

ESPACIOS MÓVILES E IDENTIDADES FLUCTUANTES:  
UN ACERCAMIENTO A LA FRONTERA COLOMBO-VENEZOLANA EN  
*PUNTO Y RAYA*

POR

LEONORA SIMONOVIS  
*University of San Diego*

*What the state's official border [...] does produce, however, is the unofficial border; the border of narrativity, experience and storytelling, the border articulated through the daily performances, rituals, and acts of the people who live within its physical and psychic bounds.*

Josh D. Kun. "The Aural Border"

INTRODUCCIÓN

En un ensayo titulado "Deconstructing the Map," J.B. Harley explica cómo el arte de la cartografía, desde sus orígenes, "[...] deploys its vocabulary accordingly so that it embodies a systematic social inequality. The distinctions of class and power are engineered, reified and legitimated in the map by means of cartographic signs". El autor argumenta que detrás de la supuesta neutralidad científica mediante la cual se construyen los mapas y se delimitan las fronteras, existe una legitimación de las estructuras de poder que se evidencia en el vocabulario que se usa, así como en el tamaño de los signos presentes en el mapa: "In their intentions as much as in their applications they signify subjective human purposes rather than reciprocating the workings of some 'fundamental law of cartographic generalisation'". De esta forma, la cartografía se convierte en un discurso subjetivo en el cual el mapa, como "territorio jurídico", representa los intereses económicos, políticos, militares y administrativos del Estado. La idea de que los mapas son construidos a partir de una intencionalidad específica, demuestra no solamente una estratificación jerárquica de carácter arbitrario, sino también la falta de correspondencia de documentos oficiales con las características del territorio "real" y sus habitantes. En este sentido, los límites geográficos –representados por líneas, puntos y demás signos– construidos mediante acuerdos, tratados y negociaciones por parte de las instancias de poder, no representan las experiencias de los sujetos que habitan estos espacios. Como bien lo expresa el epígrafe al comienzo de este artículo, de las fronteras impuestas por

el Estado surgen otros tipo de fronteras, tanto físicas, como psicológicas y emocionales que son articuladas a partir de interacciones, discursos, comportamientos e historias individuales y colectivas.

Tomando en cuenta lo anteriormente dicho, el presente artículo explora la noción de frontera y su representación discursiva y visual en el filme venezolano *Punto y raya* (2004), dirigido por Elia Schneider, producido por José Ramón Novoa y protagonizado por Edgar Ramírez y Roque Valero. En primer lugar, me interesa destacar la frontera colombo-venezolana como un “tercer espacio”/no-oficial que se encuentra en constante movimiento, es decir, que es reforzado y guardado por las fuerzas del Estado, pero al mismo tiempo es cuestionado y re-construido por los sujetos que en él habitan. En segundo lugar, planteo que la frontera es un escenario dentro del cual se negocian y re-definen identidades en conflicto como modo de supervivencia. Es un espacio vivido, indefinible e impreciso. El filme da cuenta de su representatividad “construida”, la cual carece de validez para quienes habitan en ella o se ven obligados a cruzar a diario. A la vez, se ponen de manifiesto las tensiones y conflictos entre los gobiernos de Venezuela y Colombia a partir de la inserción de situaciones que implican a la guerrilla colombiana y a los narcotraficantes, quienes, históricamente, han establecido sus campamentos en esta zona que se encuentra fuera del alcance de la ley y que es, básicamente, una tierra de nadie. Aunque *Punto y raya* no es un documental sino un filme de ficción, se basa en hechos reales que “documenta” a partir de la puesta en escena de una situación posible. Los temas tratados forman parte del día a día de la vida en la frontera y representan la enemistad histórica entre los dos países, así como sus conflictos territoriales. La fluidez y movilidad de la raya fronteriza en el filme problematiza la arbitrariedad de las demarcaciones artificiales, así como la creación de un enemigo común a partir de la idealización de identidades nacionales fijas.

El término “frontera” ha sido trabajado por numerosos escritores e investigadores (Anzaldúa, Mihn Ha, Richard, Bhabha) desde distintas perspectivas. Gloria Alzaldúa y Homi Bhabha conciben la frontera como un lugar de hibridación, no exento de conflicto, en el que emerge un espacio que desplaza las historias que lo constituyen y donde se construyen nuevas estructuras de autoridad e iniciativas políticas (Bhabha en Rutherford 211). Para Anzaldúa, la frontera entre México y los Estados Unidos “[...] is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition” (3). Dicha transición supone la indeterminación de una línea que ha sido colocada allí de manera arbitraria por las estructuras que detentan el poder y los discursos oficiales, pero también, al ser construida de forma artificial, no puede sino encontrarse en constante transición. Sus movimientos determinan las interacciones entre los sujetos que cruzan o habitan en sus alrededores y para algunos grupos supone conflictos de identidad: “They are always arriving, always occupying a place between places” (Merewether 103). La frontera es un lugar “intermedio” que

transgrede categorías establecidas y crea otras –fluidas, inestables– más acordes con los pactos y acuerdos que se establecen en distintas circunstancias y que por lo general difieren de cualquier referencia histórica.

¿Y DÓNDE ESTÁ LA RAYA?

El título del filme, *Punto y raya*, se refiere a las demarcaciones cartográficas que indican los puntos cardinales y las fronteras en cualquier mapa. La puesta en escena de las historias de los protagonistas y sus experiencias en la frontera entre Colombia y Venezuela ponen en entredicho la artificialidad y complejidad de estas líneas divisorias, así como su movilidad y transicionalidad: “La raya está jodida pero mañana la componen” dice un narcotraficante en una de las primeras escenas. Por tanto, la reconstrucción de la raya implica un cambio en el que la misma se re-dibuja mediante nuevos acuerdos entre los diferentes grupos que aparecen en el filme.

El filme de Schneider constituye una adaptación de un guión escrito por Henry Herrera en 1996 que narra las vicisitudes de dos soldados, uno venezolano y otro colombiano cuyas vidas se cruzan, obligándolos a poner de lado sus prejuicios culturales y a trabajar juntos para escapar de varias situaciones que ponen sus vidas en peligro. La amistad que surge entre ambos se verá luego comprometida por obligaciones militares que requieren su lealtad y dedicación a la patria y que demarcarán la “raya” que ambos personajes han re-construido –y hasta cierto punto eliminado– mediante sus interacciones. El filme mereció el Premio Rita a la mejor película del 8vo Festival Internacional de Cine Latino de Los Ángeles, el Premio especial del Jurado en el Festival de Cine de La Habana y en el Festival Latinoamericano de Río de Janeiro. También recibió el Premio Radio Exterior de España en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y fue nominada a los premios Oscar de la Academia, por sólo mencionar algunos.

Otros filmes de la cinematografía venezolana también han abordado el tema de la frontera con Colombia. *Por los caminos verdes* de Marilda Vera (1984), *Con el corazón en la mano* de Mauricio Wallerstein (1988) y *Cédula, ciudadano* de Diego Velasco (2000), son algunos ejemplos, aunque no todos exploran las tensiones y conflictos del espacio fronterizo de manera directa. *Por los caminos verdes* y *Punto y raya* son similares en este sentido, dado que la primera muestra las vicisitudes de quienes cruzan la frontera de forma ilegal, mientras que la segunda se centra en los comandos militares que en ella se asientan. He elegido analizar la segunda por ser la más reciente, además de que parte de la perspectiva de quienes tienen el deber y la obligación de proteger a su país –un tema de mucha relevancia para el gobierno venezolano actual–. Sin embargo, *Punto y raya* enfatiza la falta de motivación de los soldados y su incursión en actividades

ilegales como la venta de drogas, el tráfico de humanos o la prostitución.<sup>1</sup> Esta actitud representa también la corrupción de los gobiernos, a la vez que señala la impunidad y liminalidad del espacio fronterizo el cual, aunque diseñado por los mecanismos de poder del Estado, tiene sus propias leyes. Por ejemplo, en el filme la venta de drogas y alcohol entre soldados es bastante común y denunciarla supone un castigo para el que denuncia, no para el que vende o compra. Así, los valores “patrios”, la lealtad, el honor y la honestidad que los discursos políticos atribuyen a los miembros del cuerpo militar, se convierten en prácticas que los acercan más a narcotraficantes y guerrilleros, eliminando las diferencias entre los distintos grupos en el espacio fronterizo. Es significativo entonces que la carátula del filme tenga un pequeño cartel que dice “Todos somos iguales”.

*Punto y raya* posee una conexión directa con un tema musical del mismo nombre, interpretado por la cantautora venezolana Soledad Bravo. A continuación, transcribo completa la canción, ya que su letra describe la artificialidad de las líneas geográficas, así como las divisiones que crean,

Entre tu pueblo y mi pueblo  
hay un punto y una raya.  
La raya dice no hay paso,  
el punto: vía cerrada.

Y así entre todos los pueblos,  
raya y punto, punto y raya.  
Con tantas rayas y puntos,  
el mapa es un telegrama.

Caminando por el mundo  
se ven ríos y montañas,  
se ven selvas y desiertos  
pero ni puntos ni rayas.

Porque esas cosas no existen  
sino que fueron trazadas  
para que mi hambre y la tuya  
estén siempre separadas.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Es poco lo que se ha escrito sobre este filme. De hecho, sólo existe un artículo crítico escrito por Víctor Carreño (ver bibliografía) el cual establece una aguda comparación con el filme *Por los caminos verdes* de Marilda Vera. Del resto, es mencionado en otros artículos y capítulos de libros pero de forma breve. Por ejemplo, en “Medios y cultura en la integración colombo-venezolana” de Marcelino Bisbal (ver bibliografía), *The Splendors of Latin Cinema* (2009) de Hernández Rodríguez, *Themes in Latin American Cinema. A Critical Survey* (2011) de Keith John Richards, *Atlas del Cine* (2009) de Andrés Labarrère o *La paz con Colombia* (2008) de Luis Britto García.

<sup>2</sup> Tomado de <http://www.lyricsvip.com/Soledad-Bravo/Punto-Y-Raya-Lyrics.html>

Irónicamente, la canción, al igual que el título del filme, nombra las “rayas” artificiales que separan a las personas sin necesidad alguna. La noción de puntos y rayas como un lenguaje –telegrama– que sólo algunos pueden descifrar y que otros deben interpretar a su manera –y obedecer–, resulta interesante si consideramos cómo el filme de Schneider hace énfasis en manipulaciones políticas y acuerdos simbólicos que poco tienen que ver con lo que realmente sucede en la frontera. La movilidad de la “raya” fronteriza se convierte en una metáfora de los acuerdos que tienen lugar entre, en este caso, soldados, guerrilleros y narcos. Su ubicación depende de los intereses de un grupo específico y transmite un mensaje que los otros grupos respetan de manera tácita. La “raya” tiene su propio lenguaje comprensible sólo para quienes participan de la experiencia del espacio “intermedio”. Como afirma la directora en una entrevista, en el filme “Tú no percibes quién es soldado, guerrillero, narcotraficante o un simple campesino. Y todos ellos se unen por las necesidades” (Vanaclocha) o, para decirlo con la canción, por un “hambre” común.

Al final del filme, la canción que cierra y que también se llama “Punto y raya” –interpretada por Greco y Che, un popular dúo de *hip hop* venezolano– también alude a las divisiones artificiales: “es lo que llaman frontera, pero si somos la misma tierra”, así como el hecho de que el “vestirse de verde” lo que hace es cobrar vidas, lo cual se refiere a las muertes tanto de soldados como de civiles en la frontera, quienes se enfrentan en una batalla que no necesariamente entienden y que representa los intereses de sus gobiernos. Esto sin contar los actos de corrupción y los pactos entre narcos, soldados y guerrilleros que acaban con las vidas de campesinos, ganaderos e indígenas quienes se ven atrapados entre varios “fuegos” o que son secuestrados y torturados. La letra afirma que la frontera es un lugar de duelo, de separación de una misma tierra y una misma gente, de ilusiones “donde se ahogan mis sueños/de donde salen las penas” e insta a los escuchas a re-pensar este espacio imaginario que sólo aparece en los mapas pero que en realidad no existe, lo cual concuerda con los planteamientos de Anzaldúa, Bhabha y Harley mencionados al comienzo de este artículo. Es un lugar de flujo constante, abierto y “sangrante” –“una herida abierta” como diría Anzaldúa–.

En dos entrevistas realizadas por Víctor Carreño, Henry Herrera describe cómo el guión del filme surgió de una historia que escuchó cuando estudiaba en la Universidad Central de Venezuela, en la que un soldado venezolano fue testigo de un diálogo entre soldados venezolanos y colombianos que intercambiaban botas militares por droga en la frontera.<sup>3</sup> Carreño explica que en el guión original los protagonistas mueren, pero “ni a la directora ni a otras personas les gustó este desenlace, de muy poco gancho para el público masivo” (22). Por tanto, el final del filme, en vez de ofrecer una salida específica,

<sup>3</sup> Le agradezco a Víctor Carreño el haberme enviado su artículo, así como sus agudas sugerencias y comentarios con respecto al filme.

más bien deja a juicio del espectador lo que puede haber sucedido, estableciendo así un punto medio entre la palabra escrita y su representación visual, al tiempo que plantea las diferentes posibilidades que ofrece el espacio fronterizo. El crítico subraya que este tipo de final también se refiere al hecho de que la construcción filmica es como una especie de “senderos que se bifurcan” (22), puesto que ofrece variadas interpretaciones de las jerarquías de poder y la injerencia de los gobiernos en las vidas de personajes comunes y corrientes: “El día que las clases dominantes y los hijos de los ricos estén en la primera fila, no va a haber guerra” (Herrera en Carreño 22), con lo cual son los personajes comunes, como Cheíto y Pedro, quienes representan los intereses de sus respectivos gobiernos en una confrontación que posiblemente no llegan a comprender en su totalidad –aunque, en el caso de Cheíto, él sí cuestiona su participación y su papel en el ejército por la forma como ha sido reclutado–.

Con respecto al punto anteriormente mencionado, el filme ilustra de manera muy clara la falta de oportunidades de las personas que habitan en los sectores menos privilegiados: Cheíto (venezolano) vive en uno de los barrios pobres de Caracas mientras Pedro (colombiano) habita en el páramo colombiano junto con su familia campesina. El servicio militar ofrece, para algunos, una salida que proveerá al menos un “empleo” temporal, donde las necesidades básicas están garantizadas a cambio de la lealtad a la patria. No obstante, y a pesar de que el servicio implica un compromiso, la forma como llegan algunos soldados a la frontera compromete su patriotismo y su deseo –si es que alguna vez lo hubo– de proteger y defender a su país.<sup>4</sup> Por ejemplo, las primeras escenas del filme nos muestran el proceso de reclutamiento de los personajes. En el caso de Cheíto, es interceptado por policías motorizados luego de una rápida transacción en la que vende drogas a una pareja de clase media-alta. En la siguiente, Cheíto se encuentra en la frontera, rodeado de otros jóvenes que han corrido la misma suerte que él, mientras la teniente María Cristina Fuenmayor Aguilar les explica sus funciones y responsabilidades.

Más adelante, en la misma escena, la cámara muestra un *close-up* de Cheíto intentando sobornar a un sargento para que lo deje ir, alegando un supuesto embarazo de su novia, así como sus estudios de bachillerato “por parasistema”.<sup>5</sup> El sargento le explica que

<sup>4</sup> En Venezuela existió una ley de reclutamiento militar –“la recluta” como se le solía llamar–, a la cual hace alusión el filme mediante el traslado obligado de Cheíto a la frontera. Esta ley promulgaba que el servicio militar era obligatorio y fue eliminada en 1999. Actualmente, las personas entre 18-60 años pueden inscribirse en el servicio militar pero no están obligadas a servir. Asimismo, las negociaciones territoriales entre Venezuela y Colombia datan desde la disolución de la Gran Colombia alrededor de 1833. Dos de los principales conflictos han girado en torno al Golfo de Venezuela y al Archipiélago de los Monjes. Hasta el día de hoy la disputa sigue sin resolverse.

<sup>5</sup> Los parasistemas son unidades educativas que permiten la culminación de estudios de bachillerato a quienes no pudieron hacerlo durante su juventud o también a jóvenes que deben trabajar y no pueden

“tenemos culebra en la frontera y no se hacen excepciones” –la palabra culebra alude a un problema–.<sup>6</sup> En ese momento, un plano general nos muestra a un hombre vestido de traje que conversa con los oficiales de alto rango. Un muchacho rompe filas y abraza a este hombre que, obviamente, es su padre y ha usado sus influencias para “rescatar” a su hijo. Cuando Cheíto pregunta qué está pasando y por qué él no puede irse le dicen que sólo las personas con dinero tienen esta opción, ya que el muchacho es hijo de alguien importante. Podemos observar, entonces, cómo este tipo de compromiso es de carácter “obligatorio” para aquellos que pertenecen a los sectores bajos de la sociedad y no pueden escapar de él.

Molesto y frustrado por la situación anteriormente descrita, Cheíto golpea al mismo sargento con quien había hablado anteriormente porque este insinúa que la hermana de Cheíto –a quien vemos en el fondo haciéndole señas– podría ser su pasaje a la libertad, con lo cual también empezamos a percatarnos de las negociaciones “por debajo de cuerda” que tienen lugar entre los militares. Pero para Cheíto el pacto está hecho: “esta te la van a cobrar los guerrilleros, los narcos y los colombianos” le dice el sargento mientras pide que se lo lleven. El comentario subraya, para decirlo con Foucault, la existencia de “[...] formas locales, regionales de poder, que poseen su propia modalidad de funcionamiento, procedimiento y técnica. Todas estas formas de poder son heterogéneas” (19). Por tanto, estas formas o instancias diferentes atraviesan las dinámicas interpersonales que tienen lugar en la frontera, afectando a los sujetos de forma temporal o permanente. Lo interesante es que desconocen los límites geográficos y sus centros se movilizan en la medida en que sus intereses cambian. Pero el filme no establece una posición política, ya que aunque representa distintos grupos, lo hace sin tomar partido por uno u otro. Dicha perspectiva subraya la cooperación entre la guerrilla, el narcotráfico, los ejércitos venezolano y colombiano, cuyos miembros han sido afectados de la misma manera por las medidas políticas y económicas de sus respectivos países.

#### QUE ENTRE *VENECOS/CALICHES* TE VEAS

A diferencia de Cheíto, Pedro se caracteriza por su honestidad y rectitud. Por lo que podemos observar en un plano general Pedro vive en el páramo colombiano con su familia. La cámara muestra un plano medio en el que se le ve despidiéndose de su madre y de su novia, respectivamente, pero se le ve resuelto y decidido. Pedro se ha ofrecido como voluntario para servir en la frontera, y tiene aspiraciones de casarse con su

---

estudiar durante el día en el sistema escolar tradicional. También, ofrece cursos específicos para aquellos estudiantes que no pasaron alguna materia y la necesitan para graduarse.

<sup>6</sup> Ver “Diccionario de venezolanismos” de Daniel Castro Pumarega en bibliografía.

novia.<sup>7</sup> Nunca ha incurrido en ningún tipo de actividad ilícita y su idealismo obstaculiza su percepción de su propia situación como “marioneta” del gobierno colombiano. Cabe destacar el contraste entre la pobreza rural –un tanto idealizada en el personaje de Pedro– y la pobreza urbana –viciada y contaminada por la droga, el alcohol y otros vicios–, así como la viveza del personaje de Cheíto y su habilidad para “camuflarse” y adaptarse frente a los valores inamovibles de Pedro.

Después de observar lo que pasa con Cheíto, nos trasladamos al Centro de Conscriptos en la frontera colombiana, donde Pedro se encuentra en una fila con otros muchachos. Cuando el oficial superior pide que los voluntarios para servir en la frontera den un paso al frente, Pedro es el primero en hacerlo. Mientras viaja en un autobús con otros soldados, observa una ambulancia que recoge heridos y muertos producto de las luchas entre guerrilleros y narcotraficantes. Una vez llegado al punto de vigilancia, el capitán les dice, “allá abajo hay un punto y una raya; no se ven, pero la raya existe y dice ‘aquí no cruzan los *venecos*’ y el punto está aquí y es éste” afirma mientras esgrime su arma. Les explica que “desde ahora este es el símbolo de la patria y la patria esta aquí, la patria está en sus manos”. Percibimos la diferencia marcada que existe entre Pedro y sus compañeros y entre Cheíto y los suyos. Mientras el segundo juega cartas, fuma y trafica con drogas, el primero se toma su trabajo muy en serio. Una plano medio muestra a Pedro conversando con un sargento quien trata de venderle drogas y luego denunciando el tráfico de drogas que ha presenciado a su comandante. Este último le dice: “Está bien Peinado, vuelva a su práctica” con lo cual para Pedro comienza un despertar brusco y abrupto en medio de la corrupción de las fuerzas armadas colombianas.

Los vocablos *veneco* y *caliche* son usados por los soldados para referirse a los miembros del otro grupo de forma despectiva, lo cual acentúa la tensión entre ambos y además ayuda a crear una distancia que viene dada por el desprecio hacia el otro que es diferente y que no pertenece, no sólo al espacio de la frontera que ocupan venezolanos o colombianos, sino a ese constructo llamado “patria” al que los soldados de ambos países han sido llamados a defender. La mutua exclusión de los sujetos representados en el filme a partir de la afirmación de valores nacionales es la que proporciona una excusa para la guerra, el maltrato y el resentimiento. Sin embargo, la patria como concepto absoluto e irrefutable –inculcado por la historia oficial y los organismos del Estado– se pone en entredicho en la línea fronteriza a partir de la des-jerarquización de los personajes y de sus funciones. El soldado no representa una figura de autoridad,

<sup>7</sup> De acuerdo con un estudio del Cepal, para el 2012, Colombia ocupó el tercer lugar entre los países con mayor índice de pobreza en Suramérica <<http://www.vanguardia.com/economia/nacional/185218-colombia-tercer-pais-con-mas-pobreza-en-suramerica>>. Asimismo, las zonas rurales son las más afectadas por la falta de ingresos, así como por las escasas oportunidades laborales, problemas de salud, educación, etc. <[http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/condiciones\\_vida/pobreza/cp\\_pobreza\\_2012.pdf](http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/condiciones_vida/pobreza/cp_pobreza_2012.pdf)>. Las zonas fronterizas forman parte de estas estadísticas.



al contrario, se encuentra al mismo nivel que los guerrilleros o los narcotraficantes e incluso por debajo de ellos ya que posee recursos limitados asignados por el Estado. Por ello se ve en la necesidad de negociar y esta negociación le permite cambiar de estatus, proteger su vida y sus intereses. De ahí que la ilegalidad y la violencia se conviertan en formas de vida para todos.

Con respecto a lo dicho anteriormente, resulta interesante la forma como Cheíto cruza la frontera en repetidas ocasiones. En una escena lo vemos vendiendo a un par de niñas a un grupo de soldados y habitantes del pueblo “con lo que se alude a las connotaciones más crueles del tráfico ilegal de inmigrantes” (Carreño 17). En otra escena intercambia un par de botas con el comandante de Pedro, alcohol y revistas pornográficas por droga que luego puede vender, así como un mapa que le permitirá escapar de su campamento: “Sólo las identidades plurales o flexibles subsisten en la frontera” (Carreño 21). El engaño, el disfraz y el disimulo le permitirán a Cheíto sobrevivir y además ayudar a Pedro a entender su precaria situación. Su actuación/*performance* le permite insertarse en otros grupos y adaptarse a la movilidad de la línea fronteriza para satisfacer sus necesidades y salir de la situación en la que se encuentra. Entonces, Cheíto se inventa distintos personajes, cada uno con su propia identidad –colombiana o venezolana– intercambiable y movедiza. Por ende, la artificiosidad de su(s) personajes establece una marcada diferencia entre lo que dicen los discursos / documentos oficiales y las experiencias vividas en la frontera.

Pedro encuentra a Cheíto después de que un grupo guerrillero ha asesinado a sus compañeros mientras patrullaban por el río. Cheíto está escapando y Pedro lo confunde con un guerrillero, así que lo detiene y piensa llevarlo de vuelta a su campamento, pero ambos caen en manos de narcotraficantes y es gracias a Cheíto que logran escapar, puesto que mientras Pedro no puede deshacerse de sus prejuicios y de su sentido de honor y lealtad, Cheíto se cuela entre los narcotraficantes, haciéndose pasar por uno de ellos hasta que, dada la oportunidad, logra salir del apuro. Pedro tiene que trabajar en el campamento sembrando coca y cuando él y Cheíto vuelven a encontrarse y Pedro le comenta que va a escaparse, Cheíto le dice que por qué quiere irse si tiene “chamba, trabajo y comida”, a lo que Pedro responde que sembrar coca no es trabajo puesto que la droga mata y le dice que “si algo no quiero en la vida es ser igual a matones y criminales como usted”. Obviamente Pedro todavía piensa que Cheíto es uno de los guerrilleros con los que se enfrentaron anteriormente y no le perdona el que haya “matado” a sus compañeros. Sin embargo, Cheíto ha adoptado una actitud que le permite vivir en el campamento narco sin ser cuestionado:

[...] we are always negotiating in any situation of political opposition or antagonism. Subversion is negotiation; transgression is negotiation [...] So I think that political negotiation is a very important issue, and hybridity is precisely about the fact that

when a new situation, a new alliance, formulates itself, it may demand that you should translate your principles, rethink them, extend them. (Bhabha en Rutherford 216)

Las nuevas alianzas entre diversos grupos—que en teoría se encuentran en permanente conflicto—abren un espacio “otro” que replantea las jerarquías políticas y sociales y que funciona de manera autónoma, fuera de la ley y de las convenciones de la nación. Tanto narcotraficantes como guerrilleros se enfrentan al Estado colombiano, representado por el ejército. Sin embargo, los miembros del ejército, ante la hostilidad del territorio fronterizo, el miedo, las carencias y sus vivencias en este espacio ambiguo, fluido y abierto —lo que contradice toda idea de límites y todo discurso cohesionador— se ven en la necesidad de pactar con los grupos a quienes deben combatir. Esto implica, como subraya la cita anterior, una revaloración de los principios, tanto individuales, como colectivos, así como la creación de un “nuevo”/tercer espacio del que surgen discursos alternativos que se evidencian en el filme en las interacciones de Cheito y Pedro, así como del primero con los miembros de distintos grupos.

Asimismo, puede establecerse una correspondencia entre las demarcaciones establecidas por los mapas y las diferencias que implican el usar un uniforme militar. Ambos oficializan y legitiman, tanto la existencia de fronteras, como la pertenencia a un territorio específico. No obstante, los guerrilleros en el filme tienen uniformes similares a los uniformes militares, con la única diferencia de que usan una cinta roja en el brazo y no necesariamente se quedan de un lado u otro de la frontera sino que van movilizándose a conveniencia. Pero, a simple vista, parecen iguales, con lo cual el filme problematiza la existencia de espacios e identidades fijas e inamovibles que no tienen cabida en la frontera y que se camuflan para parecerse a aquello que se considera “oficial”, válido y legítimo.

Cuando Pedro y Cheito son descubiertos y logran escapar del campamento, Pedro, en un arrebatado de rabia, le dice a Cheito mientras lo golpea, “no lo mato porque quiero que sufra [...] y la patria lo va a hacer pagar”, a lo que Cheito, ya molesto por toda esta situación responde “qué patria ni que patria chico, ¿tú crees que a la patria le importan dos pendejos como nosotros? [...] tú y yo somos carne de cañón” y alega que los narcos y el gobierno son lo mismo porque son igualmente corruptos y que ellos dos están en la misma situación y por tanto deberían apoyarse. Su comentario hace énfasis en el doble discurso del patriota que se sacrifica por su país—pero que en realidad es, simplemente, un peón más del gobierno— y es uno de los puntos focales de *Punto y raya*. La reflexión de Cheito supone un proceso de posicionamiento y de—posicionamiento ante discursos y valores establecidos, así como un reconocimiento de la complejidad de la situación en la que se encuentran. Sus experiencias pasadas, las condiciones de su reclutamiento y su adaptabilidad le han permitido entender su posición como sujeto histórico, político y social y dejar el “juego” cuando sabe que tiene todas las de perder.

Un aspecto que vale la pena destacar en cuanto a la producción y apropiación de nuevos discursos, es el hecho de que Cheíto adopta los discursos de Pedro cuando, por ejemplo, debe reportarle a su capitán lo que ha vivido. Es decir, se hace pasar por un personaje honesto que lucha contra el crimen organizado para quedar bien con sus superiores quienes, por supuesto, no le creen una palabra. Por otra parte, Cheíto también se amolda al grupo en el cual se encuentra en el momento, adoptando una actitud que le permite sobrevivir y que transforma constantemente su identidad. Al contrario, Pedro permanece en una posición firme, lo cual le crea problemas tanto con los narcotraficantes, como con los guerrilleros y es por eso que dependerá de Cheíto para salir de las distintas situaciones en las que se encuentran.

Por consiguiente, tanto Cheíto como Pedro se ven obligados a trabajar juntos, especialmente porque el escape de Cheíto ha causado diferencias entre narcotraficantes y guerrilleros; al hacerse pasar por quien no era y haber escapado, los narcotraficantes consideran esto traición por parte de la guerrilla. Cuando ambos son capturados por guerrilleros y están a punto de ser fusilados, los narcotraficantes pasan en un helicóptero y disparan hacia el campamento guerrillero, permitiendo otro escape más y finalmente creando una cierta unión entre ambos soldados. Un plano detallado muestra los pies de Cheíto y Pedro compartiendo el único par de botas que tienen mientras caminan sin rumbo, intentando buscar una salida que les permita dejar la frontera y volver a sus respectivas vidas.

Sin embargo, su alianza se ve comprometida una vez más cuando son atrapados por el ejército venezolano y Cheíto, para salvarse, acusa a Pedro de ser guerrillero “porque me dio mucho palo” aunque luego se ve obligado a desmentir la acusación al ver que sus antiguos compañeros golpean incesantemente a Pedro sin ninguna compasión porque, “la vaina está mala con Colombia y yo creo que va a haber guerra, así que nos podemos echar a este de primerito”. Finalmente, Cheíto amenaza con denunciar al teniente porque le ha comprado droga a él, aludiendo al hecho de que una posible implicación en este tipo de actividad ilícita puede tener consecuencias negativas para cualquier soldado.

Una vez que han regresado a sus respectivos campamentos, una canoa cargada de prostitutas pasa por el río y cuando los soldados venezolanos las persiguen terminan en el campamento colombiano. Un breve enfrentamiento verbal termina en una negociación por parte de los altos oficiales de ambos grupos, quienes proponen un partido de fútbol para decidir la suerte de estas mujeres. El fútbol se convierte en un catalizador de las tensiones políticas y como afirma Carreño, se convierte también en un espacio simbólico de enfrentamiento entre colombianos y venezolanos (18). Pero al mismo tiempo elimina cualquier tipo de “raya” existente entre ambos grupos, quienes se dan a la tarea de ganar el juego de forma apasionada. Cuando el espectador se adentra en el juego, le resulta imposible distinguir a los jugadores, puesto que en el campo todos son iguales, están allí por las mismas razones y a fin de cuentas, son todos peones en un juego

que muchos ni siquiera llegan a comprender: “Las escenas del partido de fútbol en la frontera hacen de este un lugar donde se borran las diferencias, pues cuando la cámara toma distancia y nos da un plano general, se hace difícil saber quien es colombiano y quién es venezolano” (Carreño 18), lo cual alude al comentario de la directora citado al principio de este artículo, en el cual se destaca la unión –si bien precaria y no exenta de conflicto– de grupos distintos de acuerdo a sus necesidades. Una vez terminado el partido, se da una tregua entre colombianos y venezolanos, la cual fortalece la amistad entre Cheíto y Pedro, sobre todo cuando Pedro confiesa que no sabe leer ni escribir y que por tanto, no puede leer las cartas que su novia le envía. Cheíto entonces, ayuda a Pedro a responder las cartas –aunque no escribe lo que Pedro le pide, sino lo que él quiere escribir– y además le enseña a escribir.

Hacia el final del filme, tanto Cheíto como Pedro han sido elegidos como símbolo de unidad política entre ambos países: “los políticos decidieron mandarlos a Caracas y a Bogotá, como una manera de hablar de la supuesta unidad de los países hermanos” le dice el capitán (interpretado por Pedro Lander) a Cheíto. Le explica que él y Pedro viajarán juntos, serán condecorados y tendrán que visitar sus respectivas casas. Cuando Cheíto le pregunta al capitán por qué, este responde “para mí esto no es más que un invento de los gobiernos para darse tiempo y armarse, necesitan unos héroes simbólicos y les tocó a ustedes dos”. Esto refuerza el argumento planteado por Cheíto cuando le comenta a Pedro la forma en la que ellos están siendo utilizados por el gobierno y cómo todos los grupos que ejercen el poder en este espacio comparten intereses similares. Ninguno tiene posiciones fijas o absolutas sino que cambian de acuerdo a las circunstancias. Entonces, el filme cuestiona también las nociones de criminalidad, ilegalidad e impunidad, entre otras, al agrupar a todos estos sujetos dentro de un mismo territorio bajo una situación de precariedad e inestabilidad. No hay ganadores ni perdedores sino sobrevivientes.

### ¿FINAL?

La frontera, entonces, es un lugar donde, para decirlo con Avalos, el poder comienza y termina; este es crudo, absoluto y se encuentra en el mayor abandono. Es un momento de iniciación en el ritual de la nacionalidad y un necesario rito de pasaje (189). En este sentido, la frontera no es un espacio simple y con una función determinada –a pesar de que este es el objetivo del Estado–, sino que al contrario, se convierte en un espacio móvil y fluido en el cual los personajes cuestionan conceptos y valores individuales y colectivos y realizan transacciones al margen de la ley, tanto de carácter político y económico, como humano.

Al final del filme y una vez de vuelta en sus respectivos comandos, el capitán de Cheíto les dice que mientras los estados promueven relaciones simbólicas, la frontera tiene otras implicaciones y la guerra entre países es real. También les ordena a los soldados que no deben relacionarse con los del otro bando, dirigiéndose especialmente

a Cheíto. Sin embargo, tanto Cheíto como Pedro rompen las reglas, encontrándose en su tiempo libre y asistiendo a fiestas juntos. En la medida en que la guerra se hace cada vez más evidente, las tensiones aumentan hasta que finalmente se condensan en un tiroteo que dura varios minutos y en el cual vemos *close ups* de las caras de Cheíto y de Pedro, ambos camuflados con pintura y dudando sobre si disparar o no aunque terminan haciéndolo con rabia y sin apuntar a ningún lugar específico.

Los planos del final nos acercan a los cadáveres de ambos bandos, tirados a las orillas del río –“carne de cañón”– y luego un plano general nos muestra una canoa con dos personas alejándose por el río, mientras oímos en *voice over* distintos fragmentos de conversaciones entre Cheíto y Pedro que hemos escuchado a lo largo del filme. Estos fragmentos se asemejan a un lenguaje telegráfico, similar al de los puntos y rayas, abierto a la interpretación, como se mencionó al principio del artículo. Queda a juicio del espectador determinar si los protagonistas han podido salir de la frontera o si forman parte de los cadáveres sin identificar que pululan en el río.

Finalmente, la incapacidad del espectador para identificar la pertenencia de estos cuerpos inertes a un ejército o a otro, cuestiona la relación entre el mapa, la historia y la política como construcciones subjetivas que delimitan y marcan las diferencias y el territorio donde tienen lugar estos encuentros, no siempre amistosos, entre grupos disímiles cuyas identidades, discursos, lealtades y valores están en constante movimiento y cuyas similitudes, a su vez, son innegables. Además, se pone en evidencia la invisibilidad de espacio fronterizo, su carácter marginal y sus contradicciones inherentes, como espacio delimitado y fijo en teoría, pero fluido e indefinible en la práctica. Tanto la política, como la historia y el lenguaje se cargan de ambigüedad en este espacio intermedio, adaptándose a las circunstancias del momento y al sujeto que en ellas debe sobrevivir.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- Avalos, David. “Response to the Philosophical Brothel.” *Rethinking Borders*. John C. Welchman, ed. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 187-199.
- Bisbal, Marcelino. “Medios y cultura en la integración colombo-venezolana”. *Cuaderno Venezolano de Sociología* 14/3 (2005): 429-437.
- Carreño, Víctor. “La representación de la frontera colombo-venezolana en el cine venezolano de ficción: contrabando y legitimación de identidades”. XXX Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos-LASA. San Francisco, 24-26 mayo 2012. Ponencia.
- Castro Pumarega, Daniel. “Diccionario de venezolanismos”. <<http://projetbabel.org/internet/venezolanismos.htm>>. 5 ene. 2013.

- Foucault, Michel. "Las redes del poder". *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Christian Ferrer, comp. La Plata: Terramar Ediciones, 2005. 15-31.
- Harley, J. B. "Deconstructing the Map." *Cartographica* 26/2 (1989): 1-20. <<http://hdl.handle.net/2027/spo.4761530.0003.008>>. 8 mar. 2013.
- Merewether, Charles. "Zones of Marked Instability: Woman and the Space of Emergence." John C. Welchman, ed. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 101-124.
- Mihn-ha, Trihn T. "An Acoustic Journey." *Rethinking Borders*. John C. Welchman, ed. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 1-17.
- Punto y raya*. Elia Scheider, dir. Joel Filmes, 2004.
- Rutherford, Jonathan. "The Third Space: Interview with Homi Bhabha." *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990. 207-221.
- Vanaclocha, Pau. "Elia K. Schneider, directora de *Punto y raya*". 2005. <<http://www.vanavision.com/2011/08/elia-k-schneider-directora-de-punto-y.html>>. 11 nov. 2012.