**Sobre el rol de la animalidad en *Border*, película sueca de 2018**

Laura Keegan y María Inés Castagnino

FFyL, UBA

*Border* es una película sueca de 2018, validada por la industria a partir de los galardones que le han sido otorgados (el premio *Un certain regard* en el Festival de Cannes y un Oscar de la Academia en la categoría de maquillaje y peinado), dirigida por Ali Abbasi. El guión fue elaborado por el mismo Abbasi en colaboración con el escritor sueco John Ajvide Lindqvist, en base a un relato de este último, titulado en sueco “*Gräns*” y traducido al inglés como “*Border*”, “frontera”. El título es sumamente apropiado para un film que, además de ubicar a su protagonista en una frontera geográfica (puesto que trabaja en la aduana), desafía límites genéricos en más de un sentido: en lo que concierne a género cinematográfico, en tanto su trama combina elementos románticos, sobrenaturales y policiales; en lo que concierne al género en relación con la diferencia sexual, en tanto la protagonista que es percibida por el espectador como femenina y se autoconsidera como tal tiene órganos reproductores masculinos, mientras que el protagonista masculino los tiene femeninos; y en lo que concierne al género biológico, en tanto el núcleo problemático de la película es la condición ambigua de la protagonista, quien se debate entre su pertenencia cultural a la condición humana y su pertenencia natural a la condición de *troll* (criatura mitológica común en el folklore escandinavo, aunque propuesta como real en el film).[[1]](#footnote-2) En relación con este último límite es interesante relevar la presencia animal en este film, señalada visualmente por escenas que se abocan a mostrar con cierto grado de detalle el contacto de la protagonista, Tina, con diversos animales. En el contexto de un guión sumamente ajustado y económico, donde la finalidad narrativa de la mayoría de las escenas es clara y directa, el espectador atento desconfía de la aparente banalidad de esas escenas con animales, cuya finalidad narrativa y articulación con las demás escenas parece menor o nula.

 Como hipótesis de acercamiento al análisis de estas escenas, proponemos que los animales juegan un rol estructurador y de mediación en la transición y transgresión propuestas respecto a las categorías de lo humano y lo *troll.* En otras palabras, en la dicotomía entre lo humano y lo *troll* donde se juega el conflicto de Tina, el animal opera la mediación necesaria para que tanto ella como el espectador comprendan la transición que se le ofrece a la protagonista. Es decir que los animales son un “entre”, una entidad en la que Tina reconoce aspectos ajenos y propios a la vez. En consonancia con este rol mediador en la película, la presencia animal que la va puntuando de diferentes maneras se establece como un elemento estructurador a través de repeticiones con variaciones. Dada la diversidad de animales presentados, las operaciones de mediación que hacen funcionar en la película pueden ser catalogadas como de distinto tipo según los distintos animales. En función de esto, proponemos a continuación un análisis del rol de la animalidad en *Border* basado en tres categorías de animales presentados. Tendremos en cuenta, asimismo, el relato en el cual se basa el guión del film, como instancia previa con la que contrastar el tratamiento de la animalidad en la película.

 En primera instancia, consideraremos a los perros, presentados en el film como epítome del animal domesticado, “humanizado” en función de su efectiva apropiación por parte de la cultura humana para sus fines particulares. Al comienzo de la película Tina convive con un hombre llamado Roland, que cría perros Rottweiler y los presenta en exhibiciones. Pese a que constituyen una pareja, Roland parece estar más pendiente del bienestar de sus perros que del de Tina; asimismo, durante la cena compartida Roland lee una publicación especializada sobre la cría de chinchillas y otros animales similares, también sometidos a un tratamiento humano, y luego mira por televisión las carreras de perros, revelando un esencial desinterés por Tina. Sus perros adiestrados reflejan hacia ella una actitud más agresiva de rechazo liso y llano, en tanto le gruñen, ladran y se agitan cuando la ven, e incluso se sugiere que podrían atacarla físicamente. Estas reacciones pueden leerse como la admisión de los verdaderos sentimientos de Roland, que es infiel a Tina e incluso intenta forzar una relación sexual con ella estando ebrio, que sus animales vehiculizan; y también como el reflejo ya no particular de Roland, sino de los hombres y mujeres que rodean a Tina en general, y que enmascaran la repulsión que les produce su aspecto anormal. Más sinceros que la humanidad por la que han sido cooptados, los perros reconocen y rechazan la alteridad radical de Tina con respecto a lo humano.

 Pero a la vez su actitud agresiva puede ser leída en términos animales, como el reconocimiento de la misma animalidad de Tina. Ya que, al desempeñarse como agente de seguridad portuaria que detecta elementos prohibidos en el equipaje de quienes pasan por migraciones en una frontera marítima de Suecia, la misma Tina se vuelve análoga al perro adiestrado, pues su eficacia en el empleo radica en la capacidad sobrenatural de su olfato, que le permite detectar no las sustancias u objetos ilegales en sí sino las emociones de miedo, vergüenza o culpa de sus portadores. Aquellas escenas en las que Tina detecta alguna infracción animalizan al personaje, en tanto la muestran frunciendo la nariz en un típico gesto de olfateo animal, detalle visual que el cuento original no provee. Asimismo, la película provee el gesto de asco de un hombre detenido por Tina al observar cómo ella olfatea su teléfono celular; ahora bien, puesto que el celular en cuestión contiene imágenes de pornografía infantil que el hombre consume, surge la pregunta acerca de quién de los dos está llevando a cabo una acción más “asquerosa”, y por ende una reflexión acerca de dos tipos distintos de abyección en juego. Ya que mientras Tina produce en el dueño del celular el efecto de “lo abyecto que nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal” (Kristeva, 2013: 21), él debería producir la abyección “inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia” propia de “todo crimen, (que) porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto”, pero especialmente de los crímenes premeditados “que lo son aún más porque aumentan esa exhibición de la fragilidad legal” (11).

 Cuando Vore, el protagonista masculino que es, como Tina -aunque ella aún no lo sepa-, en realidad un *troll*, tiene su primer contacto con los rottweilers que cría Roland, la reacción de los perros hacia él es igual que hacia Tina; reconocen en él aquello que se rechaza tanto por ajeno, en cuanto el perro adiestrado participa de la cultura humana, como aquello que se rechaza por propio, como otro animal que merece hostilidad. Pero, a diferencia de Tina, Vore asume su condición animal, enfrenta los gruñidos de los perros con los suyos propios y consigue someterlos. Cuando Tina logra más adelante hacer lo mismo, e incluso no sólo someter a los perros sino también intimidar a Roland lo suficiente para expulsarlo definitivamente de la casa y de su relación con ella, queda explícito el reconocimiento del aspecto animal de sí misma. Las escenas relacionadas con los perros articulan estructuralmente este aspecto del film, en tanto se hacen presentes regularmente a lo largo del mismo desde el principio y hasta el final, ya que aún cuando Roland ya se ha retirado con sus perros se provee una imagen de las jaulas en las que estos se alojaban, ya vacías y abandonadas, visitadas en cambio por un zorro que parece ser el mismo que ya ha sido visto antes en la película.

 Lo cual nos lleva a considerar, en segunda instancia, la presencia en la película de los animales salvajes de los bosques de la región sueca donde vive Tina: zorros, ciervos y alces. No “humanizados”, en tanto seres salvajes no cooptados por la cultura humana para sus fines particulares, pero tampoco feroces ni amenazantes para el hombre, iluminan desde otra perspectiva la dimensión animal de Tina, que siente en contacto con ellos una afinidad gozosa y una sintonía común. El zorro antes mencionado hace su primera aparición hacia el comienzo de la película, cuando Tina toma contacto directo con la naturaleza a su alrededor, sale a caminar descalza por el bosque y trata de atraer al animal cuando se lo cruza. Esa noche, Tina acostada en su cama presiente algo, se incorpora y ve al zorro del otro lado del vidrio de su ventana; cuando ella toca el vidrio del lado de adentro, el zorro lo lame del lado de afuera allí donde toca su mano desde adentro, y vemos a Tina sonreír con genuina alegría por primera vez. La comunión entre ambos seres es clara pero no completa, en tanto se interpone el vidrio que materializa una frontera invisible donde se manifiesta tanto el deseo como la dificultad o imposibilidad de Tina de entrar en contacto con su propio ser animal más puro y bello. Pues la superficie del vidrio es también análoga a reflejante de un espejo, y en el zorro Tina se ve a sí misma. Más adelante, la escena se repite pero quien se encuentra del otro lado del vidrio no es el zorro sino Vore, en una ensoñación de Tina: como su congénere *troll*, Vore también devuelve a Tina una imagen de sí misma.

 En otra instancia, cuando Tina conduce de noche llevando a la pareja de sus vecinos de urgencia al hospital, porque la mujer ha entrado en trabajo de parto, detiene de pronto el auto en medio de la ruta sin dar explicaciones. La pareja no se explica por qué, dado el apuro evidente; pero imprevistamente unos ciervos salen de la espesura circundante y cruzan la carretera justo delante de ellos. Se hace evidente que Tina ha presentido esta presencia animal y respetado su paso, salvaguardando de la paso la vida de sus pasajeros, de modo que queda en evidencia su afinidad y sintonía con el sentir y actuar del animal salvaje del bosque, en oposición a los perros.

 Una ocasión similar se da también de noche cuando, mientras Roland está adentro viendo carreras de perros por televisión, Tina está afuera de la casa y se encuentra con un alce al que saluda afectuosamente como a un viejo amigo; la escena está tomada de modo tal que la presencia del alce sorprende visualmente al espectador, pero queda claro que no a Tina, y además se detiene en el detalle de la mano de ella acariciando a la criatura. Esta afinidad y sintonía con el animal parece poner al alce en la misma posición que los ciervos de la instancia anteriormente mencionada. Sin embargo, la aparición posterior de un alce (quizás otro, quizás el mismo: en la memoria del espectador, que tiene presente el antecedente de la aparición de este animal, se inscribe como el mismo) lo dota de una mayor complejidad. En lo que constituye una repetición variada, o modulación, de la escena de los ciervos, un coche donde la policía traslada a Patrick, el principal acusado de producir la pornografía infantil que Tina detectó en el celular, debe frenar de golpe en la zona boscosa debido a la presencia de un alce en medio de la ruta. Vore emplea ese momento de distracción para asesinar rápida y efectivamente a Patrick. Dada la afinidad de Tina con Vore y la de ambos con los animales del bosque, se da a entender que la aparición del alce ha sido orquestada por Gore para sus propósitos. En el sentido contrario de lo que sucede con los perros, cooptados por el orden humano por Roland, el alce es utilizado por el orden de los *trolls* a través de Vore. La marca de la ambigüedad humana-*troll* de Tina es su incapacidad o indisposición para someter a los animales tanto a un orden como al otro, siendo que ella pertenece en cierta medida a ambos. Esta cualidad, que a primera vista podría congraciar a Tina con el espectador, también redunda en su perjuicio: la “explotación” del alce por parte de Vore poner en evidencia que Tina, en su adhesión a lo humano, se subsume a la naturaleza desde otro lugar y, separada de lo animal por el salto cualitativo que ha representado en ella la adquisición del poder simbólico, ha perdido la capacidad de ejercer su poder natural sobre los animales. Sólo lo ejerce sobre la animalidad de sí misma, al haber puesto su extraordinario sentido del olfato al servicio de instituciones y nociones humanas como la aduana y la frontera geográfica.

 Con respecto a los animales del bosque, además de su presencia concreta en distintos puntos de la trama se da también su presencia reproducida por la cultura humana. En la sala de estar de su casa Tina tiene un cuadro que representa el bosque y sus animales; en otro punto de la película, Tina viste una campera tejida con un motivo de zorros. Estas reproducciones en segundo grado no sólo constituyen pequeñas puestas en abismo, sino que pueden ser leídas como otras formas de la apropiación animal por lo humano, de una mediación humana en el acercamiento a las criaturas del bosque que Tina ha incorporado. Como, además, las representaciones en cuestión son de un estilo que podríamos calificar como arte *naïf* en el caso del cuadro, y de líneas depuradas y repetición de patrones en el caso del tejido, esta apropiación humana de lo natural se tiñe de connotaciones de infantilismo y comercialización a la vez. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin recurre a la naturaleza antes que a la obra de arte en sí para explicar la noción de aura;[[2]](#footnote-3) y aunque no se refiera a la animalidad en particular, en la medida en que ésta forma parte de la naturaleza también ve decaer su aura en la medida en que es objeto de la reproducción seriada que busca satisfacer “la demanda tan apasionada de las masas contemporáneas” por “acercarse a las cosas” (Benjamin, 2003: 47). Incorporada a las masas contemporáneas por la convicción de ser humana, aunque fallida (Tina cree que su extrañeza se debe a un defecto cromosómico), Tina consume esa animalidad reproducida y adaptada que coexiste con el acceso directo a la misma dado por su condición de *troll*.

 Es interesante notar que esté énfasis en el contacto entre Tina y los animales del bosque es exclusivo de la película; el relato original no incluye las instancias del zorro ni la de los ciervos, sí brevemente la del alce (aunque sólo en relación con Tina y no con Vore), y en cambio desarrolla la relación de tina con la naturaleza vegetal, con el bosque en general como entidad y con un árbol en particular. La película no desdeña esta dimensión del texto original en tanto provee varias escenas que apuntalan el contacto entre Tina y la naturaleza, por ejemplo a través de sus baños en la laguna, o de tomas cercanas de las manos de Tina tocando el agua, juntando hongos, acariciando la hierba. Sin embargo, el árbol animizado por Tina, que es su mejor amigo en el cuento, no aparece; podemos plantear que la película provee un equivalente visual en el zorro, especialmente en la escena de comunión a través del vidrio. En el film, las escenas de contacto entre Tina y los animales del bosque virtualmente desaparecen una vez que Vore le revela que ella no es humana sino una *troll*, ya que, una vez explicitada la identidad de Tina, la función mediadora de la misma que los animales del bosque vehiculizaban ya no es necesaria.

 En última instancia, consideraremos la primera presencia animal que se manifiesta en el film: la de los insectos o animales muy pequeños. La primera escena incluye un plano subjetivo donde Tina ve un grillo posado en el tallo de una planta, lo toma en su mano, lo observa más de cerca y lo devuelve al tallo de donde lo tomó. En esta escena el espectador no ha visto aún el rostro de Tina, y por ende no ha percibido las leves deformidades que lo señalan como anormal sin que sea irreconocible como humano; aún antes de la revelación de ese dato fundamental sobre el personaje, se introduce al insecto y a través de él, eventualmente, la cuestión de la cadena alimenticia y la autofagia (en el sentido de que ser animal implica comer animales menores en tamaño y poder). Ya que la última escena del film evoca la primera como un reflejo invertido: Tina ve un grillo posado en una planta, lo toma en su mano y lo observa más de cerca, pero esta vez, en lugar de devolverlo a la naturaleza, lo introduce en la boca del bebé *troll* que ha concebido con Vore, y así lo alimenta. Si bien el final de la película es abierto en lo que concierne a la decisión final de Tina acerca de su relación con Vore (más abierto que el final del relato original, donde se sugiere más claramente la aceptación de la propuesta de Vore por parte de Tina), sí hay una definición respecto a este modo de alimentación que supone una incorporación directa del animal al propio organismo, pues Tina la pone en práctica con su bebé y sonríe con satisfacción al hacerlo.

 Entre estos extremos que estructuran la película se enmarca la educación alimentaria de Tina a manos de Vore y en relación a los insectos. En su primera aparición Vore no sólo se revela fisonómicamente homólogo a Tina, sino que viene munido de una incubadora de lombrices y pregunta a Tina si le gustan los insectos. El rechazo inicial de Tina, adquirido desde su asumirse humana (“Es asqueroso.” / “¿Quién lo dice?” / “Todos.”) es superado paulatinamente ante la insistencia de Vore y se troca en un deleite que forma parte de la revelación de su identidad, como se ve en la escena donde, luego de que Tina ha consumado la relación sexual con Vore y descubierto su carácter de *troll*, ambos devoran con gusto unos caracoles mientras Roland, que come fideos, los observa con recelo y algo de la repulsión que otros humanos ya han manifestado hacia ellos.

 De este modo, a través de los tipos de animales aquí distinguidos, *Border* por una parte elabora una ajustada construcción estructural que redunda en su efectividad narrativa, y por otra parte mediatiza la transformación interior de la protagonista en relación con el descubrimiento de su identidad que no es en definitiva ni humana ni animal. Esa identidad inconcebible la ha hecho durante toda su vida víctima de la moderna máquina antropológica del humanismo definida por Agamben,[[3]](#footnote-4) que “funciona necesariamente mediante una exclusión (…) y una inclusión” pero “produce en realidad una especie de estado de excepción, una zona de indeterminación” (Agamben, 2006: 75) que refleja la disyuntiva de Tina, no clausurada en el final de la película.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Agamben, Giorgio (2006) *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires; Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.

Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F.; Editorial Itaca. Traducción de Andrés E. Weikert.

Herman, David (2016) “Literature beyond the human”. En *Creatural Fictions: Human- Animal relationships in Twentieth and Twenty-First Century Literature* (Ed.) Basingstoke and New York; Palgrave Macmillan.

Kristeva, Julia (2013) *Poderes de la perversión*. Buenos Aires; Siglo XXI Editores. Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman.

1. En este sentido, *Border* incluye algunas problemáticas que Herman (2016) identifica como centrales al campo de *Animal Studies*: las relaciones entre especies, sexualidad y género y la determinación que los diferentes géneros de la ficción operan sobre las posibilidades de representar relaciones entre humanos y animales. [↑](#footnote-ref-2)
2. “Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama.” (Benjamin, 2003: 47) [↑](#footnote-ref-3)
3. “La máquina antropológica del humanismo es un dispositivo irónico que verifica la ausencia para *Homo* de una naturaleza propia, manteniéndolo suspendido entre una naturaleza celeste y una terrena, entre lo animal y lo humano; y por ello, siendo siempre menos y más que sí mismo.” (Agamben, 2006: 63) [↑](#footnote-ref-4)