

Arte, literatura y acción colectiva en Tijuana-San Diego

Aurelio Meza Valdez y Ana Lilia Nieto Camacho
El Colegio de la Frontera Norte

Resumen. Aquí se describe y analiza el impacto de las acciones colectivas en los campos artístico-literarios de Tijuana y San Diego. Se expone que estos campos se conforman generalmente por acciones colectivas, algunas con impacto local y a corto plazo (desde abajo), y otras con el apoyo de aparatos institucionales (desde arriba). Se distingue entre colectivos formativos y consolidados, con funciones diversas. Los casos estudiados (Colectivo Intransigente, Agitprop Art Space y Cog-nate Collective), dado su carácter independiente, surgieron con funciones formativas, y sus acciones eran desde abajo. Sin embargo, su participación en proyectos colectivos ha contribuido a su consolidación, individual o grupalmente, en los campos restringidos. Después, se esboza el marco teórico para describir las acciones colectivas y los tipos de colectivos que existen de acuerdo con su función. Se analizan algunos ejemplos de acción colectiva en los grupos escogidos, su finalidad y estrategia a seguir, así como sus repercusiones en los campos artístico y literario. Por último, se hace un pequeño recuento de las actitudes de sociólogos y filósofos en torno al arte contemporáneo, y cómo los casos estudiados modifican o refuerzan estas reflexiones.

Palabras clave: acción colectiva, arte, crítica, literatura, Tijuana, San Diego.

Abstract. The impact of collective actions in the art-literature fields in Tijuana and San Diego is herein described and analyzed. It is proposed that these fields are generally made out of collective actions, some with a local, short-term impact (from below) and other ones with the support of institutional apparatuses (from above). A distinction between formative and consolidated collectives, based on their different functions, is carried out. The case studies (Colectivo Intransigente, Agitprop Art Space and Cog-nate Collective), due to their independent nature, were created with formative functions and their actions were from below. However, their participation in collective projects has contributed to their consolidation, individually or as a group, within restricted fields. Next, a theoretical framework is outlined to describe collective actions and the collective types there are, according to their function. Some examples of collective action in the chosen groups, their goals, and strategies are analyzed, as well as their consequences in the art-literature fields. Lastly, a small recount of some sociologists' and philosophers' attitudes towards contemporary art is developed, and how the case studies modify or enforce their considerations.

Keywords: art, criticism, collective action, literature, Tijuana, San Diego.

Aurelio Meza Valdez (meza.aurelio@gmail.com)

Mexicano. Maestro en estudios culturales. Se encuentra adscrito a El Colegio de la Frontera Norte. Sus áreas de interés son en producción artística multidisciplinaria, crítica literaria y sociología de la cultura. Entre sus publicaciones más recientes se encuentra: *La frontera silenciada: aproximación narrativa a tres colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, tesis de maestría, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2012.

Ana Lilia Nieto Camacho (anieto@colef.mx)

Mexicana. Doctora en historia. Está adscrita a El Colegio de la Frontera Norte. Sus áreas de interés son en historia diplomática y política de México en el siglo XIX. Entre sus publicaciones más recientes se encuentra: *Defensa y política en la frontera norte de México 1848-1856*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2012.

Introducción

En esta investigación se describe y analiza el impacto de los colectivos en los campos artístico-literarios de Tijuana y San Diego. Desde la perspectiva de la colectividad, se expone que los campos se conforman generalmente por acciones colectivas, algunas de las cuales tienen impacto local y a corto plazo (acciones colectivas desde abajo), y otras cuentan con el apoyo de aparatos institucionales (acciones desde arriba). Asimismo, se puede distinguir entre colectivos formativos y colectivos consolidados, cuya diferencia radica en la función por la cual se fundaron. Los colectivos aquí estudiados (Colectivo Intransigente, Agitprop Art Space y Cog-nate Collective), dado su carácter independiente, surgieron con funciones formativas y sus acciones se realizaban desde abajo. Sin embargo, su participación en proyectos colectivos ha contribuido a su consolidación en los campos individual o grupal. Y si bien los colectivos pueden pasar de formativos a consolidados, en casos como el de Cog-nate, es difícil determinar cómo será en el futuro. También se señala cómo se inscribe este trabajo dentro de los estudios sobre colectivos en Tijuana y San Diego. De igual manera, se esboza el marco teórico para describir y analizar las acciones colectivas y los tipos de colectivos que existen de acuerdo con su función, y se proporcionan algunos ejemplos de acciones colectivas en los grupos escogidos, su finalidad y estrategia a seguir, así como las repercusiones que tienen en los campos artístico y literario. Por último, se hace un pequeño recuento de las actitudes de sociólogos y filósofos en torno al arte contemporáneo, y cómo estos casos modifican o refuerzan estas reflexiones.

Para el presente análisis se escogió a tres colectivos, en lugar de sólo uno, con la intención de mostrar las facetas y posibilidades que se pueden hallar entre las diversas formas de acción colectiva de Tijuana y San Diego. En su conjunto, los casos elegidos (Agitprop, Intransigente y Cog-nate) demuestran que un colectivo en Tijuana o San Diego no necesariamente implica ser un colectivo “fronterizo” (menos aun “transfronterizo” o “híbrido”), y que más que una escena binacional de colectivos independientes, tenemos varios tipos de fenómenos a nivel local, nacional y/o internacional. Si bien en el trabajo *La frontera silenciada* se presentan los estudios de caso de cada colectivo con mayor extensión, en donde la frontera o, mejor dicho, lo fronterizo (Meza, 2012:69), representa un eje fundamental de reflexión e investigación, sobre todo en el capítulo II, “Representaciones en/sobre Tijuana y San Diego” (Meza, 2012:55-98), para el presente artículo se buscó profundizar en torno a la discusión de las implicaciones pragmáticas que estas acciones colectivas tienen dentro de los campos artístico y literario.

Es necesario indicar que a pesar de que estos colectivos no buscaban seguir una aplicación teórica de los conceptos aquí empleados, los presupuestos teóricos socioculturales ayudan a científicos sociales e investigadores de la cultura a aprehender, desde su

muy particular punto de vista, algunas de las acciones artísticas mencionadas. De hecho, y al igual que en *La frontera silenciada*, el presente artículo realiza una aproximación heurística al fenómeno de los colectivos con fines artísticos y/o creativos. En este sentido, el objetivo de esta investigación y su respectivo trabajo de campo no buscan operacionalizar términos acuñados por teóricos que no conocen directamente el campo específico del cual se discute (es decir, el de la producción artística en Tijuana y San Diego a principios del siglo XXI), sino más bien comprobar la vigencia de dichos términos para comprender la realidad de nuestro tiempo.

Arte, literatura y acciones colectivas

Actualmente hay varias formas de acceder a un campo. Una es el clamor unánime de críticos y público, muchas veces lejos del alcance de los artistas jóvenes. Otra es la del “hereje” que realiza “desacralizaciones aun sacralizantes que sólo escandalizan a los creyentes” (Bourdieu, 2010:161), y que al proclamarse contracanónico o anti-*establishment*, irónicamente se vuelve canónico.

En fechas recientes, los colectivos se han vuelto apuestas compartidas que un número de artistas hace para participar en un campo dado (literatura, artes visuales, etcétera). Es probable que el efecto de esta inversión no sea a corto sino a largo plazo, o bien que nunca suceda. Pero cuando lo hace, suele ayudar a sus integrantes a recibir una distribución más “equitativa” del reconocimiento. Esto no necesariamente significa que los colectivos democratizen por completo el canon. Los tres ejemplos aquí analizados muestran que las relaciones y estructuras de poder en los campos artístico-literarios no se ven alteradas sustancialmente. Los colectivos funcionan como una plataforma de acceso al campo, con la cual o se consolidan como grupo o bien se desintegran. En dado caso, sólo llegan a consolidarse algunos (o ninguno) de sus integrantes.

Es cierto que siempre han existido diversas formas de organización colectiva dentro del arte y la literatura. Por ejemplo, Arturo Sodomá revisa la historia cultural y literaria en México desde las agrupaciones y asociaciones que le dieron forma. Cita, evidentemente, al Ateneo de la Juventud, Los Siete Sabios, Contemporáneos, estridentistas, Taller e infrarrealistas. Sin embargo, también rescata los nombres de grupos menos conocidos como Sociedad X, de Zacatecas, sideristas, de Sinaloa, el agorismo, etcétera (Sodomá, 2008).

La importancia de grupos concretos de artistas ha mostrado ser cada vez más relevante, al grado que en ocasiones han modificado el panorama artístico de una época o de un país. Ejemplos claros son: el círculo de André Breton, quien definía dictatorialmente quiénes eran miembros del surrealismo y quiénes no; el “grupo sin grupo” Contempo-

ráneos, que por mucho tiempo eclipsó a sus “nêmesis”, entre ellos el estridentismo; o la generación *beat*, cuyo núcleo principal era más un grupo de amigos escritores que una corriente literaria o estética. Así lejos de ser una novedad, los colectivos reproducen a pequeña escala los procesos relacionales que se desarrollan en un campo artístico.

Comúnmente, pese al enorme potencial de colaboración y experimentación multidisciplinaria, la mayoría de los colectivos artístico-literarios funcionan más bien como “tarjetas de presentación”, lo que se ha denominado “el impulso colectivo” (Meza, 2012:20). Resulta revelador que, en la actualidad, buena parte de los integrantes de colectivos independientes sean artistas jóvenes. Esto implica que congregan a individuos inicialmente sin el capital social o simbólico indispensable en sus campos de interés. En la matriz colectiva se forman como artistas, o bien se definen como tales por primera vez.

La historia de los colectivos relacionados con el arte y la cultura en Tijuana durante la década de 2000 se ha documentado ampliamente, en tanto que los colectivos de San Diego han recibido mucha menor atención. Un ejemplo de ello es Nortec, de quien se ha escrito bastante, desde recopilaciones documentales y críticas (Valenzuela, 2004), hasta aproximaciones etnomusicológicas (Madrid, 2008) o socioculturales (Sandoval, 2004). Norma Iglesias (2008), por su parte, revisa el desarrollo de las artes visuales desde los grupos y artistas independientes en Tijuana. Y Lucía Sanromán (2009) discute el trabajo de Torolab, La Línea, CUBO Project y Todos Somos Un Mundo Pequeño.

Por otro lado, en *La frontera silenciada* se explica cómo los colectivos constituyeron una estrategia viable para participar en la escena artístico-literaria de 2008 a 2012 (Meza, 2012). Este panorama de trabajos muestra que, desde hace más de una década, los artistas independientes en Tijuana se han agrupado regularmente en torno a colectivos y proyectos de colaboración. Es cierto que hubo un declive en la producción artística en general, con un punto crítico en 2008, producto de la fuerte ola de violencia (Jaramillo, 2012), pero colectivos como La Línea nunca dejaron de operar, mientras que surgieron otros nuevos como Intransigente o Trenzología Fronteriza.

En contraparte, en San Diego, la participación colectiva surge más bien como método de supervivencia en una ciudad frecuentemente caracterizada como “*an arts backwater*” (Tegman, 2010) o “*a cultural no mans’ land*” (White, 2012). Pese a esto, artistas de los colectivos Agitprop, Cog-nate y Periscope buscan un arte comprometido con la integración de comunidades e instituciones locales como participantes activos de dichas dinámicas, más que como gestores. En esto se asemejan a proyectos tijuanaenses como La Línea o Intransigente, aunque la interacción artística transfronteriza usualmente es temporal y esporádica, además de que no hay integración, y mucho menos una escena binacional.

Para analizar trabajos concretos de estos colectivos, es necesario realizar una aproximación teórica previa. Para conceptualizar los colectivos se revisará, por una parte, la

teoría de Melucci sobre acción colectiva, y por otra parte, la de los campos de Bourdieu, especialmente en sus ensayos sobre sociología del arte. Este marco servirá para tratar temas que, por tiempo y espacio, no se desarrollaron con mayor profundidad en *La frontera silenciada*.

Acción colectiva en los campos artístico-literarios

Según Melucci, toda organización colectiva implica una situación de empatía, un fin común y una estrategia para lograrlo (1996:20). Por ello, es importante que, al identificar el tipo de colectivo puesto en marcha en cada caso particular, se analice el contexto dentro del cual opera, que puede observarse desde la teoría de los campos de Bourdieu. En esta sección se desarrollan los conceptos de *acción o identidad colectiva* y *campo*, en el caso concreto de las artes visuales y la literatura. También se hablará sobre las acciones colectivas “desde arriba” y “desde abajo”, y se distinguirá entre colectivos formativos y consolidados.

Melucci define la *identidad colectiva* como “*the process of ‘constructing’ an action system*” (1996:70). De ello se deduce que, en realidad, no se trata de “identidades”, sino más bien de sistemas concretos de acción (Melucci, 1996:4). Asimismo, este autor reconoce que el uso del término “identidad” para referirse a fenómenos colectivos resulta problemático (1996:72); debido a esto, en la presente investigación se optó por partir de su teoría de la acción colectiva. Para él, la acción colectiva “*does not result from the aggregation of atomized individuals. Rather, it must be seen as the outcome of complex processes*” (Melucci, 1996:18). Considera que “*collective phenomena are those sets of social events that comprise a number of individuals or groups exhibiting, at the same time and in the same place, behaviours with relatively similar morphological characteristics*” (Melucci, 1996:20).

También considera que los movimientos contemporáneos son una especie de profetas: “*Like the prophets, the movements ‘speak before’: they announce what is taking shape even before its direction and content has become clear*” (Melucci, 1996:1).

Desde luego, la mayoría de los colectivos artístico-literarios distan mucho de ser movimientos en sí o de establecer las pautas para la creación de uno, pero en ellos se da cabida a manifestaciones artísticas y de promoción cultural que de otra manera tardarían en visibilizarse. (Sobre todo en sus manifestaciones independientes, y paulatinamente menos mientras más se institucionalizan). Así, en los campos artístico y literario, los colectivos también funcionan como portavoces que *hablan ante (y antes de)* acontecimientos que serán relevantes en un futuro.

Bourdieu explica que, en los campos artístico-literarios, los participantes activos (creadores, editores, *marchands*, etcétera) y pasivos (espectadores, lectores o, en general, los consumidores) se distribuyen a lo largo de dos tipos de campo, entre los cuales existe una relación de fuerzas (Bourdieu, 2010:90 y ss.). El primero es el *campo de producción restringida*, donde se ubica a los lectores especialistas o *gatekeepers*: editores, críticos, periodistas, etcétera. Aquí hallamos a los creadores mismos como público inmediato, así como a los que manejan discursos comprensibles sólo para iniciados. También operan “productores para productores” de vanguardia (en vías de consagración o consagrados) y algunos productores del arte “burgués”. Esta forma artística se superpone con el segundo tipo, el *campo de gran producción simbólica*, cuyos productores son el objeto principal de consumo de lo que Bourdieu llama el “gran público” (Bourdieu, 2010:143) o público promedio. Este tipo de audiencia corresponde a las fracciones dominante y dominada de la clase dominante, y constituye el mercado más rentable para las industrias culturales.

Existe un notorio desfase entre artistas de vanguardia y la atención del “gran público”, ya sea mediado o gestionado por los *gatekeepers* (literalmente los “guardianes del portal”). Este término se ha vuelto “*an established approach to analysing the way in which media workers select, reject, and reformulate material for broadcast or publication. Based on a filter-flow model of information flow, gatekeepers ‘open the gate’ for some texts and information, and close it for others*” (Shuker, 2005:117).

Por otra parte, Bourdieu llega a afirmar que el autor de cualquier obra es apenas un “autor aparente”, ya que se requiere de alguien que “autorice al autor” para su legitimación (2010:156). Dentro de este riguroso esquema de distribución de bienes simbólicos, los colectivos ayudan a dinamizar la circulación de las obras de sus integrantes, no sólo entre los mediadores u otros autores, sino idealmente más allá del campo de producción restringida, hacia el público más amplio posible (ver figura 1). No equivale a decir que se “democratice” la repartición de reconocimiento, aunque ciertamente se vuelve un poco más equitativa. La presión de los *gatekeepers* ya no dificulta tanto la asimilación de nuevas propuestas.¹

¹ Véase la afirmación de Nicole Cecilia Delgado, escritora puertorriqueña residente en México, integrante de Las Poetas del Megáfono: “En ese momento, ser nueve escritoras con megáfono nos dio visibilidad en el mundo literario del D. F. El colectivo aceleró un proceso de validación de nuestras respectivas escrituras que hubiera sido mucho más lento y cuesta arriba de haber permanecido solas contra la corriente” (Delgado, 2010). O bien ya en el contexto de Tijuana, el comentario de Amaranta Caballero, ex integrante del Interdisciplinario La Línea: “A mí me invitaban a leer en tal lado, un festival, no sé qué cosas... y entonces, a mí me gustó mucho siempre ir de la mano en: ‘Gracias por la invitación, con mucho gusto iré, pero también les quiero presentar este grupo de chavas, son partícipes, estamos trabajando juntas, hacemos esto y lo otro, no sé qué’. Entonces pues ya siempre también se dieron varias veces en que ya no solamente yo iba como por mí, sino con este colectivo de gente trabajando” (Caballero, 2011).

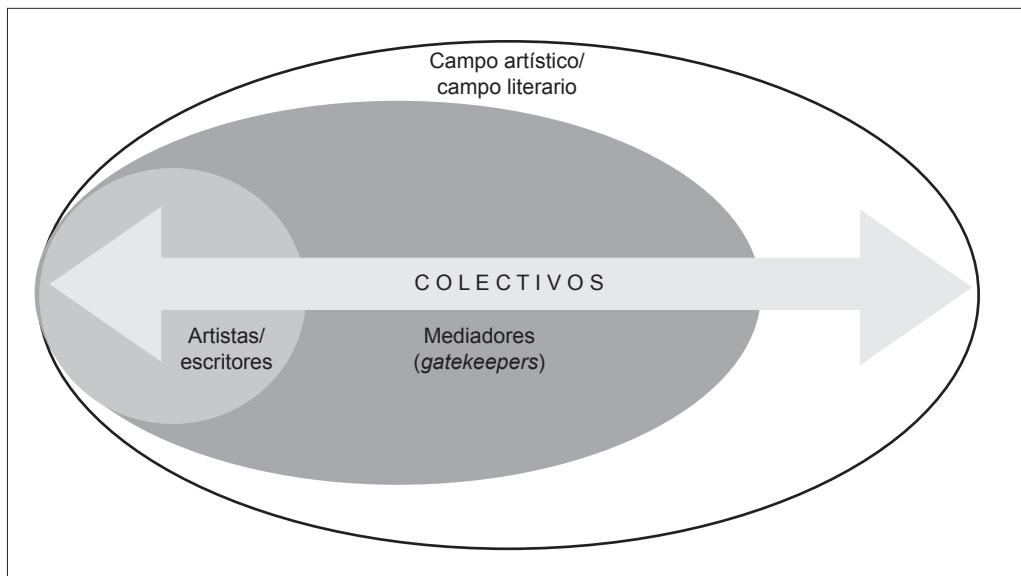


FIGURA 1. Los colectivos dinamizan la distribución de bienes simbólicos dentro del “campo de producción restringida”. Sin embargo, no se asegura el acceso al “campo de gran producción simbólica” por la pertenencia a uno de ellos.

En los casos aquí estudiados, los colectivos sirven a sus integrantes como estrategias viables de posicionamiento dentro del campo de producción restringida. Como todos los iniciados en las reglas del gremio, los artistas y autores jóvenes entran al campo con orígenes y trayectorias definidas que pueden llegar a modificarse a su paso por los procesos de socialización y colaboración con otros miembros del campo. Al final, el campo asigna a cada autor el público que le corresponde de acuerdo con sus tomas de posición. Puede ser como productor para las masas (autores de *best sellers*), como autor vanguardista (productor que, por la brecha temporal entre producción artística y reconocimiento consensuado, parece adelantado a su época) o como esa “especie de [artistas] fósiles” que “producen un arte que no es, por así decirlo, de su edad” (Bourdieu, 2010:210).

Por una parte, este desfase se debe a que los espacios públicos para artistas (librerías, bibliotecas, centros culturales) no son los mismos del “espectador promedio”:

Habitados al espacio privilegiado del museo, donde cuentan con la docilidad de un público cultivado, es decir, predispuesto a reconocer (en todos los sentidos del término) la obra de arte, sensible al imperativo de reverencia que representa el museo, no están preparados para afrontar directamente el juicio del gran público, es decir, de gente que en su mayoría jamás habría encontrado la obra de arte en su universo familiar, y que no está de ningún

modo preparada para aprehender la obra de arte como tal, en cuanto tal, y aplicarle los instrumentos de percepción y decodificación convenientes (Bourdieu, 2010:29).

Por otra parte, el desfase se origina por la consolidación de un sistema institucionalizado cuyo objetivo, irónicamente, era la distribución equitativa del reconocimiento en el campo. A esto se refería Christopher Domínguez Michael durante la polémica en torno a su *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. Durante su punto más álgido, reclamaba que para sus detractores “el FCE tendría que equivaler al Instituto Federal Electoral, a una institución dedicada a garantizar la igualdad de las oportunidades y la equidad en el reparto público y multitudinario del reconocimiento” (Domínguez Michael, 2008:44). Aunque lo decía con sorna, esta descripción se aplica también para el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y la Fundación para las Letras Mexicanas (FLM) (o concretamente en Tijuana, el Centro Cultural Tijuana [Cecut], el Instituto Municipal de Arte y Cultura [IMAC] y el Instituto de Cultura de Baja California [ICBC]). Al ser los principales promotores de los autores y artistas mexicanos en activo, funcionan efectivamente como reguladores de los campos artísticos.

Para alcanzar reconocimiento en dichas instituciones, importa ciertamente la publicación de su obra (“servicio” que también algunas proporcionan), aunque también cuentan méritos como la participación en festivales literarios, comités editoriales, promoción cultural, los premios y becas recibidas, etcétera.

Pese a que las obras son las que originan los méritos, la jerarquización del reconocimiento resulta, en gran medida, regulada por éstos. Al discutir cómo el “escalafón originado por el Estado mexicano” permea y moldea la concesión de becas para creación artística/literaria en México, Rafael Toriz explica cómo se produce el desfase entre artistas y público:

El sistema de becas nacionales, que van desde las becas para jóvenes creadores en los estados hasta las becas para creadores eméritos, ocasiona, por su naturaleza, una burocratización del medio literario nacional, estableciendo una suerte de pirámide en la cual es más importante la opinión de los colegas que la de los lectores, originando mafias y grupúsculos que, en un afán de sobrevivencia o sencillamente debido a las delicias que ocasiona la cercanía con el poder (así sea diminuto), entorpecen el funcionamiento de las estructuras literarias (Toriz, 2010).

La burocratización del campo literario y las reacciones a nivel local de colectivos independientes evidencian el rango de las decisiones tomadas en un campo determinado. También muestran que siempre son acciones colectivas las que dan forma al campo, aunque en diversos grados. Incluso si se trata de la consagración de un autor olvidado o auto-marginado, el consenso tiene que ser más o menos generalizado.

Así, podemos distinguir entre acciones colectivas “desde arriba” y “desde abajo”, cuyo impacto en el campo varía. Las acciones colectivas desde arriba son generadas en forma más o menos coordinada por autores consagrados o consolidados (con apoyo institucional). Las acciones colectivas desde abajo se realizan a través de agrupaciones independientes,² cuyas acciones tienen generalmente menor peso en el campo.³ Las acciones desde arriba, con aire institucionalizante, ejercen mayor efecto sobre todas las estructuras del campo. Por su parte, las acciones desde abajo rara vez tienen repercusiones en los niveles “superiores”. Esto explicaría que los colectivos y artistas independientes, así como sus acciones, no necesariamente modifiquen la estructura jerárquica del campo. Incluso puede ser que las acciones colectivas desde arriba no se anuncien como tales. Es decir, que los agentes de dicha acción no se identifiquen ante otros (quizás ni siquiera entre sí mismos) como colectivo, sin que por ello dejen de ser acciones en conjunto. Un ejemplo de este tipo de acción desde arriba es la mencionada polémica por el *Diccionario crítico de la literatura mexicana*. El más duro reclamo de sus detractores era que el diccionario (e incluso el mote de “diccionario” le fue cuestionado) había favorecido a cierto grupo de escritores. A grandes rasgos, se trataba de aquellos en torno a la revista *Vuelta* y su sucesora, *Letras Libres*. Domínguez Michael defendía su criterio desde las páginas mismas de *Letras Libres*, en un número con *dossier* y fotografía de Octavio Paz, con una leyenda que decía: “Pasión crítica”. Abajo, una más pequeña informaba sobre la réplica en torno al diccionario: “Christopher Domínguez Michael: refutación”. Denunciaba que sus detractores “sueñan con vegetar en una literatura sin crítica, un paraíso propiamente mediocrático donde impere la igualación absoluta de los méritos, de tal forma que nadie se sienta excluido” (Domínguez Michael, 2008:43). Para él, la tarea del crítico, “parcial y subjetiva en su origen, no puede ser sino ponderar, ordenar, jerarquizar entre los autores y las obras” (Domínguez Michael, 2008:43); mientras que la crítica literaria consiste en “ejercer el criterio, distinguir, admirar, excluir y borrar. Sí, dije borrar: el lápiz del crítico también tiene goma” (Domínguez Michael, 2008:44). Con ello perpetúa una visión de la crítica literaria enarbolada por autores como Harold Bloom, para quien el canon es selectivo porque, de otra manera, no podría existir canon alguno (Bloom, 1994).

² Por “independiente” se suele entender autonomía ideológica, creativa o económica, para la realización de sus obras y proyectos colectivos.

³ La encuesta del 3^{er} Encuentro Nacional de Artistas Jóvenes Independientes (ENAJI), en 2008, arrojó información interesante sobre lo que los artistas del Estado de México entienden por “independiente”, que nos puede ayudar a comprender el caso de Intransigente, Agitprop y Cog-nate: “Para la mitad de los artistas encuestados, el carácter independiente de su quehacer radica en [...] su autonomía ideológica y creativa [...]. Para una cuarta parte, en cambio, la independencia tiene que ver con el financiamiento de su quehacer. [...] Por último, la fracción restante no aclara si su labor artística es independiente y en qué consiste tal atributo” (Alvar, 2011).

Por otra parte, si bien Domínguez Michael reconoce la subjetividad de su criterio, en lugar de apelar al reconocimiento consensuado sobre su obra ensayística (pues eso es lo que precisamente estaba en juego), recurre al reconocimiento de *sus* críticos para validar su argumento:

Mis críticos no sólo son autores del FCE sino que lo han sido de la otra gran editorial del Estado, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, responsable, también, de un importante programa editorial. Muchos de ellos son o fueron creadores artísticos del Sistema Nacional de Creadores o beneficiarios de proyectos de coinversiones, jurados frecuentes de premios nacionales o regionales, ganadores del Premio Xavier Villaurrutia y ellos mismos autores de polémicas antologías o directores de oficinas culturales y de colecciones literarias en la UNAM y otras universidades públicas (Domínguez Michael, 2008:44).

En última instancia, la importancia de la labor de Domínguez Michael como crítico sí parece sustentarse en el reconocimiento de un grupo selecto de personas que, parafraseando a Bourdieu, estaría autorizado para autorizarlo.

Un caso representativo de acción colectiva “desde abajo” o independiente proviene de Tijuana. Se trata del antagonismo de muchos artistas independientes con Virgilio Uribe, director del Cecut desde 2009 hasta principios de 2013. Por sus diversos escándalos en puestos anteriores, numerosos artistas visuales, músicos, escritores, teatreros y promotores culturales no consideraban adecuado a Uribe para dirigir este centro. Para oponerse abiertamente se congregaron en torno al colectivo Todos Somos Un Mundo Pequeño (TSUMP),⁴ que realizó numerosas actividades de protesta pacífica. Firmaron una carta abierta, conocida como “la carta de los 300”, que a grandes rasgos constituyó la “lista negra” de esa administración. Artistas visuales y sonoros realizaron intervenciones dentro de las instalaciones mismas del Cecut. Incluso fabricaron su propio “periodicazo” a Uribe, donde se reunían varios artículos sobre su pasado en otros cargos administrativos. En más de un sentido, la imposición de Uribe en el Cecut suscitó la organización entre artistas en Tijuana de manera mucho más efectiva de lo que jamás hicieron encuentros como Insite y Tijuana: Tercera Nación (Meza, 2012:155).

La distinción arriba/abajo en las acciones colectivas nos lleva a una nueva reflexión en torno a la naturaleza de los colectivos artístico-literarios. Aparte de las clasificaciones propuestas en *La frontera silenciada* (Meza, 2012:35-38), éstos pueden dividirse en *formativos* y *consolidados*. La diferencia entre ambos radicaría en su función principal

⁴ Fue a través de TSUMP que Jhonnatan Curiel, del colectivo Intransigente, conoció a gran parte de los artistas de Tijuana.

y el motivo de su fundación. Los colectivos formativos se constituyen frecuentemente por autores jóvenes o que no han recibido mucha atención del campo. Como su nombre lo indica, fungen como espacios para la formación de identidades artísticas. El trabajo de campo en torno a Intransigente demuestra que esta clase de colectivos genera un sentido de pertenencia entre sus integrantes (Meza, 2012:104). De hecho, son los primeros espacios donde muestran sus obras, reciben comentarios de colegas y se autodenominan artistas, acto crucial para procesos identitarios. Sobra decir que la mayoría de sus actividades son desde abajo, es decir, con poca o nula repercusión en el campo.

Los colectivos consolidados, por su parte, son agrupaciones de artistas consagrados o bien colectivos inicialmente formativos que se mantienen a través del tiempo. Puede ser que un artista consolidado con intereses en común genere un grupo, una editorial o un centro cultural. Por ejemplo, luego del éxito con Nortec, Sergio Brown fundó Colectivo Casa Brown e integró, junto con Gidi Loza, la editorial Piedra Cuervo.

En los casos de un colectivo que pasa de formativo a consolidado sin perder demasiados integrantes, probablemente las acciones individuales agregadas sean tan importantes para su consolidación como las colectivas (Interdisciplinario La Línea es un ejemplo paradigmático de este caso, con nombres como Sayak Valencia, Amaranta Caballero, Lorena Mancilla, Esmeralda Ceballos y Miriam García). Si sólo uno o dos integrantes se consolidan, en cambio, probablemente sus propias acciones hayan contribuido más que la acción colectiva en sí. Claudia Sandoval percibía esto al mencionar a colectivos que se visibilizan porque “algunos de sus integrantes poseen trayectorias muy reconocidas (el ERRE de Estación Tijuana; Raúl Cárdenas que *es* Torolab)” (Sandoval, 2004:72, n. 155).

La existencia de acciones colectivas desde arriba/abajo ofrece una buena explicación a que los colectivos formativos duren tan poco tiempo. Muchos se desintegran cuando todos sus miembros (o algunos) pasan de un nivel periférico a uno central en el campo restringido, o bien cuando saltan al campo grande y acceden a otro tipo de público, con lo que generalmente se deslindan de compromisos anteriores. Al formar parte de nuevas relaciones, pueden llegar a tener la posibilidad de actuar desde arriba, con mayor peso sobre todos los tipos de campos.

Las acciones colectivas desde arriba y abajo están estrechamente relacionadas, por una parte, con la existencia de dos tipos de campos distintos. Y por otra parte, ambos fenómenos contribuyen a la distinción entre colectivos formativos y consolidados; sobre todo, resalta el hecho de que los campos parecen seguir trabajando con dicotomías (pequeño/grande, formativo/consolidado, arriba/abajo), aunque todas ellas, evidentemente, forman parte de procesos internos del campo. Lo interesante sería ver cómo los límites entre dichas dicotomías se pueden subvertir o incluso difuminar. Si bien esta subversión puede vislumbrarse a través del análisis crítico, en la actualidad, muchos colectivos están probando estrategias desde la producción artística misma.

A partir de estos planteamientos, la siguiente sección muestra cómo las acciones colectivas desde abajo permiten a los colectivos Agitprop y Cog-nate consolidarse en la escena artística de San Diego, y es posible ver cómo en Tijuana, desde hace más de diez años, agruparse en colectivos constituye una estrategia factible para visibilizarse en el campo artístico sandieguino. En el caso de Intransigente la situación fue diferente, pues el trabajo conjunto se vio traducido en la consolidación de algunos de sus miembros; en este sentido, su carácter como colectivo formativo es fácil de discernir cuando se le observa diacrónicamente. En su conjunto, estas tres agrupaciones muestran casos representativos de los distintos tipos de colectivos que se pueden encontrar en la región. Asimismo, son buenos ejemplos a seguir sus acciones, los temas o perspectivas que los motivan y su impacto a escala grupal o individual en los campos.

Dimensión colectiva del arte y la literatura en tres colectivos de Tijuana y San Diego

A continuación, se discuten algunos ejemplos de acción colectiva en Intransigente, Agitprop y Cog-nate. Se analiza cómo las acciones desde abajo por estos colectivos contribuyen a su formación/consolidación artística, ya sea grupal o individualmente. Asimismo, se busca observar con qué función opera cada colectivo. Cabe mencionar que en ningún caso se observaron actividades de creación artística colectiva (quizás solamente en tanto que los textos cambiaban al pasar por el taller de poesía en voz alta de Intransigente). En cambio, por lo general, fungen como plataformas de trabajo por medio de las cuales se proyectan trayectorias individuales en los campos artístico-literarios.

Quizás el trabajo donde más claramente se manifiesta la influencia del colectivo Intransigente en uno de sus integrantes sea *El tercer cuerpo*, tercera y última serie del poemario *Selección natural*, por Daril Fortis. Estos textos están dedicados

a mis hermanos intransigentes.
Individuos que me enseñaron la colectividad.
Híbridos, inter-injertos. (Fortis, 2012:46)

Algunos poemas fueron escritos durante las sesiones de escritura del taller de poesía en voz alta del colectivo. Destacan: “Autoconciencia”, “Nuestra mente”, “Glorifiquemos” y “Posnarcoterrorismo”, los cuales se volvieron representativos de Fortis y aparecieron en revistas literarias como *Punto de Partida*, o en antologías como *Tijuana es su centro*. La colectividad, ese “tercer cuerpo” que se genera con el encuentro de dos personas, es en *Selección natural* apenas un tema de inspiración. A lo mucho deviene un espacio donde se pueden pulir textos, pero nociones como la del autor y la originalidad permanecen indiscutidas.

El *performance* titulado *Anastasio Catarsis* muestra cómo operan las acciones colectivas en Intransigente. Participaron Jhonnatan Curiel, Mavi Robles-Castillo, Nancy Bonilla, Crystal Pérez, Canek e Ivonne; se realizó el 22 de agosto de 2010. El motivo era conmemorar la muerte de Anastasio Hernández, trabajador ilegal mexicano asesinado por agentes de la patrulla fronteriza en San Ysidro. El acto consistió en dos etapas: primero se realizó la pinta de una manta con un verso de Friedrich Hölderlin: “Quisiera descansar, para acordarme de los difuntos” (Bonilla, 2011:24). Después, se llevó a cabo una “minimarcha” desde el pasaje Rodríguez, punto de reunión y pinta de la manta, hasta el paso aduanal. Para ello se atravesó la avenida Revolución, el Arco y el pasillo que lleva a pie hacia la garita. Los poemas que se leyeron (ninguno de los cuales fue escrito para la intervención) estaban “envueltos” en un contenido altamente político-social. Esto permitió a sus autores desplazarse conceptualmente, si bien por momentos, más allá del campo literario. Curiel explica que el proyecto tenía como intención retomar otra manta, con una frase de Solón de Atenas: “La palabra es el espejo de la acción” (Curiel, 2010), que abanderó intervenciones realizadas el día de elecciones estatales de 2010. También buscaban llevar a la práctica dicha frase:

Nosotros ahí [en *Anastasio Catarsis*], a través de la poesía o lo que se considera poesía (que es algo nada más que tiene que ver con las palabras escritas), ahí activamos esa raíz que tiene. Es lo que *tripeo* yo, ¿no? De volver... no volver, sino recuperar ese sentido etimológico de “acción”, de que la palabra no únicamente sea para mencionar sino para activar algo. Entonces ahí fue la acción... la acción la que contó. O sea, sí estábamos gritando, y demás, y fue una manifestación poética pero... a través de la acción (Curiel, 2010).

La acción colectiva, así como el recuento que integrantes de Intransigente hacen sobre *Anastasio Catarsis*, es un acto de intervención simbólica del espacio. Está dirigido a un público aleatorio, cuya reacción, paradójicamente, no es tan importante como el hecho de que su mirada valida el *performance*. Los ojos de la sociedad son el espejo de la palabra en acción.

Pese a que las acciones colectivas de Intransigente buscaban la mayor apertura posible a nuevos integrantes, el proyecto duró poco más de tres años. En dicho tiempo, las carreras literarias de sus integrantes ya habían sido puestas a andar, por así decirlo. Si la creación artística conjunta en Intransigente no pasa de ser un ejercicio en sus talleres, su función como colectivo formativo sigue siendo preponderante. Resultó una plataforma de presentación muy importante para varios de sus integrantes, como Estela Mendoza y Daril Fortis, quienes mostraron significativos cambios de actitud y seguridad reforzada en los sucesivos grupos focales y entrevistas personales donde participaron. Incluso autores que rigurosamente no eran parte de Intransigente, pero colaboraron de cerca

con ellos, continuaron trabajando colectivamente. Tal es el caso de Alberto Paz, quien después participaría en el “flyer literario” *Bicromato*, así como en el colectivo Mañana Lloverá. Sin embargo, quienes más visiblemente se han consolidado en los campos literarios de Tijuana y México son sus fundadores, Curiel y Robles-Castillo. Desde luego, el impulso colectivo ha tenido mucho que ver en ello, pero sus acciones individuales contribuyeron igualmente. El carácter formativo de Intransigente quedó demostrado al interrumpirse sus actividades en 2013, cuando Curiel y Robles-Castillo tomaron una estancia artística en Bacalar, Quintana Roo.

La actitud hacia las instituciones es quizá un factor diferenciador entre los colectivos en Tijuana y San Diego. Aunque los de Intransigente han colaborado con el Cecut, el ICBC y el IMAC, en general manifiestan una abierta desconfianza a las instituciones culturales. Cog-nate y Agitprop, por su parte, mantienen una relación menos ríspida con las instituciones. Sin embargo, escritores como Mark Wallace (asociado con Agitprop) siguen siendo sumamente críticos con espacios como el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (MCASD). Por otro lado, en 2012, Lorraine Graham y David White, de Agitprop, contribuyeron a curar la Summer Salon Reading Series, en el Museo de Arte de San Diego (SDMA). En dicha serie, Omar Pimienta leyó poemas en español, seguido de su traducción al inglés por John Pluecker. De igual manera, participaron Misael Díaz y Amy Sánchez, de Cog-nate Collective, en un panel sobre arte transfronterizo. Por su parte, White entrevistó al urbanista Teddy Cruz en el marco de *The Third Party*, proyecto que consiste en una serie de entrevistas realizadas en una especie de escritorio móvil con dos asientos frente a frente. La “tercera parte” a la que se refiere es la cámara que registra la entrevista y representa el “público” al que va dirigido.

The Third Party y la *reading series* mensual de poesía en Agitprop son dos de sus actividades más enfocadas hacia la noción de colectividad. La tercera es *There goes the neighborhood!*, que también expresa con mayor claridad la búsqueda de impacto local en Agitprop. Se trata de “a four day event that positions ‘the neighborhood’ as a fluid institution of creative production, critical thinking and intersecting interests”. Se constituye por “Collaborations between artists, residents, small businesses, universities and local activists [...] in a series of workshops, talks, installations, performances and tours that center around the North Park neighborhood of San Diego” (White, 2012). Este proyecto está inspirado en *2837 University*, otra serie de conferencias, talleres y discusiones sobre la posibilidad de ensamblar una universidad a partir de espacios preexistentes en el vecindario de North Park. (De hecho, la dirección postal de Agitprop es, precisamente, 2837 University Avenue.)

En conjunto, estas actividades muestran el rumbo que han tomado las acciones colectivas en Agitprop. De los tres casos estudiados, es el colectivo que mayor atención

pone en la gestión de eventos artísticos, culturales y multidisciplinarios. Sus integrantes están conscientes de la necesidad de promover movimientos artísticos incipientes y alternativos en una ciudad poco asociada con la actividad cultural. Por ello, más que una plataforma de presentación de sus propias obras, Agitprop funge como un espacio de mediación artística. En esto se parece un poco a Bulbo, un colectivo fronterizo que evolucionó a una suerte de empresa cultural a través de su productora, Galatea Audiovisual (Sandoval, 2004).

Tanto White como Graham ya tenían trayectorias antes de Agitprop, aunque su asociación ciertamente las incentivó. Su participación en instituciones culturales, con su distancia crítica, contribuye, asimismo, a que se consoliden dentro de los campos artístico y literario de San Diego. Agitprop bien puede ser un colectivo formativo en proceso de consolidarse, ya sea por la acción conjunta de sus integrantes o por acciones individuales agregadas. En todo caso, sus acciones colectivas, independientes y realizadas desde abajo, pueden influir crecientemente en los campos de San Diego. Por ejemplo, Graham fue invitada como *blogger* por la American Poetry Foundation para escribir sobre la actividad literaria en el sur de California y la frontera. Así, tienen posibilidades crecientes de realizar acciones colectivas desde arriba.

Similarmente, los integrantes de Cog-nate buscan con frecuencia la colaboración con otros artistas y la organización de actividades artístico-culturales. Son el único grupo analizado en que lo fronterizo es el tema rector, imprescindible en todas sus actividades. *reFORM* es una de las más representativas: en colaboración con yeseros de la colonia Libertad de Tijuana, diseñaron nuevos moldes para alcancías. Los modelos con cascos de fútbol americano o de Homero Simpson eran populares, por lo que Sánchez y Díaz buscaron otros más representativos de Tijuana. Los modelos creados fueron un saco de yeso (“una escultura auto-reflexiva”, según Díaz) y un televisor; este último hacía eco al mote de Tijuana como capital mundial en producción de televisores. El gesto de no pintar las alcancías parecía indicar a una búsqueda de inserción en galerías de arte. De hecho, la obra se presentó en galerías como el estudio 404 del edificio de artes visuales en la UCSD. Al ser de color blanco, podían hacerse pasar por esculturas, y formar parte de la tendencia minimalista; incluso algunos locatarios que recibieron las alcancías blancas para venderlas decidieron conservarlas, es decir, le confirieron el trato de objetos no convencionales que exige la mirada estética. En posteriores producciones de las alcancías de televisor, los integrantes de Cog-nate buscaron que se pintaran y añadieran figuras en las pantallas, con lo que se revertía el intento por inscribirlas en un discurso legitimado en específico: con algo de pintura, la obra de arte se vuelve artesanía. *reFORM* es una obra que continúa evolucionando conforme pasa el tiempo y que requiere de la participación de otros colaboradores en su desarrollo.

Los intereses de Cog:nate se desbordaron de la simple mirada estética en su instalación *Something to do with crossing*, la cual consistió en entrevistas con personas que contaban sus historias sobre el cruce ilegal, algunas muy crudas, como la de un hombre devorado por coyotes. Estas experiencias eran contrastadas con los recuerdos y recuentos de la familia de Sánchez sobre una frontera íntima. En dichos recuentos, los indocumentados cruzaban su propiedad y robaban o canjeaban la ropa colgada sin una verdadera lógica: por ejemplo, un camisón de niña por una camiseta grande de hombre. La instalación reflexiona sobre el impacto que las políticas globales han tenido en la región fronteriza. Aunque no querían considerarla un “*anthropological approach*”, en *Something to do...* utilizaron herramientas metodológicas tomadas de la etnografía. Ello también apunta a una actitud diferente con respecto a la obra de arte y su(s) creador(es). El artista y su genio ya no son el punto central de la pieza ni de la exhibición. Toda la obra, desde las entrevistas hasta las fotografías de los objetos robados, se conforma por palabras e imágenes “ajenas”. No hay trazos del “espíritu” o “genio” de los integrantes de Cog:nate, salvo como mediadores, curadores o articuladores.

Otro gran ejemplo de cómo la colaboración, lo fronterizo y la acción colectiva se entrelazan en las obras de Cog:nate es *Borderblaster*. Ésta consistió en seis sesiones de transmisión radiofónica de corto alcance en el mercado de La Línea. Las sesiones giraban en torno a temas como el cruce aduanal, los flujos económicos transfronterizos, las implicaciones cívicas, etcétera. Se invitó a discutir a artistas, escritores, académicos y músicos, entre otros. Díaz explica que “*Unlike traditional border blasters, our project localizes the transmission to the crossing to reflect on the particular site and the experience of juncture/disjuncture that characterizes the crossing and the border as a whole*” (Díaz, 2012a). Incluso el corto alcance que aún tiene este tipo de proyectos queda bien ilustrado por *Borderblaster*. No obstante, hay la intención de comprometerse en discusiones culturales más allá del discurso de las galerías de arte.

De manera parecida a Agitprop, los integrantes de Cog:nate están abiertos a la participación en instituciones culturales. Díaz estudia en la maestría en artes visuales de la UCSD, mientras que Sánchez trabaja en el MCASD. Si bien sus acciones colectivas son desde abajo, aún no queda claro si con ellas pretenden consolidarse o no. Ciertamente, en el colectivo descubrieron cómo encauzar sus intereses en torno a la frontera y sus procesos sociales, culturales y económicos. Sin embargo, su búsqueda por desestabilizar dicotomías como nacional/extranjero o arte/artesanía, hace difícil su clasificación; de hecho, se muestran incómodos cuando alguien pretende hacerlo. Se trata, sin lugar a dudas, de un colectivo formativo, aunque puede volverse consolidado, y aún hay muchos proyectos por venir.

Las acciones colectivas desde abajo buscan revertir o neutralizar la jerarquización de bienes simbólicos dentro de los campos de producción restringida. No obstante, en muchos casos no queda claro cómo pretenden llegar a un público más amplio. Por ejemplo, actividades de Intransigente en Tijuana buscan irrumpir en lugares que no han sido diseñados o asignados para la difusión de la cultura, *Anastasio Catarsis* o las Intransigencias (intervenciones con megáfono en espacios públicos). Sin embargo, con esta irrupción caen en una actitud en la que “el arte deriva hacia la impostura (cosa que hoy ocurre con frecuencia)” (Esparza, 2005:32). A los espectadores no se les pregunta si desean participar o no del *performance*; en muchos casos, el público es circunstancial y descontextualizado. Esto es algo muy importante que se debe considerar, sobre todo cuando el objetivo de Intransigente, según su blog, es “intervenir la realidad y modificar la psique colectiva tomando como base la creación poética”. Curiel está consciente de que “llevar la poesía” al público no es suficiente si dicho público es, en palabras de Díaz, “*an amorphous, anonymous group of passerbys. More than a macro political strategy, Curiel sees the act of sharing reading and performing poetry as a way of engaging in micropolitics, creating links between the poet and listener, so that the listener ‘sees in your action a manifestation of liberation,’ the liberation that comes with creative expression*” (Díaz, 2012b).

Todas estas acciones colectivas desde abajo tienen efectos a corto y a mediano plazos, pero rara vez tienen como resultado la consolidación de un colectivo en el campo. La creciente participación de artistas en Estados Unidos con museos y universidades muestra una actitud distinta sobre el papel de las instituciones culturales. Del lado de Tijuana es interesante notar que el colectivo Intransigente resultó ser un colectivo formativo que no se consolidó per se, sino que ayudó a algunos de sus integrantes (a unos más que a otros) a consolidarse dentro del campo. Queda claro que los efectos de estas formas de acción colectiva, por lo menos a corto y mediano plazos, se circunscriben al campo de producción restringida. Algunos proyectos, como *Borderblaster* de Cognate y *There goes the neighborhood!* de Agitprop apuntan hacia un compromiso con el involucramiento de nuevas audiencias, aunque sus métodos todavía son limitados.

Sociología, estética y arte contemporáneo. Aportaciones a una discusión

Gran parte de los estudios sobre el arte contemporáneo expresa una desconfianza a ultranza de sus posibilidades y capacidades. Para demostrar cómo los colectivos estudiados aportan argumentos a esta discusión, se revisará primero las posturas de Jean Baudrillard, Yves Michaud y Zygmunt Bauman. Ellos discuten la pérdida del aura benjaminiana en las obras artísticas contemporáneas y el desplazamiento de atención de la obra al acontecimiento. El trabajo de Intransigente, Agitprop y Cognate, más que refutar dichas consideraciones,

nos muestra su lado más experimental y creativo. Estos artistas no se preguntan si lo que hacen es arte o artesanía, colaboración o mediación, política o poética, sino que asumen la producción artística como una acción, más que como una obra estilísticamente clasificable y materialmente delimitable, y en lugar de indagar sobre las repercusiones de su quehacer, avanzan hacia la difusión de las restricciones disciplinarias.

En un ensayo de los años ochenta (bastante pesimista) sobre el arte contemporáneo, Jean Baudrillard vaticinaba el fin de la representación, el inicio de la era de la realidad virtual, y mostraba su desencanto con el arte que deviene realidad sin mediación:

Vivimos en un mundo de simulación, un mundo en el que la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad, y al mismo tiempo enmascarar esta desaparición. El arte no hace otra cosa. Hoy los medios de comunicación tampoco hacen otra cosa. [...] la imagen ya no tiene más destino que la imagen. La imagen ya no puede imaginar la realidad porque ella es la realidad; no puede trascenderla, transfigurarla ni soñarla, porque la imagen es su realidad virtual.

En la realidad virtual es como si las cosas hubieran engullido su espejo (Baudrillard, 2005: 83).

Una de las consecuencias de este fenómeno, observa Baudrillard, es la indiferencia del artista por el espectador y a la inversa: “En muchos casos (*bad painting, new painting, instalaciones y performances*) la pintura reniega de sí misma, se parodia, se vomita a sí misma. [...] Ahí ni siquiera existe la posibilidad de una *mirada*—eso ni siquiera suscita una mirada porque, en todos los sentidos del término, eso ya no nos concierne” (Baudrillard, 2005:81). La aleatoriedad y casi intrascendencia del público en *performances* y acciones colectivas concretas, como *Anastasio Catarsis*, de Intransigente, muestran cómo los artistas contemporáneos se han alejado del público general. Todavía no han encontrado una estrategia viable de comunicación con una audiencia más grande que la del campo de producción restringida.

No obstante la pertinencia de sus comentarios en torno al desfase artistas/público, esta perspectiva no permite apreciar cómo las prácticas artísticas actuales buscan un papel más activo en las dinámicas sociales.

Pero Baudrillard no es el único que comparte este enfoque. En una conferencia pronunciada en el Instituto Nórdico para el Arte Contemporáneo de Helsinki, Zygmunt Bauman afirmaba que el anterior objetivo del arte era “Evitar que la humanidad olvide su propia mortalidad, es decir, su propia naturaleza —evitar que *se olvide a sí misma*—” (2007b:15). En un mundo “tardo-moderno o postmoderno” (Bauman 2007b:19), el fenómeno del arte pasó a ser un acontecimiento temporal y pasajero (Bauman, 2007b:21).

Dicho acontecimiento no busca la inmortalidad o atemporalidad de las grandes obras del pasado, sino una “‘mortalidad instantánea’, una inmortalidad experimentada como un instante de sensaciones, una inmortalidad que fenece” (Bauman, 200b:22). Asimismo, Bauman se pregunta si esto no “anuncia la decadencia e incluso la muerte de la función tradicional del arte” (2007b:22). Y es que, para él, el arte implica la búsqueda de inmortalidad o por lo menos de trascendencia a través del arte. Así retoma, por otra vía, la discusión iniciada por Baudrillard, quien al analizar las obras tardías de Andy Warhol concluye que “Todo el arte moderno es abstracto en el sentido de que está atravesado por la idea, más que por la imaginación de las formas y de las sustancias [...] se puede decir que estamos en vías de una desaparición total del arte en tanto que actividad específica” (Baudrillard, 2005:88). Luego, durante una conferencia en Leeds sobre el “arte líquido”, Bauman afirma (inspirado en Yves Michaud) que en el mundo actual “La estética se adentra hasta por entre el último escondrijo, la última grieta de nuestro mundo, al mismo tiempo que la obra de arte desaparece” (Bauman, 2007a:42).

Por otra parte, al hablar de la saturación de la estética y la anulación de la obra en la producción artística, Bauman retoma una reflexión de Michaud en *El arte en estado gaseoso*, que considera que el siglo XXI marca el “triunfo de la estética” (Michaud, 2007:10), la cual ha trascendido a la obra de arte. El filósofo francés comprendía en qué consisten los cambios de atención en el arte contemporáneo: “Cuando se dice que el dispositivo debe producir una experiencia, el acento puesto sobre la obra se desplaza hacia su efecto y la interacción espectador-observador” (Michaud, 2007:31).

Pese a declararse neutral en su análisis, Michaud invoca a Walter Benjamin para reclamar un “arte sin aura” contemporáneo (Michaud, 2007:104). En esto coincide con Baudrillard, quien distinguía entre simulaciones auténticas e inauténticas, con lo que buscaba denunciar una ausencia de “aura del simulacro” en la producción artística de fines del siglo XX (Baudrillard, 2005:82).

Tanto Baudrillard como Michaud (y Bauman, influido por éste) **coinciden en el desplazamiento del interés en el arte contemporáneo hacia el acontecimiento**. Si bien los dos primeros observan también el desfase entre artistas de vanguardia y el gran público medio, sólo Michaud pone atención al fenómeno de la colectivización dentro de la producción artística actual. Al hacerlo enfatiza las diferencias históricas con movimientos anteriores:

[...] el efecto tribu o efecto iniciación significa la boga de comunidades artísticas o colectivos. A diferencia de lo que sucedía en el siglo XX moderno, no se trata de movimientos ni de grupos constituidos en torno a una búsqueda, un manifiesto o una línea teórica, sino de colectivos informales, de agrupamientos de vida y de usos que autorizan prácticas diferentes que coexisten pacíficamente sin ninguna unidad teórica o conceptual (Michaud, 2007:41).

Gran parte de los colectivos artísticos formados en lo que va del siglo XXI comparten esta falta de un programa rector. Las búsquedas que supuestamente ofrecían los manifiestos fueron sustituidas por una “coexistencia pacífica” sin cohesión ideológica o estética unitaria. Por supuesto, algunas formas de agrupación todavía emplean manifiestos y siguen una línea temática o teórica; por ejemplo, el interés de Cognate gira exclusivamente en torno al tema fronterizo. A pesar de ello, se ha vuelto común que los colectivos funcionen más como plataformas de acción y trabajo.

Por su parte, el contexto fronterizo nos permite observar cómo estos “agrupamientos de vida y de usos” coexisten sin realmente generar lazos entre sí. Sus redes sociales, por ejemplo, rara vez se tienden más allá de la frontera en cualquier dirección, y cuando lo hacen, la interacción lograda por lo general es de carácter temporal y esporádico.

De igual manera, cabe mencionar que en Tijuana y San Diego se observa una intensidad desproporcional de actividad artística a través de un colectivo, pues mientras que el impulso que dio el éxito de Nortec a finales de la década de 1990 convirtió a Tijuana en una “incubadora de colectivos” (Meza, 2012:25), dando origen a la llamada “era Nortec” (Sandoval, 2004:19) y durante la cual los colectivos en Tijuana florecieron notoriamente, e incluso se adelantaron a tendencias del centro de México, del lado de San Diego no hay un equivalente a dicha “era Nortec” durante la década pasada, aunque algunos artistas (como Lorraine Graham) reconocen en el gesto de la agrupación una estrategia de supervivencia (Graham y Wallace, 2012), de la que Agitprop es claro ejemplo de ello, pues en este colectivo, artistas visuales y escritores se asocian para afrontar la apatía de esta ciudad, principalmente turística y militar.

En un momento cuando influyentes pensadores miran con sospecha la producción artística contemporánea, algunos creadores han dejado de cuestionarse hasta qué grado sus actividades pueden considerarse artísticas. Una prueba fehaciente es la inclinación hacia lo político en Intransigente, la “poética política” de la que hablaba Curiel en entrevista con Misael Díaz. Las acciones de Intransigente, dice Díaz, son “*not just a reminder, but a call to action, a demonstration of their fervent belief that speech—as writing, as poetry, and/or as debate—can catalyze change*” (Díaz, 2012b). Ese es el gesto que motiva acciones como las Intransigencias o *Anastasio Catarsis*, pero el público medio no las parece comprender en ese sentido. Y es así como Díaz comprende el camino que llevó a la conformación de Intransigente, en el que la poesía se convirtió en un artefacto para entrar en contacto con otros:

[...] *poetry begins as a way of understanding the self, but ultimately transcends the individual and becomes a tool to understand and better recognize, respect, and acknowledge the other. In this way, poetry moves from the realm of the personal and intimate, to the social and political sphere* (Díaz, 2012b).

Pero de poco sirve que la poesía se convierta en un puente para que los poetas accedan a la esfera social y política. El compromiso se realiza, también y sobre todo, entre los espectadores y la poesía, o el arte en general, con el productor artístico como mediador más que como demiurgo.

En esta época, cuando la realidad “usurpa” el lugar del arte, y frente a la gran distancia que existe entre el artista y una vasta audiencia, algunos autores realizaron ejercicios multidisciplinarios, cuestionaron y exploraron los límites formales, pero más que nada de contenido, en la literatura y las artes visuales. El aspecto contextual y colectivo de la creación artística, la intervención del artista en las dinámicas sociales, así como las relaciones de poder en el lenguaje, se volvieron temas frecuentes en bienales artísticas. Como ejemplo están las cuatro ediciones de *Insite* en Tijuana-San Diego, antologías literarias como *Mi país es un zombie* (coeditada por Colectivo Poético Asedio, Casamanita Cartonera y 2.0.1.2. Editorial, donde han participado poetas de Tijuana), así como en el trabajo de colectivos como Intransigente, Cog·nate y Agitprop. Dicho compromiso con la colectividad es más relacional que creativo.

Si, como dice Baudrillard, la realidad ha venido a usurpar el lugar que tenía el signo en la producción artística, y si como dice Bauman, el interés se ha desplazado de la obra al acontecimiento, en actividades de Intransigente y Cog·nate podemos observar un desplazamiento de la percepción del texto o imagen como formas puras e incorruptibles hacia la *intervención artístico-literaria* como medio de acción directa con un público inmediato y aleatorio. Asimismo, muestran que, si el mundo fáctico y las preocupaciones político-sociales ocupan un lugar cada vez más preponderante en la producción artística, los artistas buscan atenuar el carácter efímero de las intervenciones al realizar registros en audio, video o por escrito. Ejemplo de éstos son los que hizo Intransigente en torno a *Anastasio Catarsis* (Meza, 2012:127-128), o los que realizan regularmente los de Cog·nate en su blog.

Para Michaud, por su parte, si el arte contemporáneo se compara con las producciones artísticas del siglo XX (y más aún con la historia general de las producciones humanas), se muestra por lo menos ingenuo:

[...] resulta muy posible que, en relación con la extrema diversidad de las prácticas, producciones, ornamentaciones, rituales, así como usos del arte en el transcurso de la historia humana, el arte contemporáneo en el fondo aparezca mucho menos sorprendente y hasta más trivial de lo que tanto sus detractores como sus partidarios creen. En efecto, frente a la diversidad de las civilizaciones, de sus concepciones y usos del arte, el arte contemporáneo se acerca a rituales efímeros, ornamentaciones corporales, ornatos, procedimientos pirotécnicos, *performances* teatrales o religiosas y hasta al arte de los arreglos florales. (Michaud, 2007:20)

Si bien los artistas contemporáneos no están descubriendo el hilo negro con sus producciones creativas, éstas pueden observarse desde la perspectiva de una desarticulación y rearticulación de los gestos y procesos artísticos. Y es que para producir algo nuevo es necesario comprender los mecanismos básicos de funcionamiento del proceso artístico. Esta podría ser una de las razones por las cuales, para Michaud, el arte contemporáneo semeja apenas “rituales efímeros”, pues la intención de estas obras no es perdurar, como antes, sino reestructurar, desde sus cimientos mismos, el proceso artístico en busca de otras formas de producir creativamente. Esto implicará, desde luego, el deslinde de numerosas tradiciones previas, así como un cambio de actitud ante la jerarquización de los campos. A pesar de esto, la cuestión de lo bello (el que parece preocupar más a sus detractores) no dejará de ser central. Para Michaud, por ejemplo, lo bello se ha desbordado de la obra y ahora se encuentra en todos lados (2007:169); mientras que para José Javier Esparza, uno de los rasgos característicos del arte moderno es la desaparición del concepto de belleza (2005:48-49). Sin embargo, los cambios son y seguirán siendo tan radicales que la noción misma de belleza se modificará a la par del arte.

Algo que también será central en la discusión es la búsqueda de estrategias para disminuir el desfase entre artistas de vanguardia y el gran público. La postura lógica sería que dichos artistas aprendan a no transgredir las concepciones del gran público, pero dado que la atención se desplaza de la obra al acontecimiento, los productores artísticos tienen la oportunidad de crear espacios más propicios para la interacción con un público mayor, donde el artista se convierte en gestor o promotor de actividades no necesariamente ligadas a la apreciación artística, pero que contribuirán a que próximas generaciones sean capaces de interpretar las producciones artísticas que se realizan actualmente.

Artistas en el mundo contemporáneo

Ser un artista en una época donde todos los atributos del arte son cuestionados implica una tarea titánica de convencimiento sobre el valor de la propia producción. Después de un trabajo de campo de más de dos años y una extensa investigación documental, se puede afirmar que las concepciones y actitudes de los artistas aquí estudiados en torno a su quehacer se ven reforzadas en la matriz colectiva. Sin embargo, luego del despliegue teórico y metodológico para realizar un acercamiento conceptual a estos colectivos, es inevitable y hasta indispensable preguntarse cómo conciben estos artistas su propia producción creativa. En esta sección se describirán algunas de sus actitudes con respecto al arte contemporáneo. Para ejemplificar dichas actitudes, también se analizarán algunos casos particulares de los colectivos considerados.

Primero que nada, es importante mencionar que ninguno de estos artistas busca encajar en una definición holística de la producción artística contemporánea. Si en esta investigación se emplearon términos y conceptos provenientes de las ciencias sociales y las humanidades, fue para acotar su producción en un marco teórico-conceptual que nos permita hablar de ellos a nivel académico. Por ejemplo, Díaz y Sánchez de Cognate se mostraron incómodos e incluso molestos cuando se les preguntó si se consideraban híbridos en los términos que plantea García Canclini (Díaz y Sánchez, 2012), aunque en ocasiones algunos llegan a utilizar conceptos empleados por sociólogos o antropólogos. Díaz, por ejemplo, se basa en las consideraciones de Néstor García Canclini en su libro *Consumidores y ciudadanos* para justificar la puesta en marcha del proyecto *Mercado fantasma* en el mercado de artesanías de La Línea, donde tienen su local: “básicamente la idea de que la ciudadanía se construye a partir del consumo cultural, de productos culturales” (Díaz y Sánchez, 2012). Por su parte, Jhonnatan Curiel, de Intransigente, ha usado extensamente ideas de Jean Baudrillard, como las expuestas en *La sociedad del espectáculo* o su “teoría de la *dérive*”, que ha motivado performances como el que realizó con Karen Márquez, Gidi Loza y Sergio Brown en las zonas centro y Río de Tijuana, así como en el proyecto denominado “Ojopoema”, “un experimento poético que hace hablar a la ciudad a través de anuncios publicitarios, propaganda, letreros comerciales y grafiti” (Jiménez, 2012), y que más que nada consistía en recorrer un tramo de la zona centro, leer en voz alta todos los anuncios y textos que se encuentre en el camino, grabar y transcribir el resultado. Para Curiel, “Ojopoema” es “una réplica creativa a la saturación visual en nuestra época” (ápuđ Jiménez, 2012).

Uno de los aspectos que más resalta con respecto a estos grupos de artistas es una percepción lúdica y a la vez crítica sobre las fronteras entre arte y simulacro. Sánchez y Díaz, de Cognate, bromean sobre lo que denominan la “definición de elevador” del colectivo: “*a post-studio insight social practice about the border*” (Díaz y Sánchez, 2012). Ellos afirman no creer en este tipo de definiciones casi estereotípicas, pues no quieren limitar su trabajo a esas categorías. También juegan mucho con la disposición estética de los espectadores, como las diversas etapas de *reFORM* lo demuestran: si bien al principio tomaban en consideración las ideas del crítico de arte estadounidense Clement Greenberg sobre el arte de galería, al pintar los televisores de yeso revierten y cuestionan los mecanismos que rigen la mirada estética; el objeto artístico deviene artesanal y la agencia del artista sobre las interpretaciones de su propia obra se ve cuestionada.

Ciertamente, muchos de estos artistas conciben y comprenden el arte más como acción que como esencia. Como sucede de manera creciente en la producción creativa contemporánea, muchos cuestionan nociones tan básicas como la originalidad (Cortés, 2008) y la expresión artística (Dworkin y Goldsmith, 2011). Como consecuencia, las

nociones establecidas sobre “arte” y “artista” se vuelven problemáticas; Lorraine Graham de Agitprop, por ejemplo, prefiere considerarse una “artista literaria” porque “*a lot of my writing is interdisciplinary and some of it is visual, or involves movement and/or installation*” (Graham, 2011).

La complejidad de los temas que interesan a estos productores creativos provoca un vuelco hacia la interdisciplinarietà, lo que promueve ese desplazamiento de la esencia a la acción, como explica Manuel de J. Jiménez al hablar del “proyecto micropolítico” de Curiel: “La poesía cumple, para él, una dinámica de resistencia ante los dominios fácticos que se dispersan en torno al sujeto, expuesto a varios mecanismos de agenciamiento, a medidas segmentadas, panópticas, biopolíticas. Curiel, encontrándose sumergido en estos códigos adversos, reelabora el discurso de la vieja poesía coloquialista a través de líneas de fuga que van desde el performance hasta la intervención de espacios públicos” (Jiménez, 2012). Un caso ejemplar es el *performance* “Tripas, realidad y medios”, realizado en el pasaje Rodríguez en 2012, y que es una deconstrucción de los discursos poético y periodístico “donde se arrastra una ‘cola de información’ con periódicos, libros, imágenes pornográficas, etc. En la punta de este lazo mediático, el poeta amarra tripas. Al final, después de caminar por la calle, la serpiente informativa arde como basura” (Jiménez, 2012:37). El poema se activa a través de las “líneas de fuga” deleuzianas que menciona Jiménez, y deviene en un espacio de intervención performática.

Es necesario notar que, en la mayoría de los casos estudiados, no se exterioriza demasiado el carácter básicamente instrumental de los colectivos; incluso se reproducen las relaciones verticales de poder, sobre todo en los “colectivos cerrados” (ver Meza, 2012:37), donde el número de integrantes está limitado y administrado por los fundadores o integrantes de mayor antigüedad.

En cuanto a Intransigente, si bien la actitud inicial era de total apertura a los nuevos integrantes, fundadores e integrantes fundamentales como Mavi Robles-Castillo han hecho comentarios que apuntan al establecimiento implícito de jerarquías dentro de la matriz colectiva, como cuando, al ser presionada para entregar la corrección de un texto, dijo: “Ahora resulta que los patos le disparan a las escopetas” (comunicación oral).

Formar parte de un colectivo no implica que se le comprenda como una versión a pequeña escala de los mecanismos que rigen los campos artístico-literarios y, por lo tanto, se corre el riesgo de reproducir sus métodos de distribución del reconocimiento.

Algunas expresiones artísticas sobresalen por explorar brechas que, al momento de su realización, permanecen poco exploradas desde otras esferas del conocimiento. En muchas ocasiones, las conceptualizaciones que realizan estudios académicos como el presente, no llegan a aprehender en su totalidad las complejidades y cuestionamientos que su quehacer creativo implica, como en el caso de Cog-nate, que muchas veces supe-

ra las clasificaciones en las que se ha buscado encasillarlo. Las herramientas de análisis de la sociología y la filosofía deben dejar de pensar en relación con experiencias previas de la producción artística para lanzarse al vacío que propone el cambio de enfoque de la obra a la acción.

Conclusiones

A través de este análisis se ha demostrado que los campos artístico-literarios se conforman generalmente de acciones colectivas, las cuales pueden ser orquestadas por autores consolidados, o bien por autores independientes que buscan revertir la estructura escalafonaria de las instituciones culturales. Es importante mencionar que si bien el impacto de las acciones colectivas desde arriba suele ser más efectivo y duradero que las acciones desde abajo, y que los casos aquí estudiados son en su mayoría acciones desde abajo, por lo que su impacto es local y a corto plazo, su inscripción en agrupaciones como Intransigente, Agitprop y Cog-nate potencia el efecto que sus integrantes ejercen en los campos. Así, el carácter formativo de los colectivos puede llegar a convertirse en consolidado, aunque depende del caso.

Por otro lado, la consolidación de algunos de los integrantes no siempre se traduce en la consolidación de todo el colectivo, como demuestra el caso de Intransigente. Agitprop y sus integrantes, por su parte, ya están consolidándose en la escena artística sandieguina, a lo que ciertamente ha contribuido la acción colectiva. En tanto que la naturaleza casi inclasificable de Cog-nate hace difícil determinar si van en camino a consolidarse de manera colectiva o individual.

Sociólogos y filósofos como Baudrillard, Bauman y Michaud han dado explicaciones sobre los cambios que han sufrido los fenómenos artísticos en el mundo contemporáneo, y aunque coinciden en vaticinar el fin del arte y la desaparición o irrelevancia de la obra artística, las acciones desde abajo realizadas por estos colectivos literarios nos muestran un panorama distinto. La búsqueda de cambios en la percepción del objeto artístico nos deja ver una apertura a nuevas formas de hacer arte, una “re-politización” de la estética y el uso la colaboración como estrategia de trabajo. Siguiendo la idea de Melucci, los colectivos fungen como profetas de los cambios que se producirán, a mediano y largo plazos, en los campos artístico y literario. Además, su análisis nos permite observar, de forma cristalizada, que el arte sigue produciéndose dentro y fuera de las instituciones asignadas, y que los artistas comienzan a participar en una ola de cambios sociales, económicos y culturales, por lo que tienen la imperante necesidad de acercarse más al público medio para realmente cambiar lo que conocemos como sensibilidad o apreciación artística. Adicional, hay que tener en cuenta lo expresado por Bourdieu, quien habla

de cómo el artista acostumbrado al museo no está “preparado para afrontar” el juicio del transeúnte promedio. Bajo esta consideración, la tarea más importante del artista será prepararse y preparar al gran público para esa confrontación.

Referencias

- Alvar, Arturo (2011), “Resistencia en la metrópolis: visión de independencia y espacios culturales”, *Literatur*, septiembre (fecha de consulta: 4 de enero de 2013), URL: <http://literatur.blogspot.mx/2011/09/resistencia-en-la-metropolis-vision-de.html>
- Baudrillard, Jean (2005), “Ilusión y desilusión estéticas”, *Manifiesto*, año 1, núm. 2, enero-marzo, pp. 79-89.
- Bauman, Zygmunt (2007a), “Arte, muerte y postmodernidad”, en Bauman, Zygmunt et al., *Arte, ¿líquido?*, ed. y trad. de Francisco Ochoa de Michelena, Madrid, Sequitur.
- Bauman, Zygmunt (2007b), “Arte líquido”, en Bauman, Zygmunt et al., *Arte, ¿líquido?*, ed. y trad. de Francisco Ochoa de Michelena, Madrid. Sequitur.
- Bloom, Harold (1994), *The Western Canon*, Nueva York, Riverhead.
- Bonilla, Nancy (2011), “Intransigencias en el bordo”, en Amao, Melina et al., *Tijuana de día y de noche. Crónicas urbanas*, Tijuana, Kodama Cartonera.
- Bourdieu, Pierre (2010), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, ed. y trad. de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Caballero, Amaranta (2011), entrevista por Aurelio Meza, 24 de marzo.
- Cortés, César (comp.) (2008), *Textos postautónomos. Para leer las nuevas ficciones*, México, AEMAC.
- Curiel, Jhonnatan (2010), entrevista por Aurelio Meza, 13 de septiembre.
- Delgado, Nicole (2010), entrevista por Aurelio Meza, 28 de junio.
- Díaz, Misael (2012a), “Borderblaster: Cog•nate Collective Border Line Broadcasts”, *KCET*, 5 de octubre (fecha de consulta: 18 de febrero de 2013), URL: <http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/san-diego/borderblaster-cognate-collective-blasts-the-border.html>.
- Díaz, Misael (2012b), “Colectivo Intransigente: The voice of poetic politics in Tijuana”, *KCET*, 13 de agosto (fecha de consulta: 18 de febrero de 2013), URL: <http://www.kcet.org/arts/artbound/counties/san-diego/colectivo-intransigente-the-voice-of-poetic-politics-in-tijuana.html>.
- Díaz, Misael y Sánchez, Amy [entrevista] (2012), por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, San Diego, California.
- Domínguez Michael, Christopher (2008), “Refutación. Libertad y responsabilidad”, *Letras libres*, año X, núm., 112, abril, pp. 42-45.

- Dworkin, Craig y Goldsmith, Kenneth (comps.) (2011), *Against expression. An anthology of conceptual writing*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- Esparza, José Javier (2005), “Los ocho pecados del ‘arte contemporáneo’”, *Manifiesto*, año 1, núm. 2, enero-marzo, pp. 32-51.
- Fortis, Daril (2012), *Selección natural*, Tijuana, Kodama Cartonera.
- Graham, K. Lorraine [entrevista] (2011), por Aurelio Meza [trabajo de campo], *Colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, correo electrónico.
- Graham, Lorraine y Wallace, Mark (2012), entrevista por Aurelio Meza, 11 de febrero.
- Iglesias, Norma (2008), *Emergencias: las artes visuales en Tijuana. Volumen 1 – Los contextos urbanos locales y la actividad creativa*, Tijuana, Centro Cultural de Tijuana/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Jaramillo, Yohanna (2012), entrevista por Aurelio Meza, 29 de enero.
- Jiménez, Manuel de J. (2012), “Salvas (proyectos micropolíticos en la nueva poesía mexicana)”, *Casa de las iguanas*, 15 de agosto (fecha de consulta: 5 de junio de 2013), URL: <http://www.casadelasiguanas.org/2012/08/salvas-proyectos-micropoliticos-en-la.html>.
- Madrid, Alejandro (2008), *Nortec Rifa! Electronic dance music from Tijuana to the world*, Nueva York, Oxford University Press.
- Melucci, Antonio (1996), *Challenging codes. Collective action in the Information Age*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Meza, Aurelio (2012), *La frontera silenciada: aproximación narrativa a tres colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego*, tesis de maestría, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- Michaud, Yves (2007), *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sandoval, Claudia (2004), *Do-It-Yourself Art: estudio de la producción artística y las redes sociales de cuatro grupos de artistas de Tijuana*, tesis de maestría, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- Sanromán, Lucía (2009), “Sincerely yours: Four collaborations in or about Tijuana”, en *c-m-l* (fecha de consulta: 18 de febrero de 2013), URL: <http://c-m-l.org/?q=node/405>.
- Shuker, Roy (2005), *Popular Music. They key concepts*, 2a. ed., Londres/Nueva York, Routledge.
- Sodoma, Arturo (2008), “Estudio introductorio”, en Corona, Fernando (coord.), *Memoria de la Asociación de Escritores de México, A.C.*, México, Asociación de Escritores de México.
- Tegman, Erika (2010), “Letter: Is San Diego doomed to be an arts backwater?”, *San Diego Union Tribune*, 8 de septiembre (fecha de consulta: 18 de febrero de 2013),

- URL: <http://www.utsandiego.com/news/2010/sep/08/letter-is-san-diego-doomed-to-be-an-arts-backwate/>.
- Toriz, Rafael (2010), “El raído traje del emperador: otra historia de la literatura mexicana”, *Replicante. Cultura y periodismo digital*, abril (fecha de consulta: 2 de enero de 2013), URL: <http://revistareplicante.com/el-raido-traje-del-emperador-otra-historia-de-la-literatura-mexicana>.
- Valenzuela, José Manuel (2004), *Paso del Nortec: this is Tijuana*, México, Trilce/Conaculta/Océano/El Colegio de la Frontera Norte/Universidad Nacional Autónoma de México.
- White, David (2012), entrevista por Aurelio Meza, 14 de enero.

Fecha de recepción: 28 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 13 de junio de 2013