

Las fronteras y mi arte poética

Rosina CONDE

Con frecuencia me han preguntado de qué manera ha influido la frontera en mis procesos creativos. En un principio me sorprendía la pregunta, ya que nunca he creído en las fronteras, ¡mucho menos en las relativas a la literatura!; sin embargo, a lo largo de los años, con el desarrollo de los estudios fronterizos, principalmente en el norte de México, donde nací y viví hasta mi edad adulta, he tenido que reflexionar sobre el tema por considerárseme una escritora “fronteriza”.

En repetidas ocasiones me he pronunciado en contra de la etiqueta, ya que a principios de los años ochenta, cuando menos en México, se me identificaba como fronteriza por haber nacido en un estado que colinda con el sur de Estados Unidos; pero el término “fronterizo” conllevaba una connotación negativa que, geográfica y lingüísticamente, significaba que los residentes de las ciudades del norte de México éramos entes híbridos,¹ que no pertenecíamos ni a uno ni a otro lado de la frontera, y en repetidas ocasiones se me dijo a la cara que ni soy mexicana ni estadounidense. El colmo fue cuando me preguntaron con qué país me identificaba más, ¡si con México o Estados Unidos! No tiene caso mencionar aquí las experiencias y confrontaciones que he tenido, incluso, con algunos académicos, ya que eso lo he documentado en diversas conferencias, mismas que quedaron registradas en mi libro *Quehacer artístico y cultural*, publicado en Tijuana, en el año 2011 por el Centro Cultural Tijuana. Sin embargo, debido al tiraje tan corto –500 ejemplares– y a la poca difusión del mismo, creo que vale la pena retomar algunas de esas reflexiones.

Desafortunadamente, como lo expreso en mi ensayo “Las fronteras como experiencia creativa”, el ser humano, como todo animal territorialista, tiene la tendencia a establecer límites que demarquen su territorio, así

como la línea que separa los diversos estados psicológicos, las actividades y funciones sexuales, morales, laborales, etcétera. En otras palabras, la frontera es un límite, ya psicológico, ya geográfico, que nosotros mismos definimos como individuos y como sociedad, por medio de pactos, acuerdos, guerras y creencias o tabúes religiosos, que puede recorrerse o cambiar de lugar de acuerdo con las convenciones de la sociedad, según se vuelva ésta más o menos tolerante. Prácticas religiosas, familiares o sexuales, por ejemplo, que en una época son comunes, en otra pueden censurarse, prohibirse y hasta castigarse, y viceversa.

Las fronteras psicológicas, por ejemplo, son ese límite entre lo que social y médicamente se considera racional (la cordura y la vigilia) e irracional (locura, sueño, estados alucinógenos, ebriedad). Actos y actividades que en ciertas épocas y culturas fueron consideradas anormales, al grado de enviar al o la practicante a la hoguera (como en el caso de las parteras, curanderas, perfumeras, físicas y hierberas), en otra pueden ser perfectamente aceptadas; por el contrario, aquellas personas que en la Edad Media vieron vírgenes y santos y atestiguaron milagros, en nuestra época serían consideradas desquiciadas mentales. En el ámbito de la medicina, por ejemplo, la obesidad, que en ciertas culturas es un símbolo de lozanía, robustez y abundancia, en México y algunas otras partes del mundo, actualmente, representa un problema de salud, así como el tabaquismo, que durante varias décadas fue símbolo de personalidad y elegancia, como en la cinematografía. Resumiendo, la frontera es una línea movediza que, en el imaginario colectivo, representa un espacio difuso e indefinido y, en ocasiones, difícil de aprehender. Es como ese río que demarca los límites entre un territorio y otro: según se mueva el río, se moverán dichos límites.

Yo crecí pensando que las fronteras no existían. Por un lado, Tijuana, en los años sesenta y principios de los setenta, era una ciudad donde las diversidades étnica, religiosa, cultural y lingüística eran lo habitual. Tijuana se caracterizaba por la variedad de hablas de diferentes lenguas del mundo que conformaban la musicalidad de la ciudad. A lo largo de mi infancia y adolescencia, para mí fue común convivir con mexicanos de todos los estados de la República, así como con italianos, españoles, franceses, norteamericanos, chinos, árabes, vietnamitas, coreanos y argentinos; con judíos, mahometanos, protestantes, católicos y budistas; con el gerente de un banco, el principal accionista de una agencia de autos, el limosnero

de la esquina de la joyería de mis padres y la bailarina de strip-tease del burlesque de la avenida Revolución; con el anarquista refugiado, el priista triunfador, el panista despojado y el comunista frustrado; y casi todas mis compañeras de la primaria y secundaria, como yo, eran mexicanas descendientes de migrantes, ya de otras ciudades de la República mexicana, ya de otras partes del mundo. Por otro lado, me formé en un ambiente familiar en el que se me hizo creer que hombres y mujeres éramos iguales, con los mismos derechos, responsabilidades y obligaciones, y mis padres me educaron para ser empresaria antes que ama de casa.

Sin embargo, cuando tuve que emigrar para estudiar mi licenciatura, y abandoné Tijuana y el seno familiar, me di cuenta de que la diversidad social no es lo normal y que la igualdad entre hombres y mujeres no existe. Asimismo, yo estaba acostumbrada a ir y venir a mi antojo por el territorio mexicano y el estadounidense y, de pronto, me enteré de que los tijuanaenses éramos extranjeros en nuestro propio país, pues teníamos que pasar por Migración y Aduana para poder internarnos en la República mexicana. Luego, conforme se fueron recrudesciendo las relaciones entre Estados Unidos y los países latinoamericanos, y paulatinamente se fue militarizando la frontera México-Estados Unidos a partir de finales de los setenta, me di cuenta de que vivimos en un mundo de lobos.

Lo anterior determinó, en gran medida, mis temáticas, estilo y preferencia por determinados personajes y giros lingüísticos, pues reparé en que Tijuana me ofrecía problemáticas y escenarios muy distintos de los que encontraba fuera de mi ciudad, así como en la literatura que había leído desde mi infancia hasta casi finalizar mi licenciatura. Aun cuando empecé a escribir y crear desde niña, decidí hacerlo profesionalmente a partir de la lectura y el trabajo docente, al darme cuenta hacia finales de los años setenta de que no me identificaba con la gran mayoría de mis lecturas, y comprobar que mis alumnos de secundaria no se interesaban por la literatura. Obviamente no les interesaba, no porque no les gustara leer, sino porque, al igual que yo, no se identificaban con el lenguaje, el ambiente, los escenarios ni los personajes de los cuentos y fragmentos de novela que leían en sus libros de español, pues este último les parecía ridículo y obsoleto y todo lo demás completamente fuera de la realidad.

En primer lugar, los personajes pertenecían a la nobleza, la aristocracia o el campesinado, y los tijuanaenses éramos una gran clase media en donde la movilidad social era posible gracias al tesón del trabajo y el deseo de

superación; en segundo, casi todos los textos se desarrollaban en un pasado mítico y lejano, y los tijuanenses estábamos viviendo los cambios de la economía política con la entrada de la industria maquiladora y la globalización; en tercero, todo sucedía en la exuberancia de la ciudad de México, del agro mexicano o de las ciudades extranjeras, y los tijuanenses nos desenvolvíamos en las áreas semiurbanas de una incipiente ciudad maquiladora, el desierto y las playas del Pacífico; en cuarto, el idioma de los textos era el del centro de la República mexicana, Argentina, Uruguay, Chile o España, y los tijuanenses nos movíamos entre el remolino de una multiplicidad de culturas en contacto, con un español vivo, dinámico y en constante evolución, y, en quinto, la distancia era aún mayor en el caso de las lectoras, ya que casi todos los textos que se leían en aquella época, si no es que todos, trabajaban problemáticas mayoritariamente masculinas, como las novelas decimonónicas y de la Revolución mexicana, y cuando trabajaban las femeninas, lo hacían desde la visión del hombre. Aunado a esto, las mujeres casi no existían en el universo de la ficción, y las poquísimas que aparecían, por lo general, eran personajes complementarios, y en el caso de las protagonistas, planteaban problemáticas poco atractivas para mis contemporáneas. Hasta los años setenta, salvo rarísimas excepciones, las mujeres protagónicas que conocía estaban caracterizadas de acuerdo con estereotipos machistas y me parecían espantosas: o eran catatónicas (como las de Edgar Allan Poe), o prostitutas castigadas con enfermedades venéreas y la muerte (como *Santa* de Federico Gamboa), o adúlteras que terminaban abandonadas y suicidándose (como *Ana Karenina*), o tiranos vestidos de mujer (como *Doña Bárbara*), o mujercitas pretenciosas, cuya única aspiración era conseguir un marido noble y rico (como en *Orgullo y prejuicio*). En el caso de los personajes femeninos de la tradición oral, o eran chiquillas débiles que tenían que dormir cien años hasta que llegara el príncipe azul, o madrastras y brujas despiadadas que terminaban desbarrancadas al final de la historia. Naturalmente, el ámbito femenino nos resultaba aterrador, y muy pocas obras (como *The Bell Jar* de Sylvia Plath) ofrecían panoramas más creíbles.

Como puede observarse, se presentaban personajes, ambientes, lenguajes y entornos que nada tenían que ver con los tijuanenses; todo sucedía en Buenos Aires, Nueva York, París, Madrid, Toledo, Transilvania, Londres, San Francisco... es decir, en lugares distantes y desconocidos, muy difíciles de atrapar en nuestro imaginario, salvo por las películas; pero

que igual podrían suceder en el espacio sideral. Tijuana (y Baja California en general) no existía en la literatura mexicana. Lo más curioso es que sí aparecía en la literatura estadounidense, pero siempre como una ciudad del Viejo Oeste o sumamente mitificada a partir de una leyenda negra de la época de Al Capone, y los escritores mexicanos veían nuestra ciudad como un espacio poco interesante. Debido a lo anterior, decidí utilizar Tijuana como escenario y crear personajes² que hablaran en el idioma local –de ahí que le diera mucha importancia a la oralidad–, y tuvieran problemas laborales, migratorios y familiares propios de las mujeres de mi ciudad, con el fin de que las lectoras se identificaran con mis textos y pudieran seguir sus pasos en los mismos lugares que seguíamos mis familiares, mis amigas y yo; que hablaran el mismo lenguaje que ellas; que comieran en los mismos restaurantes; que vieran los mismos escaparates, los mismos programas de televisión, etcétera.

Así, me di a la tarea de contar historias sobre mujeres de los más variados tipos: estriptistas, profesoras universitarias, amas de casa, costureras, tejedoras, obreras de la industria maquiladora, chavas sin oficio ni beneficio, y a caracterizarlas con una visión de género y un discurso propio que las distinguiera, no sólo de los personajes masculinos, sino de los femeninos que había leído hasta ese momento en la literatura escrita por hombres, ya que en ese entonces difícilmente se conseguían libros escritos por mujeres, salvo en inglés. 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 con sus vidas. En casi toda mi narrativa, mis protagonistas tratan de analizar su condición de mujer y la violencia de la 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.

En un intento de que mis lectoras se identificaran con los textos, traté de explotar la riqueza de la cultura popular local y trabajar con la memoria colectiva femenina, las frases hechas a partir del paradigma patriarcal, y la filosofía popular expresada en las canciones que se escuchaban en la

radio. Entonces, en algunos textos mezclé letras de canciones de músicos tijuanaenses con los diálogos de los personajes, como en mi novela *Como cashora al sol*. Utilicé letras de canciones populares que se escuchaban en la radio para describir la filosofía de las personajes, como en mi relato “Sonatina”, o abrí los capítulos con epígrafes de canciones de blues y jazz que se escuchaban en los antros tijuanaenses en los años sesenta y principios de los setenta, como en mi cuento “De infancia y adolescencia”. 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, sin importarme si los puristas me clasificaban como “pocha”.³ Finalmente, si Cortázar escribía en argentino, ¿por qué no podría yo escribir en tijuanaense?

En el caso de mi primer libro de cuentos, *En la tarima*, me preocupé por construir caracteres de “carne y hueso”, tanto femeninos como masculinos, con una historia, un escenario y un lenguaje que los identificara. Nunca fue mi intención trabajar con personajes tipo, sino con una variedad de mujeres y hombres que se desarrollaran como seres humanos aparentemente cotidianos, comunes y corrientes; con virtudes, vicios y contradicciones; personajes que mienten, se justifican y se hacen trampa a sí mismos con el flujo de la memoria. Quería, también, manejarlos de tal manera que la lectora,⁴ por sí misma, emitiera sus juicios de valor a partir del desarrollo psicológico de las personajes. Me propuse trabajar con un abanico de mujeres de la mayor variedad posible, de distintos sectores laborales y clases sociales, que, si bien se muestran con aciertos y defectos, asumen la responsabilidad de sus errores y deciden enfrentar la vida con conciencia y como sujeto activo de su historia. En algunos casos recurrí a la primera persona, aprovechando que el estilo autobiográfico le da a la lectora la sensación de que lo leído realmente sucedió, y eso le permite identificarse y solidarizarse con los conflictos de la protagonista. La idea fue hacer un desfile de mujeres —de ahí el título del libro— que se desnudaran psicológicamente frente a la receptora, y confesaran sus frustraciones, corajes, amores, desamores, deseos, fobias y pensamientos más íntimos.

En el proceso de ficcionalización, también tomé lo que pude de la atmósfera, ya fuera agradable o desagradable. Podía ser una palabra, una circunstancia, una situación o la conjugación de un verbo. Muchos de mis textos están escritos a partir de un tiempo verbal, principalmente, del subjuntivo, para ver lo que podría haber sucedido si hubiera pasado tal

o cual cosa, o de chismes. Por ejemplo, mi novela *Como cashora al sol* surgió, no sólo de mi inquietud por registrar el habla tijuanense, sino de explotar una serie de chismes que había escuchado durante mi adolescencia entre los empleados de la joyería de mis padres y mis compañeras de la secundaria. Y como el narrador extradiegético casi no está presente, son los personajes quienes rumorán lo que les sucede a unos y otras, por lo que no se sabe a ciencia cierta qué es verdad y qué es mentira: todo transita por los linderos del inconsciente colectivo, y las palabras van y vienen, a veces como susurros, a veces como gritos, a veces como silencio. En cuanto al género de esta novela, no es propiamente narrativo, pues se trata de una novela dialogada –de ahí que la ortografía de los parlamentos se halle sometida artificialmente a la fonética local– que incluye monólogos, flujos de conciencia, prosa poética, descripciones narrativas de cuadritos de cómic, poesía narrativa y notas periodísticas; en otras palabras, no sólo hay un diálogo entre los personajes, sino entre los géneros.

Arroz y cadenas también lo escribí a partir de un chisme, del rumor mezquino y prejuicioso sobre una adolescente que se había embarazado de su novio de la secundaria, que escuché en una visita a un ejido sonoreño; entonces, como ya conocía la versión de las chismosas, se me ocurrió contar la versión de la adolescente. Sin embargo, en lugar de describirla, como en esos días yo estaba tejiendo un suéter para mi hija, y suelo mezclar asimismo todas mis actividades extraliterarias en mis textos, caractericé a mi personaje a partir de sus pensamientos, mientras contabiliza las puntadas de un suetercito que está tejiendo para su futuro bebé, y traté de jugar con los nombres de los puntos del tejido para llevar el lenguaje hasta sus últimas consecuencias. Por ejemplo, la palabra “basta”, que como sustantivo significa un ‘punto en el aire’, y como adverbio, ‘suficiente’, pero con la connotación de ‘hasta aquí llegamos’, me dio varias posibilidades de subjetivación en la historia, que es la razón de ser de la literatura. 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 jugar con el cambio ideológico de las nuevas generaciones. Finalmente, después de entretener 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: el punto de “arroz” lo relaciona con el arroz que les lanzan a los recién casados al salir de la iglesia; el punto de “cadena”, con las del matrimonio, y el del “nudo”, con las ganas de llorar de la madre, quien constantemente le está reclamando el haber nacido mujer y no hombre, razón por la cual el marido la rechaza.

En el caso de mi novela *La Genara*, elegí la epístola como soporte de las conversaciones entre los personajes, ya que, al tratarse de un género intimista y confidencial, permite sacar los deseos y emociones más recónditas del ser humano, así como su hipocresía. La epístola, además, permite el diálogo entre diversos registros lingüísticos y estilísticos, y me dio pie para confrontar el estilo de la tradición con el vernáculo, así como con los diferentes formatos epistolares (carta, correo electrónico, telegrama, mensaje anónimo, tarjeta de presentación, tarjeta de felicitación). Con esta novela, además, tuve la gran fortuna de interactuar con mis lectoras mientras la concebía, gracias a que la escribí por entregas para un periódico tijuanense. Generalmente, el proceso escritural es solitario y muy largo, y las escritoras tardamos mucho tiempo en recibir los comentarios y opiniones de nuestras lectoras, en ocasiones, hasta diez-quince años; sin embargo, en el caso de *La Genara*, fue casi inmediato, y el proceso de ficcionalización fue muy interesante. Como a principios de los años noventa, las tijuanenses no estaban acostumbradas a leer historias que sucedieran en la localidad, mucho menos con personajes que hablaran como ellas, muchas pensaron que algún travieso había mandado las cartas al periódico y que se trataba de una jovencita de carne y hueso de la ciudad. En ocasiones, el mismo día de la publicación de la entrega, o a más tardar al día siguiente, de manera anónima, escuchaba los comentarios de las lectoras en algún café de la ciudad, así que empecé a jugar con las expectativas que se iban creando conforme avanzaba la historia y a incorporar sus opiniones y deseos. Esto me permitió, asimismo, introducir a una nueva personaje, Luisa, quien es la hermana mayor de Genara y se había ido a estudiar una maestría a la ciudad de México. Esto lo hice con el propósito de hacer dialogar el lenguaje tijuanense con el del centro del país; pero, principalmente, para contrarrestar las opiniones casi, por lo general, tradicionalistas de mis lectoras, ya que, a través de ella, yo me aprovechaba para regañarlas por sus comentarios prejuiciosos y, en ocasiones, moralistas, cuando opinaban lo que debía o no hacer Genara. Por ejemplo, unas se compadecían de su esposo, quien le

había sido infiel, y lo justificaban y opinaban que debía volver con él; otras consideraban que Genara no debía divorciarse porque no está bien moral ni religiosamente, y otras opinaban que debía conseguirse un amante. La voz de Luisa, por lo tanto, 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. Esto pudimos constatarlo en una ocasión que el editor decidió no publicar la entrega un domingo, porque le faltaba espacio para otro ensayo, y las llamadas telefónicas con las reclamaciones no cesaron en todo el día en las oficinas del periódico. Unos cuantos años después de la publicación de la novela en forma de libro, un grupo feminista multidisciplinario de estudiantas de la Universidad Nacional Autónoma de México se autonombró “Las Genaras” y publicó una revista con ese nombre.

En relación con los recursos estilísticos, como, repito, no creo en las fronteras, a lo largo de mi carrera nunca me he preocupado por ceñirme a un formato único ni exclusivo, a pesar de que, en los años setenta y ochenta, mis coetáneos me exigían que me definiera literaria o artísticamente: “o cantas o escribes”, me decían; “o escribes poesía o narrativa”; “o eres escritora o performer”. A partir de la Ilustración, los teóricos empezaron a diferenciar entre los géneros, y marcaron fronteras muy tajantes entre novela, cuento, poesía y teatro; sin embargo, en el siglo XX tuvieron que adoptar términos como “prosa poética”, “poesía narrativa”, “performance” y “textos híbridos”, para poder abarcar otros géneros que se escapaban o se salían de sus definiciones. Sin embargo, en la tradición oral, los géneros se mezclan libremente, sin importar ni limitar las posibilidades del creador. Esto lo traigo a colación porque, antes de, y paralelamente a mi educación formal, yo recibí una educación familiar de raíces profundamente orales, y mis padres (además de mi abuela) se preocuparon por prepararnos para la oratoria, la declamación, el baile y el canto. Desde bebés, nos enseñaron a hablar con poemas y canciones, y nos inculcaron un gran respeto por el lenguaje y la articulación de las palabras. Además, mi padre, Jorge Guillermo Conde Otáñez, como era compositor⁵, a cada uno de sus hijos nos compuso una canción o poema para que lo interpretáramos cuando llegaban visitas a la casa, en su mayoría, artistas que eran amigos desde su juventud. De ahí, quizá, mi preocupación por jugar con el habla de mi ciudad y, en repetidas ocasiones, someter la ortografía a la oralidad.

En ese sentido, muchos de mis textos transitan entre lo que se conoce como narrativa y lo que se conoce como poesía, o canto y literatura, o ensayo y poesía, o canto y narrativa y declamación. Tal es el caso de mi trabajo *Those were the days (ensayo autobiográfico)* y el de mi performance *Señorita maquiladora*. El primero consiste en un texto narrativo que habla sobre mi adolescencia y mi irrupción en la vida como ser libre e independiente, el cual ilustro con poemas de mi autoría y canciones que escuchaba durante mi infancia y adolescencia, sin previo aviso y sin acotaciones ni advertencias. Se trata de un ensayo narrado-cantado-declamado sin interrupciones, al estilo de lo que sería el *prosimetrum* grecolatino y medieval. Este espectáculo está diseñado de tal manera que 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, un restaurante o un bar.⁶

El segundo es un acto en el que escenifico a una Miss que representa la industria maquiladora, cuyo discurso varía en función de los vaivenes de la suerte de las obreras en el norte de México. En *Señorita Maquiladora* trabajo los temas globales que las afectan, en relación con el medio ambiente, la salud de las obreras y los patrones patriarcales, que las obligan a competir en un ambiente de estructura vertical dominada por los hombres, con todas las desventajas que eso conlleva. Originalmente, versaba sobre los problemas de salud provocados por las sustancias químicas con las que entran en contacto; pero con el paso de los años se ha ido transformando de acuerdo con los acontecimientos, hasta tratar sobre 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 anancefálicos, son algunos de los padecimientos de este grupo de mujeres que, en la actualidad, resulta ser el más vulnerable del sector obrero mexicano. Al igual que el anterior, este acto puede presentarse en cualquier escenario, ya sea una sala de conferencias, un salón de clases, un auditorio, un patio o una explanada. Inicia con la entrada de la reina, quien irrumpe en la sala sin ser anunciada, vestida de reina, con su banda de “Miss”, maquillada, con capa y corona, y se presenta a sí misma como embajadora

de la industria maquiladora. Las dos últimas veces que lo presenté, usé unas zapatillas de acrílico de veinte centímetros de altura que me permitieron tocar el tema de la discriminación racial, ya que los patrones de belleza impuestos por los europeos y los certámenes de belleza excluyen a las etnias latinoamericanas, mediante la imposición de la estatura.

La última vez que lo ejecuté, en el 2008, como tuve que hacerlo en inglés, debido a que fue en Estados Unidos, además del tema de la salud y los patrones discriminatorios de belleza, abordé el de las muertas de Juárez y los problemas de violencia contra las mujeres en mi país, no sólo en la frontera. Para esto, debajo de la banda de “Miss Maquiladora”, me puse nueve bandas superpuestas con palabras en inglés que empiezan con “mis” y “miss”, con el objetivo de jugar fonéticamente con ellas: *misunderstood*, *miscegenation*, *misogony*, *miserability*, *mistreat*, *miscarriage*, *missing person* y *misbehave*. 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 y la discriminación hacia las etnias latinoamericanas. Expliqué que, debido a la estatura, las mexicanas no podemos aspirar a ser Miss Universe, a menos que se tenga ascendencia europea; 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 y ésta a Miss Carriage. Comenté que no me gustaría ser ninguna de estas misses, ya que en mi país, tan sólo en el Estado de México, el año anterior a mi presentación 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, ya que, tan sólo en Ciudad Juárez, en los últimos diez años, se habían reportado alrededor 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 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 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. Después se abrió una ronda de preguntas y respuestas sobre mi propuesta escénica. Una de las preguntas que me hicieron fue si *Señorita Maquiladora* había tenido algún impacto social, y respondí que desafortunadamente no pensaba que lo hubiera tenido más allá de la impresión que ha provocado en los pocos estudiantes y académicos que lo han presenciado, y que, hasta la fecha, sólo conozco dos trabajos académicos que han abordado el tema de *Señorita Maquiladora*.

Además de agregar las nueve bandas a mi vestuario, en esa ocasión no me maquillé, sino que me unté una mascarilla de naranja en la cara que me hizo ver como jovencita quinceañera. Esta mascarilla forma una delgadísima piel transparente sobre la cara, misma que me fui quitando cuando traté el tema de los problemas de salud de las obreras de la maquiladora, relativos a los abortos, los nacimientos de niños anancefálicos, el cáncer intrauterino, de mama y piel, provocados por las sustancias químicas con las que trabajan las obreras, como el freón, cloro, acetona, amoníaco, metiltilketona, xileno, tricloroetano, etcétera. El performance concluye con el *Rap de la maquiladora*, en el que hago una síntesis de esta industria en los estados del norte de México.

Actualmente, trabajo en un espectáculo poético-musical como tributo a mis muertos, también escrito en *prosimetrum*, que consiste en un ensayo poético, ilustrado con poemas y canciones dedicadas a algunos personajes amigos míos que fallecieron recientemente, así como a otros que no conocí; pero que representan una pérdida para mi humanidad. Tal es el caso de las muertas de Juárez, los migrantes caídos en el cruce fronterizo, tanto en el bordo⁷ como a lo largo del continente, y estudiantes desaparecidos, como el reciente caso de los 43 normalistas de Ayotzinapa, que no son, sino una pequeñísima muestra en el escenario de violencia que impera en mi país. En este texto, me valgo de la narrativa, el arte trovadoresca y el arte mayor para estructurar un espectáculo que bien puede ser representado a *capella* o con el acompañamiento de un mariachi, en un salón de clases, un parque o un auditorio, con o sin escenografía.

Como se ha visto en esta poética, aun cuando en repetidas ocasiones he afirmado que no creo en las fronteras, de acuerdo con los parámetros de la sociedad (geográficos, psicológicos, lingüísticos, médicos, etcétera),

se ha visto que mi trabajo creativo siempre ha estado relacionado con ellas. Geográficamente, porque mis personajes femeninos y masculinos transitan de un lado a otro entre el territorio mexicano y estadounidense sin conflictos de conciencia ni contradicciones; lingüísticamente, porque hablan en un idioma que no respeta la gramática tradicional, la cual se ve, en gran medida, subordinada a la oralidad, e incluyen neologismos, extranjerismos y regionalismos; estilísticamente, porque mis textos, en muchas ocasiones, colindan con dos o tres o más géneros literarios y artísticos; psicológicamente, porque son los personajes quienes se confiesan ante la lectora y se desnudan para confrontarla y hacerla pensar en su propia realidad. En otras palabras, en mis textos, por lo general, las fronteras se diluyen para dar paso a diferentes estadios psicológicos, territoriales, anímicos y literarios.

Notas

1. En repetidas ocasiones, también me he manifestado en contra de este término, tomado de la biología, ya que implica el fin de la especie, como en el caso de las mulas o los bueyes. Sería como aceptar que la literatura y el arte de mi región no pudieran dar fruto ni reproducirse.

2. Desde los años ochenta he hablado de “personajas”, 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.

3. Término peyorativo utilizado en México para referirse a los mexicanos que emigran a Estados Unidos y “olvidan” el español o lo hablan con acento afectado por el inglés.

4. Desde que empecé a escribir, lo hice pensando en *lectoras* (independientemente de que también tengo lectores), por lo que expuse en el quinto punto del octavo párrafo de este ensayo.

5. Tengo entendido que en Argentina, en los años sesenta y setenta, se cantaba en las escuelas una canción de mi padre, *El sapito*, interpretada por Victrolita, la cual descubrí en Youtube. Está disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=c6idW16qrZM>>.

6. Los guiones generales de *Those were the days* y *Señorita Maquiladora* pueden consultarse en: <<http://www.rosinaconde.com.mx/performance.htm>>. Digo “generales”, ya que sólo son una guía para la representación, la cual varía mucho en función del tiempo, espacio y ciudad de la representación.

7. Término mexicanizado de *border*, que se refiere a la barda que separa el territorio mexicano del estadounidense.

Obras citadas

Conde, Rosina. "Las fronteras como experiencia creativa". *Quehacer artístico y cultural*. Tijuana: Conaculta; Centro Cultural Tijuana, 2011. 167-180.

_____. *Como cashora al sol*. México, D.F.: Desliz; Fósforo; Tipográfica, 2007.

_____. *La Genara*. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.

_____. *En la tarima*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Colección Laberinto, núm. 43, 1984.