

FRONTERAS SIMBÓLICAS

BORDELINES/TERRITOIRE, CUBE, UPSIDE DOWN

“There must be some kind of way out of here”
Said the joker to the thief,
“There’s too much confusion, I can’t get no relief.
[...] None of them along the line
know what any of it is worth”

BOB DYLAN

No todas las fronteras están relacionadas con la geografía. Es posible afirmar que la primera de ellas comienza en nuestra piel, en el territorio de nuestro cuerpo, individualizándonos, separándonos de los demás. Pero existen, además, límites que acentúan las diferencias culturales entre los géneros, entre las clases sociales, por ejemplo. Expresadas de manera simbólica, pueden presentarse a través de metáforas o integradas al género de la ciencia ficción.

Borderlines/Territoire (dir. Vincent Gauthier, 1992) es una animación producida por el NFB/ONF cuyo título, de entrada, me parece muy sugerente porque la traducción no es literal —en inglés se refiere a los límites fronterizos y en francés, al territorio; aunque indisolublemente ligados, el primer término aduce a la división y el segundo al espacio rodeado por esa división— y, además, porque nos da idea de una frontera presente en la cultura de este país: la que existe entre anglófonos y francófonos, o tal vez, la que hay entre Quebec y el resto de Canadá.

Este corto animado metaforiza los límites que existen entre los seres humanos individuales que deciden conformar una pareja, las dificultades de convivencia, los espacios voluntariamente compartidos donde, a veces, no sabemos cómo colocarnos para no estorbarle al otro o para que el otro no nos estorbe.

En la penumbra de una alcoba, el territorio de la intimidad, un hombre azul toca una guitarra cuando irrumpe una mujer roja que inunda de luz el cuarto, se vuelve anaranjada y marca, entonces, la frontera entre ambos.

Las demarcaciones fronterizas existen en dimensiones distintas de la experiencia humana —no sólo en las referentes a los Estados-nación— y sus líneas divisorias se reflejan en los intereses opuestos y las identidades; por ejemplo, de los géneros sexuales (Spener y Staudt, 1998: 5). Así pues, el corto nos da, en breves pinceladas, una constatación de lo anterior. El hombre quiere una cosa, la mujer otra.

Dentro de los territorios —señalan Spener y Staudt—, se dan diversos motivos para que se creen relaciones cerradas; un caso es el de las razones de íntimo afecto, base de las relaciones eróticas y de pareja. No es por accidente que las

instituciones de la sociedad contemporánea —dicen— sean organizaciones delimitadas como el matrimonio, que se basan en nexos exclusivos en los cuales la participación de otras personas quede limitada o sujeta a ciertas condiciones. Sin embargo —afirman—, aunque el establecimiento de este tipo de vínculo es una característica esencial de la sociabilidad y la formación de identidades, de este proceso surge, casi invariablemente, el conflicto humano. Paradójico, pero cierto.



Borderlines/Territoire. Dir. Vincent Gauthier

La ironía que se desprende de la contradicción anteriormente señalada caracteriza el corto de Gauthier. Estos dos personajes innombrados y mudos comparten un territorio, pero la vida cotidiana los lleva a subdividirlo; tan simple como lo que miramos: él quiere hacer música; ella, leer; él se siente agredido; ella, expulsada; una guitarra, el periódico, un cigarrillo: los elementos de la discordia; el acercamiento, una caricia, el lenguaje corporal que no necesita palabras: la conciliación y vuelta a compartir el territorio, ahora mientras ella toca la guitarra, él lee el periódico; luego, la mano de él tropieza con un control remoto y la reconciliación termina abruptamente; se instala la frontera suprema: la televisión se erige como asesina inmisericorde de la intimidad. Un rasgo que me parece interesante para acentuar la imposibilidad del territorio compartido es que las figuras de los personajes corresponden cada una a un color primario, sin mezcla, diferente. Otro más, es que la música de fondo que había enmarcado las acciones de la pareja es interrumpida abruptamente por el ruido de la televisión que podemos interpretar como el rugido de una multitud durante un partido de algún deporte que nosotros no vemos, pero la pareja sí.

Spener y Staudt (1998: 6) señalan que la gente reacciona frente a las líneas divisorias, sean físicas o metafóricas; de muy diversas maneras pueden rechazarlas o aceptarlas, trazar otras nuevas, o encontrar cómo saltarlas; pero sin importar la reacción, las líneas crean alrededor de sí espacios que implican márgenes: los confines, los inicios, los puentes: lugares intermedios.

Cube (dir. Vincenzo Natali, 1997) es un ejemplo radical en el sentido de la frontera como división. Encerrados en una especie de cubo rubik (es decir, un cubo con las seis caras de un color diferente, hecho de cubos más pequeños que se mueven y sólo después de encontrar una fórmula vuelven a quedar alineados con cada cara del color original), los seis protagonistas rodeados de trampas mortales deben encontrar la fórmula matemática para salir de cada una de las bóvedas cúbicas, donde se encuentran inexplicablemente aprisionados, hasta llegar a la única salida.¹

El cubo es un espacio que simboliza la refrontalización como medio de control, pues es un lugar intermedio entre la cotidianidad de la cual fueron arrancados y la muerte segura. Cada celda es un lugar confinado, cuyas fronteras sólo se pueden cruzar si se conocen los códigos establecidos por un detentador invisible del poder. El límite produce reacciones similares en los protagonistas: enojo, miedo, paranoia, desconfianza, desesperación por encontrar la salida, y otras diferentes que culminarán con la confrontación entre ellos.

El código de vestuario es importante: los personajes portan trajes grises, iguales, asexuados, con el apellido impreso en la camisa, que los uniforma y los equipara con presos; el enigma es que ninguno sabe de qué se le culpa y por qué se le está castigando.²

El proceso de crear fronteras resulta problemático para los impulsos del humanismo universalista —según varios teóricos³— porque promueve la segregación como principio de la organización social; la criminalización del que cruza fronteras sin papeles. Dicha segregación relega a las personas al estatus de cosas —evidenciado en la construcción de la categoría de el Otro, cuyas diferencias justifican su explotación y dominación—.⁴

El cubo es un artefacto creado con base en el presupuesto anterior. Sus internos están separados unos de otros —nunca se sabe cuántos son, nosotros sólo vemos, simbólicamente, a seis— y segregados del exterior; conforme la trama avanza, nos damos cuenta de que han sido relegados al papel de juguetes o de piezas de la

¹ La coproducción *Sleep Dealer* (2008), del director neoyorkino Alex Rivera, es otro filme donde intersecta el género fronterizo con la ciencia ficción. Por situarse, específicamente, en la frontera México-Estados Unidos, no se le incluye en este capítulo sobre fronteras que no son territoriales ni referenciales.

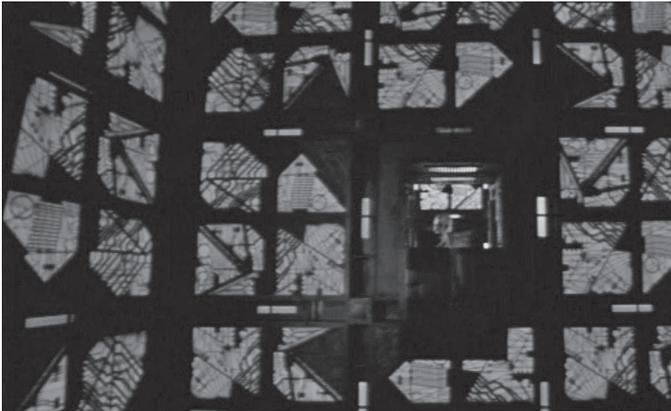
² Alma Delia Zamorano Rojas (2014: 60-62) analiza los campos de concentración en la cinematografía como fronteras en riesgo, que son concebidas como la demarcación o el límite que señala la separación entre un adentro y un afuera.

³ Cf. Spener y Staudt (1998: 12) y Etienne Balibar (2002), quien habla del caso de la unificación europea y cómo ha producido una suerte de *apartheid* con los indocumentados a quienes él denomina los *sans papiers*.

⁴ El volumen sobre el sentimiento antiinmigrante editado por Mónica Vereá (2012) contiene varios artículos que permiten profundizar sobre este tema.

maquinaria de un juego que activa sus partes letales respondiendo al movimiento, al sonido o al olor humanos, al igual que sucede con los artefactos utilizados por las patrullas fronterizas que cazan migrantes.

En el cubo, lugar paradójico por su calidad de frontera extrema, el sentido de comunidad termina de manera abrupta cuando cada uno de los personajes debe defender su vida, pero de manera simultánea promueve la tendencia humana a asociarse y a establecer tanto relaciones solidarias como una identidad grupal que fomenta la acción colectiva, dirigida a encontrar la libertad.



Cube. Dir. Vincenzo Natali

¿Quiénes conforman esta colectividad de individualidades confrontadas? El primer muerto, Alderson, es un hombre delgado y calvo que recuerda a los prisioneros de los campos de concentración nazis. Su presencia sirve de prólogo y su temprana muerte hace saber al espectador cómo funciona el cubo cuando su cuerpo es cortado, a su vez, en cubitos.

Después, poco a poco, los seis personajes van reuniéndose en una bóveda. Quentin es el policía negro que representa el autoritarismo irracional, la personificación de la violencia legítima que el estado ejerce para mantener la ley y el orden. Worth, es el arquitecto que diseñó el caparazón del cubo y que, debido a su indiferencia y falta de compromiso social, parece estar allí purgando una sentencia autoimpuesta. Holloway es la médica antigubernista y solidaria con todas las causas defensoras de los derechos humanos. Leaven es una hipermétrope estudiante de preparatoria con talento matemático. Rennes es un ladrón famoso por haber escapado de seis prisiones, francófono. Y Kazan, el último en aparecer, es el autista pelirrojo, superdotado para un área de las matemáticas. Seis personajes encerrados en una infinidad de bóvedas de seis caras; seis personalidades atrapadas en cubos que cambian de color y de serie, y que parecen terminar en el punto de inicio.

¿Por qué los han reunido en un mismo espacio? Como una metáfora de la división del trabajo, cada uno de los personajes tiene una misión en el artefacto; cada uno tiene una función y un papel y ocupa un lugar específico que presupone el establecimiento de fronteras materiales y mentales, dentro de esa suerte de institución que es el cubo. Obviamente, sus talentos profesionales los convirtieron en los elegidos. Quentin debe estar alerta y es experto en la vigilancia; Holloway puede curar a los heridos; Rennes ha demostrado sus dotes para el escapismo; Leaven y Kazan unen sus talentos para abrir el camino, como si se tratara de las combinaciones de una caja fuerte; Worth conoce parte del funcionamiento del artefacto.

La división metafórica del trabajo funciona porque el aislamiento desarrolla, en la mayoría de los miembros del grupo, lazos afectivos y de confianza por los cuales reúnen recursos con el fin de cuajar un proyecto colectivo que será benéfico, aunque imposible de lograr para cada uno de ellos como individuos: despertar de la pesadilla, escapar de su enigmática cárcel.

¿Pero quién arrojó a ese grupo de extraños en ese laberinto para convertirlos en indocumentados, despojados de todos sus derechos humanos? En la resolución de este misterio se confrontan las ideologías de los personajes y no todos se involucran en la discusión.

Bureaucratic machinery, itself a series of vertical and horizontal lines with specific jurisdictions, maintains surveillance over multiple borderlines. The mark of modernity, after all, is the establishment of surveillance, defined as the supervision of the activities of subject populations in the political sphere through direct means but more characteristically it is indirect and based upon the control of information. This need for surveillance is indicative of a refusal to acknowledge the inadequacy and imperfection of borders in sociocultural terms — señalan Spener y Staudt sobre las fronteras reales (1998: 23-24).

Holloway y Quentin se enfrentan (él, misógino y autoritario, termina por matarla) porque ella cree que son víctimas del gobierno: sólo la industria militar tendría los recursos económicos y la capacidad para construir una estructura tal y esconderla de la población, mientras que él piensa que un psicópata millonario los arrojó allí con el único fin de divertirse. Worth, el diseñador, un nihilista ¿o un cínico? lo describe como sarcófago. Mientras Holloway cree que es una maquinación de un Estado autoritario que esconde la cabeza contratando a individuos que nunca entran en contacto entre sí y, por tanto, jamás se enteran que son parte de una maquinaria asesina. Worth cree que la cabeza no existe, que todo ha sido creado como la ilusión de un plan maestro, es decir, que todo no es sino un simulacro: “Big Brother is not watching you”, concluye. ¿Por qué lo llenan de gente? Simplemente porque está allí: hay que darle un uso, aunque parezca un sinsentido. Tanto una versión como la otra pueden resumirse en una palabra: el absurdo.

Conforme pasan ¿las horas?, ¿los días? (¿cómo tener puntos de referencia dentro de una estructura de acero desde donde es imposible ver la luz del día?), las relaciones se tensan entre algunos de los miembros del grupo y Quentin, la

simbolización del autoritarismo, quien se torna más violento al pasar el tiempo. Y entonces el grupo se vuelve más compacto frente a la violencia del artefacto y del antagonista.

Tal vez el hecho de que sólo el autista acceda a la salida es previsible: el juego absurdo tiene un desenlace absurdo sólo en apariencia, pues el único personaje que logra la redención es el más marginal de los seis, pero también el que había proporcionado el hilo matemático de Ariadna para encontrar la salida del laberinto. Porque Kazan, aunque de manera involuntaria, es el único dueño del salvoconducto hacia la salida.

Cuando los personajes se asoman por la orilla del cubo, lo único que ven es la oscuridad y el vacío. ¿Será que en el mundo exterior tampoco existe una razón de ser?, ¿será que la última frontera del cubo colinda con la nada? Kazan, sin embargo, es recibido por una luz cegadora; desde el umbral, el afuera es inexpugnable.

Con la posibilidad de salir, Worth elige quedarse. Si afuera está la vida, estar adentro significa asumir la responsabilidad por lo que hay del otro lado de este mundo extremo de espacios fronterizos infinitos, donde cada una de las paredes es un límite. El cubo es una alegoría del poder que destruye, que no tiene cara y que mata; sin embargo, la lógica creada por el ser humano (en este caso la matemática) puede descifrar sus misterios y vencer el absurdo de dicho poder. El cubo es una alegoría de la violencia que implican todas las fronteras y la salvaguarda de los territorios. ¿Será acaso que el afuera es lo mismo que el adentro?, ¿que la frontera divide a dos realidades similares: la violencia, el autoritarismo, la estupidez?, ¿que el cubo no es sino un espejo del mundo?

En *Upside Down* (dir. Juan Solanas, 2012), el tono es muy distinto, ya que, como el narrador protagonista nos advierte desde el inicio, se trata de un melodrama romántico con final feliz; o como Gómez Muñoz (2013) señala, la película puede interpretarse como una celebración de las relaciones transfronterizas.

La frontera en este texto es también simbólica porque tiene que ver con la división de clase social, la cual está directamente relacionada con el lugar de nacimiento del sujeto. No se trata (la película no lo plantea, el espectador debe inferirlo) de dos distintos Estados-nación, sino de una región dividida por los determinismos de la física.

La secuencia de créditos, ilustrada con mapas móviles, instructivos y figuras animadas, sirve para que el protagonista en una suerte de prólogo nos explique las situaciones previas, todas derivadas de las condiciones de vida de su escindido orbe. El mundo ficcional, según lo plantea el protagonista, es una excepción surgida del caos en el universo. Se trata de dos planetas gemelos que orbitan alrededor de un sol con una gravedad opuesta, donde los entes caen hacia arriba y suben hacia abajo. La frontera es un fenómeno tanto físico y visual como simbólico.

La primera frontera se establece, entonces, inevitablemente, a causa de este fenómeno del sistema solar y sólo debido a él se genera la segunda. Las leyes que rigen al sistema también funcionan de un modo similar y se derivan unas de las otras.



Upside Down. Dir. Juan Solanas

El narrador explica que, según las leyes gravitacionales, los objetos son atraídos por el mundo que pueblan, pero no por el otro, y que el peso de un objeto puede contrarrestarse utilizando materia del mundo opuesto —denominada materia inversa—, pero después de un corto periodo ésta se quema. Sin excepciones, estas leyes no pueden alterarse, puesto que es del saber común que no se puede luchar contra la gravedad.

Las otras leyes, las instituidas por el gobierno y la corporación Transworld, que en el relato se consideran como una unidad, establecen que el contacto entre los mundos está prohibido, a menos que sea indispensable, sea regulado y esté estrictamente vigilado.

Así pues, este sistema solar de planetas gemelos y de rígida normatividad está segmentado entre aquellos que viven en Up Top —el mundo próspero, luminoso, aparentemente homogéneo y ordenado de los ricos— y los que sobreviven en Down Below —un espacio oscuro, derruido, heterogéneo y pobre, que vive de reciclar los desechos que toman de los de arriba—.

La malvada corporación Transworld es el único contacto autorizado entre ambos territorios; un contacto perverso ya que su poder deriva de extraer petróleo de Down Below para refinarlo y revenderlo a precios exorbitantes convertido en carísima fuente de energía.

Como todo el género fronterizo, *Upside Down* se nutre de estereotipos para construir su narrativa. El primero tiene que ver con la autoridad de la corporación, cuyo poder ha establecido y sostiene la frontera impenetrable con base en el enriquecimiento de unos mediante la explotación de otros, recreando, hasta en la denominación de los territorios, la dinámica “norte desarrollado/sur subdesarrollado”.⁵

⁵ La tesis de Gómez Muñoz (2013), precisamente, hace una lectura de la película a partir del manifiesto de arte comprometido del padre del director, el también cineasta Fernando Solanas.

El contrabando, como necesidad, se sistematiza como justificable para aliviar las carencias. No sorprende, entonces, que el protagonista se llame como el fundador bíblico de la estirpe humana, Adam, y el objeto de su amor, la que será la madre de la nueva y esperanzadora raza híbrida, Eden, como el idílico espacio que Dios regaló a los primeros humanos y también, en tanto sustantivo en lengua inglesa, como el de un estado de felicidad.

Adam es un huérfano que obtiene sus saberes de una tía que vive en una casa llena de libros y que es portadora de un secreto sobre las propiedades del polen de las abejas rosadas, las cuales viven en las montañas de salvia,⁶ cuyo acceso está restringido a los habitantes de Down Below por un alambrado. Eden es una niña rica, cuyos padres tienen una casa de campo en las montañas. En la ingenuidad de la infancia, ambos personajes se vuelven amigos y es allí donde el espectador conoce la inminencia de la frontericidad de los dos mundos, únicamente iguales en este paraje idílico (edénico) que no ha sido tocado por las garras de Transworld. Up Top y Down Below, en este preciso punto geográfico, son un espejo: se reflejan idénticos, pero de cabeza.⁷ La línea gravitacional que los divide hace que, para que puedan hablar y mirarse, Eden vea hacia abajo y Adam hacia arriba.

La rebeldía de los jóvenes, amigos amorosos que imaginan un imposible mundo donde se pudiera ir libremente a cualquier lado, tiene consecuencias funestas que se expresan a través de uno de los *leitmotifs* recurrentes del género: grupos de guardias fronterizos que acechan para cazarlos a aquellos que quieren cruzar. Su osadía culmina en la aprehensión de Adam, el asesinato de su tía y la aparente muerte de Eden (como sabremos luego, sólo se trata de un golpe que le causa amnesia).

El resto de la trama tiene que ver con la búsqueda de Eden que lleva a Adam a ingresar como trabajador en Transworld, donde ella es diseñadora. Este acercamiento —preocupante para Alfred, el mentor afroamericano de Adam, y cuestionable para su otro amigo inventor, el hispano Pablo— da pie a un *leitmotiv* más del género fronterizo: el cruce por aduanas y garitas de migración.

Para ingresar a Transworld, es decir, para acercarse a la zona fronteriza (de ningún modo atravesarla), al igual que en cualquier cruce contemporáneo, los sujetos son escaneados e interrogados, pero además los pesan para saber que no se llevan nada al dejar el edificio.

Lo más alto a lo que pueden aspirar a llegar los empleados de Down Below que trabajan en Transworld es al piso cero, es decir, un lugar simbólicamente denominado por un signo de valor nulo que ocupa la posición en que no hay un número significativo.

⁶ La salvia es una planta medicinal que en el pasado se utilizaba para alejar el mal, como anestésico y para la fertilidad en la mujer.

⁷ Gómez explica que a partir de dos tomas el equipo creó una sola en la cual la mitad aparece de cabeza; para lograrlo, existían dos sets idénticos, uno junto al otro, en donde las tomas se realizaban de manera simultánea; la primera con una cámara normal que se enviaba a una computadora, misma que analizaba la toma y enviaba la información a la segunda cámara que filmaba al mismo tiempo el otro set, reproduciendo movimientos inversos. Esto lograría actuaciones más naturales (2013: 22).



Upside Down. Dir. Juan Solanes

Y en ese piso, otra vez las fronteras como líneas divisorias son tan significativas como visualmente evidentes. Tanto arriba como abajo, los trabajadores están separados unos de otros por una infinidad de cubículos semicerrados que simbolizan la uniformación de los empleados; para los de abajo, la separación es más obvia porque llevan una bata blanca. El jefe de la sección que, por supuesto, despacha desde arriba, le deja muy claro a Adam que con él —un brillante inventor que ha descubierto una crema antienvjecimiento— se hace una excepción; en tanto, quienes viven literalmente abajo adaptan los productos que se patentan arriba para que puedan utilizarse y consumirse allá, es decir, maquilan para la exportación. En esta película, también aparece la división del trabajo; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el cubo, aquí unos trabajan (los de abajo) para que otros (los de arriba) gocen de los bienes que aquellos producen.

Aun a sabiendas de que el contacto implica faltar a las reglas y el encarcelamiento, o la muerte por ignición, Adam, con ayuda de su vecino superior de cubículo, otro inventor relegado por la edad, logra enamorar a Eden, consigue que se cure de su amnesia y, desafiando las leyes del Estado, las físicas y las biológicas, se embarazan abriendo la posibilidad no de la disolución de la frontera (la gente sigue viviendo arriba o abajo), sino de la creación de una región fronteriza donde las diferencias enriquecen a la comunidad.

Ninguna de las películas sitúa a sus protagonistas en una época específica; es decir, ninguna explícita que se trate del futuro, aunque la ciencia ficción y la animación han creado sus mundos distópicos lejos de nuestros días. Sin embargo, en ellas, el espacio fronterizo es un elemento textual fundamental, tanto en lo temático como en lo visual. Sin frontera no hay relato.

En sí, las fronteras son lugares de gran complejidad política, social y cultural. ¿Qué sucede cuando, además, se les dota de una carga simbólica? Los espacios fronterizos representados son paradójicos, ya sea que se trate del más poroso que

va unido a la vida en pareja, del más rígido encarnado en la cúbica prisión, o sea un mundo forzosamente dividido por sus gravedades.

Por un lado, el corto de Gauthier retrata la invasión territorial y el cruce de límites que implica la vida cotidiana entre estos dos: las mezquinas disputas por el espacio y el ínfimo poder que significa imponer la voluntad del individuo a la pareja, el azul que no se mezcla con el rojo; y la soberana televisión, que viene a imponer el silencio mediante su todopoderosa presencia.

Por otro, a través de la ciencia ficción, la película de Natali reflexiona acerca de la importancia que el poder da al control de las fronteras, de la libre movilidad de los individuos. Spener y Staudt (1998: 24) afirman que, para el Estado, la frontera es una ficción necesaria que representa la pureza, la legitimidad, una membrana semipermeable tejida por los oficiales y el aparato de la vigilancia estatal. Dividir (confrontar) es la razón de ser del cubo; los resultados son contrarios; el peligro encerrado en las cámaras crea una comunidad; vigilancia, no sabemos si la hay pero la ficción o el simulacro que es el cubo, simboliza ese poder que el Estado autoritario ha encarnado durante siglos de historia.

Finalmente, Solanas resuelve de manera ingenua el cruce como transgresión en una suerte de *deus ex machina*: nunca sabemos cómo resolvió su embarazo Eden, si su hijo responde a la fuerza de gravedad de los dos planetas, cómo podrían compartir ella y Adam una casa sin quemarse, y cómo a partir de una patente de un cosmético la humanidad resultó beneficiada y las barreras sociales y económicas se difuminaron. El salto mortal del guión asesina la lógica de la historia.

¿Dónde son paralelas las alegorías de la frontera? En las situaciones de inclusión y exclusión de los individuos que las protagonizan; en que los retratos de los espacios fronterizos van unidos a la confrontación, pero también a la conformación de comunidades; y en que la luz al final del camino, en la orilla de la frontera, la que nos ha de guiar por el territorio ignoto, puede cegarnos.