

FRONTERAS POÉTICAS O POÉTICAS DE LA FRONTERA: SUDÁFRICA EN EL CINE DEL SIGLO XXI¹

Ana Moya

La primera década de este milenio ha visto el estreno de tres películas relacionadas con el tema del apartheid en Sudáfrica, a saber: *Invictus*, dirigida por Clint Eastwood en 2009; *Desgracia (Disgrace)*, dirigida por Steve Jacobs en 2008 y *Distrito 9 (District 9)*, dirigida por Neill Blomkamp también en 2009. De una manera u otra, estas tres películas exploran las consecuencias del acto de cruzar la frontera que hay entre *ser* y *otro*, así como hasta qué punto el mismo puede llevar a la desintegración del sistema de oposición binario – entre ser y otro—en que el concepto de frontera se basa típicamente. Sin embargo, aunque las tres obras exploran la problemática del reciente país del arco iris (the rainbow nation) – siguiendo la denominación del arzobispo Desmond Tutu tras las primeras elecciones democráticas en Sudáfrica en 1994—como un ideal que de alguna manera podía representar la unidad del multi-culturalismo, es decir la posibilidad de reunir e incluso unir a personas de naciones, raíces, culturas y colores tan diferentes, cada una de estas obras trata la cuestión del post-apartheid en Sudáfrica desde un ángulo diferente.

Invictus es la adaptación cinematográfica que Clint Eastwood hace de la novela de John Carlin titulada *Playing the Enemy: Nelson Mandela and the Game that Made a Nation*, publicada en 2008. La obra de Eastwood cuenta las historias cruzadas de Nelson Mandela (Morgan Freeman) y Francois Pienaar (Matt Damon) durante el campeonato

¹ La investigación llevada a cabo para este artículo ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación núm. FFI2013-43968-P otorgado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio Español de Economía y Competitividad así como del Grup de Recerca Consolidat GRC Creació i pensament de les dones (2014 SGR 44).

mundial de rugby que tuvo lugar en Sudáfrica en 1995. La película arranca cuando Nelson Mandela deja la prisión el 11 de febrero de 1990 y está situada en la época en que, tras liderar a su partido en las negociaciones que llevaron al establecimiento de un régimen democrático, se convirtió en presidente de la República de Sudáfrica en 1994. Mandela ve en el torneo de rugby la posibilidad de romper ideológicamente con el sistema del apartheid y acude a Pienaar para implicarlo en este proyecto. *Invictus* retrata el odio y prejuicio racial en la sociedad sudafricana a través de la relación entre los dos hombres y sus múltiples ramificaciones. *Desgracia*, por su parte, es una adaptación al cine de la novela del mismo título del ganador del Premio Nobel de 2003 J.M. Coetzee, publicada en 1999 y con la que el autor obtiene el premio Booker del mismo año. La película cuenta la historia de David Lurie (John Malkovich), un profesor de la Universidad de Cape Town. El profesor Lurie se aprovecha de su posición y acosa sexualmente a una de sus estudiantes llamada Melanie (Antoinette Engel). A partir de este momento, tiene lugar una investigación y David Lurie es forzado a dimitir de su posición y abandonar la universidad. Entonces decide visitar a su hija Lucy (Jessica Haines), una lesbiana que vive en una granja en Kaffaria, al este de Cape Town, en el interior de Sudáfrica. Lucy acaba de terminar una relación de pareja y vive sola en la granja, donde tiene un vecino negro llamado Petrus (Eriq Ebouaney), con el que establece una relación ambigua en la que Petrus aparentemente trabaja para ella mientras es ella la que tiene una actitud sumisa hacia él. Un día, durante la estancia de David con su hija, tres jóvenes negros atacan la granja de Lucy matando a todos sus perros. David sufre quemaduras en la cara mientras que Lucy es víctima de violación por parte de los muchachos. A partir de ese momento todo cambia para ambos, ya que el miedo no solo entra a formar parte de sus vidas, sino que pasa a dominarlas completamente. Lucy queda embarazada a consecuencia de la violación y decide tener el niño, al tiempo que David decide ir a visitar a los padres de Melanie para pedir perdón por su comportamiento pasado hacia la estudiante. Al final de la película Lucy decide casarse con Petrus, quien resulta ser familiar de uno de los jóvenes que violaron a la joven, intercambiando su protección personal y la de su hijo por la tierra que posee, que pasará a ser propiedad del propio Petrus. Por último, *Distrito 9* adapta un cortometraje de 2005 del mismo director Neill Blomkamp, titulado *Alive in Joburg*.

Distrito 9 es una película de ciencia ficción que adopta el formato de un reportaje de televisión sobre la guerra terrorista para narrar la historia de Wikus Van der Merwe y su involucración con los alienígenas (camarones) encerrados en el distrito 9 de Johannesburgo. La película es una representación alegórica del apartheid, donde Wikus es infectado con una sustancia que los alienígenas están fabricando de manera que empieza a transformarse en uno de ellos ante su horror y desesperación. Wikus pierde su humanidad y queda atrapado entre dos mundos, ya que deja de pertenecer a ninguno de ellos. Al final de la película Wikus se convierte en un alienígena (un camarón), siendo condenado a vivir en el gueto como el resto de ellos. A modo nostálgico, Wikus hace flores con la basura que encuentra para la que fue su mujer cuando era humano, flores que deja en su puerta a escondidas ahora que ha dejado de pertenecer a la humanidad.

Desde el punto de vista de la autoría, las tres películas exploran también alternativas diferentes en la relación entre el autor y la obra que cabe destacar. En el caso de *Invictus*, Clint Eastwood es probablemente considerado un auteur por la crítica en este punto de su carrera. De hecho, su obra como director ha sido objeto repetidamente de estudio crítico, lo que sin duda es indicativo de su estatus como auteur. De la filmografía reciente de Eastwood como director destaca su obra *Gran Torino* (2008), donde explora la cuestión de la homogeneidad de la nación-estado y plantea la existencia de fronteras incluso dentro de la misma, un tema que lleva más allá en *Invictus*, estrenada un año más tarde. En efecto, en *Gran Torino* Eastwood utiliza el personaje de Walt Kowalski (representado por el propio Eastwood) para explorar las barreras sociales y las fronteras existentes dentro de la nación-estado a través de la relación entre Kowalski y los miembros de una familia de inmigrantes asiáticos que se han mudado a su barrio, contribuyendo a la transformación del mismo de ser un barrio habitado por población blanca (Kowalski es un veterano de la guerra de Corea) a convertirse en un barrio de ‘extranjeros’, un barrio asiático, poblado por aquellos contra los que Kowalski fue enviado a luchar y que en el imaginario ideológico americano de la segunda mitad del siglo XX constituyen una imagen poderosa de la otredad. En *Desgracia*, sin embargo, J.M. Coetzee ensombrece la presencia del director de la película, Steve Jacobs, un actor de televisión cuyo trabajo como director ha sido hasta la fecha escaso y de poco reconocimiento público. Como ocurre a menudo en el caso de las

adaptaciones de textos clásicos, y Coetzee entra de lleno en esta categoría, la figura del director como auteur queda difuminada tras el autor novelístico y de hecho la película pone el acento en su ser adaptación de un texto determinado, en este caso de un autor como el presente. Cabe destacar que las adaptaciones de obras clásicas a menudo son víctimas de esta línea de pensamiento, donde el autor del texto adaptado se utiliza como sello de calidad de la obra que se presenta, incluso como un sello de marca con evidentes intereses comerciales. Finalmente, Neil Blomkamp es un escritor y director de películas sudafricano-canadiense. Tras *Distrito 9*, Blomkamp dirige la gran producción *Elysium* en 2013, ahondando en el estudio de cuestiones relacionadas con las poéticas de la frontera. La película se sitúa en el año 2159 y presenta un universo donde los seres humanos se dividen en dos grupos: los ricos (que viven en la estación espacial Elysium) y todos los demás, que tratan de sobrevivir en la tierra, que se encuentra devastada y superpoblada. La película narra el ansia de los habitantes de la tierra por emigrar a Elysium, protegida por una rígida ley anti-inmigración para preservar el lujoso estilo de vida de sus habitantes. El personaje que encarna Matt Damon (Max) lucha precisamente por romper esa barrera y traspasar la frontera que separa los dos mundos para conseguir una sociedad más igualitaria.

Poéticas de la frontera

En su conocido ensayo “Locations of Culture”², Homi Bhabha afirma que el cambio de milenio está siendo un momento de transición que ha producido ya múltiples figuras de diferencia e identidad. A su juicio, el cambio de milenio ha propiciado una concienciación de las posiciones de sujeto que tratan de afirmar su identidad en el mundo contemporáneo (2008: 333). Bhabha argumenta que tenemos que pensar en los momentos que se

² Homi Bhabha publicó *The Locations of Culture*, una colección de algunos de sus ensayos más conocidos, en 1994. Uno de los mismos, que sirve como título a toda la colección, “Locations of Culture”, ha sido reimpresso en numerosos libros y antologías. La fuente que se ha utilizado en este artículo es la versión de su artículo que se encuentra en el texto de Saanjeev Khagram y Peggy Levitt (2008) (eds.), *The Transnational Studies Reader. Intersections and Innovations* (Londres y Nueva York: Routledge).

producen durante la articulación de la diferencia cultural, que él denomina *espacios de entremedio* (“*in-between spaces*”). Para Bhabha, estos espacios son importantes porque precisamente en ellos tendrá lugar la construcción de las nuevas estrategias identitarias, ya que la necesidad de redefinir la idea de la sociedad propulsará nuevas señales de identidad al mismo tiempo que propiciará espacios innovadores de contestación. Para Bhabha, todos los sistemas y afirmaciones culturales tienen lugar en este espacio, que es contradictorio y ambivalente. El significado de la cultura, por tanto, se podrá fijar precisamente en estos espacios de entremedio. De la misma manera, los valores culturales, las ideas de interés comunitario e incluso la experiencia colectiva de la nación se negociarán precisamente en estos espacios de entremedio de las culturas, espacios que serán por tanto vibrantes e innovadores. En este sentido, en momentos de transformación histórica, entre los cuales el cambio de milenio sin duda es uno para Bhabha, la articulación social de la diferencia se convierte en una negociación compleja y continua que favorece la emergencia de la hibridación cultural, ya que la noción de la homogeneidad cultural se encuentra en un proceso repetitivo de redefinición. Aquí Bhabha propone el concepto del *tercer espacio* (“*the third space*”) para referirse a ese lugar donde lo que predomina es la hibridación cultural y que por tanto constituye una zona de negociación de significado y representación. Para Bhabha, por tanto, el tercer espacio responde a la necesidad de replantear las nociones fijas y tradicionales de identidad cultural.

Pero, ¿cuáles son las fronteras que delimitan los espacios culturales? Según Minna Rainio, las fronteras no son evidentes en sí mismas y no existen de manera natural³. Rainio argumenta que los pueblos y las comunidades continuamente construyen un sentido de identidad que articulan a través de sus prácticas, sociologías y fantasías. En realidad, sigue diciendo Rainio, tanto los individuos como las comunidades a que pertenecen definen sus identidades en relación a fronteras espaciales, ideológicas y sociales. Las identidades que resultan de estas construcciones se encuentran en un proceso interminable de evolución y reproducción que se materializa en la creación y el mantenimiento tanto de las fronteras o los límites como de las diferenciaciones entre unos y otros. Rainio (2009) proyecta esta manera de entender la noción de la frontera al concepto de la nación-estado para

³ “Borders are not self-evident and do not exist naturally”, (Rainio, 2009: 129).

argumentar que la nación-estado ha creado fronteras para definirse a sí misma en términos de ser y otro, creando una fantasía según la cual la nación-estado sería una comunidad homogénea en términos de identidad. Steven Vertovec también argumenta, en este sentido, que las fronteras no contienen necesariamente identidades homogéneas y orden social, mientras que la nación-estado se está transformando progresivamente en un tipo de organización o aparato político que involucra jurisdicciones cada vez más amplias y con mayores solapamientos entre ellas⁴ (2009: 86). De todas maneras, también es cierto que un pueblo se caracteriza por un sentimiento común de identidad, y que el mismo habitualmente es contiguo con un territorio delimitado por una frontera. Por otra parte, y tal como sigue argumentando Vertovec, este sentido de identidad común se mantiene y se reproduce a través de un sistema de narrativas, instituciones y rituales públicos, además de a través de relaciones sociales informales y burocracias formales, reglamentaciones escritas e incluso juegos de suposiciones así como expectativas de comportamiento público y civismo (2009: 87). Stuart Hall (1996), por su parte, contribuye al debate identitario cuando afirma que la identidad se construye dentro y no fuera del discurso⁵(1996:4). Hall amplía su argumento apuntando que la identidad emerge dentro del juego de modalidades específicas de poder y, por tanto, es más el producto de señalar la diferencia y la exclusión que el signo de una unidad identitaria definida de modo natural. Para Hall, la identidad se construye a través de la diferencia, en el sentido de que entiende que es precisamente por medio de la relación con el otro, con la relación con lo que no se es, con aquello de lo que se carece, que el significado positivo de cualquier término puede construirse. Por eso Hall al final concluye que en los márgenes de cualquier identidad siempre hay un exceso, algo más⁶.

Por otra parte, Jopi Nyman apunta que el sujeto que habita un espacio entre dos o más culturas tiene características especiales que de alguna manera desafían el modelo tradicional que localiza a un sujeto en un país concreto e incluso en una cultura particular

⁴ “...a type of political organization or apparatus involving more multile and overlapping jurisdictions”, (Vertovec, 2009: 86).

⁵ “...identities are constructed within, not outsider discourse”, (1996: 4).

⁶ “Every identity has at its ‘margin’, an excess, something more”, (1996: 5).

asociada a la nación-estado⁷. Para Nyman, la idea de cruzar fronteras, aunque pueda parecer atractiva para el sujeto porque le promete una identidad nueva, es al mismo tiempo aterradora, puesto que confronta al sujeto con el cambio. Es por eso que Nyman explora la poética de la frontera tal como la establecen Johan Schimanski y Stephen Wolfe (2007), según la cual esta supone el estudio de cómo se ha dado forma a los límites territoriales a través de representaciones narrativas y simbólicas. Llegados a este punto, el concepto del tercer espacio de Bhabha es adecuado para explorar lo que según su criterio responde a la productividad de la hibridación cultural, en tanto en cuanto desestabiliza la aparente homogeneidad de una identidad nacional determinada para resaltar el sentido transnacional de la naturaleza híbrida de las comunidades imaginadas. El tercer espacio, por tanto y como se ha visto, permite que surjan otras posiciones de negociación tanto de significado como de representación. De alguna manera, para Bhabha, el inicio de este nuevo milenio ha provocado el surgimiento de la frontera como espacio de producción de figuras complejas de diferencia e identidad. Esta argumentación crítica está en línea con la aportación de Gloria Anzaldúa cuando dice que las fronteras se han levantado para definir lugares seguros e inseguros, para diferenciarnos a nosotros de ellos. Una frontera, según Anzaldúa, no es sino una línea divisoria, un sendero muy estrecho a lo largo de un borde escarpado. Una frontera es, para Anzaldúa, un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite que no es natural y que por tanto se encuentra en un estado constante de transición. Los habitantes de la frontera, según la autora, son todo lo prohibido y excluido (1987: 25), y concluye que vivir en las fronteras, en los márgenes, manteniendo intacta e íntegra la identidad propia, en sí misma múltiple y cambiante, es como nadar en un elemento nuevo, en un elemento ajeno⁸. Es por eso que Bhabha argumenta, tal como hemos visto, que necesitamos centrarnos en los momentos o procesos que se producen durante la articulación de las diferencias culturales, porque estos espacios entremedio proporcionan el terreno donde es posible elaborar nuevas estrategias de identidad, y es durante el surgimiento de estas intersecciones que tiene lugar la

⁷ “...the subject inhabiting a space between two –or more- different cultures has special characteristics and challenges the tradicional model locating the subject in one particular nation-state culture”, (2009: 1).

⁸ “Living on borders and in margins, Keeling intact one’s shifting and multiple identity and integrity, is like trying to swim in a new element, an ‘alien’ element” (Anzaldúa, 1987:19).

negociación que dará como resultado la inter-subjetividad y la experiencia colectiva de nacionalidad, interés comunitario y valores culturales comunes⁹.

El sueño de Sudáfrica

Invictus abre con una imagen de una carretera que separa dos campos de fútbol. Uno de ellos es verde, tiene una verja sólida y contiene a los jugadores de rugby blancos que están entrenando. Al otro lado de la carretera hay otro campo de entrenamiento, pero no tiene césped y tiene una reja de metal oxidada. Ahí están unos chicos negros pobres jugando a fútbol. Mandela transcurre por esta carretera cuando sale de la cárcel para convertirse en presidente del país. De esta manera visual, la película insiste desde el principio en el papel de Mandela como mediador en la sociedad sudafricana al tiempo que circula por este espacio entremedio tal como dice Bhabha (2008), por esta frontera, intentando establecer puentes entre las dos comunidades para construir una nación-estado con una narración común partiendo de la diferencia, el prejuicio y el miedo. La escena contrasta con las escenas de los guardaespaldas en la película, dos grupos –uno blanco, la unidad de guardaespaldas oficial ya existente y otro negro, la unidad de los nuevos tiempos— reticentes que sospechan el uno del otro mientras son obligados a colaborar. Los guardaespaldas representan al país con que se encuentra Mandela al abandonar la cárcel así como las dificultades que se va encontrar al intentar circular por entremedio. Mandela es consciente, y por eso les dice que “el país del arco iris comienza aquí...la reconciliación comienza aquí...el perdón también comienza aquí. El perdón libera el alma porque elimina el miedo. Por eso es un arma tan poderosa”. Todas las tensiones del apartheid están presentes en la pequeña comunidad de los guardaespaldas, los miedos, prejuicios, los símbolos y la evolución en la relación entre los miembros de la comunidad de guardaespaldas marcan el pulso de adónde quiere Mandela llevar a la nueva Sudáfrica. En este sentido, la escena en que los guardaespaldas, blancos y negros, empiezan a ceder en sus posiciones e inician un acercamiento empezando a jugar a rugby juntos es una promesa

de futuro, una mirada optimista y de esperanza hacia adelante que marca el tono optimista y positivo de la película.

La película de Clint Eastwood es un buen ejemplo de la argumentación de Bhabha conforme el cambio de milenio está siendo un momento de transición que produce múltiples figuras de diferencia e identidad. Siguiendo la argumentación de Rainio, las fronteras aquí no son evidentes en sí mismas y no existen de manera natural. En el caso de la sociedad sudafricana, tal y como se presenta en la película de Eastwood, las fronteras son internas y pueblos y comunidades articulan su propio sentido de identidad dentro de una misma nación-estado a través de sus prácticas, sociologías y fantasías. En este sentido, la comunidad blanca de la película definitivamente tiene al equipo de rugby, los Springboks, como símbolo de identidad comunitario, pero siendo un símbolo de la Sudáfrica blanca, de los afrikaaners. Por eso la comunidad negra rechaza al equipo de rugby y tiene una narrativa identitaria completamente diferente. La nación-estado Sudáfrica, por tanto, carece de identidad homogénea y, como dice Vertovec, demuestra como las fronteras no contienen necesariamente identidades homogéneas. En cualquier caso, y tal como se plantea siguiendo la dialéctica que establece la película, las dos comunidades son espacios ideológicos diferentes con un sentido identitario basado en un sistema de oposición binario entre ser y otro que opera de manera efectiva como línea ideológica divisoria y que crea naciones dentro del estado, por así decirlo. La película representa como Mandela trata de crear intencionadamente un tercer espacio –en los términos en que lo define Bhabha– argumentando a favor de una sociedad híbrida que proporcione un nuevo sentido comunitario que pueda romper con las nociones de nación e identidad que han prevalecido en Sudáfrica desde sus inicios. Pretende, como dice él mismo en la película, “conjuguar las aspiraciones de los negros con los temores de los blancos”. Como la noción de homogeneidad cultural se encuentra en un proceso de redefinición, Mandela propone el tercer espacio para negociar nuevas fórmulas de significado y representación que lleven a cuestionar y replantear nociones fijas y tradicionales de identidad cultural. Si bien es verdad que la idea de cruzar fronteras, en este caso la frontera que separa a la comunidad blanca de la negra, es aterradora porque confronta al sujeto con el cambio y este tiene miedo de perder su ser y diluirse en el otro,

para Mandela es prometedora porque su visión es la de una identidad híbrida nueva, una identidad que surgirá de nuevas posiciones de negociación tanto de significado como de representación. La propuesta de Mandela, tal y como se explora en *Invictus*, tiene que ver con los espacios entremedio, siguiendo de nuevo la terminología de Bhabha, espacios que rompen con la distinción entre ser y otro necesaria para el establecimiento de las fronteras. Estos espacios se convierten en cruciales para una nueva formulación de los espacios ideológicos e identitarios, ya que permiten cuestionar los modelos tradicionales que localizan a un sujeto en una cultura particular para argumentar a favor de una hibridación que se presenta como sueño de futuro.

Realidades de Sudáfrica

El caso de *Desgracia*, sin embargo, es ligeramente diferente. La historia está situada en una Sudáfrica post-apartheid, en un tiempo posterior a la historia que narra Clint Eastwood, aproximadamente una década más tarde. La película cuenta una historia que se ramifica de alguna manera en dos que discurren de forma paralela. Por una parte está la trama de la yuxtaposición de las dos historias de índole sexual, por así decirlo, la relación de acoso entre David y Melanie y la violación de Lucy perpetrada por los tres chicos negros, y por otra la película narra la historia de la relación entre Lucy y Petrus, una relación que rememora la historia que Doris Lessing había narrado en su famosa novela *The Grass is Singing*, publicada en 1950. Ambas son historias de poder y sumisión y en ambas se cruzan y entremezclan los discursos de género y de raza de manera efectiva.

En el primer caso, tanto Coetzee como Jacobs yuxtaponen de manera productiva las dos historias, ambas claramente censuradas en los dos textos, tanto en la novela como en el texto fílmico. La relación de David con Melanie es una relación basada en el ejercicio del poder por parte de David. Aquí, los discursos de poder tanto de género como de raza se interrelacionan reforzándose mutuamente de manera que la posición de David como sujeto y Melanie como objeto se perfilan como posiciones diáfanas. Es decir, tanto desde el punto de vista del género como de la raza, David ocupa la posición dominante, de sujeto

discursivo, mientras Melanie se ve relegada a la posición de objeto, a la otredad. David, además, es un profesor universitario donde Melanie es una alumna y, por tanto, incluso desde el punto de vista institucional David ocupa la posición del sujeto. El texto afronta la relación que David establece con la alumna como un abuso de poder por su parte; abuso de poder que representa un pasado histórico de relaciones surgidas a partir del ejercicio impune de un poder que se basa en unos discursos de género y raza que han otorgado una posición de absoluto privilegio al hombre blanco. Pero los tiempos están cambiando y la posición que ocupa David se ha ido haciendo más vulnerable y ha dejado de ser impune a los abusos de poder que pueda perpetrar, como demuestra la historia que se nos cuenta, donde David es acusado de acoso y forzado a abandonar la universidad. En la sociedad post-apartheid ya no hay cabida para relaciones como la que David impone a Melanie y, pese a que el propio David es un producto del sistema, en el universo del texto de Coetzee y su adaptación cinematográfica, debe ser neutralizado y marginado del sistema. David, sin embargo, solo se hará plenamente consciente de su acoso a Melanie a través de lo que le ocurre a su hija. El ejercicio de poder a través del género y la raza perpetrado por David le vuelve a través de la violación de su hija, una lesbiana blanca, a manos de la banda de jóvenes negros. En este segundo caso, discursos de raza y género se interrelacionan también de manera efectiva en el universo creado y dan vida a las nuevas relaciones de poder que se están estableciendo en Sudáfrica. La violación de la mujer blanca a manos de tres jóvenes negros representa una venganza a la opresión histórica de la raza negra por parte de la blanca. Las tornas se han girado y la vulnerabilidad de la raza blanca en la sociedad que se retrata en el texto es evidente. La población blanca es minoritaria y por tanto su posición es extremadamente vulnerable. En el nuevo orden de cosas, la raza negra busca satisfacer los agravios históricos de que ha sido objeto a través del ejercicio despiadado de un poder que le ha sido negado durante siglos. Además, la violación de la que es objeto Lucy es más sangrante aún, simbólicamente, por ser ella lesbiana. El discurso de género se sobrepone al de raza de manera efectiva y clara y Lucy, pese a ser blanca y lesbiana, queda relegada a su posición de objeto como mujer que es en un universo claramente patriarcal. Es víctima, por tanto, de un discurso de género que la viola no solo física sino psicológica y socialmente, ya que la encierra irremediabilmente en una posición

de objeto, de otredad.

Al mismo tiempo, la novela narra la historia de la relación entre Lucy y Petrus, una relación que culmina con la sumisión de Lucy ante Petrus cuando decide pasar a integrarse y formar parte de su hogar polígamo, que una vez más representa de alguna manera la respuesta de la comunidad negra a la historia de apropiación del colono blanco. La novela representa la percepción que el hombre blanco tiene del negro en una sociedad post-apartheid, retratado como un vengador voraz despiadado. En la relación de Lucy con Petrus, la interacción entre los discursos de género y de raza produce una realidad compleja, ambigua y plural. Estos dos discursos de poder no van ahora de la mano, sino que se sobre-imponen uno al otro constantemente y de ahí la complejidad de la realidad que perfilan. Petrus es un sujeto masculino en un discurso de género claramente patriarcal, donde la mujer queda relegada a una posición de otredad, mientras que Lucy es blanca, de manera que según el discurso de raza ocupa la posición de sujeto y por tanto de poder. La relación entre ambos sirve para afrontar la complejidad discursiva que se genera en este escenario. Finalmente, Lucy queda embarazada a raíz de la violación de la que es objeto y dará a luz a un ser híbrido, mitad blanco mitad negro, un ser que se encontrará atrapado en un espacio entremedio, a mitad de camino entre las dos comunidades que conforman el universo del texto.

Así, la nación del arco iris se presenta como un territorio fronterizo donde se están negociando nuevas formas de identidad. Nos encontramos en un momento de transición, donde se está explorando la posibilidad de nuevas figuras de diferencia e identidad. Una vez más, las fronteras se presentan como internas y las diferentes comunidades – simplificadas a dos en el universo de la película, la blanca y la negra—buscan nuevas fórmulas de articulación de la identidad a través de sus prácticas, sociologías y fantasías. La granja de Lucy, en el interior de Sudáfrica, se convierte en un territorio fronterizo apropiado para la exploración de espacios ideológicos diferenciados. A pesar de todo, en este territorio el hombre/mujer blanco se ha convertido en víctima de sus excesos del pasado mientras el hombre/mujer negro busca vengar su historia de opresión a toda costa. El sueño utópico de Mandela tal como lo explora Eastwood en *Invictus* se muestra ahora con escepticismo y reticencia. Si Mandela trataba de crear un tercer espacio argumentando

a favor de una sociedad híbrida que proporcione un nuevo sentido comunitario, una narración común para superar el sistema de oposición binario entre ser y otro que representa cualquier frontera, *Desgracia* se muestra bastante escéptica respecto de esta posibilidad. El precio a pagar para que la hibridación cultural sea posible es caro, y el sufrimiento para conseguirlo por parte de todos es muy alto. El texto no niega el futuro, al contrario deja la puerta abierta al mismo, quizá esperando la integración si bien esta se presenta como posible solo a través del sufrimiento y la renuncia.

Sudáfrica como distopía

Por último, *Distrito 9* presenta una percepción distópica de la nación del arco iris tal como la envisions Desmond Tutu y vemos en *Invictus*. Esta vez, la visión de la nación bajo la que se unirán comunidades diferentes traspasando las fronteras internas es devastadora. Por una parte, la película arranca con la presentación para la audiencia de una situación ya dada vía reportaje televisivo: el gueto donde viven los alienígenas. La trama principal tiene que ver con la intención del gobierno de trasladar el gueto a una zona en las afueras de la ciudad, lo que se presenta como el establecimiento de uno de los muchos campos de refugiados que se han ido creando en las fronteras de innumerables países del tercer mundo. Los alienígenas están segregados y el sueño de la sociedad híbrida de Mandela parece inexplicablemente no ser posible de ninguna manera. Inexplicablemente, porque realmente no sabemos cómo se ha llegado a la situación actual ya que se nos presenta como dada. En el universo creado en la película no hay ninguna intención de trazar puentes entre diferentes culturas con el fin de unirlos, ni existe la posibilidad de ningún intercambio cultural entre las dos comunidades. Por el contrario, las fronteras están dibujadas de manera clara y la norma incuestionable es sin duda la segregación. La película, en este sentido, termina reafirmando la segregación así como la imposibilidad de fórmulas híbridas. El futuro parece devolvernos a lo local huyendo de lo global. La escena en el hospital cuando Wikus despierta tras haberse desmayado en la fiesta es indicativa de la aproximación a cuestiones como identidad, frontera y comunidad que se presenta.

Wikus se acaba de contaminar con un líquido que Christopher Johnson está fabricando –el principal alienígena de la película y el único que tiene nombre, es decir, una identidad individual. Wikus empieza a marearse y sufrir los primeros cambios físicos. Al despertarse en el hospital descubre con horror que uno de sus antebrazos se ha transformado en una de las extremidades superiores de los alienígenas. El cambio es muy significativo, ya que los alienígenas tienen armas muy poderosas que únicamente ellos pueden operar, y parece que las armas responden a su ADN, por eso el verdadero valor de Wikus para el mundo humano desde ahora es, irónicamente, que tiene capacidad de accionar las armas alienígenas.

Desde el momento de las primeras transformaciones físicas, Wikus pasa a ser tratado como un animal, siendo desprovisto en este sentido de su humanidad y tratado como uno de ellos. Su proceso es uno de pérdida de subjetividad para pasar a formar parte de la otredad. Para los científicos que le atienden, lo que le suceda deja de ser importante ya que lo único importante es lo que pueden sacar de su cuerpo a partir de este punto. De esta manera, su cuerpo pasa a representar cientos de millones de biotecnología y a ser referido como el “especimen”. La humanidad le es negada a Wikus y pasa a ser construido en el discurso humano como otro. Irónicamente, este proceso le lleva a descubrir de alguna manera la *humanidad* de los alienígenas a los que previamente había visto siempre como animales y por tanto otros respecto de lo humano. Wikus se convierte en un ser híbrido, mitad humano mitad alienígena y eso le da una perspectiva nueva y diferente de la cultura de estos seres respecto de la que tenía anteriormente. Christopher y su hijo son progresivamente humanizados y la historia pone en jaque el sistema de oposición binario en que se basa el contraste o la diferenciación entre humanos y camarones, humanos y alienígenas, si bien esta mirada es solo posible para Wikus.

En *Distrito 9*, por tanto, las fronteras son claras y sólidas y delimitan naciones-estado que se definen a sí mismas en términos de ser y otro, constituyéndose en comunidades homogéneas. La comunidad se caracteriza por un sentimiento común de identidad contiguo con un territorio delimitado por una frontera, en este caso el gueto donde viven los alienígenas, un territorio marcado y delimitado de manera clara. La articulación social de la diferencia se radicaliza para negar la hibridación cultural e insistir

en la necesidad de fronteras que distingan ser y otro, nosotros y ellos, sujeto discursivo y objeto. Es ciertamente notable como en la sociedad global y multicultural del siglo XXI la propuesta de futuro que se explora en *Distrito 9* marca una dirección en sentido contrario, apuntando a la necesidad de perfilar límites, de re-dibujar las fronteras como necesidad de supervivencia. En este sentido, esta película está en línea con muchas de las películas post-apocalípticas de la misma década, como por ejemplo, *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007), *The Road* (John Hillcoat, 2009) y *El libro de Eli* (the Hughes Brothers, 2010). Todas estas obras exploran mundos post-apocalípticos surgidos como consecuencia de una sociedad donde las fronteras se han hecho porosas quedando desdibujadas y proponen en su lugar la vuelta a un mundo con fronteras claras, con sociedades homogéneas que se perfilan como puras al lado de lo que se presenta como la impureza que ha llevado al caos a la humanidad. Contrariamente a *Invictus*, e incluso de manera más pesimista que *Desgracia*, *Distrito 9* ofrece a la audiencia un universo que rechaza abiertamente la hibridación cultural y argumenta a favor del restablecimiento de fronteras diáfanos que contribuyan a crear identidades estables, consistentes e homogéneas.

¿Fronteras poéticas?

Según Schimanski y Wolfe, tal y como se ha visto, las poéticas de la frontera suponen el estudio de cómo se ha dado forma a los límites territoriales a través de representaciones narrativas y simbólicas. En este sentido, las tres películas objeto de estudio adaptan la historia del post-apartheid en Sudáfrica, ofreciendo tres visiones contrastadas de una misma realidad. Todas ellas constituyen una representación narrativa y simbólica de la frontera y demuestran el argumento de Hall conforme la identidad se construye en el discurso a través de la diferencia, teniendo siempre en sus márgenes o límites un exceso. Al mismo tiempo, el retrato que se hace en estas obras del espacio entremedio de diferentes culturas, siguiendo la terminología de Homi Bhabha, es decir, la frontera, demuestra las limitaciones del sistema de oposición binario en que se basan las fronteras, apuntando precisamente a que aunque las fronteras se construyen sobre la diferencia, se

pueden de hecho encontrar muchas similitudes entre los dos lados. En este sentido, el individuo que cruza las fronteras, sea Mandela, David y Lucy o Wikus, contribuye a explorar la posibilidad de poder construir la identidad sobre la mezcla cultural, sobre una cultura no homogénea sino híbrida. En el cambio de milenio, los personajes principales de estas tres obras confrontan el espacio de entremedio de las culturas de manera diferente. Por una parte, Mandela cree en el tercer espacio de Bhabha como posibilidad creativa, soñando con la posibilidad de romper con el sistema de oposición binario que diferencia el ser del otro para crear una narrativa nueva identitaria que pueda dar sentido a ambos. En el caso de David y Lucy, por contra, Coetzee plantea la cuestión de las fronteras y de las identidades que surgen a partir de las mismas a través de la exploración de la intersección entre los discursos de género y de raza en tanto en cuanto ambos tienen en común que son discursos de poder. *Desgracia* explora la complejidad que resulta, en la definición y construcción de la identidad, de la interacción de ambos discursos y la dificultad que tiene el individuo para enfrentarse ante los discursos de poder, las narrativas que le construyen y le definen y que, de alguna manera, le dominan también en cuanto condicionan su ser en la sociedad. Tanto la novela como su adaptación cinematográfica se muestran escépticas respecto a la posibilidad de creación de una narrativa nueva identitaria en los términos en que se plantean en *Invictus*. Pero *Distrito 9* es aún más pesimista, negando completamente la menor posibilidad de hibridación cultural. Aquí el mundo futuro es un mundo de segregación, de fronteras, de identidades puras y discursos unitarios que rechaza completamente la posibilidad de un tercer espacio. *Distrito 9* plantea que la hibridación cultural lleva a que el ser se diluya en el otro de manera aterradora. Por eso, para que el ser sobreviva y se mantenga debe anular y aniquilar al otro, siendo este el argumento final de esta película.

Finalmente, el argumento de Rainie conforme a la nación-estado crea una fantasía de comunidad homogénea en términos de identidad se desploma cuando lo aplicamos a los casos estudiados aquí. La nación-estado que se visualiza en estas tres obras es nación y frontera al mismo tiempo. Y aunque Clint Eastwood hace de la nación una frontera poética, explorando el sueño romántico de la multiculturalidad, de la hibridación cultural, Steve Jacobs da un paso en dirección contraria siguiendo la estela de J.M. Coetzee y plantea la

nación-frontera como un conflicto identitario, una guerra que provoca sufrimiento, dolor y pérdida sin que podamos atisbar cual puede ser el futuro. Más aún, para Neill Blomkamp la nación-frontera no solo no es poética sino que es aún más aterradora y monstruosa. Ha dejado de ser un sueño y se ha convertido en una pesadilla.

Referencias bibliográficas

Rainio, M. (2009a), “It was So Sacred: The Finnish-Russian Border Imagined and Constructed in the Stories of Border Area Inhabitants”, en Jopy Nyman (ed.), *Post-National Enquiries. Essays on Ethnic and Racial Border Crossing*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

Vertovec, S. (2009b), *Transnationalism*, Londres y Nueva York, Routledge.

Stuart Hall y Paul du Gay (eds.) (1996), *Questions of Cultural Identity*, Los Ángeles y Londres, Sage.

Khagram, S. y Levitt, P. (eds.) (2008), *The Transnational Studies Reader. Intersections and Innovations*, Londres y Nueva York: Routledge.

Anzaldúa, G. (1987), *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.

Bhabha, H. K. (2008), “Locations of Culture”, en Khagram, S. y Levitt, P. (eds.), *The Transnational Studies Reader. Intersections and Innovations*, Londres y Nueva York: Routledge.

Nyman, J. (ed.) (2009), *Post-National Enquiries. Essays on Ethnic and Racial Border Crossing*, Newcastle Upon tyne, Cambridge Scholars Publishing.

Schimanski, J. y Wolfe, S. (eds.) (2007), *Border Poetics De-Limited*, Hannover, Wehrhahn.

Resumen

La película de Clint Eastwood *Invictus* es una adaptación de la novela de John Carlin *Playing the Enemy* (2008), mientras que *Desgracia* (Jacobs, 2008) es una adaptación de la novela del Premio Nobel J. M. Coetzee del mismo título y *Blomkamp* parte de su documental *Alive in Joburg* (2005) para su creación de *District 9*. Aunque una violación, un equipo de rugby o un grupo de alienígenas suponen aparentemente puntos de partida para historias muy distintas, estas tres películas adaptan una historia común, una historia de la frontera.

Este artículo argumenta sobre la naturaleza y el papel de las fronteras en estas obras y las maneras en que todas ellas exploran espacios de entremedio de las culturas. El artículo analiza las tres historias como lecturas críticas de una misma historia contemporánea, en este caso una historia de la Sudáfrica del post-apartheid, desarrollando la pluralidad de ángulos desde los que esta puede contarse. Finalmente, el artículo explora también las maneras en que estas películas adaptan textos anteriores y las múltiples relaciones que pueden establecerse en las adaptaciones entre autor, adaptador y obra/adaptación, desde la visibilidad de Coetzee como autor a la de Eastwood como auteur.

Palabras clave: cultura en espacios entremedio, naturaleza y papel de la frontera, Sudáfrica post – apartheid, relaciones autor-adaptador, adaptación de una obra, lectura crítica, historia contemporánea.

Abstract

Clint Eastwood's *Invictus* adapts John Carlin's *Playing the Enemy* (2008), while *Disgrace* (Jacobs 2008) is an adaptation of Nobel Prize winner J.M. Coetzee's 1999 novel of the same title, and *Blomkamp* departs from his earlier 2005 documentary *Alive in Joburg* for his production of *District 9*. Indeed, though rape, a rugby team and a group of aliens are apparently very different points of departure for a story, these three films somehow also adapt a single tale, a tale of borderlands.

This paper will discuss the nature and role of borderlands in these works, and the ways in which they explore such in-between spaces of culture. Following on from this line of argument, the paper will analyze the three stories as critical readings of a same contemporary tale, in this case one of post apartheid society in South Africa, elaborating on the plurality of angles from which such story may be told. Finally, the paper will also explore the different ways in which these films adapt previous texts and the multiple relations that may be drawn in adaptation among the different authorial voices that may be found, from the visibility of Coetzee as author to that of Eastwood as auteur.

Keywords: in-between spaces of culture, nature and role of borderlands, post apartheid society in South Africa, relations author-adaptation, adaptation, critical readings, contemporary tale.

Dra. Ana Moya
Profesor Titular de Literatura Inglesa
Universidad de Barcelona
anamoya@ub.edu