

ALIEN/ALIENÍGENA: *BARRIER* Y LA REPRESENTACIÓN DE LA OTREDAD FRONTERIZA

Alien/Alienígena: Barrier and the Representation of Borderland Otherness

ANNA MARTA MARINI
INSTITUTO FRANKLIN-UAH (España)
annamarta.marini@gmail.com

Resumen: la representación de la frontera México-EE.UU. se relaciona inevitablemente con la percepción mutua del otro lado, entrelazándose con la confrontación existente entre la sociedad estadounidense y la presencia —interna y externa— de lo latino, a menudo expresada a través de impactantes metáforas visuales. Publicado en 2015, la serie cómic *Barrier* —por Brian K. Vaughan, Marcos Martín y Muntse Vicente— desafía el discurso institucional y mediático sobre la frontera e inmigración; pese a su giro *sci-fi*, su cuento refleja choques reales existentes sobre el asunto fronterizo y el conflicto entre la cultura dominante anglo y la latina.

Palabras clave: frontera, cómic, inmigración, *latino studies*, ciencia ficción fronteriza

Abstract: The representation of the US-Mexico border is strictly related to the perception of the mutual other side, which is bound to the confrontation between the US society and the Latino presence, often conveyed through visually compelling metaphors. Published in 2015, the comic series *Barrier* —by Brian K. Vaughan, Marcos Martín and Muntse Vicente— challenges the institutional and media discourse on the border and immigration; in spite of its sci-fi turn, the story reflects the existing clashes related to the border matter, as well as to the unresolved conflict between the US dominant Anglo culture and the Latino one.

Keywords: Border, Comic, Immigration, Latino Studies, Border Sci-fi

La representación de la frontera entre México y Estados Unidos depende intrínsecamente de la percepción recíproca entre Estados Unidos y las poblaciones hispanoparlantes de América, ya sean internas o externas; la confrontación con lo latino es indisoluble del discurso fronterizo norteamericano y se entrelaza con metáforas tangibles y dotadas de fuerte impacto visual. Además, el tema de la inmigración latina —y en particular mexicana y centroamericana— es clave en la comprensión del conflicto etnolingüístico interno. El cómic se propone como medio multimodal eficaz y articulado a través del cual es posible trazar las relaciones entre representación y sociedad, construcción de imagen y actualidad sociohistórica. Por lo tanto, resulta no solamente coherente sino también necesario un análisis precisamente de la narración visual relacionada con la cuestión fronteriza, los intercambios entre lo anglo y lo latino, la migración latina hacia el norte y el derrumbe del sueño americano. En los casos analizados, el compromiso político resulta indisoluble del producto cultural, que propone narrativas alternativas y voces invisibilizadas en el discurso público estadounidense. El cómic *Barrier* —creado por Vaughan, Martín y Vicente, y publicado por primera vez en versión digital en 2015— representa un ejemplo paradigmático de *storytelling* multimodal, en el cual —a través de la sintaxis del lenguaje visual junto a un brillante recurso lingüístico— otredades recíprocas inevitablemente se encaran en una frontera real y metafórica a la vez.

El cómic como espacio discursivo geopolítico: la frontera México-EE.UU.

La narración inspirada en la frontera mexico-estadounidense se desarrolla y alcanza difusión popular en relación con la expansión de Estados Unidos hacia el suroeste en el siglo XIX, entrelazándose en su origen con la creencia del Manifest Destiny y sus consecuentes temas identitarios y nacionales. Las regiones fronterizas —o *borderlands*— se caracterizan por un concepto intrínseco de límite, con relación al Otro externo y también a un lejano centro nacional; los límites fronterizos inevitablemente estimulan la imaginación en ambos sentidos, en un ejercicio lingüístico y metacognitivo a la vez (Spíndola Zago, 2016). Con respecto al género western y los tópicos relacionados con la conquista del Oeste, generalmente la frontera representa un espacio que alimenta el estereotipo relativo al otro lado mexicano como lugar salvaje y fuera del control social, donde efectivamente se desarrollan actividades criminales, se amparan de la ley estadounidense malhechores de variada naturaleza, y prevalecen los intereses personales. Lo mexicano suele caracterizarse por su civilización inferior y de manera ambivalente, representativa de una supuesta doblez moral. Si por un lado los personajes mexicanos y nativos resultan dóciles, sumisos y por ende subordinados, por otro, mantienen su índole primitiva que se desata en reacciones violentas, traiciones cobardes y actitudes salvajes. De la tradición literaria popular, el cómic con temática western se desarrolla a partir de finales de los años veinte (Bold, 1996) y evoluciona conversando mutuamente con la producción cinematográfica de género; y así como acontece en el cine fronterizo estadounidense (Maciel, 1994), en el cómic western

tradicional el Otro latino a menudo carece de rasgos realmente apreciables y se coloca en segundo plano frente al hombre anglo. Hay que destacar la existencia de cómics mexicanos ambientados en un Old West cuya descripción es bastante vaga y que retoman los mismos estereotipos, aun generalmente sustituyendo los personajes subordinados de origen mexicano con arquetipos de indígenas americanos. Una de las publicaciones más populares y longevas en la historia del cómic mexicano es *El Libro Vaquero* (primero publicado por la Editorial Novedades en 1978 y, luego, por la Editorial Niesa) (Ocampo, 2013); al igual que otra serie popular ya cancelada, *Frontera Violenta*, se trata de una publicación muy barata, largamente difusa, con tintes eróticos y tramas bastante triviales aunque entretenidas, sin pretensiones artísticas o literarias. Las historietas populares ambientadas en la frontera indistinta del Oeste salvaje retoman estrategias retóricas explotadas en las novelas western estadounidenses de inicios del siglo veinte —conocidas como *dime and nickel novels*— y los seriales pulp, caracterizados por un subyacente discurso de supremacía blanca y masculina impulsada por un asumido ethos democrático (Bold, 1996) e implícitamente civilizador. En historietas mexicanas la línea entre personajes blancos y criollos se hace en ocasiones borrosa, adecuándose a la percepción social pigmentocrática del país. A pesar de sus rasgos discriminatorios, por su consolidada popularidad, *El Libro Vaquero* sigue siendo empleado para la difusión de campañas institucionales; por ejemplo, en 2004 la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) distribuyó a través de esta publicación su Guía del Migrante Mexicano, focalizada precisamente en los riesgos conllevados por el cruce fronterizo ilegal (Hernández Nieto y Rubinstein, 2018).

Al margen de la mitología relacionada con el viejo Oeste, la frontera ha sido objeto —directa e indirectamente, material y conceptualmente— del trabajo de autores latinos y en particular chicanos, en el cual a menudo el concepto de frontera se yuxtapone y asimila a la Otredad intrínseca a su propia existencia en los Estados Unidos (y del cual una muestra muy interesante se puede encontrar en Aldama, 2018). Dentro del campo del cómic alternativo latino, los Bros. Hernández representan uno de los casos más destacados, trazando el camino para el desarrollo de una producción de cómics profundamente relacionada con las problemáticas propias de la definición de la identidad latina en Estados Unidos (Aldama, 2009; Merino, 2009). El trabajo de Jaime y Gilbert Hernández recurre y reinterpreta géneros “from the two sides of the border to establish a bicultural depiction of Latino life” (García, 2017: 70), combinando elementos de la cultura hegemónica estadounidense y una perspectiva étnica propia de la experiencia latina. Asimismo, es relevante destacar la obra de Lalo Alcaraz, en particular con respecto a sus *cartoons* políticos dedicados a la inmigración y los dilemas que caracterizan la fricción entre los latinos y los modelos culturales dominantes en la sociedad estadounidense (Fernandez L’Hoeste, 2017). En este sentido, cabe mencionar también los *cartoons* colectados en *El Machete Illustrated* por Eric J. García, cuya crítica sobre la cuestión fronteriza y las políticas inmigratorias es particularmente cortante, actual y atinada, además de revelarse fuertemente relacionada con las raíces mexicoamericanas del autor.

En el discurso público estadounidense, el tema de la frontera —y en particular de su supuestamente necesaria militarización y de la inmigración ilegal mexicana y centroamericana— surge a partir de mediados de los años ochenta, se fortalece a lo largo de los años noventa y adquiere rasgos permanentes a raíz de los atentados del 11 de septiembre de 2001. El discurso político relativo a las relaciones exteriores con México y Centroamérica se ha ido centrando en el tópico de la valla fronteriza y de la defensa de la misma; la frontera se ha vuelto un símbolo en el cual se materializan las relaciones de poder entre Estados Unidos y sus vecinos, así como los fundamentos discriminatorios de sus políticas inmigratorias. Consecuentemente, los temas encarados por el cómic ambientado en contexto fronterizo han ido profundizándose y —al margen de una regular producción de obras dentro del canon western— alejándose de los estereotipos relacionados con la conquista del Oeste. Desde el principio de los años 2000, el espacio fronterizo de ficción ha ido adquiriendo una carga política definida; el cómic se ha transformado en una herramienta muy eficaz a la hora de ejercer una mirada crítica hacia la realidad sociohistórica presente y el discurso institucional sobre la frontera, ya militarizada.

Si se revisa obras que retoman y adaptan paradigmas propios del cómic *mainstream* estadounidense, se destaca, antes que todo, la existencia de unos cuantos cómics de superhéroes latinos cuyo contexto es precisamente la frontera entre México y Estados Unidos. Se trata de personajes de origen a menudo mexicano, cuyo entorno y ethos resultan fuertemente vinculados con su identidad etnolingüística y fronteriza a la vez. Recordamos por ejemplo el independiente *El Gato Negro* por Richard Dominguez (Azteca Productions, 1993-1996), alter ego del trabajador social Francisco Guerrero, caracterizado por su honestidad, fe religiosa y compromiso con la comunidad latina local (Aldama, 2009); el contexto en el cual se mueve el Gato Negro se sitúa en la frontera de Texas, donde se encuentra luchando —aunque sin superpoderes— en contra de narcotraficantes y villanos fronterizos. La serie ha sido retomada en 2005 como *El Gato Negro, Nocturnal Warrior*, de la cual MGM planea producir una adaptación televisiva a partir del 2019.

Otro cómic independiente, *El Peso Hero* por Héctor González Rodríguez III (Río Bravo Comics, 2011-presente), representa un ejemplo paradigmático de la autorepresentación mexicoamericana fronteriza. El protagonista de esta serie obtuvo superpoderes —súper fuerza y piel indestructible— a raíz de un accidente y los emplea defendiendo migrantes del narcotráfico, así como de las autoridades corruptas y traficantes de seres humanos. Su contexto radica en la realidad cotidiana fronteriza; el autor además juega con el bilingüismo, pues el protagonista —representante de valores éticos humanitarios y ayuda desinteresada en un contexto caracterizado por la ambigüedad moral— solamente habla español, pero entiende a los personajes angloparlantes con los cuales interactúa. Así como acontece a menudo en el cómic alternativo latino —cabe mencionar personajes como Burrito (Carlos Saldaña), El Muerto (Javier Hernández), Sonámbulo (Rafael Navarro), entre otros— en *El Peso Hero* es evidente la influencia de elementos iconográficos distintivos de la cultura popular mexicana; el autor debe mucho,

por ejemplo, a las representaciones gráficas y cinematográficas de íconos como el luchador El Santo.

Otra obra interesante es la tercera versión del superhéroe *Blue Beetle* (DC Comics, 2006-2018), quien en 2006 por primera vez toma la cara de un adolescente mexicanoamericano, Jaime Reyes, y se traslada en la frontera. Además de una creíble reconstrucción del contexto propio de El Paso, Texas, y del cruce fronterizo, la serie se articula según la contraposición entre el lado estadounidense y el mexicano, la realidad urbana y la rural, donde el desierto se convierte en el trasfondo de las luchas entre metahumanos, seres extraterrestres y el protagonista superheróico. Una vez más, los rasgos peculiares de la cotidianidad fronteriza caracterizan la ambientación y los personajes principales; *Blue Beetle* toca de manera recurrente temas de inmigración, racismo fronterizo, crimen organizado e interdependencia entre los dos países vecinos.

Con respecto a géneros distintos, los cuatro números publicados de *Border Town* (DC Vertigo, 2018-2019) encaran el eje temático del racismo en la frontera, en particular a través de una línea narrativa principal articulada por una historia de bullying racial en contexto escolar. La serie se sitúa en Arizona y se abre con una referencia a la cesión del territorio mexicano a Estados Unidos en 1848, así como a la consigna más reiterada por el discurso de Donald Trump, “Make America great again”, usada por un grupo de vigilantes armados que recuerda organizaciones fronterizas extrajudiciales como el Minutemen Project. Se trata de un cómic con tintes sobrenaturales y de horror, con secuencias bastante sangrientas y crudas; la metáfora principal relacionada con la frontera asimila la valla militarizada a un portal cósmico entre la realidad y el inframundo azteca. Los motivos mitohistóricos y simbólicos retoman iconografías arquetípicas de la cultura mexicana (como, por ejemplo, a través de las figuras del luchador, la Santa Muerte o el chupacabras) e indígena americana, aunque de alguna manera reinterpretados y no profundizados. A pesar de cambiar de color algunos textos seleccionados supuestamente pronunciados en español, *Border Town* es monolingüe pues incluso los personajes claramente de origen mexicano hablan inglés, excepto por algunos términos básicos puntuales empleados para caracterizarlos. Sin embargo, hay que destacar que el reparto de personajes es bastante variado en términos de caracterización étnica, y la reconstrucción del contexto fronterizo retoma detalles realistas. El racismo expresado a través de la línea narrativa principal es síntoma de una tensión existente, propia de un contexto de convivencia consolidada pero conflictiva, debido al rastro histórico de la colonización interna de las poblaciones indígenas y mexicanas de las borderlands estadounidenses.

Hay que mencionar por cierto la existencia también de algunos interesantes reportajes gráficos sobre la frontera México-EE. UU., como *The Scar* (2019), por Renato Chiocca y Andrea Ferraris, basado en entrevistas a voluntarios y activistas empeñados en trabajo humanitario de ayuda a migrantes en ambos lados de la barrera. *The Scar* se sitúa en el cruce de Arizona conocido como Ambos Nogales, lugar marcado además por instalaciones artísticas de protesta en contra de la militarización de la frontera (Regan, 2018). Las metáforas generalmente más empleadas para referirse a la migración son de

carácter hidráulico o militar; por lo tanto, encarando con fuerza el tema de la inmigración hacia el norte, la metáfora discursiva a desafiar elegida por los autores es la “oleada” de migrantes, así como se encuentra retomada por el discurso mediático estadounidense y también mexicano. Los cómics que desde los años 2000 han tematizado específicamente la frontera se focalizan en la liminalidad —política, cultural y social— propia del confín a la vez que juegan con su porosidad, ya sea en un contexto cotidiano o de manera metafórica eligiendo paradigmas sobrenaturales o superheroicos.

***Barrier* y la contranarrativa fronteriza**

En 2013, el autor Brian K. Vaughan y el ilustrador Marcos Martín autopublicaron su trabajo *The Private Eye* —realizado en colaboración con la colorista Muntse Vicente— en versión digital a través de la plataforma Panel Syndicate. Se trata de una serie de ciencia ficción con tintes distópicos, aclamada por la crítica y más tarde publicada como colección por Image Comics (2015). El equipo de autores colaboró nuevamente en 2015 para la creación de la serie *Barrier*, compuesta por cinco libros igualmente difundidos en versión digital a través del mismo portal; la obra, así como la precedente, está disponible a la descarga por oferta libre y se encuentra publicada como miniserie por Image Comics (2018). Así como en *The Private Eye*, los cuadros se articulan según una disposición horizontal, en un formato *widescreen* que resulta particularmente eficaz para la lectura en pantalla y permite la creación de gráficas peculiares.

La trama es de por sí simple: dos humanos coinciden por casualidad en la frontera y en ese momento son raptados por una nave extraterrestre; dentro de la nave encuentran personajes alienígenas que —después de un intercambio de memorias pasadas recientes— los liberan. En el primer libro, los autores nos presentan a los dos protagonistas humanos, la hacendada tejana Liddy y el migrante hondureño Oscar. A lo largo de la obra, cada uno se expresa exclusivamente en su idioma materno pues, como se destacará más adelante, la incompreensión lingüística recíproca es uno de los ejes —narrativos y metafóricos a la vez— fundamentales de *Barrier*. Desde un punto de vista lingüístico y de distribución del elemento verbal, la serie es de por sí bastante original, pues además del multilingüismo —o quizás precisamente por eso— hay un componente gráfico constante que supera la necesidad de lenguaje verbal; el tercer libro es casi enteramente silente, así como lo es la tercera parte del primer libro. Precisamente esa parte final del arranque de la historia se desarrolla a través de la yuxtaposición de la realidad vivida por Oscar y Liddy en los momentos que los llevan a coincidir; el acercamiento progresivo entre los dos se articula por medio de un panel central común que se va reduciendo, acercando literalmente los dos paneles laterales en cuanto las dos tramas individuales se aproximan al momento de colisión. La narración a menudo dual —aunque contemporánea— encarnada en los protagonistas humanos hace metáfora de la Otredad del respectivo “otro lado”, yuxtaponiendo la realidad del norte y sur de la frontera. A pesar de tratarse de un tema actualmente generalizado en la esfera pública, a través del choque entre personajes se

evidencia también la superficialidad e instrumentalización que caracterizan el discurso público norteamericano con respecto a mecanismos de migración latina, muy complejos y radicados en la historia de la frontera entre México y Estados Unidos (analizados eficazmente por Massey et al, 2009).

El tópico principal encarado por *Barrier* es la conexión entre el discurso fronterizo y la inmigración ilegal centroamericana y mexicana hacia Estados Unidos, desde la perspectiva de una mirada que es evidentemente crítica a pesar de ser verbalmente implícita. En el discurso público y mediático sobre el tema, la representación discursiva tendencialmente negativa construida acerca de los migrantes —acompañada a menudo por imágenes fotográficas seleccionadas por su calidad impactante— no deja espacio a la representación de sus derechos humanos (Martínez Lirola, 2017). La representación de derechos humanos en el cómic se ha evidenciado sobre todo con respecto al *comics journalism* y narraciones gráficas relacionadas con el periodismo y con la reconstrucción de memoria histórica, basados a menudo en un trabajo de archivo y representaciones de eventos reales traumáticos. Con respecto a eventos en contextos actuales y sus representaciones prácticamente coevas, se ha analizado mucho el trabajo del periodismo gráfico por autores como Josh Neufeld, Karrie Fransman, Kate Evans y —eminentemente— Joe Sacco. En muchas secuencias de su obra, Sacco aborda directamente la violación de derechos humanos específicos, los discursos y organizaciones relacionados con el tema (Brister y Walzer, 2013); en su reconstrucción refleja —más que un recuento historiográfico— la destrucción discursiva y progresiva de la humanidad de las víctimas de conflictos (Salmi, 2016), que convierte a civiles desarmados en refugiados.

En este sentido, los ejemplos de cómic mencionados en el primer apartado reflejan indudablemente el proceso de deshumanización del inmigrado de origen latino, así como sus consecuencias tangibles en la vida cotidiana de las poblaciones en las *borderlands*. Aun siendo una obra marcada por el paradigma de la ciencia ficción y que no cabe en la categoría de periodismo gráfico, *Barrier* plantea ante todo una contranarrativa de la migración en sí y de las razones que empujan a los migrantes mexicanos y centroamericanos a trasladarse hacia el norte. En el discurso público estadounidense, difícilmente se detallan de manera realista las condiciones de vida en los países de origen de los migrantes hispanoparlantes. La percepción de que se trata de individuos malintencionados —involucrados voluntariamente con las redes norteamericanas del crimen organizado— es muy difusa; su construcción discursiva se encuentra condensada en varias declaraciones de Donald Trump sobre el tema, expresadas sobre todo en fase de campaña electoral presidencial, muy populares y no cuestionadas por sus seguidores pero tampoco por sus antagonistas políticos. Entre muchos, un ejemplo relevante —aunque no explícito— es su aserción de que “when Mexico sends its people, they’re not sending their best” (discurso de candidatura, 16 de junio de 2015); la elección del Estado mexicano como agente único de la migración evidentemente quita responsabilidad al gobierno de Estados Unidos y —aunque sin emplear términos despectivos o negativamente connotados como en otras ocasiones— subraya la mala intención pretendidamente intrínseca a tal

migración. Significativamente, en su primer contacto con Oscar, Liddy le acusa de ser un integrante de grupos criminales mareros por su nacionalidad hondureña y la supuesta evidencia trazada por sus tatuajes; su suposición quedará deconstruida más adelante, en una revelación de la realidad sobre la relación cotidiana de muchos hondureños con las pandillas locales. En realidad, Oscar es una víctima de los mareros locales, que intentan reclutarlo bajo chantajes y amenazas en contra de su familia. Significativamente, en un momento de vulnerabilidad del personaje, el lector puede notar que Liddy tiene tatuajes también. Cuando los dos se encuentran por primera vez después de la abducción, ya en la nave espacial alienígena, Liddy está desnuda e indefensa, mostrando sus tatuajes; a pesar de su inicial saña en contra de Oscar, el hondureño le presta enseguida su sudadera para que se pueda cubrir.

El discurso proporcionado por *Barrier* se opone, por ende, al radicado discurso sobre el muro fronterizo, justo en el momento histórico y político en que se desarrolla la campaña presidencial de Trump, quien ha retomado los tópicos propios de tal discurso asumiéndolo como pivote de su estrategia discursiva. Como destaca la ya mencionada obra *The Scar*, en el discurso público estadounidense los *aliens* ilegales ya no son los *pochos* de origen mexicano que siempre han formado parte del panorama fronterizo, sino que invasores incontrolados arrastrados por una imparable marea. A tal representación subyace evidentemente la cuestión del conflicto —histórico, cultural y socioeconómico— entre lo anglo y lo latino, nunca realmente encarado ni resuelto en la sociedad estadounidense, y encarnado precisamente por la barrera fronteriza (Casey y Watkins, 2014). La representación discursiva del indocumentado de origen latino se concretiza en la metáfora alienígena propuesta por Vaughan. Las portadas de los cinco libros que componen la serie revelan la orientación y el intento político de los autores. En particular, la portada del tercer libro muestra un vertedero metafórico de la frontera, un cúmulo de señales de tráfico, sobras de *fast food* y una bandera estadounidense estropeada, en una representación metafórica del ya ruinoso sueño americano. En la portada siguiente, hay sangre colando del margen superior de la página y manchando los pétalos de una flor alienígena, mientras que la portada final presenta una Tierra al revés (según la representación tradicional) en que el norte de América se encuentra abajo, en una subversión visual del orden asumido. La representación visual del paisaje desolado fronterizo —reproducido en la portada de la colección y del primer libro— conlleva una fuerza intrínseca que muy difícilmente podría ser transmitida a través de una descripción textual. En ambos lados del confín la orografía resulta igual, así como lo es en la realidad. La descripción visual del viaje del migrante centroamericano hacia el norte es igualmente realista, evidentemente influenciada por testimonios y documentales como el pionero *La Bestia* (2010), dirigido por el periodista mexicano Pedro Ultras.

La complicidad entre los protagonistas —tanto humanos como alienígenas— se desarrolla por motivos profundamente humanos, no a través de lenguaje verbal o experiencias pasadas compartidas. En el momento de intercambio de memorias impuesto por los alienígenas, todos los personajes involucrados aprenden algo que no sabían ni habían imaginado, y que sin

embargo los ha llevados al encuentro. Los alienígenas aprenden la historia de Liddy, que empieza cuando las autoridades locales le traen una comunicación de desalojo seguida por el inesperado suicidio de su amado marido. Liddy aprende la historia a raíz de la migración solitaria de Oscar, pues junto con el lector descubre el sangriento asesinato de su familia por mano de criminales. A través de esta secuencia eficaz, emerge un tema a menudo ignorado por la narrativa institucional y mediática relacionada con la migración: la imposibilidad impotente de los centroamericanos de escaparse del yugo representado por el crimen organizado y su cotidiana violencia. A su vez, Oscar aprende detalles sobre el desastre natural por el que los alienígenas decidieron buscar una solución para garantizar el futuro de su propio planeta. El sentido de impotencia frente al destino expresado por los alienígenas es evidente; el texto que acompaña su partida es inequívoco, pues declaran que irán a buscar alivio más allá de lo ya explorado aunque sea ilegal. En este caso el potente mensaje de *Barrier* se explicita a través del texto: como afirman los protagonistas extraterrestres, la uniformidad engendra enfermedad mientras que la diversidad genera salud.

El cómic permite indudablemente formas de *storytelling* muy versátiles, permitiendo la reproducción de historias reales sin comprometer el anonimato de sus protagonistas. Permite además insertar elementos de humor, reconstruyendo de esa manera la humanidad de los personajes y, al mismo tiempo, fortaleciendo el contraste con los aspectos más pesados de la narración (Davies, 2017). En *Barrier*, los protagonistas humanos encarnan dos arquetipos identificables y contrapuestos, representativos del contraste entre la realidad estadounidense —y su cultura dominante anglo— y la migrante, hispanoparlante y subordinada. Dos personajes, dos realidades, dos “lados” mediados y unidos por una forzada conexión alienígena; significativamente, Vaughan nos muestra que en ambos lados hay sufrimiento —aunque en declinaciones distintas— y batallas, emocionales y materiales. La conexión evidente con la realidad, representada a través de detalles visuales reconocibles, permite suscitar emociones relacionándose con procesos de *meaning-making* codificados; tales procesos se realizan de manera simple y eficaz precisamente a través de metáforas conocidas (Lakoff y Johnson, 1980) y, en el caso del cómic, por medio de morfemas conocidos pertenecientes —en este caso— al lenguaje visual norteamericano (Cohn, 2013). Aunque enmarcada en un paradigma de ciencia ficción, la representación de la realidad del contexto fronterizo en *Barrier* se acerca en varias ocasiones a la representación proporcionada por reportajes gráfico.

La representación a través del lenguaje visual y verbal del cómic estimula sin duda una experiencia diegética y un entendimiento que, de alguna manera, se acercan a la eficacia de la ficción documental, proporcionando modalidades narrativas, performativas y, en parte, hasta de carácter testimonial (Mickwitz, 2015). Un cómic como *Barrier* resulta por lo tanto en una intersección entre *storytelling* personal —aunque a través de la construcción de arquetipos— y la reconstrucción ficcionalizada de una memoria cultural sobre el conflicto fronterizo y, más ampliamente, transcultural, implícito a la existencia de fronteras identitarias tanto externas como internas al contexto

estadounidense. Los arquetipos precisamente permiten la representación de una historia colectiva, puntual y trascendente a la vez. El recíproco conocimiento lleva a un desenlace inesperado, en que los protagonistas humanos retoman conciencia en un mundo familiar pero Otro, en el cual su primer contacto —y último para el lector— con otros seres humanos resulta nuevamente en un choque de idiomas. Los dos protagonistas parecen volver a un contexto conocido y terrestre, en el cual incluso reconocen el letrero de una famosa cadena de *fast food*; sin embargo, su primer contacto con sus semejantes locales es abrupto, pues se trata de un grupo de hombres armados que los rodea agrediéndoles verbalmente en un idioma que parece ser árabe. El final se abre por lo tanto a una continuación, evidenciando como las fronteras —físicas y conceptuales— trasciendan el caso local.

La representación del *alien*/alienígena

El giro hacia el género de ciencia ficción tiene en este caso un papel fundamental en la construcción de la contranarrativa fronteriza. A través del medio del cómic y sus posibilidades expresivas multimodales, la proyección imaginativa (Barker, 1989) invitada por el género permite la construcción de metáforas eficaces sobre temas de actualidad y detalles reales. Evidentemente, el pivote metafórico en *Barrier* resulta ser el paralelo trazado entre lo alienígena y lo indocumentado, jugando con la polisemia propia de la palabra *alien* en su uso común, especialmente en Estados Unidos. Además de referirse a una entidad extraterrestre, *alien* identifica a un individuo residente en el territorio nacional no naturalizado, siendo originario de un país extranjero y todavía oficialmente ciudadano de tal Estado. Se trata de un término denotativo, aunque en realidad en el discurso público estadounidense —sea político, institucional o mediático— a menudo toma valor connotativo; el uso de *alien*, al igual que de indocumentado e ilegal, marca un carácter negativo, apoyándose en el recelo difuso hacia los inmigrantes y la suposición de su voluntad precisa de quedarse en la ilegalidad. Claramente se trata de construcciones fundamentales del discurso discriminatorio y soberanista en general; sin embargo, en el caso de su aplicación en la esfera pública estadounidense, la corrupción connotativa del término *alien* resulta evidente. Además, hay que considerar que generalmente en el discurso relacionado con la frontera y la inmigración —sea en la esfera política, sea en los medios de comunicación *mainstream*— el término *alien* se ha puesto en relación sobre todo con migrantes de origen latino y árabe, en parte silenciando la existencia de indocumentados de orígenes distintos. Sobresaliendo la presencia de latinos —documentados e indocumentados— en el país, la confusión y la simplificación interpretativa inevitablemente alimentan en el público una percepción negativa hacia los latinos en general.

Al final del primer libro —focalizado en una trama muy realista— los dos protagonistas humanos del cómic se encuentran raptados por una entidad extraterrestre, en lo que parece el arranque de un cuento de ciencia ficción cuya colocación espacial fronteriza es un mero pretexto narrativo. Sin embargo, en el libro final la metáfora alienígena se revela abiertamente ampliando la

profundidad de significado intrínseca a la brillante explotación del paradigma sci-fi. El primer impacto con el universo alienígena de *Barrier* muestra un espacio apabullante, moteado con puntos de color a contraste que a lo largo de la narración se revelan evocadores de efectos gráficos al estilo de la artista Yayoi Kusama. Si bien en el encuentro inicial nos topamos con una entidad que recuerda las máquinas de combate en *War of the Worlds*, los dos personajes extraterrestres principales son dibujados como esferas fluctuantes, a posteriori quizás evocativas de granos de polen. En efecto, estas esferas se despliegan revelando una caracterización mucho más compleja: su torso algo antropomórfico culmina en coloridas flores bioluminescentes (a través de un brillante trabajo de punteado) que recuerdan *Rafflesias* u otras plantas carnívoras florecientes.

La caracterización hace que los dos alienígenas —aparentemente a cargo de la nave espacial— resulten de alguna manera familiares, extraterrestres y reconociblemente exóticos a la vez, sugiriendo una metáfora relacionada con la dificultad real en distanciar al migrante en cuanto otro ser humano. Dada la diversidad etnolingüística de la población estadounidense, los inmigrantes que llegan a Estados Unidos —y aún más los que allí residen durante muchos años— resultan ajenos solamente en un contexto evidente de migración. Especialmente en el caso de los migrantes mexicanos, por muchos rasgos compartidos —cultural, histórica y socialmente— se trata de personas que resultan distintas e involuntariamente familiares a la vez, con que aplicar un distanciamiento discriminatorio requiere una construcción discursiva articulada. La representación gráfica de los personajes alienígenas primarios y secundarios surge de una estrecha colaboración creativa entre Vaughan y Martín, quienes intentaron dar forma a seres inidentificables y extrañamente familiares a la vez (Holub, 2018). Hay que mencionar que otro elemento recurrente a lo largo de la narración son los insectos, que parecen poblar el lugar extraterrestre donde los protagonistas son mantenidos cautivos. Los insectos, presentes tanto en el contexto real como en el alienígena, aparecen como testigos mudos y ubicuos de los acontecimientos, cuya suerte acompaña a los protagonistas humanos.

Con respecto al medio textual, el bilingüismo caracteriza *Barrier* radicalmente. Desde la aparición de los protagonistas humanos, se revela fundamental la metáfora de la barrera lingüística como barrera totalizadora y paralizante, que aparentemente impide cualquier posibilidad de establecer un contacto eficaz. Por lo tanto, el componente textual resulta simbólico, irrelevante dentro de la perspectiva diegética de los propios personajes, y fundamental a la vez en la articulación de su contacto y progresiva subversión del prejuicio inicial. No existe una jerarquía entre los distintos códigos lingüísticos que encontramos a lo largo de la narración; el continuo enfrentamiento visual de los dos idiomas principales (el inglés para Liddy y el español en su variante hondureña para Oscar) hace visible la forzada interacción entre distintos patrones de construcción de significado y su verbalización. Al final del segundo libro se introduce la existencia de un tercer idioma, empleado por los protagonistas alienígenas que comunican entre ellos a través de globos colorados sin traza de signos. Se trata de colores sólidos y cambiantes, según —podemos suponer— el significado y el estado de ánimo que conlleva la

expresión. En la secuencia del intercambio de memorias entre Liddy, Oscar y los extraterrestres, los personajes de los flashbacks inevitablemente comunican a través del lenguaje hablado por quién accede a la memoria ajena, por causa — una vez más— del desconocimiento de los respectivos idiomas y gracias a la mediación alienígena. Expresando la incompreensión recíproca, la narración textual “otra” resulta extradiegética pues no tiene sentido verbal comprensible —excepto para el lector bilingüe— y se explica a través de la narración visual, en la cual el color es empleado para evocar atmósferas, estados de ánimo y relaciones.

El medio gráfico compensa hasta cierto punto la posible barrera lingüística que obstaculiza la lectura, pues la configuración firmemente bilingüe produce un sentido de alienación en el lector también. Si bien las conexiones entre los distintos personajes principales y su evolución quedan claras gracias al trabajo conjunto del ilustrador y la colorista, para un público no efectivamente bilingüe la lectura puede resultar desafiante y en cierta medida incompleta. Para cualquier lector, la interpretación de los diálogos alienígenas resulta posible exclusivamente a lo largo de la secuencia en la que Oscar accede a la memoria pasada de los extraterrestres. La indeterminación de significado se cala por lo tanto inevitablemente en el disfrute de la obra. La mayoría de las onomatopeyas —sobre todo relacionadas con sonidos alienígenas— quedan incomprensibles e invaden la página horizontalmente, por medio de textos que dan cuerpo a una percepción de atronamiento más que a la interpretación de un sonido conocido.

El color proporcionado por Montse Vicente se revela absolutamente fundamental en los mecanismos diegéticos de la serie. Si bien en el primer libro los colores son marcadamente descriptivos del contexto real, adquieren significados esenciales y metafóricos en la articulación *sci-fi* de la trama. En la representación del contexto real fronterizo, la luz es deslumbrante y típica del desierto, así como la noche es oscura y estrellada. Acercándose —física y conceptualmente— a su colisión, es precisamente el cielo común lo que conecta los dos protagonistas, pues sus batallas cotidianas acontecen bajo el mismo firmamento y en el mismo momento. La nave-planeta extraterrestre que los rapta al final del primer libro es pintada en los colores complementarios verde lima y magenta, que le confieren una apariencia amenazadora e innatural. El despertar de Oscar justo después del rapto es dominado por el color verde lima y la imagen de una serpiente venenosa que intenta atacarlo. Por su parte, la exposición repentina de la fragilidad de Liddy se expresa por medio de la inesperada desnudez; sin embargo, en su primer contacto individual con los extraterrestres ella también se encuentra en un espacio dominado por la misma gradación de verde. La composición cromática principal y recurrente que identifica el espacio interior de la nave extraterrestre se compone de azul cálido, verde lima y rojo anaranjado que vira a magenta en los momentos de cambio de la situación.

En sus primeras comunicaciones con los extraterrestres, los dos quedan sordos y el rojo de la sangre que escurre de sus oídos contrasta con el fondo verde. El color rojo aparece puntualmente y denota momentos de imprevisto, inesperado peligro, violencia o intensa rabia; se trata de un color primario que suscita una respuesta emocional intensa y, por ende, su uso puntual marca

eficazmente momentos de furia, ardor y alteraciones emocionales repentinas (Bellantoni, 2005). Cambios súbitos de colores invitan al lector a percibir un cambio en la acción, ambiente o situación; una experta coloración como la proporcionada por Vicente sin duda transforma el color mismo en subtexto. El universo que se entrevé a través de ventanillas de la nave también tiene tintes de rojo a magenta, que reproducen un sentido innatural e inesperado. Si bien el color amarillo puntea el cuerpo de los guardianes animales alienígenas, en los momentos de transición espacial es el amarillo que ilumina el espacio en que quedan protegidos los dos protagonistas humanos. Es por medio de sus tonalidades que en el cuarto libro, después de su tentativa de fuga, Oscar y Liddy entran a un nuevo paisaje exótico dominado por el azul. Se trata de un azul cálido, a contraste con detalles azul frío que caracterizan los animales alienígenas. Una vez más es el rojo de la sangre que marca los elementos horribles que aparecen en secuencias breves (como el cuerpo desollado de una mujer) manchando la escena; además, un repentino fondo rojo marca —por primera vez claramente— las reacciones de rabia por parte de los protagonistas humanos. En la trilogía de secuencias que reproducen las memorias recientes de los protagonistas, el color sigue teniendo relieve narrativo. El flashback de Liddy empieza en los tintes anaranjados y reconfortantes de la normalidad para después apagarse en el momento de drama, cuya homogeneidad es rota solamente por la sangre y un fondo rojo que representa el choque súbito. El cuento de Oscar se desarrolla similarmente, a través de una secuencia caracterizada por tintes apagados a contraste con el rojo de la sangre y del fondo que señala la reacción rabiosa del hombre. En el libro final, el verde lima de fondo —identificador del espacio alienígena— resulta substituido por el amarillo iluminante, expresión quizás del conocimiento recíproco logrado a través del intercambio de memorias. El epílogo mismo es introducido por una luz blanca, deslumbrante y cálida a la vez; se trata sin embargo de un final abierto que retoma los colores de la realidad inicial.

Conclusiones

Desde el arranque de la historia narrada por *Barrier*, resulta evidente su carácter de espacio discursivo alternativo con respecto al discurso institucional y mediático sobre el muro; la crítica propia de la obra implícitamente se extiende a las barreras etnolingüísticas y socioeconómicas trazadas por la migración y sus dinámicas. A través de una articulada sintaxis visual, los distintos arcos narrativos reconstruyen la historia de los dos arquetipos humanos que encarnan los dos “lados” contrapuestos, representativos del conflicto irresuelto entre el mundo estadounidense anglo y lo latino. La publicación de *Barrier* en 2015 suscitó reacciones controvertidas entre sus lectores. Por un lado, algunos apreciaron el valor crítico de la obra y el impresionante trabajo detrás de su realización; sin embargo, otros se declararon decepcionados, sea por la elección del tema, la posición expresada por los autores o el empleo de bilingüismo sin traducción a lo largo de la narración. Se trata evidentemente de un producto cuyo objetivo fundamental no es de carácter comercial y cuyo propósito es

precisamente despertar una reacción a su contenido, mensaje ideológico y realización intencionalmente desconcertante.

El cómic se opone por lo tanto al *storytelling* nacional estadounidense (y en parte mexicano) que establece una identidad nacional por exclusión de lo que se asume como ajeno y *alien*; se trata de un articulado constructo compuesto por historias que definen la identificación y conformación a narrativas parciales (Salmon, 2001) y que bloquean cualquier intercambio posible. Aun sin poder comprender totalmente los patrones de pensamiento ajenos por causa de distancia lingüística y cultural, cuando se expresan a través de historias es más fácil entenderlos (White, 1980); a través del recurso a un forzado bilingüismo en los intercambios entre personajes, *Barrier* empuja el lector precisamente en esa dirección interpretativa y logra proporcionar una narración potente y eficaz a la hora de expresar la realidad de una frontera — interna y externa— material y conceptual a la vez.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDAMA, Frederick Luis (2009), *Your brain on Latino comics: from Gus Arriola to los Bros Hernandez*. Austin, University of Texas Press.
- ALDAMA, Frederick Luis (ed.) (2018), *Tales from la vida: a Latinx comics anthology*. Chicago, Ohio State University Press.
- BARKER, Martin (1989), *Comics: ideology, power and the critics*. Manchester, Manchester University Press.
- BELLANTONI, Patti (2005), *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling for film*. New York, Focal Press.
- BOLD, Christine (1996), "Malaeska's revenge; or the dime novel tradition in popular fiction", en Aquila, Richard (ed.), *Wanted, dead or alive: the American West in popular culture*. Chicago, University of Illinois Press, pp. 21-42.
- BRISTER, Rose y Belinda WALZER (2013), "Kairos and comics: reading human rights intercontextually in Joe Sacco's graphic narratives", en *College Literature*, vol. 40, n.º 3, pp. 138-155. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1353/lit.2013.0032>>.
- CASEY, Edward S. y Mary WATKINS, (2014), *Up against the wall: re-imagining the US-Mexico border*. Austin, University of Texas Press.
- CHIOCCA, Guido y Andrea FEERARIS, (2019), *The Scar: a graphic reportage from the US-Mexico border*. Seattle, FU Press.
- COHN, Neil (2013), *The visual language of comics: Introduction to the structure and cognition of sequential images*. London, Bloomsbury.
- DAVIES, Dominic (2017), "Comics Activism: An Interview with Comics Artist and Activist Kate Evans", en *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship*, vol. 7, n.º 1, pp. 1-12.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor D. (2017), *Lalo Alcaraz: political cartooning in the Latino community*. Jackson, University Press of Mississippi.

- GARCÍA, Enrique (2017), *The Hernandez Brothers: love, rockets and alternative comics*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- HERNÁNDEZ NIETO, Laura Nallely e Iván Facundo RUBINSTEIN (2018), “El Sistema Nacional Anticorrupción mexicano en El Libro Vaquero. Deficiencia estructural y solapamiento de responsabilidades”, en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 11, pp. 30-51.
- HOLUB, Christian (2018), “Barrier comic creators on tackling immigration and aliens from a unique angle”. *Entertainment Weekly*. 10 de mayo del 2018.
- LAKOFF, George and Mark JOHNSON (1980), *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press.
- MACIEL, David R. (1994), *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. Mexico City / Albuquerque, UNAM / The University of New Mexico.
- MARTÍNEZ LIROLA, María (2017), “Linguistic and visual strategies for portraying immigrants as people deprived of human rights”, en *Social Semiotics*, vol. 27, n.º 1, pp. 21-38. DOI: <<https://doi.org/10.1080/10350330.2015.1137164>>.
- MASSEY, Douglas S.; DURAND, Jorge y Nolan J. MALONE (2009), *Detrás de la trama: políticas migratorias entre México y Estados Unidos*. Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa.
- MERINO, Ana (2009), “The Bros. Hernandez: a Latin presence in alternative US comics”, en Fernández L’Hoeste, Héctor y Juan Poblete (eds.), *Redrawing the nation: national identity in Latin/lo American comics*. New York, Palgrave Macmillan, pp. 251-269. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230103184_14>.
- MICKWITZ, Nina (2015), *Documentary Comics: graphic truth-telling in a skeptical age*. New York, Palgrave Macmillan.
- OCAMPO, Mónica (2013), “Libro Vaquero: odiado y amado, sigue galopando”, en *Sin Embargo*. 12 de abril del 2013.
- REGAN, Margaret (2018), “How the border wall became a canvas: political art in the US-Mexico border towns of Ambos Nogales”, en Morrissey, Katherine; Warner, John-Michael (eds.), *Border spaces: visualizing the US-Mexico frontera*. Tucson, University of Arizona Press, pp. 151-174.
- SALMI, Charlotta (2016), “Reading Footnotes: Joe Sacco and the Graphic Human Rights Narrative”, en *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 52, n.º 4, pp. 415-427. DOI: <<https://doi.org/10.1080/17449855.2016.1221892>>.
- SALMON, Christian (2001), *Storytelling*. Paris, Éditions La Découverte.
- SPÍNDOLA ZAGO, Octavio (2016), “Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales UNAM Nueva Época*, vol. LXI, n.º 228, pp. 27-56.
- WHITE, Hayden (1980), “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, en *Critical Inquiry*, vol. 7, n.º 1, pp. 5-27.