorno intelectual y contribuyó a problematizar las formas en que se construye y se experimenta la identidad mexicana.

Aquí emergen dos cuestiones relevantes. En primer lugar, diversos autores —entre ellos Michael Kearney— han señalado que el análisis de la frontera depende del punto de observación desde el cual se enuncia, ya que las experiencias y significados de cada lado no son equivalentes. De forma similar, Norma Iglesias distingue distintos tipos de interacción en la frontera, mostrando que las relaciones sociales y culturales no se reducen a una única lógica binacional. En este contexto, la posición desde la cual se articula la experiencia fronteriza puede volverse ambigua cuando se trata de trayectorias que han transitado ambos lados del límite; más que responder únicamente a una perspectiva estadounidense o mexicana, estas experiencias suelen configurarse a partir de una combinación de vivencias en ambos territorios.

Por otro lado, la categoría de “estadounidense”, por ejemplo, no puede entenderse únicamente como una identidad anglosajona, sino también como un espacio atravesado por múltiples experiencias migratorias. De igual forma, esta posición tampoco corresponde plenamente a la figura clásica del sujeto chicano, cuya representación ha sido frecuentemente simplificada o estereotipada. En última instancia, las trayectorias de vida en la frontera también están condicionadas por las capacidades materiales y simbólicas que permiten habitar ambos territorios. En este sentido, la posibilidad de desplazarse entre Tijuana y Estados Unidos, así como de representarlas desde la práctica artística, forma parte de un conjunto de recursos que influyen en la manera en que el paisaje fronterizo es vivido y, posteriormente, traducido en una obra audiovisual.

Antes de desarrollar *Nuevo Dragon City*, Sergio de la Torre había trabajado junto con Vicky Funari en el documental *Maquilápolis*, donde se presenta una Tijuana industrializada mediante recursos visuales cercanos a lo surrealista y una mirada crítica a las condiciones laborales de las maquiladoras. La relación del artista con la ciudad que lo vio crecer ha permanecido constante a lo largo de su trayectoria.

Fue durante sus estudios de maestría —Master of Fine Arts en UCSD— cuando comenzó a desarrollar *Nuevo Dragon City*. En ese periodo se propuso realizar un trabajo performativo que permitiera explorar otras formas de representar la frontera, distintas de las imágenes que habitualmente circulan sobre ella. Parte de esta inquietud surgía de su interés por la presencia de la comunidad china en Tijuana, un tema que, desde su perspectiva, no estaba siendo abordado con suficiente profundidad. A partir de esta intriga, el artista realizó distintos intentos por acercarse a dicha comunidad y comprender mejor su lugar dentro de la ciudad.

El tema despertó en el artista un interés particular. Durante un recorrido por el centro de Tijuana intentó acercarse a miembros de la comunidad china; pidiendo indicaciones para ubicar el lugar de una conferencia relacionada con el tema, pero a los orientales a quienes encontraba en la calle, continuaban su camino sin detenerse. Cuando finalmente llegó al lugar señalado, descubrió que aparentemente no había tal conferencia.

Posteriormente buscó referencias con colegas en El Colegio de la Frontera Norte (El Colef), pero en ese momento encontró muy poco material disponible sobre la comunidad china en Tijuana que pudiera servirle como base de investigación. Ante esta dificultad, ideó una estrategia para aproximarse a ellos: mandó realizar un letrero de neón rojo de aproximadamente cuatro metros, escrito en chino, que decía “esto no está en español”. El gesto funcionaba como una broma dirigida a quienes podían leer el idioma, mientras que para la mayoría de los transeúntes el letrero era interpretado simplemente como un anuncio de comida china. La pieza operaba además como un juego conceptual que remite a *Ceci n’est pas une pipe* de René Magritte, al subrayar la distancia entre el signo visible y aquello que aparentemente representa.

Aunque este letrero no aparece en el audiovisual final, formó parte de las estrategias iniciales del artista para establecer contacto con la comunidad. Sin embargo, incluso con este intento, el acercamiento no se concretó.



Ilustración 12. This is not in Spanish de Sergio de la Torre

A pesar de estas dificultades, el proyecto pudo realizarse gracias a un proceso de persistencia en el que comenzaron a involucrarse otras personas. Un amigo de Sergio le comentó que podría encontrar posibles participantes a través de Barbarella Pardo, quien había organizado previamente un casting para un comercial de Nokia —en aquel entonces el mayor fabricante de teléfonos celulares— y que iba a estar destinado al mercado japonés. Para dicha producción se había reunido una base de datos de personas de ascendencia asiática en Tijuana, principalmente japoneses y chinos, ya que no era necesario que fueran actores profesionales mientras cumplieran con el perfil requerido para el comercial.

A partir de ese registro fue posible localizar a varios jóvenes con quienes finalmente decidió trabajar. De la Torre optó por integrar no actores en el proyecto, decisión que influyó en el carácter performativo del audiovisual. La acción se concibió como una danza performática dentro de la narrativa del video, en la que los participantes movían objetos dentro del espacio siguiendo una dinámica colectiva.

La escena fue grabada con dos cámaras —una situada en el interior del edificio y otra desde el exterior— mientras los transeúntes que pasaban por la calle 10 y Constitución podían percibir que algo estaba ocurriendo dentro del lugar. Esta elección también estuvo influida por el trabajo de su profesor Kyong Park, quien proponía intervenir o activar espacios urbanos abandonados.

En ese momento, el centro de Tijuana atravesaba un proceso de vaciamiento urbano. Como señala Sergio de la Torre: “Es muy duro para cualquier ciudad tener tantos espacios vacíos. Y

en aquel tiempo, el centro de Tijuana estaba vaciando”. Según recuerda, muchos de esos espacios comenzaban a ser ocupados por negocios y viviendas de la comunidad china — restaurantes, lavanderías y comercios—, aunque las condiciones físicas de varios edificios seguían siendo precarias.

Uno de esos lugares, ubicado en la calle Nueva Revolución, llamó particularmente su atención. Se trataba de un antiguo banco abandonado cuyas ventanas se encontraban bloqueadas con muebles apilados. El artista fotografió esta escena y quedó impactado por la imagen de esos objetos que funcionaban casi como una barricada, impresión que posteriormente influyó en la concepción visual del proyecto.

Los objetos que aparecen en el video no mantienen un vínculo afectivo directo con el realizador; los muebles, por ejemplo, fueron prestados por el CECUT y trasladados a un espacio que en ese momento se encontraba en condiciones de abandono. La relación más cercana del artista con la escena se encontraba más bien en la condición migrante que percibía en los participantes, así como en la cercanía geográfica del lugar con la vecindad donde creció.

Los no actores tenían la posibilidad de desplazarse dentro del espacio y decidir cómo actuar entre ellos siguiendo dinámicas cercanas al Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Sin embargo, el realizador ya contaba con ciertas referencias conceptuales que orientaban el sentido de la escena. Entre ellas se encontraban el cuento *La casa tomada* de Julio Cortázar y la película *El ángel exterminador* de Luis Buñuel. En ambas obras los personajes quedan atrapados en un espacio cerrado sin una causa aparente, situación que puede leerse como una metáfora de la experiencia migrante: la posibilidad de cruzar un límite y, al mismo tiempo, la sensación de permanecer atrapado dentro de él. En el caso del cuento de Cortázar, dos hermanos heredan una casa que poco a poco comienza a expulsarlos a partir de presencias que nunca se muestran directamente, un elemento que refuerza la dimensión psicológica del encierro.

La obra no se limita a una sola pieza audiovisual. De manera similar a lo que ocurrió con la pieza *A Tijuana en leche* de Fabián Cerejido, el proyecto de Sergio de la Torre continuó desarrollándose posteriormente. En este caso, el artista produjo dos obras adicionales que

prolongan la exploración iniciada en *Nuevo Dragon City*, trabajando sobre el mismo espacio y con los mismos personajes: *Noise* y *We the Dust, the Wind*.

En este sentido, el proyecto dialoga con la noción de paisaje cultural fronterizo al plantearlo más allá de una simple dualidad entre México y Estados Unidos. La presencia de la comunidad china permite explorar una dimensión distinta del espacio fronterizo, donde las identidades no se definen únicamente por la oposición norte-sur, sino por trayectorias migratorias más complejas, lo que lleva al propio De la Torre a pensar la ciudad no como una dualidad fija, sino como un espacio atravesado por múltiples desplazamientos. Esta perspectiva se amplía con la circulación internacional de la obra, presentada en Europa y en un festival de cine asiático-americano en Estados Unidos, donde generó diversas interpretaciones y debates, incluyendo cuestionamientos sobre la pertenencia del artista a la comunidad representada. No obstante, el proyecto contribuyó a visibilizar experiencias migratorias poco exploradas en las representaciones de la frontera, abriendo paso a nuevas investigaciones en torno a la comunidad china en Tijuana.

Con el paso del tiempo, el paisaje urbano donde se filmó la pieza ha sufrido transformaciones significativas. El edificio, que en su momento se encontraba abandonado, dejó de estarlo alrededor de 2021 y actualmente se encuentra ocupado por un negocio minorista. Este cambio permite poner en diálogo la imagen registrada en la obra con el estado contemporáneo del espacio, evidenciando que el paisaje no es fijo, sino un proceso en constante reconfiguración que puede rastrearse a través de registros digitales.



Ilustración 13. Fachada nueva del lugar de grabación BB mini market, Tijuana.



Ilustración 14. Captura de Google Maps del restaurante Nuevo Dragon City C. 8va. Miguel Hidalgo 335, Zona Centro, 22000 Tijuana, B.C

En *Nuevo Dragon City*, el paisaje vivido se configura a partir de los recorridos y la investigación de Sergio de la Torre por Tijuana, de su observación de edificios con muebles colocados contra las ventanas y de su acercamiento limitado a algunos integrantes de la comunidad china. También intervienen las prácticas espaciales identificadas en esos inmuebles y la experiencia de no obtener una respuesta o un acceso pleno a la comunidad. Por ello, este paisaje vivido no corresponde a una experiencia compartida ni exhaustiva, sino a una aproximación parcial construida desde la observación, el desplazamiento y el encuentro incompleto. Son precisamente esas experiencias las que proporcionan la base material y afectiva que después será seleccionada, reorganizada y transformada en el paisaje representado del audiovisual.

Tensión entre paisaje representado y paisaje vivido

Nuevo Dragon City puede considerarse una producción audiovisual fronteriza porque su trama se desarrolla en Tijuana, aunque la ciudad no sea nombrada explícitamente, y porque fue filmada en una ciudad fronteriza, de acuerdo con los criterios propuestos por Norma Iglesias (1991, p. 17).

El cuestionamiento de este capítulo gira en torno a la capacidad del audiovisual para articular el paisaje vivido y el paisaje representado. En este caso, la relación no se establece mediante una correspondencia directa entre la trayectoria de Sergio de la Torre y la experiencia histórica de la comunidad china de Tijuana representada en *Nuevo Dragon City*. Sin embargo, tampoco se trata de una mirada completamente exterior, pues el artista creció en el mismo espacio fronterizo en el que se sitúan los cuestionamientos desarrollados por la obra.

De la Torre se aproxima a una comunidad específica dentro de una ciudad que también forma parte de su propia experiencia. Su posición es, por tanto, simultáneamente cercana y diferenciada: comparte el espacio urbano y fronterizo, pero no la pertenencia cultural ni las trayectorias particulares de quienes aparecen representados. Esta distancia adquiere una dimensión afectiva cuando el artista relaciona las dificultades de comunicación presentes en el proyecto con su propia experiencia de sentirse extranjero en Estados Unidos. Dicha relación no implica que ambas experiencias sean equivalentes. Más bien, la vivencia del artista funciona como una vía para reflexionar sobre la pertenencia y la otredad dentro de espacios que pueden ser habituales y, al mismo tiempo, producir una sensación de extrañamiento. De esta manera, el paisaje representado se articula a partir de los espacios observados y de los afectos desde los cuales el artista los interpreta.

VI. El paisaje fronterizo de *Nuevo Dragon City*

El paisaje fronterizo de *Nuevo Dragon City* (2008) se relaciona estrechamente con la movilidad migratoria en Tijuana. Por su cercanía con Estados Unidos, la ciudad ha sido un punto importante de tránsito entre migrantes extranjeros. Sin embargo, no todos los grupos migrantes están de paso; algunos permanecen y se establecen durante generaciones.

La inmigración china fue restringida en Estados Unidos desde 1882, eso no impidió que siguieran su trayecto para laborar en Estados Unidos hasta 1910 (González Félix, 2002, p. 73). Sin embargo, la empresa Colorado River Land Company participó en la contratación de mano de obra chinas, en 1912 los migrantes empezaron a laborar en el Valle de Mexicali (González Félix, 2002, p. 76). La Asociación de China con mayor representación en el estado se encontraba en Mexicali, ya que era a ella a la que se recurría para realizar trámites de documentación. Velázquez Morales señala además que las asociaciones más antiguas o aquellas con objetivos políticos específicos podían alcanzar representación en distintas partes de Baja California (Velázquez Morales, 2000, p. 172).

Esto permite entender por qué existe una mayor concentración de registros sobre esta comunidad en Mexicali. Sin embargo, el interés por conocer su presencia también llegó a los espacios culturales de Tijuana. En 2000, en el marco del 18 aniversario del CECUT, se organizó un simposio dedicado a China en las Californias (Magaña Mancillas, 2002). Este antecedente muestra que el tema formaba parte de las discusiones culturales de la ciudad previamente a la realización de *Nuevo Dragon City*.

La presencia de personas de origen chino también responde al interés por una comunidad sobre la que existía poco conocimiento acerca de sus particularidades en Tijuana. Esto amplía la discusión más allá de la división México-Estados Unidos y permite pensar en fronteras culturales que no necesariamente coinciden con las fronteras entre países. En la obra, estas personas aparecen vinculadas con la vida cotidiana de la ciudad, mientras que el propio título orienta su lectura hacia una procedencia y comunidad específica. Desde ahí, el caso puede relacionarse con la propuesta de frontera, orden e identidad de Kearney, no porque la obra establezca una identidad fija, sino porque muestra cómo ciertas diferencias son reconocidas y situadas dentro del espacio fronterizo.

Este contexto también puede entenderse dentro de una dimensión transnacional más amplia. Durante los años cercanos a la realización de la obra, Tijuana no sólo mantenía una estrecha relación con la industria maquiladora desarrollada bajo el TLCAN, un tema que Sergio de la Torre había trabajado previamente en *Maquilápolis*, sino que también formaba parte de transformaciones productivas de mayor escala. En ese periodo, China aumentaba su

participación en la producción manufacturera y competía con México en sectores como el de televisores (Carrillo & Plascencia, 2007). Esto permite situar *Nuevo Dragon City* dentro de una Tijuana conectada no únicamente con Estados Unidos, sino también con otros movimientos de personas, mercancías y actividades económicas de alcance transnacional. No se trata de establecer una relación directa entre estos procesos y las personas que aparecen en la obra, sino de reconocer el contexto más amplio en el que su presencia adquiere sentido.

Pasaron varios años después de la realización del proyecto antes de que la población china en Tijuana fuera abordada nuevamente mediante una investigación desarrollada en El Colef. Tapia Luz (2018) recupera el testimonio de un informante perteneciente a la Asociación China de Tijuana, quien señala que una parte importante de la población china de la ciudad procede de Enping, Guangdong, una región vinculada con la cultura cantonesa (p. 89).

En otro testimonio se mencionan diferencias entre los integrantes de esta comunidad. Una de ellas se relaciona con la tradición atribuida a grupos cantoneses de abrir restaurantes, mientras que otros expresan interés por incorporarse a actividades distintas, como convertirse en proveedores de estos establecimientos (Rodríguez Tapia, 2018, p. 87). Anteriormente se había señalado que, después de la llegada de población china a Mexicali, parte de ella se desplazó hacia Ensenada y Tijuana y trasladó también sus actividades hacia el sector de servicios (Velázquez Morales, 2002, p. 116). Estas diferencias permiten volver a *Nuevo Dragon City* y leer su paisaje fronterizo no sólo desde el desplazamiento migratorio, sino también desde las distintas formas de inserción y pertenencia que conviven dentro de Tijuana.

VII. Conclusiones

Como práctica cultural, el paisaje representado en *Nuevo Dragon City* interviene en la manera en que Tijuana puede ser reconocida e interpretada. En primer lugar, desplaza parcialmente la mirada dominante que organiza la ciudad desde la relación México–Estados Unidos, al introducir la presencia china como otra trayectoria transnacional vinculada con el espacio fronterizo. En segundo lugar, convierte la escasa visibilidad de esta comunidad en un problema espacial y perceptivo. Las ventanas obstruidas, los reflejos, la acumulación de muebles y la separación entre el interior y la calle hacen visible una presencia que, al mismo tiempo, permanece parcialmente oculta. Finalmente, la obra traduce la condición fronteriza en una

experiencia corporal: la frontera no aparece únicamente como línea territorial, sino como movilidad restringida, proximidad sin contacto, movimiento sin salida y visibilidad obstruida.

No obstante, esta visibilización se produce desde la perspectiva parcial de Sergio de la Torre y no desde una reconstrucción directa del paisaje vivido de la comunidad china. La obra hace perceptible una presencia escasamente reconocida, pero también evidencia los límites del encuentro y de la representación. En este sentido, el paisaje introduce la presencia china dentro de otra imagen posible de Tijuana y, al mismo tiempo, cuestiona qué sujetos y trayectorias forman parte de las representaciones dominantes de la ciudad y bajo qué condiciones llegan a ser visibles. De este modo, *Nuevo Dragon City* reordena la mirada sobre Tijuana y convierte la invisibilidad, la espera y la movilidad contenida en formas de interpretar la experiencia fronteriza.

En este capítulo se mostró que *Nuevo Dragon City* configura un paisaje cultural fronterizo mediante la articulación entre paisaje vivido y paisaje representado, no como una correspondencia directa, sino como una tensión productiva. El paisaje representado se construye mediante el lenguaje, el sonido, el encuadre, el montaje y la gestualidad, mientras que el paisaje vivido se relaciona con las trayectorias migratorias, las experiencias biográficas, los recorridos urbanos y los encuentros parciales que condicionan la mirada del artista. Desde la perspectiva de Tim Ingold (2015), estas experiencias pueden entenderse como líneas de vida y desplazamiento que se entrecruzan con los espacios recorridos, las personas filmadas y las relaciones establecidas durante la producción. Sin embargo, estas líneas no pasan intactas al audiovisual: son seleccionadas y reorganizadas hasta convertirse en una forma estética. La trayectoria transfronteriza de De la Torre aparece así en la repetición, la espera, el encierro, la circulación restringida y la interacción mínima entre cuerpos y objetos. Más que ilustrar directamente su biografía, la obra transforma esas experiencias en una estructura sensible desde la cual se interpreta la frontera.

A partir de ello, la obra permite comprender el paisaje cultural fronterizo más allá de una lógica exclusivamente binacional. La presencia de la comunidad china introduce trayectorias migratorias que complejizan las formas de habitar y representar Tijuana. A la vez, la trayectoria de De la Torre muestra que el paisaje no se construye desde un punto de observación fijo, sino

desde recorridos que atraviesan distintos territorios, instituciones y experiencias de pertenencia. En términos de Ingold (2015), el paisaje emerge del entrecruce de estas líneas, aunque la obra no las integra de manera equivalente: la trayectoria del artista organiza formalmente una experiencia comunitaria a la que solo tuvo un acceso parcial. El audiovisual funciona, por tanto, como una condensación de memoria, movilidad, experiencia y transformación urbana, y no como una reproducción directa de la realidad.

El proceso creativo de *Nuevo Dragon City* no estuvo explícitamente anclado en los acontecimientos de violencia que posteriormente marcaron con mayor intensidad el contexto de Tijuana, pues su producción antecedió a ese escenario. Esto muestra que una obra no necesariamente surge como respuesta directa a los acontecimientos históricos inmediatos. Sin embargo, su presentación dentro de *Proyecto Cívico* hizo que su recepción quedara atravesada por el contexto social y político de la ciudad. Desde la concepción de W. J. T. Mitchell (2002) del paisaje como práctica cultural, el audiovisual no solo muestra un espacio fronterizo, sino que participa en la organización simbólica de sus sujetos, relaciones y formas de visibilidad. Su sentido se amplía, por tanto, mediante las condiciones históricas e institucionales en las que la obra es exhibida e interpretada.

CAPÍTULO V: OBRA NEGRA

Una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana

The Z's/ Los Zetas

Resumen

Este capítulo utiliza como marco de contextualización la exhibición *Obra Negra: una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana* (CECUT, 2011) para el análisis del audiovisual *The Z's/ Los Zetas* (2007). A partir de la selección de esta obra dentro de un conjunto más amplio, se examina cómo el paisaje fronterizo se construye mediante la acumulación y distorsión de signos culturales. La organización museográfica, basada en nodos temáticos y en una disposición no lineal, permite situar el lugar del audiovisual dentro de la exhibición, sin desarrollar una aproximación específica sobre él. En este contexto, *The Z's* despliega una estrategia satírica que intensifica imaginarios asociados a la frontera —consumo, exceso, violencia y entretenimiento—, articulando un paisaje representado atravesado por lo que se ha configurado como la leyenda negra de la frontera.

Introducción

La exhibición se presentó en 2011, en un momento en que la ciudad comenzaba a recuperar una aparente tranquilidad, aunque el campo cultural aún se veía afectado en sus dinámicas de trabajo y colaboración. Aun así, la activación cultural en Tijuana se mantuvo constante. Marcada por tensiones y procesos de transformación, la ciudad operaba como un espacio de acogida que albergaba distintas formas de habitar y negociar el entorno fronterizo.

En este contexto, *Obra negra, una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana* fue la primera exhibición en abarcar las tres salas de El Cubo. El proyecto fue curado por los arquitectos Carlos Ashida, con trayectoria en la curaduría de arte contemporáneo desde Guadalajara, y Olga Margarita Dávila, quien ya mantenía un acercamiento con la comunidad artística de Tijuana.

La exhibición se desarrolló a partir de un encargo realizado inicialmente a Carlos Ashida, quien posteriormente invitó a Margarita Dávila a integrarse al proyecto. El proceso tomó alrededor

de dos años en concretarse y reunió cerca de 300 artistas, de los cuales 137 eran locales de la región, abordando la ciudad como espacio de diálogo.

El título de la exhibición remite a la noción de “obra negra” como un proceso en construcción, abierto e inacabado. En este sentido, la propuesta no busca ofrecer una lectura cerrada de la cultura visual de Tijuana, sino aproximarse a ella desde su carácter fragmentario y en constante transformación.

II. Historia del proyecto museográfico

“Primero se hacen los pisos y luego se hacen los cimientos”

- Olga Margarita Davila (2020)

En el marco del 30 aniversario del CECUT, la exhibición *Obra negra* se presentó en El Cubo como parte de una programación institucional orientada a reflexionar sobre la cultura visual de Tijuana. La propuesta curatorial buscó aproximarse a la ciudad desde múltiples registros visuales, articulando distintas temporalidades, prácticas artísticas y experiencias vinculadas al entorno fronterizo.

El proyecto contó con un catálogo propio que permitió situar las obras dentro de una estructura general organizada por nodos temáticos. En él, las piezas se acompañan de referencias históricas que amplían el marco interpretativo y articulan la producción artística con procesos más amplios de construcción visual de la ciudad. Sin embargo, esta organización no se trasladó de la misma manera al espacio museográfico, donde las obras se presentaban sin que ese mismo nivel de contextualización se hiciera explícito. De este modo, la exhibición operaba en dos niveles: uno editorial, que proponía una lectura histórica y conceptual, y otro espacial, donde las obras se articulaban desde su disposición en sala.

Aunque el catálogo permitía ubicar los audiovisuales dentro de la estructura general de la exhibición, no desarrollaba una aproximación específica hacia ellos. Esta condición formaba parte del propio planteamiento curatorial y abre un espacio de análisis que será retomado en este estudio. La complejidad del proyecto implicó no solamente una organización espacial de gran escala, sino también la necesidad de articular obras, trayectorias y temporalidades diversas dentro de un mismo dispositivo museográfico.

En este sentido, Olga Margarita Dávila enfatiza la importancia de comprender los procesos desde su relación con el tiempo y la contextualización. La curadora había propuesto inicialmente un periodo de análisis que abarcaba de 1837 a 2011, entendiendo la historia visual de la ciudad no como una narrativa lineal, sino como una acumulación fragmentaria de procesos culturales. Esta perspectiva se relaciona con una de las frases que utiliza para describir la lógica de crecimiento de Tijuana: “Primero se hacen los pisos y luego se hacen los cimientos”. A través de esta idea, Dávila alude a una ciudad donde las dinámicas de producción cultural y urbana suelen desarrollarse antes de que existan estructuras institucionales plenamente consolidadas.

La curadora ejemplifica esta condición señalando que, durante el llamado boom del arte en Tijuana hacia el año 2000, la primera escuela de arte de la ciudad se fundó hasta 2003. En este sentido, también afirma que “el futuro existe primero y luego existe el pasado”, haciendo referencia a una lógica de construcción urbana y cultural marcada por la improvisación, la aceleración y la necesidad constante de adaptación. Dentro de este panorama, uno de los principales retos curatoriales consistió en pensar cómo articular múltiples obras y discursos dentro de un mismo espacio expositivo sin cerrar del todo su carácter abierto y fragmentario.



Ilustración 15. Inauguración de la exhibición de Obra Negra
Una aproximación a la cultura visual de Tijuana

III. Disposición audiovisual en el proyecto museográfico

Se utilizaron las tres salas para presentar una aproximación a la cultura visual de Tijuana, organizadas en ocho nodos temáticos distribuidos de la siguiente manera: la sala uno, dedicada a “origen”, “parodia” y “subjetivo”; la sala dos, a “impronta”, “ciudad” y “frontera”; y la sala tres, a “violencia” y “global”. Esta estructura permite observar la manera en que se articulaban las categorías dentro de cada sala, así como su despliegue espacial, generando recorridos no necesariamente lineales para el espectador. Al final del capítulo se anexa un listado de las obras audiovisuales presentadas en las tres salas.

El enfoque aquí se concentra en los elementos audiovisuales, sin pretender abarcar la totalidad de los componentes expositivos, sino realizar una lectura específica centrada en su organización dentro del proyecto museográfico. En total, se presentaron alrededor de 27 audiovisuales distribuidos en distintos formatos de exhibición, de los cuales se ha seleccionado uno por su alta carga de referentes simbólicos y su pertinencia para el análisis del paisaje cultural fronterizo.

Estos audiovisuales no se concentraban en un único formato de exhibición, sino que se distribuían entre pantallas, cuartos oscuros y espacios de proyección, lo que implicaba distintas condiciones de visibilidad y atención. En este sentido, su disposición dentro de las salas no solo responde a una lógica temática, sino también a una construcción espacial que incide en la forma en que el espectador accede a cada obra, lo que hace visible la construcción del paisaje representado dentro del espacio museográfico.

La exhibición contó con la asesoría en video de Giancarlo Ruíz, Iván Díaz y Sal V. Ricalde, lo que indica que hubo un acompañamiento específico para los audiovisuales dentro del proyecto. La amplitud y diversidad del material se reflejan en múltiples estrategias de organización y despliegue espacial, en diálogo con las condiciones técnicas y operativas del montaje, así como con los criterios curatoriales. *Obra negra*, como su título sugiere, se configura más como un proceso abierto de exploración que como un proyecto cerrado, buscando condensar las voces de una ciudad construida mayoritariamente por migrantes, cuyas identidades permanecen en constante transformación.

Margarita Dávila señala en el catálogo de la exhibición que, durante el proceso de investigación, identificó una especie de organización caótica en la forma en que la ciudad se configura. Es decir, propone que Tijuana se construye como si primero se levantara el tercer piso de un edificio para después completar los niveles inferiores, lo que remite a un desarrollo marcado por circunstancias que rebasan la planificación inicial y que posteriormente se ajustan. A partir de esta lectura, la curaduría adopta una estructura menos lineal, privilegiando su carácter como exhibición de arte más que como relato histórico.

La sala uno se organizó a partir de los nodos Origen, Parodia y Subjetivo. Las obras agrupadas en Origen no respondían necesariamente a una temporalidad histórica, sino a relaciones temáticas y conceptuales vinculadas con la noción de origen. En este espacio se presentaba el textil de Marta Palau junto al audiovisual *Sobre el tiempo* de Tania Candiani, acompañado de una instalación de relojes sobre la pared.



Ilustración 16. Disposición museográfica en Obra Negra
Los Zetas/ The Z's (Sala 1, Nodo: Parodia)

En el nodo *Parodia* se exhibían *Los Zetas / The Z's* de Giancarlo Ruíz y *El juego maestro* de Gerardo Navarro en dos pantallas contiguas. La proximidad entre ambas piezas sugería una lectura en diálogo donde la parodia operaba como estrategia crítica dentro del paisaje representado. Por su parte, el nodo *Subjetivo* concentraba una fuerte presencia audiovisual relacionada con experiencias individuales, memoria y registros performáticos, incluyendo además un cuarto de proyección dedicado a la obra *El Mar* de Aldo Guerra.

No obstante, esta disposición también generó ciertas tensiones respecto a la forma de exhibición de los audiovisuales. Giancarlo Ruíz menciona que *Los Zetas / The Z's* “[...] fue en un monitor con audífonos [...] a mí no me gustó como la montaron la verdad [...] no era cine de arte no era videoarte [...] el corto dura como 30 minutos [...] creo que hubiera estado mejor como en un cuarto oscuro donde estuvieran mejor los cortos en loop corriendo [...]”. Este señalamiento permite observar cómo las decisiones museográficas incidían en la percepción de las piezas audiovisuales, particularmente en obras construidas desde narrativas más cercanas al cortometraje cinematográfico. La observación de Ruiz evidencia una diferencia entre la lógica expositiva del museo y las condiciones de visualización que el propio realizador consideraba más adecuadas para la recepción de la obra.

La sala dos reunió los nodos Impronta, Ciudad y Frontera. En Impronta destacaba el audiovisual de Manuel Cruces, seleccionado —según la curadora— por sus exploraciones con material análogo intervenido con música clásica y por su trabajo previo en Canal 6 de Tijuana durante la década de 1960. Los nodos Ciudad y Frontera integraban diversos audiovisuales instalados en espacios oscuros y cuartos de proyección, enfatizando una experiencia inmersiva vinculada con la percepción urbana y las dinámicas fronterizas.

Finalmente, la sala tres agrupó los nodos Violencia y Global. En Violencia, la coexistencia entre fotografía y audiovisual intensificaba la carga afectiva del espacio expositivo. Mientras tanto, el nodo Global cerraba la exhibición con una apertura hacia procesos de circulación cultural y visual más amplios, integrando distintos formatos audiovisuales dentro de un mismo recorrido museográfico.



Ilustración 17. Cabina de audiovisuales en Obra Negra
Archivo del CENDOART

IV. El paisaje representado de *The Z's*

El título *The Z's* proviene de un juego de pronunciación en inglés, manteniendo una relación con la palabra *disease* —“enfermedad” en inglés—, como lo menciona Giancarlo Ruíz, mientras que en español hace alusión al cartel del narcotráfico. Este recurso funciona como una operación de enunciación que anticipa el tono y la lógica del audiovisual.

El cortometraje de Giancarlo Ruiz tiene una duración de veintisiete minutos. Donde se puede dialogar la diferenciación de un paisaje fronterizo y un escenario que distingue Martin Lefebvre. La obra presenta rasgos muy notorios de un trabajo de escenificación en algunos momentos precisamente porque refleja la profesionalización teatral de Giancarlo Ruiz en su trayectoria dentro de la dramaturgia. En momentos rompiendo con el esquema de la realidad en forma satírica.

La obra abre con un plano de una casa de madera de arquitectura anglosajona, emplazada sobre una colina bajo una atmósfera nocturna. La composición visual evoca sutilmente el imaginario del cuento de *Hansel y Gretel*, estableciendo una tensión entre lo doméstico y lo siniestro. De forma simultánea, emergen los créditos con una tipografía que remite convencionalmente al género de horror, aunque mediada por un tratamiento caricaturesco. El título se presenta subrayado por un efecto lumínico (rayo de luz), mientras la banda sonora —una amalgama de órgano, piano y sonidos diegéticos de aves y lobos— termina de configurar una atmósfera de suspenso lúdico.

La escena abre con un telón y dos espectadores de espaldas, una composición que nos integra como un observador más mientras la imagen nos invita a detenernos en el cruce de una mujer vestida de negro por el escenario. Una segunda toma captura la reacción de los personajes — Flordelle y Harlan— con una expresión de estupefacción; aquí, el silencio se implementa como un recurso clave para concentrar toda la atención en su expresividad. En dos momentos, la dirección nos introduce de lleno en el estado anímico de los personajes, y es justo ahí donde el sonido cobra relevancia al aportar contexto inmediato: la mujer de negro presiona un botón y la música estalla. Vemos nuevamente la reacción de los personajes mientras de fondo se escucha: *'we are the zombies from Tijuana, we are the zombies, yes yes yes. I'm the father, I'm the mother, I'm the son, I'm the daughter'*.

La transición se realiza a través del sonido, dándole paso a una imagen que nos muestra un señalamiento de carretera. De forma visual y explícita, el cuadro indica el retorno a San Diego y la continuación hacia Tijuana; sin embargo, un letrero adicional funciona como recurso narrativo para advertir un salto temporal, situándonos catorce horas antes del punto donde se encontraban los personajes.



Ilustración 18. Fotograma de *The Z's*/ Los Zetas: Señalamientos de posición geográfica

Flordell, una mujer robusta vestida con tonos pastel, tacones y un sombrero blanco que le otorga un aspecto de turista, corre por el puente peatonal del cruce de San Ysidro hacia un hombre sentado en el suelo para preguntarle si ya han llegado a su destino. Harlan, por su parte, extrae de un bolso el libro *Tijuana for Dummies*, un objeto diseñado específicamente para la obra. Resulta interesante notar que esta referencia remite a una convención cotidiana de la

frontera: el uso e intercambio de libros enciclopédicos que ofrecían instrucciones para distintas actividades, muchas veces encontrados en los sobreruedas. Sugiriendo una forma de aproximación al espacio basada en la idea de que la ciudad puede ser leída y recorrida a partir de instrucciones,

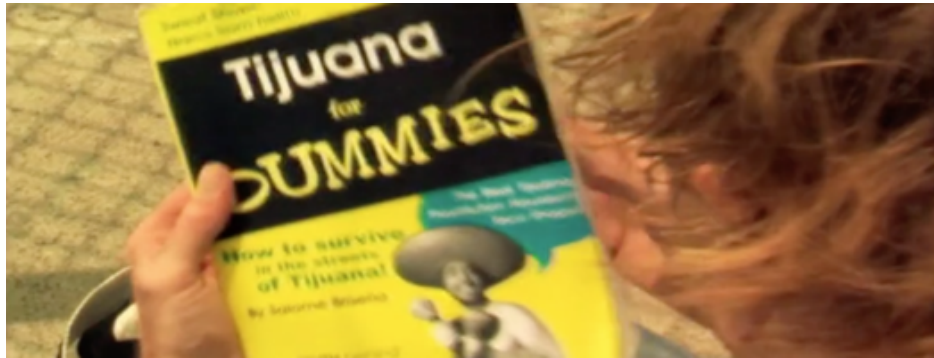


Ilustración 19: Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Libro "Tijuana for dummies"

La exaltación de Harlan al descubrir que han llegado “no solo a México, sino a Tijuana” introduce una percepción de la ciudad asociada con el asombro turístico y el contraste fronterizo. La llegada aparece construida desde una lógica de exceso visual que antecede incluso al recorrido de los personajes por la ciudad. En relación con esta secuencia, Giancarlo Ruíz menciona:

[...] cuando vienes por la 805 en la noche, ves así como las luces y todo en la ciudad, súper fino, se ve bien nice [...] imagínate eso, pero durante el día [...] así como frosty [...] quiero que vaya pasando un avión también, como si se fuera a estrellar [...]

La descripción permite observar cómo ciertos elementos presentes en el paisaje vivido como el desplazamiento constante entre San Diego y Tijuana, el contraste visual entre ambos lados de la frontera y la percepción de intensidad urbana. De esta manera, la llegada a Tijuana no funciona únicamente como transición narrativa, sino como una construcción visual atravesada por experiencias fronterizas vinculadas al turismo, la movilidad y la fascinación por el exceso.



Ilustración 20. Fotograma de *The Z's/ Los Zetas*: Vista teatralizada de Tijuana

Flordelle exclama “Oh Harlan, I feel like masturbate!”, a lo que Harlan responde: “I’m as happy as a bagging with a bag full of dicks! y Floredelle le dice “Come on Porkchop, let’s go!”. Estas líneas, cargadas de un humor negro y una gramática propia del contacto fronterizo ya que su gramática esta pensada desde una traducción directa del español.

En la siguiente escena, Harlan y Flordelle transitan por una calle. En una pared se anuncia un gimnasio con servicio de guardería; destaca la imagen de un gorila —posible mascota del lugar— junto a un hombre musculoso cargando a una mujer. A medida que avanzan, el entorno se torna más caótico: las paredes aparecen grafiteadas y son abordados por un vendedor, seguido por una niña que les ofrece cigarros y alcohol. Gradualmente se suman otros vendedores ambulantes que ofrecen diversos objetos: armas, un bebé, carne, aceite para el carro, partes del cuerpo y una imagen de Elvis Presley. Esta última representación remite a las imágenes en terciopelo negro que, según Roberto Rosique (2009, p. 47), tuvieron auge sobre la avenida Revolución durante los años sesenta. La escena se intensifica cuando todos comienzan a seguirlos, hasta que aparece una figura que parece ser un médico ofreciendo prescripciones para obtener medicamentos; en ese momento, los vendedores lanzan un clamor caótico al unísono antes de dispersarse. La secuencia condensa la sensación que Giancarlo Ruiz describe como una “metralleta visual”.



Ilustración 21. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: personaje del médico



Ilustración 22. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: grupo de vendedores ambulantes

Inmediatamente aparecen diversos letreros que, como destaca Giancarlo Ruiz, enfatizan la presencia de farmacias operando las 24 horas. Los anuncios, escritos en inglés, promocionan *viagra*, *cialis* y otros medicamentos dirigidos al mercado estadounidense, reforzando la presencia constante de elementos farmacéuticos a lo largo del cortometraje. Posteriormente, los personajes pasan por una dulcería y compran piñatas, las cuales podrían funcionar como una especie de avatar de sí mismos. Más adelante, se observa a unos niños jugando con un peluche —un Teletubby— en lugar de utilizar una pelota de fútbol, mientras otros compran helados. Al fondo, la pareja de turistas introduce en las piñatas los medicamentos adquiridos previamente.

La sátira continúa cuando ambos dialogan sobre la posibilidad de comer unos tacos que suponen son de carne de burro, retomando el recurso del malentendido derivado de la traducción literal entre idiomas. A partir de este juego de palabras, la escena siguiente —después de que ambos personajes se besan de forma exagerada y grotesca— presenta un restaurante con forma de sombrero, denominado *McBurro's*. El nombre funciona como una variación paródica de cadenas internacionales como McDonald's, cuyos signos y

denominaciones se reconfiguran mediante un acomodo local que enfatiza el cruce cultural. Asimismo, la forma del edificio remite a “El Potrero”, un referente de Tijuana por su arquitectura en forma de sombrero charro, lo que refuerza la hibridación entre imaginarios globales y signos locales.



Ilustración 23. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: fachada del restaurante McBurro's



Ilustración 24. Restaurante El Potrero en Tijuana, B.C.

Mientras se muestra el restaurante, una voz —que posteriormente se identifica como la de un taquero— enuncia: “Okay amigos, it was 50 tacos: 25 tripa, 10 asada, 8 cachete, 2 McBurros... The total is 2 dollars and 94 cents. And that includes my fucking tip.” A lo que Flordelle responde: “This is so cheap! I love Mexico!”. La escena desplaza entonces la acción al interior del restaurante, un espacio vacío, oscuro y apenas iluminado por luces que sugieren un dispositivo alegórico. Visualmente, emerge la sombra de un hombre con rifle y sombrero; sin embargo, esta figura se desvanece, como si se tratara de una alucinación o proyección subjetiva del propio Harlan. En este entorno, Harlan manifiesta inquietud ante la posibilidad de ser descubierto, aunque se justifican pensando que pueden pasar desapercibidos, inclusive mencionan que pueden pasar las drogas como si fueran dulces dentro de las piñatas. No obstante, el personaje se convence, pues inmediatamente después expresa su deseo de conocer “el lado salvaje” de la frontera.



Ilustración 25. Fotograma de *The Z's/ Los Zetas*: Floredelle y Harlan descansando



Ilustración 26. Fotograma de *The Z's/ Los Zetas*: Sombra cubriendo a Floredelle

La música —con un tono circense— articula las secuencias siguientes, en las que Flordelle y Harlan se fotografían con un burro-cebra, mientras se despliega un paisaje saturado de signos: una réplica tolteca, souvenirs, tequila, máscaras, un póster del dólar intervenido, la escultura del Jai Alai, discos y *showgirls*. En paralelo, ambos consumen pastillas de manera indiscriminada. La yuxtaposición de la mirada de una de las piñatas funciona como un recurso que sugiere una instancia de observación o juicio sobre las acciones de los personajes, marcadas por el descontrol y la ausencia de límite. El sonido de un platillo de batería cierra abruptamente la secuencia.

En la escena siguiente, ya a plena luz del día, Flordelle se pregunta dónde se encuentran, a lo que Harlan responde que el entorno parece Mississippi por su carácter desértico. En ese momento aparece un hombre con rasgos asociados a la India que les ofrece un taxi; Harlan expresa alivio al notar que habla inglés y, sin mayor intercambio, inicia una negociación en la que el conductor reduce progresivamente el costo del traslado, pasando de dólares a rupias y pesos.



Ilustración 27. Fotograma de *The Z's/ Los Zetas*: sujeto se acerca a Flordelle y Harlan



Ilustración 28. Fotograma de *The Z's/ Los Zetas*: Abu-Ricardo Montealban les ofrece taxi

Finalmente, los conduce a un vehículo que porta una cartulina a modo de logotipo improvisado y muestra una licencia con el nombre de Abu-Ricardo Montealban, que incluye el emblema estatal acompañado del lema “para que estés bien y seguro”, operando como una sátira de los sistemas de regulación del transporte. La música incorpora un matiz árabe, reforzando la construcción estereotipada del personaje, mientras que en el interior del taxi se observan revistas pornográficas y Abu sugiere a los pasajeros visitar un prostíbulo —argumentando que se encuentran en Tijuana—, ofreciéndose incluso a facilitar el contacto con trabajadoras sexuales. Flordelle responde que tienen otros asuntos que atender; de fondo se escuchan sirenas de policía y Abu comienza a relatar cómo llegó a Tijuana tras no encontrar trabajo como chofer en Nueva York debido a la competencia, aunque es interrumpido. A continuación, advierte que no podrán cruzar la frontera con piñatas llenas de drogas, dando por hecho que conoce las intenciones de los turistas, y menciona el caso reciente de una familia detenida por intentar cruzar oculta dentro de una piñata, recomendándoles finalmente acudir con una familia influyente: “Los Zetas”.

La construcción del personaje no opera desde una búsqueda de realismo cultural, sino desde la exageración consciente de signos reconocibles. Giancarlo Ruíz menciona que eligió el nombre “Abu Ricardo Montalbán” pensando en “el nombre más estereotípico o más conocido en Estados Unidos” asociado a un actor latino un “Ricardo Montalbán”, mientras “Abu” mantenía una referencia igualmente estereotipada hacia la India. Esta combinación produce una figura deliberadamente híbrida y absurda, donde distintas referencias culturales son condensadas para enfatizar la lógica satírica del audiovisual. No obstante, esta exageración no surge completamente desvinculada del entorno fronterizo, sino de la experiencia cotidiana de una ciudad que, como menciona Ruíz, se caracteriza por la presencia constante de personas provenientes de distintos lugares. De esta manera, la sátira se construye a partir de una distorsión de dinámicas reales de movilidad, intercambio y coexistencia cultural presentes en la ciudad fronteriza.

Los deja cerca de la casa de “Los Zetas” durante la noche, donde varias personas cargan un féretro rumbo al cementerio, comentando las infortunias del difunto. Los Zetas evocan el cartel de narcotráfico como se mencionó anteriormente. Un guitarrista ameniza la escena mientras la familia realiza el ritual de despedida; sin embargo, entre cuchicheos, el ambiente pierde solemnidad. Abu, aparentemente complacido, se interna en el cementerio, mientras Flordelle y Harlan intentan pedir hablar con “Los Zetas”, esforzándose por comunicarse en español. Entran sin saber exactamente dónde se encuentran, hasta que una figura asociada a la brujería les abre la puerta, los encadena y los obliga a presenciar el espectáculo de “Los Zetas”. El sonido se tensa, pero la figura acciona un mecanismo; en este punto, la escena se articula con el inicio del cortometraje, con la diferencia de que ahora se revelan los rostros de los zombis.



Ilustración 29. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: ritual del día de muertos

Se presentan nuevamente los zombies: Berta la Muerta (la madre), Adalberto el Muerto (el padre), Tito el Muertito (el hijo) y Martita la Muertita (la hija). Halagados de haber sido escuchados por unos estadounidenses, interpretan esta presencia como confirmación de su éxito. Martita la Muertita irrumpe con un escándalo al considerar que no fueron bien recibidos, mientras los demás intentan calmarla atribuyendo su reacción a la influencia de las telenovelas. Posteriormente, Martita realiza un *performance* en solitario en el que aborda el tema de la virginidad, mientras Abu aparece fisqueando el espectáculo, atraído por la carga erótica de la escena. La bruja percibe la presencia de alguien y dispara una escopeta —sin que se precise el blanco—, lo que funciona como detonante para que Harlan critique el espectáculo y continúe exigiendo ver a “Los Zetas”. Ante esto, los zombies se estremecen, aunque la bruja los contiene.



Ilustración 30. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Berta y Adalberto los zombies



Ilustración 31. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: En casa de Los Zetas

Se describen como pacíficos y vegetarianos; sin embargo, la escena muestra un estado alterado en el que los personajes confiesen haber consumido, en alguna ocasión, a uno de sus familiares. La bruja libera a Flordelle y a Harlan, pero les exige dejar las piñatas; no obstante, Harlan insiste en que acudieron con la expectativa de que los ayudarán a cruzarlas. En ese momento, “Los Zetas” aclaran que no realizan ese tipo de actividades, ya que se consideran artistas, y les

exigen pago por el espectáculo. La tensión aumenta, y Flordelle intenta justificar su presencia mostrando unos periódicos en los que aparentemente aparecen mencionados.



Ilustración 32. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: Berta, Adalberto, Tito y Martita

Adalberto el Muerto les pide que imaginen, dando paso a una escena que los traslada a una habitación donde los zombies aparecen trajeados y listos para presentar un espectáculo; uno de ellos carga un piano, mientras dos piñatas se sitúan a los lados. Se encuentran en un asilo, donde les dan la bienvenida y lanzan las piñatas, de las que emergen medicamentos que los presentes recogen de inmediato, configurando una forma de asistencia que se presenta desde la imaginación como un gesto de caridad, aunque mediado por el espectáculo. A esto Giancarlo Ruíz aclara [...] la idea que la familia esta de zombies eran como un cartel pero que le llevaban las los fármacos a estas casas de estancia de la tercera edad [...]

En una secuencia posterior, aparece una persona con disfraz de burro-cebra, remitiendo a otro registro del paisaje fronterizo asociado al turismo y la espectacularización, mientras Harlan y Flordelle son sometidos a una situación de violencia. Esta última genera inquietud en Flordelle, y se observa cómo los zombies comentan entre sí que han exagerado y que han asustado a los visitantes.



Ilustración 33. Fotograma de The Z's/ Los Zetas: la familia zombi conduciendo

Ante esto, deciden retirarse, dejando a Flordelle y Harlan en su casa y repitiendo la frase “mi casa es su casa” como una expresión de hospitalidad; sin embargo, se llevan las piñatas, lo que continúa preocupando a Flordelle. En la escena final, los zombis conducen un automóvil mientras comentan, en tono irónico, lo “bien” que se encuentran las carreteras pese a sus múltiples baches, y mencionan que cuentan con seguidores necrófilos, al tiempo que se quejan de las dificultades que han enfrentado. Finalmente, se muestra a Abu, quien ha perdido el ojo que le quedaba, riendo.

El paisaje representado en *The Z's* se construye a partir de la acumulación saturada de signos culturales, económicos y simbólicos que, lejos de organizarse en una imagen coherente del espacio fronterizo, operan mediante la exageración y la distorsión, produciendo una experiencia de exceso que articula la frontera como un territorio caótico, híbrido y profundamente mediado por estereotipos. De este modo, la representación fluctúa entre el paisaje y el escenario: el territorio aparece como un espacio atravesado por relaciones sociales, económicas y culturales, pero al mismo tiempo como una puesta en escena donde determinados signos de lo fronterizo son exagerados, acumulados y convertidos en espectáculo.

V. El paisaje vivido de Giancarlo Ruíz

Giancarlo Ruíz nació y creció en Tijuana. Su acercamiento al teatro comenzó a partir de una puesta en escena de *Hamlet* en San Diego, experiencia que posteriormente lo llevó a trasladarse a esa ciudad para estudiar actuación y profesionalizarse en el ámbito teatral. Desde su perspectiva, Tijuana ha experimentado un crecimiento significativo y una ampliación de su oferta cultural; sin embargo, también expresó cierta preocupación por el aumento de propuestas profesionales frente a una demanda laboral que considera todavía limitada.

Aunque reconoce un vínculo afectivo con Tijuana y valora las oportunidades que la ciudad le ha brindado, Ruíz también expresa una mirada crítica sobre la manera en que se ha desarrollado urbanísticamente. En particular, cuestiona el crecimiento vertical y la falta de planeación de la movilidad, al considerar que la expansión inmobiliaria no siempre ha sido acompañada por una infraestructura capaz de responder a las necesidades cotidianas de sus habitantes. En sus palabras:

«Todos piensan en hacer dinero, pero nadie piensa en cómo se va a mover la gente. [...] hacen más edificios para que exista más tráfico [...] no hay como una planeación [...] los ciudadanos han levantado la ciudad [...] es muy resiliente la gente tiene que estar batallando con el tráfico, de la ingeniería de moverse de una ciudad a otra, de tener a los Estados Unidos.»

En cierta medida, Giancarlo Ruíz expresa un afecto ambivalente hacia Tijuana, aunque reconoce que han sido sus propios habitantes quienes han transformado la ciudad de acuerdo con sus necesidades. El cortometraje surgió, en parte, de su experiencia de habitar este espacio y de dos situaciones que llamaron particularmente su atención. Por un lado, recuerda haber leído en una nota periodística el caso de una familia que intentó cruzar la frontera oculta dentro de los asientos de un automóvil; por otro, en ese momento participaba en la producción de *La Calaca*, una obra de teatro relacionada con el Día de Muertos que buscaba recuperar las tradiciones mexicanas. A partir de ambas experiencias, Ruíz comenzó a mezclar estos elementos y a tergiversar la realidad mediante una versión protagonizada por zombis. Como él mismo explica: «[...] dije voy a trabajar estereotipos tanto americanos como mexicanos y me voy a burlar de ellos [...] es sátira todo el corto [...] es ficción [...] es una interpretación mía».

En cierta medida, se trata de estereotipos que se han repetido culturalmente hasta convertirse en convenciones. Al exagerarlos de manera consciente, la obra los desplaza hacia la sátira y hace más visibles algunos de sus elementos particulares. Como menciona Giancarlo Ruíz, toma estereotipos tanto estadounidenses como mexicanos y los pone en relación dentro del cortometraje. Esta operación permite tensionar, mediante el humor y la exageración, algunas de las fricciones producidas por las dinámicas fronterizas.

« [...] la frontera tan, tan pegada te hace cuestionar deliberadamente tu sentido de identidad y de pertenencia tanto a tu propio país como a tu manera de regular tu interacción con el resto del mundo [...] tienes que tener un cierto carácter para vivir en frontera [...] no estamos tan arraigados [...]

En mi caso, pues, crecí en Tijuana, siendo bilingüe. Yo era de los niños que, mi familia me llevaba los domingos, ¿no? Que cruzabas en 10 minutos, íbamos al *shopping*, comías algo o ibas al cine. Entre semana, mi mamá cruzaba, no sé, dos, tres veces, a veces hasta dos veces en un día, ¿sabes? Era como muy común cruzar, ir y venir, era súper común [...] yo sentía que los que crecíamos aquí en Tijuana éramos como una especie, como que no éramos ni mexicanos ni americanos [...]»

Esta convivencia entre personas de distintos lugares se relaciona, en parte, con las interacciones propias de la frontera. Como señala Giancarlo Ruíz: “es que en Tijuana te vas a encontrar a alguien de la India. O te vas a encontrar, ¿no?, como ahorita hay muchos rusos, o te vas a encontrar a los haitianos, que eso es como más mediático si lo veo como en el sentido de lo que me acuerdo”. Sin embargo, conviene precisar que su observación no se refiere únicamente a la diversidad de procedencias, sino también a la posibilidad de reconstruir la propia vida dentro de la ciudad: “puedes rehacer tu vida”.

Desde esta perspectiva, la identidad se va formando a partir de encuentros, desplazamientos y experiencias que orientan distintos recorridos de vida. Esta idea puede relacionarse con las líneas en movimiento propuestas por Tim Ingold (2015), donde los recorridos y las interacciones van formando un entramado de relaciones. De esta manera, la experiencia de habitar Tijuana puede permanecer incluso después de dejar la ciudad, como sintetiza Ruíz: “se salió de Tijuana, pero no le pueden sacar la Tijuana de él”.

« [...] nos da hasta risa de que hagan sus paredes y hagan otra pared y que hagan unas 15 paredes [...]». [...] entonces esa idea de entrar a Tijuana que se sintiera como una metralleta visual. La energía de la ciudad es tan fuerte, los sonidos de la gente hablando, del tráfico, hay como un cierto ritmo, es como una cierta canción, hay una musicalidad en la ciudad, muchas voces y cuando te ven que no eres del país, que eres turista, pues se ponen un poco, no sé si agresivos, pero sí es como el punto [...] es bastante abrumador [...] te venden todo en la calle, no, como dicen, todo ahí está en la calle o las fronteras están abiertas, todos cruzan

como si nada, no, esas cosas que gente dice de la ciudad que no es cierto [...] te venden cosas que no lo es.»

Giancarlo Ruíz se mudó a San Diego hace aproximadamente una década y media, aunque mantiene vínculos constantes con Tijuana a través de familiares y amistades. Su experiencia entre ambas ciudades se ha desarrollado, además, en un periodo marcado por el endurecimiento progresivo de las condiciones fronterizas entre México y Estados Unidos. Desde la década de 1990, la construcción y ampliación de barreras físicas, la aprobación de la IIRIRA en 1996 y, posteriormente, el reforzamiento de los controles fronterizos después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 modificaron las condiciones de movilidad entre Tijuana y San Diego. En este contexto, su experiencia de la frontera se encuentra atravesada tanto por la posibilidad cotidiana del cruce como por las transformaciones que han hecho cada vez más visible y controlada la separación entre ambas ciudades.

VI. El paisaje fronterizo en *The Z's/Los Zetas*

El paisaje fronterizo en *The Z's/Los Zetas* (2007) se presenta mediante la exaltación intencional de estereotipos asociados con Tijuana, los cuales han contribuido a reforzar determinadas imágenes sobre la ciudad. Existe una aproximación previa a este audiovisual desarrollada por Alfredo González Reynoso en *Choques, rupturas, espectros: Avatares de la frontera en el arte tijuanense* (2014), centrada en los imaginarios y las representaciones hegemónicas de Tijuana. A diferencia de esta aproximación, la obra se aborda desde la categoría analítica de paisaje cultural fronterizo, con el propósito de identificar las dinámicas espaciales y socioculturales de la frontera que atraviesan los elementos previamente analizados del paisaje vivido y del paisaje representado.

The Z's funciona como una especie de Hansel y Gretel fronterizo deformado: dos personajes extranjeros entran a un territorio que desconocen, buscan algo y se desplazan por una ciudad en la que encuentran personajes y situaciones cada vez más extrañas. En lugar del bosque aparece Tijuana, aunque conforme avanza la historia el espacio se vuelve cada vez menos reconocible; en lugar de la casa de dulces aparecen medicamentos, drogas, turismo y signos culturales llevados hacia la exageración. A través de la sátira, el cortometraje ridiculiza hasta la caricatura elementos asociados tanto con el lado estadounidense como con el mexicano. Esta

exageración puede ponerse en relación con Kearney (2004/2008), quien permite pensar la frontera como un espacio donde las categorías culturales e identitarias dejan de funcionar de manera completamente fija. En *The Z's*, los personajes, prácticas y referentes circulan entre ambos lados y aparecen constantemente mezclados, de modo que la distinción entre lo mexicano y lo estadounidense se vuelve inestable dentro de la propia ficción.

Esta representación recupera referencias al exceso, el consumo, los medicamentos y distintos elementos del folclore local. Algunas de estas asociaciones dialogan con imaginarios históricamente vinculados a la denominada “leyenda negra” de Tijuana, mediante la cual la ciudad fue representada como un espacio de descontrol, permisividad y transgresión moral. Humberto Félix Berumen sitúa parte de la consolidación de estos discursos durante las primeras décadas del siglo XX, en relación con el turismo estadounidense que cruzaba la frontera para acceder a prácticas, productos y servicios restringidos o menos accesibles en su país (2003, p. 58). Esta construcción histórica permite comprender algunos de los estereotipos que *The Z's* recupera y transforma mediante la exageración.

El cortometraje incorpora además elementos relacionados con dinámicas cotidianas de la frontera que ya aparecen dentro del paisaje representado: el acceso a medicamentos, las piñatas asociadas con el cruce de sustancias, el turismo, los desplazamientos por la ciudad, el uso de distintos idiomas y monedas, así como referentes como el Día de Muertos, Halloween y el burro-cebra. También aparecen alusiones al entretenimiento nocturno, relacionadas con signos todavía reconocibles dentro del paisaje urbano de Tijuana. Estos elementos permiten observar que los referentes retomados por Giancarlo Ruíz no provienen únicamente de representaciones históricas sobre la ciudad, sino también de prácticas y signos presentes en la experiencia urbana fronteriza.

Berumen (2003) señala además que parte de estos imaginarios se construyeron desde posiciones de superioridad racial y moral de ciertos sectores estadounidenses, que reforzaban una imagen negativa de Tijuana mientras dejaban en segundo plano las dinámicas de explotación y desigualdad relacionadas con el propio turismo fronterizo. Esta relación resulta contradictoria, pues al mismo tiempo existían visitantes que cruzaban hacia México para acceder a productos y servicios restringidos o considerablemente más costosos en Estados

Unidos. De esta manera, la relación entre ambos lados de la frontera no se limita a una construcción negativa de la ciudad, sino que también se sostiene mediante prácticas de movilidad, consumo e intercambio.

Esta contradicción aparece en *The Z's* mediante la representación del turismo médico y farmacéutico. Los personajes estadounidenses se desplazan hacia Tijuana en busca de medicamentos y servicios disponibles a menor costo. En este contexto, las prescripciones adquieren una importancia particular, ya que el acceso a determinados fármacos estaba atravesado por diferencias de costo y condiciones de acceso entre México y Estados Unidos. El cortometraje lleva esta dinámica hacia la sátira, mostrando la consulta, la receta y la obtención de medicamentos como parte de una misma práctica de consumo.

Esta relación permite precisar la condición fronteriza del paisaje representado. La presencia de farmacias o servicios médicos, por sí misma, no distingue necesariamente a Tijuana de otras ciudades mexicanas. La particularidad aparece en el desplazamiento de personajes estadounidenses hacia la ciudad motivado por las diferencias de costo, acceso y regulación entre ambos países. La cercanía territorial hace posible que estas diferencias produzcan prácticas específicas de movilidad y consumo, donde cruzar hacia México representa la posibilidad de acceder a determinados servicios bajo condiciones distintas a las existentes en Estados Unidos.

VII. Conclusiones

El análisis de *The Z's / Los Zetas* permite observar que el paisaje cultural fronterizo no funciona únicamente como el espacio donde ocurre la narrativa, sino como un elemento que la articula constantemente. La sátira construida por Giancarlo Ruíz depende de referencias espaciales, culturales y afectivas vinculadas con la experiencia fronteriza, por lo que el cortometraje perdería gran parte de su sentido si estos elementos fueran eliminados. En este caso, no se trata de una ciudad completamente escenificada o reducida a un fondo narrativo, sino de una reinterpretación exacerbada de dinámicas que forman parte del paisaje vivido de Tijuana.

El audiovisual acumula de manera saturada signos asociados al turismo, la industria farmacéutica, el consumo, la violencia, el entretenimiento y la movilidad transfronteriza. Sin

embargo, estos elementos no son presentados desde una lógica documental o realista, sino mediante una exageración que tensiona imaginarios históricamente asociados a la frontera. La sátira funciona entonces como una forma de detonar diálogo a partir de aquello que resulta incómodo, absurdo o contradictorio dentro de ciertas percepciones sobre Tijuana. En este sentido, la obra no intenta estabilizar una imagen definitiva de la ciudad, sino exponer múltiples referencias que permanecen abiertas a interpretación.

Resulta significativo que estas representaciones provengan de un artista tijuanense que ha habitado tanto Tijuana como San Diego. La obra surge desde una experiencia fronteriza atravesada por desplazamientos constantes, cruces cotidianos y formas de identidad menos sujetas a estructuras rígidas de pertenencia nacional. Más que construir una identidad fija, el cortometraje evidencia un entramado de relaciones, trayectorias y contactos culturales que dialoga con los planteamientos de Tim Ingold (2015) sobre las líneas y las formas de habitar.

Asimismo, el cortometraje permite reconocer cómo el paisaje opera más allá de lo visual. La musicalidad de la ciudad, el exceso sonoro, los vendedores ambulantes, las farmacias, el turismo médico, los cruces culturales y la sensación de saturación espacial aparecen como elementos que producen una experiencia fronteriza específica. El paisaje no permanece como un fondo pasivo de la acción, sino que interviene constantemente en la construcción de sentido. En este punto, la obra se aproxima a lo que W.J.T. Mitchell (2002) plantea sobre el paisajismo como verbo, en diálogo con la diferenciación entre paisaje y escenario desarrollada por Martin Lefebvre.

Finalmente, *Obra negra: una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana* se desborda como un proyecto museográfico que intentó condensar múltiples temporalidades, imaginarios y formas de representación de la ciudad dentro de una estructura deliberadamente fragmentaria. La exhibición asumió el carácter abierto e inacabado de Tijuana, privilegiando una aproximación flexible antes que una narrativa histórica cerrada. En este sentido, la idea de “obra negra” termina funcionando no solo como un título curatorial, sino como una forma de comprender la propia construcción cultural de la ciudad: un espacio donde muchas veces los pisos parecen levantarse antes que los cimientos.

CAPÍTULO VI: COLECCIÓN ELÍAS + FONTES

How to dismantle an international border

Este capítulo analiza *How to Dismantle an International Border* de Julio M. Romero, obra presentada en la exhibición *Colección Elías + Fontes. Historia y Relato*. A partir del análisis del paisaje vivido y el paisaje representado, se examina cómo el audiovisual transforma el muro fronterizo de Playas de Tijuana en el eje central de la experiencia visual. La pieza registra el momento en que una sección de la valla fronteriza es retirada temporalmente, permitiendo observar la frontera no como una condición fija, sino como una construcción material, política y simbólica sujeta a transformación. El análisis muestra cómo la cámara, el sonido y la permanencia en un mismo espacio convierten al paisaje en protagonista de la obra, mientras que la experiencia del realizador evidencia una reflexión sobre la posibilidad de imaginar otras formas de relación con el territorio. Asimismo, el capítulo contextualiza la obra dentro de la Colección Elías + Fontes, destacando el papel del coleccionismo regional en la construcción de narrativas visuales sobre Baja California y la frontera.

Introducción

La exposición *Colección Elías + Fontes: Historias y relatos* se inauguró el 2 de diciembre de 2015 en la Sala 2 de El Cubo, bajo la curaduría de Alejandro Espinoza Galindo. Narrador, ensayista, artista visual y profesor-investigador de Mexicali, su trayectoria se ha desarrollado desde una perspectiva crítica vinculada con la teoría del arte, el performance y las prácticas contemporáneas. La muestra reunió obras de artistas bajacalifornianos pertenecientes a las colecciones de Alonso Elías y Patty Fontes.

La incorporación de las obras a una colección privada introduce condiciones particulares para su circulación, conservación y presentación. Al ser adquiridas y posteriormente reexhibidas, determinadas imágenes y experiencias del territorio adquieren permanencia y reconocimiento dentro de un conjunto artístico. Este proceso resulta pertinente para el estudio del paisaje cultural, pues permite observar no solo cómo se representa el territorio fronterizo, sino también qué imágenes sobre él son seleccionadas, conservadas y puestas nuevamente en circulación.

Entre las piezas exhibidas se encontraba *How to Dismantle an International Border*, de Julio M. Romero, un audiovisual en el que se cruzan la casualidad y lo político. La obra concentra la atención en la materialidad del muro y en su presencia dentro del paisaje de Playas de Tijuana. A diferencia de una narración organizada alrededor de personajes o múltiples espacios, la acción permanece situada junto al muro fronterizo y el océano. La obra audiovisual permite abrir, además, un diálogo sobre la posibilidad de pensar las no fronteras y las distintas capas históricas que atraviesan la valla metálica, concentrando la atención en una pregunta aparentemente sencilla, pero persistente: si el muro está siendo realmente desmantelado o incluso si su desmontaje permanece únicamente como una posibilidad lejana.

Antes de incorporarse a la Colección Elías + Fontes, la obra circuló por el espacio de TJ in China y posteriormente por El Cubo. Este recorrido permite observar su tránsito desde un espacio independiente hacia una colección privada y su reexhibición en distintos contextos museográficos. Por ello, el capítulo se concentra en su presentación dentro de la colección, donde el audiovisual adquiere nuevas relaciones de escala, disposición y sentido.

II. Historia de la Colección Elías + Fontes

La historia de esta exhibición está vinculada con la labor de coleccionismo de Alonso Elías y Patty Fontes. Su interés por reunir y preservar la producción artística regional dio origen a una colección enfocada en el estado de Baja California, la cual, para 2022, integraba más de 200 obras registradas, de las cuales aproximadamente el 95 % correspondía a artistas bajacalifornianos (*Colección Elías-Fontes*, 2022)

Alonso Elías, mientras estudiaba Agronomía en Monterrey, fue invitado a la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Museo MARCO), el 28 de junio de 1991, donde se presentaba la exhibición *Mito y magia en América: Los ochenta* (2016). Al recordar ese momento señala: “Vivíamos varios de Mexicali y nos dijeron que iban a regalar whisky, entonces fuimos todos [...] y no había estudiantes más que nosotros” (Elías, 2020). A partir de esa experiencia comenzó a adquirir obras de arte, aunque todavía sin la intención de convertirse en coleccionista.

Más allá de una práctica centrada únicamente en la adquisición de obras, este proceso permite observar cómo el coleccionismo puede configurarse a partir de relaciones sociales y trayectorias regionales específicas. En este caso, la colección articula una red de vínculos entre artistas, espacios y experiencias situadas dentro del contexto fronterizo a través de la selección que hace. De esta manera, no funciona solamente como un acervo de producción artística, sino también como una forma particular de organizar una narrativa visual sobre Baja California. Su crecimiento y circulación la han convertido en un referente para distintos artistas de la región y, de acuerdo con el gestor cultural Benito del Águila, es una de las colecciones más importantes del estado (Elias, 2020, 00:02:33).



Ilustración 34. Adquisición de obra para la Colección Elías + Fontes



Ilustración 35. Obra presentada en la exhibición Colección Elías + Fontes

El trabajo de adquisición y conservación de las obras ha permitido a Alonso Elías mantener una relación cercana con las piezas, los artistas que integran la colección y distintas instituciones culturales. Como exhibición de la Colección Elías+ Fontes, se presentó primero en la galería del Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) en Mexicali, y posteriormente fue trasladada a El Cubo del CECUT.

Al mismo tiempo, la colección puede entenderse como parte de un patrimonio artístico que, al ser conservado y exhibido, participa en la preservación y valoración de una parte de la producción contemporánea de Baja California. Más que entender este proceso únicamente como una forma de acumulación económica, se observa cómo el coleccionismo produce vínculos, amplía las posibilidades de circulación de las obras y posiciona a sus integrantes dentro del campo cultural.

III. Disposición audiovisual en el proyecto museográfico

La exposición estaba conformada por obras realizadas en distintos medios audiovisuales. Dentro de las cuales destacan dos piezas elaboradas por artistas de Mexicali que abordan directamente las relaciones territoriales y simbólicas producidas por la frontera: *Sí protesto* (2012), de La Salvia Colectivo, y *How to Dismantle an International Border*, de Julio M. Romero.

Para este análisis se seleccionó *How to Dismantle an International Border*, debido a que sitúa el muro y el paisaje fronterizo como elementos centrales de la propuesta y establece una correspondencia directa con el contexto territorial de Tijuana. La obra desplaza la atención hacia las transformaciones materiales y simbólicas que ocurren sobre él. No obstante, resulta pertinente considerar *Sí protesto*, pues ambas piezas permiten identificar formas distintas de intervenir y representar el espacio fronterizo.

En *Sí protesto*, La Salvia Colectivo colocó una cámara oculta con el propósito de registrar las reacciones de quienes se dirigían hacia el cruce fronterizo con Calexico al encontrarse con una bandera mexicana extendida sobre el suelo. Para continuar su trayecto, las personas debían decidir entre pisarla, rodearla o detenerse frente a ella. Esta intervención las confrontaba con el valor moral y afectivo atribuido a los símbolos nacionales, así como con la prohibición implícita de alterar o transgredir una representación material de la nación. Permitiendo observar que la frontera no se articula únicamente mediante infraestructuras de control, sino también a través de símbolos, afectos y formas de identificación nacional. Como señala Arroyo Macías (2018, p. 132), la intervención dialoga con el sentido de pertenencia y con las formas de relación establecidas con el territorio fronterizo.

El espacio público se convierte así en un lugar de confrontación entre el desplazamiento cotidiano, el respeto al emblema nacional y las condiciones de movilidad producidas por el Estado-nación. Este planteamiento permite vincular la obra con un cuestionamiento más amplio de la autoridad, la identidad nacional y los procesos de pertenencia o desarraigo. La frontera aparece como un espacio continuamente problematizado, en el cual incluso una intervención temporal puede modificar los recorridos, las decisiones y las reacciones de

quienes la atraviesan. De esta manera, la exposición presentada en El Cubo articula una visión regional de la frontera, en la que Tijuana funciona como espacio de exhibición, pero no como su único referente territorial.

En su presentación en El Cubo, *Sí protesto* fue objeto de una adaptación institucional: la música del Himno Nacional Mexicano que formaba parte de la obra fue omitida debido a consideraciones relacionadas con el uso de este símbolo nacional. La modificación resulta significativa porque el componente sonoro reforzaba la asociación entre la bandera, la nación y las respuestas afectivas registradas en las personas. Su supresión no eliminó el planteamiento central de la pieza, pero sí modificó las condiciones simbólicas y sensoriales desde las cuales podía ser recibida por el público. Esta adecuación permite advertir que las obras audiovisuales pueden experimentar transformaciones al incorporarse a un espacio museístico. En *How to Dismantle an International Border*, esta relación entre la obra y el dispositivo expositivo adquiere una relevancia particular, pues la escala de la proyección, la disposición de las fotografías y la integración del audiovisual dentro de la colección inciden en la manera de percibir el paisaje fronterizo.

How to Dismantle an International Border establece un diálogo con *Sí protesto*, aunque desplaza el énfasis desde la reacción de las personas ante un símbolo nacional hacia la materialidad del paisaje fronterizo. En la obra, el muro y el territorio dejan de funcionar como escenarios secundarios para convertirse en los principales articuladores de la imagen y de la acción registrada. El desmontaje permite examinarla no sólo como una barrera física, sino también como una configuración política, territorial y simbólica. El propio título refuerza esta lectura, pues plantea el desmantelamiento tanto como una operación material como una interrogación sobre la permanencia de la frontera.

La primera presentación de la obra tuvo lugar en el espacio independiente del colectivo TJ in China, donde Alonso Elías la conoció y decidió incorporarla a su colección. Posteriormente, la pieza se exhibió en la muestra *TJ in China*, inaugurada el 10 de julio de 2015 en la Sala 3 de El Cubo. Meses después fue trasladada a la Sala 2 para integrarse a *Colección Elías + Fontes: Historias y relatos*, inaugurada el 2 de diciembre de 2015 y abierta hasta marzo de 2016. De esta manera, el audiovisual transitó del espacio independiente a la colección privada

y, posteriormente, entre dos proyectos expositivos dentro de El Cubo. En cada presentación conservó las mismas imágenes, pero cambió la forma en que se relacionaba con el espacio, con las fotografías y con el recorrido del visitante.



Ilustración 36. Disposición en El Cubo, CECUT



Ilustración 37. Disposición en galería privada de TJ in China

En las dos exhibiciones realizadas en El Cubo, el audiovisual se presentó en una pantalla de dimensiones reducidas y acompañado por tres fotografías de Julio M. Romero. En su presentación previa en el espacio independiente de TJ in China, la proyección ocupaba una superficie mayor. Esta comparación entre ambos montajes permite observar que una misma obra puede establecer relaciones espaciales distintas según el sitio, la dimensión de la proyección y la organización de sus componentes. En TJ in China, el mayor tamaño de la imagen favorecía una relación más envolvente; en El Cubo, en cambio, el formato reducido y la proximidad de las fotografías enfatizaban la condición de la pieza como un conjunto integrado por distintos soportes. Estas variaciones no alteraron las imágenes, pero sí inciden en su percepción. La disposición de la obra puede entenderse, por tanto, como una forma de contención espacial y museográfica.

El contraste entre ambas piezas muestra dos formas distintas de incorporación museográfica. En *Sí protesto*, la adaptación se produjo en el componente sonoro y en su relación con un símbolo nacional. En *How to Dismantle an International Border*, se manifestó principalmente en la escala de la pantalla, la disposición espacial y la relación con los registros fotográficos. En ambos casos, el espacio expositivo intervino en las posibilidades de comprensión y experiencia del visitante.

IV. El paisaje representado en *How to dismantle an international border*

Es de mis piezas favoritas, una de las fotos creo es de las piezas que me gustan de todas las que he hecho (how to dismantle II) – Julio M. Romero

Con una duración de ocho minutos, *How to Dismantle an International Border* posiciona al paisaje cultural fronterizo como el eje que articula la obra. Lejos de funcionar como un simple escenario o fondo, el paisaje se convierte en protagonista de la representación mediante una cámara predominantemente fija, la inclusión de fotografías, la duración prolongada de los planos, la ausencia de personajes centrales y la concentración de la acción en la transformación del espacio. Una grúa de celosía ejecuta, mediante vibraciones constantes, la extracción de los pilotes metálicos que conformaban la infraestructura fronteriza, mientras el audiovisual convierte al espectador en testigo de una transformación poco habitual de la infraestructura fronteriza.

Frente al despliegue de fuerza industrial, distintas aves vuelan alrededor del muro mientras el oleaje del Pacífico continúa su movimiento. La coexistencia entre maquinaria, mar, arena, marea y fauna produce un contraste entre los procesos naturales y la intervención humana sobre el espacio. De esta manera, la obra no presenta la frontera únicamente como un límite político, sino como un espacio cultural donde convergen elementos naturales, infraestructura, prácticas humanas y relaciones de poder.

Desde el inicio, la cámara encuadra de forma cerrada la maquinaria, las vigas metálicas y el cielo. La imagen permanece concentrada en una misma acción, sin grandes desplazamientos, permitiendo que el espectador observe el proceso de extracción con una sensación de espera continua. En un primer momento, la temporalidad del audiovisual dirige la atención hacia la operación técnica del desmontaje, por lo que el paisaje parece funcionar únicamente como el escenario donde ocurre la acción. Sin embargo, conforme la mirada permanece sobre la misma escena, el paisaje adquiere progresivamente protagonismo hasta convertirse en el principal objeto de contemplación. Las vigas dejan de ser únicamente un elemento para adquirir una carga simbólica que remite a la frontera y a la manera en que esta ha transformado material y visualmente el espacio. Al mismo tiempo, la obra plantea una interrogante interesante: si se eliminara cualquier referencia a Tijuana y el título dejará de aludir explícitamente a la frontera,

¿podría ese mismo paisaje identificarse con igual facilidad en otra parte del mundo? Esta pregunta evidencia que el reconocimiento del paisaje fronterizo no depende únicamente de los elementos materiales presentes en la imagen, sino también de los imaginarios arraigados, las memorias y los conocimientos territoriales que se activan al observarla, así como de la naturalización con la que la infraestructura fronteriza ha sido incorporada al imaginario visual de quienes conocen el lugar. A diferencia de otros paisajes fronterizos costeros ubicados en distintos países, donde en varios casos las barreras se articulan con rompeolas o escolleras, en Playas de Tijuana el muro emerge directamente desde una playa arenosa y se proyecta hacia el océano Pacífico. Esta configuración hace que la continuidad del horizonte marítimo contraste con la interrupción física impuesta por la infraestructura fronteriza, intensificando la tensión entre la apertura del paisaje natural y la delimitación política del territorio. Incluso dentro de la frontera México–Estados Unidos, este paisaje constituye una excepción, ya que en la desembocadura del Río Bravo la separación territorial está definida por el cauce del río y no por una infraestructura que se prolongue sobre la playa y el mar.

Mientras el mar y las aves continúan su propio movimiento, la maquinaria pesada y los pilotes incrustados en la playa evidencian la huella material de la infraestructura fronteriza sobre el espacio costero. La duración de los planos favorece una observación prolongada que desplaza el interés narrativo desde la acción técnica hacia las implicaciones territoriales, ambientales y políticas del desmontaje. Se trata de una configuración singular: una infraestructura de control fronterizo atraviesa un espacio natural abierto, altera la continuidad del litoral y convierte al muro que alcanza el océano Pacífico en un referente visual de la frontera México–Estados Unidos en Tijuana.

Este paisaje representa una frontera en proceso de transformación, aunque no de desaparición. La extracción de los pilotes no elimina la lógica fronteriza, sino que evidencia su capacidad de reconfigurarse mediante nuevas formas de intervención material, control territorial y administración del espacio. En este sentido, el paisaje no representa únicamente una playa intervenida por maquinaria, sino un territorio donde la frontera opera como una infraestructura material y simbólica capaz de ordenar, separar y modificar el entorno natural. Las relaciones de poder se hacen visibles tanto en la infraestructura fronteriza como en la maquinaria que la desmonta y en la autoridad que regula el espacio durante la intervención, evidenciando la

capacidad del Estado para transformar la playa, el litoral y el horizonte marítimo en una zona de vigilancia, restricción y control.



Ilustración 38. Fotograma de *How to Dismantle an International Border*: desmantelación

Si la cámara fija y la duración de los planos permiten que el paisaje sea contemplado, la fragmentación posterior de la pantalla complejiza esa contemplación. En distintos momentos, la pantalla se divide para mostrar tres imágenes simultáneas que presentan diferentes ángulos o acercamientos de una misma acción. Este recurso complejiza la escala monumental del paisaje y permite observar el proceso de extracción desde múltiples perspectivas. Al presentar simultáneamente distintos encuadres, el audiovisual evidencia que el paisaje se construye mediante relaciones espaciales y temporales múltiples, reforzando la concepción de Mitchell del paisaje como un medio dinámico en el que los significados se producen a partir de la interacción entre el territorio, las formas de representación y la mirada del espectador.

El paisaje sonoro se construye de manera progresiva. En los primeros momentos predominan las olas del océano Pacífico, estableciendo una referencia acústica del entorno natural. Poco después se incorpora el sonido de la maquinaria pesada, cuya intensidad llega por momentos a confundirse con el oleaje, generando una tensión constante entre los procesos naturales y la intervención humana. A este ambiente se suman el ruido de la pistola de presión, la taladradora y las vibraciones producidas durante la extracción de los pilotes, configurando un paisaje sonoro dominado por la actividad industrial.

Sobre esta base acústica irrumpen voces humanas provenientes del fuera de campo (*off-screen*). Entre ellas destacan las advertencias de los agentes para mantener alejados a quienes observan el desmontaje:

“Jóvenes, para que tengan cuidado de estar al pendiente de estos hoyos. Si se pueden mover mejor para este lado, para allá. Muévete unos 100 metros para allá. Allá enfrente donde están los señores esos.” 00:05:40



Ilustración 39. Fotograma de *How to Dismantle an International Border*: grupal

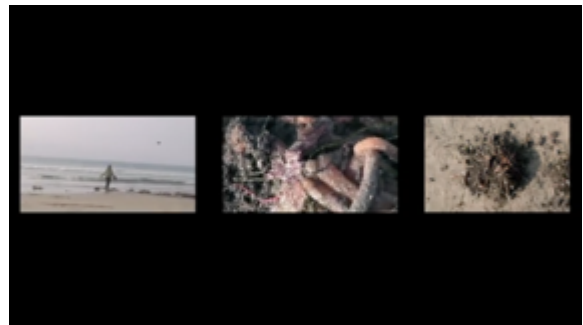


Ilustración 40. Fotograma de *How to Dismantle an International Border*: simultáneas

Estas voces no solo amplían el espacio representado más allá de los límites del encuadre, sino que revelan la presencia de mecanismos de vigilancia y control que la imagen no muestra directamente. Además, conforme avanza la intervención, el sonido de las olas queda parcialmente enmascarado por el ruido de la maquinaria, haciendo audible cómo la infraestructura fronteriza se impone sobre la percepción sonora del entorno.

En la parte final del audiovisual, el paisaje, hasta entonces dominado por la maquinaria y los procesos de extracción, comienza a ser habitado por un grupo de personas que escarban en la orilla. Su acción parece relacionarse con los restos orgánicos y las algas depositados por el mar sobre la arena. La incorporación de estas prácticas desplaza la atención del desmontaje hacia otras formas de habitar el territorio, permitiendo cuestionar la centralidad simbólica que adquiere la infraestructura fronteriza frente a la continuidad de la vida cotidiana. Aunque la autoridad regula el espacio mediante instrucciones y restricciones, el paisaje conserva dinámicas propias que persisten más allá de la presencia material del muro. La retirada de las

vallas no supone la desaparición de la frontera como paisaje, pues esta permanece naturalizada en los imaginarios colectivos, donde la infraestructura continúa operando como una referencia material y simbólica del territorio.

V. El paisaje vivido de *Julio M. Romero*

El paisaje vivido en *How to Dismantle an International Border* se construye a partir de una experiencia situada del espacio fronterizo. Esta aproximación forma parte de la práctica artística de Julio M. Romero, caracterizada por el registro de situaciones aparentemente ordinarias que adquieren implicaciones sociales y políticas. El registro sobre la frontera podría no ser evidente a simple vista, pues se asemeja a un proceso común de edificación o construcción. Sin embargo, para quien habita la zona o está inmerso en esa experiencia inmediata, no se trata de una estructura cualquiera: el conocimiento previo del lugar y de la función fronteriza de las vigas permite reconocer, en esa acción técnica, una transformación poco habitual del paisaje de Playas de Tijuana. Para un observador externo, en cambio, es el propio título de la obra el que revela esta interpretación al hacer referencia a un posible desmantelamiento de una frontera internacional.

La noción de experiencia planteada por John Dewey (2008) permite comprender esta relación como una interacción entre Julio M. Romero y el entorno fronterizo que observa y recorre. La extracción de los pilotes adquiere significado precisamente porque ocurre en un espacio previamente conocido y vivido por el artista. No se trata únicamente de registrar una modificación física del territorio, sino de percibir una alteración en aquello que hasta entonces formaba parte relativamente estable de su experiencia del paisaje. Desde esta perspectiva, lo significativo surge de la relación entre el sujeto y las condiciones concretas de su entorno: Romero reconoce el carácter excepcional de la escena porque posee una experiencia previa del lugar que le permite advertir la transformación que está ocurriendo. Esa percepción inicial continúa posteriormente mediante el registro audiovisual y el trabajo de manipulación de la imagen, a través de los cuales la experiencia del acontecimiento adquiere una forma artística.

A partir del testimonio escrito proporcionado por Julio M. Romero, es posible conocer el proceso de realización de la obra. El artista explica que el audiovisual surgió de manera casual al percatarse de que no había muchos “medios oficiales” documentando el momento en que

una sección del muro fronterizo estaba siendo removida. El registro fue realizado entre el 24 y el 25 de noviembre de 2011. De acuerdo con la descripción del propio proyecto, el tramo retirado estaba conformado por aproximadamente 80 barras metálicas de entre 15 y 20 metros de longitud (M.Romero, s/f). Romero señala que su intención inicial era producir un minidocumental a partir de ese material, para lo cual realizó varias sesiones de grabación, «siempre con el objetivo de lograr esa imagen del paisaje sin el muro, hacer un gesto efímero como el de Ai Weiwei en la serie *Study of Perspective*, y la similitud con el derrumbe del Muro de Berlín» (Archivo de investigación, 2026).

En *How to Dismantle an International Border*, la operación es distinta. Romero no introduce un gesto corporal de confrontación, sino que registra una transformación material ya en curso: la extracción temporal de una sección del muro. Sin embargo, ambas obras coinciden en producir una interrupción perceptiva. En la obra de Ai Weiwei, el gesto altera simbólicamente la relación entre el cuerpo y la estructura de poder; en Romero, la ausencia momentánea de los pilotes modifica la relación visual entre el paisaje y la estructura. Su interés no reside solamente en documentar que el muro fue retirado, sino en hacer visible, aunque sea por un instante, la posibilidad de imaginar el territorio sin su forma habitual de separación.

Esta relación adquiere otra dimensión al considerar que la obra de Ai Weiwei fue incluida en la exhibición de Beijing de *TJ in China*. Su presencia dentro de este contexto expositivo permite situar ambas propuestas en un horizonte de circulación artística compartido, sin que ello permita afirmar una influencia directa. La comparación amplía, más bien, la lectura de la forma en que Romero observa y registra críticamente el paisaje cultural fronterizo.

El conocimiento previo del lugar y los referentes mencionados por Romero permiten distinguirentre el simple hecho de encontrarse ante una situación y la manera en que esta adquiere unidad como experiencia. El desmontaje comenzó como un acontecimiento encontrado de manera casual, pero la decisión de permanecer, volver a registrar y orientar las grabaciones hacia la búsqueda de “esa imagen del paisaje sin el muro” produjo una dirección dentro de aquello que inicialmente surgió de manera accidental. El acontecimiento comenzó a organizarse alrededor de una expectativa: observar y conservar el instante en que la infraestructura dejara temporalmente de interrumpir el paisaje.

En este punto, las perspectivas de Dewey (2008) e Ingold (2015) permiten aproximarse al acontecimiento desde dimensiones complementarias. Desde Dewey (2008), la experiencia no proviene solamente de haber presenciado un hecho extraordinario, sino de la relación progresiva entre percepción, expectativa y acción. Como señala el autor, “el objetivo y el contenido de las relaciones miden el contenido significativo de la experiencia” (2008, p. 51). En el caso de Romero, el encuentro inicial conduce al registro; el registro prolongado responde a la expectativa de obtener una imagen específica, y esta búsqueda organiza las distintas acciones desarrolladas durante los dos días de grabación.

Desde Ingold (2015), en cambio, esta experiencia puede comprenderse como parte de una relación continua con el entorno. La percepción de Romero no comienza en el momento en que observa la extracción de los pilotes, sino que se encuentra vinculada con un conocimiento previo del paisaje fronterizo construido mediante su experiencia del lugar. Lo excepcional del acontecimiento depende, precisamente, de reconocer una modificación dentro de una configuración territorial previamente conocida. El desmontaje introduce así una variación dentro de una relación más prolongada con el paisaje, en la que observar, permanecer y registrar forman parte de un mismo proceso de involucramiento con el entorno.

La experiencia adquiere finalmente una forma audiovisual mediante la selección y reorganización posterior de las imágenes. De este modo, aquello que comenzó como un encuentro casual no permanece como un conjunto disperso de registros, sino que adquiere una unidad capaz de conservar y comunicar la experiencia de una transformación temporal del paisaje fronterizo.

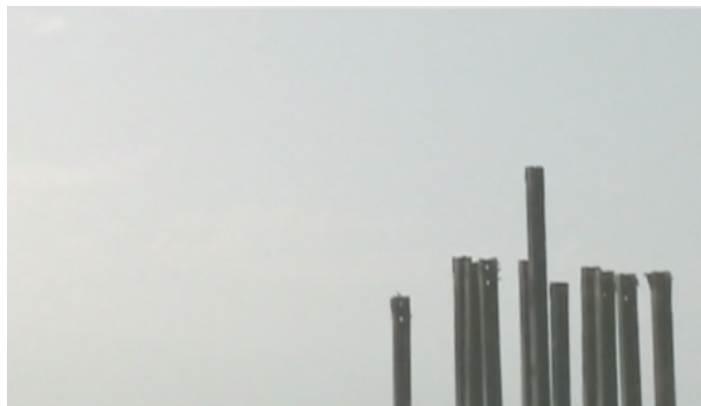


Ilustración 41. Pilotes en How to dismantle an international border

De igual forma, menciona como referente audiovisual la pieza *Glass Jars* de Alec Soth. El audiovisual parte de la historia de la familia Mohler y del relato según el cual algunos de sus integrantes habrían enterrado en frascos de cristal secretos traumáticos relacionados con situaciones de abuso. A partir de este caso, Soth construye una narración audiovisual experimental mediante fotografías, testimonios y una presentación de diapositivas en video. En la entrevista *Dismantling My Career*, explica que estos proyectos surgieron durante un periodo en el que buscaba desmontar su propia práctica artística —“taking apart everything I know”— y explorar formas narrativas distintas de las exigidas por el trabajo por encargo. Esta revisión también lo llevó a cuestionar el deseo de apropiarse de aquello que observa mediante la fotografía. Como señala: “Tengo este chiste sobre convertirme en binocular: uno va por ahí y mira el mundo sin fotografiar. Esa sería una forma espiritualmente sana de absorber las cosas. Pero este deseo de poseerlas no es tan sano”. La observación de Soth introduce así una tensión entre contemplar el mundo y capturarlo mediante una imagen, pues el acto de fotografiar no solo registra un acontecimiento, sino que también lo conserva y lo convierte en algo susceptible de ser presentado, compartido y reinterpretado.

En el caso de Romero, la afinidad no se encuentra en el tema específico de *Glass Jars*, sino en la posibilidad de partir de un acontecimiento real y convertirlo en una pieza audiovisual autónoma. Romero se encuentra de manera casual con la modificación del muro y decide registrarla para conservar una imagen que habría desaparecido al concluir los trabajos. La extracción de los pilotes deja así de ser solamente un suceso documentado y se convierte en una imagen capaz de presentar la transformación momentánea del paisaje fronterizo. El audiovisual prolonga la observación mediante la fragmentación de la imagen y la articulación del sonido del mar, la maquinaria y las voces fuera de campo. La aparición simultánea de tres imágenes también puede relacionarse con el interés posterior del artista por presentar la obra en formato multicanal. Cada cuadro podría distribuirse en distintas superficies del espacio expositivo, ampliando la relación del espectador con el muro, el mar y la maquinaria.

La ausencia temporal del muro modifica la percepción cotidiana del espacio y produce una experiencia visual poco habitual dentro del imaginario de la frontera entre México y Estados Unidos. El paisaje vivido no se limita, por tanto, al entorno físico, sino que comprende también

la experiencia perceptiva del realizador frente a un lugar que parecía suspendido momentáneamente de su condición divisoria habitual.

Asimismo, el interés del autor por captar el momento en el que “no había muro” para “hablar sobre lo posible/imposible” introduce una dimensión simbólica del paisaje fronterizo. La frontera deja de aparecer únicamente como infraestructura física para presentarse como una construcción política e imaginaria que puede alterarse temporalmente.

De esta manera, el paisaje vivido en la obra se configura de la relación previa de Romero con ese entorno y de la atención sostenida que convierte el acontecimiento encontrado en una experiencia significativa. La desaparición temporal de los pilotes altera una configuración del paisaje previamente conocida y Romero se detiene para observar, permanecer, registrar y posteriormente reorganizar las imágenes mediante las cuales el acontecimiento adquiere unidad. El audiovisual no se limita así a conservar el instante en que el muro deja momentáneamente de dividir el campo visual, sino que transforma en la experiencia de imaginar y hacer perceptible, aunque sea de manera temporal, otra relación posible con el paisaje fronterizo.

VI. El paisaje fronterizo de *How to Dismantle an International Border*

El audiovisual concentra la mirada en una sección del muro fronterizo de Playas de Tijuana durante el proceso de extracción de sus pilotes metálicos. La cámara registra la maquinaria, las vigas, la arena, el mar y algunas formas de vida que permanecen alrededor de la intervención. Sin embargo, estos elementos no permiten reconocer de manera inmediata la totalidad del paisaje fronterizo. Fuera del título y del conocimiento previo del lugar, la imagen podría remitir simplemente a una infraestructura metálica sometida a una operación técnica. Su identificación como frontera depende también de los imaginarios, las memorias y las experiencias territoriales que el espectador lleva consigo.

Para quienes conocen Playas de Tijuana, las vigas registradas por Julio M. Romero remiten a un espacio marcado por sucesivas transformaciones. El audiovisual muestra uno de esos momentos: la retirada temporal de una parte de la estructura. No obstante, el muro ha atravesado procesos de instalación, deterioro, sustitución, reforzamiento e intervención visual

que han dejado cicatrices materiales sobre la playa. La obra permite recuperar esta historia porque convierte la infraestructura en protagonista, aunque muchas de las prácticas y conflictos asociados con ella permanezcan fuera del encuadre.

Esta revisión no pretende atribuir al audiovisual contenidos que no muestra. Su función es situar la acción registrada por Romero dentro de una historia territorial más amplia. A partir del desmontaje de los pilotes, es posible reconstruir algunas de las transformaciones políticas, materiales y culturales que han modificado este punto de Playas de Tijuana.

De la demarcación territorial al dispositivo de control

Algunas fechas permiten situar el episodio registrado por Romero dentro de las transformaciones de este lugar fronterizo. En 1851 fue colocado el primer monumento limítrofe en la zona donde actualmente se encuentra el Monumento 258 (Dear, 2005). La estructura hacía visible la demarcación establecida después del Tratado de Guadalupe Hidalgo, aunque todavía no constituía una barrera física continua. Este antecedente no forma parte del audiovisual, pero permite reconocer que la inscripción política de la frontera sobre el paisaje es anterior a la instalación de las estructuras metálicas.



Ilustración 42. Monumento 258, 1891-1896
Fuente: UNT digital library



Ilustración 43. Inauguración del Parque de la Amistad, 1971
Fuente: Nixon Presidential Library and Museum

En 1971, la inauguración del Parque de la Amistad favoreció el reconocimiento de este punto como un espacio de encuentro binacional. El 18 de agosto de ese año, Patricia Nixon participó en la apertura del área conocida como Friendship Park, concebida como un lugar de reunión entre personas de ambos países (Parks, 2021). En ese momento, el límite territorial coexistía con formas más abiertas de contacto y convivencia. Esta condición no eliminaba la división

política, pero muestra que la forma material y los usos sociales de la frontera han cambiado con el tiempo.



Ilustración 44. Monumento 258 (1974)

National Park Gallery Digital Asset Management System

En 1994, la Operación Gatekeeper reforzó el sector de San Diego mediante más agentes, barreras, iluminación y sistemas de vigilancia, con el propósito de impedir los cruces en las zonas urbanas y redirigirlos hacia otros sectores (*Operation Gatekeeper*, s/f) . Después de los atentados del 11 de septiembre, este control quedó integrado en un marco más amplio de seguridad nacional y coordinación institucional. En 2011, Julio M. Romero registró la extracción de los pilotes metálicos deteriorados por la exposición al ambiente costero y la instalación de una nueva estructura, diseñada con una vida útil aproximada de treinta años. Este desmontaje no representó la desaparición de la frontera, sino un momento dentro de su mantenimiento y actualización material.

La función principal de esta estructura ha sido delimitar el territorio y controlar la movilidad entre México y Estados Unidos, particularmente el paso de personas migrantes. Su presencia materializa una diferencia política entre ambos lados y prolonga sobre el paisaje una forma desigual de administración territorial. Desde esta perspectiva, el muro puede leerse también como una imposición vinculada con relaciones históricas de poder y con una lógica imperial que transforma el espacio mexicano a partir de las políticas de seguridad estadounidenses. Esta

interpretación requiere desarrollarse mediante el contexto histórico y los planteamientos de autores como Valenzuela, y no únicamente a partir de las imágenes del audiovisual.

La acción registrada por Romero permite observar de manera concreta esta transformación material. La extracción de los pilotes muestra que la frontera no es una estructura inmóvil ni natural, sino una intervención que puede ser retirada, sustituida y reforzada. La vida útil proyectada para la nueva estructura confirma que su presencia tampoco es definitiva, pues se encuentra sujeta al desgaste, el mantenimiento y la renovación. No obstante, mientras sus materiales cambian, permanece la función política de separar, vigilar y regular la movilidad.

La operación técnica constituye solo la parte visible del proceso. Fuera del encuadre permanecen las decisiones políticas que hicieron posible la instalación de las barreras, las instituciones responsables de su vigilancia y las desigualdades que determinan quién puede atravesar legalmente el territorio y quién queda expuesto a la detención, la expulsión o la búsqueda de rutas más peligrosas.

Apropiaciones culturales del muro

El muro no ha funcionado solamente como infraestructura de control. Su presencia dentro de un espacio urbano, costero y cotidiano también ha propiciado distintas formas de encuentro, representación e intervención cultural. Ha sido pintado, fotografiado, utilizado como escenario, convertido en soporte de mensajes y activado mediante acciones artísticas y musicales.

Estas prácticas pueden comprenderse como apropiaciones diferentes de la infraestructura. No existe entre ellas una jerarquía necesaria ni todas producen el mismo tipo de relación con el lugar. Algunas modifican directamente la superficie del muro; otras utilizan el espacio fronterizo como escenario; algunas documentan experiencias relacionadas con la movilidad; y otras generan encuentros que se desarrollan simultáneamente a ambos lados de la división.



Ilustración 45. El hombre bala, intervención de Javier Téllez InSite 05 (2005)

Entre las acciones performáticas se encuentra *One Flew Over the Void (Bala perdida)*, realizada por Javier Téllez en el contexto de inSITE_05. La intervención culminó con el lanzamiento de un hombre bala por encima de la línea fronteriza en Playas de Tijuana (Valenzuela Arce, 2012, pp. 152–154). El muro se convirtió así en parte central de una acción que planteaba la posibilidad de atravesar el límite mediante un gesto circense. El vuelo no eliminaba materialmente la frontera, pero producía una imagen en la que la barrera podía ser superada de manera temporal y simbólica.

Esta acción establece un diálogo particular con *How to Dismantle an International Border*. Téllez convirtió el cruce por encima del muro en el centro del performance, mientras Romero registró la extracción material de sus pilotes. En ambos casos, la infraestructura deja de funcionar como fondo y participa directamente en la acción. Sin embargo, las obras proponen operaciones distintas: una imagina el atravesamiento y la otra observa el desmontaje.

La pintura y los murales producen otra forma de apropiación. Al incorporar colores, figuras y mensajes sobre la superficie metálica, transforman temporalmente la apariencia del muro y disputan su condición visual como estructura exclusivamente asociada con la vigilancia y la separación. No obstante, la pintura no cancela la función restrictiva de las vigas. La imagen se coloca sobre la barrera sin eliminar su capacidad para impedir el paso.



Ilustración 46. Evento de Border Angels
(5 de agosto 2018) Archivo Michelle Godoy

La fotografía establece una relación distinta. En este caso, el muro y el espacio próximo pueden funcionar como lugares para exhibir imágenes y vincular la frontera con otras experiencias de movilidad. La exposición *En los campos del norte*, de David Bacon, presentó fotografías relacionadas con la vida y el trabajo de personas migrantes en los campos agrícolas de Estados Unidos. Su relación con el muro no depende de una intervención directa sobre la infraestructura, sino del uso del espacio fronterizo para hacer visibles trayectorias laborales que se extienden más allá del momento del cruce.

Esta forma de apropiación amplía el significado del paisaje. La frontera no aparece únicamente como el lugar donde se detiene o permite la movilidad, sino como parte de recorridos más extensos que conectan el desplazamiento, el trabajo agrícola, la explotación laboral, la vida cotidiana y la permanencia de comunidades migrantes en Estados Unidos. La fotografía activa el espacio mediante la representación y la memoria, mientras que el performance lo hace mediante la acción corporal y la pintura mediante la modificación de su superficie.



Ilustración 47. La exposición *En los campos del norte*
(Imagen de El Colef)



Ilustración 48. Fandango fronterizo en el muro
(19 de octubre 2023)

El Fandango Fronterizo constituye otra forma de apropiación, producida mediante la música. El encuentro reúne a músicos, bailarines y participantes de son jarocho en ambos lados de la frontera. Aunque el muro conserva la separación física, el sonido atraviesa la estructura y permite construir una experiencia compartida. La música no desmonta ni cruza materialmente la barrera, pero crea una relación que no puede quedar completamente contenida por ella. Estas prácticas muestran que una misma infraestructura puede sostener relaciones culturales distintas. El performance la convierte en un obstáculo que puede sobrevolarse; la pintura modifica su superficie; la fotografía activa el lugar como espacio de representación y memoria; y la música produce un encuentro sonoro a través de la división. Ninguna de estas apropiaciones es, por sí misma, mejor o más completa que las demás. Cada una organiza de manera diferente la relación entre el cuerpo, la imagen, el sonido, el espacio y la frontera.

La posibilidad de apropiarse del muro tampoco se encuentra distribuida de manera igualitaria. Aunque su superficie y sus inmediaciones pueden parecer disponibles para murales, exhibiciones, performances o encuentros musicales, muchas acciones requieren permisos, negociaciones institucionales y acceso a una zona sometida a vigilancia. Las autoridades conservan la capacidad de determinar quién puede aproximarse, permanecer, intervenir o utilizar la infraestructura como soporte expresivo.

Esto introduce una contradicción importante. El muro puede ser resignificado mediante prácticas culturales, pero continúa siendo una infraestructura administrada y regulada. Las intervenciones alteran su apariencia, producen nuevas imágenes y generan encuentros, aunque no necesariamente modifican las relaciones políticas que sostienen su función fronteriza.

El mar y la violencia fuera del encuadre

La violencia asociada con el cruce fronterizo constituye otra capa que permanece fuera de las imágenes de *How to Dismantle an International Border*. La obra no registra intentos de cruce ni presenta directamente sus consecuencias. Sin embargo, el mar que aparece junto a las vigas forma parte de un territorio en el que la restricción de la movilidad puede desplazar a algunas personas hacia rutas marítimas. Las cifras generales de muertes registradas por las autoridades estadounidenses corresponden al conjunto de la frontera y no deben trasladarse de manera

automática al caso de Playas de Tijuana. Hacerlo produciría una relación imprecisa entre datos generales y un punto específico.

Aunque los cruces marítimos son menos frecuentes que los realizados por otras rutas, existen registros de personas que han intentado bordear la estructura nadando o utilizando embarcaciones precarias. Algunas han sido arrastradas por el oleaje y otras han sido localizadas posteriormente en zonas costeras del sur de California. Estos casos permiten reconocer que el océano no funciona únicamente como un elemento natural o como continuidad visual del paisaje. También puede incorporarse a las dinámicas de movilidad, vigilancia y riesgo producidas alrededor de la frontera.

La violencia no debe reducirse únicamente a las muertes. También se expresa en la separación de personas, la vigilancia constante, la imposibilidad de circular y la diferencia entre quienes pueden atravesar el límite mediante documentos y quienes son desplazados hacia rutas peligrosas. El muro interviene en la organización del movimiento y produce experiencias distintas según la condición jurídica, social y nacional de quienes se aproximan a él.

Ambivalencias del muro fronterizo

A partir de estas capas, el muro de Playas de Tijuana puede aparecer como un muro pintado de colores y como un muro manchado de sangre. La primera imagen remite a los murales, las fotografías, los performances, la música, los encuentros y otras prácticas que han intentado apropiarse del espacio y modificar sus significados. La segunda alude a la vigilancia, la separación, la movilidad restringida y las experiencias de violencia relacionadas con la frontera.

Ambas imágenes coexisten sobre una misma infraestructura. No se trata de elegir entre un muro culturalmente apropiado y un muro violento, ni de considerar que las intervenciones artísticas corrigen o compensan sus efectos políticos. La pintura puede cubrir las vigas con colores sin retirar la barrera. La música puede atravesarla sin permitir que los cuerpos hagan lo mismo. La fotografía puede hacer visibles las experiencias migratorias sin modificar las políticas que las condicionan. El performance puede imaginar un cruce extraordinario, aunque

la circulación cotidiana permanezca regulada. Estas diferencias muestran que la cultura no se sitúa fuera del conflicto fronterizo, sino que actúa dentro de sus restricciones y contradicciones.

How to Dismantle an International Border se incorpora a esta historia mediante otra operación: el registro del desmontaje material. A diferencia de las intervenciones que pintan, sobrepasan, representan o activan sonoramente el muro, Romero observa el momento en que una parte de la estructura es extraída del suelo. La obra genera por unos instantes la posibilidad visual de un paisaje sin esa barrera, aunque el proceso forme parte de su sustitución y mantenimiento. Esta revisión no busca atribuir al audiovisual contenidos que no muestra. Su función es situar las vigas registradas por Romero dentro de una historia territorial más amplia. La obra presenta una acción concreta y visible: el desmontaje temporal de una sección del muro.

VII. Conclusión

El análisis de *How to Dismantle an International Border* permite reconocer el alcance metodológico que ofrece la noción de paisaje para el estudio del audiovisual. Si el análisis se limitara al muro fronterizo como objeto material o como infraestructura política, quedarían fuera otros elementos que participan en la construcción de sentido de la obra: el mar, el movimiento de las aves, el sonido del oleaje, la maquinaria, las voces provenientes del fuera de campo, las prácticas cotidianas de quienes habitan la playa y las afectaciones ecológicas derivadas de la infraestructura fronteriza. Es la relación entre estos elementos la que configura el paisaje como una experiencia compleja.

El análisis del paisaje representado permitió observar que el desmontaje de los pilotes no implica el desmantelamiento de la frontera como paisaje. Aunque la obra registra la extracción de una infraestructura específica, la lógica fronteriza permanece inscrita en el territorio, en las formas de control, en las prácticas de vigilancia y en los imaginarios que continúan otorgándole significado. En este sentido, el título *How to Dismantle an International Border* puede leerse como una formulación de carácter utópico: anuncia la posibilidad de desmontar una frontera internacional, mientras el propio audiovisual evidencia que retirar una parte del muro no supone la desaparición de la frontera.

Por su parte, el paisaje vivido permite comprender que la obra no surge únicamente como registro de un acontecimiento fronterizo, sino también de una búsqueda por construir una imagen del paisaje durante un momento poco habitual de la infraestructura fronteriza. El testimonio de Romero, junto con sus referencias a *Study of Perspective* de Ai Weiwei, al derrumbe del Muro de Berlín y a *Glass Jars* de Alec Soth, permite comprender cómo ese acontecimiento adquiere una dimensión conceptual, simbólica y afectiva. Así, la obra se mueve entre el documento, el gesto artístico y la experiencia territorial: registra un desmontaje real, pero al mismo tiempo permite imaginar, aunque sea de forma efímera, un paisaje fronterizo sin la presencia de su infraestructura habitual.

Esta imagen corresponde, sin embargo, a un momento particular del paisaje atravesado por la mirada y la experiencia de Romero. El audiovisual conserva una situación que adquirió para él un significado particular y que posteriormente fue traducida mediante el registro y la organización de las imágenes. El paisaje sin el muro representa así una manera de experimentar y mirar ese espacio, pero no la totalidad de las experiencias de quienes lo habitan, recorren o comparten. La obra permite conservar y compartir una experiencia situada sin pretender abarcar todas las formas posibles de vivir ese paisaje.

Finalmente, la incorporación de la obra a la Colección Elías + Fontes prolongó la circulación de este registro y lo situó dentro de una narrativa sobre la producción artística de Baja California. Su tránsito desde un espacio independiente hacia una colección privada y posteriormente hacia El Cubo muestra que el paisaje representado tampoco permanece ligado únicamente al lugar donde fue registrado, sino que adquiere nuevos sentidos mediante su conservación, disposición museográfica y reexhibición..

CAPÍTULO VII: FANTASÍA MORAL

Ghost Magnet Roach Motel

Resumen

Este capítulo examina la exhibición *Fantasía Moral* (CECUT, 2021) a partir del audiovisual *Ghost Magnet Roach Motel* (2016), con el propósito de analizar cómo se construye el paisaje cultural fronterizo mediante la relación entre la experiencia situada del artista y su elaboración audiovisual. La memoria y la trayectoria transnacional de Shinpei Takeda se articulan con una propuesta museográfica no lineal, organizada mediante dinámicas de desintegración (*decay*) que modifican la percepción y el desplazamiento del espectador dentro del espacio expositivo. Mientras el paisaje vivido permite reconocer las trayectorias afectivas y relacionales que atraviesan la práctica del artista, el paisaje representado muestra cómo estas experiencias son seleccionadas, reorganizadas y transformadas mediante los recursos audiovisuales. El cruce entre ambos permite comprender de qué manera la obra y su disposición museográfica establecen una relación con el contexto fronterizo de Tijuana.

I. Introducción

La exhibición *Fantasía Moral* fue inaugurada en junio de 2021 en la Sala 2 de El Cubo, bajo la curaduría de Rafael Fonseca, doctor en historia y crítica del arte. Previamente, el curador había colaborado con el artista Shinpei Takeda en otros proyectos expositivos orientados a situar la producción asiática en distintas geografías. Este antecedente no forma parte directa de la muestra, pero resulta relevante para comprender la perspectiva curatorial desde la cual se articula su trabajo en el contexto fronterizo de Tijuana.

En este marco, la investigación de Takeda sobre la memoria de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki se pone en relación con las condiciones de violencia contemporánea en Tijuana. Esta articulación se condensa en la premisa “Entre dos bombas atómicas y la oleada de violencia en Tijuana”, que vincula contextos geográficamente distantes sin establecer equivalencias directas, sino mediante un entramado de memorias, desplazamientos y experiencias. En este sentido, la relación no se presenta de forma homogénea en todos los casos, sino que se reconfigura a través de distintas estrategias formales y narrativas dentro de

la exhibición. Así, la muestra permite analizar cómo el paisaje fronterizo no se limita a una representación visual, sino que se construye a partir de trayectorias situadas, donde lo biográfico, lo social y lo museográfico intervienen en su configuración.

En la obra audiovisual *Ghost Magnet Roach Motel*, esta operación se reconfigura en el espacio fronterizo al centrarse en las personas que han sido clave en la llegada del artista a Tijuana y en las relaciones que sostienen su práctica. Más que establecer una conexión explícita entre territorios, el audiovisual configura una red situada de experiencias, en la que el paisaje vivido emerge a partir de vínculos, trayectorias y formas de colaboración.

El audiovisual no busca explicar el trabajo de Shinpei Takeda, sino documentar uno de sus proyectos colaborativos desde su interior: la conformación de una banda de música creada en Tijuana a partir de su investigación sobre los últimos testimonios de sobrevivientes de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, registrados fuera de Japón, particularmente en América Latina. En este sentido, el audiovisual inscribe la práctica artística en un entramado de relaciones que vincula memoria desplazada, experimentación sonora y contexto fronterizo.

A través de conciertos, procesos creativos y momentos de diálogo entre los integrantes del colectivo en torno a las adicciones y sus formas de afrontamiento, la obra recupera dimensiones efímeras e íntimas que no suelen quedar registradas en el espacio museográfico, constituyendo así una dimensión central del paisaje vivido del proyecto. Al mismo tiempo, despliega ritmos contemplativos y fragmentarios —a través del uso del montaje, la duración de los planos y la relación entre sonido e imagen— que permiten aproximarse al paisaje representado, al articular formalmente estas experiencias dentro del dispositivo audiovisual.

II. Historia del proyecto museográfico

La exhibición fue presentada en un momento marcado por el regreso paulatino a los espacios públicos tras el confinamiento por COVID-19. Este contexto implicó restricciones de acceso y una organización del recorrido en grupos reducidos, lo que incidió en las condiciones de circulación dentro del espacio expositivo y en la forma de interacción con las obras. Paralelamente, la muestra fue trasladada a un formato de realidad virtual (VR), lo que hizo visible la tensión entre la experiencia espacial del museo y sus formas de mediación digital,

particularmente ante las dificultades de reproducir la dimensión corporal y sensorial del recorrido expositivo. En este sentido, la reapertura del espacio museográfico no sólo implicó el retorno físico del visitante, sino también una reflexión sobre las formas de habitar, percibir y experimentar colectivamente el espacio después del aislamiento. Esta modalidad amplió las formas de acceso a la exhibición y permitió una aproximación distinta al paisaje, mediada por la navegación virtual y la relación visual entre las piezas.

El proyecto se centra en el trabajo de Shinpei Takeda, cuya práctica se ha desarrollado entre Japón, Alemania, Estados Unidos y México. Su relación con el CECUT no es reciente, sino que puede rastrearse en intervenciones previas dentro del propio recinto. En 2010 presentó la pieza *Decaimiento Alpha* en el pasillo que conecta el edificio principal con El Cubo, lo que permite situar su trabajo dentro de una continuidad espacial e institucional en la ciudad. A ello se suma su participación en la exhibición *TJ in China*, reforzando su vínculo sostenido con este espacio.

En este marco, la exhibición plantea una relación entre memoria histórica y violencia contemporánea, donde esta última opera como uno de los detonantes principales de la propuesta. La curaduría dialoga con los planteamientos de Günther Anders —particularmente a partir de sus reflexiones sobre la destrucción atómica y la incapacidad humana de dimensionar plenamente sus consecuencias—, orientando una reflexión sobre la distancia entre aquello que la humanidad produce y su capacidad de imaginar o sentir los efectos de sus acciones. Esta preocupación aparece desarrollada por Anders en el capítulo “La formación de la fantasía moral y la plasticidad del sentimiento”, incluido en *La obsolescencia del hombre*, donde plantea:

"Si eso es así, en la medida en que queramos que no todo se eche a perder, la decisiva tarea actual consiste en la educación de la fantasía moral, es decir, en el intento de superar el "desnivel": en ajustar la capacidad y elasticidad de nuestra [facultad de] imaginar y sentir a las dimensiones de nuestros productos y a la enorme desmesura de lo que podemos causar; por tanto, en asimilar nuestra [facultad de imaginar y sentir a nuestro nivel en cuanto hacedores." (Gunther Anders)

III. Disposición audiovisual en el proyecto museográfico

“Una vez vuelta a la vida, la memoria nos guiará dándonos hilos con los que una vez más podremos tejer nuestro futuro aún desconocido.”- Shinpei Tajeda

La configuración de la exhibición responde a condiciones espaciales particulares. La disposición de las piezas y el recorrido adquieren sentido en relación con la ciudad de Tijuana, donde la articulación entre memoria histórica japonesa y violencia contemporánea se vuelve especialmente legible. Estas condiciones hacen que la muestra no sea fácilmente transferible, ya que un eventual traslado implicaría una reconfiguración de la experiencia del visitante.



Ilustración 49. Estructura tridimensional de hilos Beta Decay

En este marco, la sala se organiza como un entorno inmersivo en el que distintos medios — elementos colgantes, piezas audiovisuales, instalaciones sonoras y objetos— se entrelazan para construir una experiencia espacial. El recorrido no se plantea de forma lineal, sino mediante un desplazamiento abierto entre distintas zonas, guiado por variaciones en la intensidad perceptiva.

Algunas piezas estructuran directamente el espacio. Las estructuras de hilos de *Beta Decay* atraviesan la sala y condicionan el movimiento del cuerpo, mientras que obras como *Alpha Decay 7: To erase memories*, introducen momentos de detención al concentrar la atención en la materialización visual del sonido.

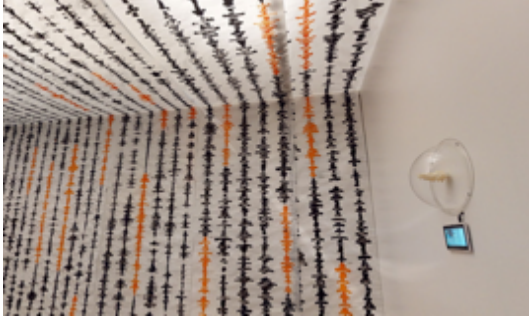


Ilustración 50: Disposición de Alpha Decay 7



Ilustración 51: Video de Anatomic Morphology

Más allá de la experiencia inmersiva que genera, *Alpha Decay 7* contribuye a establecer relaciones entre elementos. La presencia de *Anatomic Morphology* en una pantalla de dimensiones reducidas, los registros de voz de sobrevivientes de Hiroshima y Nagasaki, las referencias a la radiación y la construcción de espacios mediante tecnología VR reúnen escalas, tiempos y materiales distintos dentro de una misma obra. En una exhibición que gira en torno a acontecimientos de enormes dimensiones históricas y humanas, resulta significativo que una imagen tan pequeña como la del video pueda adquirir una carga simbólica considerable. Lo diminuto deja de ocupar un lugar secundario y adquiere relevancia dentro de la obra, permitiendo evocar procesos más amplios relacionados con la memoria, la radiación o aquello que permanece invisible, pero cuyos efectos continúan presentes. La forma presenta una apariencia orgánica e irregular que puede evocar procesos de mutación, crecimiento anómalo o transformación material. En el contexto de una exhibición centrada en Hiroshima, Nagasaki y la radiación, estas asociaciones adquieren una resonancia particular, aunque la obra no establece de manera explícita una interpretación única.

En este contexto, Ghost Magnet Roach Motel funciona como un punto de inflexión dentro de la muestra. A diferencia de las zonas abiertas, el audiovisual se ubica en un espacio delimitado hacia uno de los laterales de la sala, interrumpiendo el tránsito libre y propiciando una experiencia más contenida y concentrada en la observación.

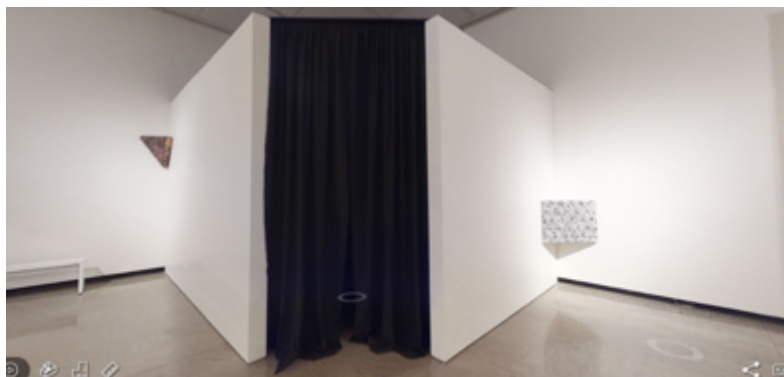


Ilustración 52. Cabina audiovisual de la proyección *Ghost Magnet Roach Motel*

De este modo, la exhibición no se organiza a partir de secciones temáticas rígidas, sino mediante una disposición espacial que articula la experiencia del visitante. El recorrido no establece una posición fija de observación, sino que permite construir distintas formas de aproximación al paisaje y a las relaciones entre las piezas.

En otra de sus intervenciones dentro de la exhibición, Takeda modificó una de las paredes de la sala. En entrevista comentó que, tras el periodo de cierre provocado por la pandemia, encontró numerosas cucarachas en el recinto (EmbamexJP, 2022). Esta observación adquiere otro sentido al considerar que las cucarachas también aparecen asociadas a *Ghost Magnet Roach Motel*, donde funcionan como una referencia a formas de persistencia y adaptación frente a condiciones adversas. De este modo, elementos presentes en la obra reaparecen dentro del espacio expositivo, estableciendo vínculos entre la experiencia del artista, la exhibición y el contexto al confinamiento.

IV. El paisaje vivido de Shinpei Takeda

Antes no había esa zona entre ese muro y otro muro, siento que esa zona es donde pertenezco. Ni aquí ni ahí [...] ¿Y quiénes viven ahí? por ejemplo en esa zona el río de Tijuana, ahí viven los adictos.

-Shinpei Takeda (2026)

La relación de Shinpei Takeda con el espacio fronterizo se construye a partir de desplazamientos, procesos de adaptación y experiencias compartidas que atraviesan su

trayectoria entre Japón, Alemania, Estados Unidos y México. El artista explica que ha pasado aproximadamente una cuarta parte de su vida en cada uno de estos países y describe su identidad como una mezcla de esas cuatro experiencias. Más que reconocerse mediante una pertenencia fija, comprende la frontera desde una condición de tránsito constante, en la que “hackear” límites y habitar espacios intermedios forma parte de su manera de relacionarse con Tijuana.

Takeda llegó a Tijuana en 2005, durante un periodo que recuerda por la efervescencia de su escena artística y por el reconocimiento de la ciudad como una “ciudad de hacedores”. Ese mismo año se desarrolló la fase pública de inSite_05, programa de producción artística situado entre Tijuana y San Diego que promovía procesos de investigación, colaboración y diálogo con el contexto social de ambas ciudades (Sánchez, 2006). Este panorama permite situar la intensidad cultural que encontró al llegar, aunque su incorporación a la escena local no fue inmediata, sino que se produjo gradualmente mediante sus proyectos audiovisuales, el encuentro con otros artistas y la construcción de vínculos en la ciudad.

Desde esta trayectoria, Takeda expresa su identificación con una zona intermedia de la frontera: “[...] antes no había zona entre ese muro y otro muro, siento que esa zona es donde pertenezco. Ni aquí ni ahí [...]”. Su sentido de pertenencia no se organiza alrededor de la identificación exclusiva con alguno de los territorios separados por el muro, sino con el espacio situado entre ambos límites. La frontera deja de aparecer únicamente como una división entre México y Estados Unidos y se convierte, desde su experiencia, en un lugar desde el cual puede interpretar una trayectoria marcada por el desplazamiento y la coexistencia de distintas referencias culturales.

La creación artística y la realización audiovisual se convirtieron para Shinpei Takeda en formas de elaborar experiencias vinculadas con distintos momentos de su relación con Tijuana. Entre estos proyectos se encuentra *Hiroshima Nagasaki Download*, documental realizado mientras mantenía su base en San Diego y trabajaba con los testimonios de sobrevivientes japoneses de las bombas atómicas que posteriormente migraron hacia distintos países de América Latina, entre ellos Argentina, Bolivia y Brasil. Este proyecto puso en relación su propia trayectoria

entre distintos países con las memorias de otras experiencias de desplazamiento, aunque en ese momento su conocimiento cotidiano de Tijuana todavía era limitado.

Su adaptación a Tijuana se produjo gradualmente. Takeda recuerda que al principio conocía poco la ciudad, pero con el tiempo aprendió a identificar algunos lugares que, en sus propias palabras, poseían una “vibración de violencias”. La expresión resulta significativa porque muestra que su relación con Tijuana no se construyó únicamente mediante referencias geográficas o conocimientos previos, sino también a partir de las sensaciones y atmósferas que percibía al recorrerla.

En este proceso realizó *El México más cercano a Japón*, documental surgido de una búsqueda relacionada tanto con su presencia en Tijuana como con su identidad japonesa: “[...] empecé a encontrar con mi cámara chiquita [...] buscando por qué estoy aquí, por qué soy japonés, pero resultó que hay unas familias japomexicanas aquí [...]”. Estos registros le permitieron reconocer el espacio fronterizo mediante historias y trayectorias vinculadas con la presencia japonesa en la ciudad. Tijuana comenzó así a adquirir sentido para Takeda no sólo como parte de la relación binacional con Estados Unidos, sino también como un lugar atravesado por memorias y desplazamientos transpacíficos.

La exploración audiovisual también favoreció su integración progresiva a la escena cultural local. Uno de estos vínculos surgió de su encuentro con Genaro Nonaka, hijo del fotógrafo Kingo Nonaka, mediante quien conoció el archivo y la obra de uno de los primeros fotógrafos en realizar registros panorámicos y escenas de la vida cotidiana de la ciudad. La obra de Kingo Nonaka ha sido leída como parte de la construcción visual de la llamada “leyenda blanca” de Tijuana, pues mostraba una ciudad que contrastaba con los imaginarios de vicio, desorden y transgresión asociados con la leyenda negra. Este contacto con la memoria visual de la ciudad se sumó a las experiencias desde las cuales Takeda fue estableciendo su relación con ella. *Ghost Magnet Roach Motel* tensiona, en cierta medida, la imagen histórica de Tijuana asociada con el vicio, al desplazar la mirada hacia una ciudad en la que también tienen lugar procesos de rehabilitación.

La película *Ghost Magnet Roach Motel* fue descrita por Shinpei Takeda como “un grito”. Durante ese periodo se encontraba en la fase de postproducción de *Hiroshima Nagasaki*

Download, proceso que implicaba volver constantemente sobre testimonios de sobrevivientes de las bombas atómicas marcados por experiencias particularmente crudas. Paralelamente, en 2008 comenzó la formación de la banda Ghost Magnet Roach Motel, en un momento que coincidía con uno de los años más violentos en Tijuana. La expresión del grito permite reconocer la intensidad afectiva que Takeda atribuye a la obra, aunque ésta no surgió como una descarga inmediata, sino de experiencias que se acumularon y adquirieron forma durante un proceso audiovisual.

Para entonces, Takeda había avanzado en su integración a la ciudad después de vivir en El Nopal, una pequeña comunidad de artistas. Recuerda que al llegar no hablaba español y que gran parte de la experiencia le resultaba *blurry* —empañada—; sin embargo, la convivencia dentro de esta comunidad le permitió construir relaciones afectivas y vínculos de cercanía que describe como una especie de familia. Al mismo tiempo, reconoce una sensación de vulnerabilidad asociada con su condición de extranjero y con la percepción de que el Estado no necesariamente le ofrecía protección. Frente a ello, las redes de amistad adquirieron un papel central para desenvolverse en el espacio fronterizo. La pertenencia comenzó a construirse, por tanto, no sólo mediante su permanencia territorial, sino a través de relaciones de confianza, cuidado e intuición cotidiana: “[...] empiezo a entender que gente te marca cuando tú estabas pensando en esa persona [...] intuiciones están mucho más parte de la vida cotidiana”.

La formación inicial de Shinpei Takeda como geólogo resulta significativa en este sentido, ya que introduce una sensibilidad hacia la materialidad del entorno y los procesos de transformación del espacio. Esta disposición también se relaciona con experiencias tempranas vinculadas a la frontera, particularmente durante su estancia en Alemania en el contexto de la caída del muro de Berlín, donde tuvo contacto directo con una frontera material en proceso de desintegración. Como recuerda Takeda:

“En el 88 fuimos a Berlín antes de que se caiga el muro [...] Yo era como ocho años, chiquititos, con mis papás. Pero tenía los martillos [...] Cualquier gente, hasta entonces, pueden sacar las partes del muro [...] yo tenía los chingos de concretos en mi bolsa [...]”

Más adelante agrega:

“Es interesante para mí haber visto realmente el proceso de quitar las fronteras [...] porque cuando tenía siete años, tenía que pasar por la misma frontera [...] y como japonés, pude pasar. Estaba en Berlín West a Berlín East, pero te checan ahí [...] Recuerdo todavía hay unas flores nuevas porque recién mataron gente que trataron de cruzar.”

Esta experiencia permite reconocer una familiaridad temprana con la frontera entendida como una estructura material y transformable. Más adelante, esta forma de percibir los límites se relacionaría con su formación como geólogo y con prácticas artísticas interesadas en la transformación y el desplazamiento del espacio. Posteriormente, Takeda estudió *organizational studies* en San Diego y, junto con un amigo, formó la asociación AJA Project, iniciativa que le permitió desarrollar y sostener distintos proyectos vinculados con su práctica artística.

Takeda recuerda que comenzó el registro de *Ghost Magnet Roach Motel* en 2013. Esta fecha coincide con una nota publicada por Joey Muñoz, quien participó en el registro fotográfico de la película y menciona el Festival All My Friends, realizado en Rosarito. De acuerdo con Takeda, algunos integrantes de la banda atravesaban problemas de adicción que producían inestabilidad dentro del grupo. Daniel Ruanova, integrante de la banda Ghost Magnet Roach Motel y del colectivo TJ in China, propuso llevarlos al centro de rehabilitación CIRAD y documentar audiovisualmente su proceso. Ruanova conocía este espacio debido a que, desde los dieciocho años, había pasado por distintos intentos de rehabilitación y, según su experiencia, el tratamiento recibido en CIRAD había resultado más efectivo que los anteriores. A partir de esta propuesta comenzó el registro del proceso, aunque Takeda ya realizaba grabaciones experimentales con su cámara.

Desde la perspectiva de John Dewey, este origen permite comprender que la obra no surgió de una idea artística completamente definida ni de una inspiración aislada. Se formó mediante la interacción entre las grabaciones que Takeda ya realizaba, la situación de los integrantes de la banda, la experiencia previa de Ruanova y las relaciones construidas durante el proceso de

rehabilitación. Estas circunstancias aportaron materiales de experiencia que posteriormente fueron seleccionados y elaborados hasta adquirir una forma audiovisual.

Shinpei Takeda expresa el afecto que mantiene hacia Ghost Magnet Roach Motel al describirla como una obra profundamente personal: “[...] Todo es personal [...] de cierta manera, la película nunca para. Realmente era más orgánico, no era alguna decisión que hice [...]”. A partir de ello, Takeda señala su interés por mostrar las experiencias vinculadas al cruce fronterizo y a los procesos de rehabilitación desde una perspectiva cercana a las personas involucradas: “[...] trato de mostrar la parte de cruzar por la frontera, que ahorita ya se convirtió en mucho más grande [...] también la historia de los individuos en ambos lados: un músico aquí [...] y otro güero buscando su sanación llegando a México. [...] no tanto de como de ojo de juzgar, pero más como la energía de la vida [...]”. En este sentido, el audiovisual se construye desde relaciones, trayectorias compartidas y experiencias atravesadas por el deseo de continuar y superar la adicción: “[...] Ojala que se entienda ciertos sentidos [...] deseo de querer vivir, querer seguir adelante o deseo de superar adicción.” Desde esta lectura, la experiencia no antecede simplemente a la obra como un contenido que después se representa, sino que va adquiriendo forma durante el propio proceso de relación, registro y elaboración audiovisual.

Su relación con el espacio fronterizo se configuró de manera progresiva y experiencial, a partir del desplazamiento, la exploración y la adaptación al entorno fronterizo. En este sentido, Shinpei Takeda describe la vida fronteriza como una experiencia marcada por el cruce constante de límites: “[...] es la vida fronterizo, siempre estás cruzando la línea [...] hackeando la línea. Sabemos cómo brincar y esa es la adicción [...] estoy aburridísimo cuando no tiene fronteras para cruzar [...] aquí realmente encontré una vida fronteriza, queriendo ser otro siempre, entonces, esa es, de alguna manera me funcionó.

Takeda expresa una percepción ambivalente de Tijuana y del muro fronterizo: “[...] como muy surreal, caótico, pero también como que libertad [...] A veces la parte loca es esta. A veces son como esculturas [...] se ve bellísima [...] pero sí, está feo [...] muy artificial y cada vez peor”. En su experiencia, el muro no adquiere un significado único. Puede percibirse como una estructura violenta y artificial que restringe la movilidad, pero también como un objeto visual

incorporado al paisaje cotidiano, capaz incluso de producir una impresión estética. Esta ambivalencia muestra que la frontera no es experimentada de la misma manera en todo momento: su significado cambia según la posición, el recorrido y la relación que se establece con ella. La observación de Takeda sobre el aumento progresivo de las barreras también introduce una dimensión temporal, pues contrasta los muros deteriorados que encontró al llegar con una infraestructura cada vez más extensa y reforzada.

Más que remitir a una experiencia individual y aislada, el paisaje vivido relacionado con *Ghost Magnet Roach Motel* se configura mediante trayectorias, relaciones y experiencias compartidas. Los desplazamientos de Takeda entre distintos países, su identificación con el espacio intermedio de la frontera, las redes de cuidado construidas en El Nopal y las experiencias de Ruanova y los demás integrantes de la banda frente a la adicción convergen en un entramado social y afectivo desde el cual Tijuana adquiere sentido.

En este contexto, *Ghost Magnet Roach Motel* puede entenderse como un punto de condensación de trayectorias biográficas, sociales y afectivas. La frontera no aparece únicamente como una división territorial, sino como un espacio atravesado por la vulnerabilidad, la confianza, el cruce constante y la búsqueda de recuperación. Estas experiencias no fueron trasladadas directamente a la obra, sino seleccionadas y elaboradas durante su proceso de realización. Si el paisaje vivido permite reconocer las experiencias y relaciones que intervinieron en la realización de la película, el paisaje representado permite analizar cómo fueron articuladas y transformadas mediante el montaje, el sonido, el performance y los demás recursos audiovisuales.

V. El paisaje representado de *Ghost Magnet Roach Motel*

[...] Todo es personal [...] de cierta manera, la película nunca para.

-Shinpei Takeda

El audiovisual retoma el nombre de la banda musical Ghost Magnet Roach Motel. Desde la aparición del título, cuyas palabras parecen rebotar al ritmo de la percusión y los sonidos de cuerdas, se establece una relación directa entre los elementos gráficos y la ambientación

sonora. Este inicio anticipa una de las operaciones centrales de la película: la imagen, el movimiento y el sonido no funcionan de manera separada, sino que construyen conjuntamente la intensidad de las experiencias representadas..

El documental se organiza en cinco partes: *Session 1: Great Fight*, *Session 2: Mexican Judgment Day*, *Session 3: One Man's Silent Approach to Shouting*, *Session 4: Searching for Whiteman's Soul* y *Session 5: The Cockroach Effect*. Aunque cada una posee una duración aproximada de diez minutos no operan como episodios completamente autónomos. En conjunto, articulan recorridos entre espacios de detención, rehabilitación, tránsito fronterizo y performance.

Session 1: Great fight:

La obra abre en la oscuridad de la noche y entrelaza dos acciones. Mientras un camión avanza con una estructura por la carretera, Shinpei Takeda cubre su rostro con pintura blanca. La relación entre ambas escenas permanece en suspenso, aunque la alternancia del montaje comienza a asociarlas desde el inicio. De fondo, los gritos de procedencia desconocida envuelven el trayecto nocturno y construyen una tensión latente que anticipa el conflicto que aparecerá más adelante.

Aunque el destino del recorrido no se explica en ese momento, el testimonio de Joey Muñoz —quien participó en el registro audiovisual del proyecto— permite contextualizar la secuencia. Muñoz menciona que para la presentación de la banda en el Festival All My Friends en Rosarito, se construyó una estructura amarilla utilizada durante el *punkformance*⁵ (Muñoz, 2017). La ubicación no puede reconocerse visualmente debido a la oscuridad, por lo que el espacio se presenta inicialmente como parte de un trayecto indeterminado y no como un lugar claramente identificable.

El término *Punkformance* puede entenderse como la manera en que Shinpei Takeda conceptualiza el carácter performativo del proyecto. En él se combinan la música producida por la banda, las acciones realizadas por sus integrantes y el registro audiovisual de sus propias experiencias de vida.



Ilustración 53. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: inicio de documental



Ilustración 54. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: Shinpei Takeda pintándose

A continuación, la imagen cambia al blanco y negro, recurso que intensifica la tensión de la escena. La acción se sitúa en el George Bailey Detention Facility, identificado por las banderas de Estados Unidos y California. Durante el diálogo con Tony, Brian expresa su inconformidad con las divisiones raciales que organizan la convivencia dentro de la cárcel. La secuencia introduce así una experiencia marcada por la clasificación racial y por los conflictos que esta produce dentro de la institución.



Ilustración 55. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: detención George Bailey

La secuencia de conflicto se intensifica durante el traslado en vehículo, donde la agresión física se articula con el ritmo de la batería, sincronizado con los golpes, lo que incrementa la tensión mediante la correspondencia entre sonido y acción. Este desplazamiento introduce una espacialidad móvil en la que la percepción del entorno se vuelve inestable, condición que se acentúa en la atención del personaje hacia la dirección del trayecto al aproximarse a la frontera.

Este momento marca un punto de inflexión: al cruzar hacia México, la imagen recupera el color, estableciendo una transición en la visualización del paisaje que señala un cambio en la experiencia del espacio.



Ilustración 56. Fotogramas de Ghost Magnet Roach Motel: cruce hacia Tijuana

El recorrido conduce a un espacio abierto, rodeado de vegetación y apartado del entorno urbano, cuya configuración contrasta con el centro de detención y con la violencia del traslado. La escena no ofrece inicialmente elementos que permitan reconocer con precisión dónde se encuentran. Es mediante el diálogo que se introduce la referencia a Daniel Ruanova, otro integrante de la banda que había atravesado un proceso semejante:

Tony: Something crazy has to happen like this, something so fucking crazy that you just fuck everything up. You end up in a crazy place like this.

Brian: Where is this place?

Tony: This is TJ.

La identificación de Tijuana ocurre, por tanto, de manera verbal y no mediante una imagen reconocible de la ciudad. En lugar de presentar el muro, el centro urbano o algún referente emblemático, el audiovisual la muestra como un espacio abierto en el que se plantea la posibilidad de iniciar un proceso de rehabilitación. La frase “This is TJ” transforma el paisaje hasta entonces indeterminado en un lugar concreto y establece un contraste con el entorno institucional del que Brian acaba de salir. Tijuana no aparece únicamente como destino geográfico del cruce, sino como la apertura de una alternativa frente a la situación que enfrentaba en Estados Unidos

La imagen se desvanece después a negro y la canción adquiere protagonismo, desplazando la atención hacia una dimensión afectiva. La letra introduce la noción de abandono —“Listen, the insects drown. The parents have left them all behind”, del tema *Insects*, perteneciente al álbum *Sweet Kunjack*— y refuerza la carga emocional con la que concluye la sesión.

Session 2: Mexican Judgment Day

La segunda sesión abre con una imagen nocturna cuidadosamente compuesta, cuya iluminación produce una atmósfera cercana a lo surreal. La bandera de México, iluminada y en movimiento por el viento, sitúa el paisaje dentro del territorio nacional, mientras el encuadre se abre hacia la superficie urbana. Sin embargo, la distancia y la oscuridad impiden reconocer con claridad la ciudad; incluso el Arco Monumental aparece casi imperceptible entre las luces.

La iluminación convierte la superficie urbana en una composición visual ambigua. Puede percibirse como una ciudad iluminada y acogedora, pero también como una superficie que parece arder en medio de la oscuridad. Ninguna de estas lecturas queda establecida de manera definitiva, pues la distancia del encuadre reduce la visibilidad de las calles, los habitantes y las contradicciones concretas de Tijuana.

Esta ambigüedad puede relacionarse con el distanciamiento que Takeda buscó durante la edición de la película. En una entrevista realizada por Martin Wong y publicada en el sitio web del proyecto, el artista explica que se trasladó a Düsseldorf porque la experiencia vivida en Tijuana resultaba demasiado intensa y necesitaba observarla desde lejos. Su intención era descontextualizar parcialmente las nociones de adicción y frontera para que no quedarán reducidas al alcoholismo ni exclusivamente a la línea Tijuana–San Diego (Wong, 2017). Esto no elimina la localización fronteriza de la obra, sino que permite que las experiencias representadas adquieran significados que rebasan ese contexto particular.

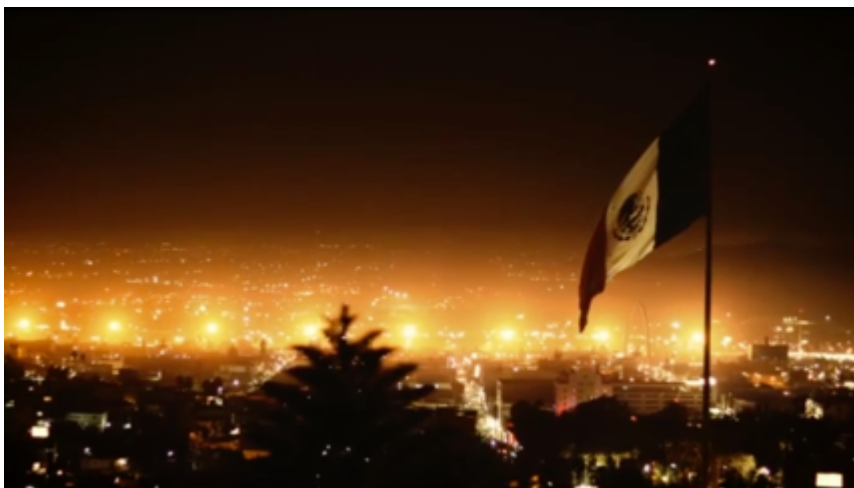


Ilustración 57. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: paisaje nocturno de Tijuana

Los testimonios de Brian y Daniel Ruanova introducen una experiencia de pérdida y deterioro personal que permite comprender el estado afectivo desde el cual se realiza el traslado hacia el centro de rehabilitación. Brian se refiere a una desconexión respecto de sus raíces, mientras Ruanova recuerda que, antes de iniciar su recuperación, se sentía destruido. En medio de esta conversación, Julio decide qué objetos llevará y cuáles dejará antes de ingresar. Al rechazar el teléfono y la computadora, marca una separación temporal respecto de sus rutinas y medios habituales de comunicación. De este modo, el recorrido hacia CIRAD no se representa únicamente como un desplazamiento espacial, sino como el inicio de una ruptura con determinadas prácticas de su vida cotidiana.

En la siguiente escena, Shinpei conduce a Brian hacia el centro de rehabilitación. Durante el trayecto se encuentran con Julio Orozco y Daniel Ruanova, quienes avanzan en otro automóvil hacia el mismo punto de encuentro: CIRAD. Después del ingreso de Brian y Julio, Ruanova le muestra a Tony una obra que Julio deseaba entregarle. Este momento interrumpe brevemente el registro del traslado y abre hacia una dimensión subjetiva del personaje. Mediante el recorrido de la edición por sus detalles, la obra introduce un universo de representaciones eróticas asociado con la práctica artística de Julio.



Ilustración 58. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: obra artística de Julio Orozco

El audiovisual presenta registros de distintos días del proceso de Julio, aunque no todos fueron documentados. La sucesión de imágenes construye una temporalidad acumulativa mediante la repetición de su rostro, que aparece desde el día uno hasta el día cincuenta y siete. El montaje permite observar cambios progresivos en su apariencia, mientras una melodía de persecución, acompañada por baterías y sonidos semejantes a aullidos, imprime tensión al paso del tiempo. Durante esta progresión se menciona que Julio deberá reestructurar sus valores y distinguir entre lo bueno y lo malo como parte de su rehabilitación. La secuencia no se limita así a registrar un cambio físico, sino que relaciona el transcurso de los días con un proceso de reorganización personal.

Al mismo tiempo, la distorsión de un instrumento de viento produce una atmósfera de suspenso e incertidumbre. La cercanía del encuadre concentra la atención en los signos visibles del cambio, mientras el sonido impide que el proceso se represente como una transformación lineal o completamente resuelta. De este modo, la rehabilitación se muestra como una experiencia corporal y subjetiva todavía atravesada por la tensión. En una entrevista publicada en VICE, Joey Muñoz explica que el título *Mexican Judgment Day* retoma el nombre del *punkformance* realizado durante el Festival All My Friends en Rosarito, concebido como un tributo al proceso de rehabilitación de Julio (Muñoz, 2017) .

Session 3: One man's silent approach to shouting,

La tercera sesión abre con un paisaje en movimiento durante el anochecer, pero pronto desplaza la atención hacia un conflicto familiar narrado por Tony. Su testimonio introduce otra

dimensión del uso de sustancias, ya no relacionada inicialmente con el consumo ilegal, sino con medicamentos prescritos dentro de un tratamiento psiquiátrico. Tony relata que su hija acudió a recibir atención por depresión y que, después de que un poema suyo fuera interpretado como un posible indicio de psicosis, le recetaron aripiprazol y lorazepam. Según su experiencia, el tratamiento produjo un mayor deterioro, visible en la pérdida de vivacidad y en la desconexión emocional que comenzó a observar en ella.

El relato se presenta en blanco y negro, recurso que concentra la atención en el testimonio y acentúa su carga afectiva. Tony recuerda que su hija no manifestaba anteriormente esas condiciones y reconoce que la situación rebasa las posibilidades de la familia para afrontarla. La secuencia no establece una valoración médica del diagnóstico, sino que presenta la manera en que él experimenta sus consecuencias. De este modo, la película amplía la problemática de las sustancias al mostrar que el deterioro también puede estar relacionado, desde la perspectiva de los personajes, con tratamientos legales e institucionalmente autorizados.

Posteriormente, Julio conduce el recorrido por las calles de Tijuana mientras buscan a Brian; antes de enterarse de que había sido arrestado, llegan a pensar que se encontraba en la morgue. Aquí se introduce un flashback sin ser anunciado explícitamente, lo que genera una ruptura temporal en la secuencia. En este segmento también aparecen escenas de carácter surrealista que desplazan la narrativa hacia otros espacios: en un momento, Tony es mostrado en un entorno de referencia oriental —que podría pensarse que es Japón sin embargo se trata del Templo del Cielo en China— en una búsqueda de entendimiento. Estas imágenes seuxtaponen con tomas en el interior del automóvil, donde cuestionan a Tony sobre su situación, sugiriendo una aparente apatía que le impide avanzar.



Ilustración 59. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: Templo del Cielo, Beijing.

En un paisaje nocturno, la voz de Tony se escucha de forma extradiegética, relatando que buscaron en cárceles y en la morgue, aunque esta no se encontraba abierta. El sonido se superpone al registro visual, cubriendo el paisaje mientras se percibe un traqueteo constante; en la imagen, una luz aparece entre dos montañas, generando un punto de tensión en la composición. Tony habla con Brian y el fondo se oscurece completamente.



Ilustración 60. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: Shinpei Takeda (Butoh)

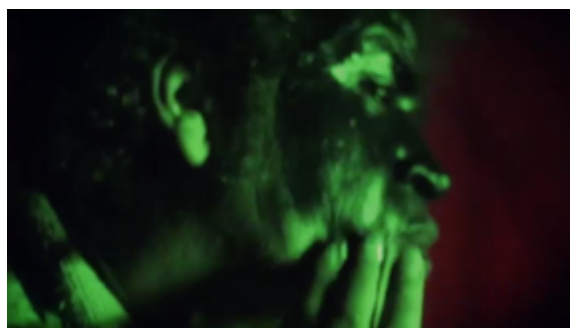


Ilustración 61. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: Tony pintándose el rostro

Shinpei aparece con el rostro pintado de blanco, inserto en un paisaje que no se distingue con claridad, mientras inicia una búsqueda durante la noche; la iluminación proyecta tonos azules sobre su rostro, intensificando la atmósfera. De forma paralela, Tony se pinta el rostro de negro, envuelto por luces de neón verde. Estas acciones construyen una dimensión performativa en la que el cuerpo se convierte en superficie de significación. La música introduce referencias a la paternidad y a la incomprensión, reforzando la carga afectiva del segmento y articulando el conflicto desde una dimensión íntima.

El segmento muestra a Shinpei Takeda realizando una danza Butoh mientras se arrastra por un entorno que parece boscoso. La acción prolonga la dimensión performativa de la sesión y presenta el cuerpo sometido a movimientos lentos y tensos, sin ofrecer una explicación directa de su significado. Inmediatamente después, aparece un telón con el texto: “Tony’s son was arrested crossing the border from México to USA with 400,000 dollars in cocaine and heroin”.

Se trata de un clímax construido mediante el juego temporal del audiovisual, ya que el acontecimiento revelado había ocurrido antes de las acciones mostradas. El montaje retiene esta información y la presenta al final, reorganizando retrospectivamente la lectura de la sesión. El cruce fronterizo, relacionado anteriormente con la posibilidad de acceder a la rehabilitación, aparece ahora vinculado con el tráfico de sustancias y la detención. Más que establecer una correspondencia directa entre la danza y el arresto, la secuencia utiliza la intensidad corporal y la revelación escrita para hacer visible un conflicto que había permanecido fuera del relato.

Session 4: Searching for whiteman’s soul

La sesión inicia durante un recorrido nocturno en automóvil. Julio y Brian conversan sobre las circunstancias que condujeron a Brian hacia la adicción, mientras Shinpei se comunica con el centro de rehabilitación. El regreso a CIRAD concluye con un fundido a negro y un momento de silencio que introduce una pausa en la narración.

La imagen reaparece de día en las inmediaciones del faro de Playas de Tijuana. El muro está intervenido con fotografías en blanco y negro de la exposición *En los campos del norte*, de David Bacon, y con la palabra “Empathy” grabada sobre su superficie (Contreras, 2014).



Ilustración 62. Fotograma de Ghost Magnet Roach Motel: el muro durante grabación

Shinpei, vestido con un traje asociado con la morgue y sosteniendo un megáfono, se yuxtapone con imágenes de tierra agrietada y dividida por el muro. La música de cuerdas, el desplazamiento de la cámara hacia el horizonte y las palabras que emite en japonés construyen una secuencia poética que relaciona cuerpo, territorio y separación.

El audiovisual vuelve después al proceso de rehabilitación. Brian sale de CIRAD y es recibido por sus compañeros; posteriormente, él y Julio registran sus testimonios y muestran sus avances a Daniel Ruanova mediante una videollamada. El título *Searching for Whiteman's Soul*, retomado de uno de los *punkformances* realizados durante la gira de la banda por Filadelfia y Nueva York, concentra la sesión en la experiencia de Brian y relaciona su búsqueda personal con el desplazamiento y la rehabilitación dentro del paisaje fronterizo (Muñoz, 2017).

Session 5: The cockroach effect

La secuencia final inicia nuevamente en blanco y negro. Los integrantes de la banda abordan un avión y contemplan el paisaje durante el trayecto. A su llegada, comparten una comida y recorren la ciudad de Nueva York, ampliando el espacio de la narración más allá de la frontera Tijuana–San Diego.

Durante este desplazamiento, Tony relaciona su situación con una sensación de represión, introduciendo una interpretación personal sobre el origen de su conflicto. Mientras el grupo prepara la presentación y arma nuevamente la estructura utilizada en sus acciones, el montaje intercala el registro en blanco y negro con fragmentos a color del *punkformance*. El cambio

cromático distingue el recorrido y la preparación de la intensidad corporal y sonora de la presentación, al mismo tiempo que recupera un recurso utilizado en las sesiones anteriores.

El *punkformance* se plantea como una práctica colectiva que combina la música, la acción corporal y la liberación de tensiones mediante las vibraciones sonoras. De este modo, el cierre reúne el desplazamiento de la banda, sus experiencias personales y la producción musical en una forma de expresión compartida. La película concluye sin presentar la recuperación como un proceso completamente resuelto, pero muestra la práctica artística como un medio para canalizar el conflicto y sostener los vínculos contruidos entre sus integrantes.

VI. El paisaje fronterizo

El paisaje fronterizo que se presenta en el documental no necesariamente corresponde al origen del artista, lo que hubiera conducido a una profundización sobre la comunidad japonesa en Tijuana. Más bien, el desarrollo narrativo de Shinpei Takeda dentro del documental permite identificar ciertas afinidades con sensibilidades estéticas vinculadas a tradiciones japonesas, particularmente en el uso del *Ma* (間), entendido como intervalo, pausa o espacio abierto a la reflexión, perceptible en los silencios, tiempos de espera y transiciones presentes en el audiovisual. Asimismo, el documental otorga relevancia al tránsito, a las trayectorias y a los paisajes inestables, donde el desplazamiento y la experiencia del recorrido adquieren un papel central en la construcción del paisaje fronterizo, mientras que la relación del artista con la comunidad japomexicana se retomará posteriormente para profundizar en su experiencia situada.

Aunque el eje del documental se centra en los procesos de rehabilitación frente a las adicciones, el relato se articula a partir de los diálogos y experiencias de las personas involucradas, situándolos dentro de un contexto espacial específico. Ghost Magnet Roach Motel no construye una representación totalizante de la ciudad, sino que la configura mediante experiencias situadas atravesadas por desplazamientos, procesos de recuperación y vínculos comunitarios. En este sentido, la presencia del centro de rehabilitación introduce un registro de cuidado y acompañamiento que desplaza parcialmente la lectura de narrativas dominantes asociadas a la violencia o al estigma fronterizo. Este carácter situado se hace visible en

trayectorias concretas, como los desplazamientos desde centros de detención en Estados Unidos hacia Tijuana, donde algunas personas acceden a espacios de apoyo como el centro de rehabilitación CIRAD. La frontera aparece así como un espacio de tránsito y reconfiguración de las experiencias individuales.

El acceso a la rehabilitación introduce además otra dimensión del paisaje fronterizo. En Tijuana, estos procesos pueden iniciarse no solo por decisión individual, sino también mediante la intervención familiar, configurando formas de ingreso distintas a las observadas en Estados Unidos, donde los procedimientos suelen estar más regulados y dependen en mayor medida del consentimiento individual y de mediaciones legales. En este contexto también aparecen prácticas impulsadas por organizaciones privadas o comunitarias que intervienen directamente en el traslado de personas hacia centros de rehabilitación. Algunas de estas prácticas son nombradas localmente como “patrulla espiritual” y evidencian formas de intervención menos reguladas que las observadas en Estados Unidos, donde los procesos suelen depender de marcos legales y del consentimiento individual. Estas diferencias permiten reconocer cómo el espacio fronterizo articula modelos distintos de atención, control y acompañamiento frente a las adicciones, configurando trayectorias de movilidad y recuperación atravesadas por condiciones sociales específicas.

VII. Conclusión

Ghost Magnet Roach Motel construye un paisaje fronterizo que no se limita a representar la frontera como una división territorial, sino como una experiencia atravesada por desplazamientos, relaciones y procesos afectivos. A través de trayectorias compartidas, procesos de rehabilitación, cruces fronterizos y momentos de exploración, el audiovisual configura una forma particular de habitar la frontera, donde el tránsito y la transformación adquieren un papel central.

En este sentido, el paisaje vivido de Shinpei Takeda y de las personas involucradas no permanece únicamente en el plano biográfico, sino que se reorganiza dentro del audiovisual mediante recursos como los paisajes nocturnos, los recorridos en movimiento, las pausas, los

silencios y la relación entre sonido e imagen. Más que explicar la violencia de manera directa, la obra se aproxima a ella desde experiencias situadas que permiten reconocer sus efectos dentro de la vida cotidiana y las relaciones que atraviesan el espacio fronterizo. Asimismo, el audiovisual no presenta una hibridación cultural evidente, sino formas más sutiles de relación entre distintos contextos y sensibilidades. La frontera no aparece conformada únicamente por dinámicas entre México y Estados Unidos, sino también por trayectorias y experiencias que atraviesan otros espacios culturales presentes en la práctica y recorrido de Shinpei Takeda.

La exhibición *Fantasia Moral* amplía esta relación al insertar el audiovisual dentro de una disposición museográfica que transforma la percepción del paisaje fronterizo y la manera en que este es recordado por el visitante. La ubicación de las piezas, las estructuras de tránsito y los momentos de pausa permiten aproximaciones espaciales y sensoriales que hacen que el paisaje no solo sea observado, sino también experimentado dentro del espacio expositivo. De este modo, el paisaje cultural fronterizo no emerge únicamente desde la representación visual del territorio, sino desde el entrelazamiento entre memorias, desplazamientos, vínculos colectivos y mediaciones audiovisuales y museográficas que configuran distintas maneras de percibir y habitar la frontera

CAPÍTULO VIII: 20 AÑOS DE ARTE _UNDER CONSTRUCTION

Historias de Luz: Nada que declarar

Resumen

Este capítulo analiza la exhibición *Ingrid Hernández: 20 años de arte Under Construction*, presentada en El Cubo del CECUT en septiembre de 2025, a partir de los paisajes culturales que la artista construye en torno a formas de habitar en asentamientos irregulares e interiores domésticos revalorizados en el espacio museográfico. En particular, se examina el audiovisual *Historias de Luz: Nada que declarar* (2018) con el objetivo de contrastar su lenguaje narrativo y sonoro con la materialidad de la exhibición, lo que permite distinguir entre el paisaje vivido—vinculado a trayectorias biográficas y afectivas— y el paisaje representado en el discurso audiovisual.

1. Introducción

La exhibición *Ingrid Hernández: 20 años de arte Under Construction*, presentada en la Sala 1 de El Cubo (CECUT) en septiembre de 2025, bajo la curaduría de Daniela Lieja Quintanar y Rosela del Bosque —curadoras vinculadas a la gestión, investigación y desarrollo de proyectos de arte independiente en el contexto fronterizo—, permite abordar la producción de la artista en relación con las formas de habitar el espacio urbano en Tijuana. Más que situar la ciudad como un fondo, la muestra la presenta como un entramado de trayectorias, desplazamientos y experiencias. En este sentido, como señala la curadora Daniela Lieja Quintanar, la noción de *Under Construction* remite a la condición inacabada de la obra, entendida no como falta, sino como posibilidad de reconfiguración, donde las piezas se reactivan y adquieren nuevos sentidos al ser presentadas nuevamente en el espacio museográfico. Esta aproximación también se relaciona con la trayectoria de la artista, cuya práctica se inscribe en procesos de apropiación y resignificación del espacio urbano.

Este caso se vincula con la exhibición *Proyecto Cívico / Civic Project*, analizada en el capítulo anterior, en la medida en que ambas propuestas permiten problematizar la construcción del paisaje cultural fronterizo desde el espacio museográfico, aunque a partir de estrategias distintas.

En este capítulo se analiza el audiovisual *Historias de Luz: Nada que declarar* (2018), integrado en la sección Archivo_Under Construction, con el objetivo de examinar cómo el documental articula el paisaje cultural fronterizo a partir de la relación entre experiencia y representación.

Para ello, el análisis se organiza en dos momentos: primero, el paisaje vivido, centrado en las trayectorias de la artista y del director; y posteriormente, el paisaje representado, donde se examinan las decisiones formales del audiovisual. Este recorrido considera además la forma en que la museografía interviene en la producción de sentido.

En este sentido, más que presentar un caso aislado, este capítulo permite problematizar la relación entre experiencia y representación en el paisaje cultural fronterizo. La incorporación del audiovisual dentro del espacio museográfico no sólo amplía las formas de acceso a la obra, sino que introduce una mediación específica que reconfigura la manera en que el territorio es percibido, narrado y experimentado. Así, el análisis de este caso no se limita a describir una exhibición, sino que abre una reflexión sobre las condiciones bajo las cuales el paisaje se vuelve visible y significativo dentro del museo.

II. Historia del proyecto museográfico

Dentro del contexto institucional, la exposición funciona como una revisión de la trayectoria de la artista, permitiendo observar la continuidad de su trabajo en torno a las formas de habitar el territorio. Su práctica, vinculada tanto a la fotografía como a la gestión cultural, se articula en torno a formas de intervención y uso del espacio urbano desde contextos sociales específicos. Su trabajo se ha centrado en espacios cotidianos, particularmente en contextos atravesados por procesos de urbanización desigual y asentamientos irregulares, así como en interiores domésticos que revelan formas específicas de habitar la ciudad.

Desde una perspectiva cercana a la antropología del arte, esta producción puede entenderse como un desplazamiento de dichos espacios hacia el ámbito expositivo, donde adquieren nuevas condiciones de visibilidad. En este sentido, las viviendas, los interiores domésticos y los espacios comunitarios dejan de operar únicamente como lugares habitados para integrarse a una experiencia estética dentro del museo, lo que puede leerse a partir de lo que Jacques

Maquet denomina arte por metamorfosis es decir, objetos o espacios que originalmente cumplían una función práctica y que, al ser trasladados al contexto expositivo, adquieren un nuevo estatuto como arte (Maquet, 1986/1999) .

El trabajo museográfico adaptó la sala para evocar la atmósfera de un espacio doméstico. El área fue alfombrada y organizada de manera que recordara la sala de una casa, generando una sensación de cercanía con los entornos representados y proponiendo una forma específica de recorrer la exposición.

Esta exposición, además, se inscribe como una Producción Nacional realizada con el Estímulo Fiscal del artículo 190 de la LISR (EFIARTES), lo que da cuenta de las condiciones institucionales y de financiamiento que hicieron posible su desarrollo. Durante los seis meses en que la exhibición se alojó en El Cubo —del 19 de septiembre de 2025 al 7 de marzo de 2026— se llevaron a cabo 22 recorridos guiados por la artista, 11 actividades de programa público y 26 participaciones de conferencistas, talleristas, artistas y curadores, con un total de 7,459 visitantes (*Relaciones Inesperadas*, 2026)

Estos recorridos, dirigidos a públicos diversos —estudiantes, colectivos feministas, fotógrafos, público general y privados—, propiciaron intercambios que ampliaron las formas de interpretación de la obra dentro del espacio expositivo.



Ilustración 63. Recorrido de Ingrid con un grupo de fotógrafos

III. Disposición audiovisual en el proyecto museográfico

El recorrido museográfico de la exhibición se organiza de manera mayormente cronológica⁶, articulando distintos proyectos que abarcan diversas etapas de la producción de la artista. Esta disposición permite observar la evolución de su trabajo y la persistencia de ciertas preocupaciones en torno a las formas de habitar el espacio fronterizo.

Este desplazamiento permite observar cómo materiales vinculados a procesos documentales se reconfiguran dentro del espacio museográfico. La imagen entra en relación con otros contextos de producción y exhibición, como *Maquilápolis* y *Proyecto Cívico / Civic Project*, de modo que no se presenta como un elemento aislado, sino como una imagen que llega a la muestra cargada de una historia previa y que conserva huellas de esos contextos, superponiendo distintos registros de sentido que influyen en su interpretación, lo que puede leerse en términos de intertextualidad (Kristeva, 1984, pp. 64–91). A su vez, su adaptación tecnológica modifica sus condiciones de visibilidad, lo que puede entenderse como un proceso de remediación, en la medida en que la imagen es re-presentada dentro de un dispositivo expositivo que retoma un medio previo —la fotografía— y lo desplaza hacia un entorno inmersivo, modificando sus condiciones de visibilidad.



Ilustración 64. Maquila Golondrina en Proyecto Cívico/ Civic Project (2008)
(Archivo CENDOART)

⁶ El recorrido museográfico de la exhibición presenta de manera secuencial los proyectos: Tijuana Comprimida (2004–2005), Irregular (2004–2005), Outdoor (2003–2004), Hecho en casa (2006), Indoor (2008–2009), Inside (2011) y Puertas de Garage (2025), hasta llegar a la sección metodológica Archivo_Under Construction, donde se integra el audiovisual junto con otros materiales de archivo. Posteriormente, el recorrido continúa hacia Transición (2019–2029), Paisajes afectivos (2018–2019) y Sedimentos (2022–2025).

Tal es el caso de *Maquila Golondrina*, presentada en esta ocasión mediante una técnica de proyección en acetato. A diferencia de su iteración anterior como fotografía fija, esta disposición transforma su régimen de aparición, reactivando la pieza y permitiendo una lectura distinta de su materialidad a través de una experiencia inmersiva, donde la imagen se despliega en el espacio mediante la proyección.

Tal es el caso de *Maquila Golondrina*, presentada en esta ocasión mediante una técnica de proyección en acetato. A diferencia de su iteración anterior como fotografía fija, esta disposición transforma su régimen de aparición, reactivando la pieza y permitiendo una lectura distinta de su materialidad a través de una experiencia inmersiva, donde la imagen se despliega en el espacio mediante la proyección. La instalación en un cuarto oscuro intensifica este efecto: la visibilidad depende por completo del haz de luz del retroproyector, cuyo funcionamiento mecánico —marcado por el zumbido constante del ventilador— deja de ser un soporte técnico para integrarse a la percepción de la obra. En este contexto, la pieza no se presenta como una imagen cerrada, sino como un proceso en curso en el que la luz, el sonido y la transparencia del acetato configuran la experiencia espacial.



Ilustración 65. Maquila Golondrina en la exhibición 20 años de arte_Under Construction



Ilustración 66. Retroproyector en la exhibición (2025)

En la sección Archivo_Under Construction, dedicada a mostrar procesos y metodologías de trabajo, se integran diversos materiales que permiten comprender la práctica de la artista desde

una dimensión ampliada, en la que la producción visual se articula con dinámicas de archivo, documentación y gestión cultural. Es en este punto donde se incorpora el audiovisual *Historias de Luz: Nada que declarar* (2018), junto con otros archivos que remiten a distintas etapas de su producción.

La disposición del audiovisual dentro de la sala resulta particularmente significativa. La pantalla, colocada a nivel del suelo sobre una base de madera, rompe con la verticalidad habitual del monitor institucional y propone una relación distinta con el espectador. Esta configuración invita a una postura de mayor proximidad y resguardo, transformando la visualización en un acto de detención deliberada. Esta disposición museográfica guarda correspondencia con la secuencia del audiovisual, permitiendo establecer una relación entre el recorrido expositivo y la organización narrativa del documental.

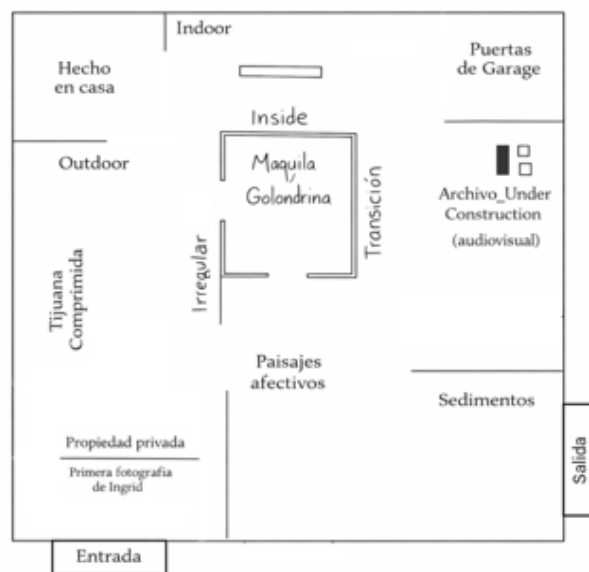


Ilustración 67. Acomodo en El Cubo de la exhibición

Al extraer el documental de su flujo televisivo original —marcado por la continuidad y la interrupción comercial— y reinsertarlo en el espacio museográfico, la pieza adquiere una nueva temporalidad. En este contexto, el audiovisual deja de operar únicamente como un medio de transmisión de información para desplegarse como una experiencia sensible del paisaje fronterizo, en la que la imagen, el sonido y su disposición en sala entran en relación

con la materialidad de las fotografías de Ingrid Hernández y con la espacialidad de la exhibición.



Ilustración 68. Disposición del audiovisual Historias de Luz: Nada que declarar

En este sentido, tanto el audiovisual como otros elementos de la exhibición, como la enorme puerta de *garage* de San Diego que en Tijuana se convierte en pared de casa y en el museo en obra de arte así los objetos tratados por Ingrid modifican su modo de aparición al ser trasladados al espacio museográfico. Este desplazamiento puede entenderse como un cambio en el régimen de significación: los objetos dejan de operar exclusivamente desde su función para integrarse a un sistema donde adquieren valor como signos dentro del discurso expositivo (Baudrillard, 1974) . Sin embargo, más que anular su dimensión experiencial, este proceso permite observar la tensión entre su materialidad y su reinscripción cultural.

La articulación entre proyectos, archivos y dispositivos de exhibición construye una narrativa en la que el trabajo de la artista se presenta como un proceso en constante transformación. Así, la museografía no sólo organiza los materiales, sino que produce un marco de interpretación desde el cual el paisaje cultural fronterizo puede ser leído como una construcción situada y acumulativa.

IV. El paisaje vivido de Alejandro Ramírez e Ingrid Hernández

“Es como si tuvieras un dado y lo tiraras al suelo: cualquier cara del ángulo puede darte una gran imagen. Así de intensa es la ciudad; en cualquier parte de Tijuana te paras, avientas el dado y hay grandes imágenes en cada cara”

-Alejandro Ramírez Corona

En el documental *Historias de Luz: Nada que declarar*, el paisaje vivido se articula a partir del encuentro entre dos trayectorias: la de la fotógrafa Ingrid Hernández y la del director Alejandro Ramírez Corona. A través de sus experiencias con la ciudad de Tijuana, el audiovisual permite observar cómo el territorio fronterizo es recorrido y comprendido desde distintas posiciones biográficas y profesionales.

Es importante mencionar que, previo a la realización del documental, ambos ya se conocían. Ramírez señala que la productora del programa televisivo para el Canal 22 de la Ciudad de México buscaba incorporar la presencia de mujeres fotógrafas jóvenes, con el fin de contrastar la visión predominante de fotógrafos hombres. En este contexto, reconoce la inclusión de Ingrid Hernández y Eunice Adorno dentro del proyecto.

Su participación en esta serie —inicialmente titulada *Historias Instantáneas*— le permitió desarrollar una experiencia sostenida en la realización de retratos audiovisuales de fotógrafos. En este proceso, destaca su interés por el trabajo de Carlos Sonroman, cuya aproximación le resultaba particularmente significativa. Posteriormente, la serie adoptó el nombre de *Historias de Luz*, ampliando este ejercicio hacia otras figuras como Antonio Turok y Enek Martínez, e incorporando posteriormente a Ingrid Hernández y Eunice Adorno. Este recorrido configura no solo un contexto de producción, sino una práctica reiterada de observación y registro que incide en su forma de aproximarse al territorio y a los sujetos.

Alejandro Ramírez, originario de la Ciudad de México, ha desarrollado gran parte de su trayectoria en la frontera a partir de una relación sostenida con este espacio, tanto en el ámbito profesional como en el personal, al constituirse también como el lugar donde ha formado su vida familiar.

En contraste, Ingrid Hernández, originaria de Tijuana, se presenta como la protagonista del documental, con una experiencia situada en el territorio durante toda su vida. Esta relación con la ciudad se encuentra atravesada por una historia familiar de movilidad y apropiación del espacio urbano que el propio documental recupera: su abuela, migrante proveniente de la Ciudad de México, llegó a Tijuana con recursos mínimos, trasladando sus pertenencias en cajas de cartón a manera de maletas. Este elemento permite situar el origen de una forma de habitar marcada por procesos de instalación progresiva y reconfiguración material del entorno. En este contexto se inscribe Licha's Place, espacio fundado por su abuela y posteriormente transformado en una residencia artística y de investigación, cuya continuidad evidencia cómo estas prácticas de habitabilidad derivan en formas más complejas de resignificación del espacio. De este modo, su vínculo con la ciudad no se limita a la representación visual, sino que se configura a partir de prácticas concretas de apropiación y producción del entorno.

Ramírez señala que, frente a una imagen de Tijuana frecuentemente centrada en sus dimensiones más visibles —como lo internacional o los cruces culturales—, el trabajo de Hernández desplaza la mirada hacia el interior de la ciudad y hacia los espacios domésticos. Este énfasis permite atender zonas menos exploradas dentro de la representación visual del territorio.

Esta valoración se expresa en sus propias palabras::

«Hay una historia de Tijuana global, muy internacionalizada a nivel visual; entonces esa visión está muy clara en el paisaje de los muros y en el *mix* cultural folklórico por la mezcla de dos culturas, o tres, o cuatro, o cinco. Ingrid se toma el trabajo de mostrar el interior de Tijuana y de las viviendas, una atribución muy importante que se convierte en un referente.»



Ilustración 69. Simulación de la grabación de Historias de Luz: Nada que declarar

Alejandro reconoce que hay muchas formas de vivir la ciudad, dividiéndola por puntos. Él menciona tres: el centro, la línea y el este; aunque también menciona la presa y la playa. El paisaje en la frontera es muy marcado: en el este se encuentra la clase obrera y la obra de Ingrid se centra en ellos por medio de los asentamientos irregulares; pero, por otra parte, hay gente que no conoce el este y solo vive entre La Cacho y San Diego. También señala que es muy distinto conocer la ciudad desde el carro, con la ventana arriba, a bajarse a caminar, porque cuando se camina se encuentra la riqueza cultural. Ya conocía la ciudad precisamente a pie, como enfatizó durante la entrevista; su forma de trabajar es experimentando. Menciona también que, en su ópera prima *Mente Revolver*, de igual forma iba recorriendo los lugares y escribía ahí mismo el guión de la película.

Esta forma de conocer la ciudad permite entender la experiencia como una relación activa entre Ramírez y su entorno. Caminar por Tijuana no funciona únicamente como una forma de desplazamiento, sino como una práctica desde la cual observa, reconoce y organiza aquello que después puede convertirse en material audiovisual. Esta lectura puede complementarse con Tim Ingold (2015), para quien el conocimiento del entorno se construye precisamente a través del movimiento y de las líneas de recorrido que se trazan al habitarlo. Desde esta perspectiva, la ciudad fronteriza no se percibe como una imagen fija o previamente dada, sino como un trayecto que permite establecer relaciones entre sus distintos espacios y que adquiere sentido a medida que se recorre y se habita.

Alejandro Ramírez conoció la frontera después de los treinta años de edad, lo que en una primera impresión rompió los paradigmas que traía consigo. Lo que había escuchado de Tijuana no se comparaba con la experiencia de vivirla. Mientras Ingrid desmitifica la ciudad desde su cotidianidad doméstica, para Ramírez la frontera fue primero un estruendo sonoro y visual lejano. Antes de vivir en Tijuana, sus referentes más próximos eran los videoclips de *Tijuana No!* —ej. Transgresores de Ley y Pobre de ti— que, desde la Ciudad de México, no formaban parte de su realidad, pero que aun así representaban un México muy intenso que traspasaba el muro.

«Cuando llegué a Tijuana dije: “¡Oh, es aquí!”». Su primera impresión al salir del aeropuerto fue ver el muro, consciente de las implicaciones que este tenía a partir de los documentales previos que vio sobre el Muro de Berlín. «Ver lo largo e inmenso fue la primera impresión». La ciudad es descrita como un “chorizo largo” pegado a la frontera, con dos extremos: la presa y la playa.

Por su parte, Ingrid Hernández plantea que no es posible separar la ciudad de la frontera, señalando que esta no se reduce al muro, sino que se extiende a las relaciones sociales, los espacios domésticos y las dinámicas cotidianas. «La frontera no es el muro; la frontera es todo: las casas, las personas, las relaciones son lo que son porque estamos en este espacio geopolítico que tiene una frontera y se formó a partir de una frontera». Desde esta perspectiva, el muro aparece como un elemento que se comprende a partir de la experiencia de habitar el territorio. Asimismo, menciona que existen habitantes de Tijuana que no han cruzado la frontera o que no han transitado ciertos espacios de la ciudad, lo cual configura distintas formas de experiencia dentro del mismo entorno.

En relación con su experiencia personal, Hernández describe su vínculo con la frontera como una relación de “amor y odio”, marcada por experiencias de cruce desde la infancia. Relata un episodio en el que enfrentó acusaciones injustificadas al intentar cruzar con el Border Crosser —ahora visa— así como el trato hacia otras personas en situaciones similares. En sus palabras, «siempre ha sido muy traumático cruzar, incluso antes de eso», lo cual da cuenta de una dimensión emocional asociada a estos procesos. Para ella se activa un mecanismo psicológico de autocuidado (autotortura), fungiendo uno mismo como la migra.

En Ingrid Hernández, la relación con el entorno también se construye a través del recorrido, aunque adquiere un carácter más íntimo por su propia trayectoria familiar y por una experiencia sostenida con la ciudad. Su mirada se concentra particularmente en espacios domésticos y asentamientos que forman parte de su trabajo, pero también de historias familiares vinculadas con las formas de llegar, habitar y apropiarse del espacio en Tijuana. Esta relación permite comprender que el acercamiento al entorno produce distintas formas de conocerlo e interpretarlo. Tanto Hernández como Ramírez conocen la ciudad mediante el movimiento y construyen sentidos a partir de los espacios que recorren. En Ramírez, esta lectura también se expresa mediante imágenes y signos con los que interpreta la ciudad —el muro, la línea, las distintas zonas urbanas o la propia forma alargada de Tijuana—, mientras que en Ingrid el recorrido aparece atravesado de manera más íntima por la memoria, los vínculos familiares y las formas cotidianas de habitar los espacios que representa.

El proceso de habitar la frontera también se fue configurando en su trayectoria formativa. Hernández señala la influencia de Norma Iglesias como un referente importante durante sus estudios en El Colegio de la Frontera Norte, cuando cursaba la Maestría en Administración del Medio Ambiente.

«Norma daba clases en el doctorado. Entonces yo me metí [...] a sus clases de doctorado, y a mí me encantaba. Para mí, Norma era un referente muy importante; desde ahí empecé a seguir y conocer su trabajo [...] incluso ella dirigió mi tesis [...] ha escrito textos sobre mi trabajo, me ha entrevistado y participa en la conversación de cierre de la exhibición»

El encuentro entre Ramírez e Ingrid Hernández se consolidó a partir de una imagen específica: la fotografía *Propiedad privada*, que observó en las escaleras de la casa de una colega en común. Esta imagen motivó su interés por la obra de la artista y dio lugar a una relación profesional posterior.

«[...] había una foto en las escaleras de Ingrid. Entonces dije: “¿qué era?”. La imagen muestra unas rocas y, entre ellas, un letrero que dice “propiedad privada”, que corresponde a la puerta de una casa con unas escaleras. Así, un día que me

presentaron a Ingrid, me dijeron que ella era la autora de la fotografía y, a partir de ahí, fui conociendo más de su obra y me regaló un libro»

Hernandez identifica que esa es una de las fotografías que mayor impacto tienen para ella: Propiedad privada, Casa tapada con lona, Máquina Golondrina y Casa autoconstruida con partes traseras de televisores. Sin embargo, esta posee la cualidad de recortar el paisaje: no se ve hacia dónde nos conduce la escalera, lo cual puede hacernos pensar en múltiples destinos. No obstante, ella menciona que se trata de la entrada de una casa de madera cercana a la colonia Sánchez Taboada. Ese encuentro se cristalizó en una imagen: Propiedad privada. Al verla, Ramírez quedó cautivado por esa escalera que, al recortar el paisaje, oculta su destino.



Ilustración 70. Fotografía "Propiedad Privada" en El Cubo del CECUT

Lo que se hace visible en el paisaje vivido no es únicamente una relación interpersonal, sino una trayectoria profesional construida a través de colaboraciones que posteriormente se integran en la exhibición. Estas articulaciones, trasladadas al museo, permiten que el espectador acceda a una experiencia situada de la propuesta de la artista. En este sentido, el acto de caminar la ciudad opera como una práctica metodológica compartida mediante la cual el territorio se vuelve legible, condición que, al trasladarse al lenguaje audiovisual, adquiere una forma específica de representación.

V. El paisaje representado de *Historias de Luz: Nada que declarar*

“Hay momentos en los que lo veo y siento como si hasta yo estuviera actuando; parece que estoy actuando un guión específico, por el lenguaje que él está usando con la cámara: la cercanía, las pausas...”

- Ingrid Hernández

En *Historias de Luz: Nada que declarar*, el paisaje representado se construye a partir de una serie de decisiones formales y narrativas propias de un programa televisivo. Originalmente, diseñado para el Canal 22 de la Ciudad de México a través de KMZ Producciones; en el que se distingue el trabajo fotográfico de Ingrid Hernández. El director Alejandro Ramírez Corona recurre al video no como una extensión del lenguaje fotográfico de la artista, sino como un dispositivo distinto, articulando temporalidad, sonido, movimiento y testimonio.

En el documental, el paisaje representado se articula a través de distintos tipos de imágenes: escenas performativas donde la artista recorre espacios de la ciudad, imágenes de ubicación que presentan elementos que remiten al contexto fronterizo del territorio, testimonios que dan cuenta del trabajo de Ingrid y materiales de archivo que acompañan el relato de su trayectoria. Estas decisiones formales configuran una narrativa visual distinta al lenguaje fotográfico de Ingrid Hernández.

A diferencia de la fotografía fija —donde Ingrid privilegia la ausencia del retrato directo y la presencia de huellas, espacios y materialidades—, el audiovisual de Alejandro Ramírez permite dar continuidad al relato, situar la experiencia en el tiempo y acompañar la voz de la artista sin sustituirla. En este sentido, el uso del video responde a la intención de no replicar visualmente el trabajo de Ingrid, sino de construir un espacio narrativo que dialogue con él desde otro registro.

Al inicio, el documental introduce un testimonio en inglés de Pieter Wise, con quien la artista colaboró en el proyecto binacional *Nada que declarar* (2018), mismo que da nombre al capítulo de *Historias de Luz*. Su intervención en los primeros minutos establece una pauta inicial al situar el relato en torno a la trayectoria de Ingrid Hernández.

El testimonio fue realizado mediante una autograbación, ya que Wise se encontraba en Holanda, como menciona Alejandro Ramírez. Esta condición respondió no sólo a cuestiones técnicas y presupuestales, sino también a decisiones relacionadas con la propuesta visual del documental. En palabras de Ramírez: «[...] tenía que ser una grabación donde se viera el contraste de ciudad [...] y se entendiera la búsqueda de él en el trabajo de Ingrid y ellos haciendo una obra juntos [...]».

Posteriormente, el documental incorpora material de archivo de la presentación pública del proyecto, realizada en el cruce Tijuana–San Diego. En este contexto, se explica que se trató de una convocatoria en la que ambos reunieron imágenes enviadas por usuarios de Facebook, las cuales fueron intervenidas mediante un proceso de risografía⁷ y entregadas en sobres con la leyenda *Nada que declarar*, como parte de un gesto performativo en el cruce fronterizo. Es decir que este fue un proyecto multimodal, donde lo digital y lo análogo dialogaron junto con personas que experimentan el paisaje...lo digital facilitó el diálogo, lo análogo lo materializó para dejarlo fijado en placas....

Mientras la artista narra su experiencia como fotógrafa, las imágenes permiten recorrer los espacios que transita en su cotidianidad, así como aquellos que funcionan como referentes de la ciudad en la que vive. A manera de recreación, se le observa caminar entre los automóviles de la línea; asimismo, se documenta su proceso fotográfico en los asentamientos, así como espacios como el puente de la Zona Río y la calle Revolución por la noche, cumpliendo la función como material de apoyo visual a lo que se le conoce como B-roll⁸.

Alejandro Ramírez comenta que hizo varios énfasis en la silueta de Ingrid tanto como en sus reflejos y sombras.

[...] Mi intención era introducirme en el espacio de Ingrid con la misma finura con la que ella se aproxima a su entorno. Ese gesto implicaba no irrumpir, sino integrarme a su lógica de observación y de registro. En ese sentido, resultaba

⁷ La risografía es un híbrido entre fotocopia y serigrafía que imprime color por color mediante plantillas. Usa tintas ecológicas, deja un acabado granulado y genera desalineamientos únicos que dan un valor artesanal a cada copia.

⁸ *B-roll* es un término técnico utilizado en producción audiovisual para referirse a imágenes de apoyo que acompañan la narrativa principal.

fundamental establecer una relación entre la silueta femenina de Ingrid y la ciudad. [...]

Esa condición de silueta remite, en cierta medida, a la posición del propio artista frente a la urbe: figuras que transitan, que observan, que registran desde un punto de vista situado, pero que no necesariamente se imponen sobre lo que miran. Más bien, son presencias que pasan. [...]

[...] Por ejemplo, en una de las tomas trabajé con un reflejo que generaba una especie de “cuadro dentro del cuadro”. Mientras la entrevistaba en su casa, noté que uno de sus cuadros, protegido con vidrio, reflejaba la ventana. Le pedí entonces que se colocara frente a ella, de modo que su silueta quedaría claramente definida. El resultado articulaba tres planos simultáneos: la materialidad del cuadro en primer término, el reflejo de la ciudad sobre la ventana y, finalmente, la silueta de Ingrid. Esa superposición de capas me parecía una síntesis precisa de su manera de ver: una visión que no es unívoca, sino estratificada, donde lo íntimo, lo urbano y lo perceptivo se entrelazan constantemente. [...]

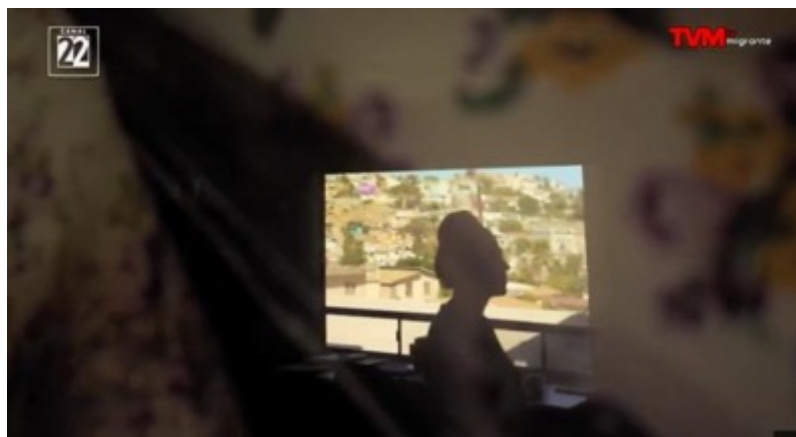


Ilustración 71. Silueta de Ingrid reflejada en tres distintas capas sobre una fotografía



Ilustración 72. Fotografía del reflejo que tomó Alejandro Ramírez

Otra parte significativa de los *B-rolls* está conformada por imágenes paisajísticas que funcionan como encuadres de contexto. Entre ellas, se presentan tomas del muro fronterizo en relación con zonas habitadas, donde se contrastan áreas con presencia de vivienda frente a otras sin ocupación, con diferencias visibles en la vegetación y el uso del suelo. Estas imágenes presentan contrastes visibles del territorio que forman parte del entorno urbano de la ciudad. En estos momentos, el documental incorpora otras voces que acompañan la de la artista, lo cual contribuye a la continuidad narrativa entre secuencias.

En este sentido, la participación de la investigadora Norma Iglesias en el documental aporta elementos provenientes de los estudios fronterizos. En su intervención, señala un desplazamiento en la forma de representación, donde la mirada deja de situarse únicamente en la otredad y se articula desde una posición enunciativa más cercana, en la que, como menciona, «se piensa a sí misma [...] lo que significa ser». Asimismo, introduce una reflexión sobre las dinámicas de la frontera, en las que el lado mexicano puede ser nombrado como “el otro”, dependiendo del punto de referencia. Estas intervenciones evidencian la coexistencia de distintas posiciones dentro del mismo espacio fronterizo.

Adicionalmente, Iglesias menciona datos contextuales sobre las condiciones de vivienda en Tijuana, como el hecho de que, hacia el año 2000, un aproximado del 50% de las casas correspondía a construcciones autoconstruidas o realizadas con materiales reutilizados.

También señala la alta presencia de población migrante en la ciudad. Estos elementos permiten situar el trabajo de Ingrid Hernández dentro de un contexto urbano caracterizado por procesos de asentamiento, movilidad y uso adaptativo de los recursos disponibles.

Ingrid menciona en el documental lo siguiente:

Es gente que, dentro de las condiciones en las que vive, siempre está construyendo una posibilidad con lo que hay. Son casas hechas prácticamente de desechos, detritos, de cosas que además no tendrían que ser utilizadas para la construcción, son también reapropiadas, recontextualizadas, como transformaciones del espacio o usos del espacio, también, que te hablan de sueños, de anhelos, el deseo de tener algo mejor.

Ingrid Hernández señala que su trabajo busca aproximarse a estos espacios considerando las condiciones en las que se desarrollan, evitando reducirlos únicamente a categorías como pobreza o precariedad. En este sentido, Norma Iglesias menciona que tampoco se trata de romantizar estas condiciones. Estas posturas sitúan el trabajo dentro de una tensión en la forma de representar estos contextos.

El documental recupera distintos momentos de la trayectoria de Ingrid: su formación académica como socióloga, sus primeros proyectos fotográficos y las relaciones que ha construido con las comunidades que documenta. Estas historias no aparecen como testimonios aislados, sino como líneas que se entrelazan dentro de un proceso más amplio de experiencia compartida.

La relación de la artista con Virginia Moreno (Vicky) y con la comunidad de Nueva Esperanza constituye uno de los ejemplos más claros de esta dimensión vivida del paisaje. A través de estos vínculos, el audiovisual muestra cómo el trabajo documental se construye a partir de relaciones sostenidas en el tiempo, donde la fotografía y el testimonio se convierten en formas de acompañar procesos de vida. En el documental se menciona que habían pasado quince años desde que inició su relación con la comunidad de Nueva Esperanza, actualmente reubicada en la colonia Margarita Morán. Uno de los aspectos que destaca es que, aunque dejaron de ser un asentamiento irregular al convertirse en propietarios de los terrenos, el proceso de traslado

implicó el desplazamiento de sus pertenencias sin que se les proporcionan materiales para mejorar sus condiciones de vivienda.

Durante los recorridos guiados, la artista aportó información oral que amplía la comprensión de los asentamientos, como el conflicto de propiedad en el terreno asignado a Vicky, un episodio ausente en el documental. Asimismo, se abordaron con mayor detalle las condiciones de acceso a servicios básicos, particularmente el suministro eléctrico compartido, elementos que en el audiovisual aparecen de manera breve, en parte debido a las características narrativas del formato televisivo original.

Por último, la participación de Anthony Graham y Chantel Paul, en relación con una exhibición previa en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, se integra a la muestra únicamente a través del soporte audiovisual.

Al trasladarse al espacio expositivo de El Cubo, el audiovisual comienza a operar de una manera distinta. Mientras que en su formato televisivo la pieza estaba organizada para ser vista de manera continua, dentro del museo se incorpora al flujo del recorrido expositivo. El público se desplaza libremente por la sala y el encuentro con el video no necesariamente ocurre de manera lineal, sino fragmentario, dependiendo del momento en que el espectador se aproxima a la proyección y del tiempo que decide permanecer frente a ella.

Este desplazamiento modifica la forma en que el paisaje representado es experimentado por el espectador, ya que el audiovisual se integra en una relación espacial con las fotografías, los objetos y los materiales de archivo presentes en la exhibición.

Para comprender cómo se organiza esta construcción visual del paisaje, el documental puede agruparse en una serie de secuencias que estructuran el desarrollo del relato: la presentación de la artista; la contextualización de Tijuana como espacio fronterizo; la historia familiar y la experiencia migratoria; la formación en ciencias sociales y el giro hacia la fotografía; los primeros recorridos en asentamientos, como *Tijuana Comprimida*; el tránsito del exterior al interior en proyectos como *Irregular*; la migración y el desplazamiento en el proyecto desarrollado en Nueva York; los procesos de reubicación y persistencia material en *Transición*;

las dinámicas de cruce, circulación y archivo en *Nada que declarar*; y, finalmente, los proyectos actuales centrados en paisajes afectivos y la resignificación del hogar.

Además de la dimensión visual, el documental incorpora una dimensión sonora que contribuye a la construcción del paisaje representado. Más que competir con las entrevistas o con la voz de la artista, la música mantiene un equilibrio intencional reforzado por el uso estratégico de los silencios, los cuales aparecen en momentos donde la tensión narrativa se intensifica, particularmente cuando se aborda la situación de la colonia Margarita Morán.

De esta manera, el paisaje representado en *Historias de Luz: Nada que declarar* se construye a partir de la organización de las imágenes, el uso del sonido y el montaje. El audiovisual articula una forma de presentar el territorio que integra memoria, trayectorias y contextos, situando la experiencia de la artista dentro del paisaje cultural fronterizo.

VI. El paisaje fronterizo

El análisis del audiovisual se centra en el paisaje cultural asociado a la comunidad de Nueva Esperanza y en los procesos de reubicación de parte de sus habitantes, entre cuyos destinos se menciona la colonia Margarita Morán. Este caso permite observar cómo los procesos de urbanización, desplazamiento y reorganización territorial inciden en las formas de habitar la ciudad.



Ilustración 73. Mapa de la ubicación de la colonia Nueva Esperanza

En este contexto, Nueva Esperanza puede entenderse como un territorio marcado por condiciones de inestabilidad, en el que la vida cotidiana se encuentra atravesada por tensiones sociales. La colonia comprendía casi tres kilómetros lineales, desde la altura del fraccionamiento Urbi Quinta Marsella hasta el rancho conocido como El Establo, cerca del bulevar Terán Terán y a la orilla de la vía rápida Alamar (Redacción Zeta, 2018). Considerada uno de los asentamientos irregulares más grandes de Tijuana, albergaba a más de 500 familias:

[...] sobreviven con 800 o mil pesos que ganan semanalmente en las maquiladoras donde trabajan. La zona está considerada un cinturón de pobreza de la ciudad, los programas de desarrollo social “no llegan” o los reciben a cuentagotas [...] En cada casa suelen vivir de cuatro a seis integrantes de una familia, algunos de hasta tres o cuatro en un solo cuartito de aproximadamente 3×7 metros (Redacción Zeta, 2018)

Algunas investigaciones sostienen que “los bajos salarios de los residentes explican la limitada consolidación urbana”, más allá de la irregularidad en la tenencia de la tierra (Alegría Olazábal & Ordóñez Barba, 2005, p. 17). Estas condiciones permiten cuestionar las formas en que algunos habitantes de la ciudad deslegitiman a quienes viven en asentamientos irregulares por su forma de ocupación del territorio, pues las condiciones que dan origen a estos espacios son considerablemente más complejas⁹. Este tipo de señalamiento¹⁰ resulta especialmente problemático si se consideran las cifras del estudio de Alegría y Ordóñez, quienes indican que “57 por ciento de las viviendas ocupadas que existen en Tijuana tuvieron un origen irregular” (2005, pp. 12–13)¹¹.

Las condiciones laborales, salariales y urbanas que limitan el acceso de numerosas familias a una vivienda formal permiten comprender la formación y permanencia de asentamientos

⁹ Se trata de un predio federal asignado a Centenario Otay, una zona considerada vulnerable por su cercanía con el cauce del río Tijuana según el Informe de Actividades del Ayuntamiento del 2020. Aun así, también resulta pertinente cuestionar la presencia de infraestructura industrial en el entorno donde se localiza este asentamiento.

¹⁰ La denominación de “invasores” apareció en discusiones en redes sociales a raíz de un incendio ocurrido en mayo de 2026 cerca de las instalaciones de Amazon en Tijuana, aunque en las publicaciones no se especificaba a qué colonia pertenecían las viviendas afectadas. Pese a la pérdida total de sus viviendas, las reacciones de algunos usuarios, en lugar de expresar apoyo, evidenciaron formas contrapuestas de comprender el paisaje de los asentamientos irregulares.

¹¹ Dato obtenido mediante un análisis del Censo de Población y Vivienda del año 2000, realizado por Alegría Olazábal y Ordóñez Barba

irregulares de esta índole (Zárate López, 2016). Cuando los ingresos se destinan principalmente a cubrir necesidades cotidianas de alimentación, transporte y subsistencia, abandonar el asentamiento o mejorar las condiciones de la vivienda no depende únicamente de una decisión individual. El caso de Nueva Esperanza muestra, por tanto, que la irregularidad en la tenencia de la tierra debe analizarse en relación con las desigualdades económicas que condicionan las posibilidades de acceso a la ciudad.

La prolongada incertidumbre sobre la tenencia de la tierra antecedió al proceso de desalojo iniciado en 2013 con motivo de las obras de canalización del río Alamar. De acuerdo con la nota periodística consultada, parte de los habitantes fue reubicada en la colonia El Niño. Sin embargo, Ingrid Hernández menciona como destino la colonia Margarita Morán, también situada en la periferia de Tijuana. Esta diferencia entre las fuentes impide establecer, por ahora, un único lugar de reubicación y podría indicar que las familias fueron trasladadas a más de un predio.

Según testimonios de los propios habitantes, algunas familias intentaron regularizar o lotificar los terrenos, pero perdieron parte de sus ahorros como consecuencia de fraudes. La reubicación, realizada junto con sus pertenencias, no representó únicamente un desplazamiento residencial, sino también la interrupción de un proceso de apropiación y construcción cotidiana del territorio. La falta de infraestructura urbana en los lugares de destino, particularmente de transporte público —pues, según la nota, “ni taxis” circulaban por la zona—, reforzó una percepción de “abandono de las autoridades”. Ante estas condiciones, algunos habitantes optaron por regresar a Nueva Esperanza, pese a tratarse de un predio federal (Redacción Zeta, 2018).

La permanencia prolongada de esta situación también se advierte en las gestiones comunitarias para obtener certeza jurídica. En 2020, el Instituto para el Desarrollo Inmobiliario y de la Vivienda para el Estado de Baja California (INDIVI) convocó a una reunión con representantes de la colonia, quienes, de acuerdo con la fuente consultada, llevaban aproximadamente treinta años solicitando una solución respecto a la tenencia de la tierra (Noticias, 2020). Este antecedente permite situar el origen de sus gestiones, al menos, hacia comienzos de la década

de 1990 y muestra que la demanda comunitaria permaneció sin resolución durante un periodo prolongado.

La situación adquiere otra dimensión al considerar los argumentos institucionales relacionados con el riesgo del asentamiento. En 2020, Protección Civil identificó un sector de Nueva Esperanza como asentamiento irregular expuesto a un “alto riesgo hidrometeorológico”, entendido en el informe como la posibilidad de sufrir inundaciones. Sin embargo, tiempo después se instaló en las inmediaciones de la colonia un almacén de Amazon, una de las mayores compañías de comercio electrónico a escala global. La coexistencia entre el señalamiento de riesgo aplicado a las viviendas y la expansión de infraestructura industrial en el mismo entorno permite cuestionar cómo se distribuyen, autorizan y legitiman los distintos usos del suelo en esta zona de la ciudad.

Esta tensión es retomada por la artista y fotógrafa Ingrid Hernández, quien presenta a la comunidad desde una mirada alejada de su estigmatización y abre la discusión desde una posición distinta. Como parte de la exploración del entorno, se recurrió también a Google Maps, herramienta que permitió recorrer virtualmente las calles y observar las transformaciones del asentamiento en diferentes momentos. Estos registros amplían la lectura del territorio y permiten contrastar el paisaje digitalmente registrado con el documentado por Hernández.



Ilustración 74. Captura de Google Maps. Predio desalojado en el 2019

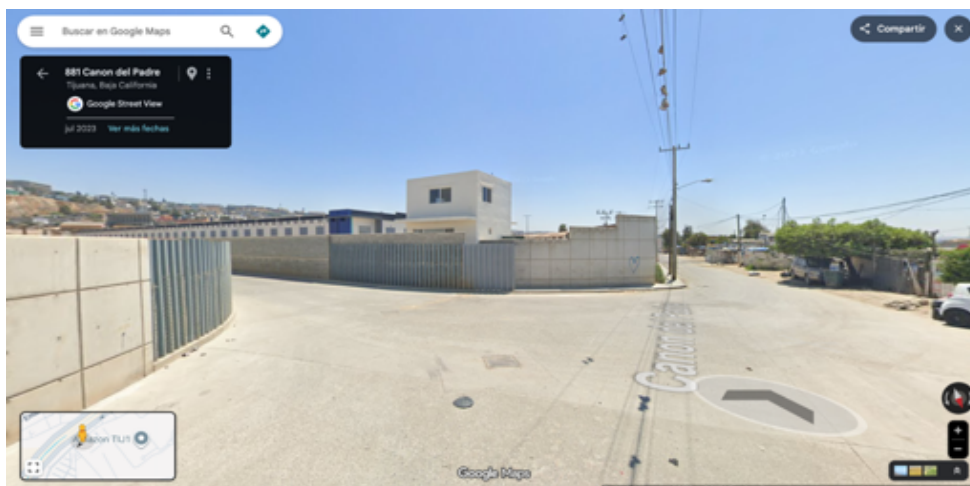


Ilustración 75. Captura de Google Maps. Predio en el 2023
Entrada a la zona industrial de Amazon, BTS Foxconn y MC Group

En los tres años desde que Amazon llegó, sus contribuciones más tangibles a Nueva Esperanza, aparte de los empleos de bajos salarios, han sido la donación de útiles escolares y talleres de lectura para los niños locales. Aunque los residentes aprecian el apoyo, es minúsculo en comparación con los aproximadamente \$3.5 mil millones en ingresos generados por Amazon México (Solis, 2024).

Siguiendo a Don Mitchell (1996) podemos decir que el paisaje deja de operar únicamente como un entorno físico para constituirse como un espacio producido por relaciones de poder y de trabajo, donde la presencia de la industria y las condiciones del trabajo evidencian la dimensión material del paisaje y las desigualdades que lo estructuran. Solo que en este caso particular ya no se necesita desenmascarar como puede suceder en la ciudad de San Diego, California. La marca de la empresa tiene un nivel simbólico que sirve y se sirve de los discursos políticos para inversiones en la ciudad, pero pese a eso la desigualdad aquí se ve pero en la realidad la gente en situaciones vulnerables lo padece.

Regresando al trabajo de Ingrid Hernández, estas dinámicas se hacen visibles en las imágenes sin recurrir a representaciones directas de los sujetos, sino a través de indicios materiales de su presencia, como señala Norma Iglesias en el documental *Historias de Luz: Nada que declarar*. “Se trata de una sociedad que por necesidad se reinventa todos los días, en donde todo es necesario, en donde todo está por hacerse” (Iglesias Prieto, 2014)

Asimismo, el trabajo que se presenta en el documental dirigido por Alejandro Ramírez Corona se sustenta en procesos de investigación en campo. Por un lado, en la trayectoria de Ingrid Hernández, quien articula su práctica artística con su formación en sociología; y, por otro, en el trabajo de Norma Iglesias, cuya trayectoria en estudios fronterizos y en el ámbito del arte visual y el cine aporta un marco de referencia relevante.

VII. Conclusión

El análisis de la exhibición Ingrid Hernández: 20 años de arte under construction junto con el audiovisual Historias de Luz: Nada que declarar permite ver que ambos no funcionan como elementos repetidos, sino como dispositivos que se complementan. Existe una coherencia con el trabajo de la artista, donde las piezas dentro de la sala organizan un paisaje representado, mientras que el documental acerca al espectador al paisaje vivido, particularmente a través de la trayectoria de Ingrid, sus recorridos por la ciudad y las relaciones que construye en su práctica. El documental, en ese sentido, permite comprender el trabajo de la artista incluso fuera de la exhibición; sin embargo, al integrarse en el espacio museográfico, cambia su forma de operar. Ya no se trata de una visualización continua, como en televisión, sino de encuentros parciales que dependen del recorrido y del tiempo que cada espectador decide permanecer. Esto hace que su impacto no sea uniforme. Aunque el audiovisual abre una dimensión más cercana y afectiva hacia la artista, su visibilidad dentro del montaje —colocado a nivel del suelo y en diálogo con otros materiales de archivo— puede ser limitada, lo que no solo reduce su alcance, sino que condiciona la forma en que el espectador accede a esta dimensión del trabajo. En este sentido, podría pensarse como una invitación más explícita, ya que permite recorrer la ciudad con la artista y comprender mejor los vínculos que sostienen su práctica.

Esta forma de integración también evidencia que el audiovisual no opera de manera aislada, sino en relación con la museografía, los objetos y los materiales de archivo que lo acompañan. Elementos como la disposición doméstica de la sala o la reconfiguración de ciertos objetos permiten observar cómo estos modifican su modo de aparición dentro del museo, transitando de su función original hacia un régimen de significación distinto. En este contexto, el audiovisual no solo informa, sino que se articula como parte de una experiencia espacial más amplia, donde la detención, la cercanía y la escala influyen en su recepción. A partir de esto,

se vuelve difícil separar completamente el paisaje vivido del representado. El documental muestra con claridad que la representación se construye desde la experiencia, pero también deja ver que toda representación implica necesariamente una selección, un recorte y una organización, tanto en lo visual como en lo sonoro y narrativo. No se trata de un reflejo directo de la realidad, sino de una forma de estructurarla desde ciertas decisiones. Por ello, más que pensar en una división, resulta más pertinente entender ambas dimensiones como constantemente relacionadas.

En este sentido, el paisaje vivido que emerge en el documental no se limita a la experiencia individual de la artista, sino que se construye a partir del encuentro entre distintas trayectorias, particularmente la de Ingrid Hernández y la de Alejandro Ramírez Corona. Este cruce permite observar cómo el territorio fronterizo es recorrido, interpretado y traducido desde distintas posiciones, donde el acto de caminar, observar y registrar se convierte en una forma de conocimiento situada. Por otro lado, el trabajo de Ingrid Hernández abre una discusión importante sobre el paisaje urbano de Tijuana. Muchas de las condiciones que aparecen en sus imágenes forman parte de lo cotidiano y, en ese sentido, tienden a normalizarse. Sin embargo, su forma de mirar no busca estetizar la precariedad, sino hacer visible aquello que suele pasar desapercibido, interpelando la manera en que se habita la ciudad y las relaciones que se establecen con estos espacios. En este punto, el trabajo no propone soluciones directas, pero sí genera un campo de reflexión que puede extenderse más allá del museo, al hacer visibles estas realidades y los vínculos que las sostienen, así como la posibilidad de reconocer iniciativas o formas de organización comunitaria que sí operan en estos contextos.

La presencia del audiovisual dentro de la exhibición permite entender que el paisaje cultural fronterizo no se construye únicamente desde lo visual, sino desde la relación entre experiencia, representación y mediación. La exhibición no solo muestra obras, sino que también organiza las condiciones bajo las cuales estas pueden ser percibidas. En este caso, el documental introduce una cercanía con la artista que no está presente de la misma forma en las piezas, y al mismo tiempo evidencia que dicha experiencia depende del contexto en el que se presenta. Así, la relación entre paisaje vivido y representado no se resuelve, sino que se mantiene como una tensión productiva que revela los límites de la representación y las condiciones bajo las cuales el paisaje puede ser experimentado dentro del espacio expositivo

CAPÍTULO DE CONCLUSIONES

I. Proceso para llegar a las conclusiones

Para llegar a las conclusiones fue necesario revisar los audiovisuales incorporados en las exhibiciones realizadas en El Cubo del Centro Cultural Tijuana y delimitar un corpus compuesto por una obra de cada proyecto museográfico seleccionado. Esta decisión permitió analizar distintas formas de construir y representar el paisaje cultural fronterizo a partir de experiencias, trayectorias, problemáticas y contextos específicos.

El análisis no se limitó a los elementos visuales, sonoros y narrativos presentes en las obras. También se incorporaron entrevistas con realizadores y participantes, así como materiales documentales relacionados con las exhibiciones y los procesos de producción. La articulación de estas fuentes permitió recuperar aspectos vinculados con sus trayectorias, intereses, procedimientos creativos y experiencias de vida. De este modo, fue posible aproximarse no solo a aquello que aparece representado en los audiovisuales, sino también a las experiencias y circunstancias que participaron en su construcción.

La particularidad de esta investigación radica en analizar de manera conjunta audiovisuales pertenecientes a distintas exhibiciones de El Cubo desde la relación entre paisaje vivido, paisaje representado y paisaje cultural fronterizo. Aunque algunas de las obras seleccionadas habían sido discutidas previamente desde otros problemas o marcos interpretativos, en este estudio no fueron consideradas como piezas aisladas de su contexto de exhibición. Se atendió también a su incorporación en proyectos museográficos específicos, a su relación con otras piezas y a las condiciones espaciales y curatoriales desde las cuales fueron presentadas.

La puesta en relación de los casos permitió reconocer coincidencias y diferencias en las formas de representar la frontera, sin asumir que las obras constituyen un conjunto homogéneo. En ellas aparecieron problemáticas vinculadas con la migración, la movilidad, la violencia, los intercambios culturales, la transformación urbana, la desigualdad territorial y las formas cotidianas de habitar Tijuana. Asimismo, fue posible observar que la condición fronteriza no se manifiesta exclusivamente mediante la representación del muro o del límite internacional, sino también a través de relaciones sociales, materiales, culturales y afectivas que intervienen

en la configuración del territorio. A partir de este proceso se buscó responder la pregunta principal de investigación:

¿Cómo se articulan los elementos culturales de carácter identitario, social y afectivo del paisaje vivido con las dimensiones del paisaje fronterizo para estructurar el paisaje representado en los audiovisuales exhibidos en El Cubo (CECUT) entre 2008 y 2025?

La respuesta a esta pregunta requirió distinguir entre los elementos que formaron parte del paisaje vivido de los realizadores, las dinámicas fronterizas con las que se articularon y las operaciones mediante las cuales algunos de ellos adquirieron una forma representada. Por esta razón, las conclusiones parten del análisis conjunto de estos procesos y avanzan posteriormente hacia la problematización de la categoría de paisaje fronterizo, la respuesta a la pregunta general, la valoración de la hipótesis y la relación de los audiovisuales con los proyectos museográficos.

II. Hallazgos del paisaje vivido y su traducción al paisaje representado

El análisis permitió observar que el paisaje vivido no opera únicamente como un antecedente biográfico externo a las obras, sino como una dimensión activa construida mediante distintas formas de habitar, observar, investigar, colaborar y desplazarse por el territorio. Las trayectorias, los vínculos, los recuerdos y los intereses de los realizadores intervinieron en la manera de aproximarse a los espacios y problemáticas de la vida fronteriza. Sin embargo, estas experiencias no se incorporaron de manera íntegra, directa ni uniforme a los audiovisuales. Algunos elementos adquirieron una presencia clara; otros fueron modificados mediante la imagen, el sonido, el montaje, la actuación o la ficción, mientras que ciertos componentes permanecieron fuera de la representación y solo pudieron reconstruirse mediante las entrevistas y los materiales relacionados con los procesos de producción.

En *Nuevo Dragon City*, los recorridos de Sergio de la Torre por Tijuana y el extrañamiento producido por determinados espacios y signos culturales formaron parte del proceso mediante el cual un lugar cotidiano se convirtió en materia audiovisual. La relación con el territorio no surgió de una contemplación distante, sino de la observación reiterada de la ciudad y de la

dificultad para interpretar por completo algunos de sus códigos. La presencia de referencias asociadas con la comunidad china permitió reconocer una dimensión sociocultural marcada por la coexistencia de lenguas, signos e imaginarios distintos dentro de un mismo espacio urbano. En este caso, la condición fronteriza no dependió de la aparición directa del muro, sino del contacto parcial, la distancia cultural y los intercambios que atraviesan la vida de la ciudad. Estas experiencias no fueron incorporadas como una explicación directa de la relación del realizador con ese entorno, sino mediante la selección del antiguo banco y la construcción de una situación en la que los cuerpos, los muebles y el espacio fueron reorganizados dentro de la puesta en escena.

El audiovisual no explica de manera abierta las inquietudes que orientaron su aproximación al lugar ni su vínculo con los signos culturales observados. Parte de ese paisaje vivido permaneció fuera de la obra y solo pudo reconstruirse con mayor claridad mediante la entrevista y los materiales relacionados con el proceso creativo. De esta manera, el espacio cotidiano fue retomado y transformado sin ofrecer una interpretación única sobre aquello que ocurría en su interior.

En *The Z's*, el paisaje vivido de Giancarlo Ruiz no se relacionó con una reproducción directa de su experiencia personal, sino con una serie de estímulos vivenciales fronterizos que formaban parte de su relación con Tijuana. Entre ellos se encontraban la convivencia entre el Día de Muertos y Halloween, la sorpresa que le produjo leer en notas periodísticas sobre personas que intentaban cruzar ocultas dentro de los asientos de los automóviles, la discusión sobre la venta de medicamentos con receta y los imaginarios turísticos asociados con la ciudad. Su experiencia como actor y dramaturgo también intervino en esta aproximación, pues su relación con el territorio se construyó desde la teatralización, la interpretación y la exageración de situaciones reconocibles. La dimensión espacial del paisaje fronterizo apareció mediante lugares y referentes reales de Tijuana, mientras que la dimensión sociocultural se manifestó en prácticas, celebraciones, noticias y tensiones relacionadas con el cruce, el turismo, el consumo y la vida cotidiana. La frontera no funcionó únicamente como escenario, sino como una fuente de imágenes, historias y situaciones presentes tanto en la experiencia del realizador como en los imaginarios que circulaban sobre la ciudad.

La traducción de estos estímulos al paisaje representado se realizó mediante la historia de Hansel y Gretel, utilizada para teatralizar y exaltar elementos característicos y documentados de Tijuana. A diferencia de una representación directa, el cortometraje concentra múltiples referencias en imágenes de corta duración, de modo que una sola escena puede reunir espacios reales, estereotipos, noticias, prácticas culturales y elementos propios de la parodia. La actuación, la dramaturgia, el montaje y los efectos visuales transformaron esos estímulos en una sucesión de escenas exageradas. La noticia sobre personas que intentaban cruzar ocultas dentro de los asientos de los automóviles no fue incorporada como documento directo, sino transformada en una situación ficticia dentro del cortometraje. De la misma manera, la convivencia entre el Día de Muertos y Halloween, la venta de medicamentos y la turistificación de Tijuana fueron convertidas en situaciones que cuestionan esos fenómenos mediante la parodia. La extensión del audiovisual y la acumulación de referencias permitieron construir una ficción saturada, en la que la ciudad aparece reconocible y, al mismo tiempo, deliberadamente deformada. El paisaje representado se construyó así en la frontera entre los espacios reales donde se realizó el registro y el mundo imaginado por el cortometraje.

En *How to Dismantle an International Border*, la relación con el paisaje vivido partió de la experiencia directa del límite internacional y de una postura crítica previa respecto al muro, la territorialidad y las relaciones de poder. El registro de la remoción de las estructuras fronterizas respondió a una oportunidad concreta de filmación, pero el interés por ese acontecimiento no fue neutral ni accidental. Incluso entre quienes contaban con posibilidades de cruce, el muro y las desigualdades asociadas a él fueron objeto de interrogación. La posibilidad de desplazarse entre ambos países no anuló la percepción de sus divisiones, sino que permitió observarlas y cuestionarlas desde una posición situada.

El traslado al paisaje representado se produjo mediante el registro de un acontecimiento real: la extracción de las estructuras que formaban parte del límite internacional. La maquinaria, los pilotes y la transformación material del espacio adquirieron una presencia explícita dentro del audiovisual. Sin embargo, la obra no explica de manera completa las circunstancias políticas, legales y personales que rodearon la filmación. La imagen y el sonido concentran la atención en el proceso de desmontaje, mientras que la postura crítica previa y otros aspectos de la

relación con el límite deben reconstruirse mediante las entrevistas y los materiales documentales.

La disposición en varias pantallas permitió reunir distintos momentos y perspectivas de la remoción. De esta manera, una acción concreta e irrepetible fue transformada en una experiencia audiovisual que podía trasladarse al espacio museográfico. El paisaje vivido no se incorporó como una narración biográfica, sino mediante la selección de un acontecimiento en el que la materialidad del muro, su modificación y las relaciones de poder asociadas con él adquirieron una forma visible.

En *Ghost Magnet Roach Motel*, la lectura del paisaje fronterizo se abrió a partir de las propias dinámicas de movilidad, desplazamiento y convivencia que atravesaban la trayectoria de Shinpei Takeda y la experiencia del grupo. La frontera no apareció únicamente mediante los espacios recorridos, sino en las relaciones que se construyeron entre participantes con trayectorias y conocimientos distintos del territorio. Algunos mantenían una relación previa con los lugares visitados, mientras que otros los fueron descubriendo durante el proceso. De este modo, el paisaje vivido adquirió un carácter colectivo, atravesado por el cuidado, la resistencia, el acompañamiento y las formas en que cada integrante se relacionaba con los espacios y con los demás.

Esta experiencia incluyó la decisión de internar a uno de los participantes por motivos de salud, aun cuando existía cierta resistencia ante esa posibilidad. Sin embargo, el audiovisual no convirtió esta situación en una denuncia directa ni buscó formular un señalamiento explícito. Parte de la información necesaria para comprender el caso apareció únicamente mediante textos incorporados a la obra, mientras que el resto se manifestó en las acciones, las discusiones y las relaciones entre los participantes. No se trató de personajes ficticios organizados para sostener una historia previamente definida, sino de personas que vivían un proceso real de descubrimiento y autodescubrimiento durante los desplazamientos registrados.

El traslado de esta experiencia al paisaje representado se produjo mediante una cámara que no mantuvo una mirada exterior y estable. El punto de vista cambia entre los participantes y, en algunos momentos, el registro parece circular entre ellos, como si los propios integrantes se

turnaran la cámara. Esta variación reduce la distancia entre quienes filman y quienes son filmados, y convierte al audiovisual en parte de la experiencia compartida. La cámara no observa únicamente desde afuera, sino que acompaña, participa y hace cómplice al espectador de ciertos momentos del recorrido.

La duración de la obra permitió acompañar esos procesos sin condensarlos en una explicación breve ni conducirlos hacia una conclusión única. Al mismo tiempo, el audiovisual no proporciona toda la información necesaria para reconstruir completamente las circunstancias vividas. El paisaje representado se forma así mediante fragmentos de una experiencia colectiva en la que se cruzan movilidad, cuidado, conflicto, resistencia y distintos grados de conocimiento del territorio. La dinámica fronteriza no se limita, por tanto, a atravesar un límite físico, sino que se manifiesta en el desplazamiento compartido, en las relaciones entre los participantes y en la construcción cambiante de sus miradas sobre los espacios recorridos.

En *Historias de Luz: Nada que declarar*, el paisaje vivido de Ingrid Hernández no fue retomado directamente por ella, sino por Alejandro Ramírez Corona, con quien mantenía una relación de amistad. Esta situación agrega una capa más de dificultad al interpretarlo, porque el relato pasa por la mirada del director y no constituye una autorrepresentación directa de la artista. Sin embargo, precisamente el hecho de delegar el relato produjo cierto distanciamiento respecto a su propio trabajo. De acuerdo con lo expresado durante la entrevista, si ella hubiera realizado el documental posiblemente habría dedicado más tiempo a quitar, poner y revisar materiales, por lo que la participación de Ramírez Corona resultó ideal y acertada para concretar el proyecto.

Respecto al paisaje retratado, una parte importante se construyó a partir del descubrimiento de Ramírez Corona de una Tijuana vista desde el interior. El director se acercó a los asentamientos y a las prácticas desarrolladas por Hernández, cuyo trabajo se derivaba también de una práctica colaborativa con sus habitantes. No se trató únicamente de registrar espacios previamente seleccionados por la artista, sino de acompañar una forma de trabajo construida mediante recorridos, observación, contacto y colaboración. En este sentido, el audiovisual reúne el paisaje vivido de Hernández con la experiencia de descubrimiento del director, quien conoció durante el proceso espacios y dinámicas que no formaban parte de su experiencia cotidiana.

La condición fronteriza de los asentamientos no dependió únicamente de su ubicación en Tijuana ni de sus condiciones de precariedad. También se manifestó en la manera en que las viviendas eran construidas y transformadas mediante materiales excedentes procedentes de Estados Unidos. Esta circulación de objetos y materiales permite distinguir estos espacios de otros asentamientos ubicados en distintos estados del país, pues muestra cómo las economías, las formas de construcción y las maneras de habitar se encuentran atravesadas por relaciones transfronterizas. La frontera no aparece aquí solamente como línea divisoria, sino como una dinámica material que interviene directamente en la producción cotidiana del espacio.

El traslado de estas experiencias al paisaje representado se produjo mediante los recorridos por los asentamientos, las imágenes de las viviendas, los testimonios y el acompañamiento del trabajo desarrollado por Hernández. El documental concentró una parte importante de su narración en estos espacios y en las prácticas colaborativas vinculadas con sus habitantes. La cámara y la estructura documental permitieron ordenar un proceso amplio en una secuencia más concreta, mientras que la voz de los participantes y las imágenes de apoyo hicieron visible la relación entre territorio, vivienda, trabajo y circulación de materiales.

Sin embargo, esta selección no reunió la totalidad de la trayectoria de Ingrid Hernández. Otras vertientes de su práctica, como la risografía, el performance y algunas experiencias de presentación de su trabajo en San Diego, quedaron menos desarrolladas o fuera del relato principal. Estas prácticas también muestran una trayectoria atravesada por dinámicas binacionales y ayudan a comprender su posicionamiento como artista fronteriza más allá de los asentamientos. Por ello, el documental no agota su paisaje vivido, sino que concentra una parte de este en función del relato construido.

De este modo, el paisaje representado surge de una mediación compartida, aunque no equivalente. Por un lado, se encuentra la experiencia de Hernández, construida mediante años de investigación, colaboración y contacto con los asentamientos; por otro, la mirada de Ramírez Corona, desarrollada durante su acercamiento a una Tijuana que fue descubriendo a través del proceso de realización. El resultado no reproduce de manera completa ninguna de las dos experiencias, sino que selecciona, reorganiza y vincula elementos de ambas para construir el relato documental

Al poner los casos en relación, se observa que el paisaje vivido no llegó a los audiovisuales siguiendo una misma ruta. Cada obra abrió una forma distinta de comprender la relación con el territorio. En *Nuevo Dragon City*, esta relación surgió del recorrido cotidiano y del extrañamiento ante ciertos signos culturales; en *The Z's*, de estímulos vivenciales y noticias que fueron transformados mediante la parodia; en *How to Dismantle an International Border*, de una postura crítica frente a la materialidad del límite; en *Ghost Magnet Roach Motel*, de una experiencia colectiva de movilidad, cuidado y descubrimiento; y en *Historias de Luz: Nada que declarar*, de procesos prolongados de investigación, colaboración y acercamiento a los asentamientos. Estas diferencias muestran que la relación con el territorio no dependió únicamente de haber nacido o residido en Tijuana, sino de las maneras concretas en que fue observado, recorrido, cuestionado o compartido.

Al adquirir una forma audiovisual, esas experiencias tampoco permanecieron intactas. Cada obra encontró una manera particular de reorganizarlas: mediante la puesta en escena, la ficción, la parodia, el registro de un acontecimiento, la circulación de la cámara o la construcción documental de una trayectoria. Algunos elementos quedaron claramente visibles, otros cambiaron de sentido y algunos permanecieron fuera de la representación. Por ello, el paisaje representado no puede entenderse como una reproducción del paisaje vivido, sino como una construcción parcial que conserva huellas de la experiencia y, al mismo tiempo, las transforma.

Las distintas obras también ampliaron la manera de comprender lo fronterizo. En algunas, la frontera apareció en el muro, el cruce y la transformación material del límite; en otras, en los intercambios culturales, los imaginarios sobre Tijuana, las redes de colaboración, la circulación de materiales o los desplazamientos entre territorios. Más que ofrecer una sola imagen de la frontera, los casos mostraron distintas maneras de vivirla, interpretarla y convertirla en paisaje representado.

III. El paisaje fronterizo como categoría de negociación

Las distintas formas de representar la frontera también llevaron a considerar que lo fronterizo no constituye una cualidad evidente o estable de las obras. Además de las experiencias de los realizadores y de los elementos presentes en los audiovisuales, intervienen marcos

institucionales, curatoriales e históricos desde los cuales estas producciones son seleccionadas, presentadas e interpretadas.

Esta reflexión adquiere especial relevancia al considerar el contexto de creación del Centro Cultural Tijuana. Como ha señalado Néstor García Canclini (2009), el CECUT surgió dentro de una política cultural impulsada por el gobierno federal para fortalecer la identidad mexicana en la frontera, bajo la percepción de que la cercanía con Estados Unidos debilitaba el sentido de mexicanidad (2009, p. 143).

Esta investigación invita, por ello, a problematizar la propia categoría de **paisaje fronterizo**. Más que asumirla como una característica fija de los audiovisuales, resulta pertinente considerar los procesos curatoriales, institucionales e historiográficos mediante los cuales determinadas obras llegan a ser interpretadas desde esa categoría. En el diálogo entre Fiamma Montezemolo y Néstor García Canclini se plantea que algunos artistas mexicanos son convocados a representar la frontera o la mexicanidad como parte de las condiciones mediante las cuales circulan dentro de determinados circuitos internacionales del arte (Montezemolo, 2009, p. 151). García Canclini amplía esta observación al relacionarla con procesos de exotización y señala que incluso artistas que buscan distanciarse de una lectura nacional de su producción continúan siendo requeridos para ofrecer signos de mexicanidad, ya sea por la búsqueda de referentes de pertenencia o por las propias dinámicas del mercado artístico (2009, p. 152).

Sin embargo, esta discusión puede ampliarse al considerar también las formas concretas de habitar, experimentar y cuestionar la frontera. Si desde la institución y la curaduría categorías como lo fronterizo o lo mexicano pueden intervenir en los procesos de selección, interpretación y circulación de las obras, desde las trayectorias de los realizadores también aparecen experiencias sociales y territoriales de las cuales sus producciones no necesariamente pueden desprenderse. En cierta medida, esta dimensión es retomada por García Canclini al referirse al “giro etnográfico” del arte contemporáneo, más próximo a preocupaciones antropológicas que sociológicas y orientado hacia relaciones interpersonales, experiencias intersubjetivas y prácticas de la vida cotidiana, antes que exclusivamente hacia grandes estructuras o coyunturas sociales (2009, pp. 152–153). Esta aproximación permite reconocer un punto de encuentro con

las preocupaciones de los estudios culturales: la atención a las experiencias situadas y a las formas en que los sujetos construyen sentidos desde sus relaciones cotidianas con determinados contextos sociales y territoriales.

Sergio de la Torre, por ejemplo, caracteriza la frontera como una “frontera esquizofrénica”, mientras que Giancarlo Ruiz reconoce llevar consigo un cúmulo de experiencias surgidas en Tijuana. Las trayectorias de Ingrid Hernández, Alejandro Ramírez Corona y Shinpei Takeda muestran, a su vez, desplazamientos entre distintas ciudades y territorios que no eliminan las experiencias previamente construidas, sino que las reorganizan y expresan de maneras diferentes.

Precisamente por ello, el título de esta investigación propone hablar de *paisajes culturales fronterizos* en plural. El plural permite reconocer los límites de alcance de los casos analizados y evitar que las experiencias aquí descritas sean asumidas como una representación total de la frontera. Las experiencias pueden compartir determinados referentes territoriales, sociales o culturales sin producir por ello una misma forma de representar el espacio. El cúmulo de relaciones construido al habitar un territorio se expresa de manera distinta según las trayectorias, desplazamientos, afectos y posiciones desde las cuales cada realizador se aproxima a él.

Esta discusión permite reconocer que categorías como “lo fronterizo” o “lo mexicano” no describen necesariamente propiedades esenciales de las obras, pues en su interpretación también intervienen procesos de selección y circulación dentro del sistema artístico. Sin embargo, tampoco puede dejarse de lado la socialización y la experiencia que implica habitar espacios atravesados por relaciones territoriales, políticas y culturales específicas. Lo fronterizo aparece así en una tensión entre los marcos desde los cuales las obras son interpretadas y las experiencias desde las cuales sus realizadores construyen relaciones particulares con el territorio.

En consecuencia, el estudio propone comprender el paisaje fronterizo como una herramienta analítica que permite identificar relaciones entre territorio, representación e identidad dentro de los audiovisuales de El Cubo, sin agotar otras interpretaciones posibles. Estas mismas obras

podrían analizarse desde los estudios sobre arte contemporáneo, prácticas curatoriales, archivo, museología, memoria, videoarte o políticas culturales. Lejos de buscar una definición definitiva de lo fronterizo, esta investigación plantea que la categoría permanece en constante negociación entre artistas, curadores, instituciones, públicos y contextos históricos. El paisaje fronterizo constituye, entonces, tanto una dimensión presente en las formas de representar el territorio como un marco interpretativo desde el cual esas representaciones pueden ser analizadas, cuyos alcances y límites permanecen abiertos.

IV. Respuesta a la pregunta general

A partir de los casos analizados, puede sostenerse que los elementos identitarios, sociales y afectivos del paisaje vivido intervienen en la construcción del paisaje representado mediante un proceso parcial y selectivo. Las trayectorias, los vínculos, los recorridos, las memorias y los posicionamientos de los realizadores no se incorporan de manera íntegra ni automática a los audiovisuales. Algunos elementos aparecen de forma explícita; otros orientan decisiones creativas y otros permanecen fuera de la representación.

Los componentes seleccionados son reorganizados mediante recursos visuales, sonoros y narrativos, como el encuadre, el montaje, el testimonio, la actuación, el sonido ambiental, el archivo y la duración. De esta manera, el paisaje representado no constituye una reproducción directa de la experiencia vivida, sino una construcción que condensa, transforma y articula fragmentos de esa experiencia. Esto permite observar que la relación entre paisaje vivido y paisaje representado no consiste en una transferencia directa de la experiencia, sino en un proceso de selección, transformación y reorganización mediante el cual adquiere una forma audiovisual.

La cualidad fronteriza de estas representaciones tampoco depende exclusivamente de la aparición del muro o del cruce internacional. Se configura mediante relaciones de movilidad, intercambio cultural, circulación de materiales, desigualdad territorial, deportación, migración y transformación urbana que atraviesan las formas de habitar Tijuana. Así, los asentamientos irregulares, los recorridos por la ciudad, las trayectorias transnacionales y los imaginarios sobre

la frontera adquieren una especificidad vinculada con las dinámicas materiales y socioculturales del territorio fronterizo.

En consecuencia, los audiovisuales exhibidos en El Cubo construyen paisajes culturales fronterizos diversos y situados. No ofrecen una imagen única ni homogénea de la frontera, sino configuraciones parciales que articulan experiencias vividas, procesos creativos, recursos audiovisuales y condiciones territoriales específicas. La noción de *paisaje cultural fronterizo* permite reunir estas tres dimensiones: las experiencias situadas de los realizadores, su transformación mediante los recursos audiovisuales y las condiciones territoriales y socioculturales propias de la frontera, observando cómo se articulan en cada representación.

V. Valoración de hipótesis

La hipótesis de la que se partió se formuló de la siguiente manera:

Los paisajes representados en los audiovisuales seleccionados se estructuran a partir de la articulación entre elementos identitarios, sociales y afectivos relacionados con las experiencias situadas de los realizadores y las condiciones territoriales y socioculturales propias de la frontera. A través de distintos recursos audiovisuales y de su presentación en el espacio museográfico, estas obras construyen perspectivas distintas sobre Tijuana y su paisaje cultural fronterizo.

La hipótesis se sostuvo de manera general, aunque la articulación no se presentó con la misma claridad ni de la misma forma en todos los casos. En algunas obras fue posible reconocer vínculos claros entre los elementos identitarios, sociales y afectivos del paisaje vivido, las condiciones espaciales y socioculturales de la frontera y las decisiones de representación. En otras, dicha relación resultó más distante, parcial o difícil de establecer, por lo que fue necesario evitar atribuir al paisaje vivido una influencia que no pudiera sostenerse suficientemente mediante las entrevistas, los materiales documentales o el análisis audiovisual.

El análisis permitió precisar, además, que las experiencias situadas de los realizadores no dependieron exclusivamente de su origen geográfico ni se trasladaron de forma automática a los audiovisuales. La articulación entre paisaje vivido, paisaje fronterizo y paisaje representado

debe entenderse, por tanto, como un proceso variable, selectivo y mediado, condicionado por el tipo de vínculo construido con el territorio, sus temporalidades y las formas de residencia, recorrido, trabajo, colaboración o contacto con los espacios y sujetos representados. Uno de los aportes del estudio consistió en mostrar que la experiencia situada no describe una pertenencia uniforme, sino posiciones distintas desde las cuales se habita, se observa y se representa la frontera.

La presentación en el espacio museográfico también intervino en la forma en que los audiovisuales fueron situados y relacionados con los proyectos expositivos. Su incorporación no respondió a una función uniforme: en algunos casos permitió contextualizar las piezas, ampliar su lectura o vincularlas con el discurso curatorial; en otros, funcionó como registro de un acontecimiento, recurso explicativo o elemento articulador entre distintas partes de la exhibición. Aunque la investigación no permitió establecer de manera exhaustiva los efectos de estas disposiciones en la recepción de los públicos, sí permitió reconocer funciones específicas del audiovisual dentro de cada proyecto museográfico.

VI. El paisaje cultural fronterizo en relación con los proyectos museográficos

La incorporación de los audiovisuales a las exhibiciones analizadas no respondió a una función única. Cada pieza mantuvo una relación distinta con el proyecto museográfico del que formó parte. En algunos casos, el audiovisual amplió o contextualizó la lectura de otras obras; en otros, permitió trasladar experiencias, acontecimientos o procesos difíciles de contener mediante imágenes fijas y objetos.

Estas funciones también estuvieron relacionadas con las condiciones particulares de montaje y duración de cada pieza. Algunas fueron presentadas en cabinas o espacios delimitados, otras se integraron con fotografías, instalaciones y objetos, mientras que ciertas disposiciones recurrieron a varias pantallas o a relaciones espaciales más estrechas con el conjunto de la exhibición. De igual manera, las diferencias de duración introdujeron distintas exigencias de permanencia y atención, pues el contenido audiovisual se desarrollaba progresivamente mediante imagen, sonido y montaje, y podía ser observado desde distintos momentos de la reproducción. Por ello, su presencia no puede entenderse únicamente como la inclusión de una

pantalla dentro de la sala, sino como parte de las necesidades narrativas, espaciales, temporales y conceptuales de cada exhibición. En este sentido, la diversidad modal, entendida como las distintas maneras de construir y presentar los audiovisuales, también intervino en las formas de representar y aproximarse al paisaje.

En *Proyecto Cívico, Nuevo Dragon City* no fue concebido por Sergio de la Torre como una respuesta directa al contexto de inseguridad que atravesaba Tijuana durante la apertura de El Cubo. Sin embargo, su incorporación a una exhibición desarrollada en ese momento abrió la posibilidad de relacionar el audiovisual con un contexto más amplio de tensiones urbanas, transformaciones territoriales y relaciones culturales. Esta asociación no puede atribuirse a la intención original del realizador, pero sí puede reconocerse como una lectura posible generada por la exhibición.

En *Obra Negra*, la incorporación de *The Z's* permitió contextualizar la parodia y los imaginarios sobre Tijuana presentes en el audiovisual. Su disposición dentro del proyecto lo relacionó con otras piezas y con el tono crítico de la exhibición. De esta manera, el video no apareció como una obra aislada, sino como parte de un conjunto que abordaba imágenes de la ciudad, la violencia y sus representaciones estereotipadas.

En el caso de *How to Dismantle an International Border*, el audiovisual registró un momento específico e irreplicable: la remoción de estructuras del límite internacional. La obra formó parte inicialmente de *TJ in China* y posteriormente fue incorporada a la Colección Elías + Fontes, lo que permitió que continuara circulando en otros contextos expositivos. Este recorrido hizo posible que, durante un mismo año, fuera presentada en dos salas distintas. Su tránsito entre exhibiciones y colecciones permite reconocer el valor simbólico que adquirió con el tiempo, no solo como registro de una acción que no podía reproducirse dentro del museo, sino como una obra capaz de activar nuevas relaciones sobre territorio, frontera y transformación del paisaje en cada contexto de presentación.

En *Fantasía Moral, Ghost Magnet Roach Motel* cumplió una función de enlace dentro de la exhibición. El audiovisual trasladó experiencias y referencias vinculadas con Japón hacia el contexto tijuanense de la muestra, estableciendo relaciones entre territorios y acontecimientos

distintos. Los viajes, desplazamientos y cambios de lugar registrados no funcionaron únicamente como trayectos físicos, sino también como formas de unir espacios, memorias y experiencias distantes.

En *20 años de arte_Under Construction, Historias de Luz: Nada que declarar* mantuvo una relación directa con el trabajo de Ingrid Hernández presentado en la sala. El audiovisual contextualizaba sus recorridos, los asentamientos y los procesos documentales vinculados con las piezas expuestas. Asimismo, cuando la artista no se encontraba presente para realizar los recorridos guiados, el video contribuía a explicar su trabajo y a mantener disponible parte de la narración relacionada con el proyecto.

En conjunto, los casos mostraron que el audiovisual asumió funciones variables dentro de las exhibiciones: contextualizar, explicar, registrar acontecimientos, articular espacios y temporalidades, ampliar relaciones con otras piezas o producir connotaciones que no necesariamente habían orientado la creación original de las obras. Esta diversidad muestra que su incorporación al museo no fue únicamente técnica ni decorativa. En algunos casos, los audiovisuales participaron directamente en la organización conceptual y espacial del proyecto museográfico; en otros, el contexto expositivo modificó las condiciones desde las cuales podían ser interpretados. Aunque la investigación no permitió establecer los efectos de estas relaciones en la recepción de los públicos, sí permitió reconocer las funciones específicas que cada audiovisual asumió dentro de su exhibición.

Estas funciones justifican la atención particular otorgada a los audiovisuales dentro de la investigación. Su carácter temporal, sonoro y móvil les permitió registrar procesos, conectar territorios, reunir testimonios y articular experiencias que no quedaban contenidas por completo en imágenes fijas, instalaciones u objetos. Por ello, no fueron analizados como obras aisladas, sino como parte de los proyectos museográficos en los que fueron presentados y de las formas en que participaron en la representación del paisaje cultural fronterizo. En este sentido, el proyecto museográfico no constituye una categoría adicional de análisis, sino un nivel desde el cual puede observarse cómo dichas representaciones fueron situadas, relacionadas y reubicadas dentro de nuevas relaciones de sentido en cada exhibición.

VII. Alcances y consideraciones finales

Las entrevistas hicieron posible recuperar episodios, inquietudes y experiencias directamente relacionados con la realización de las obras, aunque también presentaron una limitación. Los testimonios no permitieron reconstruir de manera exhaustiva la cotidianidad del habitar la frontera ni la totalidad de las trayectorias personales de los participantes, pues los momentos narrados se encontraban vinculados principalmente con las piezas, sus procesos de producción y las preocupaciones creativas que las originaron. Por ello, más que ofrecer una descripción completa de la experiencia fronteriza, permitieron identificar fragmentos significativos del paisaje vivido que intervinieron en la construcción de las representaciones audiovisuales.

A pesar de esta limitación, fue posible reconocer redes de colaboración que desbordaban los límites de cada audiovisual y se prolongaban en sus procesos de producción, circulación e incorporación a las exhibiciones. Estas conexiones se hicieron particularmente visibles al revisar los créditos, donde aparecieron realizadores, fotógrafos, editores, productores, artistas y espacios de trabajo compartidos. Las trayectorias de los participantes no se desarrollaron de manera aislada, sino dentro de entramados de amistad, apoyo profesional y colaboración artística que se cruzaban tanto en sus experiencias como en las imágenes producidas. En este sentido, el paisaje cultural fronterizo no emerge de una experiencia individual cerrada, sino de relaciones sociales y afectivas mediante las cuales distintas trayectorias dialogan y participan en la producción de sentidos sobre el territorio.

En conjunto, la investigación permitió mostrar que el paisaje cultural fronterizo no constituye una imagen única ni una condición fija del territorio. Se produce mediante experiencias situadas, relaciones sociales y afectivas, desplazamientos, intercambios materiales y decisiones audiovisuales que seleccionan y reorganizan distintas formas de vivir la frontera. Los casos analizados no agotan las posibilidades de representación de Tijuana, pero permiten reconocer que el paisaje fronterizo se construye tanto en los espacios y dinámicas representados como en las posiciones desde las cuales estos son observados, narrados y presentados dentro del museo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría Olazábal, T., & Ordóñez Barba, G. M. (2005). *Legalizando la ciudad: Asentamientos informales y procesos de regularización en Tijuana*. Colegio de la Frontera Norte.
- Arroyo Macías, M. (2018). *Ciudadanos del arte: La estética relacional en el arte público de la franja fronteriza Mexicali-Caléxico*. Universidad Autónoma de Baja California.
- Baudrillard, J. (1974). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI Editores.
- Berumen, H. F. (2003). *Tijuana la horrible: Entre la historia y el mito* (1. ed). Colegio de la Frontera Norte Librería El Día.
- Bruno, G. (2014). *Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media*. University of Chicago Press.
- Carrillo, J., & Plascencia, I. (2007). La industria de los televisores y la competencia. En E. Dussel Peters, Y. Trápaga Delfín, & Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (Eds.), *China y México: Implicaciones de una nueva relación* (1. ed). La Jornada Eds., [u.a.].
- *Centro Cultural Tijuana*. (s/f). [Informativo]. El Cubo. Recuperado el 3 de agosto de 2026, de <https://www.cecut.gob.mx/sis/galerias/cubo.php>
- Cinta Castillos Jiménez. (2008). Prólogo. En *Paisaje vivido, paisaje estudiado: Miradas complementarias desde el cine, la literatura y el arte* (p. in). Junta de Andalucía.
- *Colección Elías-Fontes*. (2022, enero 26). <https://www.arteinformado.com/guia/f/coleccion-elias-fontes-179185>
- Comer, S., Kuo, M., & Balsom, E. (with Ant Farm & The Museum of Modern Art). (2023). *Signals: How video transformed the world* (L. Abu Hamdan & American Artist, Eds.). The Museum of Modern Art.
- Contreras, V. (2014, noviembre 9). *David Bacon: La realidad fronteriza en imágenes*. <https://www.milenio.com/cultura/david-bacon-la-realidad-fronteriza-en-imagenes>
- Cordero Marines, L. (2013). Documental tijuanense: Reflejo nítido de la efervescencia cultural de la región 1990-2013. En A. Trujillo (Ed.), *Bordos y fronteras: Cine documental en el norte de México*. Casa editoria Abismos.
- Cortes, A. L. (1999, julio 19). *Audaz, novedosa y atinada. La idea de musicalizar el museo*.

- Cosgrove, D. E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. University of Wisconsin Press.
- Dear, M. (2005). *Monuments, Manifest Destiny, and Mexico*. National Archives. <https://www.archives.gov/publications/prologue/2005/summer/mexico>
- Devon, B. (Host). (2011, octubre 4). *Sergio De La Torre screening & conversation with Ignacio Valero, hosted by Devon Bella* [Video recording]. <https://vimeo.com/30005255>
- Dewey, J., & Claramonte, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- *El MARCO celebra sus veinticinco años*. (2016, mayo 30). <https://es.arteldia.com/Noticias/El-MARCO-celebra-sus-veinticinco-anos>
- Elias, A. (Guest). (2020, septiembre 16). *El truco del oficio con Alonso Elias* [Videoconferencia]. <https://www.youtube.com/watch?v=IK-7daZ53M8>
- Embajada de la República Popular China en México. (2007, febrero 6). *El Excmo. Sr. Embajador Ren Jingyu y su señora ofrecen recepción con motivo del 35 aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas entre China y México y el Año Nuevo Chino*. https://mx.china-embassy.gov.cn/esp/lmbf/sgjs/200702/t20070216_4169817.htm
- EmbamexJP. (2022). *MEXJAPON82- Recorrido artístico de un japonés sin fronteras con Shinpei Takeda* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=xlyIfPB09Yk>
- Estrella Valenzuela, G. (1990). Migraciones Interurbanas en la Frontera Norte de México. *Revista Estudios Fronterizos*, IX, 40.
- Gómez Escamilla, L. E. (2017). *Tijuana: De la panorámica al close-up* (Primera edición). Litórica.
- González Félix, M. (2002). Los inmigrantes chinos y la hacienda pública del Distrito Norte de la Baja California, 1910-1920. En Centro cultural Tijuana (Ed.), *China en las Californias: Simposio celebrado el 26 de octubre del 2001*. CONACULTA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González Reynoso, A. (2014). *Choques, rupturas, espectros: Avatares de la frontera en el arte tijuanense*.
- Grossberg, L. (2009). *El Corazón de los Estudios Culturales: Contextualidad, contruccionismo y complejidad*.
- Grossberg, L. (2010). Los contextos de los estudios culturales. En *Estudios culturales. Teoría, política y práctica* (pp. 75–105).

- Gutiérrez, Y. (2017). De luz a las cenizas: Un recorrido histórico de las primeras salas de cine e Tijuana. En L. E. Gómez Escamilla, *Tijuana: De la panorámica al close-up* (Primera edición). Litórica.
- Guzmán Álvarez, J. R. (Ed.). (2008). Las múltiples caras del paisaje. En *Paisaje vivido, paisaje estudiado: Miradas complementarias desde el cine, la literatura y el arte*. Junta de Andalucía.
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita «identidad»?., Stuart Hall. En P. Du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage in association with the Open University.
- Hall, S., Restrepo, E., Walsh, C., & Vich, V. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Primera edición). Inst. de Estudios Peruanos.
- Huerta Jiménez, M. (2016). *Video espacios/posibles. Una aproximación geográfica del lenguaje audiovisual en la Frontera Norte de México*. [Arte]. Universitat Politècnica de València.
- Huerta Jiménez, M. (2025). Creación artística y territorialidad en el paisaje fronterizo: Tres Estudios de casos. *Cadernos PROLAM/USP*, 24(51), e224653. <https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.224653>
- Iglesias Prieto, N. (1991). *Entre yerba, polvo, y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano* (1. ed). Colegio de la Frontera Norte.
- Iglesias Prieto, N. (2014). Tijuana provocadora. Transfronteridad y procesos creativos. En J. M. Valenzuela Arce, *Transfronteras: Fronteras del mundo y procesos culturales* (Primera edición). El Colegio de la Frontera Norte.
- Ingold, T. (2015). *Líneas: Una Breve Historia* (1st ed). Gedisa, Editorial, S.A.
- Jackson, J. B. (1984). *Discovering the vernacular landscape*. Yale Univ. Pr.
- Kearney, M. (2008). La doble misión del las fronteras como clasificadoras y como filtros de valor. En L. Velazco, *Migración, fronteras e identidad étnicas transnacionales* (pp. 79–116). El Colegio de la Frontera Norte. (Obra original publicada en 2004)
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Kristeva, J. (1984). Word, dialogue and novel. En L. S. Roudiez (Ed.), *Desire in language: A semiotic approach to literature and art* (p. (pp. 64-91)). Blackwell.

- Lefebvre, H. (with Martínez Gutiérrez, E., & Martínez Lorea, I.). (2013). *La producción del espacio* (1ª ed). Capitán Swing.
- Lefebvre, M. (Ed.). (2006). *Landscape and film*. Routledge.
- Lemus, G. M. (2017, junio 24). “Buda Guanyin”, una exposición milenaria, sensorial y del recuerdo. Grupo Milenio. <https://www.milenio.com/estados/buda-guanyin-exposicion-milenaria-sensorial-recuerdo>
- London, B. (with Museum of Modern Art (New York, N.Y.)). (1995). *Video spaces: Eight installations*. Museum of Modern Art : Distributed by H.N. Abrams.
- London, B. (2021). *Video/Art: The first fifty years*. Phaidon.
- Magaña Mancillas, M. A. (2002). Presentación. En Centro cultural Tijuana (Ed.), *China en las Californias: Simposio celebrado el 26 de octubre del 2001*. CONACULTA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética: La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Celeste Ediciones. (Obra original publicada en 1986, Yale University Press)
- Melendo Cruz, A. (2024). PAISAJES AUDIOVISUALES DEL MUSEO DEL PRADO. *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*. <https://doi.org/10.15304/quintana.23.9270>
- Michel, A. H., Hartmann, S., & Schneiter, R. (2025). Beyond the view: Exploring embodied experiences in rural landscapes. *Landscape Research*, 1–14. <https://doi.org/10.1080/01426397.2025.2590704>
- Mitchell, D. (1996). *The lie of the land: Migrant workers and the California landscape*. University of Minnesota Press.
- Mitchell, W. J. T. (2002). *Landscape and power* (2nd ed). University of Chicago Press.
- Montezemolo, F. (2009). Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. *Alteridades*, 19(38), 143–154.
- Moreno Barajas, M. (2015). *Apuntes sobre la visualidad realizada por la escena audiovisual tijuanense*. (25), 65–87.
- M.Romero, J. (s/f). *HOW TO DISMANTLE AN INTERNATIONAL BORDER | JULIO M. ROMERO*. Recuperado el 16 de julio de 2026, de <https://juliomromero.com/en/projects/how-to-dismantle-an-international-border>
- Muñoz, J. (2017, abril 10). *Noisey Specials: Ghost Magnet Roach Motel*. <https://www.vice.com/es/article/noisey-presenta-ghost-magnet-roach-motel/>

- Noticias, T. (2020, febrero 4). REALIZARÁ INDIVI TRABAJOS TÉCNICOS EN COLONIA NUEVA ESPERANZA. *Tijuana Noticias*.
<https://tijuananoticias.info/bc/?p=65272>
- Olmos, M. (2025). *Paisaje sonoro, música, ruidos y sonidos de las fronteras*. El Colegio de la Frontera Norte.
- *Operation Gatekeeper*. (s/f). Recuperado el 16 de julio de 2026, de
<https://oig.justice.gov/sites/default/files/archive/special/9807/gkp01.htm?>
- Parks, C. S. (2021). *Border Field State Parks Celebrates 50th Anniversary*. California State Parks. <https://www.parks.ca.gov/NewsRelease/1033>
- Prieto Stambaugh, A. (1999). *Border Art as a Political Strategy*.
https://www.academia.edu/6884880/Border_Art_as_a_Political_Strategy
- Ramírez Vázquez, P. (2013). Memoria. En Centro cultural Tijuana (Ed.), *Arquitectura, Centro Cultural Tijuana, 30 aniversario*.
- Redacción Zeta. (2018, octubre 29). *En la pobreza, viven familias en La Nueva Esperanza*. <https://zetatijuana.com/2018/10/en-la-pobreza-viven-familias-en-la-nueva-esperanza/>
- *Relaciones Inesperadas*. (2026, marzo 17). [Instagram].
https://www.instagram.com/reel/DV_htA4APJi/?igsh=MWJhM2c2b2lmYXZ6dA==
- Rodríguez Tapia, L. H. (2018). *Inserción laboral y trayectorias de inmigrantes recientes de origen chino en Baja California, México*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Rosen Morrison, M. (2013). Memorias. En *Arquitectura, Centro Cultural Tijuana, 30 aniversario*.
- Rosseti Ricapito, L. (2011). *Videoarte, herencia histórica. Del cine experimental al arte total*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Sánchez, O. (Ed.). (2006). *Público (situacional): Interventions - escenarios, August 26 - November 13, 2005, San Diego - Tijuana; inSite05*. Installation Gallery.
- Sauer, C. O. (1925). The Morphology of Landscape. *University of California Publications in Geography*, 2, 19–53.
- Schafer, R. M. (1993). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.

- Solis, G. (2024, noviembre 24). *Tres años después de la llegada de Amazon*. <https://www.kpbs.org/news/tres-anos-despues-de-la-llegada-de-amazon-este-barrio-de-tijuana-sigue-siendo-uno-de-los-mas-pobres-de-la-ciudad>
- Steyerl, H. (2020). *Los condenados de la pantalla* (M. Expósito, Trad.; 1. Ed). Ed. Caja Negra. (Obra original publicada en 2012, 2012)
- Trujillo, A. (Ed.). (2013). *Bordos y fronteras: Cine documental en el norte de México*. Casa editoria Abismos.
- Trujillo, G. (1997). *Imágenes de plata: El cine en Baja California*.
- Trujillo Muñoz, G. (2010). *Tan cerca de Hollywood: Cine, televisión y video en Baja California*. Universidad Autónoma de Baja California.
- Turner, V. W., & Schechner, R. (1992). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.
- Uroskie, A. V. (2014). *Between the black box and the white cube: Expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press.
- Valenzuela Arce, J. M. (2012). *Nosotros: Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos* (1. ed). Conaculta, Dir. General de Culturas Populares.
- Velázquez Morales, C. (2000). *Los inmigrantes chinos en Baja California 1920—1937*. Univ. Autónoma de Baja California.
- Velázquez Morales, C. (2002). Organización y ascenso de los chinos en Baja California (1920-137). En Centro cultural Tijuana (Ed.), *China en las Californias: Simposio celebrado el 26 de octubre del 2001* (pp. 105–119). CONACULTA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Vizcarra, B. (2025). Imaginarios de un paisaje fronterizo. El muro entre México y Estados Unidos desde la prensa digital. En *Entramados fronterizos y ciudad: Resistencia, intercambios y circulaciones*. <https://libros.uaa.mx/uaa/catalog/view/351/316/3016>
- Wong, M. (2017, octubre). *Q&A with Director Shinpei Takeda*. <https://www.ghostmagnet.info/press/qa-with-director-shinpei-takeda/>
- Zappett Tapia, A., & Anguiar Cancino, R. (2014). *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*. (Obra original publicada en INBA)
- Zárate López, M. de los A. (2016). Crecimiento urbano en Tijuana, Baja California: Entre los asentamientos irregulares y la ciudad sustentable. *Anuario de Investigación del Posgrado en Urbanismo*, 3.
-

ANEXOS

.

PROYECTO CÍVICO DIALOGOS E INTERROGANTES

Proyecto Cívico: Diálogos e Interrogantes (PCDI) es un esfuerzo colectivo por reunir artistas, distintos interlocutores y al museo para que activamente investiguen e intercambien puntos de vista y experiencias en torno a la naturaleza de sus propias prácticas culturales y su relación con la ciudad. Esbozado para repensar la programación pública Proyecto Cívico/ Civic Project, PCDI busca involucrar tanto a la audiencia especializada como a la general dentro de nuevas y más significativas formas de intercambio y comunicación.

El organizador de PCDI, el curador y crítico Bill Kelley Jr. ha diseñado un formato de trabajo en dos etapas en el que colectivos de artistas de Tijuana exploran los temas centrales de la muestra desde sus propias disciplinas. Durante la primera fase, que tuvo una duración de tres meses, los siete colectivos y sus interlocutores invitados trabajaron en una investigación que tomó como punto de partida el manifiesto curatorial de la muestra y desde el cual surgieron nuevas preguntas y propuestas sobre el proyecto cívico como concepto. Estas investigaciones se han publicado en blogs creados por los colectivos participantes. Durante la segunda fase, el material recolectado es la base de negociaciones, discusiones, y finalmente de publicaciones, en siete revistas electrónicas situadas en distintas ciudades en Latinoamérica y los Estados Unidos. Los editores de estas revistas trabajan con los grupos examinando el marco conceptual de cada proyecto y preparándolo para su publicación.

PCDI representa un intento por ver el arte, el museo, y la ciudad a través de una visión panorámica inmersa en el diálogo. En un esfuerzo por generar lo que el teórico Jürgen Habermas llama una “democracia discursiva”, PCDI reúne bajo su estructura a artistas locales, escritores, arquitectos, y bailarines, con asociaciones civiles, activistas, comunicólogos, periodistas, videastas, entre otros grupos, para que participen en un diálogo abierto y crítico que concierne a la ciudad, y de esta manera desarrollar en colaboración el programa público de la exhibición. Durante el periodo de exposición de Proyecto Cívico/ Civic Project se llevarán a cabo presentaciones de estos proyectos al público en el que participaran los grupos y sus interlocutores en un dialogo abierto con la comunidad.

Los siete grupos e individuos que colaboran en PCDI son:

El colectivo audiovisual bulbo, el colectivo de arquitectos Urbarea, el multidisciplinario La Línea, Jennifer Donovan y Gabriela Torres Olivares, el espacio independiente y colectivo Lui Velazquez, el colectivo de danza contemporánea Lux Boreal y la videasta Adriana Trujillo, y los videastas Abraham Cabrera e Isaac Contreras.

Para más información consulte:

<http://proyectocivico.blogspot.com>
contacto: proyectocivico@gmail.com



www.cecuto.gob.mx

www.gobiernofederal.gob.mx

www.cnea.gob.mx

GOBIERNO
FEDERAL
CONACULTA



Imagen 9. Invitación oficial del CECUT (2008)
(Fuente: Archivo del CENDOART)

Proyecto Cívico/ Civic Project

LRPT: La Región de los Pantalones

Transfronterizos

Raúl Cárdenas (Torolab)

Tijuana, México

Instalación / maqueta topográfica (2004–2005)

México

Duración: 4 min 30 s

Room with a View

Shoja Azari

Shiraz, Irán / Nueva York, Estados Unidos

Duración: 8 min

A Tijuana en leche

Fabián Cerejido

Tijuana, México

Duración: 2 min

The Lovers

Shoja Azari

Shiraz, Irán / Nueva York, Estados Unidos

Duración: 8 min

Nuevo Dragon City

Sergio de la Torre

Tijuana, México

Duración: 12 min

Traffic Jam

Shoja Azari

Shiraz, Irán / Nueva York, Estados Unidos

Duración: 8 min

Between Bodies

Nina Waisman

San Diego, Estados Unidos

Instalación sonora y escultórica interactiva (2008)

A Family

Shoja Azari

Shiraz, Irán / Nueva York, Estados Unidos

Duración: 8 min

Escenario (Scenario)

Gabriel Acevedo Velarde

Ciudad de México, México

Duración: 3 min

The Passing

Shoja Azari

Shiraz, Irán / Nueva York, Estados Unidos

Duración: 8 min

For All the People I Won't Meet (Por toda la gente que no conoceré)

Gabriel Acevedo Velarde

Ciudad de México, México

Duración: 1 min

Wild Boy

Guy Ben-Ner

Ramat Gan, Israel

Duración: 17 min

Cuando la fe mueve montañas

Francis Alÿs

Amberes, Bélgica / Ciudad de México,

The Landscape Is Changing

Mircea Cantor

Oradea, Rumania

Duración: 22 min

Colección Elías +Fontes

Love Letters

Julio Orozco

Duración: 1h 35min

Ladrón de Memorias

Rubén Marrufo

Duración: 9min 28s

Trayecto de una lágrima

Marisa Raygoza

Duración: 3min 10s

El Producto de la Vida

Porfirio Aceves

Duración: 8min 24s

How to dismantle an international border

Julio M. Romero

Duración: 8min 04s

Cicatriz

Juan Villavicencia

Duración: 3min 10s

Sí, protesto

La Salvia Colectivo:

Duración: 4min 55s

How hard do you try when seeing?

Maria Jose Crespo

Duración: 3min 44s

Obra Negra

Una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana

Nodo 1: Origen

Sobre el tiempo

Tania Candiani

Ciudad de México, México

Medios mixtos (2008–2009)

Nodo 2: Parodia

The Z's / Los Zetas

Giancarlo Ruíz

Tijuana, México

Duración: 27 min

El juego del maestro

Gerardo Navarro y Neomónico

Tijuana, México

Nodo 3: Subjetivo

Algrencia

Cathy Alberich / Escándalo Productions

Tijuana, México

Duración: 14 min

La devoradora (Performances)

Lula Lewis

Tijuana, México

Duración: 5 min

33 1/2

Aaron Soto

Tijuana, México

Duración: 16 min

(Individuo) No ficción

Saulo Cisneros

Tijuana, México

Duración: 6 min

I Remember

Sergio Valdez

Tijuana, México

Duración: 3 min 21 s

El mar

Aldo Guerra

Tijuana, México

Duración: 12 min

Coca-Cola en las venas

Ana Machado

Tijuana, México

Duración: 8 min

Nodo 4: Impronta

Concierto B, Brandenburg No. 3 Waltz, de La Bella Durmiente, Circa 1960

Manuel Cruces

Tijuana, México

Nodo 5: Ciudad

Estábamos esperando que sucediera

Aldo Guerra y Azul Monraz

Tijuana, México

Duración: 10 min

Ángeles urbanos

Lula Lewis y Gisela Madrigal

Tijuana, México

Duración: 6 min

Aristas: Sinfonía urbana

Jesús Guerri

Tijuana, México

Duración: 27 min

Nodo 6: Frontera

La marea

Rubén Guevara

Tijuana, México

Duración: 11 min 24 s

Nuevo Dragon City

Sergio de la Torre

Tijuana, México / San Diego, Estados Unidos

Duración: 12 min

Performances 1990–1996

José Hugo Sánchez

Tijuana, México

Duración: 7 min

Nodo 7: Violencia

La llamada

Giancarlo Ruíz

Tijuana, México

Duración: 6 min

Samuel: el diablo, hablar y amor

Ricardo Silva

Tijuana, México

Duración: 16 min

Lázaro

Javier Ávila

Tijuana, México

Duración: 10 min 30 s

Nodo 8: Global

Ecología de la mente

Moisés Horta y Joey Muñoz

Tijuana, México

Duración: 4 min 7 s

Odyssea

Ángeles Moreno / Fussible

Tijuana, México

Duración: 4 min

Zoosónico (fragmento)

Sal V. Ricalde

Tijuana, México

Duración: 8 min

Omega Shell

Aaron Soto

Tijuana, México

Duración: 12 min 30 s

Issbocet

Ricardo Silva

Tijuana, México

Duración: 4 min 56 s

20/80

Jorge Iván Sanders

Tijuana, México

Duración: 4 min

Tijuaneados anónimos

Bulbo

Tijuana, México

Instalación

La autora es licenciada en Medios Audiovisuales con mención honorífica por la Universidad Autónoma de Baja California de Campus Mexicali. Formó parte del Programa de Residencias 2025-2026 en El Centro de Documentación de las Artes (CENDOART), del CECUT. Egresada de la Maestría en Estudios Culturales por El Colef.

Correo electrónico: michellegodoy.visual@gmail.com

© Todos los derechos reservados. Se autoriza la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.

Forma de citar: Godoy Muñoz, Michelle (2026). “Paisajes culturales fronterizos: Audiovisuales en las exhibiciones de arte en El Cubo (CECUT), 2008-2025”. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, A.C. México