

*Práctica cinematográfica y relatos disruptivos de la nación en Sudáfrica contemporánea*

Yissel Arce Padrón

Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Xochimilco, México DF, México

Postgrado de Comunicación y Política

División de Ciencias Sociales y Humanidades

[yisselarce@yahoo.com.mx](mailto:yisselarce@yahoo.com.mx)

Resumen:

En este ensayo pretendo analizar las narrativas contingentes y contradictorias que en torno a las problemáticas de pertenencia y diferencia en Sudáfrica postcolonial se elaboran en una producción cinematográfica reciente: *Sector 9* (2009) de Nelly Blomkamp. Desde el juego simbólico con sus presupuestos creativos, y desde las especificidades del lenguaje cinematográfico, esta producción nos permite indagar en el espacio de la nación postcolonial sudafricana. La nación concebida como un territorio de relatos encontrados, como un lugar siempre sometido a las interrogaciones críticas, donde conceptos tan difíciles de asir como pertenencia y diferencia se sostendrían cotidianamente desde las tensiones productivas, más que desde las certezas esencializantes.

*Práctica cinematográfica y relatos disruptivos de la nación en Sudáfrica contemporánea*

“No se ha terminado. Para nada. No se ha terminado. Al contrario, esto no ha hecho más que empezar. Y durará hasta mucho después de que tú y yo hayamos muerto”.

J.M. Coetzee. *Desgracia* (1999)

*1- Reinventando la nación. Fisuras al relato nacional*

Resulta habitual que festividades y conmemoraciones diversas inundan el repertorio de las prácticas pedagógicas del Estado para convertir a un relato maestro de la Historia nacional (reactualizable y convocante) en su espacio de narración por excelencia. En forma de spots televisivos, espectaculares, libros de texto, exposiciones históricas, inauguración de museos, recuperación y restauración de monumentos, e inclusive exhumación y estudios científicos de restos fósiles, acontecen los despliegues de una memoria oficial que lleva urgencia de credibilidad, generando “ficciones fundacionales” que potencializan el efecto de lo real y (re) escribiendo a partir de emborronamientos e invisibilizaciones la gramática de sus ejercicios políticos. Una representación cuya compulsión cultural, asevera Homi Bhabha, reside en la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica. Para el autor, esto no significa negar el intento persistente de los discursos nacionalistas de producir la idea de nación como una narrativa continua del progreso nacional, el narcisismo de la autogeneración, el presente primitivo del *Volk* (Bhabha, 2010: 11).<sup>1</sup> Este palimpsesto de la memoria ocupa entonces un lugar estratégico en las operaciones normativas e ideológicas del estado-nación, cuya matriz ocluyente resulta penetrada por aquellos mismos restos – y por muchas otras dimensiones (políticas-discursivas)- de los gestos performativos de las memorias y/o prácticas de la diferencia que pretende cancelar.

Justamente, en el vasto campo de proyectos cinematográficos recientes encontramos numerosos ejemplos de propuestas fílmicas que perturban la lógica de producción de verdad en la cual se inscribe la estructura de poder estatal al invocar para sus múltiples estratagemas alegóricas una pluralidad de registros históricos que resemantizan pedagógicamente, proyectando una imagen, y también un imaginario, orgánico e idealizado del estado-nación. En este sentido, el filme *Sector 9* (2009) de Nelly Blomkamp deviene en un suplemento crítico que irrumpe en los archivos del “ser nacional” sudafricano, eclosionando los ordenamientos históricos que las instancias de autoridad producen como significativos. Su gesto destabilizador permite la activación de prácticas y su ventilación-disposición pública para habitar otros sentidos y otras experiencias performativas de la

---

<sup>1</sup> Para Bhabha, “tampoco esas ideas políticas han sido sustituidas definitivamente por las nuevas realidades del internacionalismo, el multinacionalismo o incluso el capitalismo tardío, por cuanto es posible advertir que la retórica de esos términos globales es suscripta por esa prosa sombría del poder que cada nación puede desplegar en su propia esfera de influencia” (Bhabha, 2010: 11).

diferencia y de la pertenencia a los relatos del estado-nación. Desde esta perspectiva la noción de archivo abierto permite operar con un concepto activo de memoria, que albergue, y al mismo tiempo, desborde discontinuidades e intermitencias, fragmentos e iteraciones. Los olvidos, las ausencias y las censuras emergerán acá desde los pliegues e intersticios de su condición sobreimpuesta de memorias diferidas en un intento de reconstrucción crítica por parte de los presupuestos creativos de este filme.

La trama narrativa de la película comienza a tomar fuerza con la elocuente imagen –en un primer plano- de una nave espacial inundada de alienígenas que desde 1982 se había detenido sobre el cielo de la ciudad de Johannesburgo, alterando la fisonomía arquitectónica, económica y social –en su sentido más amplio- de los habitantes de la urbe. En aquel entonces, gracias a la presión de organizaciones humanitarias internacionales (“el mundo entero tenía los ojos puestos en Johannesburgo, así que teníamos que hacer lo correcto”, diría una académica entrevistada en los primeros minutos del filme), se les había permitido a los alienígenas abandonar la nave y ocupar temporalmente un pedazo de territorio, que, cercado y militarizado, se había convertido en un barrio pobre y marginal. Parecía que los “langostinos” –como comenzaban a llamarles de manera despectiva- habían convertido el tráfico de armas, el crimen, los asaltos, la violencia y la ilegalidad en sus mecanismos de sobrevivencia. Esto obligó a la intervención constante de tropas policiales que mediante redadas intentaban controlar los negocios turbios que allí acontecían, así como al desarrollo de toda una señalética que prohibiera explícitamente la presencia de estos “no humanos” en los espacios públicos fuera de los márgenes del distrito autorizado por el gobierno. Después de veinte años la presencia incómoda de estos langostinos se había vuelto insostenible. “Gastan mucho dinero en mantenerlos aquí, pudiendo gastar en otras cosas...pero al menos, los mantienen alejados de nosotros”, argumenta vera, una habitante de Tembisa entrevistada por el realizador; sin embargo, los disturbios y los enfrentamientos entre los pobladores del *township* y los extraterrestres aumentaban. “Se tienen que ir, no sé a dónde, pero se tienen que ir”; “un virus, un virus selectivo que suelten cerca de ellos”; “si fueran de otro país lo entenderíamos, pero ni siquiera son de este planeta”, son estos algunos de los reclamos de los miembros de la comunidad, que exigían el desplazamiento de los “langostinos” y, además, una mayor vigilancia. El gobierno, que

en un principio se había concentrado en respetar y proteger los derechos de los alienígenas, tendría ahora que contratar los servicios de una corporación militar privada *Multi National United* (MNU) para organizar el traslado inminente de los alienígenas hacia campos de refugiados, en alguna zona alejada del espacio ciudadano, exactamente a 200 kilómetros de Johannesburgo.

Las alusiones a la propia historia de Sudáfrica resultan más que obvias; el juego con las temporalidades: el pasado, el presente y el futuro de los acontecimientos de la nación; las configuraciones de espacios, territorios, fronteras, bordes, límites; así como las marcas de pertenencia o, permítaseme un neologismo, *(des)pertenencia* –pienso en raza, etnia, comunidad, país, nación, ciudadanía-, pero también en conceptos como otredad, diferencia, extranjería, marginalización, criminalización, desempoderamiento, forman parte de las estructuras reflexivas y desestabilizadoras que moviliza un filme como *Sector 9* (2009) La ironía y la paradoja, como figuras articuladoras y productoras de sentidos, se erigen acá en estrategias simbólicas que anudan y (re)anudan las variables de una línea de permisibilidad política que toma al espacio textual y genérico del cine –ficción, hiperrealidad, imaginación, ciencia ficción-, para volver a explorar (en un momento sensible para la amalgama de la nación, esto quiere decir, políticamente incorrecto para recordar los olvidos o para ejercer una arqueología de la memoria) la expulsión, el desalojo del abyecto, del diferente, del explícitamente construido como peligroso. En complicidad además, en consenso absoluto con aquel que en los intersticios y en los desbordamientos de esta incursión fílmica, no ha terminado de ocupar el rol del otro, del abyecto, de ese langostino desterritorializado, incómodo en los márgenes asignados.

Es entonces, desde estos quiasmas productivos sobre los cuales se edifica la propuesta cinematográfica, que me interesa abordar en este ensayo, *las presentaciones* de las fisuras y las tensiones político-sociales de la nación postcolonial sudafricana que *Sector 9* (2009) de Nelly Blomkamp convierte en ejercicio analítico; en un tropo que toma cuerpo en la materialización y (des) materialización, al unísono, de la poderosa imagen de un país travestido -por el empeño del ejercicio político- en una nación arcoiris; atravesada y constituida por ansiedades, por temores, por normativas, por liminariedades, que a través de rituales pedagógicos y performativos de la nación interpelan los imaginarios producidos y

reproducidos sobre las relaciones sociales que se entretienen en el contexto *postapartheid* en torno a la raza, la pertenencia y la diferencia –dispositivos corrosivos de todo significado unívoco de la nación–.

¿Cómo trastoca entonces este ejercicio disruptivo de Sector 9 (2009) los procesos de “naturalización” de la nación arcoiris en Sudáfrica postcolonial?, ¿qué dimensiones políticas e históricas se ponen en juego en esta tropologización de la Sudáfrica *postapartheid*?, ¿qué nos puede decir acerca de las significaciones de la diferencia y de las torturadas políticas de pertenencia en el interior de las configuraciones del estado-nación sudafricano?, ¿qué recursos cinematográficos se movilizan aquí para orquestar estos despliegues reflexivos?

## *2- Aporías de lo visible. ¿Cine y (re)presentación?*

Resulta imprescindible leer las interrogaciones con las cuales indago en los procesos creativos del filme, desde las coordenadas de un contrapunto, de una renuncia explícita, para ser más precisa, con aquella noción de representación que ostenta como lógica de operación la dualidad mundo/realidad–hecho cinematográfico, entendiendo a éste último como la reelaboración simbólica de un referente externo- El desmontaje de esta propuesta implica explorar, entre otros ejes de análisis, las relaciones entre arte y transgresión en oposición a las relaciones entre arte y contemplación, con todas las implicaciones conceptuales que este desplazamiento conlleva; esto además, en correlato directo con la premisa de que el cine no representa –“una representación imitativa en el sentido más simple de la [copia]” (Derrida, 2001:293)-, sino que produce lo real. “La restancia, subraya Derrida, nunca es muy fácil, no es la presencia substancial e insignificante” (Ibidem: 289). Si coincidimos con Deleuze en que los autores de cine deberían ser asumidos como pensadores que reflexionan –que piensan diría Deleuze- con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos (Deleuze, 2004: 12), tendríamos que suponer también, como espectadores avisados del devenir del proceso cinematográfico, que los modos en que miramos y escrutamos un filme para encontrar allí las conexiones legibles con lo “real”, con la “verdad” histórica manifiesta, se han emancipado de los presupuestos

que los ataban unívocamente a la ya muy erosionada fórmula de representación-reflejo-mimesis. Esta conmoción de relaciones, pulsiones y reflexiones, en términos deleuzianos, implica una reelaboración crítica de las interrogaciones desde las cuales configuramos los mapas de sentido y la transmutación de los actos de lectura en gestos de hipótesis, en hechos propositivos, en incursiones y ejercicios relacionales que habitan las múltiples dimensiones, articulaciones y posibilidades analíticas de las estrategias de sutura.<sup>2</sup>

Los despliegues cinematográficos de ese *dar el mundo*, siempre ambiguos y polisémicos, han encontrado en las marcas de autor y sus recursos expresivos –que implican también la erosión de pautas normativas, el juego con un densa trama intertextual y la amalgama multiforme del binomio continente- contenido-, en los imperativos contextuales y sus desbordamientos, en la espectadorialidad del receptor y los jirones de sentido, en las convenciones genéricas y sus fisuras, la gramática discursiva para complejizar aquello que enunciaba el polémico Siegfried Kracauer cuando suponía que las películas representaban alegóricamente no la historia literal sino las obsesiones profundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional (Kracauer, 1995: 99); esto, en su trasiego con una incómoda elaboración del concepto de realismo tras la revisión de los archivos cinematográficos de su Alemania natal para profundizar en el análisis de la historicidad de la forma como transposición de situaciones sociales.

De ahí que las reflexiones sobre las prácticas simbólicas contemporáneas precisan del abandono del cada vez más polémico argumento que ha concebido al hecho artístico como un reflejo del espacio social en el cual está inserto. La creación artística es, ante todo, una fabricación, un proyecto, no un reflejo. El arte no es el signo de una cosa real dada; su lectura tampoco restituye una imagen compuesta de elementos que, en un momento

---

<sup>2</sup> Robert Stam amplifica estas potencialidades cuando plantea:

Las posiciones del espectador son multiformes, presentan fisuras, esquizofrenias, se desarrollan de manera desigual, son discontinuas en lo cultural, en lo discursivo y en lo político, y forman parte de un territorio cambiante de diferencias y contradicciones que se ramifican. (...) Si la espectadorialidad está estructurada y determinada en un nivel, en otro nivel es abierta y polimorfa. La experiencia cinematográfica tiene una cara lúdica, aventurera y también un rostro imperioso; configura un yo plural “mutante”, que ocupa un espectro de posiciones del sujeto. Nos vemos “doblados” por el dispositivo cinematográfico, tanto en la sala de proyección como con la cámara/proyector y con la acción de la pantalla. Y nos vemos también dispersados a través de la multiplicidad de perspectivas que ofrece incluso el montaje más convencional (Stam, 2001: 271).

determinado se hallaron colocados tal como son, todos organizados a la vista del espectador. No es cuestión de considerar las ideas o los conceptos previamente formados que se encarnan en signos.<sup>3</sup> Se trata de no perder de vista que la obra de arte es una elaboración, una creación; por supuesto, una creación de un sujeto social enclavado en coordenadas temporales y contextuales muy específicas. Por otra parte, Stuart Hall ha enfatizado la idea de que la representación como concepto teórico tiene sentido político sólo si lo consideramos como “hecho social”, como proceso, un proceso ante todo comunicativo; comunicativo no en sentido habermasiano –la comunicación como acción racional, como acto post-ilustrado de “confluencia”—sino como confrontación (Hall, 2010: 447). En ese sentido las presentaciones cinematográficas pueden ejercer un importante papel político de confrontación en la esfera pública, un papel de acto comunicativo, enunciativo y provocador: un conocimiento crítico.

### *3- Convenciones genéricas y procesos de “naturalización” de la nación postapartheid*

La inscripción genérica de *Sector 9* (2009) como película de ciencia ficción, deviene en un elemento paratextual que densifica los sentidos del texto y lo hace, no sólo a partir de sus marcas más evidentes -extraterrestres, alienígenas, nave espacial, tecnología armamentista con signos de futuro, efectos especiales-, sino, sobre todo, a partir de la yuxtaposición de las convenciones genéricas del documental que (sobre) escriben, a modo de palimpsesto,

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze explica, a propósito del cine de Hitchcock, que:

(...) nos encontramos con signos que, minando la imagen-acción, ejercían también su efecto río arriba y río abajo, sobre la percepción, sobre la relación, y ponían en tela de juicio al conjunto de la imagen-movimiento: son los opsignos o sonsignos. El intervalo del movimiento ya no era aquello con respecto a lo cual la imagen-movimiento se especificaba en imagen-percepción en un extremo del intervalo, en imagen-acción en el otro extremo y en imagen-afección entre ambos, constituyendo así un conjunto sensoriomotor. Por el contrario, el nexos sensoriomotor quedaba roto, y el intervalo de movimiento dejaba aparecer como tal *una imagen distinta de la imagen-movimiento*. El signo y la imagen invertían su relación, pues el signo ya no suponía a la imagen-movimiento como materia que él representaba con sus formas especificadas, sino que se dedicaba a presentar la otra imagen, de la que él mismo iba a especificar su materia y a constituir sus formas, de signo en signo. Era la segunda dimensión de la semiótica pura, no lingüística. Surgiría así toda una serie de nuevos signos, constitutivos de una materia transparente o de una imagen-tiempo irreductible a la imagen-movimiento, pero no carente de relación determinable con ella (Deleuze, 2004: 55).

los vectores de significación que entreteje el filme, trastocando –y profundizando a la vez– los enunciados intertextuales que toman a la ciencia ficción y al propio género documental como recursos paródicos productores de hiperrealidades. Esta estrategia narrativa le permite a Blomkamp trazar líneas argumentales que configuran diferentes niveles de análisis. La cámara en mano, incluso como uno más de los personajes de la película –con un papel y una función muy específica, el más literal sería acaso el de dejar constancia de la impronta del documental dentro de la trama–; el formato entrevista, el reportaje y el esquema del noticiario que sostienen la narración en una parte mayor de la misma; las imágenes en blanco y negro intercaladas con las imágenes a color, interrumpiendo “discretamente” el fluir de un supuesto continuum narrativo; el dinámico montaje de un plano general a un primer plano, o viceversa; la abrupta transposición de la cámara en mano a una cámara mucho más estable, lo que para los efectos de esta película podría anunciar el tránsito del documental a la ciencia ficción, con todas las estrategias de sentido que eso conlleva; el contrapunto entre las diferentes temporalidades que conforman la narración a través de juegos con mecanismos de prolepsis y analepsis, responsabilidad también de un montaje que compromete de un modo muy activo al receptor en el devenir de esos encuentros entre humanos y alienígenas: son éstos algunos de los recursos cinematográficos que vemos desplegados en las primeras tomas y secuencias del filme, donde las interrogantes de orden político-social prefiguran intentos de organización o de (des)organización –como resulte más productivo– de los regímenes de la mirada.

¿Qué implicaciones tiene para el contexto Sudafricano contemporáneo el anuncio que hace un narrador desde los primeros minutos del filme: “No todos se sorprendieron de que la nave no se detuviera sobre Manhattan o Washington o Chicago y en vez de eso se paró directamente sobre la ciudad de Johannesburgo”?, ¿qué significaciones produce para un país con una historia como la de Sudáfrica que la puesta en escena tenga como escenario protagónico la vida –con prolijidad de detalles– de los miembros “alienígenas” en un *township* de Johannesburgo, pero que también pudo haber sido en cualquiera de los muchos que abundan en el territorio?, ¿qué “peligrosas” relaciones podríamos establecer entre alienígenas, extranjeros, expropiados, marginados, subalternos, nigerianos, desplazados, negros y enemigos de la nación?, ¿qué relatos de nación están acá configurándose y cómo



se discuten las ansiedades de esa Sudáfrica *postapartheid*?, ¿cuáles son las razones para inventarse un enemigo externo?, ¿Cómo se articulan los juegos de temporalidades del montaje fílmico con las narrativas sobre el pasado, presente y el futuro de la nación arcoíris?, ¿Por qué este transitar de la ciencia ficción al documental, del documental a la ciencia ficción?, ¿Cuál es el papel ahí de los medios de comunicación?, ¿Cómo se construyen relatos y narrativas en torno a una precaria convivencia entre sus miembros para orquestar sentidos políticos?.

A pesar de la tendencia de nombrar en singular al Estado Nación en África, no se trata de un objeto definitivo. Resulta, como acertadamente plantean Jean y John L. Comaroff, una formación histórica lábil, un plurifuncional tipo de “políticas en movimiento”. Para los autores:

En el continente se revelan con cruenta claridad muchas de las obsesiones contemporáneas del postcolonialismo, muchas de las contradicciones que comporta el esfuerzo de realizar políticas modernistas en estos tiempos posmodernos y neoliberales. Este esfuerzo, estas obsesiones, se internan en diversas esferas de las formas colectivas de estar en el mundo dentro de la lucha por alcanzar términos plenos de significados con los que construir una sensación de pertenencia, y, por tanto, una comunidad moral y material en circunstancias que privilegian las diferencias. Esto, por supuesto dentro de los intentos por regular los límites de la soberanía bajo condiciones globales que no sólo alientan el movimiento transnacional de trabajo y capital, de dinero y bienes, sino que los convierten en condición necesaria para la riqueza de las naciones; dentro de las a menudo amargas controversias que se desencadenan cuando los individuos hacen valer diversos tipos de identidad para reivindicar derechos e intereses; dentro de los problemáticos discursos públicos acerca de la manera más adecuada de configurar constituciones propias del siglo XXI y, específicamente, su protección de los derechos individuales; dentro de complicados procesos a través de los cuales los gobiernos, las organizaciones no gubernamentales, los ciudadanos actuando en nombre de la sociedad civil, y otras fracciones sociales tratan de esculpir una división del trabajo político y social; dentro de las implicaciones de la angustia sobre la decadencia del orden público, el crimen-organizado y fortuito-, la corrupción y su forma de combatirla (Comaroff, 2002: 95).

Inevitablemente, entonces, en estas accidentadas y siempre cambiantes coyunturas de los estados naciones postcoloniales africanos se impondría la pregunta acerca de los significados contingentes y cotidianos que se edifican en torno a los conceptos de nación y de pertenencia, de identidad y ciudadanía, imbricadas también con los modos de textualizar y experimentar las construcciones de antiguas autoctonías que involucran necesariamente los ejes de la historia, la cultura, la raza y la etnicidad. Como aseveran igualmente los Comaroff “...un *passage* desde el pasado que pone de manifiesto mucho sobre el presente”, (Ibidem); o como nos sugeriría Roger Chartier el presente del pasado, allí donde la escritura de la historia revisa la historia de lo escrito (Chartier, 2005: 14).

A estas interrupciones y yuxtaposiciones temporales también habría que añadirle las difíciles y siempre tensas evidencias de las operaciones ideológicas y retóricas a las que estas categorías son sometidas bajo los imperativos de intereses y estrategias políticas que desfiguran el pasado y el presente, la memoria y los sitios de la historia para articularlos convenientemente en relatos que encarnan las “fantasías” del origen, en narrativas que actúan los pasados reconstruidos, ofreciendo tipos de identificación y sentidos sociales desde los cuales canalizar la agencia política; desplazando así, los análisis críticos sobre las persistentes crisis en la era de los post-derechos civiles, sobre las limitaciones y fracasos de las transformaciones políticas y de los nacionalismos redentores, sobre las promesas rotas de libertad e igualdad por sus posibilidades de representación simulada, que, entre otras cosas, contribuyen a poner en evidencia las ansiedades que estructuran los imaginarios políticos y sus “nuevos” locus de enunciación polisémica, por supuesto, también colmados de fisuras y contradicciones.

## Bibliografía

Bhabha, Homi (2010), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires: SigloXXI Editores.

Comaroff, Jean y Jhon L. (2002), “Naturalizando la nación: aliens, apocalipsis y el estado postcolonial”, en *Revista de Antropología Social*, No. 11.

Chartier, Roger (2005), *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México D.F: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles (2004), *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

Derrida, Jacques (2001), *La verdad en pintura*, Buenos Aires: Paidós.

Hall, Stuart (2010), “El trabajo de la representación”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, Víctor Vich (editores), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Pontificia Universidad Javeriana.

Kracauer, Siegfried (1995), *De Caligari a Hitler*, Barcelona: Paidós.

Stam, Robert (2001), *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona: Paidós.