



LAS PORTEADORAS, METÁFORAS DEL CONFÍN. UNA MIRADA INTERSECCIONAL A LOS DOCUMENTALES POSTCOLONIALES SOBRE LA FRONTERA HISPANO-MARROQUÍ¹

The porters, metaphors of the border. An intersectional look at postcolonial documentaries on the Spanish-Moroccan border

Mar Binimelis-Adell*

Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya

Miguel Fernández Labayen

Universidad Carlos III de Madrid

Palabras clave

Porteadoras
Interseccionalidad
Frontera hispano-marroquí
Documental postcolonial

Keywords

Porters
Intersectionality
Spanish-Moroccan border
Postcolonial documentary

RESUMEN: Este artículo analiza las representaciones documentales de las porteadoras, trabajadoras transfronterizas en el borde hispano-marroquí. Estas mujeres cruzan la frontera cargando pesados fardos de productos que serán vendidos en un procedimiento comercial ilegal pero lucrativo para los países involucrados. Desempeñan un papel secundario de una práctica que entraña peligro físico y atropellos de derechos y en la que intervienen dinámicas de género, además de problemáticas de desigualdad social y racial. Pocos documentales han abordado esta figura, destacando *Europlex* (Ursula Biemann y Angela Sanders, 2003), la pieza «Mujeres» del proyecto documental *Connected Walls* (Irene Gutiérrez y Youssef Drissi, 2014) y *Bab Sebta* (Randa Maroufi, 2019). Estos filmes dan cuenta de cómo estas mujeres materializan la frontera tanto a través de sus «cuerpos-contenedores» como de la feminización de la pobreza que se destaca en las tres producciones. El artículo propone un análisis desde un abordaje interseccional que pone de relieve el papel de cuestiones raciales, de género y de clase, específicamente cuando entran en juego dinámicas de género.

ABSTRACT: This article analyzes the documentary representations of porters, cross-border workers on the Spanish-Moroccan border and, for the most part, women. They cross the border carrying heavy bundles of products that will be sold in an illegal but lucrative commercial procedure for the countries involved. They play a secondary role of a practice that entails physical danger and violations of rights and in which gender dynamics intervene among other axes of inequality. A few documentaries have addressed this figure; among them *Europlex* (Ursula Biemann and Angela Sanders, 2003), the piece *Women* from the documentary project *Connected Walls* (Irene Gutierrez and Youssef Drissi, 2014) and *Bab Sebta* (Randa Maroufi, 2019). These films show how these women materialize the border, both through their «container-bodies» as well as through the feminization of poverty that stands out in the three productions. The article proposes an analysis from an intersectional approach that highlights the role of racial, gender and class issues, specifically when gender dynamics come into play.

¹ Este artículo se ha escrito en el contexto del proyecto de investigación «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico» (CSO2017-85290-P), dirigido por Miguel Fernández-Rodríguez Labayen y Josetxo Cerdán Los Arcos y del proyecto «El documental institucional y el cine de aficionado coloniales: análisis y usos» (PID2021-123567NB-I00), dirigido por Miguel Fernández-Rodríguez Labayen, ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación/Agencia Estatal de Investigación y fondos FEDER.

* **Correspondencia a / Correspondence to:** Mar Binimelis-Adell. UVic/UCC-Facultad de Empresa y Comunicación, Departamento de Comunicación. C/Sagrada Familia, 7 (08500 Vic-Barcelona) – mar.binimelis@uvic.cat – <http://orcid.org/0000-0003-2746-4326>.

Cómo citar / How to cite: Binimelis-Adell, Mar; Fernández Labayen, Miguel (2022). «Las porteadoras, metáforas del confín. Una mirada interseccional a los documentales postcoloniales sobre la frontera hispano-marroquí». *Papeles del CEIC*, vol. 2022/2, papel 266, 1-14. (<http://doi.org/10.1387/pceic.23400>).

Fecha de recepción: febrero, 2022 / Fecha aceptación: mayo, 2022.

ISSN 1695-6494 / © 2022 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la intersección entre los ejes de raza, género y clase es un indiscutible objetivo actual en las ciencias sociales. Desde diversas escuelas y contextos se han desarrollado trabajos en torno al concepto de interseccionalidad, producidos dentro del movimiento feminista negro estadounidense (hooks, 2015; Crenshaw, 2012) o el feminismo decolonial desplegado en buena medida en América Latina (Lugones, 2008; Segato, 2013). Estas investigaciones apelan, directamente, a desentrañar la relación intrínseca entre los citados ejes en cuanto reproductores y generadores clave de desigualdades. El desarrollo de este debate en el contexto de las ciencias de la comunicación en España es todavía incipiente, pero no por ello resulta menos pertinente, puesto que los tres ejes de desigualdad están presentes en temas de relevancia social, histórica y política en los que los medios de comunicación tienen un papel fundamental. Ejemplo de ello es el caso de las porteadoras que se aborda en este trabajo.

En investigaciones anteriores ya nos hemos aproximado al estudio de la tríada raza, género y clase (Binimelis-Adell y Huerta-Varela, 2021 y 2022) y, en esta ocasión, estudiaremos una serie de documentales sobre las porteadoras. En concreto, analizaremos varias piezas audiovisuales que se enfocan en ellas, con especial hincapié en *Europlex* (Ursula Biemann y Angela Sanders, 2003), *Connected Walls - Spain/Morocco - Film on topic #Woman* (Irene Gutiérrez y Youssef Drissi, 2014) y *Bab Sebta* (Randa Maroufi, 2019). Estas tres producciones, que abarcan casi los últimos veinte años, comparten su interés por la figura de las porteadoras como arquetipo fronterizo. Como veremos, lo representan a través de métodos formales y discursivos que conectan las estrategias estéticas y las epistemologías postcoloniales, cuestiones ampliamente desarrolladas en el contexto de las prácticas artísticas y la cultura visual contemporánea (Demos, 2013). Así, entendemos estas producciones como parte del *documental postcolonial*, concepto con el que señalamos los vínculos de estas piezas con las revisiones críticas y políticas de la crítica al colonialismo (desde el anti-colonialismo de Frantz Fanon a las recientes pedagogías decoloniales).

Nuestra aproximación al documental postcolonial no responde a la búsqueda de unos rasgos característicos o a una fórmula prescriptiva, sino a una perspectiva en la que los filmes estudiados se convierten en un modo de representación relacional dentro de un marco postcolonial, donde se materializan las opresiones pasadas y presentes producidas por el legado colonialista, tanto epistemológica como política y socialmente (Ponzanesi, 2017), y que son apreciables, en el caso que nos ocupa, en el régimen fronterizo entre España y Marruecos. Desde esa interpretación situada, trataremos de responder a las siguientes preguntas de investigación: ¿qué nos puede enseñar el arquetipo de las porteadoras —analizado a través de sus representaciones audiovisuales— sobre la intersección entre raza/género/clase en la frontera hispano-marroquí?, ¿cómo intervienen estas representaciones en los imaginarios sociales europeos sobre las porteadoras e incluso sobre Marruecos y África, entendidos como sinécdoques culturales formuladas desde la (distanciada) perspectiva europea?

Las representaciones visuales de este colectivo muestran cómo estas mujeres habitan los espacios fronterizos en el marco del neoliberalismo contemporáneo, lo que nos permite concebir la frontera como un entramado analítico desde el que exponer transformaciones sociales, políticas y económicas más amplias (Mezzadra y Neilson, 2013), así como profundizar en las estrategias de inclusión-exclusión que sostienen al Estado-nación. Este entramado es par-

ticularmente complejo en la frontera hispano-marroquí, la cual, al «separar dos países, dos continentes con religiones mayoritarias diferentes y dos zonas económicas desiguales, hace de este territorio un excepcional laboratorio social» (Fuentes Lara, 2016: 88).

Primero explicaremos qué son las porteadoras y nos aproximaremos brevemente al fenómeno a nivel histórico. Posteriormente, analizaremos los documentales seleccionados y nos centraremos en las estrategias formales y discursivas empleadas para aproximarse a las porteadoras y situarlas en el contexto de las problemáticas transfronterizas contemporáneas. Por último, extraeremos unas conclusiones sobre la mediación audiovisual y la presentación de las porteadoras, como señalamos en el título, como metáforas del confín y materialización de los procesos de desplazamiento de mercancías en la frontera hispano-marroquí desde una óptica interseccional.

2. EL PORTEO Y SU CONTEXTO

El porteo fue una práctica vigente hasta finales del año 2019 que ejercían fundamentalmente mujeres marroquíes. Consistía en transportar pesados fardos de mercancías sin declarar a través de la frontera desde España hacia Marruecos para su venta.

Para entender sus orígenes hay que remontarse a 1991 cuando Ceuta y Melilla, únicos territorios europeos en África y símbolos de su frontera sur, se convirtieron en los bordes exteriores del área Schengen. Se implementó entonces una excepción para esos espacios que permitió un flujo selectivo de los ciudadanos del territorio de Tetuán y Nador (ambas ciudades marroquíes que lindan con esos territorios españoles). Estos podían acceder a una visa de 24 horas, lo que provocó un tránsito diario constante de miles de personas a través de la frontera (Ferrer Gallardo, 2008). Además, en el caso de Ceuta, no se estableció una aduana como tal entre Marruecos y España. Cuando España se incorporó a la Comunidad Económica Europea (CEE), este territorio no se unió a la Unión Aduanera Común, ya que se consideraron las ventajas arancelarias que esta situación suponía (Muñoz Domínguez, 1986). Así pues, por allí podían transitar personas, pero no mercancías.

Las razones económicas y políticas se entrelazaron en las argumentaciones para aplicar estas medidas de excepcionalidad. Estas explicaciones incluían desde la necesidad de mantener los vínculos comerciales y culturales de estos territorios con las ciudades europeas en África (Soriano y Fuentes, 2015), hasta las reticencias de Marruecos de reconocer una aduana y con ello aceptar la soberanía española sobre el territorio. Sin embargo, no hay duda de que la economía informal que generaba esta condición permitía especular con que había intereses económicos y comerciales de fondo (Borjabad López-Pastor, 2018). La consecuencia de esta coyuntura es que:

«Sin fronteras aduaneras no hay una forma oficial de hacer circular las mercancías. Pero a su vez, los cuerpos humanos tienen todo el derecho a circular bajo el “régimen del viajero”, que permite a una persona y su equipaje cruzar libremente la frontera. Con ambas regulaciones en juego (...) el cuerpo humano de algunos marroquíes se convierte en el único vehículo para cruzar mercancías a través de la frontera. El resultado optimizado de este arreglo son las mujeres porteadoras...» (Ibídem: 47)

Con el paso del tiempo, el impacto económico que tenía en la región y que determinó que se tolerara (Fuentes Lara, 2016), dejó de percibirse como positivo. El reino de Marruecos decidió ponerle fin esgrimiendo como razones tanto las vulneraciones de derechos de las porteadoras, como el perjuicio a su economía por la constante entrada de productos que no pagaban aranceles (Fuentes Lara y Rosado Caro, 2021). Se cerró en primer lugar Tarajal II en 2019. Al año siguiente, con la llegada de la pandemia de Covid-19, se decretó el cierre completo de la frontera con el fin de evitar contagios. En junio de 2022, la práctica del porteo no ha vuelto a reanudarse, lo que no ha significado una mejora en las condiciones de vida de las porteadoras, que se han quedado sin sustento y sin una alternativa laboral (ibídem).

De acuerdo con Ferrer Gallardo (2008), del porteo vivían directamente en torno a 45.000 individuos (de las cuales el 75% eran mujeres) e, indirectamente, unas 400.000 personas. Las porteadoras no eran las únicas trabajadoras transfronterizas que a diario cruzaban la frontera, también lo hacían empleadas domésticas y trabajadoras sexuales. Según los datos expuestos por Fuentes Lara, en zonas como Castillejos el 80% de las mujeres se dedicaban a este tipo de empleos: «[entre] el 20% a[1] 30% como empleada doméstica y el resto entre porteadoras y prostitutas» (2016: 96). Fuentes Lara (ibídem) concluye que dos factores comunes caracterizan a las porteadoras: son mujeres con cargas familiares y están en situación extrema de exclusión social y pobreza socioeconómica. Se encuentran abocadas a un trabajo no legal, con muy poca legitimidad y suelen aportar el único ingreso económico de sus unidades familiares. Las condiciones en las que se desarrolla el porteo son durísimas: la carga es muy pesada, a menudo llevan hasta 70 u 80 kilogramos sobre sus espaldas y embutidos en sus ropas. Los horarios, las esperas y el trayecto a través del paso fronterizo son muy dificultosos y peligrosos, como demuestran las muertes que allí han tenido lugar. Las porteadoras son, además, el último eslabón de una compleja cadena económica y social: dependen de toda una red de personas que gestionan su trabajo, les proporcionan y les compran las mercancías por muy poco dinero y están sometidas a constantes vulneraciones de derechos. Están situadas en el cruce de condiciones de subordinación extrema por ser pobres y mujeres de un país fronterizo.

3. LOS DOCUMENTALES SOBRE LAS PORTEADORAS

3.1. Breve presentación de los documentales

Las mujeres que cruzan la frontera hispano-marroquí, ya sea para migrar o en trayectos de ida y vuelta, como es el caso de las trabajadoras transfronterizas, están infra-representadas en los discursos mediáticos (Gabrielli, 2022). No obstante, una de las representaciones más frecuentes es la de las porteadoras (Binimelis-Adell y Huerta-Varela, 2021), algo que no es de extrañar, puesto que resulta más fácil documentarlas que a otros colectivos, como pueden ser las migrantes consideradas irregulares (que en su mayoría cruzan en pateras), las trabajadoras sexuales o aquellas que van a trabajar en la industria o en la agricultura y que, por tanto, llegan a lugares privados y de más difícil acceso. Los cuerpos de estos otros grupos no resultan tan visibles en el espacio público como los de las porteadoras, que pasan horas en los pasos fronterizos.

Del lado europeo de la frontera, las porteadoras han sido documentadas ocasionalmente por la televisión, la prensa, en trabajos fotográficos y en unas pocas piezas audiovisuales de

carácter documental. Para esta investigación nos hemos enfocado en estas últimas. Entre ellas, hay un primer bloque formado por reportajes, como *Porteadoras. Las esclavas del sur* (Amparo Climent, 2018), *Las mujeres porteadoras de Melilla* (Bettina Haasen, 2018) o *Con el mundo auestas* (Fernando Santiago Muñoz, 2019), que se acercan al fenómeno de las porteadoras con voluntad informativa y tienen un poso de denuncia social². Estas piezas suelen hacer un uso melodramático de las convenciones formales audiovisuales, tales como los subrayados musicales que enfatizan determinados momentos y posicionan sentimentalmente al espectador, o como la incorporación de la voz en *off* explicativa omnisciente, utilizada en el documental expositivo. En buena medida, estos aspectos están determinados por los circuitos de circulación para los que se destinan estos documentales. *Las mujeres porteadoras de Melilla* está producida por la plataforma informativa alemana DW, mientras que *Con el mundo auestas* está producida por la Diputación de Cádiz. Estos filmes están hablados únicamente en español y su difusión se circunscribe prioritariamente a audiencias de habla hispana. Tienen un carácter eminentemente descriptivo del porteo y muestran a sus protagonistas mientras lo están realizando. Se trata de reportajes en los que la cámara las acompaña a lo largo de su dura jornada, mientras se relata el trayecto y se recogen algunos testimonios.

Por otro lado, existen otro tipo de trabajos, más orientados hacia el documental artístico, que presentan otras características. En concreto, hemos analizado los siguientes filmes: *Europlex* (Ursula Biemann y Angela Sanders, 2003), la pieza «Mujeres» del proyecto documental *Connected Walls* (Irene Gutiérrez y Youssef Drissi, 2014) y *Bab sebtá* (Randa Maroufi, 2019). Los tres son una muestra, en términos de producción y circulación, de las cualidades transnacionales del documental artístico.

En el caso de *Europlex*, el filme es el cuarto de una serie de trabajos dedicados por Ursula Biemann al estudio de las fronteras y la migración y fue realizado en colaboración con la investigadora Angela Sanders con una beca del departamento de cultura de la ciudad de Zurich³. El trabajo, en inglés, está distribuido por la propia Biemann y circula por archivos de videoarte, exposiciones museísticas y festivales internacionales de documental.

En cuanto a *Connected walls* es un proyecto on-line de acceso abierto, producido por Sébastien Wielemans para conmemorar los 25 años de la caída del muro de Berlín y que reflexiona sobre muros ubicados en distintos puntos del planeta (en concreto, en la frontera mexicano-estadounidense y en la hispano-marroquí)⁴. La propuesta se plantea como un diálogo entre dos cineastas, con uno a cada lado de la frontera, que desarrollan vídeos cortos (de unos 5 minutos de duración) sobre una serie de conceptos («Muros», «Infancia», «Animal» y otros). Los cortometrajes se presentan en el idioma en que hablan los protagonistas (árabe en el caso de «Mujeres») y están subtítulos en inglés, francés, español y árabe. En este ensayo nos centramos en el diálogo entre Youssef Drissi, realizador marroquí, e Irene Gutiérrez, documentalista ceutí.

² Los tres documentales están disponibles en los siguientes enlaces: *Porteadoras. Las esclavas del sur*: <https://vimeo.com/252596362>; *Con el mundo auestas*: <https://www.youtube.com/watch?v=5p8OJ7wldfw>; *Las mujeres porteadoras de Melilla*: <https://www.youtube.com/watch?v=A5q2bV9v-D8>. Última consulta: 01/02/2022.

³ El filme se puede ver de forma gratuita en: <https://www.desorg.org/titols/europlex/>. Última consulta: 01/02/2022.

⁴ El proyecto completo se encuentra accesible en <http://www.connectedwalls.com/en>. Última consulta: 01/02/2022. Sobre el proceso de grabación, véase Díaz y Moya (2021: 141).

Por último, *Bab Sebta* es una producción franco-magrebí de la artista marroquí Randa Maroufi. La película se realizó con ayuda y participación de distintos fondos artísticos y culturales (Fondo Árabe para el Arte y la Cultura, beca del Doha Film Institute, apoyo de La Casa de Velázquez y de la escuela Le Fresnoy y participación del Centro Nacional de Cine francés). Reconstruye y pone en escena situaciones cotidianas vividas en el paso fronterizo entre Marruecos y Ceuta, con voces en *off* en español y árabe que leen informaciones sobre los mecanismos de control o las experiencias de las porteadoras. La pieza ha recabado elogios en festivales y muestras de arte internacionales, destacando a Maroufi como «nueva artista “millennial” marroquí» (Iglesias, 2020).

Todos estos trabajos tienen la vocación de documentar y de concienciar a la sociedad acerca de la dura situación de las porteadoras, moviéndose entre el testimonio y el activismo. En el caso de «Mujeres» los testimonios de dos porteadoras concentran el peso del relato y guían la narración. Sin embargo, *Europlex* es un video-ensayo en el que no solo aparecen porteadoras, sino también otras trabajadoras transnacionales, tales como las empleadas del hogar marroquíes empleadas en Ceuta. La pieza de Biemann y Sanders entrecruza los niveles micro y macropolíticos, económicos y sociales para argumentar cómo las dinámicas geopolíticas y económicas de la frontera afectan a las trabajadoras que cruzan la separación hispano-marroquí a diario. Por último, *Bab Sebta*, escenifica el espacio fronterizo extrayéndolo de sus claves geográficas y representándolo en un plató. Maroufi traslada la frontera a un espacio abstracto, en el que diversos planos secuencia, la mayoría cenitales —solo interrumpidos por una rápida sucesión de planos picados en un momento de tensión— muestran las agrupaciones de colectivos (la policía fronteriza, los transeúntes que esperan en sus coches parados a cruzar, las porteadoras) separados por líneas blancas dibujadas en el suelo, a la manera de *Dogville* (Lars von Trier, 2003). La frontera se presenta en este cortometraje como un sistema enormemente caótico pero a la vez con unos códigos y rituales que se repiten casi a diario, formando una coreografía aparentemente transparente, pero llena de tensiones y de violencia.

3.2. La marca en los cuerpos y la paradoja en la mirada

Además de la ya mencionada mayor facilidad de acceso documental a las porteadoras que a otros colectivos que habitan la frontera, hay un segundo elemento que con toda probabilidad suma en la misma dirección: la imagen de las mujeres, con esas ingentes cargas sobre la espalda que sobrepasan las dimensiones de sus cuerpos, es muy potente. Muestra de forma cruda, impactante y gráfica la dureza de su situación. Esta cuestión centrará nuestro análisis en esta sección, puesto que estas estampas las fijan como otredad, tanto en términos de etnia como de clase y de género.

De hecho, Marruecos ha sido representado tradicionalmente en la producción cultural española como alteridad, con cierta proximidad pero buscando el exotismo (Arias Inglés, 2007). En concreto, ha habido un arquetipo de representación que conecta con la figura de las porteadoras. Se trata de una imagen de la mujer marroquí, campesina, cargada, realizando trabajos extenuantes que ha sido constante en la literatura española de viajes y otras representaciones artísticas y culturales desde el protectorado y que ha colaborado a generar un determinado relato femenino de la otredad y de la pobreza vinculado al colonialismo (Marín, 2002; Martín Corrales, 1999 y 2002). Este arquetipo se difundió «también bajo el formato de

tarjetas postales, cromos y caricaturas convirtiéndose en uno de los símbolos por antonomasia de la situación de inferioridad y atraso del conjunto de la sociedad marroquí por el trato que dispensaba a sus mujeres» (Romero Morales, 2018: 149).

Yasmina Romero Morales ha analizado cómo se ha seguido abundando en dicho arquetipo en la literatura española del siglo xx escrita por mujeres a través de la inclusión de un personaje secundario, pero frecuente, que la autora denomina «la mora-bestia» (ibídem). Este término hace referencia a la mujer marroquí que vive en el campo y «a la que suele describirse como bestia de carga y que sufre diferentes procesos deshumanizadores como la animalización, naturalización, cosificación y monstruosificación» (ibídem: 146). De esta manera, el arquetipo representado ha calado en el imaginario social colaborando «en el mantenimiento de ciertos tópicos, estereotipos y atributos negativos vinculados con la identidad normativa de la mujer de contextos árabe-islámicos, en particular, de la marroquí [...] sustentada en esencialistas imaginarios coloniales» (ibídem).

Todos y cada uno de los trabajos documentales aquí comentados son loables; su interés es innegable por cuanto dan a conocer la situación de las porteadoras y su lucha diaria. Logran documentar con precisión la situación de estas mujeres en un contexto muy desconocido para la opinión pública, por lo que su mera existencia es trascendental. Es, sin embargo, la imagen misma de las porteadoras la que conecta con recónditos recovecos en los que la marca de la historia en los cuerpos resulta difícil de evadir. La dificultad de representar a las porteadoras que enfrentan los documentales analizados reside en cómo trascender el orden simbólico de la mirada no solo de quien narra, sino también de quien observa. Un orden simbólico que, marcado y revisitado por la historia, ha quedado fijado en la percepción de quien mira y percibe lo que proviene del lado sur de la frontera como alteridad. Por tanto, la paradoja es que la simple imagen de las porteadoras enlaza con el arquetipo al que hacía referencia Romero Morales y que está inserto en los imaginarios sociales de quienes habitamos a este lado de la frontera —incluyendo los de quienes escribimos—.

Así pues, en las siguientes líneas se discutirá en qué medida las representaciones de las porteadoras en los documentales analizados engarzan con este arquetipo en concreto. Se expone cómo en ellos se abunda, o se trata de cuestionar, la imagen de las porteadoras como alteridad a través de cómo sus cuerpos son representados implicando elementos de raza, género y clase en este proceso.

3.3. La distancia como espacio difícil de recorrer

La mayoría de los documentales sobre las porteadoras sitúan a esta figura en el contexto del espacio fronterizo. Estas producciones remarcan, en sus estrategias formales y de puesta en escena, la compleja dinámica de movilidad/inmovilidad física, simbólica y afectiva de estas mujeres, cuyo trabajo y condición económica vienen marcados por su desplazamiento a través de la frontera, pero cuyas situaciones personales y profesionales están tremendamente limitadas. Limitadas e incluso ancladas por largas esperas tanto para cruzar la frontera como para prosperar en sus circunstancias familiares, como ocurre también en el caso de otras migraciones (Fernández Labayen y Gutiérrez, 2022; Smets, 2019). En resumen, estos *geocuerpos*, como los denomina Ursula Biemann, plasman brutalmente las fuerzas y lógicas de las relaciones de poder, tanto al desplazarse a través de las fronteras, como durante el tiempo prolongado en que aguardan.

El velo y las chilabas tradicionales que visten en los documentales no son un aspecto baladí puesto que inciden en el tipismo, en el localismo, en lo tradicional. Estos rasgos las sitúan en un devenir suspendido del tiempo y en el espacio, paradójicamente asociado a quienes están siempre en movimiento. Estas imágenes subrayan, en términos de representación visual, la diferencia respecto a las europeas. Y decimos las europeas porque los hombres que aparecen en todos estos trabajos, los que también se ocupan en el porteo, a diferencia de ellas, en su mayoría, no visten las indumentarias tradicionales, sino ropas occidentales.

Además de la exotización que esta imagen provoca, el hecho de que las mercancías embutidas en sus atuendos desdibujan los contornos de su cuerpo y, con ello, su apariencia humana, resulta un elemento más que subraya la distancia entre quien observa y el sujeto observado. Su imagen misma las deshumaniza puesto que son usadas, y así se narra, como cosas —transportes— o como animales —de carga—.

La operación lingüística que entraña el uso de este tipo de metáfora podemos conectarla con procesos de legitimación de prácticas que han sido analizadas desde la academia a través del concepto de *feminización de la pobreza*. Con respecto a esta cuestión, en la segunda mitad de la década de los setenta del siglo xx, Pearce (1978) hizo servir la etiqueta para hablar de mujeres en las que recaía la economía del hogar. Décadas más tarde, autores como Sassen (2003) la vincularon a las rutas transnacionales de migración y mano de obra. Desde ahí describieron, por ejemplo, cómo se establecen circuitos que absorben a mujeres como trabajadoras en el marco de condiciones laborales fuertemente desregularizadas y flexibilizadas que, directa o indirectamente, generan ingresos tanto para entidades privadas como para los gobiernos. Este enfoque pone de relieve que las construcciones de género juegan un rol central: algunas mujeres son explotadas en redes de trata de personas, otras se incorporan a las «cadenas de cuidados», trabajan en la producción descentralizada y mal pagada de todo tipo de bienes o, como en el caso que nos ocupa, portean artículos de contrabando.

Para que redes como estas —que con frecuencia entrañan explotación de seres humanos— existan y se legitime su funcionamiento desde el marco de las sociedades occidentales, es determinante el papel de las fronteras. La «animalización» en la representación de las porteadoras, como discursos sobre una otredad radical extrema, no humana y que llega del otro lado del borde, opera en este sentido.

Además, la falta de opciones de agencia también se muestra como un proceso de construcción de alteridad que algunos de los documentales no consiguen evadir por más que tengan la pretensión crítica de mostrar la dureza del trabajo que han de realizar las porteadoras problematizándolo. Por ejemplo, la pieza de Climent, *Porteadoras. Las esclavas del sur*, las define en su mismo título como «esclavas del sur», en clara referencia a su situación en un lugar de explotación por motivos geopolíticos. Las victimiza, incidiendo en su alterización.

Europlex subraya la misma cuestión aunque consigue desarrollar con más profundidad cómo se tejen las relaciones estructurales que determinan la situación y focalizar su análisis en la crítica a lógicas geopolíticas: las trabajadoras transnacionales se ocupan de las labores menos cualificadas. Quedan así en el último lugar, no solo del porteo, sino de sofisticadas relaciones geopolíticas en las que ellas son la mano de obra más barata y menos favorecida. En este documental la «explotación geopolítica» y el género se presentan como interrelacionados, puesto que se subraya que se trata de mujeres que, como apunta Biemann (2002) en relación a su trabajo en la frontera México-USA, representan un tipo de subjetividad radicalmente distinto al de los países del Norte. En este punto, el trabajo de Biemann y Sanders

(2003) pone de relieve y critica, desde una perspectiva a la vez decolonial y feminista, cómo el cuerpo femenino se concibe como «contenedor» o «transporte»: si entre México y USA se transportan drogas, las porteadoras acarrean otras mercancías que el mundo occidental compra. Las conexiones con la *feminización de la pobreza* y los mecanismos narrativos de construcción de la otredad que la acompañan vuelven a hacerse evidentes como proceso mental. En ambos casos se reduce su cuerpo a su función de mula, de bestia de carga, que nos distancia, a nivel de imaginarios, de su humanización.

Justamente, en un intento por repensar cómo los cuerpos de las porteadoras son representados y fijados como otredad, *Europlex*, *Bab Sebta* y *Connected Walls* buscan en la reescritura de los mecanismos narrativos opciones para subvertir cómo estos las deshumanizan. Tratan de trascenderlos, indagando en otros lenguajes para narrar estos *geocuerpos*.

Europlex recurre a un montaje que utiliza y subvierte la imagen videográfica, propia de cámaras de videovigilancia y control fronterizo (ver Figura 1). Una imagen que, en su contexto y función original subraya la distancia entre quien está representado —en imágenes de baja calidad que no permiten individualizar ni generar procesos de identificación— y quien mira. En *Europlex*, esta imagen mediatiza también el espacio de la frontera, pero haciendo consciente al espectador de su alto grado de discrecionalidad y de poder. Como subraya el texto en *off*: «Los territorios no existen antes del contacto y del tráfico. Estos se sustentan a través de aquellos. Apropiándose de y disciplinando los inquietos movimientos de la gente y de las cosas. Así es como se construye el espacio».



Figura 1

Los geocuerpos de las porteadoras en *Europlex* (Ursula Biemann y Angela Sanders, 2003)

Esta preocupación por la condición de límite físico y social de la frontera también está presente en los otros documentales. En el caso de *Bab sebta*, se conjuga la abstracción espa-

cial, con la significación de las prácticas sociales y comerciales que se dan en la frontera a través de la observación de los gestos y rituales de la gente que espera a cruzar. Grabada en una nave industrial, se divide en tres partes de unos seis minutos de duración cada una. La primera y la tercera están rodadas con planos cenitales en movimiento, que muestran, como si fueran drones o cámaras de control, a los figurantes marroquíes (muchos de ellos personas que pasan la frontera a diario) esperando a pasar al otro lado. En estas tomas aéreas contemplamos, dibujadas en el suelo, una serie de líneas y marcas que organizan el terreno, generando formas abstractas pero también ordenando la distribución de los cuerpos, mercancías y vehículos. En la segunda sección, la cámara desciende a tierra y, mediante largos *travellings* laterales, observa las actividades de aquellas que cruzan la frontera. El efecto del vídeo es hipnótico, no solo por la precisa coreografía del conjunto, en la que la puesta en escena remite a gestos y acciones cotidianas, sino por la ilusión de transparencia y la conciencia de fabricación que el dispositivo formal genera. La plasticidad de la secuencia se hermana con la opacidad que subyace a esos rituales cotidianos, poniendo de relieve un subtexto social y postcolonial que emerge en los planos cenitales finales (ver Figura 2). A través del tratamiento digital de la imagen (todos los movimientos de cámara son virtuales y las marcas del suelo están añadidas en post-producción), Maroufi imagina otra forma de codificar la experiencia de las porteadoras, en la que la recreación y dramatización de estas rutinas funcionan para recalcar la dimensión traumática de todo el proceso.



Figura 2

El espacio fronterizo y los cuerpos (in)móviles en *Bab Sebta* (Randa Maroufi, 2019)

En *Connected Walls - Spain/Morocco - Film on topic #Woman*, el trabajo dirigido por Irene Gutiérrez y Youssef Drissi, el recurso usado es mostrar otras facetas de la vida de estas personas más allá del porteo, tales como la crianza o el intercambio amistoso entre porteadoras, lo que

aporta mecanismos de reconocimiento distintos y que, ciertamente, hacen posible repensar el arquetipo. Las protagonistas hablan de su amistad, sus dolencias físicas o sus hijos y las vemos más allá del paso fronterizo, en una estrategia narrativa que construye a los personajes de una forma más completa y compleja, que nos permite evadir la etiqueta de porteadoras para verlas y aproximarnos a ellas como seres humanos en otras facetas en las que otras vidas pueden reconocerse. Este método, en el que los cineastas ponen en escena una conversación entre las porteadoras, alejadas de su rutina laboral, les permite presentarlas como personas con vidas duras pero con agencia, capaces de generar procesos de sororidad entre ellas y de tomar decisiones sobre sus vidas pese a las adversidades sufridas. De este modo, *Connected Walls* adopta un posicionamiento en su discurso que puede leerse como decolonial y feminista al otorgarles empoderamiento y consciencia de su lugar en el mundo (ver Figura 3). Además, el empoderamiento no se deduce de un axioma o posición ontológica, definida por los cineastas en base a si los sujetos filmados tienen o no tienen agencia. Se trabaja como metodología al presentarlas en otros contextos distintos al del porteo —y, por lo tanto, se supera una fórmula unidimensional de identificar a estas mujeres única y exclusivamente a través del trabajo que realizan—. Se trasciende así un cierto esencialismo presente en los trabajos de carácter más informativo, tras cuyo visionado se diría que las porteadoras son definidas y representadas en términos exclusivos en base a su condición laboral.



Figura 3

Las porteadoras como madres y amigas en *Connected Walls* - Spain/Morocco - Film on topic #Woman (Irene Gutierrez y Youssef Drissi, 2014)

4. CONCLUSIONES

Resulta muy complejo encontrar lenguajes para representar y con ello repensar a grupos que corporizan narraciones de procesos, experiencias y territorios diversos sin que el peso de la historia colonial, de las discriminaciones de género y de la desigualdad económica determinen la mirada tanto de quien construye la narración como de quien mira. La cuestión queda patente en los trabajos analizados que examinan a porteadoras cuya corporalidad porta signos tan marcados en términos de género, raza y diferencia económica.

En los documentales de corte más artístico y de clara filiación postcolonial, asistimos a una deconstrucción de los marcadores fronterizos y hegemónicos. Así, *Europlex* ofrece una precisa cronología del tránsito de las porteadoras de un lado de la frontera al otro, señalando incongruencias tan grandes como las diferencias horarias entre ambos lados de la aduana y remarcando el poder metamórfico de las porteadoras, con sus varias capas de ropa superpuesta y su fuerza extraordinaria. En el caso del cortometraje «Mujeres», de *Connected Walls*, existe una voluntad por ampliar el campo semántico de las porteadoras y entender su condición de madres y amigas, formando una sororidad en la que conviven afectos, condiciones físicas y competencias laborales. Por último, *Bab Sebta* reinventa la visualización de las rutinas fronterizas para re-crear la violencia que existe detrás de unas actividades que han sido ritualizadas como símbolos del poder y de las dinámicas coloniales.

En definitiva, los cuerpos de las porteadoras se convierten, en estas piezas, en inmanejables presencias físicas y comerciales, sometidas a unos regímenes de control y a un peso, materializado en esos fardos que llevan sobre sus espaldas, que corporeizan las desigualdades de género, raza y clase social del tránsito transnacional de mercancías y personas. En consonancia con su filiación postcolonial, estos documentales nos invitan a repensar el arquetipo de las porteadoras y a replantear las historias y formas creativas de abordar, estética y políticamente, el *locus* fronterizo y la necesaria cualidad interseccional de las personas que lo habitan.

5. REFERENCIAS

- Arias Anglés, E. (2007). La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37(1), pp. 13-37.
- Biemann, U. (2002). Performing the Border: On Gender, Transnational Bodies, and technology. En C. Sadowski-Smith (Ed.), *Globalization on the Line: Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders* (pp. 99-120). Nueva York: Palgrave.
- Biemann, U. (Ed.) (2003). *Geography and the Politics of Mobility*. Vienna: Generali Foundation.
- Binimelis-Adell, M., y Huerta-Varela, A. (2021). Inequalities in intersection. Media representations of women at the Spanish/Moroccan border. *Feminist Media Studies*, 21(5), 721-738.
- Binimelis-Adell, M., y Huerta-Varela, A. (Eds.) (2022). *Espectáculo de frontera y contranarrativas audiovisuales. Estudios de caso sobre la (auto) representación de personas migrantes en los dos lados del Atlántico*. Nueva York: Peter Lang.

- Borjabad López-Pastor, M. (2018). Infraestructuras para porosidades selectivas. El limboscape de Ceuta. *ARQ (Santiago)*, 99.
- Crenshaw, K. (2012). Cartografiando los márgenes. En L. Platero (Ed.), *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 87-122). Barcelona: Bellaterra.
- Demos, T.J. (2013). *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Díaz, Y., y Moya, T. (2021). Irene Gutiérrez. «El discurso verbal se agota, pero los cuerpos no mienten». En A. Scholz, E. Oroz, M. Binimelis-Adell y M. Álvarez (Eds.), *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer* (pp. 134-153). Nueva York: Peter Lang.
- Fernández Labayen, M., y Gutiérrez, I. (2022). Physical, affective and symbolic immobility in the videos made by Sub-Saharan migrants at the EU external borders in Northern Africa. En R. Trandafoiu (Ed.), *Border Crossings and Mobilities on Screen* (pp. 23-36). Nueva York y Londres: Routledge.
- Ferrer Gallardo, X. (2008). Acrobacias fronterizas en Ceuta y Melilla. Explorando la gestión de los perímetros terrestres de la Unión Europea en el continente africano. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 51, 129-149.
- Fuentes Lara, C., y Rosado Caro, A.M. (2021). *Porteadoras: la feminización de la pobreza en la frontera sur*. Área de Solidaridad Internacional de la APDHA. Disponible en: <https://www.apdha.org/wp-content/uploads/2021/03/Porteadoras-feminizacion-pobreza-2021.pdf>
- Fuentes Lara, C. (2016). El comercio «atípico» en la frontera ceutí. El caso de las porteadoras. *Revista Internacional de Estudios Migratorios*, 6(1), 84-107.
- Gabrielli, L. (2022). El espectáculo fronterizo en Melilla. Un sesgo de género. En M. Binimelis-Adell y A. Huerta-Varela (Eds.), *Espectáculo de frontera y contranarrativas audiovisuales. Estudios de caso sobre la (auto)representación de personas migrantes en los dos lados del Atlántico* (pp. 21-44). Nueva York: Peter Lang.
- hooks, b. (2015). *Ain't I a woman: Black women and feminism*. Nueva York: Routledge.
- Iglesias, A. (2020). Cuando son ellas las que miran, o las nuevas artistas «millenials» marroquíes. *El País*, 23 de mayo. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/05/23/africa_no_es_un_pais/1590219968_517190.html
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.
- Marín, M. (2002). Mujeres, burros y cargas de leña: imágenes de la opresión en la literatura española de viajes sobre Marruecos. En F. Rodríguez Mediano y H. de Felipe (Eds.), *El protectorado español en Marruecos. Gestión colonial e identidades* (pp. 85-110). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Martín Corrales, E. (1999). Imágenes del protectorado de Marruecos en la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía y el cine. En J. Nogué y J.L. Villanova (Eds.), *España en Marruecos (1912-1956). Discursos geográficos e intervención territorial* (pp. 375-399). Lleida: Editorial Milenio.
- Martín Corrales, E. (2002). *La imagen del magrebí en España: una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*. Barcelona: Bellaterra.

- Mezzadra N., y Neilson, B. (2013). *Border as Method, or, The Multiplication of Labor*. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Muñoz Domínguez, J. (1986). La fiscalidad de los territorios de Ceuta y Melilla. *Aldaba*, 6, 7-30.
- Pearce, D. (1978). The feminization of poverty, women, work and welfare. *Urban and Social Change Review*, 11(1-2), 28-36.
- Ponzanesi, S. (2017). Postcolonial and Transnational Approaches to Film and Feminism. En E.A. Kaplan, P. Petro, D. Jelača y K. Hole (Eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 25-35). Londres y Nueva York: Routledge.
- Romero Morales, Y. (2018). La narrativa colonial española sobre Marruecos como fuente para el estudio de la mora-bestia: deshumanización y monstruosidad. *Feminismo/s*, 31, 143-166.
- Sassen, S. (2003). *Contra geografías de la globalización, género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Smets, K. (2019). Media and immobility: The affective and symbolic immobility of forced migrants. *European Journal of Communication*, 34(6), 650-660.
- Soriano, R., y Fuentes, C. (2015). La vulnerabilidad de las mujeres porteadoras de Ceuta y Melilla como sujeto de derechos humanos. En K.L. Andrade y S.P. Izcarra (Coord.), *Migrantes, transmigrantes, deportados y derechos humanos. Un enfoque binacional* (pp. 117-140). México: Editorial Fontamara.

6. FILMOGRAFÍA

- Biemann, U., y Sanders, A. (Directoras) (2003). *Europlex* [Película]. Culture Department City of Zurich; Ursula Biemann & Angela Sanders.
- Climent, A. (Directora) (2018). *Porteadoras. Las esclavas del sur* [Película]. Melgares Producciones.
- Gutiérrez, I., y Drissi, Y. (Directores) (2014). *Connected Walls - Spain/Morocco - Film on topic #Woman*. Como parte del proyecto documental *Connected Walls* (Wielemans S. [Película]. Grizzly Fims y Piw!
- Haasen, B. (Directora) (2018). *Las mujeres porteadoras de Melilla*. [Película]. DW
- Maroufi, R. (Directora) (2019). *Bab Sebta*. [Película]. Barney Production.
- Santiago Muñoz, F. (Director) (2019). *Con el mundo auestas*. [Documental]. Departamento de producciones audiovisuales de la Diputación de Cádiz.
- von Trier, L. (2003). *Dogville*. [Película]. Zentropa Productions.