



LOS LÍMITES DE LA VULNERABILIDAD EN EL «ARTE POÉTICA» DE ROSINA CONDE

Tatiana Navallo
(Université de Montréal)

Resumen. La narrativa de Rosina Conde visibiliza un campo de fuerzas, en el que lenguaje y cuerpo situado potencian tanto la experiencia de restitución de subjetividades individuales –y por extensión colectivas–, como la negociación de representaciones de lo femenino que, sin estar ancladas en ciudades de frontera, en términos geopolíticos, sí están arraigadas a las condiciones fronterizas que las determinan. En este marco, la voz narrativa transparenta un particular modo de recomposición del sí mismo, frente a toda posibilidad de maltrato físico e incluso aniquilación del cuerpo. La toma de la palabra se asume, de este modo, como recurso político contra todo gesto de resignación e inacción.

Abstract. Conde's narrative uncovers a field of forces, in which language and the body position give rise to the experience of the restitution of individual bias –and by extension, as a collective whole– as well as the negotiation of the representations of the feminine, that without being anchored in border cities, in geopolitical terms, are rooted in the border conditions that define them. In this framework, the narrative voice reveals a particular way of self-recomposing, facing all possibility of physical abuse, and moreover, of the body's annihilation. It is therefore expected that by taking hold of the word a political recourse against all acts of resignation and inaction is demonstrated.

Palabras clave. Rosina Conde, Narrativa femenina, Condiciones fronterizas

Keywords. Rosina Conde, Women's narratives, Border conditions

Durante las últimas décadas los estudios fronterizos en un sentido amplio, y en particular los dedicados a la frontera norte mexicana, han sido abordados desde perspectivas interdisciplinarias. Los estudios culturales, particularmente, se han interesado no solo en poner en cuestión las fronteras entre disciplinas académicas sino también en analizar los modos de adquisición y distribución de saberes localizados y relacionados tanto a reclamos individuales como a movimientos sociales, desde diferentes ángulos. El espacio de la frontera se ha transformado así en un ámbito de acogida, de desborde y cruce de operaciones disciplinares que acompañan el juego tensivo entre las movilizaciones diaspóricas y desterritorializadas, frente a la conflictiva fuerza política actual.

Espacio liminal, el espacio de la frontera es el lugar desde donde se piensa y es pensado el vínculo entre género y cultura, presente en el estudio de la chicana Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. Entre muchos otros, se retoma aquí este antecedente con el propósito de ilustrar el deslizamiento de una serie de inquietudes relacionadas al cómo y dónde diseñar políticas de inclusión social y cultural en esa franja –territorial y simbólica– que conforma la zona geopolíticamente limítrofe entre México y Estados Unidos. En tanto «zona de contacto», en términos de Mary Louise Pratt, las formas relacionales asimétricas que la caracterizan develan los modos coercitivos de un ordenamiento social basado en distinciones de nacionalidad, color, clase y género. Dinámica que evidencia el acotado lazo entre el espacio geográfico de la frontera y las identidades propias de este espacio; al respecto Homi Bhabha, en *The Location of Culture*, insiste en que «*it is important to rethink our habitat not as a static place with people who enjoy fixed identities, but rather as dynamic territories and peoples with multiple identities*» (Bhabha, H. 1994 :4). En estrecho vínculo con esto último, Yuri Herrera, por su parte, aclara qué entiende por condiciones fronterizas. El escritor responde ante la frase fácilmente refutable de «la frontera está ahí donde hay una tortillería » (Herrera, Y. 2015: 204) explicitando que, si bien la frontera sigue siendo claramente física con sus alambrados, control punitivo y mortandad, la frase hace referencia a que «esa» cultura:

...que se daba en el espacio en el cual se encontraban [al menos] dos sistemas de leyes, dos formas de hablar, ya no se limita nada más a esos dos espacios, por distintas razones: por la dimensión actual de las migraciones, por las nuevas tecnologías. Entonces, una ciudad fronteriza es una ciudad en la cual de algún modo hay un flujo de hablas de identidades, y una disolución de lo que se entendía como una identidad fija. Me parece que esto es algo que ya está sucediendo en

muchas partes y que la condición fronteriza ya no se limita a la frontera política. (Herrera, Y. 2015: 205)¹

Inscrita en este marco, me interesa abordar la narrativa de Rosina Conde², con el fin de visibilizar de qué modo sus «personajes»³ se apropian de un lenguaje y cuerpo situado que potencia tanto la experiencia de restitución de subjetividades individuales –y por extensión colectivas–, como la negociación de representaciones de lo femenino que, sin estar ancladas en ciudades de frontera, en términos geopolíticos, sí están arraigadas a las condiciones fronterizas que las determinan.

131

1. El cómo se esbozan las «personajes»

La presencia de la figura femenina en el espacio fronterizo es una constante en la amplia obra de Rosina Conde, quien indica en sucesivas entrevistas que se ha dado a la tarea de contar historias sobre mujeres de posiciones y tipos diversos: estriptistas, profesoras universitarias, amas de casa, costureras, tejedoras, obreras de las maquiladoras, jóvenes desocupadas o sin una orientación específica. La autora señala que ha buscado caracterizarlas, asimismo, desde una visión de género y un discurso que les perteneciera, con el propósito de que se distinguieran de los personajes masculinos y de aquellos femeninos, característicos de la literatura escrita por hombres, predominantes en el canon de la literatura hispana del momento:

¹ El agregado es mío.

² Rosina Hilda Conde Zambada (Mexicali, 1954) es una de las artistas más destacadas de la frontera. De niña se traslada a Tijuana y años más tarde al Distrito Federal, donde estudia Lengua y literatura hispánicas. Inserta ya en el medio académico como profesora universitaria, es una de las fundadoras de la Escuela de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) y del Colegio de la Frontera Norte. Igualmente, funda editoriales independientes (*Panfleto y Pantomima y Desliz*) y se desempeña como editora fundadora de revistas culturales (*El Vaivén y Tercera llamada*). En el 2000 se publicó su cuento «El silbido» en la compilación *Se habla español. Voces latinas en USA*. Entre sus colecciones de cuentos se encuentran *Desnudamente roja* (2010); *En la tarima* (2001); *Embotellado de origen* (1994); *Arrieras somos* (1994); *El agente secreto* (1990) y *De infancia y adolescencia* (1982). Entre sus libros de poesía destacan *Poemas de seducción* (1981); *Bolereando el llanto* (1993); *De amor gozoso* (1991). Ha publicado dos novelas, *Como cashora al sol* (2007) y *La Genara* (1998, reeditada en 2006), como así también ha participado en las acciones performativas *Mi educación sentimental* (2004); *Those were the days* (2000) y *Señorita Maquiladora* (1996-2008). Para detalles de la narrativa y las actividades artísticas de Rosina Conde, ver la página web <http://www.rosinaconde.com.mx>.

³ Al respecto, Rosina Conde indica que desde los años ochenta habla «de 'personajes', con una función de género, en el sentido de estas nuevas protagonistas literarias que son dueñas de su propio destino y que han sido caracterizadas por mujeres» (2015: 199). Esto último complementa una aclaración previa, en la que indica que, el uso del término, tiene que ver con una tendencia feminista como una economía del lenguaje, que le permite evitar decir «personaje femenino» (en Cota Torres, E. 1998: 105).

En consecuencia, traté de caracterizar personajes más verosímiles, con virtudes y defectos; que dudaran y cuestionaran el sistema patriarcal y reafirmaran su condición humana con la noción de lo que querían hacer de sus vidas. En casi toda mi narrativa, mis protagonistas tratan de analizar su condición de mujer y la violencia de lo que son objeto dentro de la familia y el trabajo, para liberarse y aceptarse como seres humanos. Paradójicamente, con la llegada de la industria maquiladora a Tijuana a mediados de los sesenta, las mujeres, no sólo empezaron a ganar menos, sino que fueron introducidas en la verticalidad laboral de los esquemas patriarcales asiáticos, y las nuevas leyes, lejos de beneficiarlas, las han ido reduciendo cada vez más a la condición de objeto del hombre. (Conde, R. 2015: 191)

Lo dicho diseña un nuevo cerco en el que se evidencian las relaciones de poder en el ámbito económico regional / global y en lo personal, junto a los efectos que inciden en los cuerpos femeninos violentados en las esferas laboral y familiar. Por lo mismo, Rosina Conde, en palabras de Debra Castillo, ataca frontalmente «las dicotomías tradicionales de la ficción mexicana e inscribe la existencia de la frontera en un lugar particularmente privilegiado – simultáneamente extraño y familiar– para explorar la naturaleza del género y la región de las construcciones discursivas de la mexicanidad» (Castillo, D. 2002: 178)⁴. Reafirmando su condición humana y con la convicción de lo que quieren hacer de sus vidas, los personajes femeninos se deshacen de lo tradicional aprendido y toman la palabra, diseñando así el arte poética, si se quiere, que recorre la obra narrativa, poética y de performance de Rosina Conde⁵. El cuento «Juana y su existencia»⁶ así lo sintetiza:

[...] La Existencia seguía rondando, y Juana caminaba parsimoniosa contoneando los lienzos del rebozo, mientras *recitaba una sarta de poemas aprendidos quién sabe dónde ni por quién*. El susurro del otro

⁴ Al respecto, Debra Castillo y María S. Tabuenca Córdoba indican «*Her explorations of the intimate spaces of daily lives of border dwellers offer themselves at the same time as a political release from erasure on the national cultural scene as they also effect a rejection of sexually marked repression in relationships both ordinary (portraits of stress line in working-class and middle class families) and liminal (her delicate explorations of the insistently border-inflected worlds of assembly plants, prostitution, and striptease)*» (Castillo, D. y Tabuenca Córdoba, M. 2002: 30).

⁵ Conviene aclarar, no obstante, que la autora no cree en fronteras genéricas; por lo mismo, en sus textos coexisten la narrativa, el canto, la poesía e incluso la declamación. Así lo ilustra su ensayo autobiográfico *Those were the days*; texto narrado-cantado-declamado sin interrupciones, ni acotaciones, ni advertencias, sobre su adolescencia y su irrupción en la vida como ser libre e independiente. El espectáculo, tal como la autora aclara, «puede presentarse como conferencia o como espectáculo poético-musical; se presta a la improvisación, y se ajusta a los límites de tiempo impuestos por el formato de quienes me contratan; es decir, tiene una duración que va desde los treinta minutos hasta los ochenta, ya que puede presentarse a *capella* en el formato de conferencia, o acompañada de una banda de rock en un escenario, restaurante o en un bar (Conde, R. 2015: 196).

⁶ En *Desnudamente roja* (2010).

mundo se oía a lo lejos [...] *Un día, Existencia llegó a posarse junto a ella, y se prendió a su oído como chupamirto. Juana, por primera vez, articuló palabra, y el mundo experimentó un cambio, sino radical, sí contundente: los laberintos se abrieron de pronto, y vio a lo lejos el umbral que conduce al exterior. Sin embargo, no trató de alcanzarlo; el simple hecho de saber que estaba ahí la conformaba.*

Quizás algún día se atrevería a cruzarlo para entrar en contacto con ese otro mundo que no era suyo; pero que estaba ahí, esperándola desde hacía largos años.

Y la Existencia, satisfecha de guiarla con palabras de encanto, se prendó de ella para acompañarla el resto de sus días, como eco fiel de su memoria. (9-11)⁷

Si bien la inserción al mundo racional se da a través del lenguaje⁸ – estrechamente vinculado al acceso a la esfera masculina–, las figuras femeninas presentan el mundo vivido desde su experiencia. Dotados de una lengua oral que les es propia, –atravesada de mexicanismos, regionalismos, dichos y caló– los personajes, sin importar su condición social ni adscripción sexual, se desenvuelven en lo cotidiano de la manera más directa y corriente, asumiendo sus cualidades, aciertos y contradicciones en las decisiones que toman. Se trata de figuras que, sin ser existencialistas, son capaces de mentir y justificarse, de hacerse trampa así mismas, desvirtuando incluso el flujo de la memoria. Mostrando sus aciertos y defectos, muy particularmente las figuras femeninas «enfrentan la vida con conciencia y como sujeto activo de su historia» (Conde R. 2015: 192)⁹. Al asumir estas la responsabilidad de su errores, el reposicionamiento en la postura y la palabra coadyuva, no sin conflictos, a la constitución de su subjetividad; en este sentido, la configuración de las figuras femeninas en la trama y tiempo narrativos se presenta como una actualidad

⁷ Énfasis mío.

⁸ Rosina Conde dota de palabra a sus «personajas», y lo hace desde un lenguaje variado, poniendo énfasis en el habla popular. En un intento de que sus lectoras se identificaran con los textos, indica que trató «de explorar la riqueza de la cultura popular local y trabajar con la memoria colectiva femenina, las frases hechas a partir del lenguaje patriarcal, y la filosofía popular expresada en las canciones que se escuchaban en la radio» (2015: 191-192). Así, por ejemplo, en los cuentos «Sonatina», recopilado en *Embotellado de origen* (1994) y *En la tarima* (2001), y en «Siete escenas infructuosas» de *Desnudamente roja* (2010), o en la novela *Como cashora al sol* (2007), la autora utiliza letras de canciones populares escuchadas en la radio para describir la filosofía de las figuras femeninas y una serie de chismes, que ella misma había escuchado cuando era adolescente. Igualmente, Rosina Conde menciona que utilizó epígrafes de canciones de blues y jazz que se escuchaban en los antros de Tijuana, en los años sesenta y setenta: «Además de que traté de romper con estereotipos y utilizar escenarios afines, busqué trabajar con expresiones y neologismos propios de la localidad, para que mis personajes tuvieran una caracterización más estereográfica [...] Finalmente, si Cortázar escribía en argentino, ¿por qué no podría yo escribir en tijuanaense?» (2015: 192-193).

⁹ Al respecto Gabriel Trujillo Muñoz subraya que, en particular, los personajes femeninos, tropiezan y se levantan en la búsqueda de un atisbo de utopía (1991: 6).

potencialmente abierta, es decir, «una subjetividad sin anclajes», en tanto subjetividad «que se plantea por reflexión sobre su propia duda» (Ricœur, P. 1996: XIX). Punto de fuga de valoraciones restrictivas de rasgos femeninos, propias de discursos disciplinarios tradicionales, el diseño de estas subjetividades sin anclaje, las dispone a la apertura hacia cualquier cambio, asignándoles una valoración múltiple y heterogénea de la experiencia de lo cotidiano femenino. Al optar por la toma de decisiones, frente a determinadas oportunidades o coyunturas, las «personajas» contienen en su propia voz el cruce o «las fronteras psicológicas, sexuales y espirituales» (Anzaldúa, G. 1999: 19) y, desde allí, expresan la realidad que las condiciona. Estas, en palabras de Édgar Cota Torres, se encuentran en una ambigüedad, una transformación, un estado liminal con el que se arriba a una zona donde los cruces de fronteras son constantes (2009: 92); espacio propicio –el del cruce de fronteras–, por limitadas que sean las opciones, para reposicionarse frente a lazos familiares y sociales impregnados de autoritarismo¹⁰. En esta línea, la reflexión sobre las posibilidades de subjetivación se ilustran en el cuento «Arroz y cadenas», compilado en *Arrieras somos* (1994). Rosina Conde recuerda que recuperó un chisme, pero que lo escribió desde el punto de vista de una adolescente embarazada. Se le ocurrió retomar los movimientos del tejido para entrelazar los pensamientos que se le cruzan a la joven, mientras teje una prenda para su futuro bebé:

Dos puntos al derecho, dos puntos al revés, una basta; dos puntos al derecho, dos puntos al revés, una basta. ¿Cuántos aumentos tendrías que hacer en la siguiente vuelta? ¿De qué tamaño será un bebé recién nacido...?, dos puntos al revés, una basta. ¿A quién preguntarle sobre la medida correcta para hacer una chambrita? Todo lo estás haciendo al tanteo, así como lo has hecho todo a lo largo de tu vida sin entender nunca nada, siempre tanteando las miradas; los pasos por las alambradas de los ranchos y los ejidos; las pláticas de tu padre con los hombres del pueblo, y los comentarios de tu madre con sus amigas. Y *ahora te has hartado*. (2010: 11)¹¹

Llevado el juego del lenguaje hasta el límite, la constitución de la subjetividad se inserta en un cuadro de posibilidades múltiples, donde la fuerza significativa de las palabras desestabiliza la lógica discursiva, dando paso a un lenguaje corporal. Es así cómo la puntada suelta que se hace en el tejido «basta»

¹⁰ Ver el detallado análisis de Édgar Cota Torres en «El cruce de fronteras en *La Genara* y en *Como cashora al sol* de Rosina Conde».

¹¹ Énfasis mío.

–ya sea «punto en el aire» o en su acepción adverbial «suficiente»– se sintetizan en el contundente pensamiento de la adolescente «Y ahora te has hartado», enfatizado en la cita. Por otra parte, al tratarse la «basta» de una puntada o atadura que se hace y se deja muy suelta para luego cortarla y usarla de marca, evoca la presencia del niño en el vientre de la madre y, al hacerlo, marca el sentimiento de hartazgo de lo cotidiano que se presenta como transgresor. Al igual que el sentido de «la basta / el basta», donde queda incluida la connotación del «hasta aquí llegamos», se dan varias posibilidades de subjetivación en la historia:

Asimismo, los nombres de los diseños que resultan de la combinación de las puntadas, como «arroz», «cadenas» y «nudos», me permitieron trabajar con el inconsciente de la adolescente, mientras hacía una analogía de su tejido con la vida de su madre, quien ha vivido esclavizada a su condición de mujer machista, y después de entretejer sus recuerdos y reflexiones, a medida que cuenta los puntos adicionales para hacer las mangas y analizar subjetivamente su educación y la vida de sus padres, quienes tratan inútilmente de echarla de su casa, termina pensando que la vida de su madre es como su labor. (Conde R. 2015: 193-194)

Subyace a la labor de tejer una «dimensión performativa», estrechamente ligada a la constitución del género, tal como propone Judith Butler, para quien la identidad no es una categoría abstracta, sino un performance regulado por instituciones sociales. En este marco, desde una sesgada mirada crítica de la adolescente ante la educación de sus padres, la reiteración de los puntos básicos en la confección de la prenda –arroz, cadena y nudo–, establece un paralelismo con las estrategias coercitivas de la sociedad para obligar a las personas a actuar de acuerdo a pautas arbitrarias de conducta:

Nudo. Fin de vuelta. Inviertes tu tejido y empiezas de nuevo. Ahora sólo puntos al revés para formar el arroz y las cadenas. Arroz y cadenas; arroz y cadenas. *¿Acaso no se parece tu tejido a la vida de tu madre?* Todo está conformado por arroz y cadenas; puntos al derecho, puntos al revés, bastas, nudos... *Arroz cuando se casara; cadenas en su matrimonio; nudos en la garganta.* Puntos al derecho para ella y puntos al revés para ti... (2010: 17)¹²

¹² Énfasis mío.

La relación y la reiteración cuasi-ritual de los códigos sociales, sugeridas por Butler, es semejante a una serie de actos de citación, pero que no reproducen con fidelidad el «texto original». Es en este desajuste –entre el código de conducta y su actuación– donde se reproduce una alteración que habilita una ruptura con la norma (1993: 122-124). En este sentido, si bien la subjetividad de la joven, y por extensión la de las «personajas» en la producción de Conde, se constituyen alrededor de los roles femeninos asignados socialmente, la semejanza con el «deber ser» se asienta en la analogía, en tanto lo análogo es lo similar en dos cosas distintas¹³, y es esto último precisamente lo que les permite asumir una voz dotada de historicidad.

En la novela *La Genara* (2006), la dimensión performativa mencionada se hace presente en los modos utilizados por las protagonistas con el fin de expresar, sin tapujos, sus condicionamientos en un ámbito afectivo marcado por la marginación, el conflicto y la violencia física; lo cual les permite asignarse un lugar que les es propio¹⁴. Dicho enfrentamiento –mediante el tratamiento de un lenguaje que hace que el lector no pierda de vista «lo que se dice», de acuerdo a Gómez Montero (en Cota Torres, E. 2009: 92)– visibiliza la transformación del texto en un espacio de lucha, mediante una clara intención desmitificadora en cuanto al rol femenino tradicional:

Y no resulta difícil advertir que todos sus personajes poseen densidad y relieve psicológicos, mientras que sus historias versan sobre relaciones interpersonales, en particular las relaciones afectivas de pareja entre miembros de la familia. En cualquier caso, relaciones en las cuales la lucha por el poder nunca está ausente. (Berumen H. F. 2012: 43-44)

Con este fin, en *La Genara*, Rosina Conde elige el intercambio epistolar entre dos hermanas de clase media-alta de Tijuana, puesto que el intimismo propio de este género desdibuja los límites entre lo privado y lo público. Un rasgo particular de este registro intimista es la dimensión autobiográfica y, cómo esta dimensión se nutre del paso de lo oral a lo escrito en tanto acto de performance, ya que la selección de recuerdos junto al rol activo de la memoria, la experiencia vivida y la conciencia corporal hacen que lo dicho adquiera un

¹³ El cierre del cuento así lo ilustra: «No, en esta vuelta no hay bastas, sólo puntos al revés como los tuyos, porque tú si puedes tener hijos; cuando menos la panza ya creció y ya pasaste el límite para salvarlo, *aunque tu madre te diga que saliste como ella* y que pronto lo vas a perder para asustarte. Puros puntos al revés [...] Puros puntos al revés en esta vuelta..., puros puntos al revés» (2010: 17) (énfasis mío).

¹⁴ Olivia Elias propone en su tesis doctoral que la producción de Rosina Conde se nutre de la tensión que crea el performance de género descorporalizado, propio de su narrativa, y el corporalizado del performance artístico en sí (2016: 24).

matiz político, puesto que el «yo» que enuncia es consciente del valor de lo que dice.

Si bien el intercambio entre Genara y Luisa se asienta en una gama de registros estilísticos propios de los diferentes formatos –la carta, el correo electrónico, el mensaje anónimo, la tarjeta de felicitación, entre otros–, la apertura hacia lo público y lo performativo se ve acentuado en tanto Conde escribió en 1992 esta novela en 18 entregas en un periódico local tijuaneño –*El Nacional*– habilitando el ingreso de los comentarios de las lectoras luego de cada publicación. Así, por ejemplo, introduce el conflicto desatado por la infidelidad de Eduardo, el esposo de Genara, lo cual divide a las lectoras entre las que no lo justifican y las que se oponen al efectivo divorcio de la protagonista. Por su parte, la presencia de Luisa –hermana mayor de Genara que estudia una maestría en la ciudad de México, con el propósito de reponer su autoestima de la violencia física vivida durante un matrimonio fracasado–, indica Conde, compensa las opiniones casi, por lo general, tradicionalista de las lectoras:

La voz de Luisa me permitió expresar mis puntos de vista a través de sus consejos y regaños. Obviamente, la mayoría de las lectoras odiaban a Luisa, pues se sentían censuradas, y eso las hacía seguir más de cerca las experiencias y pensamientos de la protagonista. (Conde R. 2015: 194-195)

El sinceramiento respecto de la violencia vivida por las hermanas con sus esposos –acallada bajo los forzosos rituales de la apariencia– llega al extremo en la comparación de Luisa con las obreras de las maquiladoras del padre:

[...] cuando estuve ayudándole a papá en la maquiladora, mi relación con las obreras frecuentemente me recordaba mi vida de casada. Éstas, con frecuencia, llegaban los lujes con traumas del fin de semana. Un día, dos chavas no se presentaron a trabajar. El martes llegó una pidiéndome dinero para ir al doctor, y, agregando acción a la palabra, se desabotonó la blusa de su vestido y se volteó para mostrarme su espalda. ¡Ay, mi querida Genara! [...] Los corriazos a carne viva, profundos, no supe cuántos... La otra trabajadora mandó el certificado médico de una compañera: costillas rotas (a patadas por su hombre), y las fotografías que le tomaron para ver si le había afectado los riñones [...] A pesar de que no quería acordarme de Martín, ¡no te imaginas cómo me revivió la memoria! Empezaron a despertarse recuerdos que había reprimido en mí durante mucho tiempo, de vivencias negadas, desvirtuadas, endulzadas con la miel de la soledad y la mentira (como

las de mi madre) por el miedo al desamor, al abandono... (2006: 198-199)

Los alcances del uso de la repetición como si fuera casi incesante, referidas a la violencia y la total precariedad del ámbito doméstico, laboral y afectivo en la obra de Rosina Conde, alcanza a todos los sectores de la sociedad. Si bien la vulnerabilidad forma parte aquí de la vida corporal, esta «se exacerba bajo ciertas condiciones sociales y políticas, especialmente cuando la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa son limitados» (Butler, J. 2003: 55). Sin embargo, la mediación aquí –en las voces y las agencias asumidas por Genara y Luisa– no solo nos confronta críticamente sino que saquea lo que tradicionalmente hubiera debido quedar en silencio. La reiteración, lo dicho y vuelto a decir en todas sus variantes, apuntan a inscribir la violencia de género en la memoria tan individual como colectiva, en tanto respuesta a una demanda ética que atañe *a* y va más allá *de* los sujetos históricos involucrados. La cuestión de la responsabilidad urge hoy, si se considera que las consignas de «vivas nos queremos» y «ni una menos» inquietan el discurso, jugando con las palabras de Michel Pêcheux, apelando, sin más, a que toda cuestión individual no solo sea indisociable de la acción sino que se sostenga con las de los demás, desbordando todo límite transnacional.

La ficción, en ese sentido, sigue siendo el terreno más apropiado para restituir creativamente la confianza en lo que parece haberse roto; por esto mismo, en *La Genara*, el valor confesional de lo (auto)biográfico –inscrito en lo público– excede la propia experiencia personal, transformándose la escritura individual en una grupal e interdisciplinaria, si se tiene en cuenta que en otoño de 2004, un grupo de estudiantes feministas de la Universidad Nacional Autónoma de México se autonombró «Las Genaras»¹⁵, y publicó una revista que estuvo vigente durante casi una década.

2. El desborde de la escritura en acciones performativas

Si la escritura en Rosina Conde desborda los límites genéricos literarios, sus performances albergan el cruce –acción performativa, poesía, narrativa, declamación, canto, blues, rap– para potencializar la denuncia respecto la precariedad en las condiciones de trabajo de las mujeres en el norte mexicano; es así como *Señorita Maquiladora* presenta temas globales que las afectan:

¹⁵ <http://lasgenaras.blogspot.ca/2009/10/presentacion-no-6-revista-las-genaras.html>

Originalmente, versaba sobre los problemas de salud provocado por las sustancias químicas con las que entran en contacto; pero con el paso de los años se ha ido transformando de acuerdo a los acontecimientos, hasta tratar los problemas de violencia que viven las mujeres en México desde los años noventa, debido a la misoginia que impera actualmente en mi país. El feminicidio, los problemas de salud como el cáncer de mama e intrauterino y los nacimientos de niños anacefálicos, son algunos de los padecimientos de este grupo de mujeres que, en la actualidad, resulta ser el más vulnerable del sector obrero mexicano. (Conde R. 2015: 196)¹⁶

Señorita Maquiladora se inicia con el ingreso de una reina –«Miss»–, quien se presenta maquillada –con banda, capa y corona– como embajadora de las plantas de ensamblaje multinacionales, conocidas bajo el nombre de maquiladoras¹⁷. Rosina Conde aclara que usó zapatos de acrílico de veinte centímetros las dos últimas veces que realizó la acción, insistiendo en la discriminación racial, respecto de los cánones eurocéntricos que excluyen patrones latinoamericanos. En 2008 la acción sufrió modificaciones, con el fin de transparentar los conflictivos vínculos transfronterizos de este tipo de industrias; así, *Señorita maquiladora* fue presentada en inglés en Estados Unidos. A esta última acción –sin maquillaje¹⁸, pero con superposición de bandas– se añadieron a la problemática de la salud¹⁹ y los estándares de belleza, la de las muertas de Ciudad Juárez.

¹⁶ Laura Gutiérrez, en su análisis del arte del performance chicano y mexicano de los años noventa, indica que las artistas utilizan sus cuerpos como soportes para develar cómo estos han sido regulados y codificados por «capas históricas, sociales y políticas» (2000: 56). El cuerpo, al ser tanto herramienta como producto, habilita a las artistas del performance a «buscar una definición de su cuerpo y su sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina» (Alcázar, J. 2001 :1). Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, el performance les permite explorar extensivamente tanto problemáticas personales como socio-culturales.

¹⁷ Rosina Conde prevé, en el texto original –guion y rap de Rosina Conde y percusiones de Armando Vega-Gil– al menos tres posibilidades de ingreso de Miss Maquiladora al pódium: « *Primera opción*: Miss Maquiladora llega en el capote de un carro –de preferencia deportivo o convertible antiguo– al local o teatro, después de haber recorrido la avenida principal de la ciudad. La acompaña un chambelán vestido de esmoquin que le ayuda a bajar del automóvil y la escolta hasta el teatro. Miss Maquiladora saluda con sonrisas a los presentes. Empieza la marcha de *Aída* (Gloria all'Egitto) en su versión de ópera. *Segunda opción*: Miss Maquiladora sale del camerino y entra por la puerta principal a la sala o teatro de la mano de un Chipendale, quien porta medio esmoquin, es decir, no trae ni saco ni camisa (pero sí la corbata de moño). Empieza la marcha de *Aída* (Gloria all'Egitto) en su versión de ópera. *Tercera opción*: Miss Maquiladora entra al salón sin acompañante, como si fuera una superhéroe y llega sorpresivamente a la reunión. Empieza la canción 'Gloria all'Egitto' de la ópera *Aída*, en su versión original» (Conde, R. 1994-1995: 1). Agradezco a Héctor Domínguez Ruvalcaba que me facilitara una copia del manuscrito.

¹⁸ En esta cuarta intervención, Rosina Conde sustituyó el maquillaje por el uso una mascarilla que le aclaraba el rostro, que fue quitándose durante la acción, haciendo referencia a los problemas de salud de las empleadas.

¹⁹ La acción performativa concluye con el «Rap de la maquiladora». La insalubridad de las condiciones de trabajo, se ejemplifican en el siguiente fragmento con sus acotaciones: 1. Hablado, enumerado [de los productos tóxicos]:

El uso múltiple de bandas le permitió a la artista de performance visualizar un juego fonético y simbólico de palabras entre «Miss» y «Mis». De manera que en «Miss Maquiladora» quedaban implicadas las acepciones de «*misunderstood, miscegenation, misogeny, miserability, mistreat, miscarriage, missing person* y *misbehave*». Las bandas se transforman así en un elemento nodular y aglutinador de significantes, ya que al tiempo que hacen referencia a lo que se premia, lo que se premia visibiliza y aglutina las sucesivas inscripciones de violencia –incomprensión, misoginia, miserabilidad, maltrato, mal comportamiento–, con el propósito de perpetuar los estigmas en los cuerpos de las mujeres públicamente castigadas por su «mal comportamiento»²⁰. Respecto de la acción performativa transfronteriza, la autora explicita las valencias de las bandas:

La primera me dio oportunidad para disculparme por mi mal inglés y mi falta de exactitud al hablar, y me excusé diciendo que esperaba no ser Miss Understood. La segunda (Miss Cegenation) me permitió, junto con las zapatillas, hablar de la mezcla de razas en México [...] Expliqué que, debido a la estatura, las mexicanas no podemos aspirar a Miss Universe [...] sin embargo, aclaré, que en México tenemos varios ámbitos en los que contamos con muchas «mises», y que las más populares son Miss Ogeny y Miss Erability; las cuales dan lugar a «Miss Treat» [dulzura susceptible de transformarse en «Mistreated»: maltratada] y ésta a «Miss Carriage» [susceptible de dar lugar a un «Miscarriage»: aborto espontáneo]. Comenté que no me gustaría ser ninguna de estas misses, ya que en mi país, tan solo en el Estado de México, el año anterior a mi presentación [2007] se habían reportado 500 muertas por violencia intrafamiliar, y que muchas mujeres abortan debido al maltrato, y en el caso de la industria maquiladora de la electrónica, es común que algunas empleadas aborten debido a las sustancias químicas con las que trabajan y las largas jornadas de trabajo. Sin embargo, dije que la peor de todas, la que nunca me gustaría ser es «Miss Ing Person» [«missing person»], ya que, tan sólo

«Freón, metiletilketona/tricloroetano y xileno/ácidos fluobórico, nítrico y sulfórico [...] 2. Rap [continúa la enumeración encabalgandose con el rap]: «plásticos y fundentes / los hallamos dondequiera/ en desechos residuales/no importando que a la gente/le conlleve enfermedades/Programas de desarrollo, estrategias industriales/se ponen sin medida/por los trandes capitales» [...] 3. Bluseado [el rap se funde en un blues]: «olvidando que el problema/de la contaminación/es más grande que la deuda/de nuestra generación» [...] 4. Rap [se repite el estribillo del rap]: «¡Qué bien!, que te reclutes/ Qué bien!, que te embarques/ Qué bien!, que me imites/ Qué bien!, que te ensambles.../ que te ensambles.../ que te ensambles.../ ¡ que te ensambles! (Conde, R.).

²⁰ Rosina Conde añade que la prensa amarillista justifica las desapariciones, argumentando que se trata de «mujeres migrantes que dejaron a sus familias para irse al norte por libertinas, madres solteras o prostitutas, y dan a entender que su muerte es un castigo divino por su mal comportamiento (Conde, R. 2015: 198).

en Ciudad Juárez, en los últimos diez años, se habían reportado alrededor de cinco mil mujeres desaparecidas, en su mayoría, adolescentes de 16-18 años, trabajadoras de las maquiladoras. De éstas, sólo se habían encontrado 400; pero muertas, con todo el cuerpo desmembrado y esparcido por el desierto, con sus genitales expuestos. Hice la observación de que, hasta la fecha, sus muertes no han sido resueltas; pero que, después de meterlas en una bolsa de plástico y cerrar el zipper, les ponen el título de «Miss Behave», ya que la policía y la prensa justifican su muerte, argumentando que son mujeres migrantes que dejaron sus familias para irse al norte por libertinas, madres solteras o prostitutas, y dan a entender que su muerte es un castigo divino por su mal comportamiento. (Conde R. 2015: 197-198, las aclaraciones me pertenecen)

La extensión de la cita se justifica en tanto pone al descubierto la caída de la promesa de fines del XX, que auguraba que Ciudad Juárez, una de las ciudades mexicanas de mayor ingreso *per capita*, sería uno de los focos más consolidados de la globalización neoliberal en América Latina. Sin embargo, a la riqueza concentrada se yuxtapone la extrema precariedad de un lado y de otro de la franja fronteriza, agudizada en los '90, con la firma del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá (TLC/Nafta):

La expansión del capitalismo global, en su etapa posfordista azotó México, nación periférica aunque lindera con el país más rico del mundo²¹, de forma desigual y dispareja: el sector rural fue el primero en sentir esta dislocación [...] con la puesta en práctica del TLC después de 1994, los habitantes rurales comenzaron a desplazarse conformando una nueva, emergente y sumamente vulnerable fuerza de trabajo migrante. Su característica más importante, el estado de transitoriedad. Un ejército de reserva peculiar, pues si de un lado de la frontera, en México, se caracterizan por la pobreza y la destitución, su horizonte de futuro está del otro lado, en EEUU. (Del Sarto, A. 2012: 75)

Los mayores índices de crecimiento y desigualdad económicos –de un lado y del otro de la «herida abierta» evocada por Anzaldúa– se suma a los mayores índices de violencia; yuxtaposición traducida cotidianamente en términos de

²¹ Ana Del Sarto agrega que el salario con el que comenzaban los empleados más inexpertos de las maquilas era de unos 35 dólares semanales, pero que con la recesión, a mediados de los 2000, el capital comenzó a desplazarse a China, donde se encontraron trabajadores por un cuarto del monto referido (2012: 75).

explotación, corrupción, impunidad, abuso sexual, crímenes organizados, junto a la disputa del territorio, incrementada en los últimos años en los estados del norte mexicano por parte de los carteles de la droga que compiten por el control de la plaza para el trasiego hacia Estados Unidos. *Señorita Maquiladora* denuncia, en este marco, tanto las condiciones fronterizas de explotación de los empleados de las maquiladoras, la mayoría de ellos migrantes rurales (particularmente mexicanos de otras regiones y centroamericanos), como las consecuencias físicas a causa de la explotación laboral, incluidos los asesinatos de mujeres y niñas trabajadoras²². *Señorita Maquiladora* evidencia el martirio de los cuerpos más vulnerables tanto en su entorno personal, puesto que se trata de mujeres desarraigadas de sus espacios originarios, como laboral, focalizado en esta ciudad que deja su marca, transformándolos en «cuerpos desechables, cuerpos prescindibles en el aparato productivo, cuerpos borrables del imaginario social» (Lorenzano, S. 2005: 100). La precariedad y el valor de la vida despojada de vitalidad –de «Miss Ogeny», «Miss Erability», «Miss Treat», «Miss Behave» y «Miss Ing Person», junto a sus deslizamientos semánticos de misoginia, miserabilidad, maltrato, mal comportamiento, persona desaparecida– se traduce aquí, en última instancia en términos de «deshumanización», que alberga la pregunta acerca del cómo pensar e imaginar esa desrealización:

Una cosa es argumentar que primero, a nivel del discurso, ciertas vidas no son consideradas como vidas –vidas que no pueden ser humanizadas, que no encajan dentro del marco dominante de lo humano–. Su deshumanización ocurre primero a este nivel, de donde brota entonces una violencia física que en algún sentido es portadora del mensaje de la deshumanización que ya está funcionando en la cultura. Otra cosa es decir que el discurso mismo produce violencia por medio de la omisión. (Butler, J. 2003: 60)

La cuestión preocupa fuertemente a la luz de las disímiles prácticas de violencia y sometimiento ejercidas e inscritas en cuerpos femeninos, en las que

²² El feminicidio de Ciudad Juárez está presente en una gran variedad de textos literarios, ensayísticos y periodísticos. Entre los primeros periodistas se encuentra el estadounidense Charles Bowden, quien con su artículo «While you were sleeping» (1996) en la revista *Harper's* le otorga notoriedad internacional al caso, analizando el feminicidio en respuesta a la condición de precariedad social generalizada en la sociedad, en el marco de una evidente descomposición política y económica una vez pactado el TLC. La problemática se encuentra también en «La parte de los crímenes», en 2666 de Roberto Bolaño (2004). Allí, aparece como personaje el periodista Sergio González Rodríguez, quien a su vez sintetiza su investigación en *Huesos en el desierto* (2002). Otro aporte periodístico significativo es *Cosechas de mujeres. Safari en el desierto mexicano* (2005), de Diana Washington Valdez. En estos textos se establece el vínculo intrínseco entre distintos tipos de violencia y cómo estas se conjugan con la ausencia de cuerpos, referidos estos como saco de huesos; huesos que, del algún modo, hablan en nombre de cuerpos ausentes. Por su parte, la crítica literaria ha dado lugar a una copiosa producción en los últimos años que, por razones de extensión, no se abordan en este texto.

quedan incluidos los feminicidios en Ciudad Juárez, en tanto territorio donde se pone en cuestión si las vidas tienen valor como tales y, finalmente qué es «*lo que hace que una vida valga la pena*» (Butler, J. 2003: 46, destacado de la autora). Se trata pues de preguntarse qué es lo que hace que una vida valga la pena, quién decide el valor de una vida y bajo qué condiciones, puesto que no son crímenes comunes de género –de motivación sexual o de falta de entendimiento en el espacio doméstico– sino crímenes en los que prevalece la dimensión expresiva de la violencia, propia de una «corporación», entendida en términos de «grupo o red que administra los recursos, derechos y deberes propios de un Estado paralelo» (Segato, R. 2006: 43)²³.

3. *A manera de coda*

La vulnerabilidad a la que se ven expuestos los cuerpos –el de mujeres y, por extensión las minorías, particularmente migrantes– son un tópico que atraviesa la obra de Rosina Conde. Cabe insistir en que se trata de cuerpos sujetos a la violencia, socialmente constituidos –por sus condiciones fronterizas– y acechados por la pérdida, expuestos permanentemente a su deshumanización. No obstante, esos mismos cuerpos adquieren un espesor y se asumen como agentes, dotados de un lenguaje que los relocaliza frente a toda amenaza de desrealización. El paulatino proceso de reconstitución de la subjetividad de las figuras femeninas permite que del tono íntimo (auto)biográfico, propio de la esfera cotidiana, encuentre –en el arte poética de Rosina Conde– su cauce en disímiles espacios públicos que van desde el reconocimiento del maltrato y la aniquilación del cuerpo asesinado, hasta la asunción del dolor como recurso político contra todo gesto de resignación e inacción.

²³ Este «segundo Estado» o «Estado paralelo», advierte la antropóloga, está integrado por organizaciones criminales que son al mismo tiempo la condición de posibilidad del feminicidio y del tráfico de drogas en la ciudad fronteriza. De allí que el criminal arquetípico se simbolice en la figura de un señor (feudal) y posmoderno que domina la región, marcando su control territorial en la inscripción de cuerpos «de sus mujeres como parte o extensión del dominio afirmado como propio» (Segato, R. 2006: 34) [...] Por otra parte, para explicar el fenómeno, Segato descarta que el móvil del capital continúe siendo la acumulación por la acumulación, para centrarse en la idea de que la finalidad del capital es «la producción de la diferencia mediante la reproducción y ampliación progresiva de la jerarquía hasta el punto del exterminio de algunos como expresión incontestable de su éxito, concluiríamos que solamente la muerte de algunos es capaz de alegorizar idóneamente y de forma autoevidente el lugar y la posición de todos los dominados [...] Es en la exclusión y su significado por autonomasía: la capacidad de supresión del otro, que el capital se consagra. ¿Y qué más emblemático del lugar de sometimiento que el cuerpo de la mujer mestiza, de la mujer pobre, de la hija y hermana de los otros que son pobres y mestizos? [...] Esa doblemente otra mujer emerge así en la escena como el lugar de la producción y de la significación de la última forma de control territorial totalitario –de cuerpos y terrenos, de cuerpos como parte de terrenos– por el acto de humillación y supresión» (Segato, R. 2006: 43-44).

Bibliografía

- Alcázar, J., «Mujeres y performance: el cuerpo como soporte», conferencia presentada en LASA, Washington (2001), pp. 1-11. Inédita.
- Anzaldúa, G., *Borderlands / La frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- Bhabha, H. K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- Berumen, H. F., *Fronteras adentro. Cuentos de Baja California (1996-2010)*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2012.
- Bolaño, R., *2666*, Madrid, Anagrama, 2004.
- Bowden, C., «While You Were Sleeping», en Erin Almeranti y Mary Martha Miles, *The Charles Bowden Reader*, Austin, University of Texas Press, 2010, pp. 105-121.
- Butler, J., *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Butler, J., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, New York, Routledge, 1993.
- Castillo, D. – Tabuenca Córdoba M. S., *Border women: Writing from la frontera*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Conde, R., «Las fronteras de mi arte poética», en Tatiana Calderón Le Joliff - Mora Ordoñez. *Afpunmapu* (editoras), *Fronteras. Borderlands. Poéticas de los confines*, Valparaíso, Ediciones universitarias de Valparaíso, 2015, pp. 187-200.
- Conde, R., *Desnudamente roja*, Tijuana, Instituto Municipal de Arte y Cultura - Facultad de Humanidades UABC, Desliz Ediciones, 2010.
- Conde, R., *Arrieras somos*, México, Desliz Ediciones, 2010.
- Conde, R., *La Genara*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.
- Conde, R., *Señorita Maquiladora (1996-2008)*. Copia del manuscrito de la autora.
- Cota Torres, E., «El cruce de fronteras en *La Genara* y *Como Cashora al sol* de Rosina Conde», *Filología y lingüística* XXXV, n. 2, 2009, pp. 91-98.
- Cota Torres, E., *La representación de la leyenda negra en la frontera norte de México*, Phoenix, Arizona, Editorial Orbis Press, 2007.
- Elias, O., *El Performance de Género en la Producción Cultural Fronteriza de Rosina Conde*, Diss, University of Arizona, 2016.
- González Rodríguez, S., *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Gutiérrez, L., *Performing Identities: Chicana and Mexicana Performance Art in the 90s*, Diss, University of Wisconsin, Madison, 2000.

Herrera, Y., «La frontera portátil», en Tatiana Calderón Le Joliff - Mora Ordoñez (editoras), *Afpunmapu. Fronteras. Borderlands. Poéticas de los confines*, Valparaíso, Ediciones universitarias de Valparaíso, 2015, pp. 203-220.

Lorenzano, S., «Cuerpos y frontera», *Pensamiento de los confines* 15, 2005, pp. 99-103.

Pêcheux, M., *L'inquiétude du discours*, Paris, des Cendres, 1990.

Pratt, M. L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.

Ricœur, P., *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI Editores, 1996.

Del Sarto, A., «Globalización, violencia y afectividad en Ciudad Juárez», en Mabel Moraña - Ignacio M. Sánchez Prado (editores), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012, pp. 3-92.

Segato, R. L., *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, México D. F., Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.

Trujillo Muñoz, G., «La literatura bajocaliforniana contemporánea: el punto de vista femenino», en *Mujer y literatura mexicana y chicana, culturas en contacto*, 1990, pp. 177-187.

Washington Valéz, D., *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*, México, Océano, 2005.