



Revista Digital do LAV

E-ISSN: 1983-7348

revistadigitaldolav@uftsma.br

Universidade Federal de Santa Maria

Brasil

Vidiella, Judit

De fronteras, cuerpos y espacios liminales

Revista Digital do LAV, vol. 7, núm. 3, 2014, pp. 78-99

Universidade Federal de Santa Maria

Santa Maria, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337032941006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

De fronteras, cuerpos y espacios liminales

Judit Vidiella¹

Resumen

El presente artículo aborda el interés creciente de la frontera como espacio de investigación en el arte, comprendida como ficción, construcción material y discursiva, espacio de regulación cultural, racial, económica, corporal... A través de proyectos artísticos videográficos como *Performing the Border* o *Maquilapolis*, se analizarán los dilemas y estrategias visuales y conceptuales que emergen en las políticas de re-presentación y documentalidad. Para analizar el caso de las maquiladoras situadas en la frontera entre México y EUA, será fundamental abordar de forma compleja conceptos como 'performance' y 'performatividad' desde los Estudios de Performance, que aportan un análisis sobre la relación entre economía neoliberal, trabajo, cuerpo, género, sexualidad, capital y tecnología. Por otra parte, las aportaciones feministas señalan la importancia de las políticas de enunciación, representación y visibilidad, así como las prácticas de corporización mediante conceptos como 'cyborg', 'identidades excéntricas', 'tecnologías del género', etc.

Palabras llave performance, performatividad, frontera, género, corporización.

Abstract

This article addresses the increasing interest of the border as a research topic in art, understood as fiction, material and discursive construction, space of cultural, racial, economical and corporeal regulation... Through video graphic artistic projects like *Performing the Border* or *Maquilapolis*, we analyze dilemmas and visual and conceptual strategies that emerge in politics of re-presentation and documentalility. To analyze the case of maquiladoras settled on the border between Mexico and EUA, it will be clue to tackle in a complex way concepts such as 'performance' and 'performativity' from Performance Studies, that contribute an analysis about the relation among neoliberal economy, work, body, gender, sexuality, capital and technology. On the other hand, feminist approaches highlight the relevance of politics of enunciation, representation and visibility, as well as practices of embodiment by concepts like 'cyborg', 'excentric identities', 'technologies of gender', etc.

Keywords performance, performativity, border, gender and embodiment.

The Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy (ANZALDÚA, 1999, p.19).

Introducción: de fronteras

La frontera ha devenido uno de los conceptos centrales en el análisis de la formación del mundo contemporáneo vinculado a la nueva constitución del espacio territorial, sometido

a los continuos cambios políticos, económicos, sociales y culturales; a los cambios transnacionales y transculturales de la globalización; a los flujos de movilidad de capital y mercancías; a la deslocalización y desregularización de prácticas laborales postfordistas; al control de los procesos migratorios; al bloqueo de mestizajes religiosos, étnicos, etc. Es por ello que se ha convertido no sólo en un espacio de análisis de los tránsitos y movilidades económicas, políticas, corporales, geográficas, culturales, discursivas... sino también en una metáfora conceptual que expone las consecuencias materiales de las fronteras en la vida diaria de las personas, y en la constitución de (nuevas) formas de explorar la complejidad de la formación identitaria.

Las fronteras se dibujan, desdibujan, difuminan, redibujan y/o refuerzan en función de guerras, decisiones políticas, tratados económicos, invasiones militares, etc. cambiando los sentidos y visibilidades de las líneas divisorias que actúan como espacios materiales y discursivos que fijan diferencias entre Norte y Sur, Primer Mundo y Tercer Mundo, países ricos y pobres... Entre otros ejemplos, el ya derrocado Muro de Berlín, que se extendía a lo largo de 120 Km.; los cerca de 3100 Km. de frontera compartida entre México y Estados Unidos -hecha de planchas de hierro recicladas procedentes de la Primera Guerra del Golfo por parte del ejército estadounidense-. O el muro israelí de Cisjordania que pretende llegar a los 721 Km. de barrera.

La frontera es pues un límite artificial, una construcción material y discursiva que evita el contacto y la hibridez entre pueblos, culturas, etnias, religiones, lenguas... Una zona de vigilancia y control que se ha acentuado de forma virulenta a partir del 11 de Septiembre de 2001. Como lugar geopolítico, requiere de un análisis conceptual pero también experiencial y cultural de la diferencia¹ y el refuerzo del sentido de otredad² La videoartista y teórica mexicana de Estudios de Performance Berta Jottar³ afirma que la frontera despliega relaciones de poder diferentes y contradictorias, puesto que media prácticas de acceso, cruce, prohibición del paso, trasgresión... pero también de representación, traducción, reconocimiento, enunciación, (in)visibilidad:

The border is a performative site re-produced via repetition, and enunciation. The practices of the everyday produce and redefine space; in this sense to cross the border becomes a uniquely personal but politicized experience according to how, when, why

¹ En 2010 el alcalde de Arizona Jan Brewer decretó una nueva ley de inmigración en la que la policía puede detener y pedir los papeles a cualquier ciudadano que sospeche que está en una situación irregular. Esta ley no hace más que reforzar una criminalización de la otredad basándose en diferencias étnicas que trata a los inmigrantes sin papeles como delincuentes.

² Para una definición compleja de Otredad ver el libro editado por Traficantes de Sueño que contiene artículos de varias autoras feministas del Tercer Mundo titulado *Otras Inapropiables* (2004).

³ Jottar fue miembro del Taller de Arte Fronterizo desde 1988 a 1991, al que me referiré más adelante. También fue una de las fundadoras del colectivo de arte Las Comadres y miembro de otros grupos de artistas y activistas de Tijuana que exploran cuestiones de género y migración.

and in which direction ones crosses: from north to south, with papers, with dollars, in English, Spanish or Spanglish; documented, undocumented, by feet, by car [...]. How we cross the border establishes our historical relationship to it (JOTTAR, 2000, en web⁴).



Figura.01: *Frames de Performing the border (1990) y Remote Sensing (2001)*
de Úrsula Biemann.

La construcción discursiva de la frontera: de cuerpos

La frontera pues, no es una división natural sino una ficción convencional que tiene una serie de efectos materiales y simbólicos sobre la 'realidad'. Necesita de una repetición constante para su existencia además de un flujo continuo de individuos que la crucen, y de otros a los que no se les permita. En este sentido Jottar recupera las aportaciones de la teórica Judith Butler para comprender la constitución de la frontera en términos performativos:

The border becomes the reiteration of our crossings; without our body/power there is no crossing, and without crossing there is no border. The border is the result of our collective but multiple crossings. It is a performative site constructed not only through nationalism, xenophobia and control impulses and discourses, but also by our everyday embodiment and confrontation of them. Where are you coming from? (JOTTAR, 2000, en web⁵).

La noción de performatividad se refiere a los procesos mediante los cuales se constituyen las identidades y las realidades sociales como instauraciones de sentido y legitimación de las condiciones de producción de realidad. Parte de las aportaciones de lingüistas como John Austin y de posteriores revisiones de teóricos como Jacques Derrida y Butler, que entienden que la palabra tiene un poder instituyente capaz de crear la situación que nombra a través de la repetición y sedimentación de rituales, gestos, prácticas, representaciones y discursos que se naturalizan. A través de las aportaciones de

⁴ Fragmento de la charla *Borders?* presentada en la Sheddalle's Conference: *Border Economies* <http://www.moneynations.ch/activate/text/borderworkshops.htm> [consultado el 3 de Enero del 2015].

⁵ Ibid.

Foucault, estos autores recuperan los análisis arqueológicos para desmontar los mecanismos mediante los cuales las instituciones vuelven invisibles las convenciones, mecanismos y contextos de producción a través de prácticas de poder-saber reiterativas que terminan por esencializarse.

De este modo, la frontera es también un lugar-espacio-territorio que se constituye discursiva y materialmente a través de la representación de dos naciones que instauran divisiones materiales y simbólicas; enclaves transnacionales; bases militares y empresas multinacionales... que configuran un nuevo espacio ambiguo. El capitalismo postfordista, que requiere de la movilización-movilidad de los cuerpos, ha encontrado en la frontera un espacio de fuerza productiva y de control biopolítico que se expresa mediante la regulación de los ritmos de trabajo y de ocio. Así, la frontera se convierte en un espacio de desregularización, en una metáfora de la división artificial entre lo productivo y lo reproductivo, entre la máquina y el cuerpo orgánico, entre lo sexual y lo económico, entre la masculinidad y la feminidad. En este sistema económico –que ha pasado del trabajo material, la estructura fabril y la producción en cadena– a unidades más flexibles de trabajo, descentralización, especialización de la producción, y flexibilidad contractual, el colectivo de mujeres es uno de los más perjudicados por ser mano de obra barata (SASSEN, 2003).

La repetición incesante en el acto de cruzar la frontera se equipara a la cultura de la repetición (performance) constante en el trabajo, que requiere de la movilidad geográfica fruto de los acuerdos comerciales entre países, por ejemplo entre EUA y Méjico después del acuerdo NAFTA en 1994 (Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el *North America Free Trade Agreement*) con la libre circulación de productos.

You need the crossing of bodies for the border to become real, otherwise you just have this discursive construction. There is nothing natural about the border. It's a highly constructed place that gets reproduced through the crossing of people... (JOTTAR, en el vídeo-ensayo de Úrsula Biemann *Performing the Border* 1990⁶).

El teórico Jon McKenzie (2001) se interesa por los modos en los que la performatividad opera en todos los niveles de vida diarios, tanto a nivel micro en las acciones cotidianas que buscan la eficacia y operatividad en el trabajo o la fijación de roles de género por ejemplo, como a nivel macro a través de los gobiernos, las empresas multinacionales, las organizaciones internacionales y militares, o en otros contextos como las redes de artistas, activistas y otros colectivos que aspiran a la efectividad de la justicia social. El término anglo 'performance' no es un vocablo de uso exclusivo en el campo de las artes

⁶ Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3ICtJ-Vt4jo> [consultado el 3 de Enero del 2015].

visuales, sino que es de uso común: se habla de la performance de un empleado (su rendimiento y eficacia); de la performance de una cotización bancaria; de la performance de un ordenador o televisor (operatividad); de un ecosistema, etc. Estos usos se refieren a la habilidad de *performar*⁷ (ejecutar) especialmente en el lenguaje tecnológico, organizacional, económico, social y político, siempre en relación a la formación histórica de estos 'estratos de performance'.

De acuerdo con McKenzie, la performance se va a convertir en una de las palabras clave del s.XXI, no sólo vinculada al campo del arte experimental, sino también al análisis de la funcionalidad en los sistemas tecnológicos y económicos capitalistas; a las formaciones lingüísticas; a la regulación de la fuerza de trabajo y a las repeticiones reguladoras de género, raza, sexualidad... En una especie de predicción futurista, McKenzie vaticina que *la performance será en el siglo XX y XXI lo que fue la disciplina para el s. XVIII y XIX, esto es una formación onto-histórica del poder y el saber'* (MCKENZIE, 2001, p.18). Con ello señala tres paradigmas de investigación desde los que construir una teoría general de la performance para comprender su vinculación con la educación, la tecnología y el trabajo en las sociedades contemporáneas postfordistas. Estos tres sistemas se constituyen mediante procesos performativos de repetición y optimización de datos, de rendimiento, de eficacia cultural, económica, política, etc.:

- 1.- *Performance Management*: La performance organizativa, de gestión y dirección de multinacionales, cargos de administración y gestión de empresas....
- 2.- *Techno-Performance*: Estudia la operatividad de los dispositivos tecnológicos en la vida cotidiana –el *testing*-, las telecomunicaciones y el desarrollo de tecnología militar y gubernamental...
- 3.- *Estudios de Performance*: Analiza las performances culturales –rituales; prácticas sociales y artísticas; actos performativos, etc.- que configuran nuestra identidad en relación a una serie de regulaciones corporales.

McKenzie encuentra similitudes en sus respectivos sistemas de operatividad regidos según términos de eficacia, eficiencia y efectividad. Respecto al sistema organizativo-productivo: eficiencia en la organización en términos de economía burocrática. En el sistema tecnológico: efectividad en la ejecución técnica. Y en el tercer sistema, producción de capital cultural y performances culturales: eficacia en términos de justicia social y política, además de eficacia en la ejecución artística de la performance y en la transformación de la audiencia. Retomaré más adelante estas tesis cuando revise el

⁷ La traducción del inglés tiene diferentes contextos de traducción: como producción artística; como gestión y ejecución de producción industrial y tecnológica; como producción de rendimiento de un trabajador o maquinaria...

trabajo videográfico de Ursula Biemann *Performing the Border* (1990) para analizar las estrategias visuales y conceptuales que el vídeo presenta al abordar la complejidad en la frontera con Ciudad Juárez, donde se ubican las fábricas llamadas 'maquilas'.

Las representaciones de la frontera refuerzan la visión de este espacio como contaminado, ilegal, sucio, impenetrable. Las metáforas y conceptos para definir los procesos fronterizos son múltiples: mutilación, cicatriz, tierra de nadie, trinchera, umbral, intersticio... Diversas autoras hablan de ella recuperando la metáfora de la herida (JOTTAR, ANZALDÚA, BIEMANN) para visibilizar la relación geográfica o la regulación y el control corporal en el peligro que para determinados cuerpos supone el cruce. La descarga de las vallas electrificadas o la incisión de las heridas en las mujeres asesinadas en el desierto de Ciudad Juárez, convierten esta metáfora en real al inscribirse en cuerpos de la diferencia étnica, de género, de clase social, procedencia geográfica...

Conceptualizaciones de la frontera: de espacios liminales

La frontera es uno de esos sitios donde predomina el valor intangible –como los campos de concentración u otros lugares signados por el desastre, la esclavitud o la opresión– que los administradores de la cultura institucionalizan como espacios patrimoniales destinados a la conmemoración, al ritual y al testimonio y, desde luego, al turismo cultural y al desarrollo económico (YÚDICE, 2003, p. 345).

Gloria Anzaldúa ha sido una de las teóricas feministas que ha intentado encontrar puntos de contacto en los espacios excéntricos⁸ e intermedios de la frontera respecto a su identidad geográfica (chicana), sexual (lesbiana-queer), profesional (teórica-poeta y activista), explorando las políticas de (in)traducción cultural en las zonas fronterizas de su escritura en spanglish, inglés, castellano y lengua indígena. Sus aportaciones intentan potenciar espacios múltiples (simbólicos, materiales) para la formación de identidades híbridas en la intersección de caminos como procesos de transculturación, como se refleja en sus trabajos *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* (1999) con el concepto 'nos/otras' (generando un encuentro identitario intermedio y de contacto) o *This Bridge called my Back: writings by radical women of color* (1983 [1981]) editado con Cherríe Moraga. Sus textos atraviesan la escritura entre lo simbólico, lo vital y lo académico.

Anzaldúa nos pide que consideremos que la verdadera capacidad de transformación social deviene en la relación de mediación entre contextos, y por tanto en la implicación

⁸ Ver De Lauretis *Sujetos excéntricos* (2000a). El término 'excéntrico' implica estar 'fuera de centro', es decir, en una posición periférica, pero sin entenderlo en términos opositivos y duales, puesto que no podemos situarnos fuera de las redes de poder. La palabra tiene también connotaciones como 'raro', 'fuera de lo común', incluso 'loco'; términos parecidos al vocablo *queer* –raro; anormal sexualmente– y que ha sido resignificado por sexualidades disidentes que no comparten las categorías tradicionales de 'gay' y 'lesbiana', como Gloria Anzaldúa y Teresa De Lauretis.

de los procesos de traducción cultural desplegados en el lenguaje, así como también por las comunidades que producen conexiones culturales que perturban las certezas universales al visibilizar las diferencias. Diásporas (Stuart Hall, 2006 [1990]) y nomadismos (Rosi Braidotti 2000 [1994]); fronteras y bordes (Gloria Anzaldúa, 1999) que atraviesan las identidades, del dentro y del afuera; centro y periferia de las geografías y de los geocuerpos (Úrsula Biemann, www.geobodies.org); territorializaciones y desterritorializaciones (Gilles Deleuze y Félix Guattari, 2004 [1980]); multicentros (Meiling Cheng, 2002), espacios liminales (Victor Turner, 1980, 1969), etc. todos son enclaves conceptuales para repensar los espacios híbridos que surgen en los territorios de una forma más compleja.

Me gustaría ahora detenerme en uno de estos conceptos, el de 'liminalidad'. El término 'liminal' deriva del latín y significa 'limen' o 'umbral'. Basándose en las aportaciones de Van Geneep, el antropólogo Victor Turner trató de aportar un modelo que permitiera analizar la organización de los ritos de paso culturales para entender las rupturas en la unidad social, personal, psíquica y cultural de los individuos y sociedades. Para Turner (1980) el drama social es un patrón universal de conflicto y resolución que opera en todos los niveles sociales y en las diferentes culturas. El énfasis en la fase liminal como una de las fases del drama social, que implica una condición de indeterminación en la que se genera un estado emergente de valores nuevos, ha llevado a caracterizar la frontera como un espacio liminal, y la performance⁹ como una práctica liminal que entiende la dimensión repetitiva de la acción social.

Separados de la sociedad –temporal y espacialmente- las actividades liminales (una función de teatro, una performance, un ritual, etc.) permiten a los participantes reflexionar, suspender y reformular los símbolos y comportamientos habituales con el fin de generar una transformación social y personal. Así, la noción de liminalidad se va a convertir en un tropo y en una categoría analítica para comprender la formación de la identidad de las personas, los cuerpos, los territorios y los sucesos, que se ubican en los márgenes de lo normativo. Para Anzaldúa, este estado identitario intermedio que es definido como fronterizo lo llama *borderlands* o la 'conciencia mestiza'; un momento de encuentro intersubjetivo en el *nos/otras* o la figura de la mestiza; un tercer espacio o identidad híbrida que problematiza las categorías aparentemente fijas basadas en el género, la etnicidad, la sexualidad, el estatus económico, la religión... Para otro autor

⁹ McKenzie (2004) comenta que muchos teóricos de Estudios de Performance han convertido la seguridad transgresora y eficaz de la performance –especialmente en performances artísticas y activistas- en una 'norma liminal' *per se*, que asegura de antemano la eficacia política y trasgresora de la performance, sin tener en cuenta las relaciones de poder y el contexto que median en la interpretación e incidencia de los significados de estas acciones.

postcolonial, Homi Bhabha (1994), la teoría de la hibridez cultural y la noción de 'tercer espacio' también se asemejan a lo liminal.

La Frontera como espacio de investigación en el arte

En el caso US./Méjico, la intensa vida en la frontera ha conformado procesos socioculturales transfronterizos, como la fructífera producción plástica chicana –con diversos posicionamientos respecto a la frontera-. Rupert García, Malaquías Montoya, Silvia Gruner, Esther Hernández entre muchos otros artistas, han abordado el tema de la frontera, así como ensayistas, escritores y teóricos: José Vasconcelos, Guillermo Prieto, Coco Fusco, Guillermo Gómez Peña, o las ya mencionadas Bertha Jottar y Gloria Anzaldúa.

El Programa de Industrialización de la Frontera en los años 70 (BIP- Border Industrialization Project), hizo que Tijuana se transformara rápidamente en metrópolis, trayendo las maquilas a la frontera. Como consecuencia, en 1994 se firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA), estableciendo una zona de libre comercio entre Estados Unidos, Canadá y México. Esto, junto con el crecimiento de la inmigración en los Estados Unidos, hizo que muchos intelectuales, activistas y artistas binacionales de ambos lados de la frontera empezaran a generar respuestas críticas al fenómeno socio-político, económico y cultural de la frontera... El Taller de Arte Fronterizo (TAF) o Border Arts Workshop (BAW), fundado en 1984, es un ejemplo de lo que generó ese período entre las regiones de San Diego y Tijuana.

De hecho, muchos artistas llevaban ya un tiempo organizándose y produciendo eventos y publicaciones para generar resonancias de una cultura fronteriza crítica y no oficial. Pero como anota George Yúdice¹⁰ (2003), paulatinamente las instituciones culturales de ambos lados de la frontera fueron interesándose por el 'arte de la frontera', en especial des de Estados Unidos, ya que había una fuerte política de promover la multiculturalidad. Esto desencadenó en una política oficial de institucionalización del capital cultural de la frontera que acabó por etiquetar un 'arte fronterizo' listo para ser exportado y explotado internacionalmente. La consecuencia de todo esto fue la progresiva neutralización de los vínculos con las redes y colectivos sociales, o de cualquier carácter crítico entre producción artística e instituciones culturales y políticas, más allá de la disidencia estética o la hibridez abstracta. Yúdice es muy crítico con este tipo de prácticas porque considera que explotan a las comunidades desfavorecidas valiéndose de la cultura como recurso para la solución de desigualdades sociales. De hecho, a muchos de los nativos tijuanos

¹⁰ Ver el capítulo 9 "Producir la economía cultural: El Arte Colaborativo de INSITE" incluido en *El Recurso de la Cultura* (2002) , pp. 339-391.

les molestó profundamente el tipo de representaciones que los artistas hicieron de sus experiencias.

La contradicción entre por una parte, la apertura al flujo de capital y, por otra, el cierre al flujo de inmigrantes, fue lo que articuló muchos de estos debates y prácticas sobre la tensión de/en la frontera. De ellos surgió el proyecto *InSITE* (con la primera edición en 1991 y con la incorporación de proyectos comunitarios en 1997), una bienal fronteriza financiada en parte por los fondos NAFTA, con el fin de producir una cultura oficial fronteriza, pero que terminó por convertir algunos de los conflictos políticos y sociales en problemáticas culturales y estéticas descontextualizadas de las realidades sociales de la zona.

InSITE97 puede considerarse como una maquiladora artística cuyos ejecutivos (los directores del evento) contratan a los gerentes (los curadores) para planificar el programa de los asalariados flexibles (artistas) quienes, a su vez, extraen capital (cultural) procesando una variedad de materiales: la región (especialmente la frontera y las ecologías urbanas vecinas); los públicos y comunidades que invierten su *colaboración*¹¹ en el éxito de un 'proyecto'; las cuestiones sociales transformadas en 'arte'; las culturas locales y las tendencias artísticas internacionales que constituyen los dos polos de la nueva división internacional del trabajo cultural. *InSITE* está compuesto por una red de sitios de montaje donde los artistas y sus *colaboradores* ensamblan eventos culturales de creciente reconocimiento nacional e internacional (YÚDICE, 2003, p. 340,1).

La frontera sigue siendo, además de un enclave de experimentación militar estadounidense, un índice de polarización y explotación económica y cultural entre EU.-Méjico. Pero el atractivo de la frontera como lugar de investigación, la proliferación de cartografías y mapas como estrategias de representación, ha hecho que en los últimos años aumentaran las exposiciones, encuentros y proyectos artístico-culturales en torno a la frontera. Por citar algunos: la exposición en la Fundación Tàpies de Barcelona *Zona B: en los márgenes de Europa* (2007); el proyecto del programa UNIA *Transacciones/fadaiat* (2005) con el 'Observatorio Tecnológico del Estrecho' de Gibraltar; *En la Frontera* (Arte urbano; identidad y género; fronteras sonoras) en Zaragoza (2006); la exposición comisariada por Montse Romaní *TOTAL WORK* en la Sala Montcada de la Fundació La

¹¹ Yúdice (2003, p. 340, 1) pone en cursiva parte del término para poner énfasis en la palabra 'labor' para enfatizar como las diferentes partes realizan tareas y trabajo pero solo unas pocas reciben remuneración por estos proyectos artísticos por lo que se generan contradicciones en los mecanismos de autoría, reconocimiento y aportación de capital simbólico y material. Comenta que a menudo son las comunidades desfavorecidas las que al *colaborar* en proyectos comunitarios y programas culturales reciben la menor parte compensatoria justificada en discursos de empoderamiento, capital experiencial y espiritual. Y dice: *dado que el capital cultural se traduce en términos de valor estético, social, político y hasta comercial, existe pues 'un retorno' de la inversión de capital y trabajo. Pero ¿Cuál es el 'retorno' para la población local?* (Ibid.).

Caixa (2003), una contra-geografía de la precariedad laboral en espacios transnacionales; la película de Chantal Ackerman *De l'autre côté* (2002) presentada en la Documenta de Kassel con la instalación *From the other side / Desde el otro lado*; el vídeo de Natalie Bookchin *Trip* (2008), una *road movie* sobre el cruce de fronteras hecho a base de material *footage* de fragmentos de vídeos que circulan en youtube; o los diversos proyectos de la videoartista Ursula Biemann: *Performing the border* (1990), *Remote Sensing* (2001), *Europlex* (2003) y *The Black Sea Files* (2005).

Videografías, geocuerpos y fronteras: *Performing the border*

Aunque son muchos los documentales y trabajos artísticos y videográficos que analizan la zona fronteriza de Ciudad Juárez: *Maquilapolis*¹² (2002) dirigida por Vicky Funari y Sergio De la Torre; *Maquiladoras* (2004) dirigida por Germán Reyes, etc. me centraré principalmente en el vídeo de Ursula Biemann *Performing The Border* (1990) por las aportaciones y análisis que plantea en relación con las teorías de performance y performatividad, que ayudan a dar una visión compleja de cómo funcionan los enclaves fronterizos y la relación entre cuerpos, género, sexualidad, capital y tecnología.

Biemann trata de construir una narrativa compleja no sólo por los temas tratados sino también por las estrategias visuales y conceptuales que usa. Es consciente que sus videoensayos no pretenden construir una política de la verdad¹³ única, sino que su visión es parcial y localizada. *Mis video-ensayos no tienen ninguna pretensión de documentar realidades sino de organizar complejidades* nos dice en su web. *Performing the border* está compuesto de una voz en off, la de Ursula, aunque no es siempre una voz omnisciente y distanciada que lo sabe todo, sino que a veces se enuncia en primera persona como mujer blanca, que se localiza desde su saber situado¹⁴ (HARAWAY, 1991b). Hay además otras voces que construyen un tejido de testimonios y reflexiones, como por ejemplo la teórica y artista Berta Jottar, o las entrevistas con mujeres de

¹² Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WUQgFzkE3i0> [consultado el 1-10-2014].

¹³ Ver el artículo de Steyerl (2004) donde reflexiona sobre la política de verdad en el documental, esto es, sobre cómo el documental construye una narrativa de 'verdad' que es una construcción discursiva política y social. Retomando las aportaciones de Foucault sobre las políticas de verdad, Steyerl acuña el término 'documentalidad' -revisando la noción de 'gobernabilidad' de Foucault- para referirse a la complicidad de las estrategias discursivas de los documentales (entrevista, inmediatez del testimonio, imágenes científicas, mapas, etc.) con las formas dominantes de las formaciones políticas y sociales, aunque también pueden ser críticas con éstas.

¹⁴ La noción de 'saber situado' de Haraway (1991b) emerge como respuesta al cuestionamiento de la definición de objetividad por parte del feminismo en los años 80. Las aportaciones construcciónistas (Burr 1997) habían evidenciado que cualquier forma de objetividad científica responde a un ejercicio discursivo y retórico de veracidad en un campo de fuerzas (Jay 2003) y de lucha por el poder en manos de diferentes actores sociales e instituciones (médica, jurídica, periodística...) en un determinado contexto histórico de producción. Así, el saber situado parte de una revisión crítica que entiende que cualquier construcción-descripción de la realidad es parcial, contingente, política y encarnada. El concepto puede remitirnos a una referencia de lugar por lo de 'situado', a una posición, localización, pero precisamente cuestiona ese lugar fijo desde el que se produce el saber, ya que es más bien un lugar de enunciación en continuo desplazamiento; una pluralidad de lugares de saber y enunciación.

organizaciones locales, trabajadoras sexuales, periodistas, madres de niñas desaparecidas... La procedencia de imágenes también es diversa: spots televisivos; imágenes virtuales de los campos de minas de la frontera con EE.UU; datos de empresas asentadas en el desierto; documentos policiales de los asesinatos en serie; registros de las actividades de ocio, de la vida cotidiana de las mujeres que viven en el desierto lavando ropa, de los tránsitos diarios de estas mujeres al trabajo entrando en fila a las maquilas...

El vídeo va más allá del registro documental para construir una narración en la que el movimiento, el tránsito y el desplazamiento son el hilo conductor: balsas que intentan llegar 'al otro lado'; el camino de los jinetes en el desierto; viajes en autobús en el turno de las 6 de la mañana donde se escucha sonando en la radio una canción de amor; colas para entrar al trabajo; caminatas por el desierto hasta las chabolas... movimientos que se interrumpen a veces por las imágenes estáticas de las mujeres que son entrevistadas. El movimiento interno diáspórico de estas mujeres mexicanas, que se desplazan de las zonas rurales a los espacios transnacionales de la frontera, revela la flexibilidad y dureza de las condiciones vitales. Recuperando *Los sujetos nomades* de Rosi Braidotti (2000) donde explica que el nomadismo es una condición existencial, una identidad hecha de transiciones y desplazamientos sucesivos, concibe la identidad como una noción que se redefine constantemente; en este caso una identidad nómada hecha de desplazamientos sucesivos en tensión constante, por ejemplo entre los roles fijos patriarcales de las mujeres mexicanas echando raíces, y los cambios en su situación vital al desplazarse y buscar trabajo en las maquilas.

Biemann focaliza esta movilidad en la circulación de los cuerpos de las mujeres en las zonas transnacionales y en la regulación de las relaciones de género en el espacio de la representación, de la esfera pública, de la industria del sexo y el entretenimiento, y de las políticas re-productivas de la maquila (las mujeres del Tercer Mundo son las productoras de tecnología puntera que abastece el Primer Mundo). Y lo hace desde una perspectiva más macro que analiza los dispositivos discursivos institucionales así como las prácticas de corporización reguladoras, lo que da al vídeo poco espacio para narrar voces disidentes, resistentes y con agencia, porque el modo en que usa el formato entrevista-documental y la voz en off que construye las tesis teóricas, da poco pie a ello. Ninguna de las mujeres filmadas habla de su situación, por lo que sus voces quedan silenciadas y parece que estén totalmente subordinadas a la opresión de poder y a las condiciones extremas de vulnerabilidad que el vídeo presenta. Esto refuerza una construcción narrativa y visual de poca capacidad de agenciamiento y enunciación; su destino parece ser la miseria, la explotación y el riesgo de muerte brutal. Sólo vemos a

mujeres mayores, periodistas, madres de las jóvenes desaparecidas, sindicalistas, trabajadoras sexuales asociadas a organizaciones de mujeres y activistas como las únicas que hablan delante de la cámara. Una se pregunta cuáles fueron las políticas de negociación en este trabajo visual y el por qué de esta decisión de no incorporar voces que pudieran dar una visión que reconstruyera las experiencias diarias de negociación de estas mujeres desde una posición más compleja, resistente y menos subordinada. Está claro que a Biemann le interesa colocarse desde otro lugar, que es el de construir una tesis que de cuenta de la construcción material y discursiva de la frontera en relación al género, y por eso parte de una narrativa que reconstruya las diferentes posiciones discursivas; pero faltarían algunas que son importantes, como las de las jóvenes. Esto se refuerza cuando vemos la imagen de una de estas jóvenes caminando por el desierto y la voz en off de Biemann nos interpela preguntándonos, ¿Podrá encontrar un camino entre estas rupturas culturales? ¿qué opina?

Aquí Biemann se coloca en una posición un tanto problemática al interpelarnos para crear un debate y polémica, pero no deja de ser ella -una mujer blanca y privilegiada- la que se coloca en el lugar de enunciación, representando a esa otra mujer como vulnerable y víctima, y nos deja poco lugar a los espectadores para re-colocarnos más allá del sentimiento de culpabilidad e impotencia. La única práctica trasgresora que rescata es la que llevan a cabo las mujeres llamadas 'Coyotes', que ayudan a otras mujeres embarazadas a cruzar la frontera para que den a luz al 'otro lado' con el fin de poder obtener algún día la nacionalidad americana.

A diferencia de esta falta de escucha de las voces en el vídeo de Biemann, la película *Maquilapolis* (2002) construye otro tipo de relación y narrativa visual con las mujeres trabajadoras al ser dos de ellas las que toman la cámara en mano, y en primera persona reconstruyen sus vidas a través de video-diarios que reflejan cómo las mujeres que trabajan en la maquila viven día a día en medio de las políticas postfordistas de globalización. Para la realización de este material previamente se hizo toda una labor de contacto con grupos locales de apoyo a las mujeres, así como cursos de formación en nociones de vídeo para que ellas pudieran auto-representarse. Según recoge la web del proyecto www.maquilapolis.com, las trabajadoras de la maquila que aparecen en la película han participado en cada etapa de la producción: planificación, rodaje, narración y difusión. Este proceso de colaboración intenta romper con la práctica documental tradicional de llegar a un lugar, filmar y marcharse con el 'material' (esto no haría más que repetir el mismo patrón de explotación de las maquiladoras en la región). El proceso de participación tiene el fin de recuperar la formación de subjetividades de estas mujeres, combinando la expresión cinematográfica con el desarrollo comunitario.

En este proyecto hay toda una labor de conseguir fondos para implementar una Campaña de Difusión Comunitaria en colaboración con ONGs en México y E.U. La campaña utiliza presentaciones en televisiones públicas, en festivales internacionales de cine, en centros urbanos y comunitarios para promover el cambio social en las áreas de globalización, justicia social y ambiental, comercio justo... El equipo de difusión incluye activistas de ambos lados de la frontera, cineastas y un grupo de trabajadoras de la maquila. Las participantes trabajaron en equipos para documentar sus vidas y sus historias, pero en ningún lugar se describe con extensión y detalle el proceso de trabajo; la negociación y las relaciones de poder entre los diferentes agentes; el impacto en las vidas de estas mujeres, o el proceso de auto-evaluación de la experiencia y aprendizaje. No obstante sí se ve que el proceso y la película han reportado algo de vuelta a la comunidad, ya que parte del dinero recaudado por la compra de la película o el pase en festivales, universidades, etc. está destinado a organizaciones y ONGs locales para desarrollar campañas comunitarias de concienciación local. En el apartado de la web de recursos se incluye una guía de discusión del visionado de la película con información sobre las maquilas, la globalización, la feminización de la precariedad laboral, así como reflexiones y preguntas de las mujeres que participaron en el vídeo, etc. Se trata de un material educativo de trabajo, discusión, participación e implicación en diferentes circuitos de circulación.

En mi interés por la performance, me gustaría rescatar una secuencia que me parece interesante en esta película. En pleno desierto se ven algunas mujeres trabajadoras, vestidas con su mono azul y dispuestas en fila una al lado de otra. De forma descontextualizada están reproduciendo los movimientos repetitivos que ejecutan cada día en sus lugares de trabajo. De un modo muy simple y performático, casi coreográfico, estas mujeres consiguen deconstruir la internalización de las prácticas de repetición y disciplina corporal en sus lugares de trabajo. La performance puede ser una herramienta de reflexividad y auto-concienciación útil porque permite otro tipo de discurso más encarnado y menos teórico -aunque igual de político- posibilitando la investigación desde otro tipo de metodologías que pueden ser útiles para quienes no proceden del mundo intelectual.

Cuerpos y Tecnologías del género, de la visión y del control

Una de las cuestiones recurrentes en la frontera es que el territorio y el trabajo no sólo es feminizado sino también sexualizado. Las trabajadoras son continuamente interpeladas en su sexualidad, siendo muchas veces juzgadas por su forma de vestir asociada a la prostitución. Como se dice en el vídeo, una chica joven en Juárez sólo tiene tres opciones: o trabajar en una maquila; o trabajar como 'domestica' en casas (mujer

de la limpieza -en caso de no tener suficiente formación como para ser aceptada en la maquila- o como trabajadora sexual (si no ha conseguido referencias para lo anterior). Pero muchas veces, los bajos salarios las empujan a encontrar beneficios complementarios en la prostitución los fines de semana, cuando los americanos cruzan la frontera para divertirse.

La frontera pues, se puede interpretar como una metáfora de la división artificial entre lo productivo y lo reproductivo. Esta repetición constante en el cruce se equipara a la cultura de la repetición sistemática en el trabajo, que requiere de una movilidad constante a raíz de los acuerdos comerciales entre ambos países después de NAFTA. De acuerdo con los discursos normativos y predominantes de la frontera, la enfermedad, la ilegalidad, la contaminación y la pobreza proviene de este territorio. Territorialidad y corporización se equiparan y devienen espacios penetrables, vulnerables, inflingibles...

Al capital le importa el género dice un texto en el vídeo. La mujer se ve como objeto trabajador y sexual, pero a raíz de que muchas de ellas estén trabajando en cosas diferentes a las habituales destinadas a la mujer mejicana, está produciendo un debilitamiento de las estructuras sociales tradicionales y los patrones de género patriarcales. La mayoría de habitantes de estos asentamientos en el desierto -hechos de deshechos de las maquilas- son mujeres. Ellas han creado nuevos espacios habitables y también tienen su propia cultura de consumo y entretenimiento, lo que les otorga poder en sus relaciones personales además de la posibilidad de expresar abiertamente sus deseos. La industria local del espectáculo les ha hecho un importante hueco ya que son ellas las que traen la mayor parte del dinero a casa, como se ve en el vídeo en los clubs nocturnos, donde las mujeres bailan con los hombres de forma asertiva, y la música que suena habla de ellas y sus deseos sexuales. No obstante, los concursos de belleza organizados por las maquilas y los anuncios de las empresas multinacionales -dirigidos a captar el interés de las mujeres jóvenes y guapas- contribuyen a renovar las estructuras del patriarcado bajo el capitalismo global.

Siguiendo a Michel Foucault y a Teresa de Lauretis¹⁵, el uso metafórico y conceptual del término 'tecnología' pone de relieve que la conformación de los cuerpos y los géneros

¹⁵ Basándose en la noción foucaultiana de la 'materialidad' del discurso, De Lauretis aborda la construcción de la identidad femenina [y también masculina] como un proceso material y simbólico. Así, el género es una tecnología que define al sujeto como 'hombre' o 'mujer' en un proceso de normatividad y regulación, de modo que produce las categorías mismas que pretende explicar. Su concepto de 'tecnología de género' se hace eco de la cuestión tratada en los sesenta y setenta con respecto a la 'diferencia' como elemento central en la crítica de la representación (ver Woodward 1997). Nos dice que *el género, ya sea como representación o como auto-representación, ha de ser considerado como el producto de varias tecnologías sociales, como el cine; y de discursos institucionales, epistemologías y prácticas críticas, además de prácticas de la vida cotidiana. Podríamos así decir que el género, como la sexualidad, no es una propiedad de los cuerpos, sino que es "el conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales" como dice Foucault, debido al despliegue de 'una compleja tecnología política'* (2000b, p. 35). De Lauretis presenta cuatro enunciados básicos para la aclaración al problema del género: el género es una representación; la

siempre ha sido tecnológica. Las tecnologías militares de control de la frontera, así como el control del trabajo en las maquilas, potencian las relaciones entre visualidad, vigilancia, poder y cuerpo de una forma más violenta. El video-ensayo de Biemann presenta algunas de estas regulaciones biopolíticas¹⁶:

- Las maquilas prefieren mujeres jóvenes trabajadoras porque consideran que son más dóciles y que se organizan menos en sindicatos. Además, el trabajo de ensamblaje de piezas pequeñas requiere de mucha agudeza visual y precisión manual, lo que hace que pronto se reemplace a las trabajadoras por el desgaste físico de este tipo de trabajo.
- Toda la zona industrial está interconectada y tienen como forma de control listas negras que comparten entre ellas de modo que cualquier persona expulsada de una de ellas no puede encontrar trabajo en las otras. Como se ve en el vídeo, a veces son expulsadas por cosas como pedir una cafetería cerca para poder desayunar.
- Se les colocan unas pulseras de descarga electromagnética durante el trabajo, de color rosa y que muchas veces ni se sacan los fines de semana por miedo a olvidárselas.
- El tiempo de organización (la *performance management*) es otro modo eficaz de control. Las plantas se ubican a varios kilómetros de la ciudad y el transporte público no llega hasta allí. Son las compañías privadas las que hacen el recorrido a unos precios excesivos que suponen una tercera parte de sus sueldos. Contando las nueve horas de trabajo más el tiempo de desplazamiento hace que apenas tengan tiempo libre.
- El tiempo, la productividad y el cuerpo de las mujeres trabajadoras se controlan estrictamente por los hombres directivos y blancos. La velocidad impuesta por estas fábricas controla su sexualidad, el tiempo dedicado a la familia y cuestiones de privacidad como el ciclo menstrual para asegurarse que las trabajadoras no están embarazadas, lo que supondría un despido. La re/producción de sus cuerpos se

representación del género es su construcción; la construcción del género continúa en la actualidad, y la construcción del género también se ve afectada por su deconstrucción. El análisis y crítica de estas cuatro proposiciones le dan pie a sugerir que el discurso sobre el género es de vital importancia para el feminismo, así como el esfuerzo por crear nuevos espacios de discurso desde otros lugares. Así, el género (entendido como un aparato iconográfico), como sistema de representación, como un aparato bio-cultural, está destinado a la producción y normalización del cuerpo (y la subjetividad).

¹⁶ Por 'biopoder' se entiende la ejecución soberana del poder por parte del estado en el dominio de la vida de los individuos mediante tecnologías y dispositivos (discursivos, institucionales, materiales...). Por biopolítica nos referimos al análisis crítico del dominio y control de la vida desde el punto de vista de las experiencias de subjetivación y de libertad encarnadas, donde se desarrollan relaciones, luchas y también producción de poder.

controla desde el momento en que su labor (performance) es productiva para la maquila. Sus cuerpos jóvenes encarnan tanto la función productiva como la reproductiva

- Muchas veces, como las trabajadoras son adolescentes y prácticamente son las únicas de la familia que aportan ingresos estables y más altos, hay una fuerte presión por parte de los miembros de la familia a soportar las exhaustas condiciones de trabajo para mantener los trabajos.
- Otra forma de control sobre sus cuerpos se ejerce en el *habitus*, es decir, en el modo de vestir, llevando el estándar de manicura aceptable por la empresa, colores neutros en el vestir, nada de tacones o minifaldas, el rostro debe expresar seriedad, concentración, precisión... representando los cuerpos en dóciles, dependientes y disciplinados.
- Las corporaciones organizan concursos de belleza entre las trabajadoras y se sabe que los supervisores varones abusan de su posición para acosar a sus subordinadas.

El control es un tema importante en el video en cuanto a la regulación y el uso de los cuerpos femeninos en el proceso de producción, en la industria del sexo y en los asesinatos en serie. No obstante, Ursula Biemann no muestra las tecnologías reales de represión, ni tampoco intenta transmitir la intimidad de las vidas de estas mujeres, sino que deja que las entrevistadas narren algunas de sus propias preocupaciones, invitando a la reflexión.

La fuerza productiva del control se expresa en el video mediante la mención a la regulación de los cuerpos en los ritmos de trabajo (las maquilas están organizadas por grupos de autovigilancia que no toleran ninguna parada o disminución del ritmo productivo). El sistema se re/produce a sí mismo, lo que McKenzie denomina *Performance Management* (tercera página de este artículo). Biemann establece paralelismos entre las vidas de estas mujeres y la militarización y constitución de la frontera geográfica, ambas delimitadas y controladas continuamente. Repetición, registros y eficacia de las performances de vigilancia y constitución de cuerpos trabajadores (sexuados) y de la frontera. Y es que hay una interrelación entre el cuerpo y la máquina; el cuerpo y el territorio; la sexualidad y la tecnología: un ojo que afina, una mano que ensambla una pieza...

El cuerpo se fragmenta en las cadenas de montaje y se tecnologiza casi como la metáfora del Cyborg¹⁷ de Donna Haraway. En su 'manifiesto Cyborg', (1991a) Haraway ha revisado la reformulación lingüística sobre los nuevos modos de dominación en la sociedad de la información y los sistemas de comunicación, en los que todo se transmite en términos de velocidad, recorte de costes, inmediatez... O, siguiendo a McKenzie, las sociedades postfordistas en la era de la globalización se basan de sistemas performativos: de eficacia, efectividad, eficiencia, máximo rendimiento, operatividad... Es el lenguaje de la performance, de la fugacidad y la competitividad que entienden y comparten todas las multinacionales.

La Mirada biotecnológica ha penetrado en todas las estructuras de nuestra vida diaria (scanners, webcams, satélites, microscopios, electrónica de simulación y de identificación...). El deseo de hacerlo todo visible responde al impulso de control y vigilancia, y a la conexión entre las técnicas de representación y las tecnologías científicas y sociales de poder, que han cambiado nuestros regímenes de visualidad, produciendo modos de visión más abstractos y espectaculares (DEBORD, 2002) que requieren de otro tipo de observador (CRARY, 2008). Las tecnologías ópticas manufacturadas en la frontera contribuyen al desarrollo de la importancia de la visión artificial como dispositivos de eficacia de control y poder (lo que McKenzie llamaba *techno-performance*), de visión y super.visión. Desde las aportaciones feministas, Haraway (1991a) ha revisado esta construcción de la mirada tecnológica como descarnada con el fin de corporizar el saber y aportar una perspectiva menos pasiva de la visión.

Por otra parte la teórica feminista Linda Williams (2004) elabora una noción desde el campo del análisis de la pornografía que nos puede ser útil aquí para comprender la fragmentación de los cuerpos, esto es, la relación entre cuerpo, maquina y tecnología, la industria tecnológica y la industria sexual en las maquilas, y los regímenes visuales de representación de los cuerpos fragmentados de las mujeres en los asesinatos en serie que tienen lugar en el desierto de Ciudad Juárez. Dice Williams que hemos pasado de una sociedad donde todo lo relacionado con la sexualidad y el cuerpo era *obsceno*, es decir 'fuera de campo y de escena', a un giro visual donde todo es público y visible, lo que ella llama *onscene*, dentro del dominio público y político del habla. La pornografía

¹⁷ La figura del Cyborg es una figuración que se construye en el espacio intersticial, casi líminal y ambiguo al límite entre ciencia, ciencia ficción, mito, lo humano y la máquina. Representa el compromiso de Haraway de repensar el feminismo desde los campos de la tecnociencia y el análisis de las relaciones entre cuerpos, poder y placer, que constituyen las posibilidades políticas y la confrontación entre los cuerpos y los significados discursivos y las representaciones de los cuerpos de las mujeres y la imbricación con las nuevas tecnologías.

recorta y fragmenta el cuerpo poniendo 'en escena' las convenciones de representación del sexo y su función productiva -performativa- de la sexualidad.

Con ello Williams pretende poner de relieve que si bien durante un tiempo lo obsceno era aquello de lo que no se podía hablar ni visibilizar, es decir, que quedaba relegado del espacio público, hoy en día el término on/scenity es útil porque ayuda a entender este giro espacial público-privado y moral, para describir el estado paradójico en el que se lleva a dominio público todos los actos, órganos y placeres que fueron relegados literalmente a lo privado y obsceno (fuera de campo).

On/scene no es un modo de señalar únicamente que las pornografías están proliferando, sino también que lo que estuvo fuera de escena se ha llevado en la esfera pública. On/scenity marca tanto la controversia y el escándalo de las crecientes representaciones públicas de diversas formas de sexualidad, y el hecho de que se hacen asequibles a un gran número de público. (WILLIAMS, 2004, p. 3).

Y no sólo formas de sexualidad sino también determinados cuerpos racializados como el de las mujeres asesinadas en la frontera. El documental de Biemann recupera las voces de activistas y periodistas que denuncian el trato de las muertes de estas mujeres en los medios, mostrando de forma *onscena* los fragmentos de cuerpos mutilados y ropa encontradas, la descripción en detalle de las causas de muerte, de los actos de violación, del número de heridas inflingidas en los cuerpos. El detalle pornográfico, sádico y *voyeur* de una mirada que juzga la sexualidad y la moralidad de estas mujeres. Muchas de las víctimas eran trabajadoras de maquilas y llevaban puesto su uniforme o las tarjetas de identificación de empresa, pero las maquilas no quieren que se asocien en los medios de comunicación sus nombres a los de estas mujeres asesinadas. A las maquilas se les preserva el anonimato y sus derechos mientras que a ellas no se les respeta la privacidad de sus identidades llegando incluso a especular sobre sus vidas y las de sus familiares.

Sin entrar en detalles escabrosos para evitar el morbo, y porque el vídeo de Ursula ya muestra imágenes de los registros y archivos policiales en los que se detalla la información de los sucesos, hacer una lectura de los asesinatos en serie en esta zona, nos puede aportar una dimensión que conecta de forma compleja las políticas urbanas, la violencia sexual en serie y la tecnología en la configuración de la frontera. El aspecto más trágico de esta explotación de la frontera es lo que ya se ha venido en llamar 'feminicidio'. Desde 1993 han habido ya cerca de 500 mujeres asesinadas, y siempre con un patrón similar: mujeres pobres, delgadas, con cabello largo y moreno, la mayoría trabajadoras y raramente estudiantes, que han muerto de forma extremadamente violenta. El hecho que las autoridades y la policía apenas hagan nada para investigar

estas muertes es visto por las organizaciones de mujeres locales como una forma de consentimiento implícito a la violencia pública. Algunos de estos casos pueden responder a un perfil de asesino en serie pero se reconoce que algunos de ellos son actos de violencia conyugal y doméstica que tienen una buena coartada en los asesinatos en serie. Biemann se interesa por las aportaciones del investigador Mark Seltzer (1998) sobre los asesinos en serie. Seltzer encuentra conexiones entre la violencia sexual y el desarrollo tecnológico fruto de una cultura maquinaria (SELTZER, 1992) mediante las cuales traza conexiones entre, por una parte, las formas repetitivas y compulsivas de violencia, con los estilos de producción y reproducción fruto de la cultura tecnológica y, por otra, la relación con las tecnologías de identificación, registro y simulación del estado psicológico de los asesinos en serie. Según este autor, los asesinos en serie no tienen vínculos por lo que fracasan en distinguirse a sí mismos de los demás, y eso es lo que los lleva a la violencia sexual, ya que el género sería una de las diferencias que reconoce en primer lugar. En esta lógica, que es la misma de las maquilas en las que ven a sus trabajadoras como un cuerpo fragmentado que ensambla piezas (un ojo, una mano), los cuerpos de las mujeres se hacen intercambiables y indistinguibles. De hecho el carácter de intercambio es lo que caracteriza estos asesinatos, ya que las víctimas tienen un perfil parecido entre ellas, y a veces sus cuerpos se encuentran en lugares diferentes al de sus ropas -lo que hace la identificación mucho más difícil- o, lo que es más perverso, a veces los cuerpos llevan la ropa de otras mujeres asesinadas. Este proceso cruel de intercambio tiene paralelismos con el trabajo repetitivo de ensamblaje en la implicación de un cuerpo sexualizado y racializado con lo tecnológico.

In his own morbid way, the serial killer does nothing more than make literal and visible the prevailing discourse about maquiladora workers. The serial killer's identity problem makes him the perfect mediator between border discourses and institutions. He is the **performer**¹⁸ who makes the borderlands his **stage**. Sexual offense and eroticized violence cross the boundaries between the natural and the collective body, transforming private desire and pathology into public **spectacle**. The border becomes its perfect **stage**. Losing the boundaries between the self and other, the serial killer is perpetually in search of a border (BIEMANN, 2001, p. 10).

La tesis de Biemann es que una sociedad repetitiva y mecánica en sus procesos de producción y cultura de máquinas deshumaniza los cuerpos y las identidades. La cultura tecnológica de registro, control y repetición mecánica produce una serie de regulaciones sobre los cuerpos que operan con violencia simbólica pero también física en la industria del sexo y el feminicidio. La metáfora de la frontera como herida a la que me refería al

¹⁸ El énfasis en negrita es mío para enfatizar la relación entre muerte, espectáculo, escenario y performance en esta cultura tecnológica de la repetición y la fragmentación, y de la máxima visibilidad pública mediática.

principio de este artículo deviene material y real. La mujer muerta del sur se convierte en la metáfora de esta herida (en las prácticas de identificación policial se las clasifica por el número de heridas) que siempre está representada como un efecto de esta zona de control.

A modo de coda propuesta

Con este final trágico termina el vídeo-ensayo de Ursula, dejándonos con mal sabor de boca, como si no hubiera escapatoria ni oportunidad alguna: precariedad laboral, prostitución y/o muerte. Por eso no me gustaría finalizar este capítulo con la misma coda fatalista, sino proponiendo un ejercicio de análisis que ponga de relieve que las estrategias de representación no son neutrales, puesto que responden a elecciones ideológicas y discursivas de construcción de la realidad. Una misma problemática puede ser abordada de muchas maneras, como pone de relieve otra investigación sobre las maquilas dirigida por Melisa Wright (2000), que se coloca desde otro lugar¹⁹, el de visibilizar la agencia y las estrategias de negociación y resistencia de las relaciones de poder en el trabajo de un modo encarnado, y lo hace mediante un estudio sociológico en el que retoma la metodología de estudio de caso con dos trabajadoras de maquilas. Para una futura clase sería interesante poder poner en relación los tres materiales, *Performing the Border, Maquilapolis* y el artículo *Maquiladora Mestizas and a Feminist Border Politics: Revisiting Anzaldúa*²⁰ para ponerlos en diálogo; ver las diferentes metodologías, estrategias de investigación de una misma problemática (visuales, discursivas y narrativas); y discutir sobre los puntos de contacto, las posiciones diferentes y en tensión que cada material aporta...

Referencias

- Anzaldúa Gloria (1999), *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Anzaldúa Gloria y Cherríe Moraga (Ed.) (1983 [1981]) *This Bridge Called my Back. Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table Women of Color Press.
- Bhabha Homi (1994) *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Biemann Ursula (2001) *Making the Transnational Intelligible: performing the border*, en Sadowsky Claudia (Ed.) (2001) *Globalization on the Line: Gender, Nation, and Capital at U.S. Borders*. St. Martin's Press. Descargable también en la web http://www.geobodies.org/03_books_and_texts/2008_mission_reports/ [consultado el 26 de Abril del 2010].

¹⁹ Aunque no por ello estoy desautorizando el trabajo de Biemann. Su enfoque macro es interesante porque construye una tesis que relaciona corporalidad, tecnología, performance y performatividad de género.

²⁰ Disponible en http://www.colorado.edu/geography/courses/geog_3812_f03/wright.pdf [consultado el 2 de Enero del 2015].

- Braidotti Rosi (2000 [1994]) *Sujetos nómades, corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Barcelona: Paidós.
- Burr Vivian (1997) *Introducció al construccionisme social*. Barcelona: Proa.
- Cheng Meiling (2002) *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*. Los Angeles: University of California Press.
- Crary Jonathan (2008 [1992]) *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Debord Guy (2002 [1967]) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- De Lauretis Teresa (2000a) "Sujetos excéntricos" en *Diferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- (2000b) "Tecnologías del género". En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, cuadernos inacabados, 35.
- Deleuze Gilles y Guattari Félix (2004 [1980]) *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Guattari Félix; Suely Rolnik (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hall Stuart (2006 [1990]) "Cultural Identity and Diaspora", en Evans Jana y Mannur Anita (Eds.) (2006) *Theorizing Diaspora*. Malden: Blackwell.
- Haraway Donna (1991a [1985]) "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX" en, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- (1991b [1988]) "Situated Knowledges. The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective", en Haraway Donna *Simians, Cyborgs, and Women : The Reinvention of Nature*. London and New York: Routledge.
- Jay Martin (2003) *Campos de Fuerza: entre la Historia Intelectual y la Crítica Cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- McKenzie Jon (2004) "The Liminal-Norm" en Bial Henry (ed.) (2004) *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- (2001) *Perform or Else. From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge.
- Michaelsen, Scout y Johnson, David E. (Eds.) (2003) *Teoría de la Frontera: Los Límites de la Política Cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Sandoval; Mohanty; Brah y otras (2004) *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Sassen Saskia (2003) *Contrageografías de la Globalización: Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Seltzer Mark (1998) *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. London and New York: Routledge.
- (1992) *Bodies and Machines*. London and New York: Routledge.

- Steyerl Hito (2004) "La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico". En *Ficcions documentals*. Barcelona: Caixaforum.
- Turner Victor (1980) "Social Dramas and stories about them", en Auslander Philip (Ed.) (2003) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. III. London and New York: Routledge.
- (1969) *The Ritual Process*. Middlesex: Penguin Books.
- Williams Linda (2004) (Ed.) *Porn Studies*. Durham and London: Duke University Press
- Woodward Kathleen (Ed.) (1997) *Identity and difference*. London, Sage.
- Wright Melissa (2000) "Maquiladora Mestizas and a Feminist Border Politics: Revisiting Anzaldúa", en Narayan Uma y Harding Sandra (ed.) (2000) *Decentering the Center. Philosophy for a Multicultural, Postcolonial, and Feminist World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Yúdice George y Miller Toby (2004) *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice George (2003) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

ⁱ Licenciada en Bellas Artes (1999) y doctora (2009) por la Universidad de Barcelona, en la que trabajó primero como becaria de investigación y docencia y después como profesora asociada durante 13 años. Actualmente es profesora auxiliar convidada en la Universidade de Évora (Portugal). Su actividad se centra en el campo de la Formación del Profesorado, las Pedagogías Críticas y Culturales, los Estudios de Performance y las Prácticas Feministas. Miembro del grupo de investigación consolidado ESBRINA; de la red REUNI+D y del colectivo de formación e innovación educativa Col·lectivaccions.

Recebido em 13/10/2014

Aprovado em 15/12/2014