

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO



PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS INDOCUMENTADAS:

**MUJERES ARTISTAS Y ACCIONES POLÍTICAS ARTÍSTICAS FEMINISTAS EN
LA FRONTERA TIJUANA-SAN DIEGO (1989-1994)**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

PRESENTA:

DARIL ISRAEL FORTIS SEGURA

BAJO LA DIRECCIÓN DE:

DRA. SUSANA GUTIÉRREZ PORTILLO

MEXICALI, B. C., ENERO, 2024

Gracias a:

Berta, Carmela y María, por abrirme las puertas de su memoria.

Lídice y Mely, por su apoyo al inicio de este proceso.

David, Norma y Clementina, por su lectura atenta.

Susana, por su guía e incansable cuidado intelectual.

Olga, Memo, Majo y Osiris, por interesarse en mis pensamientos.

Blanca, Lucio, Nia y Alan, por estar siempre.

Uvaldina, Sonia y Marina, por ser mujeres que me acompañan.

Alanna y Sienna, por invitarme a imaginar un mejor porvenir para ustedes.

Eduardo, mi esposo, por ser mi compañero todo terreno.

El Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías, por hacer posible la investigación de alta calidad en México.

Índice

Introducción	5
El y la performance	7
Sobre arte hecho en la frontera, <i>border art</i> , Border Art y arte fronterizo	8
Sobre el uso de imágenes de archivo	9
Estructura	9
Capítulo I Enigma: el misterio del cuerpo femenino desaparecido	11
1.1 Corpus feminista: desapariciones y constituciones corporales	11
1.1.1 Cuerpo simbólico y cuerpo performativo	14
1.1.1.1 Acciones políticas artísticas feministas: el cuerpo femenino como espacio de disputa en América Latina	24
1.1.2 Cuerpo de carne y cuerpo performático	25
1.2 “Desaparición” representativa de las acciones artísticas feministas	30
1.3 Prácticas performáticas indocumentadas	34
Capítulo II ¿Quién/es Enigma?: aproximación metodológica.....	39
2.1 Posmodernismo feminista: epistemología del conocimiento situado	39
2.2 Metodología cualitativa y feminista.....	45
2.2.1 Afectos.....	48
2.3 Del cuerpo al corpus: integración del corpus documental	49
2.3.1 Clasificación del corpus documental.....	57
2.4 Etnografía visual	59
2.5 Análisis narrativo	62

2.5.1 Recolección de testimonios	63
2.6 Escritura performativa.....	68
Capítulo III Contexto de las prácticas performáticas indocumentadas: “políticas locales, siempre internacionales”	70
3.1 “The New World (B)Order”: la guerra en todas partes.....	72
3.1.1 1994: neoliberalización de la vida	76
3.1.2 INSITE: cooptación del arte hecho en la frontera	78
3.2 Arte hecho en la frontera: los colectivos y sus prácticas, 1983-2004	80
3.2.1 Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (1984-1990).....	81
3.2.2 Las Comadres (1988-1992)	82
3.2.3 La banda de El Nopal Centenario (1983-1993).....	83
3.2.4 Grupo Factor X (1989-2004).....	86
3.2.5 Un posible inicio: el asesinato de Héctor Félix Miranda “El Gato Félix” (1988)...	87
3.3 Carmela, María y Berta: feministas en la frontera, fronterizas en el feminismo	89
3.3.1 “Yo andaba en la calle documentando”: Carmela Castrejón.....	91
3.3.2 “Yo soy productora de corazón”: María Eraña	91
3.3.3 “Yo estaba ahí entre todos los grupos”: Berta Jottar	92
Capítulo IV ¿Eres tú, Enigma?: análisis de obras artísticas	94
4.1 Contorno afectivo de <i>Border Swings/Vaivenes Fronterizos</i>	94
4.2 Análisis de <i>Border Swings/Vaivenes Fronterizos</i>	95
4.2.1 Condiciones de producción de <i>Border Swings/Vaivenes Fronterizos</i>	95
4.2.2 Poética y política de <i>Border Swings/Vaivenes Fronterizos</i>	99

4.3 Contorno afectivo de <i>Clothes' Border Line</i>	104
4.4 Análisis de <i>Clothes' Border Line</i>	104
4.4.1 Condiciones de producción de <i>Clothes' Border Line</i>	105
4.4.2 Poética y política de <i>Clothes' Border Line</i>	106
4.5 Contorno afectivo de <i>Jispanics Are Jot!</i>	113
4.6 Análisis de <i>Jispanics Are Jot!</i>	114
4.6.1 Condiciones de producción de <i>Jispanics Are Jot!</i>	114
4.6.2 Poética y política de <i>Jispanics Are Jot!</i>	116
Conclusiones	121
Referencias	127

Introducción

En la primera revisión documental que realicé sobre la práctica del performance en la región Tijuana-San Diego encontré el nombre de Berta Jottar, una cineasta, productora y académica independiente, quien formó parte de la escena artística fronteriza de los años 1980 y principios de los 1990. En este primer acercamiento al pasado del performance en Tijuana, mi intención fue construir un panorama del desarrollo de la práctica, por lo que me enfoqué en la recopilación de información general sobre las y los agentes, fechas, piezas y repositorios relacionados con la historia del performance. La información que encontré fue más bien escasa, por lo que decidí contactar a los y las artistas que aparecían vinculadas con la práctica del performance en la región, para solicitarles una entrevista. Berta fue una de las que accedió a ser entrevistada. El 13 de febrero de 2020 la entrevisté a través de Google Hangouts. Me contó parte de su vida, especialmente aquella relacionada con su estancia en la frontera: cómo y por qué llegó a Tijuana, cómo se vinculó con los colectivos y grupos de ese tiempo, por qué se mudó a Nueva York, entre otras cosas. Me narró también acciones artísticas en las que participó. La mayoría de las obras las conocía por lo menos como referencia: “el tendadero”, “la serpiente”, “la peregrinación”, etc. Hacia el final de la entrevista, Berta mencionó una pieza desconocida para mí:

Berta Jottar: Ahora, el riesgo es que, claro, como yo estaba siempre detrás de la cámara, yo no...

Daril Fortis: Aparecías.

Berta Jottar: Ajá, por eso hice un video que se llama *Border Swings*, no sé si lo conoces.

Daril Fortis: No, no. (B. Jottar, comunicación personal, 13 de febrero, 2020)

Esa obra “desaparecida” de Berta, fue la chispa que encendió esta investigación.

Intruso en su genealogía

La pregunta que conduce este estudio es la siguiente: ¿cómo las prácticas performáticas de las mujeres artistas subvirtieron el orden social patriarcal que organiza al régimen fronterizo y al sistema profesional del arte en la región Tijuana-San Diego entre los años 1989 y 1994? Mi

atención está puesta en comprender las maneras en que las prácticas artísticas de Carmela Castrejón, María Eraña y Berta Jottar incidieron en su realidad sociopolítica, especialmente desde sus enunciaciones políticas y prácticas poéticas como mujeres feministas (trans)fronterizas. Para ello, analizo tres obras artísticas: *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994) de Berta Jottar; *Clothes' Border Line* (1991) de Carmela Castrejón y Berta Jottar; y *Jispanics Are Jot!* (1989), en la que participaron Yareli Arizmendi, Carmela Castrejón, María Eraña, Berta Jottar y Angélica Robles. Las examino a partir de un corpus documental, integrado por registros de las piezas, y de un corpus etnográfico, constituido por testimonios de las artistas. Los materiales documentales y etnográficos me permiten explorar cuestiones como las condiciones de producción, la poética y la política de las obras.

Me concentro en los procesos que las artistas desarrollaron para subvertir el orden social patriarcal durante el periodo de estudio (1989-1994), así como para subvertirlo en el archivo del Arte. No explico cómo es que el orden social patriarcal subordina e invisibiliza a las mujeres artistas, sobre ello existen numerosos trabajos desde la crítica feminista a la historia y teoría del arte.¹ En cambio, me inmiscuyo en su genealogía² feminista al atender las críticas inscritas en sus archivos personales y transmitidas cuerpo a cuerpo a través de sus testimonios. Esta investigación no constituye un “hallazgo”, en el sentido de que yo, como investigador, hallé

¹ Por mencionar solo algunas de las autoras revisadas para este trabajo, encontramos a Karen Cordero e Ida Sáenz, con el magnífico trabajo de su antología *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2007), el cual compila varios de los textos inaugurales en la relación arte y feminismo; Mónica Mayer (2004), con su recuento sobre la historia del performance hecho por mujeres en la Ciudad de México; Lynda Nead (1990), sobre la representación visual del desnudo femenino; Linda Nochlin (1971), referente a las causas sistémicas de la invisibilización de las mujeres artistas; Griselda Pollock (1988; 1999), en torno al carácter androcéntrico de la Historia del arte y otras instituciones culturales; Mira Schor (1997), sobre la organización patrilineal de la historia del arte; Laura Mulvey (1975), referente a las representaciones visuales sobre lo femenino; entre muchas otras.

² Estoy pensando en el método genealógico propuesto por Michel Foucault y retomado por la filósofa y escritora feminista, antirracista y descolonial, Yuderkys Spinosa: “[s]iendo que el método genealógico implica una pregunta sobre los hechos del presente de modo de identificar los intereses, los condicionamientos históricos y culturales que los han determinado, la voluntad de poder que los ha producido, éste puede ser efectivo en la producción de un pensamiento crítico atento a develar la economía política de verdad que legitima la red de significaciones y prácticas del presente” (2019, p. 2013). En ese sentido, preguntar por la genealogía feminista de las artistas convocadas no se trata de un rastreo de orígenes, sino del entendimiento de los procesos del presente —de ellas y mío— que se han constituido por intereses, condiciones históricas y culturales, y las voluntades involucradas. Me enuncio como “intruso en su genealogía” porque estrictamente no soy “heredero” de sus prácticas, sin embargo, su influencia ha sido tal, que me adscribo como un brote bastardo de su árbol genealógico.

algo “perdido” en el archivo del pasado de la historia del arte fronterizo, sino, más bien, es un encuentro entre feministas, el cual me ha permitido aprender los conceptos, las estrategias y los dispositivos que las artistas desarrollaron para ejercer su práctica de activismo artístico. Lo que sí sucede a partir de esta investigación, es que se abre una posible vía para propagar las enseñanzas de Carmela, María y Berta a otrxs sujetxs del feminismo que busquen crear arte, hacer activismo o practicar la imbricación de ambas actividades, así como a otrxs investigadorxs que, como yo, quieran cruzar fronteras.

El y la performance

A lo largo de este trabajo utilizo “el” y “la” como artículos para performance, con diferentes intenciones. Cuando uso “el performance” o “el performance art” me estoy refiriendo a la práctica artística surgida en los años 1960 en Europa y EE. UU., movimiento que antepuso las acciones de las y los artistas sobre los objetos artísticos, promoviendo con ello un arte efímero, corporal/experiencial y, por lo tanto, no comercializable. El recorrido de esa práctica artística ha marchado hacia la legitimación y cooptación institucional. Ya en la década de los años 1970 la proliferación de espacios, revistas, programas de museos y apoyos gubernamentales dedicados al performance, influyeron en su postura anti-documentación inicial, para poner al centro los registros de las acciones como evidencias para las becas, como objetos coleccionables por los museos y como fuentes para su estudio. Es así que cuando me refiero a “el performance” estoy aludiendo principalmente a la genealogía occidental de la práctica artística, la cual ocupa el lugar hegemónico en la narrativa histórica del arte. Asimismo, “el performance” lo entiendo como algo abstracto: una práctica, una conceptualización, una genealogía, etc.

En cambio, cuando uso “la performance”, además de aludir a ciertas traducciones del término al idioma español,³ mi intención es vincularla con los feminismos, especialmente en América Latina. Cuando escribo “la performance” estoy pensando en la postura anti-mercantil, pero sobre todo en la crítica al orden social patriarcal, al sistema sexo/género y al orden colonial, que las artistas han ejercido al poner sus cuerpos femeninos críticamente. Para mí, una performance es algo concreto, es decir, cuando aparece en femenino generalmente me estoy refiriendo a una performance específica. Cabe mencionar que este uso lo empecé a emplear desde que inicié *La performance fronteriza* (2021-2022), un proyecto curatorial enfocado en la (re)construcción colectiva de la memoria de las artistas y activistas que practicaron performance en la frontera Tijuana-San Diego entre 1984 y 2004. La idea fue, precisamente, usar el femenino para resaltar el aporte de las artistas y activistas a la ya muy estudiada escena del performance fronterizo y, además, remarcar su vínculo con el feminismo (teoría, práctica y activismo) como elemento fundamental en la conceptualización y práctica del arte hecho en la frontera o popularmente conocido como *border art*.

Sobre arte hecho en la frontera, *border art*, Border Art y arte fronterizo

En este trabajo distingo entre los términos “arte hecho en la frontera”, “*border art*”, “Border Art” y “arte fronterizo”, de acuerdo con las características de las diferentes prácticas artísticas desarrolladas en la región fronteriza Tijuana-San Diego. Uso “arte hecho en la frontera” para designar a las prácticas artísticas *site-specific* en la frontera geopolítica entre México y EE. UU., las cuales incluyen el componente activista, generalmente vinculado a la protesta en pro de los derechos humanos de las y los migrantes indocumentados y en contra de las injusticias que sufren. Con “*border art*” me refiero a una práctica artística que puede o no ser *site-specific*

³ “Incluso muta de género al realizar un ‘travestismo’ en países como España y Argentina, donde se conoce como *la performance*” (Prieto, 2005, p. 55); “[t]raducido de manera simple, pero ambigua a la vez como el performance o la performance —travestismo que nos invita a pensar acerca del sexo o el género del *performance*—, el término está empezando a ser usado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales.” (Taylor, 2011, p. 7)

en la frontera, la cual presenta una postura crítica hacia el régimen fronterizo desde un compromiso político, pero carece de la dimensión activista. El “Border Art” lo uso para aludir a prácticas artísticas que a pesar de ser o no *site-specific* en la frontera, la problemática fronteriza es generalmente un tema que puede abordarse críticamente pero donde no existe compromiso político. Finalmente, empleo “arte fronterizo” como un término amplio que puede incluir prácticas artísticas *site-specific* o no en la frontera, que abordan la temática fronteriza o que simplemente se practican en un contexto fronterizo.

Sobre el uso de imágenes de archivo

En el capítulo IV *¿Eres tú, Enigma?: análisis de obras*, presento pocas imágenes del corpus documental de esta investigación. A pesar de que en cierta medida contradice mi postura de no ilustrar las performances, algunos de mis argumentos requieren descripciones específicas de las obras y otros, debido a la complejidad visual de las piezas, necesitan imágenes de su registro con la intención de ofrecer legibilidad para quien me lee. No ha sido una negociación fácil, incluso me siento traicionado por mí mismo. Sin embargo, también entiendo que este trabajo se trata de la evidencia de un proceso educativo para la investigación desde los Estudios Socioculturales, proceso sin el cual no me habría permitido reconocer la posibilidad de encaminar mi práctica investigativa sobre el pasado del performance, hacia una práctica artística escritural y audio/visual. Espero que mis lectorxs consideren a las imágenes incluidas, no como evidencias, sino como ventanas hacia la desaparición de las obras.

Estructura

Este trabajo está dividido en cuatro capítulos. En el primero, titulado *Enigma: el misterio del cuerpo femenino desaparecido*, elaboro el andamiaje teórico que sirve de soporte para este estudio. Para articularlo retomo conceptos del postestructuralismo feminista, los Border Studies y los Performance Studies. Presento las propuestas conceptuales del “corpus feminista”

y sus “constituciones corporales” para atender la complejidad del cuerpo femenino durante la performance; asimismo, desarrollo el concepto de “prácticas performáticas indocumentadas” para definir las prácticas artísticas de las artistas colaboradoras en esta investigación. En el segundo capítulo, que lleva por título *¿Quién/es Enigma?: aproximación metodológica*, presento mi postura epistemológica feminista posmoderna y la metodología cualitativa feminista desde la cual realicé este estudio. También, detallo las características de los métodos, sus instrumentos y mis aplicaciones de estos para el recabado de información y su procesamiento. Los métodos son: el método histórico, la etnografía visual reflexiva, el análisis narrativo y la escritura performativa. Asimismo, describo cómo integré los corpus documental y etnográfico que utilizo como fuentes para mis análisis.

En el tercer capítulo, titulado *Contexto de las prácticas performáticas indocumentadas: “políticas locales, siempre internacionales”*, reviso el contexto sociopolítico en el que las artistas colaboradoras desarrollaron su práctica artística. Para ello, adquiero una visión “glocal”, con la intención de comprender la experiencia transfronteriza de las artistas, en las que al habitar la región fronteriza Tijuana-San Diego, los sucesos globales y locales inciden de igual manera en su realidad sociopolítica. Hacia el final de ese apartado, presento una serie de viñetas biográficas de Carmela Castrejón, María Eraña y Berta Jottar. En el cuarto capítulo, con el título *¿Eres tú, Enigma?: análisis de obras*, elaboro los análisis de las tres obras artísticas incluidas en el corpus documental: *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, *Clothes’ Border Line* y *Jispanics Are Jot!* Para realizarlos, parto de la propuesta de Norma Iglesias-Prieto de las “fronteridades”, especialmente la fronteridad transfronteriza, la cual me permite examinar las condiciones de producción, la poética y la política de las piezas. Finalmente, fuera del capitulado, expongo las conclusiones y alcances de este trabajo.

Capítulo I Enigma: el misterio del cuerpo femenino desaparecido

En este capítulo presento el andamiaje teórico que sustenta este estudio, el cual lo he articulado a partir de conceptos tomados del postestructuralismo feminista, los Border Studies y los Performance Studies, principalmente. Primero, desarrollo lo que refiero como “corpus feminista”, un aparato teórico que me permite un acercamiento analítico multidimensional a la complejidad del cuerpo femenino durante la performance. Segundo, atiendo la “desaparición” representativa de las acciones artísticas realizadas por las mujeres artistas, para identificar su potencial subversivo en relación con la economía occidental de la representación. Finalmente, presento la conceptualización de lo que propongo como las “prácticas performáticas indocumentadas”. Estoy en deuda con Berta Jottar y su pieza *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, una de las obras artísticas que integran el corpus documental de esta investigación, tanto por la noción de “desaparición” vinculada al cuerpo femenino, como por el germen conceptual para articular el término “prácticas performáticas indocumentadas”.

1.1 Corpus feminista: desapariciones y constituciones corporales

La obra de videoarte *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994) de Berta Jottar, ha sido crucial para imaginar la articulación teórica que presento en este capítulo. Enigma, la luchadora enmascarada e investigadora privada que protagoniza la pieza, y el caso de la desaparición de una mujer indocumentada, el cual cataliza la historia, son dos tropos a partir de los cuales enlace la reflexión de Jottar con la mía. En palabras de la propia autora, *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* “[e]s un tráiler de ocho minutos sobre un docudrama inexistente” (Jottar, ca. 1996, s/p),⁴ en el que se mezcla la ficción y el documental. El argumento gira en torno a la llegada de Enigma a “Calijuas”, la frontera mexicana, para investigar el caso de una

⁴ “It is an eight minutes trailer of a non-existent docu-drama” (Jottar, ca. 1996, s/p). Todas las traducciones son propias.

mujer que cruzó la frontera y jamás regresó. En la primera escena de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* aparece una máquina de escribir en donde se teclea los datos del caso: el hallazgo de un seno en la frontera, presumiblemente de una mujer indocumentada. El caso es asignado a Enigma y entonces la historia prosigue. En entrevista, Jottar ha mencionado que esta historia está basada en un evento real narrado por el padre Flor María Rigoni, en ese entonces director de la Casa del Migrante en Tijuana: “[e]n 1986 me contó sobre un caso en el que un seno había sido encontrado en el Cañón Zapata...” (Jottar, 2000a, p. 166).⁵

En *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* las imágenes de las aventuras de Enigma se entrelazan con el material de archivo de un grupo de mujeres artistas y activistas de la región fronteriza Tijuana-San Diego. En el video se anuncian las participaciones de Carmela Castrejón, María Eraña, Carmen Rojas, Angélica Robles y Yareli Arizmendi. El material de archivo está integrado por registro fotográfico y audiovisual de acciones artísticas y protestas, así como por retratos de las participantes. La intención de la autora al incluir este material fue plantear la pregunta sobre la “desaparición” de la producción artística de las mujeres artistas al cruzar la frontera de sur a norte: “de quién y qué tipo de arte ingresa o no en el espacio estadounidense de representación del arte fronterizo” (Jottar, 2000a, p. 165).⁶ En medio del caso de Enigma, de la desaparición física —y violenta— del cuerpo femenino, y la desaparición del cuerpo de obra feminista de las mujeres artistas, se encuentra la desaparición discursiva de las mujeres migrantes. Jottar (2000b) identifica que en el discurso masculinista de la migración indocumentada, el hombre es feminizado al ser considerado un cuerpo reproductivo —por multiplicarse en número— y no generador de economía, mientras que las mujeres migrantes

⁵ “In 1986 he told me about a case where a breast was discovered in Canyon Zapata...” (Jottar, 2000a, p. 166). El Cañón Zapata es un sitio de reunión de migrantes indocumentados ubicado en la colonia Libertad en Tijuana. Más información: <https://youtu.be/WITJoWk6orc>

⁶ “... whose work and what type of art does or does not enter into the U.S. representational space of border art.” (Jottar, 2000a, p. 165)

sufren una doble “desaparición”, pues no existen ni como migrantes indocumentadas ni como trabajadoras.⁷

Además de las tres “desapariciones” —física, discursiva y representativa— presentadas en el trabajo de Jottar, identifiqué una cuarta, la “desaparición performática”,⁸ todas ligadas al cuerpo femenino⁹ en sus diferentes constituciones corporales, las cuales entiendo como dimensiones del cuerpo vinculadas a procesos de materialización, actuación y representación. Me refiero a: el cuerpo simbólico, el cuerpo performativo, el cuerpo de carne y el cuerpo performático.¹⁰ Hablo de “constituciones corporales” en el sentido de que son acciones y efectos que forman o componen el cuerpo femenino. En mi búsqueda por comprender las maneras en que las mujeres artistas subvirtieron las estructuras de poder de las fronteras nacionales, disciplinares y de género en Tijuana-San Diego entre 1989 y 1994 por medio de sus prácticas performáticas, analizo las obras que conforman el corpus documental de este estudio, contemplando todas las constituciones corporales que he mencionado. A la combinación de estas constituciones corporales con fines analíticos la llamo “corpus feminista”, en alusión, por un lado, a la definición de corpus como un conjunto de elementos sobre un tema y, por otro lado, a la definición de corpus como cuerpo, para no olvidarme de que trabajo con cuerpos femeninos —los que (des)aparecen en las piezas, los de las artistas,

⁷ Según Jottar (2000b), prevalecía la percepción de una migración indocumentada masculina debido a la noción de familia tradicional mexicana en la que las mujeres se quedaban en sus lugares de origen cuidando la familia del migrante hombre y porque las mujeres que sí migraban, desempeñaban, en su mayoría, trabajos en espacios privados como la hotelería, la limpieza doméstica y el cuidado de niños y niñas, derivando en una visibilidad menor en el espacio público y por ende en su “desaparición” de la narrativa masculinista de la migración indocumentada. Ahondaré sobre este tema en el apartado *1.3 Prácticas performáticas indocumentadas*.

⁸ Esta desaparición la vinculo con mi propuesta del “cuerpo performático”. Más sobre esto en el apartado *1.1.2 Cuerpo de carne y cuerpo performático*.

⁹ En el contexto de este trabajo, uso “cuerpo femenino” para referirme a los cuerpos de mujeres cisgénero, es decir, cuerpos con vagina que se identifican con el género femenino y que, además, socialmente son reconocidas como tales. Esta definición la utilizo en consonancia con la enunciación de las artistas colaboradoras en relación con sus cuerpos en el periodo histórico que comprende este estudio.

¹⁰ La diferencia general entre cuerpo performativo y performático radica en que el primero se refiere a la dimensión discursiva del cuerpo, la cual es autorreferencial y constituyente de realidad y se produce a través de los actos corporales; mientras que el cuerpo performático es la intersección de las constituciones carnal, performativa y simbólica durante la performance. Ahondaré en ambas definiciones a lo largo de este capítulo.

los que se han convertido en cifras y conceptos— que han sido desaparecidos física, discursiva, simbólica y performáticamente.

Este corpus feminista lo ideé para ser capaz de analizar los diferentes procesos socioculturales vinculados a los cuerpos de las artistas durante las performances. Tomando en cuenta la característica del performance art de ser indisociable del cuerpo de la artista y suceder efectivamente en la realidad, así como la crítica feminista a la representación hegemónica de los géneros, era importante para mí contar con herramientas conceptuales para analizar las significaciones, las potencialidades y los posicionamientos que los cuerpos de las artistas encarnan durante sus prácticas performáticas. Para lograr este análisis multidimensional, recurro a la perspectiva postestructuralista feminista, desde la cual problematizo las representaciones, identidades y género de los cuerpos femeninos (constituciones corporales simbólica y performativa). Además, uso la propuesta de las “fronteridades” que Norma Iglesias-Prieto ha desarrollado desde los Border Studies, para analizar los cuerpos femeninos en su especificidad fronteriza e identificar las “condiciones de sentido” (Iglesias-Prieto, 2018) de las artistas (constituciones corporales carnal y performática). La intención es hacerme de un aparato teórico que me permita acercarme a los cuerpos femeninos en su complejidad, tomando en cuenta las implicaciones sociales asociadas a la “mujer”, a las mujeres artistas, a las mujeres feministas, a las mujeres fronterizas y a sus intersecciones.

1.1.1 Cuerpo simbólico y cuerpo performativo

Tras revisar la literatura en torno al performance art, identifiqué que los elementos comunes en la mayoría de las definiciones utilizadas en el campo de las artes visuales, son: se trata de una práctica artística que privilegia el proceso y la conceptualización sobre el objeto o producto artísticos (Bello, 2015; Alcázar, 2016); el cuerpo del o la artista es la materia prima de la obra (Mayer, 2004; Alcázar, 2016); y el performance es de carácter ambiguo pues cruza, borra, traspasa o trasciende fronteras artísticas y disciplinarias (Goldberg, 1979; Taylor, 2011;

Alcázar, 2016; Aravena, Henaro, Morano y Smith, 2019). También me doy cuenta que la fundamentación relativa al uso del cuerpo de los y las artistas como materia prima de la práctica del performance se enlaza, por un lado: con la postura anti-mercantil de la que surgió en los años 1960,¹¹ parcialmente resuelta a través de la propuesta del arte conceptual de privilegiar el proceso y la idea sobre el objeto o producto artísticos; y, por otro lado, con la premisa feminista de que cada cuerpo encarna una subjetividad específica, determinada por la biografía del o la artista (Mayer, 2004), su marco histórico-cultural y su experiencia (Bello, 2015) condicionada por género, clase, etnicidad, etc. En cualquier caso, considero que la aceptación del cuerpo del o la artista como continuidad de lo social ha definido el carácter no representacional del performance.

Al trabajar con la “realidad inmediata” (Bello, 2015, p. 69) —sus cuerpos, el tiempo y el espacio donde sucede la obra— la práctica del performance interviene la realidad con acciones (Mayer, 2004). El cuerpo se constituye “como vehículo de enunciación” (Aravena, Henaro, Morano y Smith, 2019, p. 7), se vuelve vía de expresión y cuestionamiento de las condiciones sociales (Alcázar, 2016), trayendo a colación la relación del cuerpo y su subjetividad con el espacio y tiempo que habita, es decir, con el contexto sociocultural, el cual configura el “cuerpo como estructura simbólica y construcción imaginaria” (Alcázar, 2016, p. 16), evidenciando la formación recíproca entre subjetividad y sociedad (Wood, 2018) y, como consecuencia, la dimensión simbólica de los cuerpos. Se trata de una producción *in situ* de significados (Fischer-Lichte, 2011; Taylor, 2011), con y por el cuerpo, que constituye un “espacio de relaciones activas” (Wood, 2018, p. 10)¹² en el cual se produce una realidad temporal compartida y habitada por una comunidad efímera (Wood, 2018). Bajo estas

¹¹ La propuesta del performance art surgida en los años 1960 está vinculada a la vanguardia artística del Dadá (1916), movimiento que atentó contra la materialidad de la obra de arte, impulsado por una crítica anticapitalista, con la intención de privilegiar la experiencia estética como un proceso de la vida cotidiana, contraponiéndose a los principios elitistas que la sociedad burguesa atribuía al arte, es decir, estaba en contra de las instituciones y valores de la modernidad, tales como el arte, la familia, el museo, la patria, etc.

¹² “... *a space of active relations: a space in which things happen*” (Wood, 2018, p. 10). Énfasis en el original.

condiciones, me parece, se produce el cuerpo simbólico, la representación del cuerpo de la artista, la cual descansa en la percepción de los y las espectadoras. Los significados atribuidos al cuerpo de la artista son proyectados en relación con el contexto sociocultural a través de la comunidad efímera que se constituye en la performance.

Sin embargo, estos significados son disputados por las acciones de la artista, las cuales “realizan exactamente lo que significan” (Fischer-Lichte, 2011, p. 33), constituyendo así una “realidad propia” (Fischer-Lichte, 2011, p. 33) para la comunidad efímera. Dicha autorreferencialidad y la capacidad para constituir realidad de la performance, definen su carácter performativo (Fischer-Lichte, 2011). Es esta performatividad la que la filósofa Judith Butler alude como constituyente del género a través de la “repetición estilizada de actos” (Butler y Lourties, 1998, p. 297), desde la que es posible pensar las identidades como “actos sedimentados” (Butler y Lourties, 1998, p. 302) y reconocer su imposibilidad de preexistir a la performance del género (Butler y Lourties, 1998). Tomando en cuenta lo anterior, hablo del cuerpo performativo, mismo que encuentro en tensión constante con el cuerpo simbólico. Esta tensión entre las constituciones simbólica y performativa de los cuerpos femeninos en la performance, la entiendo como la disputa constante por los significados proyectados (representación) y los constituidos *in situ* (performatividad). En las obras que integran este estudio, esta disputa por los significados la ubico en especial relación con el género, por lo que a continuación exploro algunas aproximaciones en torno a la representación del cuerpo femenino y la performatividad del género, vinculadas a las prácticas performáticas.

La representación del cuerpo femenino en la sociedad patriarcal ha sido configurada por la mirada masculina, únicamente como representación (De Lauretis, 2000), como un significante del otro masculino, es decir, el cuerpo femenino se mantiene como portador del significado constituido por las fantasías y obsesiones de los hombres, produciendo imágenes silenciosas incapaces de crear significados propios (Mulvey, 2007). De acuerdo con la teórica

feminista Teresa de Lauretis (2000), el género se trata de la representación de una relación social, esto es, de la representación de un individuo en vínculo de pertenencia a cierto grupo social (hombres o mujeres). Estas representaciones están definidas por una estructura conceptual denominada “sistema sexo/género”, en la que las categorías de mujer y hombre son complementarias y mutuamente excluyentes al basarse en dos sexos biológicos (hembra/macho). La propuesta de De Lauretis (2000) es pensar el género como una construcción continua, realizada a través de lo que llama “tecnologías del género”, las cuales producen, promueven e implantan la representación hegemónica del género, pues controlan el campo de significado social. Las tecnologías del género incluyen tecnologías sociales y aparatos tecno-sociales o bio-médicos, tales como el cine, la teoría y la narrativa, así como las prácticas artísticas.

La investigadora del performance Josefina Alcázar (2021) apunta que, desde las décadas de los años 1960 y 1970, el feminismo y el performance art se han acompañado al coincidir en la búsqueda por la “reapropiación del cuerpo”, que persiguieron tanto el performance, al tomarlo como materia prima; como el feminismo, que entre sus preocupaciones urgentes estaban “la sexualidad, el placer, el amor libre, el control de la natalidad [y] la despenalización del aborto” (Alcázar, 2021, p. 11). Considerando lo que dice Alcázar, ubico el surgimiento del performance art en lo que De Lauretis (2000) llama el espacio “fuera de campo”, el otro lugar de los discursos hegemónicos, es decir, espacios discursivos y sociales situados en el margen o entre líneas, en los intersticios institucionales, en las contra-prácticas y las nuevas formas de relación social. Al nacer de una postura crítica anticapitalista, a través del uso del cuerpo como materia prima de la obra en un intento por disolver la materialidad del objeto artístico, el performance promovió una “experiencia intersubjetiva” del arte (Phelan, 2003). Esta dislocación de la lógica mercantilista del arte permitió a su vez la

redefinición de las estéticas hermenéutica y semiótica,¹³ lo que desdibujó la relación “objeto de arte autónomo/receptor”, transformándola en una relación intersubjetiva en la que todos y todas las involucradas en la performance (incluida la artista), se convierten en “cosujetos” (Fischer-Lichte, 2011), es decir, en una “comunidad efímera” (Wood, 2018), en la que se producen representaciones compartidas *in situ*.

Por eso, considero que la performance feminista se convirtió en un espacio de tensión entre la construcción simbólica y performativa del género. Siguiendo la proposición de De Lauretis, estimo que las prácticas performáticas permiten el movimiento del sujeto feminista dentro y fuera de las representaciones hegemónicas del género, a partir de autorrepresentaciones que se sostienen en prácticas micropolíticas que integran la producción cultural de las mujeres feministas (De Lauretis, 2000). El género se moldea bidireccionalmente, tanto desde la representación social hacia la construcción subjetiva, como de la autorrepresentación del género sobre la construcción social del mismo, lo que posibilita la autodeterminación a través de las acciones (De Lauretis, 2000). Encuentro resonancia entre lo anterior y la observación de Judith Butler (2015) sobre la reproducción del género a partir de la repetición de promulgaciones (*enactments*), en la que su característica de “errar” permite deshacer o rehacer las normas y, entonces, encontrar otras posibilidades al género. Desde ahí es que pienso las prácticas performáticas feministas como un espacio de “tensión de la contradicción, de la multiplicidad y de la heteronomía” (De Lauretis, 2000, p. 63), pues en ellas conviven las representaciones hegemónicas y las autorrepresentaciones del género.

¹³ “Tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica es esencial distinguir netamente entre sujeto y objeto. El artista, sujeto (1), crea la obra de arte como un artefacto separable, fijable, transmisible e independiente de sí. Dada esta primera premisa, un receptor cualquiera, sujeto (2), puede hacerla objeto de su percepción y de su interpretación. El artefacto fijable y transmisible, la obra de arte como objeto, garantiza que el receptor se pueda poner frente a ella una y otra vez, que descubra continuamente en ella nuevos elementos estructurales y que le pueda atribuir siempre significados nuevos y distintos.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 34)

Hasta el momento, tomando en cuenta la concepción de una performance como obra de arte *in situ* que produce una realidad propia en un espacio de relaciones activas a partir de una comunidad efímera sometida a la tensión de la contradicción entre representación hegemónica y autorrepresentación performativa del género, he identificado su potencial micropolítico en torno a la reapropiación del cuerpo femenino. Sin embargo, el estudio de las prácticas performáticas exige tomar en cuenta su dimensión documental, especialmente para quienes como yo, no presenciamos “en carne propia” las performances que estudiamos pero sí tenemos acceso a su registro.¹⁴ La historiadora del arte Amelia Jones (1997) apunta que igual que la percepción “cuerpo a cuerpo” de las performances, el intercambio documental¹⁵ es también intersubjetivo, incluso señala que a diferencia de los y las espectadoras presenciales, enfrentarse a la documentación de una performance permite la comprensión de las historias/narrativas/procesos que se experimentaron en la obra, tanto por la artista como por la comunidad efímera. Por su parte, la teórica Erika Fischer-Lichte (2011) asegura que la configuración que posibilita la performance busca enfrentar a las y los espectadores a las experiencias *in situ* —suyas y de la artista—, dejando en segundo término la comprensión a la que aspiraba la estética hermenéutica. Se trata más de comprender las propias experiencias de la comunidad efímera, que de la interpretación de las acciones de la artista (Fischer-Lichte, 2011).

En cualquier caso, tanto la artista como las y los espectadores producen sus interpretaciones de acuerdo con sus contextos psicosociales (Jones, 2011). El cuerpo femenino de la artista durante la performance, a pesar de la tensión contradictoria de la (auto)representación del género, “tiene sentido solamente en virtud de su contextualización dentro de los códigos de identidad que se acumulan en el cuerpo y nombre de la artista” (Jones,

¹⁴ Ahondaré sobre esta aparente contradicción en el capítulo II de este trabajo *¿Quién/es Enigma?: aproximación metodológica*.

¹⁵ Jones lo describe así: “viewer/reader<—>document” (1997, p. 12): espectadorx/lectorx<—>documento.

1997, p. 14).¹⁶ El intercambio intersubjetivo (*in situ* o documental) es contingente con relación a la contextualización e interpretación (Jones, 1997) de las y los espectadores (*in situ* o documentales). Sin embargo, según Jones (1997), los significados e interpretaciones —las representaciones— del cuerpo femenino de la artista y de sus acciones durante la performance, acumulados a través del tiempo, dependen completamente de cómo se contextualicen e interpreten las imágenes de su registro. Para Jones (1997), el arte corporal depende de su documentación fotográfica tanto como la documentación depende del arte corporal; el primero, para confirmar que realmente sucedió, y la segunda, como “anclaje” ontológico de su indexicalidad, esto es, la fotografía de una performance existe como documento de registro, solamente en la medida en que la performance del cual es indicio haya efectivamente sucedido.

En ese sentido, además de la relación complementaria entre el arte corporal y la fotografía que lo registra, la fotografía “expone al cuerpo como complementario, tanto como ‘prueba’ visible del sujeto como su interminable aplazamiento” (Jones, 1997, p. 14).¹⁷ El arte corporal hizo evidente la existencia de mediaciones perceptuales —el cuerpo, el testimonio, el video, la película, la fotografía, la escritura—, las cuales producen el cuerpo de la artista al mismo tiempo que lo aplazan, así, la mediación inicial del cuerpo con la subjetividad, convierte el cuerpo femenino en pérdida o ausencia (Jones, 1997). De esta manera, el arte corporal “exacerba la complementariedad del cuerpo y el rol de la representación al asegurar momentáneamente sus significados por medio de códigos patentes que señalan género, etnicidad y otros marcadores sociales” (Jones, 1997, p. 14).¹⁸ Aquí regreso a la disputa entre el

¹⁶ “The ‘unique’ body of the artist in the body artwork only has meaning by virtue of its contextualization within the codes of identity that accrue to the artist’s body and name” (Jones, 1997, p. 14). Es interesante que la palabra “accrue”, que utiliza Jones, resuena con “sedimented” empleada por Butler, ambas aluden a la adición continua de algo a través del tiempo.

¹⁷ “... expose the body itself as supplementary, as both the visible ‘proof’ of the self and its endless deferral.” (Jones, 1997, p. 14)

¹⁸ “... body art performances exacerbate the body’s supplementarity and the role of representation in momentarily securing its meanings through visible codes signaling gender, race, and other social markers.” (Jones, 1997, p. 14)

cuerpo simbólico y el cuerpo performativo, la cual revela cierta tensión entre lo visible y lo invisible del cuerpo femenino de la artista durante la performance y en su documentación.

Lo anterior me conduce a preguntarme por la (im)posibilidad de generar una representación visual unificada del cuerpo femenino, pues, si como dice Butler (1998), el cuerpo se trata de una materialización constante de posibilidades, entonces no existe algo así como un cuerpo femenino preexistente al performance del género o, en palabras de De Lauretis, la representación hegemónica del cuerpo femenino, constituida a través de las tecnologías del género, es concomitante a la autorrepresentación del género desde el fuera de campo. En otras palabras, la representación visual hegemónica/unificada del cuerpo femenino no es estable, pues se encuentra en constante actualización desde las performances del género en el fuera de campo. Peggy Phelan (1993), desde los Performance Studies, coincide con las reflexiones de Butler y de De Lauretis, pero las aplica a la visibilidad de las mujeres. Para la autora, el fracaso de la representación visual de la diferencia sexual —del cuerpo femenino—, le permite cuestionar la pertinencia política de la “visibilidad” de las mujeres, en el sentido político de inclusión o reconocimiento de la existencia de las subrepresentadas, pues, según Phelan, nos conduce a un efecto de positivo/negativo, lo visto y lo no visto, convirtiendo la representación visual “inclusiva” del cuerpo femenino en un fetiche. Es esta fetichización de la representación visual de las mujeres, lo que reduce la brecha entre lo real y la representación, marcando a las mujeres como el otro (Phelan, 1993). Desde esta perspectiva, Phelan (1993) propone cuestionar la asunción de que la representación visual conlleva necesariamente poder político.

La interrogación de Phelan (1993) se encuentra en el plano de disputa entre lo visible y lo invisible. La autora busca reevaluar la existencia de una dimensión de las identidades y subjetividades irrepresentable visualmente, para desmarcarse de la economía occidental de la representación, en donde la imagen representada es cifrada por quien mira, mientras que la mirada interna de quien es mirado no es reconocida. Según Phelan, la “[r]epresentación

reproduce al Otro como el Mismo” (1993, p. 3)¹⁹ basada en el placer que provoca la semejanza y la repetición, produciendo seguridad psíquica y fetichización política. En este sentido, la autora propone al performance como modelo para una economía distinta de la representación, en la que el “Otro” no es reproducido como el “Mismo”, gracias a que el performance es una representación sin repetición (Phelan, 1993). Arguyendo que el carácter ontológico del performance está vinculado precisamente a su desaparición, es decir, una dimensión no accesible a través de la representación visual, lo coloca como una manera de resistir la ideología reproductiva de representaciones visibles.²⁰ Con esto, Phelan (1993) quiere despegarse de las teorías enfocadas en las condiciones materiales que determinan las identidades, para preguntarse por los aspectos inmateriales que las constituyen, tales como los procesos llevados por la convicción que convocan el amor, la mirada y la memoria.

Para mí, Phelan se está refiriendo a la dimensión performativa del performance, a las acciones, los actos, las promulgaciones que constituyen los modos de hacer amor, mirada, memoria y, yo agregaría, arte. De ahí que crea necesario tener en cuenta la política del performance, misma que se ha reflejado en una poética²¹ relacional. Me refiero a sus intenciones iniciales anti-mercantiles, las cuales no solamente cuestionaron la materialidad del arte y buscaron la vinculación con la cotidianidad de la realidad social, sino que subvirtieron la economía occidental de la representación, en la que “la imagen visible del otro se convierte, necesariamente, en un código para el yo que mira” (Phelan, 1993, p. 26).²² Es por eso que Phelan (1993) aboga por la desaparición del performance como característica ontológica del

¹⁹ “Representation reproduces the Other as the Same.” (1993, p. 3)

²⁰ Esta cuestión es especialmente relevante para la determinación de mi metodología de análisis. Ahondaré sobre este punto en el capítulo II de este trabajo *¿Quién/es Enigma?: aproximación metodológica*.

²¹ Por “poética” entiendo la serie de decisiones relacionadas con las estrategias y dispositivos que un o una artista tiene que tomar para producir una obra de arte, algo así como los “modos de hacer”, que incluyen desde la elección y uso de materiales (estrategia) hasta la forma de presentar la pieza (dispositivo). Mientras que por “política” en este contexto, me refiero a la intencionalidad que impulsa el trabajo de los y las artistas, es decir, la relación que buscan establecer con la realidad social a través de sus piezas. Esta articulación la he desarrollado a partir de mi experiencia como curador de arte.

²² “... the visible image of the other necessarily becomes a cipher for the looking self.” (Phelan, 1993, p. 26)

mismo, pues, es solamente desde la desaparición interna (subjetividad) y externa (cuerpo) de la artista en la performance, que la economía occidental de la representación puede ser subvertida. La intención de Phelan es aislar la impotencia de la mirada interior (*inward*) para producir una “automirada” (*self-seeing*) perceptible para el yo que mira, como algo inherente a la economía de la representación. La autora apuesta por “rupturas” del proceso recíproco de la mirada para evitar la sustitución de la subjetividad de la artista por un cuerpo femenino genérico —unificado en la representación del género a partir de la diferencia biológica de los genitales— y entonces reproducirla como “Mujer”, que es a la vez el “Otro” como el “Mismo” (Phelan, 1993).

Estas concepciones de Phelan dialogan con las de Teresa de Lauretis en torno al sistema sexo/género, así como con las de Judith Butler sobre la performatividad del género. En las tres existe una tensión entre quien “aparece” y quien mira a esa que “aparece”. De Lauretis ubica la tensión entre la autorrepresentación y la representación hegemónica del género; Butler la señala entre la sedimentación de actos estilizados y la repetición de los mismos; mientras que Phelan encuentra la tensión entre la mirada interior y la codificación de la imagen que produce esa mirada. Las tres autoras coinciden en que la forma para desestabilizar ese ciclo es procurar su carácter de inacabado. En tal sentido, es su constante reformulación, provocada por la tensión o disputa entre la subjetividad y el cuerpo femenino codificado socialmente, la que permite la diversificación del género y/o lo que entendemos por “mujer” y son las rupturas visuales, la errancia performativa o la construcción continua del género las que mantienen al ciclo en un constante reajuste.

La reflexión anterior me ha habilitado para percibir los cuerpos femeninos de las artistas durante las performances como entidades en una constante disputa por la (auto)representación del género. En su aparición durante las obras artísticas, así como en la documentación de estas, las interpretaciones —suyas, del público y mía— se producen en la negociación constante entre

la performatividad del género y su construcción sociocultural, es decir, entre la creación *in situ* de significados y la asignación de rasgos simbólicos que ellas han internalizado y que los y las espectadoras les atribuimos. A treinta años de la ejecución de las piezas artísticas incluidas en el corpus documental de este estudio, algunas de las preguntas que me hago son: ¿cómo se ha transformado la disputa por la definición del género femenino en el performance?; ¿de qué manera los procesos de inclusión actuales impactan en las representaciones del género femenino?; ¿cómo traer a los cuerpos de las artistas al presente sin unificarlos?

1.1.1.1 Acciones políticas artísticas feministas: el cuerpo femenino como espacio de disputa en América Latina

Para Peggy Phelan es importante recordar las políticas de lo performativo, que en el performance art consistieron fundamentalmente en ser un arte corporal, *in situ*, relacional y efímero. Estas políticas de lo performativo coinciden con los postulados del feminismo en los que se disputa la reapropiación del cuerpo femenino a partir de la premisa de que todo cuerpo encarna una subjetividad específica y en relación con su contexto sociocultural. En el caso de América Latina, el contexto sociocultural de la segunda mitad del siglo XX se caracterizó por una intensa agitación política y lucha por la democracia, debido a la instalación de dictaduras militares y gobiernos no democráticos en varios países,²³ contextos en los que el performance o el llamado “arte acción latinoamericano”²⁴ adquirió gran relevancia por su capacidad de denuncia (Alcázar, 2021). Fue en la década de los años 1970 cuando el performance cobró

²³ Me refiero a las dictaduras militares en Bolivia (1964-1982), Argentina (1976-1983), Uruguay (1973-1984), Chile (1973-1990), Paraguay (1954-1989), República Dominicana (1930-1961), Perú (1968-1980), Ecuador (1972-1979), Colombia (1953-1957), Nicaragua (1936-1956), Brasil (1964-1985) y Venezuela (1953-1958). Asimismo, aunque México no tuvo una dictadura como tal, sí tuvo un régimen de partido hegemónico durante setenta años, que incluyó la represión y violencia de Estado, por dar un ejemplo, tenemos la masacre estudiantil de 1968, conocida como Matanza de Tlatelolco.

²⁴ El término “arte-acción” se ha popularizado en los estudios de habla hispana, empleado en ocasiones como sinónimo de performance y en otras como categoría aparte. Su uso extendido en América Latina lo ha vinculado con las prácticas performáticas politizadas en relación con la acción social, con las que los y las artistas respondieron a las condiciones de violencia y censura de los regímenes autoritarios.

mayor fuerza en América Latina (Alcázar, 2021) de la mano de movilizaciones políticas contra la represión y violencia ejercidas por el Estado. Al haber sido secuestrados los mecanismos democráticos de participación ciudadana para el ejercicio de la política, ocupar el espacio público desde una producción artística relacional como el performance, permitió hacer política desde formatos no tradicionales, apelando a la dimensión simbólica de la política a partir de lo colectivo y lo participativo (Castro, 2018).

Poner el cuerpo (Expósito, Vidal y Vindel, 2012) en las calles se convirtió en la manera de denunciar las desapariciones de personas, de evidenciar la violencia de Estado sobre su población, pues tanto los feminismos como los activismos políticos “comprendieron que el cuerpo, al ser uno de los lugares donde se inscriben las relaciones de poder, puede ser al mismo tiempo fuente de subversiones” (Castro, 2018, p. 26). A estas formas de hacer política, la socióloga Ana María Castro Sánchez las define como “acciones políticas artísticas feministas”, las cuales procuran “superar las formas tradicionales de hacer política y de hacer arte desde el feminismo para volverlas más pertinentes y contundentes, con el fin de generar conocimientos, preguntas, denuncias, resistencias, etc.” (2018, p. 28). Considero que las prácticas performáticas que estudio en esta investigación, forman parte de este tipo de acciones, pues incorporan las proposiciones críticas del performance art y del feminismo, las cuales han buscado ser situadas o *in situ*, relacionales y reconocer el cuerpo femenino como el espacio de disputa simbólica y discursiva, un espacio fuera de campo, que las artistas han habitado desde lo performativo, produciendo (auto)representaciones que al desaparecer subvierten la economía occidental de la representación.

1.1.2 Cuerpo de carne y cuerpo performático

Hasta el momento he hablado del cuerpo simbólico como la proyección social de significados sobre los cuerpos, acción que cifra el cuerpo femenino, es decir, que lo convierte en signo para ser interpretado. Esa operación interpretativa ocurre durante las performances que analizo en

este estudio, al cifrar el cuerpo de las artistas desde la representación hegemónica de lo que se entiende socialmente como cuerpo femenino. A pesar de que hay una disputa por los significados a partir del cuerpo performativo, el cual produce una autorrepresentación del cuerpo femenino de las artistas, estoy consciente de que existe una constitución carnal que condiciona la representación hegemónica del cuerpo femenino, me refiero a las características fenotípicas, tales como tono de piel, fisonomía, complexión, etc., a lo que llamo cuerpo de carne. En el caso de las prácticas performáticas de las artistas en la frontera Tijuana-San Diego, la especificidad territorial y cultural de las obras es sumamente relevante para mi interpretación de la constitución carnal de los cuerpos femeninos que producen y (des)aparecen en las performances. En ese sentido, la noción de las *borderlands* de Gloria Anzaldúa, en su dimensión de “marcas de otredad” me ayuda a aproximarme al cuerpo de carne de las artistas.

En su poema *Vivir en las Borderlands significa que tú* (1987), Anzaldúa condensa su propuesta sobre las borderlands como las características carnales y culturales de los cuerpos que habitan una frontera. La autora toma ideas de la cosmología azteca y del pensamiento colonial para producir figuras retóricas que le permiten enunciarse críticamente sobre el feminismo blanco heterosexual clase media-alta. Para Anzaldúa (1987/2016) las “tierras fronterizas” no solamente son las delimitaciones geopolíticas, sino los espacios en donde, derivado del contacto, aparecen diferencias de clase, etnicidad, género, etc. Las personas de estas tierras se distinguen por estar integradas por “porciones” étnicas: “no eres *hispana india negra española/ ni gabacha, eres mestiza, mulata, media casta*” (Anzaldúa, 1987/2016, p. 261);²⁵ o por su fluidez genérica: “mitad y mitad —tanto mujer como hombre, ninguno de los

²⁵ La forma de la propuesta del pensamiento de Anzaldúa es más bien literaria, por lo que su uso de algunas categorías históricas o antropológicas no coinciden con su uso en esas áreas del conocimiento. En este verso, por ejemplo, mezcla etnicidades (*hispana, india*), nacionalidades (*española*), razas (*negra*), “calidades” sanguíneas y jerarquías (*mestiza, mulata*) y denominaciones despectivas (*gabacha, media casta*). Aunque su propuesta puede considerarse anacrónica, su intención fue, precisamente, producir una colisión de tiempos y realidades socioculturales para criticar el colonialismo, capitalismo, racismo y sexismo contemporáneos, además de generar un andamiaje teórico para procurar otras posibilidades de existencia.

dos—/ un nuevo género” (Anzaldúa, 1987/2016, p. 261). Anzaldúa incluye las prácticas culturales como características de las personas en las borderlands, tales como alimentación, idioma y tradiciones. Asimismo, la autora identifica una infravaloración de estos cuerpos “cruce de caminos”, pues escribe: “En las *Borderlands*/ tú eres el campo de batalla” (1987/2016, p. 262). Encuentro resonancia de la propuesta de Anzaldúa en la formulación de Judith Butler en torno a los “cuerpos que importan”.

A mi entender, Butler (2002) diferencia entre la materialidad del cuerpo y su carnalidad. La primera, como un efecto del poder y, la segunda, como el carácter fijo del cuerpo, es decir, sus contornos y movimientos. La autora describe una “matriz excluyente” que comprende una serie de cuestiones sobre la materialización de los cuerpos, misma que produce “una esfera de seres abyectos” (2002, p. 19). Las cuestiones que componen la matriz propuesta por Butler son las siguientes: la materialidad de los cuerpos es un efecto del poder, el cual impone normas reguladoras y significaciones a dicha materialización; la performatividad es la reiteración discursiva del poder, mismo que produce los fenómenos que impone y regula; la construcción del sexo se da como norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos; la asunción de un sexo por parte del sujeto no es un sometimiento sino un proceso y; la exclusión y repudio de ciertas identificaciones sexuadas surge de vincular el proceso de asunción de un sexo con los medios discursivos y la identificación con la heterosexualidad. Pienso que la esfera de seres abyectos de Butler puede ser una versión centrada en la diferencia sexual de las borderlands de Anzaldúa. Me parece que es posible agregar a la matriz de Butler otras diferencias como la tez, la complexión, el acento, etc., y sus formulaciones seguirán operando, pues estas diferencias son producidas, impuestas y reguladas por la performatividad del poder para producir identificaciones válidas y desdeñables para la administración de los cuerpos.

Además de las marcas de otredad perceptibles en la carnalidad de los cuerpos, la dimensión de las prácticas culturales, que incluye Anzaldúa en su propuesta de las borderlands,

es también relevante para mi estudio. Quizá las más evidentes son la alimentación y el uso del idioma: “Vivir en las *Borderlands* significa que/ le echas *chile* al *borscht*,/ comes *tortillas* de trigo integral,/ hablas tex-mex con *accent* de Brooklyn;” (Anzaldúa, 1987/2016, p. 261); pero en ellas también se incluyen las prácticas religiosas, la mitología, así como la generización de los cuerpos, en este caso Anzaldúa habla de la cultura machista mexicana y la asignación de roles de género. Las autoras de las obras analizadas en esta investigación hicieron uso estratégico de sus *borderlands*, trayendo a cuenta el *spanglish*, el imaginario de la lucha libre, su etnicidad, etc., con lo que constituyeron su cuerpo performático durante la performance. Propongo que el cuerpo performático es la constitución corporal más abarcadora pues en ella operan las constituciones carnal, simbólica y performativa, ya que la materialización de los cuerpos de las artistas durante la performance está siendo constituida por el cifrado de su carnalidad y disputada por la autorrepresentación que las artistas producen a partir de su posicionamiento enunciativo sustentado en sus identificaciones marcadas por sus *borderlands*.

En el caso de las artistas que produjeron las obras del corpus documental de esta investigación, su cuerpo performático está estrechamente ligado a sus “condiciones de sentido” o, como también las llama la académica transfronteriza Norma Iglesias-Prieto, a sus “fronteridades” o “*borderisms*”. Según Iglesias-Prieto (2018), las *fronteridades* surgen de la intersección entre las fronteras geopolíticas y los *borderlands* de Anzaldúa. En las *fronteridades* confluyen las condiciones factuales de las fronteras geopolíticas, es decir, los marcadores concretos y medibles vinculados a dinámicas legales, comerciales, de demarcación, etc., con las condiciones culturales y marcas simbólicas de los cuerpos. Desde esta perspectiva Iglesias-Prieto busca “aproximarse al conocimiento del complejo universo simbólico y de sentido en las fronteras geopolíticas” (2018, p. 3). Entiendo esta propuesta como una apuesta por la producción de (auto)representaciones de las fronteras, en las que una misma frontera geopolítica se (re)produce de acuerdo con las distintas prácticas, experiencias, identificaciones

y perspectivas de los cuerpos que las habitan. Encuentro en las fronteridades una posibilidad para producir la “automirada” a la que refiere Peggy Phelan, que hasta el momento la economía de la representación mantiene imperceptible al yo que mira.

Las fronteridades operan como prácticas culturales, como identidades sociales y como parámetros conceptuales o abordajes (Iglesias-Prieto, 2018). Por ello, la propuesta de las fronteridades me permitirá analizar las obras incluidas en este estudio, a) como prácticas socioculturales, es decir, examinar cómo la frontera intervino en la serie de decisiones que las artistas tomaron para producir las piezas, tales como la elección y usos de los materiales (estrategias) y las maneras de presentarlas (dispositivos), que de otra manera podemos llamar poética; b) como identidades sociales, o sea, identificar cómo intervino la frontera en la asunción de los posicionamientos de las artistas en relación con el sistema del arte, el orden patriarcal y la frontera misma, o lo que de otra forma podemos llamar política; y c) como parámetros conceptuales, esto es, conocer cómo intervino la frontera en los procesos cognitivos de las artistas en relación con teorías o epistemes desde las cuales produjeron su trabajo artístico. En ese sentido, los testimonios de las artistas (orales y textuales) son vitales para habilitar mi capacidad perceptiva y así captar su automirada, con la intención de producir las rupturas de las que Phelan habla, en torno al proceso de representación.²⁶

Al formarse a partir de la consciencia de las artistas sobre los procesos de materialización de las diferentes constituciones corporales (carnal, simbólica y performativa), su cuerpo performático fue el catalizador de la subversión de las estructuras de poder de las fronteras nacionales, disciplinares y de género en Tijuana-San Diego entre 1989 y 1994. Esto significa que las artistas se percataron del cifrado de la carne de su cuerpo femenino y sus prácticas culturales como otredad; pero también, de su capacidad performativa para producir autorrepresentaciones de ese mismo cuerpo femenino, aptas para subvertir las representaciones

²⁶ Ahondaré sobre esto en el capítulo II *¿Quién/es Enigma?: aproximación metodológica*.

hegemónicas de los géneros, a las que eran sometidas desde la mirada masculina. Es así como produjeron su cuerpo performático durante las performances, mismo que mediante su desaparición reactiva la poética y política de las obras de arte que analizo en esta investigación. De acuerdo con Butler (2002), al reconocer la matriz excluyente que produce al cuerpo femenino hegemónico, las artistas trajeron al centro lo más o menos “femenino”, lo más o menos “blanco”, lo más o menos “documentado”, constituyendo así una amenaza de derrumbe y rearticulación para dichas fronteras.

1.2 “Desaparición” representativa de las acciones artísticas feministas

En esta sección quiero pensar la “desaparición” de las obras de arte que analizo en esta investigación, como una posibilidad para subvertir la economía occidental de la representación. Para ello, parto de la propuesta de Peggy Phelan en torno a la desaparición del performance como característica ontológica del mismo. La autora insiste en la desaparición como una política del performance y no como una simple consecuencia “formal” (Phelan, 1993). Recurre a la proposición anticapitalista con la que surgió el performance, de esquivar la mercantilización de la obra de arte volviéndola efímera, para hablar de un “desvanecimiento activo” (Phelan, 1993, p. 19)²⁷ con el que la o el artista rechaza la visibilidad como la recompensa deseada. Para que este desvanecimiento activo sea efectivo, dice Phelan, “requiere, por lo menos, cierto reconocimiento de qué y quién no está allí” (1993, p. 19).²⁸ La académica observa la desaparición como una forma de resistir la “fetichización” de algunos discursos del arte, como los argumentos del arte feminista, por ejemplo, en un campo del arte donde la visibilidad se ha convertido en moneda de cambio (Phelan, 1993). Para evitar la cooptación de

²⁷ “... *active vanishing...*” (Phelan, 1993, p. 19). Énfasis en el original.

²⁸ “For the moment, active disappearance usually requires at least some recognition of what and who is not there to be effective.” (1993, p. 19)

estos discursos, la invisibilidad identitaria “marca la falla de la mirada por poseer” (Phelan, 1993, p. 19)²⁹ la obra de arte.

La reflexión de Phelan gira en torno a la economía occidental de la representación, en la que la imagen del otro es siempre cifrada por quien mira y en la que esa mirada siempre falla en acceder a la subjetividad de quien es mirado o mirada. Si la representación política está construida a partir de esta economía representacional, en la que la automirada del subrepresentado o subrepresentada es inaccesible, la autora se pregunta por el poder político de esas representaciones, así como por una dimensión inmaterial de las subjetividades. La académica asegura que “la consecuencia de la desaparición es la experiencia misma de la subjetividad” (Phelan, 1993, p. 148).³⁰ Es por eso que para Phelan la política del performance es tan importante para cuestionar la representación visual como poder político, pues, con su desaparición, nos arrebatara la imagen que requerimos cifrar para producir una representación del otro. El performance resiste la economía occidental de la representación al presentar el cuerpo como metonimia y no como metáfora (Phelan, 1993), el cuerpo representa siempre otra cosa, como dice la definición más extendida de performance “el cuerpo se convierte en la obra de arte”, por lo que no es posible acceder a la subjetividad de la artista ni entender su cuerpo como la metáfora de un cuerpo femenino unificado.

El performance presenta, entonces, una economía de la representación no (re)productiva (Phelan, 1993). No (re)produce representaciones estables o materiales, no (re)produce objetos artísticos, ni tampoco (re)produce las representaciones hegemónicas. Esto no material y no (re)producido, Phelan lo llama lo “sin marca” (*unmarked*), es decir, lo que desaparece pero que es constituyente de la subjetividad. La autora menciona que el género marcado y (re)productivo, marcado por el falo, es el masculino. A partir de ello plantea la

²⁹ “By resisting visible identities, the Guerrilla Girls mark the failure of the gaze to possess, and arrest, their work.” (Phelan, 1993, p. 19)

³⁰ “... the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself.” (Phelan, 1993, p. 148)

pregunta: “Si esto es cierto [el marcado del género masculino], las mujeres simplemente deberían desaparecer, pero no lo hacen, ¿o sí? Si las mujeres no son reproducidas por la metáfora o la cultura, ¿cómo es que sobreviven?” (Phelan, 1993, p. 151);³¹ y continúa: “¿cómo se reproducen y representan las mujeres desde las figuras y metáforas de la representación y cultura patriarcales? ¿Quizá sobreviven en otro sistema (auto)reproductivo?” (Phelan, 1993, p. 151).³² La académica está pensando en relación con la proposición inicial del performance de la que surge su reflexión. Solicita el cambio en la economía representacional a partir de una respuesta a la desaparición del performance, una respuesta que no esté basada en la preservación de objetos (Phelan, 1993).

El planteamiento de Phelan me resuena con la aproximación de Judith Butler (2015) en torno a las “condiciones de aparición” de los cuerpos. Butler habla de una esfera de los seres abyectos que se produce a partir de una matriz excluyente de la materialización de los cuerpos. Para que un cuerpo sea capaz de “aparecer” en las zonas de reconocimiento de lo humano, tiene que “encarnar” (*embodying*) las normas que hacen a un cuerpo reconocible, acción que ratifica y reproduce las mismas normas de reconocimiento, asegurando que dichas zonas continúen restringidas (Butler, 2015). Sin embargo, al preguntar por los cuerpos reconocibles, estamos evidenciando que hay otros que no lo son, acción que abre la posibilidad de reconocerlos desde epistemologías contra-hegemónicas (Butler, 2015). Pienso, entonces, que estos cuerpos se encuentran en zonas no reguladas, en los espacios fuera de foco que menciona De Lauretis. Podríamos decir que se encuentran “desaparecidos”, en “otro sistema (auto)reproductivo”. Es ahí donde identifico el espacio de posibilidad para la desaparición, las zonas no reguladas en donde los cuerpos femeninos pueden re-materializarse sin seguir las normas establecidas por

³¹ “If this is true then women should simply disappear—but they don’t. Or do they? If women are not reproduced within metaphor or culture, how do they survive?” (Phelan, 1993, p. 151)

³² “... how do women reproduce and represent themselves within the figures and metaphors of hommo-sexual representation and culture? Are they perhaps surviving in another (auto)reproductive system?” (Phelan, 1993, p. 151)

la representación hegemónica del género. Sin embargo, estas zonas son también espacios de precariedad y ausencia de derechos.

De cierta manera nos enfrentamos a lo que Phelan (1993) llama lo “Real-imposible” (*Real-impossible*), una especie de eficacia psíquica y política, la cual no puede ser preservada como objeto representativo; pero la autora no es ingenua e identifica una paradoja ante la propuesta de reconocer el poder de lo “indocumentable” y “no-reproductivo”, pues la escritura genera un documento reproducible (Phelan, 1993). Es como si al documentar la desaparición a través de la escritura con intenciones de preservación, trasladáramos su potencial contra-hegemónico a las zonas reguladas, ajustándose a las normas de reconocimiento. La propuesta de Phelan (1993) es escribir buscando la desaparición en lugar de la preservación, es decir, buscando la experiencia subjetiva. Pienso que esta búsqueda abandona lo visual como medio de representación y persigue algo más cercano a lo que Rebecca Schneider, otra académica de los Performance Studies, refiere como “transmisión cuerpo a cuerpo” (2011, p. 236),³³ desde la que quizá sea posible esquivar la repetición visual/documental del performance y, en su lugar, “atravesar” su desaparición, o sea, habitar la experiencia subjetiva como memoria corporal que se materializa desde las zonas no reguladas del reconocimiento de los cuerpos femeninos.

Las artistas colaboradoras en este estudio desaparecieron activamente, dos de ellas yéndose de la frontera, María Eraña y Berta Jottar, y la otra, Carmela Castrejón, reenfocando su investigación artística a la escultura. En ese irse permitieron que la pregunta ¿quién ha desaparecido?, surgiera. Yo me pregunté por ellas y sus memorias/archivos cuando conocí sus nombres; su invisibilidad identitaria —no había fotografías de ellas, no conocía sus textos—

³³ Schneider nos invita a “desocularizar” la desaparición del performance, pensando el aseguramiento de los recuerdos a través de la repetición ritual —no de la repetición documental/archivística—, en la que precisamente se transmite ese conocimiento/recuerdo de “cuerpo a cuerpo”, convirtiéndose en memoria carnal. Es así que, para Schneider (2011), el performance puede ser considerado como “un medio en el que la desaparición negocia, quizá deviene, materialidad. Es decir, la desaparición se atraviesa.” (p. 237)

me obligó a buscarlas, a atravesar su desaparición para encontrarlas y experimentar su memoria cuerpo a cuerpo. Ahora que las conozco me pregunto: ¿cómo puedo evitar que su reconocimiento las unifique como un tipo de mujer artista? ¿De qué manera tengo que escribir para prolongar su desaparición activa?, ¿cómo mi escritura puede ser un portal para que otras atraviesen su desaparición y se encuentren con ellas cuerpo a cuerpo?

1.3 Prácticas performáticas indocumentadas

Judith Butler (2015) menciona que se necesitan ciertas condiciones de aparición para que un cuerpo sea capaz de exponerse. La autora hace alusión al ejemplo de los trabajadores indocumentados, quienes con el solo intento de “volverse legales” pueden ser criminalizados (Butler, 2015). Recordemos que la migración indocumentada debe su nombre precisamente a la ausencia de un documento que avale su “legalidad” para cruzar una frontera geopolítica. Estos cuerpos indocumentados se encuentran en las zonas no reguladas, están “desaparecidos”, como estrategia de autopreservación. Son cuerpos aparentemente no-productivos y (auto)reproductivos. Sin embargo, en esa estrategia de autopreservación, en esa desaparición que es su propia experiencia subjetiva, inaprensible por los discursos que los y las criminalizan ni por aquellos que los y las procuran, los cuerpos indocumentados están sometidos a la precariedad y ausencia de derechos. Butler define las “condiciones de precariedad” (*precarity*) como “la distribución diferenciada de la precariedad [*precariousness*]” (2015, p. 33).³⁴ Esto es, que ciertas poblaciones experimentan más fallas en sus redes de soporte económico y social que otras y que estas condiciones de falla son políticamente inducidas (Butler, 2015), por ejemplo, en el caso de la migración indocumentada.³⁵

³⁴ “... precarity is thus the differential distribution of precariousness.” (Butler, 2015, p. 33)

³⁵ El caso más notable de los últimos años es el discurso de odio contra la migración indocumentada que catapultó a Donald Trump a la presidencia de EE. UU., mismo que se tradujo en medidas de seguridad que buscaron detener el flujo migratorio, tales como la construcción del nuevo muro fronterizo.

Si bien Butler se refiere a poblaciones, que en el caso que me ocupa se trata de la migración indocumentada que ingresa a EE. UU. vía México, misma que forma parte de las preocupaciones expuestas en las obras que analizo en este estudio, quiero recurrir a una reflexión de la artista Berta Jottar en torno a la frontera como una “región altamente generizada” (2000a, p. 165).³⁶ Jottar (2000b) identificó un sesgo de género tanto en las narrativas de criminalización de la migración indocumentada como en los estudios sobre el fenómeno. Para la autora, “el migrante es narrado de una forma feminizante” (Jottar, 2000b, p. 42), pues se le considera un cuerpo no-productivo económicamente y (auto)reproductivo en número, pues se multiplican a pesar de las acciones del Estado para detener el flujo migratorio. Pero si el migrante masculino es feminizado, dice Jottar (2000b), la migrante femenina “desaparece” al cruzar la frontera. Las mujeres “desaparecen en formas múltiples” (Jottar, 2000b, p. 42). En la introducción a este capítulo abordé ya las múltiples desapariciones del cuerpo femenino al cruzar la frontera, basándome en el trabajo artístico y teórico de Jottar. Ahora ahondaré en esta reflexión.

Durante la década de los años ochenta y principios de la de los noventa, Berta Jottar, además de residir entre Tijuana y San Diego, visitó los campos floricultores en Encinitas, California, donde gran parte de la mano de obra era femenina. Gracias a esta experiencia y muy seguramente a su relación estrecha con el Colegio de la Frontera Norte,³⁷ en donde trabajó en el área cinematográfica, vio en la situación de la migración indocumentada cierta similitud con su propia desaparición como mujer artista en la frontera. La desaparición física de las mujeres migrantes indocumentadas se convirtió en un asunto global, sobre todo debido a la visibilidad del caso de Ciudad Juárez,³⁸ pero como lo ha comentado Jottar, también en Tijuana

³⁶ “The border is a highly gendered region.” (Jottar, 2000a, p. 165)

³⁷ El Colegio de la Frontera Norte. A.C. es una institución dedicada a la investigación y docencia de alto nivel cuyo objeto es generar conocimiento científico sobre los fenómenos regionales de la frontera México-Estados Unidos. Más info: <https://www.colef.mx/acerca/>

³⁸ Entre 1991 y 1993 Ciudad Juárez fue reconocida globalmente como un sitio donde las mujeres eran asesinadas y desechadas en el desierto. Ahora nos referimos a este tipo de actos como feminicidios, sin embargo, fue Marcela

desaparecían las mujeres migrantes violentamente, tanto que es el hallazgo de un trozo de cuerpo de una mujer migrante indocumentada, el que cataliza la historia de Enigma en su pieza de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*. Asimismo, la desaparición discursiva de la narrativa del migrante indocumentado fue un asunto del que la investigación académica comenzó a dar cuenta en la década de los ochenta (Woo, 1995). Identificaron que las mujeres migrantes eran invisibilizadas, primero, por la concepción del género femenino como pasivo y sujeto a las dinámicas relacionadas con los hombres (Woo, 1995; Jottar, 2000b) y, segundo, por no ocupar lugares de trabajo en el espacio público, permaneciendo en el espacio privado haciendo labores domésticas y de cuidado (Woo, 1995; Jottar, 2000b).

Para mí, el aporte de Jottar fue darse cuenta de la desaparición representativa de las mujeres, vinculada específicamente al cruce de la frontera. Me refiero a la desaparición de su trabajo artístico feminista de la narrativa institucionalizada del Border Art. La crítica de Jottar está condensada en su videoarte *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, pieza con la que se despidió de la frontera en 1994. Para poder entender su proposición, tuve que rastrear fragmentos donde la autora elaboró sobre la obra: sinopsis, entrevistas, artículos y ensayos. En uno de sus ensayos, Jottar lanza la siguiente frase: “[e]l inmigrante como otro, en su visibilidad, se convierte en un documento. El otro se materializa, y es materialización del cruce. El otro, como documento, es justificación de su propia desaparición” (2000b, p. 48). En este caso, Jottar no está refiriéndose específicamente a su obra *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, sino a una serie de prácticas performáticas realizadas en la frontera, pero no puedo evitar encontrar resonancia de su proposición con la de Peggy Phelan en cuanto a la desaparición y su potencial disruptivo sobre la economía occidental de la representación. El otro, en este caso el hombre

Lagarde la primera en proponer ese término en 1996, basándose en el concepto en inglés “*femicide*”: “Como antropóloga feminista planté desde 1996 que los considerados crímenes excepcionales y extraños, perpetrados en Ciudad Juárez contra mujeres y niñas, deberían ser analizados y enfrentados como feminicidio tal como denominaron Diana Russell y Jill Radford (1992: 3) a los crímenes de odio contra las mujeres, textualmente lo definieron así ‘feminicidio: asesinato misógino de mujeres cometido por hombres, es una forma de violencia sexual.’” (Lagarde, 2010, pp. 9-10)

indocumentado o la mujer indocumentada, se transforma en metáfora del migrante indocumentado criminalizado al ser representado como un documento, una imagen, un número. En este sentido, su experiencia de subjetividad desaparece.

Las pistas que tenemos sobre la postura feminista de Jottar en relación con la representación de las prácticas artísticas inscritas en el Border Art, son mayormente visuales o, mejor dicho, audiovisuales en soporte videográfico.³⁹ Sus explicaciones textuales se encuentran desperdigadas.⁴⁰ No existe una escritura con la cual la autora haya buscado preservar su crítica. En ese sentido, su crítica también “desaparece”. La pieza videográfica, *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, no preserva necesariamente su crítica, pues no tiene pretensiones documentales, no describe ni trata de capturar “realísticamente” la problemática que presenta. Por eso, Jottar define la pieza como el “tráiler de un docudrama inexistente”, como una “ficción como toda realidad”. Atribuyo la desaparición de su crítica, a que *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* es la experiencia de su subjetividad en relación con la problemática de la desaparición de las mujeres artistas y sus producciones artísticas feministas de la narrativa institucionalizada del Border Art. A pesar de que utiliza material de archivo como fotografías y registro videográfico de otras piezas de arte, la construcción de la obra está más cercana a la memoria que a la historia,⁴¹ pues la secuencia de los materiales documentales no es cronológica, ni necesariamente diferencia entre las imágenes ficcionadas de las de registro.

³⁹ Me refiero a las pistas incluidas en su pieza de video *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994).

⁴⁰ La crítica feminista de Berta Jottar la he localizado a manera de fragmentos en ensayos, artículos y entrevistas que se han publicado a lo largo de los años, que son aquellos que cito en este trabajo, pero no existe un texto dedicado completamente a esa reflexión.

⁴¹ Hago esta diferenciación basado en lo que propone el historiador francés Pierre Nora: “[m]emoria, historia: lejos de ser sinónimos, tomamos conciencia de que todo los opone. La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y, en ese sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno; la historia, una representación del pasado.” (2008, pp. 20-21)

A mi entender, *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* inaugura retrospectivamente⁴² lo que llamo las “prácticas performáticas indocumentadas”, las cuales son prácticas artísticas, feministas y políticas situadas física, conceptual y culturalmente en las fronteras. Además, los cuerpos que las practican se caracterizan por habitar los espacios fuera de foco, las zonas no reguladas, por ser los cuerpos “indocumentados”, “aquellos detrás de la cámara” (Jottar, 1992, sección La Marqueza, párr. 3). Son cuerpos en condiciones de precariedad, aparentemente no-productivos, que sobreviven en otro sistema de (auto)reproducción representativa. Cuerpos que, en sus desapariciones, en la transmisión cuerpo a cuerpo de su experiencia de subjetividad, producen economías alternativas de representación, capaces de cuestionar la reproducción de las metáforas hegemónicas del género, el arte y la ciudadanía. Las obras de arte que analizo en esta investigación dan cuenta de las prácticas performáticas indocumentadas realizadas en la frontera Tijuana-San Diego entre 1989 y 1994, practicadas por mujeres artistas, a partir de las cuales explicaré las maneras específicas en las que subvirtieron las estructuras de poder de las fronteras nacionales, disciplinares y de género.

⁴² El contrasentido no es gratuito. Y tal como explica la curadora olgaMargarita dávila, “[p]odríamos decir que el tiempo en Tijuana no es lineal. El ordenamiento de sucesos no se da de forma cartesiana (eje *x*, eje *y*, y eje *z*), no va hacia el florecimiento, o por lo menos no como se entiende en otras comunidades; no solo sucede en tres planos, sino que por la conjunción y fusión de múltiples realidades culturales, de tantos órdenes y latitudes geográficas que aquí coinciden y conviven en un mismo lugar, es que surge una doble —o triple— sobreposición de planos geométricos, y de ello nace la poliangularidad del tiempo en Tijuana. Es así que en la realidad tijuanaense puede suceder primero lo que pareciera el futuro de un hecho y luego ocurrir lo que de manera lógica parecería el pasado de ese mismo hecho, provocando así la sensación de un ir y venir en el tiempo [¡un vaivén!], de un presente fluctuante. [...] ¿[C]ómo explicamos que en el año 2002 la revista *Newsweek* nombra a Tijuana como una de las «nuevas mecas del arte», cuando esta ciudad no contaba siquiera con una escuela de artes, la cual se funda hasta el año siguiente en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC)?” (2011, p. 14)

Capítulo II ¿Quién/es Enigma?: aproximación metodológica

La investigadora y luchadora enmascarada, protagonista de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, Enigma, fue interpretada por ocho personas, entre las que se encontraban hombres y mujeres.⁴³ Aunque en la ficción Enigma se identifica con el género femenino, pude observar en la obra, ciertas sutilezas del personaje, tales como accesorios, complexiones y movimientos socialmente asociados ya sea con el género masculino o femenino. Me pregunto entonces, ¿quién es Enigma?, pienso una respuesta proveniente del pasado, me responden los créditos de la pieza. Me cuestiono ¿quiénes Enigma?, pensándole como un personaje multi-subjetivo, multi-situado, que se enfrenta a la desaparición de la mujer migrante indocumentada desde una diversidad de perspectivas. En esa posibilidad de Enigma, de ser multi-subjetiva, me pregunto ahora, ¿quién/es Enigma?, ya no en el pasado sino en el presente, pero todavía en la pluralidad, en la posibilidad de seguir siendo otros y otras.

Espectador: ¿Quién/es Enigma?

Enigma: Yo soy Enigma, luchadora e investigadora privada. Busco a las mujeres que han desaparecido múltiples veces al cruzar esta frontera.

Espectador: ¿Y por qué llevas máscara?

Enigma: Me da el poder para ver cómo el género organiza la vida social de manera desigual.

Enigma soy yo. Esta escritura es performativa. El *de esta escritura*
performativa.

2.1 Posmodernismo feminista: epistemología del conocimiento situado

Como investigador de un fenómeno sociocultural que implica la desaparición múltiple de las mujeres artistas, ha sido imposible no cuestionar mi posición epistemológica. Al identificarme

⁴³ Los y las intérpretes, en el orden de los créditos de la pieza, son: James Watts, Letizia Martínez, Angélica Robles, José Reyes, Ramón García, Sergio Arau, Ángela X y Yolanda James.

como un hombre cisgénero⁴⁴ que estudia el trabajo artístico de mujeres cisgénero, se enciende la alerta de una relación de poder desigual entre investigador y sujetas de estudio. Si pienso desde la lógica del orden social patriarcal, mi relación con las artistas que participan en esta investigación puede entenderse como una de “descubrimiento”, de ellas y su práctica artística, por mí, como curador de arte, quien personifica las pretensiones de legitimidad epistémica que la sociedad me atribuye como hombre profesionalista. Sin embargo, para mí ha sido una experiencia colaborativa, pues yo las concibo como mujeres independientes, artistas, activistas y feministas. Como pioneras del arte feminista y del arte contemporáneo en la frontera. Las concibo como artistas que no han recibido el reconocimiento que se merecen, pero también como profesionales capaces de reconocer la importancia de su práctica artística y de producir piezas, textos y enunciaciones para criticar esa falta de reconocimiento y argumentar sobre la trascendencia de su producción.

Me identifico con ellas por ser habitantes de la frontera. Por habitar el margen, que está a la vez lejos del centro hegemónico del sistema del arte mexicano, la Ciudad de México, y cerca del país que ha dominado la narrativa del arte global desde mediados del siglo XX: EE. UU., en el que sus instituciones culturales nos siguen viendo como la otredad. Compartimos un fenotipo que nos identifica como mexicanas o latinoamericanas o, en todo caso, como no blancas. Pertenece a la clase media y contamos con estudios universitarios. Nos asumimos feministas o compartimos los ideales del movimiento feminista. Ellas formaron colectividades reflexivas que buscaron cambiar la realidad de las mujeres (migrantes, artistas) en la frontera. Yo, de alguna manera, me uno a sus intenciones al haberlas convocado, al reflexionar con ellas sobre sus prácticas y buscar cambiar la realidad de las mujeres artistas de la frontera Tijuana-San Diego colectivamente. En ese sentido, su participación en esta investigación no es sólo

⁴⁴ Las personas cisgénero son aquellas en las que el sexo asignado al nacer y la identificación genérica coinciden, de acuerdo con la organización social binaria, por ejemplo, una persona con pene que se identifica como masculino es un hombre cisgénero.

testimonial, al narrarme sus historias, sino también conceptual, al compartirme sus reflexiones y conceptos que retomo para articular mi andamiaje teórico. Asimismo, su contribución ha sido material, al producir y conservar los documentos que integran sus archivos y que han pasado a formar parte del corpus documental de esta investigación.

Su memoria —corporal y documental— es vital para este estudio. Pero no solamente como información testimonial, sino por el impacto que ha ejercido sobre mí como investigador. Sus voces —fónicas y discursivas— han marcado mi experiencia y quiero incluir ese impacto en mi escritura. Sin los espacios de convivencia, de intercambio intersubjetivo, difícilmente hubiese valorado nuestras experiencias. Sin todo lo que provocaron en mí —sensaciones, emociones, recuerdos, imágenes— a través de sus narraciones, hubiese creído que sus experiencias eran descriptibles, ilustrables, con palabras y documentos. Es cierto que en esta investigación analizo los registros de eventos pasados, pero lo hago para estudiar las prácticas artísticas feministas que estuvieron latentes hasta ahora, desde hace por lo menos treinta años, y que han “reaparecido” porque he convocado a las artistas que las iniciaron para aprenderlas de ellas. Este aprendizaje me ha llevado a posicionarme desde la epistemología feminista. Como comenta la investigadora Norma Blazquez Graf, “[I]a epistemología es una teoría del conocimiento que considera lo que se puede conocer y cómo, o a través de qué pruebas las creencias son legitimadas como conocimiento verdadero” (2012, p. 22). En tal sentido, la epistemología feminista se encarga de estudiar las maneras en cómo el género influye en los procesos de construcción de conocimiento (Blazquez, 2012).

Para la epistemología feminista es central las nociones de persona y conocimiento situados, esto significa que “refleja las perspectivas particulares de la persona que genera conocimiento, mostrando cómo es que el género sitúa a las personas que conocen” (Blazquez, 2012, p. 28). En relación con eso, la perspectiva posmoderna de la epistemología feminista cuestiona la noción de “mujer” como sujeto unificado, mostrando, al contrario, que el género

es un constructo social y discursivo que se “sedimenta” a través de prácticas sociales, sistemas y tecnologías que pueden ser modificadas, en otras palabras, “desnaturaliza” las diferencias atribuidas a lo femenino y lo masculino (Blazquez, 2012). Es así que me identifico con el “sujeto del feminismo” descrito por Teresa de Lauretis (2000), que lo entiende como uno que “no ha sido definido todavía, un sujeto en proceso de definición o de concepción” (p. 44) en los trabajos feministas. Para De Lauretis el sujeto del feminismo es, pues, “*una construcción teórica*, un modo de conceptualizar, de entender, de dar cuenta de ciertos procesos” (énfasis en el original); y continúa, “es un sujeto que está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología del género y es consciente de ello, es consciente de esta doble tensión, de esta división y de su doble visión” (2000, p. 44).

Para el posmodernismo feminista, la condición de otredad que se experimenta a través de la diferencia “es un modo de ser, de pensar y de hablar que permite apertura, pluralidad y diversidad” (Blazquez, 2012, p. 33). En ese sentido, aunque el género es la principal condición que se estudia para develar las estructuras sociales de opresión, esta perspectiva toma en cuenta también otras categorías como clase, etnicidad y preferencia sexual como organizadores sociales. Estas consideraciones del posmodernismo feminista resuenan con la máxima del feminismo de “lo personal es político”, que si bien surgió en la década de 1960 como argumento para cuestionar la estructura de la familia nuclear, apuntando que los problemas que las mujeres sufren en el hogar no son problemas personales sino sistémicos, la frase ha sido reinterpretada desde los diferentes movimientos feministas (negro, de mujeres de color), así como por las políticas de la identidad vinculadas a etnicidades (personas afroamericanas, personas de color) y preferencias sexuales (lesbianas, gays) (Crewnshaw, 1991). A ese respecto, el posmodernismo feminista me permite “desidentificarme” (Muñoz, 1999) de la ideología dominante, en este caso del orden social patriarcal.

José Esteban Muñoz (1999), desde los Performance Studies, definió la “desidentificación” como la estrategia para transformar las lógicas culturales desde dentro, al trabajar “en y contra” la ideología dominante. A partir de esta estrategia, evitamos la asimilación o el antagonismo con la ideología dominante, al tiempo que reconocemos la importancia de los conflictos locales y cotidianos de nuestra resistencia (Muñoz, 1999). Nos desidentificamos cuando podemos “leernos” o “leer” nuestra narrativa biográfica en un momento, objeto o sujeto que no está culturalmente codificado para que nos conectemos con él (Muñoz, 1999). Desidentificarnos es reelaborar los componentes contradictorios o “dañinos” de nuestras identificaciones y aceptar la inevitable interjección que nos provoca dicha situación (Muñoz, 1999). Mi desidentificación con la lógica patriarcal sucedió cuando vi la pieza *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*. En ella pude leer mi experiencia como homosexual de color en la frontera, habitante del margen de un sistema del arte racista, clasista, sexista y heteronormado, al tiempo que acepté el (auto)reconocimiento social como hombre cisgénero, clase media, con estudios universitarios y conocimiento de otros idiomas, que es un curador de arte legitimado por la institución cultural, en parte, debido a su exotismo provinciano.

La interjección que menciona Muñoz, esa exclamación inevitable que nos provoca la desidentificación, una afectación corporal, un alarido, un brinco, en mi caso debió haber sido un gesto de levantamiento de cejas y una aspiración con la laringe que no siempre produce un sonido audible. ¿Por qué me interpela *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* si habla de mujeres desaparecidas y yo soy un hombre con cierto nivel de visibilidad? Creo que tiene que ver con que *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* hizo corto circuito —interjectó— con mi ya anunciada preocupación, más o menos deconstruida, por las narrativas históricas no institucionalizadas del arte, pero que me permitía conservar una posición de poder como

curador capaz de narrar esas historias olvidadas.⁴⁵ Fue ese momento de desidentificación del cual emanó mi compromiso feminista, impulsándome a reelaborar los componentes contradictorios de mis identificaciones y del reconocimiento social como hombre cisgénero, clase media, educado y curador. Asimismo, me di cuenta de los conflictos cotidianos de mi resistencia a ser asimilado o antagónico a la ideología del género, de la lucha diaria de estar consciente de estar “dentro y fuera” de la ideología dominante.

En tal sentido, algunos de mis conflictos son la dificultad para incluirme en mi escritura, para identificar los estados que atraviesa mi cuerpo, detonados por los afectos⁴⁶ que me transmiten las personas y los documentos. Otro conflicto es la disputa constante entre mi posición de curador y de espectador, entre el experto que debería conocer la historia del arte de su región, los nombres, los títulos, los conceptos; y el cuerpo emocionado, expectante, dubitativo, que su única *expertise* es en su propia experiencia. Para trabajar “en y contra” la ideología dominante del patriarcado, asumo la complejidad de mis identificaciones y mi reconocimiento social, lo que me permite negociar con mis contradicciones para explorar maneras de ver, escuchar, sentir y escribir que den cuenta de mi situación como sujeto del feminismo, con una doble visión, con una sensación mixta de seguridad y miedo cuando camino por la calle por ser hombre, pero homosexual. Con la tensión que experimento entre la legitimidad de curador y lo inerte de mi cuerpo de espectador documental que se enfrenta a lo desconocido, a la incertidumbre del pasado, a las sensaciones que he aprendido a ignorar. Con la disyuntiva de producir una escritura impersonal, asertiva y racional, para ser tomado en serio, o performar mis afectos, ensayar la duda, abrazar mi experiencia e imaginación. Yo, que me debato todo el tiempo entre contenerme y desbordarme.

⁴⁵ Me refiero a mi figura como “curador del noroeste”, crítico del centralismo del sistema del arte, quien ha enarbolado la diversificación de la narrativa histórica del arte mexicano.

⁴⁶ Más sobre los afectos en el apartado 2.2.1 *Afectos* de este capítulo.

2.2 Metodología cualitativa y feminista

Al decidir posicionarme desde la epistemología feminista posmoderna y participar del campo de los Estudios Socioculturales, la metodología que utilizo para realizar este estudio es cualitativa y feminista. Según Blazquez, “la metodología elabora, resuelve o hace funcionar las implicaciones de la epistemología para llevar a cabo o poner en práctica un método” (2012, p. 23). Siguiendo a Uwe Flick (2007), la metodología cualitativa presenta ciertas características, tales como: a) *conveniencia de los métodos y las teorías*, esto es, que el objeto de estudio determina los métodos para su estudio, tomando en cuenta al objeto de estudio en su complejidad y totalidad dentro de su contexto cotidiano. Asimismo, algunos de los parámetros que definen el rigor científico de la investigación cualitativa son la fundamentación de los hallazgos en material empírico y la selección y aplicación apropiadas de los métodos; b) *perspectivas de los y las participantes*, es decir, se consideran las diferentes perspectivas sobre el objeto de estudio y los significados sociales y subjetivos asociados con él, además de tomar en cuenta la influencia de las distintas subjetividades y contextos sociales al momento de realizar el trabajo de campo; c) *poder de reflexión del o la investigadora*, lo que significa que las subjetividades de las y los investigadores y los y las sujetas de estudio forman parte del propio proceso de investigación, mismas que son incorporadas a las interpretaciones presentadas en el estudio; y d) *variedad de enfoques y métodos*, esto es, se incluyen en la investigación diversos enfoques teóricos y metodológicos.

Identifico que estas premisas de la metodología cualitativa coinciden en parte con los temas centrales de la epistemología feminista, entre los que se encuentran:

la crítica a los marcos de interpretación de la observación; la descripción e influencia de roles y valores sociales y políticos en la investigación; la crítica a los ideales de objetividad, racionalidad, neutralidad y universalidad, así como las propuestas de reformulación de las estructuras de autoridad epistémica. (Blazquez, 2012, pp. 22-23)

La diferencia sería, como ya he mencionado en el apartado anterior, que su enfoque es evidenciar y criticar la influencia que tiene el género en los procesos de generación de conocimiento, en los y las investigadoras y en los usos de los métodos. Es precisamente la explicitación de la relación entre ciencia y política desde el enfoque del género, lo que distingue a la metodología feminista, constituyéndose como una metodología no sexista, es decir, que no discrimina por sexo, y no androcéntrica, o sea, no centrada en los hombres (Bartra, 2012).

La investigadora Eli Bartra (2012), distingue las siguientes características de la metodología feminista: a) el uso de conceptos y categorías que han sido fundamentales para la investigación feminista, tales como patriarcado, género, mujer, etc.; b) el proceso de deconstrucción, el cual implica el desmantelamiento de las disciplinas sexistas y androcéntricas, para construir otras no sexistas y no androcéntricas; c) se toma en cuenta la división social y las jerarquías marcadas por el género; d) se utilizan métodos como la entrevista semiestructurada y la historia oral; e) se repara en los usos de los métodos; y f) frecuentemente se escribe en primera persona, se promueve el uso de lenguaje metafórico e irónico. Otra característica que define a las investigaciones feministas es la procuración del mejoramiento de la condición de las mujeres (Bartra, 2012), a lo que yo me referiría, en consonancia con el feminismo posmoderno, el mejoramiento de la condición del sujeto del feminismo. Asimismo, a menudo la pregunta detonante de una investigación feminista es “¿dónde están las mujeres?” (Bartra, 2012, p. 73), es decir, sus aproximaciones metodológicas parten de la invisibilidad social de las mujeres (Bartra, 2012).

A partir de lo que he abordado hasta el momento, en consonancia con mi objeto de estudio —que son las maneras en que las mujeres artistas, a través de sus prácticas artísticas feministas a las que me refiero como “prácticas performáticas indocumentadas”, se relacionaron con las estructuras de poder de las fronteras nacionales, disciplinares y de género, en Tijuana-San Diego entre 1989 y 1994—, la influencia del género en los procesos de

producción, presentación y representación de las prácticas del performance, así como los contextos sociales en los que ocurrieron estos procesos y las subjetividades envueltas en ellos, me exigen una variedad de enfoques teórico-metodológicos que me permitan evidenciar y criticar las jerarquías de género que han organizado el campo artístico profesional en las fronteras, con la intención de acercarme al pasado sin replicar los sesgos de la historia del arte y proponer una narrativa no sexista ni androcéntrica del arte hecho en la frontera, la cual inició con la pregunta ¿dónde están las performers? De acuerdo con esto, la metodología que empleo en esta investigación es cualitativa y feminista, desde la cual también considero mis condiciones de otredad como persona de color en la frontera, homosexual y clase media, las cuales me han permitido identificarme con las artistas participantes en esta investigación.

Asimismo, estoy consciente de mis condiciones sociales de privilegio, tales como reconocerse y ser reconocido como hombre cisgénero, contar con estudios universitarios, conocer otros idiomas, así como ser reconocido socialmente como curador de arte, por lo que puedo participar de relaciones de poder desiguales, ya sea desde el género o como autoridad epistémica en el ámbito profesional en el que me desempeño. Esta consciencia a su vez me permite tomar decisiones metodológicas en relación con los instrumentos de recolección de información y su procesamiento, las cuales están vinculadas con mi compromiso feminista. En tal sentido, he utilizado el método histórico para realizar un análisis heurístico y una crítica de fuentes poniendo especial atención a la jerarquía de géneros; la etnografía visual para el análisis del material audio/visual desde el enfoque reflexivo, que considera la imposibilidad de registrar visualmente de manera “completa” los procesos, actividades o relaciones sociales y pone énfasis en los contextos de producción de las imágenes (Pink, 2001); el análisis narrativo, empleando entrevistas semiestructuradas y grupales, para considerar la selección, organización y conexión de los eventos y personajes (Torbenfeldt y Andersen, 2020) que las artistas participantes en esta investigación han usado para narrar sus historias; y la escritura

performativa para reconstruir mi experiencia vivida en relación con los afectos transmitidos por las artistas a través de sus testimonios y las obras artísticas por medio de su documentación, mismos que han alterado mi cuerpo, mi conocimiento y mi imaginación.

2.2.1 Afectos

En este apartado quiero hacer una breve aclaración sobre mi aproximación al concepto de “afecto”, pues es un término que se repite a lo largo de este trabajo y que creo necesario puntualizar. En el contexto de este estudio, entiendo afecto como una “intensidad” (Massumi, 2002) o “fuerza vital impersonal” (Smith, 2011) que configura estados corporales transitorios. A su vez, comprendo que las emociones producen un tipo de “afectividad”, esto es, un efecto afectivo —las emociones nos afectan—,⁴⁷ y que éstas tienen su propia economía.⁴⁸ Las “economías afectivas” son una propuesta de la escritora y teórica feminista Sara Ahmed (2004), que nos permite reconocer a las emociones como creadoras de las “superficies” y límites de los cuerpos y “mundos”, a través de su circulación entre signos, objetos y cuerpos. Para Ahmed (2004), las emociones no “residen” en los cuerpos u objetos, sino que circulan por medio de ellos, concibiéndolas, así como una especie de “capital”, el cual incrementa su “valor afectivo” gracias a su circulación. Su tránsito funciona por relaciones de “diferencia y desplazamiento” entre los significantes, produciendo así los “contornos” de los objetos o cuerpos por los que las emociones circulan. En ese sentido, estas economías afectivas “vinculan” el espacio corporal con el espacio social y es la “falta de presencia” de las emociones, es decir, la imposibilidad de localizarlas en sujetos u objetos específicos, lo que genera cuerpos colectivos (Ahmed, 2004).

⁴⁷ Autoras como Sara Ahmed se refieren a esta afectividad o efecto afectivo simplemente como afecto. En adelante lo usaré de la misma manera.

⁴⁸ La discusión en torno a las teorías de los afectos ha derivado en dos perspectivas principales: una que separa el afecto de la emoción, entendiendo el afecto como una “intensidad” no codificada por la razón (Brian Massumi (2002), William E. Connolly (2002), entre otros y otras); y otra que precisamente se ha enfocado en el circuito que va del afecto a la emoción para entender los estados emocionales subjetivos en relación con la dimensión social (Rei Terada (2001), Sara Ahmed (2004; 2014), entre otras y otros). Yo me adscribo a la segunda.

Me interesa la propuesta de Ahmed (2014), porque busca reconocer cómo es que “llegamos” a un mundo en el cual ya circulan afectos. De acuerdo con la autora, esto nos permite entender nuestras relaciones con las emociones, como una “capacidad de respuesta” (*responsiveness*), en sentido fenomenológico. Para Ahmed, las emociones y sus afectos no son tan fácilmente distinguibles, pues cuando nos atraviesa una emoción, su afecto y sensación y luego su posible sentimiento, los experimentamos de manera simultánea y caótica.⁴⁹ Por ejemplo, la emoción que circuló entre Berta y yo, cuando me contó por primera vez de su pieza *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* fue de sorpresa. Yo me recuerdo a mí mismo sorprendido, pero no recuerdo haber registrado mi ritmo cardíaco, que seguramente se aceleró en ese momento. Asimismo, después, al ver el fragmento publicado en Youtube su afecto fue tal que constituyó un momento crucial para mi posicionamiento epistemológico en esta investigación, pero en aquel momento no registré que su afecto me había alineado con el feminismo. Mi espacio corporal se alineó con el espacio social, a través de la emoción y su afecto, vinculándome como individuo a una colectividad, la de los feminismos.

2.3 Del cuerpo al corpus: integración del corpus documental

Lo primero que hice para integrar el corpus documental de esta investigación fue realizar un análisis heurístico del tema del performance en Tijuana. Dentro del método histórico, la “función de la *heurística* consiste en buscar y reunir las fuentes necesarias a la investigación histórica” (Cardoso, 2000, p. 136). En este caso, comencé el análisis heurístico en el 2017, cuatro años antes de ingresar al programa de maestría en el que he trabajado este estudio. Mi intención era investigar la historia del performance en Tijuana, desde sus comienzos hasta la

⁴⁹ Ahmed comprende esta separación como una acción metodológica que, sin embargo, nos aleja de la realidad. En ese sentido, podemos tomar como ejemplo la argumentación de Brian Massumi, quien a partir de una serie de experimentos que emplean tecnologías de lectura de la actividad cerebral, es que defiende la caracterización de los afectos como una intensidad no codificada racionalmente y entonces los separa de las emociones, por estar codificadas por el lenguaje.

actualidad, desde 1980 hasta el 2020. Mi primera búsqueda incluyó, principalmente, fuentes escritas en diversos formatos y soportes, tales como libros, tesis de posgrado, catálogos de exposiciones, notas periodísticas, blogs, sitios web,⁵⁰ archivos y redes sociodigitales. La mayoría de las fuentes que localicé se dedicaron al registro de la práctica del performance por medio de descripciones breves que integran recuentos generalmente anecdóticos; pienso que esto se debe a la predominancia del texto y la escasez, o simplemente la ausencia, de imágenes. Me di cuenta de una evidente carencia de fuentes accesibles, por lo que decidí realizar una serie de entrevistas a la mayor cantidad de artistas que aparecían mencionados y mencionadas en las fuentes.

Como una forma de sistematizar la información que encontré en las fuentes escritas, elaboré una base de datos con las siguientes categorías: 1) *performers*,⁵¹ en la que incluí a los y las artistas que hubiesen realizado una performance en Tijuana, sin importar si residían en la ciudad o habían sido invitadas o invitados o simplemente pasaron por ella; 2) *colectivos*,⁵² en la que enlisté los distintos grupos y colectivos que han practicado performance en Tijuana; 3) *eventos*,⁵³ integrada por exposiciones, festivales, fiestas y programaciones en las que se hubiese presentado alguna performance; 4) *performances*,⁵⁴ en la que coloqué las obras performáticas realizadas en Tijuana, ya sea de manera aislada o como parte de un evento; 5) *reflexión*,⁵⁵ en donde aparecen charlas, círculos de estudio, conferencias, mesas de diálogo y coloquios que reflexionaron sobre el performance; 6) *profesionalización*,⁵⁶ en la que se encuentran espacios

⁵⁰ Algunos de los sitios web fueron consultados a través de la herramienta Wayback Machine ofrecida gratuitamente por la organización Internet Archive. Esta herramienta “graba” los sitios web que han dejado de funcionar, por lo que pueden ser consultados si se cuenta con la dirección URL, generalmente son versiones parciales de los sitios. Más info: <https://archive.org/web/>

⁵¹ Datos de la categoría: nombre, lugar de residencia, sitio web y contacto.

⁵² Datos de la categoría: nombre, integrantes, periodo de actividad, descripción de intereses o propuestas y sitio web.

⁵³ Datos de la categoría: título, participantes, tipo de evento, fecha, lugar y organizadores u organizadoras.

⁵⁴ Datos de la categoría: título, performer, evento, fecha, lugar, descripción y organizadoras u organizadores.

⁵⁵ Datos de la categoría: título, tipo de evento, fecha, lugar, institución convocante, ediciones, organizadores u organizadoras y programa.

⁵⁶ Datos de la categoría: título, tipo de espacio de aprendizaje, evento, fecha, lugar, facilitador o facilitadora, descripción y organizador u organizadora.

de aprendizaje en torno al performance, tales como talleres y cursos; 7) *publicaciones*,⁵⁷ integrada por los datos de libros, artículos, sitios web, catálogos, notas periodísticas, etc., relacionadas con el performance tijuanaense; 8) *videos*,⁵⁸ registros audiovisuales de performances realizadas en Tijuana; y 9) *archivos*,⁵⁹ información sobre fondos o colecciones resguardadas por universidades o museos, en los que es posible encontrar documentación sobre la práctica del performance en Tijuana.

Entre 2017 y 2020 realicé trece entrevistas a diferentes agentes vinculados y vinculadas con la práctica del performance en Tijuana.⁶⁰ Derivado de la escasez documental a la que me enfrenté, pensé que acudir directamente con los y las involucradas en la historia del performance tijuanaense era el paso lógico para recabar más información. En ese momento no tenía clara la idea de integrar un corpus documental con los registros de las obras que constituyen la historia de las prácticas performáticas en Tijuana. Desde mi perspectiva, no existían muchos más documentos visuales que los resguardados por las instituciones o aquellos pocos que aparecían en las publicaciones. Conociendo las características del performance como una práctica artística efímera, no me pareció inusual esta escasez. Me enfocaría, entonces, en conocer la historia del performance a través de los testimonios orales de los y las entrevistadas. El artista Richard A. Lou, uno de los entrevistados, fue el primero en compartirme un par de ensayos que abordan obras realizadas en la frontera Tijuana-San Diego durante los años 1980 y principios de los 1990. La segunda, fue la artista Berta Jottar, quien tras mencionarme su pieza *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* durante la entrevista —desconocida para mí en ese

⁵⁷ Datos de la categoría: título, autor o autora, editorial, año de publicación, ciudad de publicación, tipo de publicación y URL.

⁵⁸ Datos de la categoría: título, autor o autora, año de publicación, ciudad de publicación, tipo de video y url.

⁵⁹ Datos de la categoría: nombre del fondo o colección, ciudad donde se encuentra, institución que resguarda, descripción y url.

⁶⁰ Los y las entrevistadas fueron: olgaMargarita dávila, Carmela Castrejón, Lula Lewis, Cali Vonaci (antes conocida como Claudia Algara), Aldo Guerra y Azzul Monraz, Sayak Valencia, Isaí García, Gerardo Navarro, José Hugo Sánchez, Berta Jottar, María Eraña, Isaac Arsteinstein y Richard A. Lou.

momento—, al finalizar la sesión⁶¹ me envió por correo electrónico el link al fragmento de 3:29 minutos, alojado en su canal de YouTube.

Haber visto ese video fue crucial para esta investigación. Sin demasiada información sobre la obra, *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* movió algo en mí: al preguntar —desde la ficción— por el paradero del cuerpo de una mujer que cruzó la frontera y jamás volvió, al mismo tiempo hizo la pregunta —desde la realidad— por el paradero de las mujeres, de las artistas, de las activistas. *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* me afectó, despertó una cuestión fundacional de mi posición epistemológica feminista: ¿dónde están las mujeres en esta historia del performance tijuanaense? En los meses posteriores a la entrevista, Berta siguió compartiéndome información vía correo electrónico, la cual contribuyó a mi entendimiento de la obra y a mi imaginación sobre ella. Me compartió una sinopsis de la pieza, escrita por ella; dos versiones, publicadas en libros, de una entrevista que Ursula Biemann le realizó,⁶² *Performing the Border* (2002) e *Interview with Berta Jottar* (2000), esta última va acompañada de una serie de stills del video de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*; su artículo *Works in Progress: Intervenciones Across d' Line* (1992), en el que presentó una especie de versión escrita de la obra, integrada por el guion donde se describen personajes y escenas, además de fotografías de registro y viñetas de información sobre obras realizadas en la frontera Tijuana-San Diego, en las que las artistas y activistas participaron; y el texto de Graciela Ovejero, en el que analiza *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, *El origen como fantasma en tránsito perpetuo* (2001).

Cuando entrevisté a la periodista y productora, María Eraña, el asunto del género volvió a hacerse presente. Eraña me comentó especialmente sobre la división del trabajo en la producción artística, la cual estaba marcada por el género. En su comentario aparece la figura

⁶¹ La entrevista con Berta Jottar y otros y otras artistas, fue a través de Google Hangout, pues sus lugares de residencia están fuera de Tijuana.

⁶² La entrevista registrada en video fue parte del documental de Ursula Biemann, *Performing the Border* (1999). Disponible en: <https://vimeo.com/74185298>

del “artista genio”, con ideas extraordinarias, y la de “la productora”, con la que ella se identifica hasta la fecha, quienes convierten las ideas en realidad.⁶³ De lo que quiero dar cuenta aquí, es que las artistas con las que he colaborado para realizar esta investigación estaban conscientes de la influencia del género como organizador social, tanto a nivel discursivo como material, en el día a día. Es decir, no se trataba únicamente de un tema abordado en su producción artística sino una realidad que vivían cotidianamente. Asimismo, fueron parte de colectivos artísticos y activistas explícitamente feministas, tales como Las Comadres (1988-1992) y Grupo Factor X (1989-2004). Ellas ya eran sujetas del feminismo, con esta consciencia de estar adentro y afuera de la ideología del género que De Lauretis identifica. Entiendo así, que en mi investigación analizo hechos ocurridos en el pasado, es decir, las obras performáticas a partir de los documentos que integran el corpus, para comprender una práctica artística feminista que no ha cesado.

Entre julio de 2021 y abril de 2022, Carmela Castrejón, Jaime Cota, María Eraña, Emily Hicks, Berta Jottar, Carmen Valadez y yo, nos reunimos en siete⁶⁴ ocasiones para llevar a cabo el proyecto curatorial *La performance fronteriza*. El propósito del proyecto fue (re)construir la memoria de las artistas y activistas que participaron en la escena del performance entre 1984 y 2004. Aunque el proyecto no está enunciado desde una posición explícitamente feminista, la pregunta que lo impulsa es ¿dónde están las mujeres artistas y activistas en la historia del performance tijuanense? y más específicamente, ¿dónde está su memoria?, ¿han sido representadas?, ¿cómo han sido representadas? A pesar de que *La performance fronteriza* es un proyecto independiente, producido desde mi práctica curatorial, el proceso ha generado insumos testimoniales y documentales que forman parte del corpus documental de esta

⁶³ “Historiadoras del arte como María Teresa Alario (2010) y Andrea Giunta (2019) coinciden en que el problema de la exclusión de la obra de las artistas no ha sido resuelto. La idea del ‘genio creador’ sigue fundamentando las concepciones del arte occidental como una noción legítima y asociada exclusivamente a lo masculino.” (Gutiérrez, 2021, p. 37)

⁶⁴ Fueron siete sesiones de trabajo, una octava donde no hubo quórum y finalmente una novena de evaluación del proyecto, una vez publicado y presentado el resultado.

investigación. Las sesiones se realizaron virtualmente⁶⁵ y consistieron en pláticas colectivas para recordar las performances/acciones/eventos en las que las artistas y activistas participaron. Se utilizaron documentos como fotografías y flyers para detonar recuerdos. Los documentos forman parte de los archivos personales de las participantes, de los cuales se realizó una selección colectiva, su digitalización y publicación en un micrositio web.⁶⁶

Gracias a la interacción recurrente que propició este proyecto, construí una relación de mayor confianza con las artistas que colaboran en este estudio, lo que me permitió realizar visitas a sus estudios, en las cuales me abrieron sus archivos. Visité el estudio de Carmela Castrejón en Tijuana un par de veces. Al ser la fotografía uno de los pilares en la producción artística de Castrejón, su archivo está integrado mayormente por carpetas de negativos y hojas de contacto. Castrejón tiene un vasto registro de acciones artísticas, protestas y otros hechos noticiosos, debido en parte a su trabajo como fotoreportera en la década de 1980. Mis consultas a su archivo fueron más bien temáticas, Castrejón me compartió registro de ciertas acciones que surgieron como significativas en las sesiones de *La performance fronteriza*. En mi primera visita le comuniqué mis intereses específicos vinculados a esta investigación y fue así que me permitió consultar y digitalizar imágenes de registro de *Jispanics Are Jot!* y *Clothes' Border Line*.⁶⁷ Lo que me permitió digitalizar fueron imágenes impresas por ella, por lo que no constituyen la totalidad de los registros y están preseleccionadas. Identifico un ejercicio de autoedición y autorrepresentación, sustentados en gran medida en sus preocupaciones como fotógrafa (iluminación, enfoque, encuadre, etc.).

También pude visitar la casa de Berta Jottar en Nueva York. La práctica artística de Jottar está influida por su trabajo en la televisión como camarógrafa, por lo que su archivo está compuesto, también, por carpetas y sobres con negativos y hojas de contacto que registran

⁶⁵ Se realizaron con la herramienta Jitsi Meet, debido a las diferentes residencias de las participantes.

⁶⁶ El resultado del proyecto se presentó en el Museo de Historia de Tijuana, el 12 de julio de 2022. Puede consultarse en: <https://tijuanaperformance.art/la-performance-fronteriza/>

⁶⁷ Usé un escáner común marca Brother.

obras performáticas. Asimismo, cuenta con documentos como invitaciones, flyers, revistas, catálogos, posters, etc., relacionados con exposiciones y otros eventos de arte en los que ha participado de manera individual o como integrante de colectivos. En el caso de Jottar, al ser una única visita y no contar con herramientas tecnológicas para una digitalización en forma de las imágenes impresas con las que cuenta, realicé reprografías con mi celular.⁶⁸ Asimismo, me prestó los negativos del registro de *Clothes' Border Line* y diapositivas del registro de *Jispanics Are Jot!*, además de la invitación física de la exposición, materiales que digitalicé en Tijuana.⁶⁹ También me prestó el videocasete original de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, del cual no existía copia digital,⁷⁰ misma que digitalicé en el Centro de Estudios y Producción Audiovisual (CEPA) de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) en el campus Mexicali, con la asistencia de Israel Rodríguez.⁷¹

En el caso de María Eraña, no me fue posible visitar su estudio. Sin embargo, sus descripciones de las obras analizadas en esta investigación, publicadas en textos para catálogos y periódicos han sido de gran ayuda. Tales como *Aires Tijuанeros. Un recuento de algunos sucesos extraños ocurridos en el primer y/o último rincón de la patria [todavía] mexicana* (1991), incluido en *Taller de Arte Fronterizo 1984-1991. Una documentación continua de siete años de proyectos de arte interdisciplinarios sobre asuntos de la frontera de México con Estados Unidos*, y *Desde una frontera de cañones y arena* (1993), incluido en el catálogo de la exposición *La Frontera/The Border. Art About the Mexico/United States Border Experience*. Asimismo, le solicité la digitalización del cartel con el que se convocó a la protesta binacional

⁶⁸ Un iPhone 11 Pro.

⁶⁹ Utilicé un escáner común marca Brother para los documentos impresos; la aplicación FilmLab: Negative Film Scanner (iOS) para una primera digitalización de los negativos y diapositivas. Realicé una segunda digitalización con una cámara semi-profesional marca Nikon y utilicé el software Lightroom para el revelado digital de los negativos y la edición de las diapositivas.

⁷⁰ Localicé un par de copias de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, resguardado por el Getty Research Institute, que gracias a mi petición una de ellas fue digitalizada y ahora se encuentra disponible para su consulta en sitio. Yo tuve acceso remoto a la pieza, la calidad del video es muy similar a la calidad de mi digitalización.

⁷¹ Agradezco a la Dra. Clementina Campos Reyes por facilitar la gestión de este trabajo de digitalización.

en la que se enmarcó la realización de *Clothes' Border Line*, que es de su autoría y resguarda en su archivo personal. Al ser periodista, el registro que Eraña realizó del período que analizo, fue mayormente escritural. Además de los textos mencionados, también cuenta con artículos como *A propósito de muros, zanjas y fronteras* (1990), publicado en el suplemento Inventario del diario ABC y más recientemente, un texto para el catálogo de la exposición *Obra negra. Una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana* (2011), titulado *Tras las huellas de El Nopal Centenario*, los cuales dan idea del contexto social en el que se realizaron las obras que estudio.

Como es posible advertir, el proceso de integración del corpus documental de esta investigación ha sido largo y con diferentes momentos. Algo que es ineludible es la participación de los afectos en esta recolección documental, pues he tenido que construir relaciones colaborativas que iniciaron con una solicitud de entrevista y se han transformado en intercambios festivos, pláticas personales, conocer sus viviendas, comer comida cocinada por ellas, etc. Lo que se tradujo en préstamos valiosos como los materiales originales de Berta Jottar, que viajaron desde Nueva York a Tijuana para su digitalización, pero sobre todo las narraciones de sus experiencias que no se limitan a las descripciones de las obras, sino que incluyen procesos, afectos e imaginaciones que exceden los documentos. Para corresponder la generosidad de las artistas colaboradoras, yo me propuse practicar una escucha atenta durante nuestros encuentros, compartirles los materiales digitalizados e implicarme afectivamente en este proceso. También decidí respetar sus selecciones y niveles de apego en cuanto a sus materiales, lo que definitivamente ha influido en la cantidad y calidad de los documentos del corpus de este estudio, que al mismo tiempo es un vistazo a sus autoconcepciones como artistas, como fotógrafas y como mujeres.

2.3.1 Clasificación del corpus documental

Para realizar la clasificación del corpus documental partí de nociones básicas de archivística.⁷²

En primera instancia, identifiqué los grupos documentales generados a partir de mi recolección de documentos de los distintos archivos personales. Los agrupé en las series “*In situ*” y “*Ex situ*”, en relación con el lugar de producción de los documentos.⁷³ La serie *In situ* está integrada por documentos producidos en el tiempo y espacio de las obras artísticas, tales como registros fotográficos; mientras que la serie *Ex situ* se compone por documentos producidos fuera del tiempo y espacio de las obras artísticas, tales como textos (reseñas, artículos, ensayos), invitaciones y volantes. Las secciones documentales llevan los títulos de las obras estudiadas: *Jispanics Are Jot!*, *Clothes’ Border Line* y *Border Swings/Vaivenes Fronterizo*. Finalmente, los fondos documentales llevan el nombre de las propietarias de los archivos de los cuales salieron los documentos que integran el corpus de esta investigación: Carmela Castrejón, María Eraña y Berta Jottar. De manera general, he respetado el principio de procedencia⁷⁴ y empleado un sistema de clasificación alfanumérico, usando las siglas de los fondos, secciones y series, y la numeración inicial de “0001”, comenzando la cuenta en cada serie, por ejemplo: CC.JAJ.IS.0001, CC.JAJ.IS.0002; CC.JAJ.ES.0001, etc.

⁷² Entre 2020 y 2021 cursé la Especialidad en Archivística ofertada por la Escuela Mexicana de Archivos.

⁷³ Estoy consciente de que el método histórico utiliza las categorías “fuente primaria o directa” y “fuente secundaria o indirecta” (Cardoso, 2000), que tiene que ver con el tipo de observación del hecho histórico. Sin embargo, lo que me interesa en esta clasificación es el lugar y tiempo de producción de los documentos y no si el o la autora de la fuente observó directa o indirectamente el evento. Un ejemplo sería la reseña del crítico de arte Robert L. Pincus de la exposición *Jispanics Are Jot!* (1989), publicada en el periódico The San Diego Union: lo más seguro es que haya asistido a la exposición personalmente, es decir, su observación fue directa, pero el texto publicado no fue escrito en el espacio y tiempo de la exposición, no es *in situ* sino *ex situ*.

⁷⁴ Esto significa que he respetado, en medida de lo posible, el *origen* y el *orden natural* de la producción de los documentos (Heredia, 1991) que, en este caso, se trata más bien del orden como permanecían resguardados en los archivos personales. Sin embargo, las series y secciones responden al criterio de practicidad para ubicar los distintos tipos de documentos (series) correspondientes a las diferentes obras que analizo (secciones).

Tabla 1*Cuadro General de Clasificación del Archivo Prácticas Performativas Indocumentadas*

Fondo	Sección	Serie
1. Carmela Castrejón (CC)	1.1 Jispanics Are Jot! (JAJ)	1.1.1 In situ (IS)
		1.1.2 Ex situ (ES)
	1.2 Clothes' Border Line (CBL)	1.2.1 In situ (IS)
		1.2.2 Ex situ (ES)
2. María Eraña (ME)	2.1 Clothes' Border Line (CBL)	2.1.1 In situ (IS)
		2.1.2 Ex situ (ES)
3. Berta Jottar (BJ)	3.1 Jispanics Are Jot! (JAJ)	3.1.1 In situ (IS)
		3.1.2 Ex situ (ES)
	3.2 Clothes' Border Line (CBL)	3.2.1 In situ (IS)
		3.2.2 Ex situ (ES)
	3.3 Border Swings/Vaivenes Fronterizos (BS-VF)	3.3.1 In situ (IS)
		3.3.2 Ex situ (ES)

Clasifiqué 78 ítems, de los cuales 69 están bajo la categoría de documentos *In situ* y 9 en la categoría *Ex situ*. Entre los géneros o tipos de documentos están 68 registros fotográficos, 1 nota periodística, 1 volante, 1 postal/invitación, 1 guion, 1 video (obra de arte), 2 sinopsis y 3 textos. Todos los documentos del corpus están en soportes digitales (PDF, JPG, JPEG y MP4), sin embargo, los procesos de digitalización fueron distintos. En algunos casos la digitalización fue realizada por las artistas y compartida conmigo vía correo electrónico o Google Drive; entre los métodos que utilizaron están el uso de escáner común o la reprografía

con celular. En otras ocasiones la digitalización la realicé yo, utilizando la reprografía con celular (iPhone 11 Pro), un escáner común marca Brother, una cámara semi-profesional marca Nikon y el software Lightroom para el revelado digital de negativos y la edición de diapositivas. Solamente en el caso del videoarte *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, tuve que recurrir a una digitalización profesional, debido al formato del máster, un videocasete KCS-20XBR (U-matic 3/4”) marca Sony, el cual digitalicé en el Centro de Estudios y Producción Audiovisual de la UABC, en Mexicali, B. C. El corpus documental se encuentra alojado en Google Drive bajo el título de *Archivo de Prácticas Performáticas Indocumentadas*.

2.4 Etnografía visual

Como ya he descrito, el corpus documental de esta investigación es eminentemente visual (68 fotografías, 1 video), por lo que he decidido aproximarme a su análisis utilizando el método de la etnografía visual con un enfoque reflexivo. Para la antropóloga social Sarah Pink (2001), la etnografía visual reflexiva se concentra en las condiciones contextuales de producción de las imágenes, pues considera que los registros visuales “completos” de los procesos, actividades y relaciones sociales son imposibles. Asimismo, esta perspectiva concibe el conocimiento visual como uno independiente del verbal, por lo que la etnografía visual reflexiva no consiste en la traducción de “evidencias visuales” a conocimiento verbal, sino en la exploración de las relaciones entre conocimiento visual y otras formas de conocimiento (Pink, 2001). Las tres premisas que Pink (2001) propone para la etnografía visual reflexiva son: a) las fotografías o videos no registran la “verdad” objetiva de ningún proceso, actividad o evento, por lo que ningún análisis se realizará sobre un registro completo y auténtico; b) el contexto de producción de las imágenes deberá ser analizado para explorar las subjetividades e intenciones de las personas involucradas en su generación; y c) el análisis no se concentra en el contenido visual

de las imágenes sino en los distintos significados que las personas les atribuyen en diferentes contextos.

Teniendo en cuenta lo anterior, los registros visuales clasificados en el corpus documental de esta investigación han funcionado como puntos de partida o catalizadores de narraciones producidas desde la memoria de las artistas. Las imágenes, más que como evidencias o pruebas de la veracidad de los testimonios, funcionan como detonantes de recuerdos, a veces incluso de extrañamientos al reconocer(se en) situaciones olvidadas o recordadas de otras maneras. El espacio de intercambio que propició el proyecto curatorial *La performance fronteriza* fue uno de los más ricos, pues en él se encontraban testimonios diversos y documentos visuales que, en su uso aislado, sin datos o información descriptiva, provocaron derivas mnemónicas. Además, tanto en el intercambio colectivo como en el una a una —en mis visitas—, la observación generó recuerdos llenos de emociones que se expresaron en interjecciones, risas, carcajadas o gestos a los que yo respondí emocionándome también. En algunas ocasiones había leído y escuchado tanto de ciertas obras, que al ver las imágenes de su registro desbordaron mi imaginación, causándome sorpresa; mientras que otras veces al no existir ninguna, o una o sólo un par de imágenes, me invadió una sensación de frustración. Sin embargo, esa sensación de frustración se ha disipado en parte al usar el método de la etnografía visual reflexiva y aceptar su premisa de que ningún registro es completo, por exhaustivo que éste sea.

En su contexto de producción, las intenciones de las artistas eran, además del registro y la memoria de sus prácticas artísticas, la remediación de las imágenes. En varias ocasiones, las imágenes de performances, protestas u otros eventos políticos, sirvieron como componentes visuales de otras piezas artísticas. El caso de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* es quizá el más ilustrativo de esto, pues integra imágenes de archivo de protestas y otras obras artísticas, en la que la más reconocible es el registro audiovisual de *Clothes' Border Line* que aparece en

la pieza de videoarte. Asimismo, las subjetividades involucradas en su producción dan cuenta de la jerarquía de los géneros, reflexión que Berta Jottar manifestó a través de sus obras y textos, apuntando que al ser las mujeres las que generalmente se encontraban “detrás de la cámara” registrando las prácticas artísticas, produjeron imágenes donde los hombres artistas aparecen. No es casualidad que todas las imágenes de registro de las tres obras estudiadas en esta investigación —hechas por mujeres— hayan sido creadas por mujeres artistas, Carmela Castrejón, Berta Jottar y Martha Rosler,⁷⁵ todas feministas y, quizá por ello, preocupadas por la memoria, la visualidad y la visibilidad de las prácticas artísticas corporales.

Yo me acerco hoy a esas imágenes con la intención de conocer los procesos socioculturales que registran; pero no buscando evidencias que confirmen los eventos o la veracidad de las narraciones de las artistas, sino buscando portales hacia esos otros tiempos y lugares, sitios que por fuerza siguen siendo los mismos pero diferentes. Las imágenes, fotografías y videos, son “performances de la mirada” (MacDougall y Espinosa, 2009), que a través de su performatividad —su autorreferencialidad y capacidad para constituir realidad— se transforman en objetos sociales activos que proyectan y se mueven a otros tiempos y espacios (Edwards, 2001). Como “artefactos heurísticos”, las imágenes proyectan activamente el pasado en el presente y en combinación con nuestro “acto de ver” son capaces de sugerirnos la experiencia de lo ocurrido, mostrándonos eso lejano, pero también constituyéndose del pasado que no exponen (Edwards, 2001). Hay una relación fenomenológica entre la imagen y el o la observadora, un “tono afectivo” que no nos es transmitido por el contenido visual, sino precisamente por la capacidad proyectiva y de movilidad de la imagen (Edwards, 2001) —su performatividad—, transformando cada uno de mis enfrentamientos con las imágenes del corpus documental en mi experiencia del pasado en el presente, en mi experiencia de esos

⁷⁵ Artista feminista estadounidense que trabaja con video, fotografía, texto, instalación y performance. Martha realizó los videos de registro de *Clothes' Border Line* que se encuentran en el fondo Berta Jottar, por solicitud de la misma Berta.

espacios que son al mismo tiempo desconocidos y conocidos para mí. Al observar las imágenes no las interpreto simplemente, las experimento.

2.5 Análisis narrativo

Además del corpus documental, esta investigación cuenta con un corpus etnográfico, integrado por el testimonio oral de las artistas participantes. Son tres entrevistas individuales y dos fragmentos de grupos de discusión los que componen este corpus etnográfico. Para su análisis he decidido emplear el método de análisis narrativo que “considera cómo es que las personas seleccionan, organizan y conectan los eventos y personajes en sus narraciones” (Torbenfeldt y Andersen, 2020, p. 266).⁷⁶ Las entrevistas son eventos en los que la información se transforma en experiencia compartida, en los que lo personal se vuelve público (Denzin, 2001). En este compartir y publicar una “experiencia vivida”, esto es, la narración de algo que nos ha pasado en la vida, misma que se convierte en un punto de convergencia entre “la percepción individual y el significado cultural, entre el ser y las formas simbólicas, la biografía y las condiciones sociales de existencia” (Pickering, 2008, p. 27),⁷⁷ se negocian una serie de posiciones por parte de quien narra: a) la posición entre los personajes de su narración; b) la posición de quien narra con su interlocutor o interlocutora; y c) la posición de quien narra con relación a los “argumentos/discursos maestros dominantes”,⁷⁸ lo que termina transmitiendo quién es quién narra, tanto para su interlocutor o interlocutora como para él o ella misma (Bamberg, 2020).

Para desarrollar mi análisis narrativo de los testimonios utilizo una aproximación en tres niveles: a) *temático*, enfocado en el contenido de la narración, es decir, en qué es lo que se narra; b) *estructural*, concentrado en los componentes de la narración y sus relaciones, esto es,

⁷⁶ “Narrative analysis considers how people select, organise and connect events and characters in stories.” (Torbenfeldt y Andersen, 2020, p. 266)

⁷⁷ “This is because experience constitutes the meeting-place of individual perception and cultural meaning, self and symbolic forms, life-story and social conditions of existence.” (Pickering, 2008, p. 27)

⁷⁸ “... dominant master storylines/discourses...” (Bamberg, 2020, p. 244).

cómo se transmite la narración; y c) *performativo*, que pone atención al significado del contexto en que se narra al indagar para quién es la narración, cuándo, por qué y con qué propósito se narra (Torbenfeldt y Andersen, 2020). En otras palabras, el nivel performativo analiza la interacción entre quien narra y su interlocutor o interlocutora. Al emplear la dimensión analítica performativa busco incluir en mi análisis las condiciones de la producción situada de información, dando cuenta del reconocimiento social mutuo en el contexto determinado de las entrevistas, así como de mi propia experiencia de la entrevista. Lo anterior con el objetivo de comprender las construcciones sociales y culturales que participan en las narraciones personales de las artistas colaboradoras y así intentar identificar mis atribuciones de significado y afecto que juegan en mis interpretaciones de las narraciones que ellas me compartieron.

2.5.1 Recolección de testimonios

Las primeras entrevistas que realicé a Carmela Castrejón, María Eraña y Berta Jottar, fueron entrevistas semiestructuradas. Este tipo de entrevistas se caracteriza por estar compuesta por preguntas más o menos abiertas que forman una guía, buscando que la entrevistada responda libre y espontáneamente (Flick, 2007). Asimismo, la secuencia y posibles omisiones de preguntas ya cubiertas por la entrevistada en respuestas largas a otras preguntas, queda a decisión del entrevistador (Flick, 2007). En este caso, las entrevistas estuvieron basadas en un cuestionario enfocado a conocer su participación en la escena del performance en Tijuana, integrado por tres ejes temáticos: “formación y práctica”, “espacios de la disciplina del performance”⁷⁹ y “categorías del performance”. Algunas preguntas fueron: “¿en qué

⁷⁹ Quiero resaltar que en ese cuestionario utilicé el término “disciplina” para describir al performance, sin embargo, el uso general para describirlo en la bibliografía y en este estudio es “práctica”. Aunque para mí fue un cambio aparentemente sin consecuencias al momento de hacerlo, considero que impactó mi acercamiento al pasado del performance, pues al entenderlo como práctica artística, puse mayor atención al aspecto procesual y ya no tanto a las obras como productos. En cambio, al hablar de disciplina artística, en el vínculo entre medio y objetos producidos —la disciplina de la pintura genera pinturas— el énfasis está colocado en los productos y en una serie de reglas que se siguen para producirlos, tanto que la Historia de la pintura se ha realizado a partir de la cronología de los estilos de las obras —los cambios en las reglas—, entendidos como movimientos artísticos; en

disciplinas se desarrolla tu trabajo artístico, principalmente?"; "¿qué espacios de exhibición (centros, galerías, espacios independientes) para el performance han existido/existen en Tijuana?"; y "¿cómo ha afectado tu situación geográfica a tu práctica del performance?". La aplicación del cuestionario fue flexible de acuerdo con el flujo de las respuestas de las entrevistadas. Las tres entrevistas fueron registradas en audio y video e hice la transcripción natural de las mismas,⁸⁰ documentos que he utilizado como fuente para mi análisis.

La entrevista con Carmela Castrejón la realicé en persona en un espacio público, la cual fue registrada en audio y video por una camarógrafa y su asistente. Las condiciones de ruido y distractores no fueron las mejores, pues se trataba de un sitio concurrido y ruidoso, a pie de calle. Sin embargo, fue petición de la entrevistada realizarla en ese lugar. Entiendo que fue una medida precautoria de parte de Carmela, pues yo era un desconocido para ella cuando le solicité la entrevista. Incluso parecía escéptica o reticente, pues sus respuestas, en general, fueron cortas, impersonales o evasivas. De la serie de entrevistas fue la de menor duración, alrededor de 40 minutos. Con Carmela la aplicación del cuestionario fue la más literal, debido a que sus respuestas por lo regular fueron breves. Otro aspecto que influyó en la entrevista fue mi práctica como entrevistador y mi conocimiento del tema. La de Carmela fue la segunda entrevista de la serie que realicé entre 2017 y 2018. Mi conocimiento de la historia del performance era general, desconocía muchos de los nombres, los lugares, los colectivos, etc., por lo que mis preguntas e intervenciones fueron más bien obtusas. Otro factor determinante fue que utilicé un formato de cesión de derechos de imagen que hice firmar a Carmela, aunado a esto la presencia del equipo técnico, creo que pusieron en alerta a la entrevistada. Pues, después de la entrevista,

contraste, la historia del performance no se ha realizado siguiendo estilos, quizá, porque el conjunto de reglas que podrían definirlo son tan generales que no alcanzan para disciplinarlo.

⁸⁰ La transcripción natural busca la legibilidad de la entrevista al editar los balbuceos, las repeticiones y errores gramaticales de las entrevistadas, mientras que en la transcripción literal se escriben todas las palabras tal y como fueron registradas.

fuimos a desayunar las cuatro personas involucradas en la entrevista y en ese momento Carmela se explayó en sus narraciones.

La segunda entrevista incluida en el corpus etnográfico de esta investigación fue la de Berta Jottar. Este encuentro lo tuvimos de manera virtual, vía Google Hangout, en el año 2020. Fue la décimo segunda entrevista de la serie que inicié en el 2017. A diferencia de la entrevista con Carmela, la de Berta fue una a una y el registro en video lo hice con una aplicación que graba la pantalla de la computadora. Cada quien se encontraba en su casa, sin distracciones, cómodas. Mi conocimiento del tema era más profundo, comprendía un poco más las relaciones, los vínculos, tanto así que para Berta elaboré un nuevo cuestionario, más dirigido a ciertos espacios, colectivos y eventos, en los que sabía ella había participado. El flujo de la entrevista fue profuso. Las respuestas de Berta, además de extensas y descriptivas, eran también profundas, conceptuales, afectivas. A través de ella fue que pude acercarme a las dimensiones socioculturales de la historia del performance en la frontera, a sus problemáticas intragrupalas y con las instituciones, en donde el género, la etnicidad y la clase fueron elementos importantes que organizaron las formas de colaboración, los procesos de legitimación y la articulación de la narrativa histórica de ese período.

Finalmente, la entrevista de María Eraña fue la última de toda la serie, en el 2020. Tuvo las mismas características que la entrevista con Berta. Debido a la producción escritural de María, conocía un poco mejor su perspectiva en relación con la historia del performance en la frontera. Al no considerarse artista, aunque haya participado en varias obras y exposiciones y sido parte de colectivos artísticos, la visión de María me permitió acceder a otros aspectos de la escena del performance, vinculados a procesos de producción y organización. María destacó los lazos colaborativos con la escena musical binacional, así como los proyectos editoriales, tales como la revista *La línea quebrada/The Broken Line*, que se asocia principalmente con el

artista Guillermo Gómez Peña, pero de la cual María y Rosina Conde⁸¹ fueron editoras en sus inicios en 1986. En la entrevista con María, destaca también el asunto de la organización del trabajo artístico de acuerdo con el género, en la que los hombres artistas se consideraban los “visionarios” con ideas “geniales”, mientras que las mujeres artistas se dedicaban a materializar esas ideas. Pero María desmiente esta división simplista, pues asegura que ellas tanto participaban en la discusión de ideas como en la producción material.

Un segundo momento de recolección de testimonios se dio en forma de entrevista grupal o grupo de discusión, como parte del proyecto curatorial *La performance fronteriza*, entre 2021 y 2022. “Un grupo de discusión es un grupo de trabajo al que ha sido invitado un número reducido de personas que cumplen con unas características específicas para conversar en torno a una temática, propuesta por el moderador” (Izcara, 2014, p. 175). En este caso, el proyecto se centró en la reconstrucción de la memoria de las artistas y activistas que formaron parte de la escena del performance en la frontera Tijuana-San Diego, entre 1984 y 2004. En tal sentido, convoqué a Carmela Castrejón, María Eraña, Emily Hicks, Berta Jottar y Carmen Valadez. Carmen Valadez me sugirió incluir a su pareja, Jaime Cota, debido a su importante militancia como activista, por lo que finalmente el grupo quedó integrado por seis personas y yo como moderador. Realizamos siete sesiones virtuales, vía Jitsi Meet, en las que la asistencia varió, según la disponibilidad de las participantes. La consigna era recordar colectivamente su trabajo artístico y activista durante el período propuesto, para lo cual yo lanzaba algunas preguntas iniciales para provocar las narraciones e intervenía con alguna pregunta corta cuando algo no quedaba claro o quería saber algún detalle específico o para re-encauzar la narración. En algunos momentos se usaron documentos de los archivos personales de las participantes

⁸¹ Artista multidisciplinaria, académica y editora originaria de Mexicali, B. C., México.

para detonar recuerdos. Las sesiones quedaron registradas en video, de manera privada, en el canal de YouTube del proyecto.⁸²

A diferencia de las entrevistas individuales, en los grupos de discusión saltaron contradicciones en las narrativas. Las diferentes versiones disputaron fechas, participaciones, motivos o autorías. Cuando esto sucedía, generalmente se negociaban las posturas en relación con el consenso, es decir, se buscaba comparar los recuerdos de las demás para hacer valer una de las versiones. En ocasiones, se recurrió a documentos de los archivos personales para confirmar datos específicos como fechas o nombres. Algo sumamente importante fue el intercambio de afectos durante las reuniones. La mayoría de las participantes se reunía por primera vez después de veinte o treinta años de haber convivido en la frontera. Hubo celebraciones, añoranzas, incomodidades e incluso algunos conflictos añejos fueron revividos. La meta del proyecto fue producir colectivamente un sitio web donde se pudiera acceder a su memoria, compuesta por imágenes, textos y audios. La profusión de recuerdos y la reiteración de ciertas memorias produjeron una alta cantidad de información. A pesar de que el enfoque era en torno a la memoria de las mujeres artistas/activistas, las piezas de *Jispanics Are Jot!* y *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* no fueron discutidas en las sesiones. Pienso que esto se debió a que la discusión se fue concentrando en la relación arte y activismo, por lo que *Jispanics Are Jot!* quedó fuera por ser sólo un proyecto artístico y *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* por ser una pieza individual. *Clothes' Border Line* si fue discutida e incluida en la memoria del sitio web,⁸³ por lo que los testimonios relacionados con esta pieza son los únicos utilizados en esta investigación.⁸⁴

⁸² Este material no es de consulta pública. La duración total de las sesiones es de alrededor de 14 horas. Tengo planes de realizar la edición del material para publicar fragmentos específicos en un próximo proyecto.

⁸³ Para consultar información sobre *Clothes' Border Line* publicada en el sitio web de *La performance fronteriza* ir a: <https://tijuanaperformance.art/eventos/humberto-carrillo-clothes-border-line/>

⁸⁴ Estos testimonios son fragmentos de las sesiones 6 y 9 (evaluación), de los cuales realicé la transcripción natural. Fuentes que utilizo para mi análisis.

2.6 Escritura performativa

Tanto la etnografía visual como el análisis narrativo me han servido como preparación para escribir performativamente. La escritura performativa se distingue por presentar experiencias vividas por medio de la narración de momentos icónicos, en la que se mezcla la mente y el cuerpo, lo concreto y lo subjetivo, lo cognitivo y lo afectivo (Pelias, 1998). Es performativa — autorreferencial y constituyente de realidad— porque conjura y no representa, construye mundos y no presupone la existencia de uno cierto, la escritura performativa depende de su capacidad creadora (Pelias, 1998). Al no haber acceso directo a la experiencia vivida (Denzin, 1997), la escritura performativa está intrincada, necesariamente, con la ficción. Conjura la experiencia vivida a través del artificio (Pelias, 1998). La escritura performativa da forma a la memoria y a los afectos que integran la experiencia vivida. En esa formación ocurre también la pérdida y el duelo. Escribir performativamente me duele. Te duele. Nos duele. En ese compartir el duelo, nos identificamos. Al escribir performativamente, al conjurar nuestras experiencias vividas, aflora el encuentro entre lo personal y lo político. La escritura performativa confiesa, expone, atestigüa; revela lo escondido, examina lo ocultado (Pelias, 1998). Transforma la convicción (*personal commitment*) en testimonio público (Pelias, 1998).

Utilizo la escritura performativa para conjurar las obras artísticas analizadas en esta investigación. A estos conjuros los llamo “contornos afectivos”,⁸⁵ en referencia a lo que describe la teórica de los Performance Studies, Peggy Phelan, en su libro *Mourning Sex* (1997):

Estoy investigando, en *Mourning Sex*, la posibilidad de que se pueda hacer algo sustancial a partir del contorno que queda después de la desaparición del cuerpo. Intuyo que el *contorno afectivo* [énfasis propio] de lo que hemos perdido puede acercarnos más que la ilustración restaurada, a los cuerpos que todavía queremos tocar. O al menos

⁸⁵ En este término también resuena la propuesta de Sara Ahmed cuando se refiere a que la circulación de las emociones produce los “contornos” de los objetos y cuerpos por los que circulan.

el hueco del contorno podría permitirnos comprender más profundamente por qué anhelamos sostener cuerpos que ya no están. (p. 3)⁸⁶

Con esta voz performativa, presento las performances desde mi experiencia como espectador documental y testimonial, recurriendo a los estados corporales vinculados a mi memoria, imaginación y emoción, intrincados con mi conocimiento como curador de arte, mi cultura, mi ideología, mi posición epistemológica y mis condiciones sociales de existencia, para conjurar los afectos que las performances han provocado en mí.

⁸⁶ “I am investigating, in *Mourning Sex*, the possibility that something substantial can be made from the outline left after the body has disappeared. My hunch is that the affective outline of what we’ve lost might bring us closer to the bodies we want still to touch than the restored illustration can. Or at least the hollow of the outline might allow us to understand more deeply why we long to hold bodies that are gone.” (Phelan, 1997, p. 3)

Capítulo III Contexto de las prácticas performáticas indocumentadas: “políticas locales, siempre internacionales”⁸⁷

El 5 de septiembre de 1989, el entonces presidente de los Estados Unidos, George H.W. Bush declaró en su primer mensaje televisado, la guerra de EE. UU. en contra de las drogas. El 9 de noviembre del mismo año, cayó el muro de Berlín que separaba la Alemania Occidental de la Oriental, momento que es considerado el fin de la Guerra Fría entre EE. UU. y la Unión Soviética; misma que se disolvió tan solo un par de años después (1991). Entre el 2 de agosto de 1990 y el 28 de febrero de 1991, EE. UU. encabezó la Segunda Guerra del Golfo Pérsico contra Irak. En 1993 EE. UU. inició la construcción del muro fronterizo, empleando las pistas de aterrizaje utilizadas en la Segunda Guerra del Golfo Pérsico. El 1 de enero de 1994 entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se pronunció desde Chiapas, por primera vez. Entre el 25 de septiembre y el 30 de octubre de 1994 se llevó a cabo el festival binacional de arte público INSITE, en la región fronteriza Tijuana-San Diego, mientras el 1 de octubre de ese mismo año inició oficialmente la Operación Guardián, con el objetivo de “disuadir” la entrada de migrantes indocumentados e indocumentadas a EE. UU.

Los sucesos que he mencionado son eventos sociopolíticos que marcaron la forma de hacer arte en la frontera. Influyeron en la poética, política y conceptualización de las prácticas performáticas indocumentadas que, como apunta el subtítulo de este capítulo, fueron locales, pero siempre internacionales. Esta peculiaridad de ser local e internacional a la vez, o global, ha sido conceptualizada como “glocal”. La académica transfronteriza Norma Iglesias-Prieto (2014) define lo glocal como una condición conceptual y territorial de la cotidianidad transfronteriza, en la que no es posible distinguir entre lo local y lo global, sino que ambas

⁸⁷ La frase es de Berta Jottar, tomada de su texto *Movimientos discursivos del cuerpo: reflejos y reflexiones sobre actos artísticos en la frontera México/EUA* (2000).

dimensiones están integradas en una sola experiencia. Para Iglesias-Prieto (2018) la fronteridad⁸⁸ “transfronteriza” procura ciertas condiciones de sentido que experimentan sujetos y sujetas bilingües y biculturales para quienes la frontera se convierte en un “tercer espacio” o “tercera condición”; donde las personas, por lo general, sostienen relaciones afectivas y dominan los códigos culturales en ambos lados de la frontera. Las y los transfronterizos desarrollan una aguda capacidad crítica en torno a las nociones y prácticas fronterizas y son sus propias prácticas las que cuestionan y transgreden la idea de frontera como límite geopolítico, así como la lógica binaria de “ellos-ellas/nosotros-nosotras” y “aquí/allá” (Iglesias-Prieto, 2018).

En tal sentido, considero que la fronteridad transfronteriza caracterizó a las artistas participantes en esta investigación, pues durante el período de estudio (1989-1994) fueron biculturales y bilingües, dominaron los códigos culturales de ambos lados de la frontera, así como mostraron una gran capacidad crítica hacia las nociones y prácticas fronterizas establecidas. También, sus prácticas artísticas cuestionaron y transgredieron la noción de frontera como límite geopolítico y participaron en múltiples grupos y colectivos en ambos lados de la frontera. En ese sentido, el contexto fronterizo y su carácter glocal jugaron un papel importante en la definición de sus prácticas socioculturales, sus identidades sociales y sus abordajes conceptuales, que son las tres dimensiones de las fronteridades. En cuanto a sus prácticas socioculturales, el contexto fronterizo glocal marcó la poética de su producción artística, tanto en sus estrategias como sus dispositivos, por ejemplo, en su relación con la materialidad del cerco/muro fronterizo. En torno a sus identidades sociales, las políticas exteriores de EE. UU., concretadas en sus conflictos bélicos, repercutieron en sus posicionamientos políticos respecto a los temas abordados en sus obras. Finalmente, en sus

⁸⁸ Ir al apartado 1.1.2 *Cuerpo de carne y cuerpo performático* del capítulo I de este trabajo para la explicación de su propuesta.

abordajes conceptuales, el maltrato a los y las migrantes indocumentadas las llevaron a denunciar el carácter racista y sexista de la frontera, desde el feminismo.

Es así que, partiendo de la característica glocal del contexto donde se desarrollaron las prácticas performáticas indocumentadas y la fronteridad transfronteriza de las artistas colaboradoras, en este capítulo ahondaré en el impacto de ciertos sucesos sociopolíticos que fueron significativos para las artistas incluidas en esta investigación. Abordo la influencia de estos eventos que identifiqué y vinculo con la poética, política y conceptualización de las prácticas performáticas indocumentadas. Además, describiré el movimiento artístico-activista que surgió en la frontera Tijuana-San Diego a principios de los años 1980, del cual las artistas formaron parte, así como los distintos grupos y colectivos que lo constituyeron y los tipos de prácticas artísticas que desarrollaron. Finalmente, presento unas viñetas biográficas de Carmela Castrejón, María Eraña y Berta Jottar —las artistas colaboradoras de esta investigación— para situarlas como tres artistas feministas (trans)fronterizas en la región Tijuana-San Diego en la década de los años 1980 y principios de la de 1990, con trayectorias distintas que convergieron.

3.1 “The New World (B)Order”:⁸⁹ la guerra en todas partes

Según Berta Jottar (2000a), la frontera es para EE. UU. el lugar “natural” para ensayar la guerra, es el espacio donde “recicla” su mentalidad y materiales bélicos. En su entrevista con Ursula Biemann, Jottar (2000a) señala que el expresidente George H.W. Bush declaró la guerra contra las drogas tras haber finalizado la Primera Guerra del Golfo Pérsico (1980-1988) en la que EE. UU. apoyó a Irak con armamento. En su mensaje, el expresidente mencionó que dirigiría más de un billón y medio de dólares para promover la cooperación entre agencias, el trabajo de inteligencia y el uso de tecnología desarrollada por el Departamento de Defensa para detener el tráfico de drogas en las fronteras de EE. UU.⁹⁰ Ese mismo año cayó el muro de Berlín, evento

⁸⁹ La frase es del artista Guillermo Gómez Peña, tomada de su texto *El Nuevo Border Mundial* (1993).

⁹⁰ El video del mensaje puede consultarse aquí: <https://youtu.be/rWlmcDgoRDU>

que marcó el fin de la Guerra Fría entre EE. UU. y la Unión Soviética, suceso que reordenó la geopolítica mundial, transformando la frontera entre México y EE. UU. en el nuevo campo de batalla y a la migración indocumentada en el nuevo enemigo “mojado” de EE. UU. En 1990 el expresidente Bush inició otra guerra, la Segunda Guerra del Golfo Pérsico, ahora contra Irak. En 1991 terminó este conflicto bélico del cual fueron recicladas las pistas de aterrizaje para construir el muro fronterizo entre 1992 y 1993.⁹¹

En 1994 la Operación Guardián (*Operation Gatekeeper*) se implementó como una estrategia “disuasiva” para detener la migración indocumentada de México a EE. UU. Esto significó pasar de aprehender a las y los migrantes indocumentados una vez que hubiesen cruzado la frontera, a la disuasión de su cruce por medio de tecnologías de iluminación y el aumento de agentes de la Patrulla Fronteriza en una formación visible para intimidar a las personas que buscaban cruzar la frontera. Asimismo, se emplearon tecnologías de guerra, proporcionadas por el Departamento de Defensa, tales como telescopios nocturnos, sensores sísmicos para detectar el tránsito de personas, radios portátiles y un sistema electrónico de identificación de huellas dactilares para acceder a información de los y las migrantes detenidas.⁹² La Operación Guardián comenzó en el condado de San Diego, específicamente en la ciudad de Imperial Beach, la cual colinda con Playas de Tijuana, históricamente un punto de cruce y de contacto entre las comunidades migrantes, por ejemplo, es en ese tramo de frontera

⁹¹ No es sencillo identificar las diferentes materialidades de la frontera México-EE. UU. a lo largo del tiempo. A pesar de que no encontré registro oficial de alguna acción de remodelación de la frontera anterior a la construcción del muro con las pistas de aterrizaje de la Segunda Guerra del Golfo Pérsico entre 1992 y 1993, basándome en las fotografías de registro de la pieza *The Border Door*, de Richard A. Lou, realizada el 28 de mayo de 1988, que muestran una frontera de apenas unos barrotes y alambre enclenque; en las fotografías de registro de la obra *¡Vamos al “bordo”!*, ejecutada el 28 de abril de 1990, en donde aparece una cerca de malla ciclónica que sustituyó la alambrada anterior; y en las fotografías que documentan la pieza *Clothes’ Border Line*, llevada a cabo el 02 de febrero de 1991, en donde es posible observar una segunda “capa” hecha de una especie de lámina oscura con agujeros, concluyo que entre 1989 y 1990 se erigió una cerca de malla ciclónica en la frontera y que entre 1990 y 1991 se agregó la segunda capa, la cual fue transitoria. Entre 1992 y 1993 se construyó el “muro” con las pistas de aterrizaje de la Segunda Guerra del Golfo Pérsico, que caracterizaron su color óxido, replicado en su última transformación en el 2018. Otro factor es el tiempo de construcción de las diferentes materialidades de la frontera, debido a su extensión los procesos de construcción han sido por secciones, por lo que los registros fotográficos y las fechas de inicio de los planes oficiales, pueden no reflejar el avance real en la región de Tijuana-San Diego.

⁹² Para más información consultar: <https://oig.justice.gov/sites/default/files/archive/special/9807/gkp01.htm>

donde se encontraba el Friendship Park que inauguraron Pat Nixon y su esposo, el expresidente Richard Nixon, en 1971.⁹³

La Operación Guardián fue el resultado de una serie de decisiones basadas en la búsqueda del control de la migración indocumentada por parte de EE. UU. En 1986 se aprobó la Immigration Reform and Control Act (IRCA), también conocida como la ley Simpson-Rodino, que ofreció una vía de legalización a ciertos inmigrantes indocumentados, pero también reforzó las restricciones para futuras migraciones.⁹⁴ Por otro lado, en 1989 Muriel Watson inició el movimiento anti-inmigrante Light Up the Border, que mensualmente convocó a personas a protestar en contra de la migración indocumentada, usando sus automóviles —se formaban en fila, uno a lado del otro con los faros frente al límite fronterizo— para iluminar la frontera y así “descubrir” del velo de la noche a los y las migrantes indocumentadas. La estrategia se repitió cada mes a lo largo del año 1990 y provocó contra-protestas formadas por activistas y artistas que se plantaron frente a los automóviles con espejos y plásticos negros para reflejar la luz. En estas contra-protestas participaron integrantes de los colectivos y grupos artísticos de Tijuana y San Diego.⁹⁵ Watson asegura que su movimiento condujo a la construcción del muro hecho de las pistas de aterrizaje recicladas de la Segunda Guerra del Golfo, después de que el congresista Duncan Hunter consiguiera las pistas y fondos para implementar iluminación permanente en la frontera.⁹⁶

Tanto la IRCA como el movimiento Light Up the Border reflejaron la aversión de EE. UU. hacia la migración indocumentada, la cual se afianzó con la Operación Guardián y la

⁹³ Este tramo de la frontera, que se interna en el Océano Pacífico, ha sido un espacio frecuentemente usado por el arte. Por mencionar sólo algunas piezas: *End of the Line* (1986) del BAW/TAF; *One Flew Over the Void (Bala perdida)* (2005) de Javier Téllez para INSITE; *Erasing the Border* (2011) de Ana Teresa Fernández; *Reflecting the Border* (2017) de Marcos Ramírez ERRE y Margarita Certeza García.

⁹⁴ El acta prohibía la contratación de inmigrantes indocumentados, sancionando a sus empleadores; permitió también, la legalización de migrantes indocumentados que hubiesen ingresado antes de 1982, si estos iniciaban el proceso durante un periodo de 18 meses después de la aprobación del acta. Para más información consultar: <https://observatoriocolef.org/iniciativas/immigration-reform-and-control-act/>

⁹⁵ Me refiero a: el BAW/TAF, la banda de El Nopal Centenario, Las Comadres y Grupo Factor X.

⁹⁶ Ver entrevista en: <https://youtu.be/3pTtqUgD8PI>

consecuente criminalización de los y las migrantes indocumentadas. El 08 de noviembre de 1994 —tan solo un mes después de haberse iniciado la Operación Guardián— se votó en California la proposición 187 con un 59% de aprobación y pasó a ser ley al día siguiente. La proposición 187 negaba servicios sociales, médicos y el acceso a la educación pública a las y los migrantes indocumentados. Sin embargo, el 11 de noviembre de 1994 el juez federal Matthew Byrne promulgó una orden de aplazamiento en contra de la ley 187, pero fue hasta 1998 cuando el gobernador Gray Davis desechó la ley definitivamente. Aunque el BAW/TAF y la banda de El Nopal Centenario ya venían trabajando directamente con los temas de la migración indocumentada, su criminalización, la xenofobia y el racismo de EE. UU., con *A Border of Mirrors* (1990) —las contra-protestas de Light Up the Border—, los grupos y colectivos, incluidos Las Comadres y Grupo Factor X, formaron coalición. Este fue un momento único de colaboración entre los grupos y colectivos, así como de activismo artístico, que considero define en gran parte la producción de arte hecho en la frontera durante la década de los años 1980 y principios de la de 1990.

Los grupos y colectivos de los 1980 pavimentaron el camino para lo que después se conocería como el Border Art, un tipo de producción artística legitimada por la institución cultural global, la cual aborda críticamente las problemáticas sociales de los regímenes fronterizos. Sin importar si son *site-specific* en la frontera o dentro de museos o galerías, las obras artísticas enmarcadas en este movimiento generalmente carecen de la dimensión activista. Aunque la poética del arte hecho en la frontera, desarrollada por los grupos y colectivos de los 1980, se retoma —se trabaja con la materialidad y/o visualidad del muro, con las corporalidades de las y los migrantes indocumentados, con el cruce de la frontera, etc.—, lo cierto es que la política de la producción artística posterior a ese primer momento del arte hecho en la frontera, distinguido por su activismo artístico, está mayormente encaminada a incidir en la esfera de la reflexión, mientras que las colaboraciones entre activistas y artistas ya

no son tan comunes. Ejemplo de este tipo de producciones artísticas son la mayoría de las piezas desarrolladas en las distintas ediciones del festival binacional de arte público INSITE. Fue en este festival, donde Marcos Ramírez ERRE, el artista fronterizo de Tijuana más reconocido a nivel internacional, afianzó su carrera artística y se convirtió en el representante tijuanaense del arte fronterizo.⁹⁷

3.1.1 1994: neoliberalización de la vida

Para Berta Jottar (2000b), la frontera es una “mini-versión del experimento de globalización” (p. 37) donde se produce un “transnacionalismo económico e ideológico” (p. 37) y una “cultura fronteriza que entiende lo local siempre en relación simbiótica con lo global” (p. 37). Iniciativas como el Programa Nacional Fronterizo (Pronaf) y el Programa de Industrialización de la Frontera (PIF), implementados por el gobierno mexicano en 1961 y 1965 respectivamente, prepararon la zona fronteriza entre México y EE. UU. para lo que después afianzó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) de 1994: la industria maquiladora. El Pronaf y el PIF fueron programas que buscaron incentivar la inversión extranjera, por medio de la exención arancelaria, y la derrama económica del turismo, a través de la construcción de infraestructura cultural en las ciudades fronterizas. El TLCAN convirtió a Canadá, EE. UU. y México en una zona de libre comercio para promover el intercambio de bienes y servicios entre los tres países. Con el TLCAN las fronteras se abrieron para las mercancías, pero no para las personas —por lo menos no para las indocumentadas—. Las ciudades como Tijuana y Ciudad Juárez se convirtieron en nodos industriales abastecidos con mano de obra barata y sin derechos

⁹⁷ Para poner un ejemplo del tipo de producción artística que menciono, está la pieza *187 pares de manos* (1996; 1997) de Marcos Ramírez ERRE, instalación presentada en el Centro Cultural Tijuana, la Galería Iturralde en Los Ángeles, CA y en la VI Bienal de la Habana, en la cual el artista abordó el tema de la proposición 187. La instalación estaba integrada por 187 fotografías en blanco y negro, que retrataban las manos de 187 personas haciendo su jornada laboral; una silla y un escritorio con un libro de registro con los datos de las personas retratadas; y un contenedor con tres esculturas dentro. Para más información ir a: <http://marcoserre.com/187-pares-de-manos/?lang=es>

laborales, proveída por medio de la migración indocumentada devuelta por EE. UU. —o que no logró ingresar— y por la migración interna femenina.

Como respuesta a la entrada en vigor del TLCAN, el 1 de enero de 1994 el Ejército Zapatista para la Liberación Nacional (EZLN) se levantó en armas y tomó San Cristóbal de las Casas, Chiapas. En términos generales, el EZLN buscó, con su levantamiento, declararle la guerra al gobierno mexicano y desconocer al entonces presidente Carlos Salinas de Gortari, al señalar el carácter fraudulento de las elecciones por las cuales fue designado. Anunciaron que irían contra la “dictadura” bajo la que se encontraba México con la intención de construir un sistema de gobernabilidad basado en los valores de la libertad, la democracia y la justicia. Gran parte de sus integrantes pertenecen a poblaciones mayas, por lo que reclamaban la valía de sus derechos humanos, tales como acceso a la salud, alimentación, educación y retribución salarial por su trabajo en el campo. Para el EZLN, el TLCAN representó “el inicio de una masacre internacional”, por lo que su Comité Directivo decidió iniciar su levantamiento justo cuando el tratado entró en vigor, pues lo consideraron “una condena a muerte” para los indígenas (Marcos, 1994). En el 2005 el EZLN pasó de ser un movimiento armado a un movimiento político que resiste el neoliberalismo desde el altermundismo.⁹⁸

La neoliberalización de la vida no sería una condena a muerte únicamente para los y las indígenas, como el Subcomandante Marcos declaró, sino para todo cuerpo devenido minoría, entre ellos los cuerpos femeninos. Ya con la industrialización de la frontera norte de México, las regiones fronterizas como Tijuana-San Diego y Ciudad Juárez-El Paso se distinguieron por ser vías para el tráfico de drogas y la trata de personas, por ser zonas de permisividad. La feminización del trabajo en la industria maquiladora y la falta de derechos laborales, sumado a la afluencia de la migración femenina hacia la frontera, desvalorizó la vida de las mujeres,

⁹⁸ El altermundismo, altersistema o movimiento antiglobalización, son una serie de movimientos políticos que convergieron en la crítica social al proceso de globalización a finales del siglo XX.

cifrando sus cuerpos como desechables. Estas zonas del margen, de regulación dudosa o escasa, maximizan las condiciones precarias de aparición de los cuerpos femeninos —y feminizados—,⁹⁹ volviéndoles vulnerables hasta el punto mortal. Esta reflexión ya la habían tenido las artistas y activistas de Tijuana antes de 1994; el tema de la violencia estructural y sistemática contra las mujeres ha continuado siendo una problemática social abordada desde el arte. Me refiero a las piezas *Clothes' Border Line* (1991) y *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994), pero también al activismo de Grupo Factor X que luchaba por la salud sexual de las mujeres trabajadoras de la maquila. Al igual que el tema de la migración indocumentada, la temática de las mujeres trabajadoras de la maquila y los feminicidios se convirtieron en un tópico para la reflexión en el arte.¹⁰⁰

3.1.2 INSITE: cooptación del arte hecho en la frontera

En 1992 se llevó a cabo la primera edición del festival binacional de arte público INSITE, en la región fronteriza Tijuana-San Diego. Aunque en esta edición solamente se involucraron tres instituciones culturales de Tijuana,¹⁰¹ la edición sentó las bases para lo que fue uno de los eventos artísticos con mayor proyección internacional realizado en la frontera México-EE. UU. En la región fronteriza se celebraron cinco ediciones (la última en el 2005), siendo la segunda, de 1994, la que se considera la primera realmente binacional y a gran escala, en la que participaron 38 instituciones culturales y educativas de ambos lados de la frontera.¹⁰² Para

⁹⁹ Los “cuerpos feminizados” son cuerpos “fuera de lugar”, que no se ajustan a la norma patriarcal que define a los cuerpos legítimos y valorados como masculinos, blancos, cisgénero y heterosexuales. Son cuerpos a los que se les atribuyen características de inferioridad, asociadas a lo femenino, convirtiéndoles en receptores de violencia (Cortés, 2014). Entre los cuerpos feminizados están los cuerpos “femeninos, jóvenes, racializados, con diversidad funcional o disidentes en términos de género y sexualidad.” (Espitia *et al*, 2019, p. 103)

¹⁰⁰ Algunas piezas son: *Tijuana Projection* (2001) de Krzysztof Wodiczko, para INSITE 2000, y *Maquilapolis* (2006) de Vicky Furnari y Sergio de la Torre, ambas con la colaboración de Grupo Factor X. En cuanto a los feminicidios en Ciudad Juárez ha existido un gran número de proyectos, desde fotolibros hasta exposiciones como *Proyecto Juárez* (2010-2011), presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil en la Ciudad de México, incluso una línea de cosméticos de M·A·C creada por Rodarte “inspirada” en la estética de las mujeres asesinadas.

¹⁰¹ La Casa de la Cultura de Tijuana, el Centro Cultural Tijuana y la Galería de la Ciudad del Instituto Municipal para el Arte y la Cultura de Tijuana.

¹⁰² “inSITE94, la segunda versión de INSITE, fue en varios sentidos la primera versión binacional y a gran escala del proyecto.” (Installation Gallery, 2019)

varios y varias artistas que formaron parte de los colectivos y grupos de los años 1980, pioneros y pioneras del arte hecho en la frontera, INSITE es uno de los proyectos que contribuyó a la “despolitización” del arte fronterizo al insertarlo en el sistema global del arte contemporáneo. Otro de los proyectos que abordó el arte fronterizo, anterior a INSITE, pero sin la misma visibilidad, fue *Dos Ciudades/Two Cities* (1990-1994) del Centro Cultural de la Raza en San Diego y el Museum of Contemporary Art San Diego. Asimismo, la participación del BAW/TAF en la Bienal de Venecia de 1990, nos habla ya de una cooptación del arte hecho en la frontera por parte del sistema regional y global del arte.

La que fue la primera versión binacional y a gran escala de INSITE coincidió con la entrada en vigor del TLCAN, el levantamiento del EZLN y el inicio de la Operación Guardián. Como he mostrado, cada uno de esos sucesos históricos tuvo cierta influencia sobre las prácticas artísticas en la región fronteriza Tijuana-San Diego. Desde el entendimiento y abordaje crítico de la vulnerabilización de los cuerpos minorizados a causa de la neoliberalización de México; de la posibilidad de un mundo alternativo a la globalización; así como de la contradicción que supone la implementación del TLCAN y la Operación Guardián el mismo año, el primero para abrir las fronteras a las mercancías y servicios, mientras que la segunda intentó detener el flujo de la migración indocumentada mediante el empleo de técnicas y tecnologías de guerra en la frontera. INSITE, dentro de esta coyuntura, vino a transformar el arte hecho en la frontera en la marca registrada “Border Art” por medio de una especie de “desactivización”¹⁰³ provocada por la inyección de capital económico, el involucramiento de la institución cultural y la colaboración con artistas globales legitimados y legitimadas. Lo anterior marcó la disolución del movimiento artístico-activista donde se desarrollaron las prácticas performáticas indocumentadas. De ahí que la definición de Jottar (2000b), de la

¹⁰³ Uso “desactivización” en lugar de “despolitización” porque considero que el arte no puede perder su dimensión política, entendida como la intencionalidad de la relación que el o la artista busca establecer con su realidad social a través de su obra; en cambio, entiendo la desactivización como la eliminación de la dimensión activista que distinguió al arte hecho en la frontera de la década de los años de 1980.

frontera como “mini-versión del experimento de la globalización”, adquiera sentido con su consecuente expansión y reitere el carácter glocal de la frontera.

3.2 Arte hecho en la frontera: los colectivos y sus prácticas, 1983-2004

Los grupos y colectivos que surgieron y se disolvieron en este período (1983-2004) conformaron la primera escena o, como me gusta llamarlo a mí, el primer momento del performance hecho en la frontera Tijuana-San Diego. En otro lado he titulado a este momento “la ‘invención’ del arte fronterizo” (Fortis, 2021), pues fue en esta etapa cuando se articuló conceptualmente la categoría de “arte fronterizo” por parte del BAW/TAF (B. Jottar, comunicación personal, 13 febrero, 2020). Aunque el Arte Chicano ha sido considerado el “primer arte fronterizo” por conceptualizar la frontera a través de las artes visuales, lo que distinguió al BAW/TAF —y yo diría al movimiento artístico-activista de la frontera Tijuana-San Diego de esa época— es que la frontera no solamente se conceptualizó, sino que fue utilizada como sitio específico para la producción artística (Sheren, 2011). En tal sentido, identifiqué dos perspectivas dentro de este movimiento, mismas que he podido localizar en las diferentes poéticas y políticas de las prácticas artísticas de los diversos colectivos y grupos. Una de las aproximaciones me parece más cercana a la crítica institucional,¹⁰⁴ en la que ubico al BAW/TAF y al colectivo Las Comadres; mientras que la otra se encuentra más próxima al activismo artístico,¹⁰⁵ de la cual participaron la banda de El Nopal Centenario y el Grupo Factor X. En los apartados que siguen, argumento mi clasificación.

¹⁰⁴ La crítica institucional es un movimiento artístico surgido en la década de 1970, en el que los y las artistas buscaron evidenciar las estructuras de poder y lógicas bajo las cuales funcionan los museos y galerías. Irónicamente, para los años 2000, este movimiento ya se había institucionalizado, por lo que la artista Andrea Fraser, una de las representantes de la crítica institucional, apostó por una visión menos ingenua, proponiéndose reconocer a los y las artistas como quienes “hacen” la institución y en lugar de criticarla como entidad aparte y de la cual ellas y ellos no participan, reconocerse como constitutivos de esta y cuestionarse qué tipo de institución quieren ser.

¹⁰⁵ Retomo la definición de “activismo artístico” de Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel (2012): “modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte” (p. 43).

3.2.1 Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (1984-1990)

El Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF) fue un colectivo binacional fundado en San Diego en 1984 por Isaac Artenstein, David Avalos, Sara-Jo Berman, Jude Eberhart, Guillermo Gómez Peña, Víctor Ochoa y Michael Schnorr. El BAW/TAF es quizá el colectivo de *border art* más conocido globalmente y al que se le atribuye la “invención” del arte fronterizo. Además de la frontera como sitio específico, su trabajo se presentó ampliamente en California, en instituciones culturales como el Centro Cultural de la Raza en San Diego — donde se originó el colectivo—, el Museum of Contemporary Art San Diego, la Galería de la Raza en San Francisco, así como en espacios alternativos como la galería SUSHI Contemporary Performance and Visual Arts en San Diego y Capp Street Project en San Francisco. Además, también se presentaron en Artists Space en Nueva York y participaron en la Bienal de Venecia (1990). Su trabajo partía del reconocimiento de las diferencias corporales (etnicidad, clase, estatus migratorio) a partir de las cuales la frontera administra sus cruces, para criticar las violencias que el Estado ejerce sobre esos cuerpos diferenciados. Colonialismo, clasismo, explotación laboral, racismo y brutalidad policiaca fueron algunas de las problemáticas abordadas en la obra del BAW/TAF.

El BAW/TAF ha sido descrito a menudo como un grupo colaborativo activista e intervencionista (Durant, 1991), precisamente por sus temáticas, estrategias y dispositivos, que van “desde instalaciones que hacían interactuar a los y las espectadoras con objetos y ambientes artificiales hasta performances de sitio específico” (Prieto, 1999, s/p).¹⁰⁶ Sin embargo, lo cierto es que sus presentaciones y exposiciones, aunque generalmente irreverentes, sucedían en su mayoría en instituciones culturales o espacios alternativos dedicados al arte, mientras que sus eventos en el espacio público eran auspiciados también por instituciones y fundaciones. Es por

¹⁰⁶ “These ‘extraordinary’ artworks were everything from installations that made viewers interact with objects and artificial environments, to site-specific performance art.” (Prieto, 1999, s/p)

eso por lo que considero que están más cerca de conformar un movimiento de crítica institucional de la frontera que de activismo artístico en la frontera. El BAW/TAF criticó la institucionalidad de la frontera al revelar las estructuras de poder y las lógicas discriminatorias bajo las que funciona el régimen fronterizo. Pero a pesar de sus piezas *site specific* en la frontera o su irreverencia, se enunciaron generalmente desde la autonomía del arte al producir obras artísticas con los parámetros necesarios para ser presentadas dentro del circuito de galerías e instituciones culturales como museos o centros.¹⁰⁷ El BAW/TAF se desintegró en 1990, tras la realización de su pieza *Border Sutures* a lo largo de la frontera México-EE. UU.¹⁰⁸

3.2.2 Las Comadres (1988-1992)

Las Comadres fue un colectivo feminista binacional fundado en San Diego en 1988, enfocado en la discusión de teoría, arte y política en relación con su experiencia como mujeres en la frontera, integrado por Kirsten Aaboe, Yareli Arizmendi, Carmela Castrejón, Frances Charteris, Eloisa de León, María Kristina Dybbro-Aguirre, María Eraña,¹⁰⁹ Laura Esparza, Emily Hicks, Berta Jottar, Aida Mancillas, Anna O’Cain, Graciela Ovejero, Lynn Susholtz, Ruth Wallen, Marguerite Waller, Rocío Weiss y Cindy Zimmerman. Las Comadres se caracterizó por ser un colectivo con producción mayormente destinada al museo y la galería,

¹⁰⁷ Me refiero a cierta estabilidad de los objetos artísticos y teatralidad de los performances que posibilitaron su museificación.

¹⁰⁸ Existe una controversia relacionada con la vida del BAW/TAF. Al terminar la pieza *Border Sutures* (que consistió en un viaje de un mes a lo largo de la frontera, entre julio y agosto de 1990), en la que participaron Víctor Ochoa, Robert Sanchez, Berta Jottar, Carmela Castrejón, Lourdes Grobet, Patricio Chávez y Michael Schnorr (únicamente la primera semana del viaje), el colectivo decidió su disolución. En septiembre de ese mismo año Schnorr (1945-2012) retomó el nombre del colectivo y con nuevos y nuevas integrantes (Castrejón permaneció hasta 1995), se enfocó en procesos pedagógicos y de intervención comunitaria. Si bien seguían reflexionando sobre las condiciones fronterizas de manera extendida, dejaron en segundo término el carácter *site-specific* en la frontera, que había caracterizado su práctica artística hasta entonces. La controversia reside en que la decisión de retomar el nombre del colectivo, tomada por Schnorr, no fue apoyada por el resto de los miembros y las miembros que en agosto de 1990 habían decidido la desintegración del BAW/TAF. El trabajo de este nuevo grupo continuó hasta el año 2010.

¹⁰⁹ Aunque María Eraña y Carmela Castrejón son mencionadas como integrantes del colectivo Las Comadres en la mayoría de la literatura, Berta Jottar (comunicación personal, 13 febrero, 2020) menciona que la participación de Castrejón fue prácticamente nula, mientras que la misma Eraña no considera haber formado parte del grupo (comunicación personal, 23 junio, 2020).

como la instalación *La Vecindad* (1990), quizá la pieza más reseñada del colectivo. Inicialmente, el grupo surgió en parte debido al hartazgo de Emily Hicks y Berta Jottar, quienes experimentaron machismos ejercidos por integrantes del BAW/TAF, y la negativa a abordar la experiencia de las mujeres artistas en relación con la frontera. Se conformaron como un grupo de académicas y artistas interesadas en discutir sobre la relación entre frontera, género, etnicidad y clase. Debido a la variedad de orígenes, en cuanto a nacionalidades y etnicidades,¹¹⁰ el colectivo tuvo momentos de discrepancias, tal como en la acción *A Border of Mirrors* (1990), en la que el colectivo se dividió y su participación fue parcial. Al igual que el BAW/TAF, el trabajo de Las Comadres me parece más cercano a una crítica institucional de la frontera pues su producción artística presenta características similares relativas a su crítica y tipo de obras.

3.2.3 La banda de El Nopal Centenario (1983-1993)

A diferencia de los colectivos de San Diego (BAW/TAF, Las Comadres), la banda de El Nopal Centenario¹¹¹ fue en realidad un grupo de trabajo que se integró orgánicamente a partir de la convivencia y el intercambio de ideas, sin una membresía exclusiva. En 1983, el pintor Ángel ValRa fue designado director de la Casa de la Cultura de Tijuana. Junto con el periodista Marco Vinicio González, como subdirector, y la periodista y productora María Eraña, quien era la coordinadora académica, transformaron la institución en “el más grande espacio alternativo de la frontera” (Gómez-Peña, 1991, p. 87) México-EE. UU., gracias a la programación de presentaciones de performance, conciertos de jazz, jams de poesía, teatro chicano y shows de danza con artistas de ambos lados de la frontera. Carmela Castrejón, Gerardo Navarro y José Hugo Sánchez, quienes eran parte de la generación de artistas emergentes de Tijuana,

¹¹⁰ Había integrantes de Estados Unidos, México, Inglaterra y Argentina; mujeres blancas, de color, latinas y judías.

¹¹¹ Como no se trató de un grupo formal, el apelativo “la banda de El Nopal Centenario”, o simplemente “la banda del Nopal”, se usaba de forma cotidiana para referirse a las y los artistas que colaboraban en El Nopal Centenario: “No teníamos nombre, pero éramos la banda de El Nopal Centenario” (C. Castrejón comunicación personal, 27 octubre, 2017).

experimentaron con el performance y la instalación en esta etapa de la Casa de la Cultura de Tijuana, incitados e incitada por el artista Felipe Almada, quien contaba con mayor trayectoria. En 1986, la administración de la Casa de la Cultura de Tijuana cambió, los y las artistas perdieron su lugar de reunión y experimentación.

La mecenas María Gloria Bujazán y Felipe Almada alquilaban un complejo de bungalows a artistas, desde principios de la década de los años 1980.¹¹² Tras el cambio de administración de la Casa de la Cultura de Tijuana, los y las artistas fueron ocupando los bungalows y comenzaron a utilizar el jardín común como el nuevo espacio de intercambio y experimentación artística. Después de algunos años, una bodega contigua fue habilitada como salón de ensayos para música, danza y teatro, y poco a poco se fue convirtiendo en un lugar de reunión cultural y finalmente, en 1989, en un foro público para presentaciones que Almada nombró El Nopal Centenario.¹¹³ El periodista Rubén Martínez (1989) describió El Nopal Centenario de la siguiente manera:

A pocas cuadras de “la Revo”,¹¹⁴ un complejo de bungalows y edificios más grandes rodean un jardín lo suficientemente exuberante como para hacerme pensar en las selvas de Chiapas en el sur de México. En un bungalow, varias mujeres artistas están trabajando en moldes corporales de yeso y lienzos que se utilizarán en una instalación próxima en San Diego. En otro, una periodista está preparando notas para un reportaje que telefonará a Radio Bilingüe en Fresno. En el café y foro escénico *underground*

¹¹² Algunos y algunas de las inquilinas fueron José Hugo Sánchez, Gerardo Navarro, Carmela Castrejón, María Eraña, Guillermo Gómez Peña, Emily Hicks, Jesús Papoleto Meléndez, M'Chaca Uba, Jorge Domínguez, Jorge Peña, entre otros y otras.

¹¹³ El calificativo “centenario” hace referencia a los 100 años que cumplía Tijuana de haberse fundado, el 11 de julio de 1889, cuando se inauguró el espacio.

¹¹⁴ Se refiere a la Avenida Revolución ubicada en el centro de Tijuana, una calle dedicada originalmente al turismo.

llamado El Nopal Centenario, Felipe Almada, dueño del complejo, contempla la programación del mes próximo (p. 86).¹¹⁵

En El Nopal Centenario la convivencia entre artistas de todas las disciplinas y activistas era cotidiana. Funcionaba como centro de operaciones, taller colectivo, lugar de fiesta, foro de discusiones, etc. El arte que produjo la banda de El Nopal Centenario fue más callejero, más “populachero” (M. Eraña, comunicación personal, 23 junio, 2020), movido por la injusticia (C. Castrejón, comunicación personal, 27 octubre, 2017). Sus acciones e intervenciones ocurrieron mayormente en el espacio público: la plaza Santa Cecilia en el centro de Tijuana, la garita de San Ysidro, el Bordo¹¹⁶ o directamente en el muro fronterizo. Para sus obras usaban lo que llamaron “murales populares”, una especie de periódicos murales transportables, con frases, fotografías, dibujos e información sobre el tema que abordaba la pieza. También, esculturas móviles de cartón o plástico, cruces de madera, flores, veladoras, espejos, ropa usada, figuras de papel maché, fuego, música y comida. Los materiales eran cotidianos, efímeros y transportables, pensados para llevarse a la calle, destruirse, abandonarse o consumirse de manera colectiva. La intención era llamar la atención del o la transeúnte e invitarle a participar. Las estrategias de la celebración y la marcha fueron recurrentes en sus acciones, mismas que en varias ocasiones terminaron por la intervención policiaca.

Estas estrategias y dispositivos buscaron impacto visual, eficacia en la transmisión del mensaje y fácil transporte, dejando de lado la importancia de la obra como objetopreciado y

¹¹⁵ “A few blocks away from *la Revo*, a complex of bungalows and larger buildings encircles a garden lush enough to make me think of the jungles of Chiapas in southern Mexico. In one bungalow several women artists are working on plaster-of-Paris body molds and canvases to be used in an upcoming installation in San Diego. In another, a journalist is preparing notes for a report to be phoned in to Radio Bilingüe in Fresno. In the underground café and performance space called El Nopal Centenario (The 100-year-old Cactus, so christened in honor of Tijuana’s centennial), Felipe Almada, the owner of the complex, contemplates next month’s line-up.” (Martínez, 1989, p. 86)

¹¹⁶ El Bordo es como se conoce a un tramo de dos kilómetros de la canalización del río Tijuana que parte de la valla fronteriza hacia el este de la ciudad, donde deportadxs habitan en diferentes tipos de vivienda construidos por ellxs mismxs, como los ‘ñongos’ hechos con lámina, cartón, tela y otros desechos; los ‘hoyos’, que son excavaciones bajo la tierra; y alcantarillas y puentes que habilitan como refugios. Para mayor información consultar: <https://www.colef.mx/estudiosdecolef/estimacion-y-caracterizacion-de-la-poblacion-residente-en-el-bordo-del-canal-del-rio-Tijuana/>

coleccionable. Esta forma de creación periférica, callejera y anti-institucional promovió el desvanecimiento del autor y provocó el surgimiento de un “sujeto creador colectivo” (Expósito, Vidal y Vindel, 2012, p. 49), que permitió la creación colaborativa o grupal entre los y las artistas,¹¹⁷ pero sobre todo la creación pública de las acciones entre sujetos y sujetas no-artistas que activaron o co-crearon las obras al poner sus cuerpos. Por estas características considero que su producción fue un activismo artístico, pues antepusieron la acción social sobre la autonomía de la obra de arte al generar formas estéticas y de relacionalidad para la denuncia de injusticias que se tradujeron en actos políticos que incidieron en su realidad social. Entre 1992 y 1993 el foro dejó de funcionar como El Nopal Centenario, debido a la enfermedad de Almada, quien murió en 1993, propiciando la desbandada de artistas. Felipe Almada, Carmela Castrejón, Gerardo Navarro y José Hugo Sánchez son considerados y considerada como la y los miembros “oficiales” de este grupo, pero cabe destacar la participación de María Eraña como productora del grupo,¹¹⁸ así como la colaboración estrecha de Berta Jottar, quien se asume como parte de la banda (comunicación personal, 13 febrero, 2020).

3.2.4 Grupo Factor X (1989-2004)

Grupo Factor X fue una asociación civil fundada en Tijuana en 1989, enfocada en la procuración del derecho a la salud reproductiva (legalización del aborto, cese de usos de químicos que afectaban a las mujeres embarazadas) de las mujeres trabajadoras de la industria maquiladora. Entre sus fundadoras están: Carmela Castrejón, María Eraña, Reyna Montero, Minerva Nájera y Carmen Valadez. Aunque fue una organización más orientada al activismo, colaboraron en proyectos artísticos como *Tijuana Projection* (2001, comisión para INSITE) de

¹¹⁷ Esta situación provocó ciertas contradicciones en la rememoración de las obras artísticas, sobre todo en torno a las autorías y participaciones. La definición de una autoría exclusiva de piezas de este grupo se vuelve una tarea complicada, pues el intercambio de ideas y la presencia de diferentes artistas en las acciones desdibujan la posibilidad de rastrear los límites creativos, que además dejan de importar cuando se entienden las características de producción artística del momento.

¹¹⁸ Eraña es generalmente omitida por no asumirse como artista.

Krzysztof Wodiczko y en el documental *Maquilapolis* (2006) de Vicky Furnari y Sergio de la Torre. A pesar de que sus objetivos estaban enmarcados en el activismo político,¹¹⁹ Grupo Factor X participó en acciones e intervenciones con la banda de El Nopal Centenario y también adoptó estrategias artísticas vinculadas al teatro, la fotografía y el performance, para informar sobre temas de salud reproductiva, derechos laborales y para protestar en contra de la explotación laboral y la violencia contra la migración indocumentada. Aunque Grupo Factor X contó con una organización legal de asociación civil, su trabajo activista lo considero cercano al activismo artístico pues las formas estéticas y de relacionalidad fueron herramientas para incidir políticamente en la sociedad.

3.2.5 Un posible inicio: el asesinato de Héctor Félix Miranda “El Gato Félix” (1988)

Uno de los sucesos que impactaron la práctica artística-activista de las artistas participantes en esta investigación, fue el asesinato del periodista Héctor Félix Miranda, popularmente conocido como El Gato Félix, quien fue codirector, fundador y columnista del semanario ZETA de Tijuana. El Gato Félix era famoso por su columna *Un poco de algo*, en la que criticaba y denunciaba casos de corrupción, enriquecimiento ilícito, narcotráfico, etc. El 20 de abril de 1988 fue asesinado en su automóvil mientras se dirigía a su trabajo. Al día siguiente, algunos y algunas periodistas iniciaron una marcha que atrajo alrededor de cuatro mil personas, quienes marcharon indignadas, portando pancartas que exigían justicia. En ese contingente participaron artistas y activistas que formaron parte de la escena del performance tijuanaense en las décadas de 1980 y 1990, entre ellas, Carmela Castrejón y María Eraña. Salieron a las calles con afiches producidos colectivamente, que repartieron entre las personas que asistieron a las protestas, y Carmela con cámara en mano para registrar el suceso. Ambas recuerdan estas protestas ciudadanas como algo impactante, sobre todo por la autoorganización y el uso del espacio

¹¹⁹ Varias de sus integrantes venían de un trabajo político destacado como miembros del Partido Revolucionario de los Trabajadores y como fundadoras del primer grupo feminista en Baja California, Emancipación (1977).

público para la denuncia y el duelo colectivos. María reflexiona sobre este suceso: “para mí, algo que fue lo que prendió la chispa de querer hacer este tipo de eventos afuera, fue cuando mataron al Gato Félix” (M. Eraña, comunicación personal, 23 junio, 2020).

Fue un suceso que marcó la experiencia de las artistas, incluso recordándolo como fundacional de una práctica que produjo obras de arte accesibles y populares o, como las llama María, “populacheras”:

cuando lo mataron hubo manifestaciones muy grandes en Tijuana, en una de ellas — muy grande— yo creo que había, no sé, miles, miles de personas. Y la gente así, fue algo totalmente espontáneo, nadie lo organizó, la gente hizo sus volantes, llegaban con sus volantitos con el dibujo de la cara del Gato Félix, o sea, fue la indignación de la gente, salió la gente. Entonces, fue —para mí— muy impactante, porque yo nunca había visto algo así en Tijuana y, además, yo creo que era espontáneo, que nadie lo había organizado, que la gente había tomado la calle para expresar su enojo y su indignación. Entonces, de ahí salió la idea: “no pues, sí la gente toma la calle, también nosotros la tenemos que tomar”, de ahí sale la iniciativa. (M. Eraña, comunicación personal, 23 junio, 2020)

María resalta dos puntos que fueron característicos de la producción artística de los colectivos a los que perteneció, (1) “tomar la calle”, es decir, salir de los espacios tradicionalmente destinados al arte, como los museos y galerías, para ocupar el espacio público y (2) los “volantitos” de la gente que integró la marcha, un tipo de producción visual orientada al impacto visual y la transmisión de un mensaje directo, que retomaron para sus performances.

A Carmela le impactó sobre todo la autoorganización ciudadana, la participación masiva en contra de lo que ella llama una injusticia:

hubo un performance espontáneo a nivel ciudad, se dio cuando matan al Gato Félix. De pronto veo manifestaciones que nadie organizó; sino que la misma ciudadanía llegaba

al centro [de Tijuana] a manifestarse en contra de esta injusticia —de nuevo la injusticia—, veinte mil, treinta mil gentes agrupadas. Fueron como dos o tres días de actividades, hasta que lo despedimos en el aeropuerto. Fue impactante, para mí fue muy impactante. La gente estaba muy dolida y muy humillada por lo que había ocurrido. (C. Castrejón, comunicación personal, 28 octubre, 2017)

El sentido de injusticia y la “performance espontánea a nivel ciudad” que provocó, Carmela los asocia con el activismo y con su propia práctica artística colectiva: “Nos preocupaban los temas políticos, creo que nuestro trabajo tenía mucho que ver con el activismo” (C. Castrejón, comunicación personal, 28 octubre, 2017). La injusticia fue un motor creativo para los y las artistas tijuanaenses de esa época, injusticia que experimentaban como glocal, pues lo mismo performaban/protestaban contra la Segunda Guerra del Golfo Pérsico, que contra el fraude electoral de 1988 en México o contra la violencia ejercida por EE. UU. sobre los y las migrantes indocumentadas que cruzaban por Tijuana.

3.3 Carmela, María y Berta: feministas en la frontera, fronterizas en el feminismo

Mi relación con cada una de las artistas colaboradoras en esta investigación ha sido singular. Con cada encuentro he comprendido un poco más cuáles son sus posturas ahora e imaginado cuáles podrían ser sus posturas entonces, entre 1989 y 1994. María y Berta son dicharacheras, mientras Carmela es parca con sus comentarios. Aunque las tres aceptaron enseguida mi primera petición de entrevista, cada una tomó sus precauciones. Carmela, por ejemplo, accedió a darme la entrevista, pero en un espacio público. A María tuve que mostrarle perseverancia, pues mis primeros mensajes no llegaron a buen puerto. Con Berta hubo un click instantáneo, quizá porque ella también ha estado en el papel de investigadora. De cualquier forma, las tres han sido extremadamente generosas, abiertas a la discusión y comprometidas con los diferentes proyectos a los que las he invitado a participar. Cuando me preguntaron, en una de las sesiones

de *La performance fronteriza*, “¿por qué te interesa nuestra memoria?”, varios pensamientos atravesaron mi cuerpo. Primero, la obvia importancia que para mí significaba su memoria, como una posibilidad para re-narrar la historia del performance desde otro punto de vista, él de ellas.¹²⁰ Después, reconocer el desdén que han experimentado por parte de las instituciones culturales y artísticas, las cuales no han valorado su producción artística y de pensamiento.

Habitar la frontera desde su condición transfronteriza les permitió, por un lado, ser artistas con una experiencia glocal del contexto sociopolítico y del sistema artístico, pues veían de primera mano las materializaciones de las políticas exteriores de EE. UU. en la frontera, así como participaron de exposiciones y eventos que pueden ser considerados internacionales. Pero, por otro lado, habitar la frontera las excluyó del feminismo “mexicano”, a pesar de que los grupos y colectivos feministas en los que participaron (Las Comadres, Grupo Factor X) se fundaron en la década de los años 1980, la misma década en que se fundó, en la Ciudad de México, el que es considerado el primer grupo de arte feminista en México, Polvo de Gallina Negra,¹²¹ ellas no aparecen en el relato de la historia del arte feminista del país. Asimismo, su postura feminista en la frontera fue puesta en segundo término, pues lo que parecía urgente para quienes no eran feministas era la violencia de Estado ejercida en la frontera contra la migración indocumentada, entendida como la migración de trabajadores hombres indocumentados. Sus apuestas, por una parte, la del feminismo en la frontera y, por otra, la de la frontera en el feminismo, fueron controversiales e ignoradas por la historia del arte, pero produjeron un tipo específico de práctica artística, las prácticas performáticas indocumentadas que analizo en esta investigación.

¹²⁰ O, mejor dicho, el mío en colaboración con ellas.

¹²¹ Polvo de Gallina Negra fue fundado en 1983 por Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal, quien abandonó el grupo al poco tiempo, por incompatibilidad artística (Mayer, 2004).

3.3.1 “Yo andaba en la calle documentando”: Carmela Castrejón

Carmela Castrejón nació en Tijuana. Estudió su BA,¹²² con énfasis en escultura, en la San Diego State University. Además de dedicarse a la producción artística, durante los años 1980 fue reportera gráfica. Esto le permitió andar en la calle y darse cuenta de las violaciones a los derechos humanos y laborales. *Yo andaba en la calle documentando, me daba cuenta de muchas injusticias.* Esta exposición a las injusticias, la hizo politizarse, acercarse al activismo y fue así como el performance orgánicamente fue entrando a su práctica artística. Pero, después de probar estar frente al público, decidió permanecer tras escena, registrando lo que sus compañeras y compañeros hacían. *La cámara siempre me acompaña, desde hace más de cuarenta años que ando cargando una cámara.* Su relación con San Diego ha existido desde siempre. Estudió allá, ha expuesto allá, trabaja allá. En algún momento aceptó que llamaran a su trabajo “arte fronterizo”, pero considera que sus prácticas, aunque en la frontera, no dejan de ser universales, humanas. Se apartó del arte fronterizo, dejó de hacer arte efímero para enfocarse en la escultura y buscar un lenguaje universal. *Estaba cansada del término border artist o artista fronterizo, pues sí, soy de Tijuana.* Carmela formó parte de la banda de El Nopal Centenario, Las Comadres, BAW/TAF, Grupo Factor X y participó de manera individual en INSITE, en sus ediciones de 1992 y 1994.

3.3.2 “Yo soy productora de corazón”: María Eraña

Yo soy fronteriza, así, desde chiquita. María Eraña nació en Los Ángeles, CA y creció en la Ciudad de México. Estudió la licenciatura en historia en la Universidad Nacional Autónoma de México y fue asistente de investigación en el Departamento de Investigaciones Históricas del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Llegó a Tijuana en la década de los años 1980. Fue coordinadora académica de la Casa de la Cultura de Tijuana, entre 1983 y 1986.

¹²² “Bachelor of Arts”, equivalente al nivel licenciatura en el sistema educativo mexicano.

Después, formó parte del Departamento de Publicaciones de El Colegio de la Frontera Norte y fue corresponsal de Radio Bilingüe en Fresno, CA para la cual cubría el área de Tijuana-San Diego, con noticias sobre cultura y política. El periodismo la acercó al tema de la migración indocumentada en la frontera. A principios de la década de los años 1990, María fue asistente, en San Diego, de Roberto Martínez y María Jiménez, activistas pro-derechos humanos y civiles para los y las inmigrantes indocumentadas. Trabajar de cerca con las y los migrantes indocumentados y conocer sus historias la llevó a involucrarse con grupos artísticos y activistas. Formó parte de la banda de El Nopal Centenario, Las Comadres y Grupo Factor X. Lo que le interesó a María durante su trabajo en Tijuana, fue llevar el arte a la calle, sacarlo del museo y la galería, llevarlo hacia la gente. *Queríamos que esos eventos fueran más populares, que fueran más populacheros.* María se mudó a Fresno entre 1994 y 1995.

3.3.3 “Yo estaba ahí entre todos los grupos”: Berta Jottar

Berta Jottar viene de una familia de mezclas. Nació en Los Ángeles, CA, de padre cubano migrante y madre mexicana-libanesa y creció en la Ciudad de México. Fue asistente de dirección en el Canal Once. Llegó a Tijuana en 1986 como productora de Sarah Minter, a quien El Colegio de la Frontera Norte comisionó un documental sobre los cien años de fundación de Tijuana. Ahí conoció a Guillermo Gómez Peña y comenzó a colaborar con el BAW/TAF y a estudiar en el Southwestern College en San Diego. Se encontró con la banda de El Nopal Centenario y cofundó Las Comadres. Estudió su BA en el Departamento de Comunicación de la University of California San Diego y vivió en ambos lados de la frontera. A pesar de contar con documentos, Berta experimentó discriminación por su fenotipo cada vez que cruzaba la frontera. *Cada que cruzo me para la migra.* Como hacía fotografía y video se propuso documentar el trabajo de los grupos y colectivos con los que colaboraba. Su trabajo con los tres grupos le permitió ser intermediaria entre ellos, cruzando ideas y mensajes de un lado al otro de la frontera. *Ya estaba harta de la frontera.* Vio que la institución cultural de San Diego se

apropió del discurso del BAW/TAF y luego la desmemoria de INSITE en relación con el arte fronterizo. Antes de irse a Nueva York, a hacer su doctorado en Performance Studies en la New York University en 1994, realizó *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* que fue la pieza con la que se despidió de la frontera, en la cual criticó el sesgo vinculado a la etnicidad y el género del sistema del arte que legitimó al *border art*.

Para acercarme a cierta comprensión del contexto en el que se desarrollaron las prácticas performáticas indocumentadas, fue necesario tomar en cuenta la dimensión personal de las artistas colaboradoras; la dimensión territorial, que me permitió reconocer algunos de los procesos sociopolíticos que acontecieron en la frontera entre Tijuana y San Diego, para identificar cuestiones materiales y discursivas que impactaron en las formas de producción artística; y finalmente, el nivel global, lo que me posibilitó el esbozo de coyunturas más amplias en tiempo y espacio. Al considerar el carácter glocal de la frontera, se volvió clara la relación de políticas, programas y tratados con la poética y política de las producciones y prácticas artísticas de la región. La neoliberalización de México afectó la economía del país, provocando mayores índices de pobreza y la consecuente migración de poblaciones a EE. UU. y las ciudades fronterizas industrializadas, trayendo consigo la desvalorización de la vida, reflejada en la criminalización de la migración indocumentada y las tecnologías de guerra utilizadas en su contra, así como la nula garantía de derechos laborales para las trabajadoras de la maquiladora, quienes además experimentaron violencia sistemática y mortal. El contexto de las prácticas performáticas indocumentadas fue la antesala para la situación de descomposición social global contemporánea, las artistas lo identificaron y encaminaron su práctica artística al activismo con la intención de incidir en su realidad sociopolítica.

Capítulo IV ¿Eres tú, Enigma?: análisis de obras artísticas

En este capítulo presento el análisis de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, *Clothes' Border Line* y *Jispanics Are Jot!*, a través de la aplicación de las tres dimensiones de la fronteridad transfronteriza. Esto es, las analizo como prácticas socioculturales para examinar cómo la transfronteridad de las artistas influyó en sus decisiones de producción y presentación de las obras, a lo que me refiero como poética; como identidades sociales, para vislumbrar el impacto de la fronteridad transfronteriza de las artistas sobre sus posicionamientos en relación con el sistema profesional del arte, el orden social patriarcal y el régimen fronterizo, a lo que me refiero como política; y como parámetros conceptuales, los cuales se encuentran imbricados en la poética y política de las obras, para identificar cómo intervino la transfronteridad de las artistas en sus procesos cognitivos, vinculados a teorías y epistemes, desde los cuales produjeron las obras artísticas analizadas. Para cada pieza elaboro su contorno afectivo, exploro las condiciones de su producción y finalmente, hago el análisis de su poética y política. Cabe mencionar que esta examinación la realizo recurriendo al método histórico, la etnografía visual reflexiva, el análisis narrativo y la escritura performativa, desde una metodología cualitativa y feminista y una epistemología feminista posmoderna.

4.1 Contorno afectivo de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*

*Te vi verme y algo se movió. Roto o dislocado. Quieto.
Yo maromas, volteretas, brincos.
Estamos buscando.
Mutilada. Desaparecida.
Quieres mi máscara dorada; también quieres encontrarla.
Los vestigios, los cuerpos, las voces:
imágenes tan nítidas que nos marean.
Yo la busco perpetuamente: aparezco: desaparezco...
aparezco: desaparezco
Soy una idea, un aparato (reflexivo), soy un coincidir.
Daril, tú también apareces y desapareces,
pero no estoy segura de que puedas portar mi máscara.
Encontrarás, como yo, memorias de papel maché.*

4.2 Análisis de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*

En el capítulo I de este trabajo, revisé el carácter fundacional de la pieza de videoarte *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994) de Berta Jottar, para las prácticas performáticas indocumentadas, pues se trata de una articulación de la experiencia subjetiva de la autora, vinculada a la problemática de la desaparición de las mujeres artistas y sus producciones artísticas feministas de la narrativa institucionalizada del Border Art, sin la pretensión de preservarla a través de su documentación exhaustiva. En ese sentido, la crítica de Jottar desapareció como argumento descriptivo, posibilitando la trascendencia de su potencial subversivo en relación con la economía occidental de la representación de las mujeres artistas y sus producciones artísticas feministas en la frontera. Fue precisamente su potencial subversivo lo que al verla me hizo desidentificarme y asumirme feminista en el 2020. Ese mismo potencial subversivo influyó —y continúa influyendo— en las concepciones establecidas de las fronteras geopolítica, de género y de las disciplinas del arte.

4.2.1 Condiciones de producción de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*

Border Swings/Vaivenes Fronterizos fue, en parte, producto de la beca Video Access Program (VAP) 1994-1995¹²³ del Long Beach Museum of Art (LBMA) que proporcionaba acceso a equipo de edición de video, de la cual Berta Jottar fue beneficiaria.¹²⁴ Del 02 de junio al 20 de agosto de 1995 se exhibió *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* en la exposición *New California Video 1994-95* en el LBMA, curada por Carole Ann Klonarides, en la que se presentaron los videos resultado de las becas VAP (1994-1995) y Open Channels IX (1994), esta última también otorgada por el museo. Ese mismo año (1995) el departamento de videoarte

¹²³ Si bien la pieza se materializó en 1994, su concepción venía de años atrás, evidencia de ello es el artículo de Berta Jottar, publicado en la revista *Video Networks* en 1992, *Works in Progress: Intervenciones Across d' Line*, en el cual presentó una especie de guion de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*.

¹²⁴ Anualmente se otorgaban ocho becas a artistas, productores o productoras independientes y organizaciones sin fines de lucro del sur de California, las cuales consistían en el acceso gratuito por cinco días al equipo de producción y postproducción de video que se encontraba en el edificio anexo al museo, Video Annex.

del LBMA cesó sus actividades. El departamento fue inaugurado en 1974 y se caracterizó por acompañar la producción de los y las artistas, facilitando equipo y asesoría técnica; exhibir videoarte de artistas consolidados y consolidadas, así como emergentes; y proyectar nacional e internacionalmente la producción de videoarte de la región. En el 2005, el archivo de video del LBMA fue transferido al Getty Research Institute, entre los miles de videos se encontraba la copia de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* que consulté remotamente en marzo de 2023.

Las condiciones en las que se creó *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* dan cuenta de la fronteridad transfronteriza de Berta, esto es, de su dominio del idioma inglés, es decir, su bilingüismo, así como de su entendimiento de los códigos culturales e institucionales para solicitar y obtener una beca (Iglesias-Prieto, 2018). Asimismo, en términos de producción, la obra se hizo en ambos lados de la frontera. Las imágenes se filmaron y fotografiaron en Tijuana,¹²⁵ muy probablemente con cámaras prestadas por el *college* o la universidad, y el montaje se hizo en California.¹²⁶ *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* se produjo en “Calijuas”. La obra fue creada bajo las condiciones de la fronteridad transfronteriza de Berta, pues habitó la frontera como un tercer espacio gracias a que era una mujer bilingüe y bicultural (Iglesias-Prieto, 2018). Además, cuestionó la frontera como límite geopolítico desde su práctica artística al crear regionalmente, atravesando la frontera, y criticó el régimen fronterizo al señalar su sexismo y ejercicio de la violencia contra los cuerpos migrantes indocumentados. Asimismo, al ser beneficiaria de la beca VAP y participar en la exposición en el LBMA evidenció que su cruce y el de su producción artística fue posible gracias a sus condiciones sociales de educación y nacionalidad.¹²⁷

¹²⁵ Excepto aquellas que tomó en la Ciudad de México sobre el fraude electoral de 1988.

¹²⁶ Se editó tanto en el Video Annex del LBMA como en las instalaciones del Visual Arts Department & Media Center de la University of California San Diego.

¹²⁷ Para ese momento Berta ya había obtenido su BA en el Departamento de Comunicación de la University of California San Diego. Berta tiene la doble nacionalidad, mexicana y estadounidense.

Sin embargo, la construcción de la obra fue colectiva, pues en ella participaron actores, actrices, camarógrafas, fotógrafos, fotógrafas, editores, editoras, marchantas, músicos y hasta un burro. El tema de la obra también refleja la colectividad, al convocar a las artistas y activistas que protagonizan el docudrama, con la particularidad de que es una colectividad femenina y feminista. Aunque *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* es de la autoría de Berta Jottar, lo cierto es que confluyen las voluntades críticas de las artistas y activistas convocadas por la autora, ejemplo de ello es la remediación de sus archivos.¹²⁸ Con eso también exigieron el reconocimiento de su trabajo artístico y político en la frontera, además de su derecho al archivo y a archivar, es decir, el derecho a acceder al archivo y a la práctica de archivar (Azoulay, 2014),¹²⁹ y yo agregaría, su ingreso al archivo como sujetas históricas. En ese sentido, *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* es una entrada no demagógica de las artistas y activistas al archivo legítimo y hegemónico del arte —el archivo del Getty Research Institute—, pues no se trató de una operación de inclusión desde la autoridad sino de una crítica al sexismo del sistema artístico y el régimen fronterizo, lo que resulta, por extensión, en la inclusión de todas aquellas artistas, activistas y migrantes indocumentadas que no aparecen de manera explícita en la obra.

Esta operación subvierte la economía occidental de la representación por medio del desvanecimiento activo de la performance del docudrama y evita la fetichización de las artistas, activistas y migrantes indocumentadas, pues no alcanzamos a fijar sus identidades (Phelan, 1993). Al ser un tráiler, *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* es una promesa de visualidad y visibilidad política de las mujeres a las que representa; pero la promesa no se cumple, pues el docudrama no existe concretamente. Como espectadores y espectadoras, nos enfrentamos a la mirada interior de las subrepresentadas, a su experiencia subjetiva que nos es inaccesible, a la desaparición de la imagen que necesitamos cifrar para producir la representación del otro

¹²⁸ Además del material de archivo de Jottar, aparecen materiales de Angélica Robles, Carmela Castrejón e Isaac Artenstein.

¹²⁹ En el texto en inglés de Ariella Azoulay la frase es la siguiente: “the right to (the) archive”, en la que “archive” funciona como sustantivo y verbo al mismo tiempo.

(Phelan, 1993). A pesar de que su soporte es un objeto material —el videocasete—, el videoarte es en realidad performático, en el sentido de que requiere una matriz de circunstancias técnicas para ser reproducido, así como el transcurso del tiempo para “suceder” y al remediarlo —por ejemplo, de cinta magnética a MP4— deja de importar su soporte material. No se trata de una representación estable debido en parte a su materialidad obsolescente, tampoco de una representación hegemónica porque los cuerpos de las artistas y activistas representan otra cosa, son personajes, son las desaparecidas, son las luchadoras enmascaradas, no nos es posible comprender su cuerpo como una metáfora unificada de la mujer artista/activista (Phelan, 1993).

En términos de producción, otra decisión importante, tomada por Jottar, fue el uso del inglés y el español en el título y del spanglish en los textos que aparecen en el tráiler y las voces en off de la narradora y el narrador de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, lo que resalta su práctica cultural transfronteriza (Anzaldúa, 2016/1987; Iglesias-Prieto, 2018). En el video, el título aparece siempre compuesto por los dos idiomas, sin separación, solamente en diferentes líneas. Sin embargo, en las sinopsis y otros textos donde se menciona la obra, el título aparece en ambos idiomas, pero separados por una diagonal. Esta separación parece evidenciar la frontera, pues los idiomas no se mezclan, se ratifica la división, pero también la traducción permanente, pues no se trata de un ejercicio informativo, sino que el título está compuesto por ambos idiomas. En cambio, en los textos que aparecen en la pieza, ya sea como documentos redactados o como gráficos, incluso en los créditos, los idiomas se mezclan, aunque sea de manera mínima (“ALL FROM DE BORDER”), o con las narraciones; por ejemplo, cuando aparece la pregunta “¿que [sic] tipo de cuerpo era este?” la narradora pregunta enseguida: “A crossed body?”. Para entender cabalmente todo lo que se presenta en *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, se necesita conocer ambos idiomas o como aparece hacia el final, la obra es “!!! [sic] For bilinguals only!!!”.

4.2.2 Poética y política de Border Swings/Vaivenes Fronterizos

El video inicia con la imagen del tecleo a máquina de un reporte: “CASE No. 1994/ corpse found, breast only/ DATE FOUND:/ Agosto 16, 1988/ BODY TYPE:/ unspecified/ yet not found/ LOCATION: Tijuana, B. C. Mexico/ GENDER:/ assumed female/ NATIONALITY:/ undocumented/ CAUSE OF DEATH:/ violent [sic]/ CASE FOR: ENIGMA, private/ investigator” (Jottar, 1994). Inspirada en un caso real que le contó el padre Flor María Rigoni, entonces director de la Casa del Migrante de Tijuana, la autora presenta el reporte del hallazgo de un seno de una mujer migrante indocumentada. Este documento es el catalizador de la narrativa de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*. Enigma llega a “Tijuana, CA, the Calijuas Mexican border” (Jottar, 1994) porque le fue asignado el caso, ¿de dónde viene? Jottar se inspiró en parte en la figura del Santo,¹³⁰ un luchador enmascarado ícono de la cultura popular mexicana, específicamente en su película *Santo en la frontera del terror* (1969), en la que, tras llegar a Ciudad Juárez, el luchador se ve involucrado en la investigación de la desaparición de dos hombres indocumentados que cruzaron la frontera. En la trama se descubre que los hombres han sido secuestrados por un doctor en el Paso, TX, quien lleva tiempo vendiendo los órganos de los indocumentados que captura a hospitales estadounidenses. La resonancia con el caso contado por Rigoni es evidente. Jottar decidió apropiarse de la estética de las películas del Santo para “recuperar y reciclar la picardía de la cultura popular mexicana” (2000a, p. 165).¹³¹ Enigma podría ser entonces, además de una investigadora privada y luchadora enmascarada, una superheroína, igual que el Santo.¹³²

¹³⁰ Fue el personaje de Rodolfo Guzmán Huerta como luchador profesional y actor mexicano. El Santo, también conocido como “El enmascarado de plata”, luchó de 1942 a 1982. En 1952 fue convertido en héroe de historieta. A partir de 1958 protagonizó 52 películas, en las que luchaba contra hombres lobo, vampiros, extraterrestres y otros enemigos. Su exposición masiva lo convirtió en un ícono de la cultura popular mexicana a nivel mundial.

¹³¹ “Another leap I intended to make with *BS/VF* was to reclaim and recycle the savviness of Mexican popular culture, particularly wrestling films.” (2000a, p. 165)

¹³² Aquí pienso también en la influencia que pudo ejercer Súper Barrio, un personaje de luchador enmascarado con capa, desarrollado por el activista Marco Rascón, el cual fue creado a mediados de la década de 1980 por la Asamblea de los Barrios en la Ciudad de México. En 1988 Súper Barrio se lanzó como candidato a la presidencia de México, haciendo una campaña satírica, llegando incluso a EE. UU. En esa gira, visitó Tijuana para presentarse

En la película del Santo, el luchador acude al llamado de la protagonista femenina, quien es novia de uno de los hombres secuestrados, y además tiene una hermana ciega que necesita una cirugía costosa para recuperar la vista. Ganar dinero suficiente para pagar la operación es uno de los motivos por los cuales el novio cruza ilegalmente la frontera en búsqueda de trabajo. Jottar descoloca a los personajes femeninos de su docudrama. El hallazgo del seno de la mujer indocumentada evidencia el ejercicio de la violencia de Estado, a través de su régimen fronterizo, contra los cuerpos femeninos; pero es el indicio de su presencia- ausencia, de efectivamente haber habitado la frontera y desaparecer en ella, lo que cambia la posición del personaje femenino pasivo —en necesidad de protección y sustento económico— de la *frontera del terror*, a un personaje femenino activo capaz de modificar su realidad social —o por lo menos capaz de intentarlo— por medio de la migración, aunque ésta ponga en peligro su integridad física. Al rechazar ser reproducidas por la metáfora cultural patriarcal de la mujer pasiva que depende del hombre, la migrante indocumentada se autorreproduce, pero no encarna las condiciones de aparición necesarias para no correr peligro (Phelan, 1993; Butler, 2002). La migrante indocumentada puede autorreproducirse como personaje activo únicamente desde las zonas no reguladas o espacios fuera de foco (Butler, 2002; De Lauretis, 2000). La desaparición de su cuerpo performático y el recuerdo de su existencia en forma de narración transmitida de cuerpo a cuerpo —de Rigoni a Jottar— acciona la investigación por su paradero y, más significativamente, acciona la aparición de Enigma, una mujer luchadora, investigadora y superheroína, quien desplaza la representación estable y hegemónica de la figura del superhéroe hombre.

en la Plaza Santa Cecilia. Súper Barrio declinó su candidatura a favor de Cuauhtémoc Cárdenas y co-fundó el Partido de la Revolución Democrática (PRD) en 1989. Berta Jottar, María Eraña y Carmela Castrejón, participaron en la organización del evento de Súper Barrio en Tijuana. Otra influencia que considerar es el personaje de Emily Hicks, la Wrestler Bride, con el que realizó diferentes performances. La Wrestler Bride es una luchadora enmascarada, madre soltera y feminista, quien pelea contra enemigos como el “the INS” (Immigration and Naturalization Service), “the Maquiladores”, “Las Señoras de La Jolla” y “the Flower Growers of Encinitas” (Hicks, 1988); la Wrestler Bride es una especie de alter ego de Emily Hicks. Para más información consultar: <https://tijuanaperformance.art/la-performance-fronteriza/>

Que sea un docudrama nos advierte desde el inicio de su carácter ficticio pero basado en la realidad. El docudrama es un género documental que utiliza técnicas dramáticas para representar hechos reales, usualmente en formato cinematográfico, radiofónico o televisivo. Aunque puede contener material de archivo, filmarse en los lugares donde efectivamente sucedieron los eventos y con la participación de las personas involucradas en ellos, lo cierto es que un docudrama no registra la realidad, sino que la cuenta, la convierte en narrativa. El tráiler es un resumen con fines promocionales de la narrativa de una película, se trata de un avance que nos permite conocer la trama general, pero evita contarnos el desenlace. La elección de Jottar de crear un tráiler de un docudrama inexistente, además de producir una narrativa de su realidad social sexista sin reclamar ser registro de ella, produjo el indicio que accionó la investigación de su paradero y la aparición de un investigador homosexual feminista —yo— quien busca —al igual que Enigma— en los espacios fuera de foco, las zonas no reguladas de la memoria fronteriza, una “memoria colectiva del cruce/en cruce”¹³³ pero que en realidad son cuerpos, personas. Las condiciones de la ficción son una autorreproducción de las condiciones de la realidad, pues Berta también desapareció al cruzar la frontera y fue el recuerdo de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* a manera de narración transmitida de cuerpo a cuerpo —de Berta hacia mí— lo que desató mi investigación.

En *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* podemos apreciar una característica que distinguió a la producción de los grupos y colectivos que practicaron el activismo artístico en la frontera durante los años 1980 y principios de los 1990, me refiero al reuso de objetos y registros de obras artísticas producidas por los y las artistas para crear otras. Las fotografías y videos de registro de sus acciones es el material más fácil de identificar en su reuso. En *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* aparece el material de archivo de Berta Jottar, Angélica Robles,

¹³³ “Enigma, private investigator/ Arrived to Tijuana, CA/ The Calijuas Mexican border/ Following what she thought/ To be a collective crossing memory/ Enigma looked for a body/ A female body that crossed long ago/ A female body that had never returned.” (Jottar, 1994)

Carmela Castrejón e Isaac Artenstein. Sin embargo, vemos también otros objetos como los cuerpos hechos de papel maché¹³⁴ que fueron realizados para la exposición *Jispanics Are Jot!* de 1989 (Figuras 1 y 2). Para las artistas los objetos artísticos no constituían la obra, sino las acciones y el intercambio con los y las asistentes, quienes eran bienvenidos y bienvenidas a participar en las acciones sin importar si eran o no artistas. Esto se repite en *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* pues se incluyen en la pieza a las marchantas del mercado, a los músicos del camión y a un burro.¹³⁵ De cierta manera, el video es una ventana a las prácticas performáticas indocumentadas, las cuales estaban enfocadas a resistir y disentir con las problemáticas sociales de su tiempo.

¹³⁴ Estos cuerpos fueron elaborados a partir de cuerpos reales, usando yeso y vendas, mismos que fueron recubiertos con papel maché. En la instalación de *Jispanics Are Jot!* los cuerpos fragmentados (torsos, cabezas, piernas, etc.) integraron una formación irregular en una de las esquinas de la galería, los cuales, por sus expresiones, parecían estar en agonía. Algunos de esos moldes de cuerpos son encontrados por Enigma, abandonados en un cuarto.

¹³⁵ Estas personas y animal aparecen en el recorrido de Enigma cuando llega a Tijuana: las marchantas le ofrecen alimentos en un mercado, los músicos tocan mientras viaja en un camión y el burro es un “zonkey” (burro-cebra) con el que Enigma se retrata, igual que los turistas que visitaban la ciudad.

Figura 1

Still de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994) de Berta Jottar. Archivo Berta Jottar.

Figura 2

Vista de instalación de *Jispanics Are Jot!* (1989). Archivo Berta Jottar.

4.3 Contorno afectivo de *Clothes' Border Line*

Pensativo.
Las letras te apaciguan.
La repetición de las fotografías te hace sentir seguro.
Tú has estado ahí.
El cerco te parece familiar porque has visto muchos retratos de él.
Casi olvidas que no buscas evidencias.
Casi olvidas que las evidencias...
¡Los gritos!, ¿qué te hacen sentir sus gritos?
Los recuerdos hechos voz te hicieron desconfiar,
arrepentirte de tus certezas.
En esa incomodidad aprehendiste el conflicto,
la mezcolanza, la imposibilidad de marcar los límites.
En ésta sabemos que ya no volverán.
No buscamos.

4.4 Análisis de *Clothes' Border Line*

La acción *Clothes' Border Line* es una de las piezas artísticas más representativas del activismo artístico de los grupos y colectivos que practicaron el performance en la región Tijuana-San Diego en la década de los años 1980 y principios de los 1990. En ella, la colaboración estrecha entre artistas y activistas es evidente. Las estrategias y dispositivos utilizados para producir arte y manifestarse políticamente se acompañaron. Los motivos por los que se realizó la pieza son concretos: los conflictos bélicos, actuales e históricos, encabezados por EE. UU.; las injusticias sufridas por las y los migrantes indocumentados, que para las artistas tenían rostro y nombre; la violencia mortal de Estado ejercida sobre los y las migrantes indocumentadas a través de su régimen fronterizo, así como contra cualquier persona que “parezca” perturbar la estabilidad de este. En *Clothes' Border Line* las artistas hicieron activismo y las activistas arte. Su objetivo fue incidir en su realidad social para transformarla, dejando de lado el objeto artístico resultante para darle mayor importancia al encuentro, a las relaciones forjadas en el acto político.

4.4.1 Condiciones de producción de Clothes' Border Line

Clothes' Border Line fue una acción que intervino con objetos cotidianos el cerco fronterizo entre Tijuana y San Diego. Los objetos eran ropa de segunda mano y pinzas de madera. Ni Carmela Castrejón ni Berta Jottar, autoras de la pieza, recuerdan cómo es que consiguieron las prendas. Lo que si recuerdan es haberlas intervenido en el jardín de El Nopal Centenario: “se convirtió, todos los árboles, en un tendedero” (C. Castrejón, comunicación personal, 23 de julio, 2022). Berta recuerda que el tratamiento que le dieron a la ropa lo hicieron exclusivamente ellas, sin ayuda de nadie más. También, que la acción la ejecutaron ellas solas; sin embargo, en las fotografías de registro de la obra, es posible identificar a otras personas que se involucraron en la acción de colgar la ropa en el cerco fronterizo. Aparecen por lo menos dos mujeres y dos hombres más que cuelgan ropa como parte de la pieza. Esto, a pesar de la memoria de Berta, coincide con la intención de los grupos y colectivos artísticos de involucrar al público en las obras, es decir, de invitar a las y los espectadores a volverse participantes, sin importar si se dedicaran al arte o no. Lo que buscaron fue generar encuentros e informar a las personas sobre problemáticas sociales de su tiempo, con la intención de sumar cuerpos politizados¹³⁶ a una acción o performance.

En ese mismo sentido, su decisión de registrar la obra usando fotografía y video, nos deja ver su preocupación por la documentación de su práctica artística, no exclusivamente para su conservación a través del tiempo, sino también para que ese registro propague¹³⁷ el mensaje de la pieza por medio de su circulación remediada. Esta decisión está marcada por su identificación con el feminismo, pues las feministas comprendieron que la producción y

¹³⁶ Entiendo a los “cuerpos politizados” como aquellos que han pasado de lo micro a lo macropolítico (Escobar, 2013), es decir, los cuerpos que manifiestan públicamente sus identificaciones, enunciaciones y posturas políticas, con la intención de incidir en y transformar su realidad social.

¹³⁷ Al usar este término estoy pensando en el planteamiento del curador Silverio Orduña, quien desde el estudio de la danza ha propuesto la “propagación” como forma de continuidad más allá de los “residuos” solidificados, apuntando más bien a las reacciones corporales de bailarinxs y espectadorxs, mismas que “reverberan” en los cuerpos después de la acción. Para más información consultar la ponencia *Narrativas y documentación de la danza en la práctica curatorial* (2021), en: <https://fb.watch/mzrYnUGfW7/>

legitimación del conocimiento se daba a partir de la creación de archivos, por lo que construir sus propios archivos fue una forma de hacer audibles sus voces (Eichhorn, 2013). Las artistas registraron tanto el proceso¹³⁸ como la acción y el resultado. En el caso de Berta, solicitó a la artista feminista Martha Rosler que hiciera el registro en video mientras ella realizaba la acción. Esos videos son los que forman parte de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* y algunas de las fotografías son las que me facilitaron Carmela y Berta para realizar esta investigación. Aunque las imágenes son elementos que me permiten detener la mirada y escudriñar el pasado a través de mi presente (Edwards, 2001), lo cierto es que las imágenes más vivas residen en mi propia imaginación, alimentada por fotografías, textos, pláticas y atmósferas que son intransmisibles y mi intención es que permanezcan de esa manera.

4.4.2 Poética y política de Clothes' Border Line

El título de esta pieza lo encontré en el texto *Works en Progress: Intervenciones Across d' Line* (1992) de Berta Jottar. El nombre está escrito en inglés y redactado con una separación que en la gramática anglosajona no es correcta o usual. Aparece como "Clothes' Border Line", separando el "*borderline*" (límite, frontera) y agregando el apóstrofe de posesión a "*clothes*". Me parece que la intención en esa modificación fue resaltar la palabra "*border*" y al mismo tiempo enunciar el "*clothesline*" (tendedero); asimismo, la posesión nos indica que se trata de la "frontera de la ropa", de la ropa ensangrentada, sucia y rota, la frontera de la ropa de unos cuerpos desaparecidos violentamente. En las entrevistas, las artistas se refirieron a la obra, la mayor de las veces, como "el tendedero", aunque en nuestros documentos de trabajo aparecía siempre con el título en inglés sin ningún problema, es decir, el título es reconocido en ambos idiomas, pues tanto Berta Jottar como Carmela Castrejón son bilingües. En la desestructuración

¹³⁸ "Tengo fotos, de hecho, tengo fotos, encontré fotos de cuando estábamos trabajando en el jardín del Nopal, se convirtió, todos los árboles, en un tendedero. Porque estábamos manipulando y destruyendo la ropa, marcándola, pues." (C. Castrejón, comunicación personal, 23 de julio, 2022).

gramatical se encuentra el spanglish o la interpretación desde el español, está el cambio de código lingüístico que nos permite leer el “error” como intención discursiva, acción que refleja su frontera transfronteriza (Iglesias-Prieto, 2018).

Clothes’ Border Line se realizó en el marco de la MARCHA A LA FRONTERA: ALTO A LA GUERRA, convocada por la Comisión Fronteriza de Derechos Humanos, CERCO¹³⁹ y el Centro de Información y Estudios Migratorios de Tijuana. En un volante de difusión de la marcha, elaborado por María Eraña a partir de un collage de Gerardo Navarro, aparecen las consignas: “Respeto a los derechos humanos de los migrantes”, “Vivienda y derechos laborales plenos para los trabajadores migrantes”, “No a la militarización de la frontera”, “Alto al racismo”, “Alto a la impunidad de los agentes fronterizos” y “Abolición de la migra”. Entre las estrategias para la protesta figuraban el ondeo de una bandera mexicana, letreros con consignas, el uso de un micrófono con bocina para amplificar la voz, música en vivo y la pieza del tendedero. La convocatoria se realizó tanto en Tijuana como en San Diego, por lo que llegaron grupos de protesta en ambos lados del cerco fronterizo. En la marcha confluyeron los conocimientos de los y las participantes, en el caso de Carmela y Berta su contribución fue producir una intervención tomando en cuenta las consignas de la protesta, para lo cual se apoyaron en la historia de la frontera, los casos de violencia y abuso a migrantes indocumentados e indocumentadas y los conflictos bélicos encabezados por EE. UU. apoyados en la *Manifest Destiny* (doctrina del destino manifiesto).¹⁴⁰

La pieza la trabajaron Carmela y Berta en el jardín de El Nopal Centenario. Consiguieron un montón de ropa usada y la trataron para darle el aspecto de que había sido portada por cuerpos que sufrieron violencia: la ensuciaron, desgarraron y mancharon con pintura roja para asemejar sangre. Algunas prendas también fueron intervenidas con texto

¹³⁹ No tengo más información sobre esta entidad.

¹⁴⁰ La *Manifest Destiny* es la creencia de que EE. UU. es una nación elegida por Dios o la autoridad divina para expandirse desde las costas del océano Atlántico a las del Pacífico.

escrito con pintura negra, enunciando los conflictos bélicos de EE. UU. y los años en que ocurrieron, por ejemplo: “MÉXICO 1848 1894 1914”, “REP DOMINICANA”, “VIETNAM 1962”, “NICARAGUA”, entre otros (Figura 3). Es posible pensar, a pesar de los recuerdos de Berta, quien asegura no recibieron ayuda para intervenir las prendas, que el tratamiento de la ropa no fue realizado exclusivamente por las autoras de la pieza, sino que, como era costumbre en el jardín de El Nopal Centenario, la preparación de la obra haya sido colectiva, apoyadas por quienes residían en los bungalows e, incluso, por las visitas, quienes generalmente se involucraban en los procesos que estuviesen sucediendo en el tiempo que pasaban en el jardín. De cierta manera, las obras creadas en el contexto de El Nopal Centenario fueron producidas colectivamente, especialmente los objetos que se utilizaron en las acciones, performances o happenings. La atribución de autoría generalmente se asocia a la concepción de la idea que originó las piezas y/o a los y las artistas ejecutantes.

Figura 3



Still de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994) de Berta Jottar. Archivo Berta Jottar.

Si bien la convocatoria fue realizada por las organizaciones mencionadas, la fecha del 02 de febrero de 1991 es simbólica en relación con el 143 aniversario de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, el cual definió el trazado actual de la frontera. Esta referencia aparece tanto en el volante como en unos jeans colgados como parte de la pieza —se lee “MÉXICO 1848”—; seguramente fue una idea discutida entre activistas y artistas. Asimismo, el sitio de reunión, un fragmento del cerco fronterizo que del lado tijuanaense se ubica en la colonia Libertad, se eligió porque fue ahí donde sucedió el asesinato de Humberto Carrillo Estrada, un niño de 12 años que fue baleado de espaldas por la Patrulla Fronteriza el 18 de abril de 1985, mientras defendía a su hermano que era golpeado en el lado mexicano de la frontera. *Clothes' Border Line* integró el lugar al ser una pieza *site-specific*; la memoria de las guerras de EE. UU., a través de los textos en la ropa; y la violencia de Estado ejercida contra los y las migrantes indocumentadas, usando la ropa como metonimia de sus cuerpos violentados. En ese sentido, la pieza abordó problemáticas sociales asociadas con la frontera y su régimen, el cual no respeta los derechos humanos de las y los migrantes indocumentados. La obra estuvo encaminada a provocar un impacto visual que materializó rotundamente las circunstancias de precariedad de los y las migrantes indocumentadas.

Las implicaciones de que *Clothes' Border Line* haya sido una acción de sitio específico son varias. La carga simbólica del cerco como dispositivo para la intervención fue necesaria para poder aludir a las y los migrantes indocumentados; imaginemos que las artistas hubiesen colgado las mismas prendas en cualquier cerco, la lectura seguramente se hubiese orientado únicamente al asunto de la violencia que causan los conflictos bélicos en contra de los civiles que habitan zonas de guerra. En ese sentido, la decisión de hacerla *site-specific* permite una serie de interpretaciones que no se excluyen, sino que se sobreponen para volver compleja la obra. Me refiero a que la ropa, al estar colgada en el cerco fronterizo, en ese tramo específico donde fue asesinado Humberto Carrillo Estrada, representa a los cuerpos heridos y asesinados

en las guerras de EE. UU., el abuso y aniquilamiento de los cuerpos migrantes indocumentados y la violencia impune del Estado ejercida por medio de los agentes de la Border Patrol. Otra implicación que tuvo realizar la obra en el espacio público fue el reclamo de su derecho a la esfera pública por parte de las artistas, al aparecer con sus cuerpos performáticos enunciando su crítica al régimen fronterizo y la violencia de Estado de EE. UU., lo hicieron desde la especificidad de sus cuerpos de mujeres cisgénero, morenas, bilingües, biculturales, etc., es decir, asumiendo sus marcas de otredad y prácticas culturales (borderlands) (Anzaldúa, 2016/1987) y su enunciación como transfronterizas (fronteridades) (Iglesias-Prieto, 2018).

El tratamiento y las inscripciones que las artistas le hicieron a la ropa utilizada en *Clothes' Border Line* convocan a la memoria. Siguiendo el trabajo de la historiadora del arte Caroline Perrée sobre el uso de la ropa en el arte contemporáneo, las prendas sin cuerpos, pero con evidentes marcas de su uso, son el signo de una presencia-ausencia corporal que permite la alusión a tragedias históricas, en donde el empleo de la ropa da cuenta de la violencia infligida a cuerpos individuales durante una catástrofe social (2018). Aunque se trata de una representación —la ropa no pertenecía a personas migrantes indocumentadas violentadas y sus condiciones fueron producidas artificialmente— el carácter metonímico de la ropa con el cuerpo permite el reemplazo de los cadáveres ausentes (Perrée, 2018). Las artistas no buscaron fetichizar los cuerpos migrantes, sino producir un catalizador de memoria que al provocar sensaciones corporales de malestar —desde la suciedad y los jirones que suponen posiciones incómodas y agresiones y la sangre que nos lleva a imaginar dolor— en consonancia con la memoria colectiva poblada de imágenes de la migración indocumentada, me hacen pensar, como espectador documental de *Clothes' Border Line*, en los y las miles de migrantes indocumentadas que han sido asesinadas en su intento de cruzar la frontera entre México y EE. UU.

Asimismo, el uso de ropa socialmente asociada a los géneros masculino (pantalones, camisas) y femenino (vestidos) da cuenta de la intención de las artistas por visibilizar la migración femenina indocumentada para cuestionar los discursos patriarcales anti-inmigración y académico, en los que por muchos años la noción de mujeres migrantes indocumentadas se desdibujó debido a paradigmas sexistas del género (Figura 4). Además, este gesto coincidió con la violencia feminicida que ya venía azotando las ciudades fronterizas del norte de México, pero que ese mismo año, 1991, adquirió notoriedad mundial por el caso de Ciudad Juárez. Así, el uso de la ropa asociada con el género femenino es también una denuncia de la violencia sistémica contra las mujeres. La ropa en *Clothes' Border Line* alude a una serie de tragedias sociales —guerra, régimen fronterizo, violencia de género— que afectan con mayor magnitud a las personas que experimentan condiciones de precariedad y habitan las zonas no reguladas (Butler, 2002). La ropa también constituye un material no tradicional para el arte, por lo que la obra desestabilizó los límites disciplinarios de la producción artística, desestabilización afianzada con el abandono de la ropa en el sitio de la acción, dejando de lado la producción y conservación de objetos artísticos como condición indispensable para el arte.

Figura 4

Still de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994) de Berta Jottar. Archivo Berta Jottar.

Si la ropa fue desdeñada como objeto artístico, el dispositivo del tendedero empleado por las artistas fue todavía menos preservable. No existió cuerda, sino que el cerco sirvió de sostén para las pinzas de madera que aseguraron las prendas. La frontera fue transformada en una estructura doméstica y feminizada en la que se ventiló la “ropa sucia” de la idea de Estadonación y del régimen fronterizo que la procura. En ese sentido, las artistas subvirtieron el tendedero al sacarlo del espacio privado y usarlo para colgar ropa sucia. Así, transformaron un dispositivo socialmente asociado al espacio doméstico y al género femenino, en un dispositivo de denuncia en pleno espacio público,¹⁴¹ con el cual corporizaron a las y los migrantes indocumentados asesinados, convertidos y convertidas en cifras por el régimen fronterizo.

¹⁴¹ El uso del tendedero en el arte feminista mexicano está asociado a la obra de Mónica Mayer “El tendedero” (1978), pieza que “[u]tiliza un soporte que alude a una actividad cotidiana femenina, e invita a mujeres de distintos ámbitos a completar en papelitos rosas la frase: ‘Como mujer lo que más detesto de la ciudad es...’, para abrir un diálogo sobre la violencia que viven las mujeres en el espacio público.” (*Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva*, 2016, p. 8). La pieza ha sido reactivada en diferentes ciudades del mundo, para las cuales se han adecuado las preguntas en relación con las problemáticas relevantes de cada contexto donde se presenta.

Asimismo, la acción de colgar la ropa —que los cuerpos performáticos de las artistas realizaron— performó la máxima feminista de “lo personal es político” al desdibujar las fronteras entre espacio privado y público y señaló que “la política”, entendida como relativa al Estado y sus instituciones como espacios de toma de decisiones en abstracto, afecta las corporalidades, es decir, que el asunto de las guerras como el cerco fronterizo y su militarización no permanecen en el nivel discursivo sino que se traducen en personas asesinadas y cuerpos desaparecidos.

Al tratarse de una acción artística política feminista (Castro, 2018), *Clothes' Border Line* cuestionó el estatuto del objeto artístico como algo preservable, privilegiando la transmisión de una idea y la incitación de relaciones sociales politizadas. Si bien estas condiciones de producción respondieron al contexto precario de las artistas, en donde lo más viable fue el reciclado de objetos cotidianos como la ropa usada y las pinzas de madera, estas decisiones —que definieron la poética de la obra— colocaron el cuerpo performático de las artistas al centro. Esta puesta del cuerpo es coherente con su asunción como artistas, activistas y feministas y su entendimiento del cuerpo como lugar de inscripción de la violencia de Estado. Asimismo, su preocupación por el registro de sus piezas artísticas, en este caso, la documentación de la acción en fotografía y video en lugar de la preservación de la instalación producida por esta da cuenta de la importancia que le daban a sus cuerpos performáticos como disrupciones potenciales en el archivo y en el relato hegemónico de la historia del arte.

4.5 Contorno afectivo de *Jispanics Are Jot!*

*Sentiste su mirada,
pero eran ellas quienes se miraban a sí mismas.
Una multitud de reflejos.
Te imaginaste ahí, con ellas, caminando en la noche.
Sentiste tu cuerpo; tienes miedo:
la imagen de una aparición que desaparece con violencia.
Unas uñas, un peinado, un vestido con aretes de oro:
el peligro absurdo de su traducción.*

*Los ojos que nos miran están convencidos de sus razones.
Somos Enigmas para nosotras mismas.
Miradas. Miradas. Miradas.
Somos posibles juntas.*

4.6 Análisis de *Jispanics Are Jot!*

El proyecto artístico *Jispanics Are Jot!* deja ver una vena menos activista de las artistas colaboradoras de esta investigación, pues no se concentraron en problemáticas sociales concretas, como las guerras o el régimen fronterizo y su violencia mortal, sino en una problemática social con la cual se sostiene el orden patriarcal y colonial, me refiero a la racialización de los cuerpos femeninos y la consecuente valoración como “objetos de deseo”, “infrahumanas”, cuerpos disponibles y desechables. Al suceder en Tijuana y San Diego en dos momentos y lugares distintos, *Jispanics Are Jot!* reveló la influencia del sistema profesional del arte, su sexismo y, hasta cierto punto, las condiciones contextuales de los entornos urbanos de las dos ciudades. Lo presentado en una galería de arte en San Diego y la performance realizada en las calles del centro de Tijuana resaltan, por un lado, la estabilidad exigida al objeto artístico por parte de un sistema del arte más consolidado (San Diego) y, por otro, la libertad efímera y relacional que una joven ciudad como Tijuana les permitió experimentar a las artistas, confirmando lo que Berta Jottar me dijo una vez, que el arte fronterizo se inventó en Tijuana, pues muchas de las obras artísticas emblemáticas de los 1980 eran impensables del lado estadounidense de la frontera.

4.6.1 Condiciones de producción de *Jispanics Are Jot!*

En 1988, Berne¹⁴² organizó para Sushi Performance and Visual Arts en San Diego, la exposición *Pedos Bilingües*, la cual reunió el trabajo de los artistas Felipe Almada, Gerardo

¹⁴² Artista visual y performer, quien era coordinador de artes visuales en Sushi Gallery; su nombre oficial es Berne Smith, pero dejó de utilizar su apellido al enterarse de que fue asignado por el departamento de inmigración de EE. UU. porque no lograron entender el apellido ucraniano de su padre.

Navarro y José Hugo Sánchez como representantes de la escena artística de Tijuana. Las artistas Yareli Arizmendi, Carmela Castrejón, María Eraña, Berta Jottar y Angélica Robles, respondieron a dicha exposición con una carta y una llamada a Berne, para hacerle ver su sesgo de género en la selección de artistas y exigirle un espacio expositivo para las mujeres artistas de Tijuana, que también formaban parte de la escena artística que *Pedos Bilingües* decía representar. Berne reconoció su sesgo y les otorgó un espacio para el siguiente año. De ese reclamo surgió la exposición *Jispanics Are Jot!*, exhibida del 02 de junio al 01 de julio de 1989. En la exposición, las artistas se burlaron de los estereotipos a los cuales eran sujetas como mujeres “hispanas”¹⁴³ en EE. UU. El proyecto estuvo compuesto por una serie de instalaciones y dos performances. La primera performance fue realizada en el centro de Tijuana (fecha desconocida); la segunda, fue ejecutada en Sushi Gallery el 17 de junio. Para fines de este análisis me concentraré en la primera performance, aunque será preciso recurrir a elementos de las instalaciones para profundizar en las intenciones y conceptualizaciones de las artistas.

La documentación del proyecto resalta la diferencia entre la producción del lado tijuanaense y del sandieguino. El registro de la performance realizada en Tijuana muestra a las artistas preparándose en El Nopal Centenario (maquillándose y posando) y en el espacio público en constante movimiento e interacción; mientras que las imágenes de registro de las instalaciones en Sushi Gallery son vistas de exhibición sin personas incluidas. De la performance realizada en Sushi Gallery, solamente cuento con una fotografía en la que dos de las artistas se maquillan frente a un gran espejo, así como la primera página del guion que escribieron para la performance. Algo que percibí cada vez que les preguntaba sobre la performance de *Jispanics Are Jot!* en Sushi Gallery es que no me compartían información, era como si lo hubiesen olvidado o no quisieran recordarlo. Cuando hablábamos del proyecto

¹⁴³ El término “hispano” (*hispanic* en inglés) es utilizado por el gobierno de EE. UU. para identificar a las personas migrantes de origen hispanoamericano, es decir, personas que proceden de países hispanohablantes ubicados en el continente americano. El término deriva de *Hispania*, nombre con el que los romanos se referían a la península ibérica cuando formaba parte de su imperio.

mencionaban la performance de Tijuana y las instalaciones en la galería, en ellas enfocaban su atención y descripción. Entiendo que la performance en Tijuana fue más significativa para su reflexión, una experiencia que marcó sus decisiones en torno a la producción de obra y montaje en la galería. Además, la acción ejecutada en Tijuana se encuentra más vinculada con su noción e intención artísticas de ese momento, que buscaron generar obras *site-specific*, en el espacio público, que involucrara a personas no-artistas y cuestionar el género en la frontera.

4.6.2 Poética y política de *Jispanics Are Jot!*

El tono irónico del proyecto se resume en su título *Jispanics Are Jot!*, escrito en inglés, pero sustituyendo la “h” por la “j” en clara alusión al acento hispano, lo que nos indica que la sujeta quien pronuncia el título es una mujer hispana, reclamando con ello la capacidad de autorrepresentación. Transformaron el “*hispanics are hot*” de pronunciación anglosajona que las sexualiza y las concibe como cuerpos disponibles para el deseo masculino blanco por un “*jispanics are jot!*” jocoso y reivindicativo, mediante el cual se reconoce el cuerpo propio como legítimo, deseante y autónomo. Esta operación discursiva la llevaron a la acción en la performance que realizaron en las calles del centro de Tijuana. Emperifolladas, Berta Jottar y Angélica Robles salieron a recorrer la noche tijuanaense, acompañadas por Carmela Castrejón y María Eraña. Sus poses frente a los aparadores de ropa femenina y tiendas de pelucas jugaron con la idea de belleza en relación con la artificialidad de los maniqués y su propio “embellecimiento” a través del maquillaje, la ropa, las joyas y el peinado. La complicidad entre ambas —cuando Angélica le pintó los labios a Berta, por ejemplo— despertó miradas lascivas de transeúntes estadounidenses (Figura 5). Su decisión de presentarse como sujetas deseantes parece haber molestado a los hombres que las observaron y persiguieron tratando de intimidarlas.

Figura 5

Angélica Robles y Berta Jottar, performance *Jispanics Are Jot!* (1989), en Tijuana. Archivo Carmela Castrejón.

El espacio no regulado de las calles del centro de la ciudad por la noche permitió que las artistas produjeran su autorrepresentación como sujetas deseantes, desafiando con ello, la mirada masculina que las codifica como cuerpos disponibles sexualmente (Butler, 2002; Phelan, 1993); sin embargo, esta disputa entre su cuerpo performativo y simbólico reveló la precariedad que significa habitar estas zonas fuera de foco, precariedad que puede convertirse en desaparición y aniquilación si las mujeres no cuentan con una red de soporte (Butler, 2002), en este caso, sus acompañantes y la cámara que registró la acción. En ese sentido, su colectividad feminista y la estrategia de la documentación fotográfica sostuvo su existencia a pesar de las condiciones precarias de la aparición de sus cuerpos performáticos, permitiendo con ello, la manifestación de la tensión entre cuerpo femenino y mirada masculina o, mejor dicho, el “desembalaje” de la condición predatoria de la mirada patriarcal. En la performance, las artistas exigieron su derecho al espacio público y a la noche, reclamo que resuena con su demanda por ocupar los espacios legítimos del arte —como Sushi Gallery— y el

reconocimiento de su contribución al ecosistema artístico fronterizo. Asimismo, el uso de la cámara para el registro de la performance reitera su exigencia por hacer cumplir su derecho de acceso al archivo, a producir archivos y a ser sujetas históricas.

En las instalaciones de Sushi Gallery la combinación de racismo y sexismo aparece de manera más evidente. Usando la ironía, las artistas emplearon el formato de la publicidad para promocionar el negocio de “*beautiful latin ladies*” que buscan hombres estadounidenses y canadienses, presumiblemente para legalizar su estatus migratorio. La representación gráfica del cuerpo exuberante y moreno de una mujer en bikini aparece con expresión de éxtasis, rodeada de fragmentos de espejos y plátanos flotantes a medio pelar. Bajo las piernas incompletas de la mujer, aparece una “lista de servicios” con casillas de verificación: “*Mexican ladies/ Honduran ladies/ Colombian-venezuelan ladies/ Average girls/ Good homemakers (temporarily out of stock)/ Marriage minded girls/ Religious girls (hurry! only a few models left)/ Virgins – on special this month!*” y la lista se cierra con la siguiente nota: “*Check as many as you want!/ One list 5.00/ All 8 for 35.00*” (Jottar, 1989) (Figura 6). Las artistas criticaron el colonialismo y la esclavitud que de alguna manera persisten gracias al régimen fronterizo en forma de racismo y de trata de mujeres, observando que la violencia contra los cuerpos femeninos racializados se recrudece en el cruce de la frontera, pues son codificados como mercancías sexuales disponibles.

Figura 6



Vista de instalación de *Hispanics Are Jot!* (1989). Archivo Berta Jottar.

En la exposición también se utilizaron materiales de los archivos personales de las artistas. Tanto de sus archivos familiares —retratos de sus madres— como de su producción artística, con los que tapizaron el alrededor de los vanos de dos entradas. El uso del material de

archivo coincide con su práctica de remediación del registro de su obra artística para producir nuevas piezas, fue la circulación de la información lo que realmente les importó y no la preservación de las obras, no documentaron para capturar sino para propagar. Asimismo, las instalaciones no se conservaron. El material de archivo que las compuso regresó a los archivos personales, mientras que otros elementos, como una serie de moldes de cuerpos elaborados en papel maché que integraron una especie de protuberancia en los muros, Berta Jottar reutilizó algunos de ellos en *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, años después. Pienso que su relación con los objetos artísticos y los documentos archivados tiene que ver con dotarlos de una función narrativa. Ni la acción, instalación o fotografía les interesaron por sí mismas sino por la posibilidad de la producción de encuentros entre personas y de narraciones críticas que su creación, exhibición y remediación permitieron.

Conclusiones

Igual que Enigma, en esta investigación he cruzado varias fronteras, múltiples veces. Desde la frontera más obvia, la que se encuentra entre México y EE. UU., que tuve que cruzar para visitar a Berta Jottar en Nueva York, y atravesarla de regreso cargando parte de su archivo; hasta límites menos concretos, pero también desafiantes, como el que se encuentra entre el afuera y el adentro de la ideología del género o la separación entre memoria-afecto e historia-evidencia. Cruzando de ida y vuelta, reconozco la incidencia de ese vaivén en mí. *Me llevo mi máscara, recuerda tejer por lo menos una lentejuela cada día para que la tuya por fin brille.* Enigma ha sido mi acompañante; fue a través de su máscara que alcancé a sentir mi cuerpo. Apenas un vistazo, un roce. Nuestras posturas epistemológica, política y poética, no son sólo enunciaciones, sino prácticas. Adoptar una postura es colocar nuestro cuerpo de cierta manera. ¿Cómo está mi cuerpo cuando reflexiono, cuando analizo, al defender mi punto de vista, al escribir? ¿Cuáles son las colocaciones de mi cuerpo para ver las fotografías de los archivos, para escuchar los testimonios de las artistas? ¿Cómo se acomoda mi cuerpo de uno y otro lado, cómo en el cruce? *Soy un charco de emociones.*

Este trabajo lo inicié con varias certezas, colaboraciones y preguntas. La mayoría de las colaboraciones se han fortalecido; sin embargo, las certezas y preguntas se han modificado. Mis certezas en torno al hacer investigación, acerca de cómo aproximarme al arte, han cambiado. No he dejado atrás mi formación como curador, pero he adquirido otras herramientas metodológicas que me han permitido construir relaciones más afectivas con las obras artísticas. En cuanto a las preguntas, han variado incesantemente, tanto que incluso me causaron frustración. ¿Qué opacidad nos envuelve cuando ni siquiera somos capaces de hacernos preguntas? Mis primeras interrogantes estaban relacionadas con la “invisibilización” o el “borrado” de las mujeres artistas por parte de la narrativa hegemónica del arte, específicamente de la historia del performance en la región fronteriza Tijuana-San Diego.

Ahora veo que ese enfoque privilegia la explicación de las acciones de “borrado” que la hegemonía—institucional, de género— ejerce sobre las mujeres. De ello se han hecho trabajos valiosos desde la crítica feminista a la historia y teoría del arte. La “desaparición” de los cuerpos de las mujeres artistas y sus cuerpos de obra ha sido explicada, pero las acciones que estas artistas desaparecidas realizaron para subvertir el sistema del arte, el régimen fronterizo y el orden social patriarcal, se conciben como descubrimientos de archivo.

Como lo he mencionado a lo largo de este trabajo, el pensamiento de Berta Jottar ha sido clave para la construcción del andamiaje conceptual de esta investigación. Su pieza de video *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* me permitió reconocer la crítica al sexismo en el arte y en el fenómeno de la migración indocumentada que las artistas colaboradoras de este estudio realizaron por medio de sus obras artísticas, su activismo y su escritura. La propuesta de Jottar sobre las tres desapariciones de los cuerpos femeninos —física, discursiva y simbólica— sentó las bases para que yo pudiera pensar su desaparición performática. Esta cuarta desaparición la entendí al desarrollar las cuatro constituciones corporales que integran el corpus feminista: cuerpo de carne, cuerpo simbólico, cuerpo performativo y cuerpo performático. Este último, resultado de la intersección entre los tres primeros, aparece y se extingue con la performance. Es precisamente en nuestro reconocimiento de su desaparición donde la subversión se constituye. Reconocer las experiencias de las artistas, atravesadas por su fenotipo, su rol de género, sus prácticas culturales, su estatus migratorio, sus convicciones políticas y su ejercicio poético, me ha permitido identificar que sus prácticas performáticas indocumentadas fueron y continúan siendo subversivas.

Al reconocer la complejidad de sus cuerpos performáticos durante la performance, las artistas criticaron el orden social patriarcal que condicionaba al sistema profesional del arte y al régimen fronterizo. Con sus obras artísticas incidieron política y poéticamente en su realidad social de los 1980 y principios de los 1990. Pero es a través de su desaparición performática —

del archivo y la narrativa— y la supervivencia de los afectos por medio de la memoria transmitida cuerpo a cuerpo con sus testimonios, que sus prácticas performáticas indocumentadas continúan subvirtiendo, treinta años más tarde, el sexismo en el arte, en su documentación y en su narrativa histórica. Su desaparición representativa produjo una serie de rupturas en la economía occidental de la representación, las cuales resaltan su carácter inacabado y parcial. Su desvanecimiento activo, me condujo a preguntarme por su ausencia, ¿por qué no aparecen performeras en las fotografías de registro o en los textos historiográficos? Su desaparición me hizo buscarlas y convocarlas.

En retrospectiva, buscarlas, convocarlas y colaborar con ellas ha sido una de las motivaciones más importantes para continuar con esta investigación. Su entusiasmo, generosidad y agudeza crítica han influido positivamente en mí. Encontré en ellas unas interlocutoras necesarias para pensar la producción artística contemporánea en la región fronteriza. Asimismo, reconocer su práctica feminista me condujo a explorar otros métodos de investigación, más afines a mi postura epistemológica feminista posmoderna y mi metodología cualitativa feminista. Esta exploración no ha sido sencilla. Como he dicho antes, tanto la postura epistemológica como la aproximación metodológica son prácticas, necesitamos ejercerlas para reconocernos en ellas. En ese sentido, la aplicación de los métodos propuestos generó una serie de reflexiones. Especialmente la escritura performativa ha constituido un reto para mí. ¿Cómo relajar mi entrenamiento en escritura de arte, donde la descripción de las obras artísticas es tan importante? A lo largo de la redacción de este trabajo ensayé varias posibilidades de escritura performativa. Algunas de las estrategias que utilicé para producirla fueron: imaginarme en el sitio y tiempo en que ocurrieron las performances; recordar cómo me sentí al enfrentarme a los documentos que las registran y a los testimonios que las artistas me compartieron; y, finalmente, imaginarme a Enigma viéndome ser espectador documental de las performances.

La primera estrategia, de imaginarme durante la performance, resultó en relatos eminentemente descriptivos. Para procurar los afectos que podría haber experimentado en las performances, la descripción de escenas era inevitable. La escritura performativa no es descriptiva, por lo que abandoné ese proceso. La segunda estrategia, de recordar mi experiencia durante mi enfrentamiento a los documentos y testimonios, fue la menos productiva. Era capaz de invocar las sensaciones, pero no de traducirlas en palabras. Mis estados corporales los encuentro, todavía, inefables.¹⁴⁴ La tercera estrategia fue la que finalmente utilicé para producir los contornos afectivos de las obras analizadas en este estudio. Desde la concepción del andamiaje teórico de esta investigación empecé a percibir a Enigma como una entidad que me ayudaría a ver cosas que por mí mismo me eran difíciles de observar. Desde entender su búsqueda como paralela a la mía, hasta reconocer su máscara como la metáfora de la crítica feminista, la cual me prestó. Imaginarme a Enigma viéndome ser espectador documental calmó mi frustración de no lograr traducir mis estados corporales y, entonces, escribir desde una especie de extrañamiento hacia mi persona. No ser yo viéndome, relajó mi empeño en describir mis sensaciones, permitiéndome enfocar mi atención en la relación, en mis afectos derivados de los encuentros con los documentos, los testimonios, las artistas y con Enigma.

Los contornos afectivos de las obras artísticas son apenas un parpadeo, una apnea en el flujo del texto. El objetivo es provocar una sensación en quien lee. No existen descripciones extensas de las piezas, sino que están fragmentadas y desperdigadas a lo largo de sus análisis. Esas descripciones las incorporé para ilustrar argumentos que se sustentan en la poética de las obras. Decidí incluir el menor número posible de imágenes de registro de las performances. Por el momento, todas las posibilidades que he considerado para presentar el corpus documental me parecen ilustrativas. Una de las vías abiertas por esta investigación, pendiente

¹⁴⁴ Considero que, para desarrollar la habilidad de traducir mis estados corporales en palabras, es necesario practicar, con constancia, técnicas que me permitan vincularme atentamente con mi cuerpo, tales como la danza, la meditación o el método Feldenkrais, por mencionar algunas.

a ser explorada con mayor profundidad, es la investigación a través de métodos visuales, incluidos la presentación de resultados de manera (audio)visual. Pienso que la única manera de usar la documentación visual y los testimonios sin producir una ilustración (incompleta) del pasado, que además no fetichice a las artistas, es abrazando la creación artística como proceso fundamental para el procesamiento de la información y la presentación de resultados. Eso lo aprendí de *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*.

Este trabajo no busca “visibilizar”, “rescatar”, “recuperar” o cualquier otro verbo de moda, ni a las mujeres artistas que colaboraron conmigo para realizar esta investigación, ni sus producciones artísticas. Ni siquiera re-narrar la historia del performance tijuanaense; sino comprender cómo las artistas convocadas, ya habían criticado y re-elaborado la narrativa histórica del performance hecho en la frontera Tijuana-San Diego. Reconocer sus prácticas performáticas indocumentadas como precursoras del “momento del archivo feminista” (Rangel, 2021)¹⁴⁵ que se vive en el presente y la posible transformación futura del sistema del arte, en uno no sexista ni androcéntrico. En ese sentido, busco una respuesta para la pregunta que hace la teórica feminista Elizabeth Grosz (2000), siguiendo a la filósofa feminista Luce Irigaray, en cuanto a cómo escribir la historia del pasado desde el punto de vista del futuro: ¿cómo hubiesen sido el pasado y el presente a la luz de un futuro que es posible solamente gracias a ellos?¹⁴⁶ La alianza entre activismo, producción artística y feminismos han

¹⁴⁵ “En general, creo que es un momento muy revolucionario, y yo sí creo que es un momento revolucionario, como toda revolución, tiene sus excesos; y sí, estoy de acuerdo contigo que hay archivos, es un momento del archivo feminista, que es diferente al feminismo. Este momento está centrado en poner una cantidad de información, un cuerpo de información, a disposición de la institución del arte, que esto comprende el sistema de mercado, las instituciones que exhiben arte, que coleccionan; coleccionistas, artistas, críticos, es decir, periodistas, todo esto se comprende en el sistema del arte; y creo que el archivo amerita recortes. Te voy a poner un ejemplo: lo mismo ocurrió con los afrodescendientes, ha ocurrido, con los afrodescendientes en paralelo, con las marcas — vamos a decir— de la esclavitud. ¿Qué ha ocurrido? Se han puesto a disposición archivos enteros, cuerpos de información que son muy vastos, ahora vienen los recortes de eso. Entonces, probablemente muchas artistas quedan fuera, puesto que se están haciendo exposiciones, hasta esencialistas, pero es un esencialismo táctico y que tiene que ver con poner eso en la esfera pública: hacer mapeos, atlas, categorizaciones; incluir a artistas que fueron olvidadas o que fueron relegadas de los procesos de modernización y modernidad, etc., etc. Entonces, creo que este es un momento muy interesante porque sí hay una revisión profunda y, como te digo, muy radical.” (Rangel, 2021).

¹⁴⁶ “To write a history of the past from the point of view of the future: the task, at least one of the most urgent, is to think in the *future anterior*, the tense that Irigaray favors in her textual readings: what will have been, what the

demostrado ser una combinación potente para cuestionar y subvertir los diferentes sistemas, órdenes y regímenes sociales. Ésta se constituye con la incidencia de la realidad sociopolítica al poner nuestros cuerpos performáticos, misma que es siempre temporal, efímera, precaria e irrecuperable, pero, precisamente por ello, disruptiva y potencialmente catastrófica para el *statu quo*. Las prácticas performáticas indocumentadas tienen una larga genealogía por activar.

past and present will have been in the light of a future that is possible only because of them.” (Grosz, 2000, p. 101). Énfasis en el original.

Referencias

- Ahmed, S. (2004). Affective Economies. *Social Text* 22(2), 117-139.
<https://www.muse.jhu.edu/article/55780>
- _____. (2014). Affect/Emotion: Orientation Matters. A Conversation between Sigrid Schmitz and Sara Ahmed. *FZG*, 20(2), 97-108. <https://doi.org/10.3224/fzg.v20i2.17137>
- Alcázar, J. (2016). Introducción. En J. Alcázar (Ed.), *Arte-acción y performance en los muchos Méxicos* (pp. 13-25). Instituto Nacional de Bellas Artes.
- _____. (2021). Feminismos y performance en América Latina. El tendedero y Un violador en tu camino. *Cuadernos Del CILHA*, (35), 1–32. <https://doi.org/10.48162/rev.34.031>
- Álvarez, E. (Ed.). (2016). *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva*. Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC y Editorial RM.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza* (C. Valle, Trad.). Capitán Swing Libros. (Publicación original 1987)
- Aravena, C., Henaro, S., Moreno, A. y Smith, B. (2019). Arte acción en México. Registros y residuos. En E. Álvarez (Ed), *Arte acción en México. Registros y residuos* (pp. 6-20). Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM.
- Azoulay, A. (2014). *Historia potencial y otros ensayos*. Taller de Ediciones Económicas.
- Bamberg, M. (2020). Narrative Analysis: An Integrative Approach. Small Stories and Narrative Practices. En M. Järvinen y N. Milk-Meyer (Eds.), *Qualitative Analysis. Eight Approaches from the Social Sciences* (pp. 243-264). SAGE.
- Bartra, E. (2012). Acerca de la investigación y la metodología feminista. En N. Blazquez, F. Flores y M. Ríos (Eds.) *Investigación feminista: Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 67-77). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bello, K. (2015). Dogmas, experimentación y probabilidades. El arte acción como laboratorio. En G. Aguilar (Ed.), *Orbital. Exploración teórica del Universo GAALS* (pp. 65-86).

Instituto Sinaloense de Cultura.

- Blazquez, N. (2012) Epistemología feminista: temas centrales. En N. Blazquez, F. Flores y M. Ríos (Eds.) *Investigación feminista: Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 21-38). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, J. y Lourties, M. (1998, octubre 1). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (A. Bixio, Trad.). Paidós. (Publicación original 1993).
- _____. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- Cardoso, C. (2000) *Introducción al trabajo de la investigación histórica. Conocimiento, método e historia*. VEGAP.
- Castro, A. (2018, 22 diciembre). El lugar del arte en las acciones políticas feministas. *Configurações*, 22, 11-30. <https://doi.org/10.4000/configuracoes.6268>
- Cordero, K. y Sáenz, I. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. PUEG, Universidad Iberoamericana, CONACULTA, FONCA y Curare.
- Cortés, E. (2014). Feminización y subalternización del *otro enemigo*. Construcción y destrucción de corporalidades en contextos de conflicto armado y violencia extrema. *Colombia Internacional*, 80, 57-82. <http://journals.openedition.org/colombiaint/13699>
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Dávila, O. (2011). Tres pisos de tiempo. En A. García (Ed.), *Obra negra. Una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana* (pp. 13-21). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Cultural Tijuana.

- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. horas y HORAS.
- Denzin, N. K. (1997). *Interpretive Ethnography. Ethnographic Practices for the 21st Century*. SAGE Publications.
- Edwards, E. (2001). Photography and the Performance of History. *Kronos*, 27, 15–29. <http://www.jstor.org/stable/41056667>
- Eichhorn, K. (2013). *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*. Temple University Press.
- Eraña, M. (1991). Aires Tijuaneños. Un recuento de algunos sucesos extraños ocurridos en el primer y/o último rincón de la patria [todavía] mexicana. En E. Reynoso et al. (Eds.) *Taller de Arte Fronterizo 1984-1991. Una documentación continua de siete años de proyectos de arte interdisciplinarios sobre asuntos de la frontera de México con Estados Unidos* (pp. 54-61). LACE.
- Escobar, M. (2013). La politización del cuerpo: subjetividades trans en resistencia. *Nómadas*, 38, 133-149. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105127475009>
- Espinosa, Y. (2019). Hacer genealogía de la experiencia: el método hacia una crítica a la colonialidad de la Razón feminista desde la experiencia histórica en América Latina. *Direito e Praxis*, 10(3), 2007-2032. <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2019/43881>
- Espitia, I. et al. (2019). La “princesa antropóloga”: disciplinamiento de cuerpos feminizados y método etnográfico. *Nómadas*, 51, 99-115. DOI: 10.30578/nomadas.n51a6
- Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2012). Activismo artístico. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.

- Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa* (J. Torres, Ed.). Ediciones Morata. (Publicación original 2002).
- Fortis, D. (2021). ¿Cómo llegamos a la Performance Fronteriza? *Post(s)*, 7(1), 208–227. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v7i7.2418](https://doi.org/10.18272/post(s).v7i7.2418)
- Goldberg, R. (1979). *Performance: live art, 1909 to the present*. Harry N. Abrams, Incorporated.
- Gómez-Peña, G. (1991). El *performance* como peregrinación binacional. En H. PolKinhorn y R. Reyes (Eds.), *Artes plásticas en la frontera México-Estados Unidos* (pp. 73-100). Editorial Binacional.
- _____. (2002). VIII. El nuevo border mundial. En J. Alcázar (Ed.), *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano* (pp. 133-146). Editorial Océano de México. [Publicación original 1993]
- Grozs, E. (2000). Histories of the Present and Future: Feminism, Power, Bodies. *R. E. Č.*, 59(5), 97-108.
- Heredia, A. (1991). *Archivística general. Teoría y práctica*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Hicks, E. (1988). Tijuana: The Invisible Matriarchy. En BAW/TAF (Eds.), *The Border Art Workshop (BAW/TAF) 1984-1989. A documentation of 5 years of interdisciplinary art projects dealing with U.S.-Mexico border issues (a binational perspective)* (pp. 84-85). Artists Space.
- Iglesias-Prieto, N. (2014). Tijuana provocadora. Transfronteridad y procesos creativos. En J.M. Valenzuela (Coord.), *Transfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales* (pp. 97-127). El Colegio de la Frontera Norte.
- _____. (26 noviembre, 2018). Aproximaciones a la construcción social y simbólica del espacio fronterizo Tijuana-San Diego [Presentación en seminario]. Seminario Regiones

- transnacionales: fronteras y espacios discontinuos. Cátedra de Estudios Regionales Guillermo de la Peña. Feria Internacional del Libro, CIESAS, Guadalajara, México.
- Installation Gallery. (2019, 08 de noviembre). *INSITE94 Sinopsis*. <https://insiteart.org/es/insite-94>
- Izcarra, S. P. (2014). *Manual de investigación cualitativa*. Editorial Fontamara.
- Jones, A. (1997). "Presence" in absentia. Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 54(4), 11-18. <https://doi.org/10.2307/777715>
- _____. (2011). Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria. En D. Taylor y M. A. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 123-186). FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Jottar, B. (1989). *Jispanics Are Jot!* [Diapositivas]. Archivo Berta Jottar.
- _____. (1992, agosto/septiembre). Works en Progress: Intervenciones Across d' Line. *Video Networks*, 16 (4).
- _____. (1994). *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* [video]. Borderama.
- _____. (ca. 1996). *Border Swings/Vaivenes Fronterizos. A video by Berta Jottar. 1994* [Inédito]. Archivo Berta Jottar.
- _____. (2000a). Interview with Berta Jottar. En U. Biemann (Ed.), *Been There and Back to Nowhere* (pp. 162-172). b_books.
- _____. (2000b). Movimientos discursivos del cuerpo: reflejos y reflexiones sobre actos artísticos en la frontera México/ EUA. En L. Borràs (Ed.), *Escenografías del cuerpo* (pp. 36-57). Fundación Autor.
- Lagarde, M. (2010). El derecho humano de las mujeres a una vida libre de violencia. En V. Maquieira (Coord.) *Mujeres, globalización y derechos humanos* (pp. 477-534). Universidad de Valencia.

- MacDougall, D. y Espinosa, J. M. (2009). Cinema transcultural. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 47-88. <https://doi.org/10.7440/antipoda9.2009.02>
- Marcos, S. (1994, 04 enero). Subcomandante Marcos: Nos hemos estado preparando en la montaña desde hace diez años. *Enlace Zapatista*. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/01/04/subcomandante-marcos-nos-hemos-estado-preparando-en-la-montana-desde-hace-diez-anos/>
- Martínez, R. (1993). *The Other Side. Notes from the New L.A., Mexico City, and Beyond*. Vintage Books.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.
- Mayer, M. (2004). *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. fem-e-libros.
- Mulvey, L. (2007). El placer visual y el cine narrativo. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-93). PUEG, Universidad Iberoamericana, CONACULTA, FONCA y Curare.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.
- Nead, L. (1990). The Female Nude: Pornography, Art, and Sexuality. *Signs*, 15(2), 323-335. <http://www.jstor.org/stable/3174488>
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero e I. Sáenz (Eds.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). PUEG, Universidad Iberoamericana, CONACULTA, FONCA y Curare. (Publicación original 1971).
- Nora, P. (2008). *Lugares de memoria*. Ediciones Trilce.
- Orduña, S. (2021, 17 de noviembre). *Narrativas y documentación de la danza en la práctica curatorial*. Coordinación Nacional de Danza - INBAL. Facebook. <https://fb.watch/mzrYnUGfW7/>

- Pelias, R.J. (1998, 21-24 Noviembre). *Performative Writing as Scholarship: An Apology, An Argument, An Anecdote* [presentación en congreso]. Annual Meeting of the National Communication Association, Nueva York, NY, Estados Unidos.
- Perrée, C. 2018. La ropa como valor indicial de la violencia en el arte contemporáneo. En C. Perrée e I. Diéguez (Eds.), *Cuerpos memorables*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. doi:10.4000/books.cemca.8862
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge.
- _____. (1997). *Mourning Sex. Performing Public Memories*. Routledge.
- _____. (2003). Performance, Live Culture and Things of the Heart. *Journal of Visual Culture*, 2(3), 291–302. <https://doi.org/10.1177/1470412903002003002>
- Pickering, M. (2008). Experience and Social World. En M. Pickering (Ed.), *Research Methods for Cultural Studies* (pp. 17-31). Edinburgh University Press.
- Pink, S. (2001). *Doing. Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. SAGE Publications.
- Pollock, G. (2007). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y el marxismo. En K. Cordero e I. Sáenz (Eds.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 45-79). PUEG, Universidad Iberoamericana, CONACULTA, FONCA y Curare. (Publicación original 1988).
- _____. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. Cordero e I. Sáenz (Eds.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 141-158). PUEG, Universidad Iberoamericana, CONACULTA, FONCA y Curare. (Publicación original 1999).
- Prieto, A. (1999). *Border Art as a Political Strategy*. ISLA Information Services Latin America. <http://isla.igc.org/Features/Border/mex6.html>
- Rangel, G. (2021, 06 de octubre). #SITACdeMemoria: Gabriela Rangel [Video]. YouTube.

https://youtu.be/iaD5A1g9aIE?si=3i48ELKFHILzfn_H

- Schneider, R. (2011). El performance permanece. En D. Taylor y M. A. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 215-240). FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts y New York University.
- Schor, M. (2007). El linaje paterno. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 111-129). PUEG, Universidad Iberoamericana, CONACULTA, FONCA y Curare. (Publicación original 1997).
- Sheren, I. N. (2011). *Portable Borders/ Mythical Sites: Performance Art and Politics on the US Frontera, 1968-Present* [Tesis doctoral, Massachusetts Institute of Technology]. Massachusetts Institute of Technology.
- Smith, R. G. (2011). Postmodernism and the Affective Turn. *Twentieth Century Literature*, 57(3/4), 423-446. <http://www.jstor.org/stable/41698760>
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*, (pp. 7-30). FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts y New York University.
- Torbenfeldt, T. y Andersen, D. (2020). Narrative Analysis: Thematic, Structural and Performative. En M. Järvinen y N. Milk-Meyer (Eds.) *Qualitative Analysis. Eight Approaches from the Social Sciences* (pp. 265-282). SAGE.
- Veloz, A. y Gutiérrez-Portillo, S. (2021). *Miradas feministas a la obra de Vida Yovanovitch: reflexiones sobre las mujeres en situaciones de encierro*. Universidad Autónoma de Baja California.
- Woo, O. (1995). La invisibilidad en el proceso migratorio: las mujeres migrantes. *Frontera norte* 7(13), 139-140.
- Wood, C. (2018). *Performance in Contemporary Art*. Tate Publishing.