

# LA TRASLACIÓN DE LA MIRADA ABORIGEN: GENERACIÓN ROBADA Y LA MEDIACIÓN INTERTEXTUAL

Isabel Carrera Suárez

*Universidad de Oviedo*

**ABSTRACT:** *Following recent developments in adaptation studies, which tend to interrogate the intertextual relations between the written and the visual, this article analyses Rabbit-Proof Fence (Noyce, 2002), in terms of the complex intertextuality which brings it together: the source-book, Follow the Rabbit-Proof Fence (1996) by Doris Pilkington-Garimara; the Bringing Them Home (1997) report, about the forced separation of Aboriginal children from their families; the texts and political action for national reconciliation in Australia, and finally, the biographies and participation of the young actors and their indigenous communities. All contribute to the visual transfer and articulation of a film in which the interweaving of history and art is a constitutive element.*

**KEY WORDS:** *Australia; aborígenes; Stolen Generations; intertextuality; cinema; oral narratives; history.*

Las décadas recientes de teorización en el ámbito textual, fílmico y cultural han redundado en una mayor complejidad tanto en los actos de creación como en la recepción crítica de los productos culturales. El rápido desarrollo de las teorías textuales y fílmicas, que con frecuencia comparten fuentes filosóficas o figuras teóricas transdisciplinarias, ha afectado al estudio de la relación entre literatura y cine –o cine y literatura– y obligado a afinar el análisis de esta intersección, a veces simplificado y repetitivo en sus planteamientos tradicionales. La lista infinita de obras literarias adaptadas por el cine, algunas reiteradamente, da testimonio de la atracción que el mundo de la literatura ha ejercido como fuente de inspiración o de juego cinematográfico. Los estudios iniciales de esta relación se centraron sobre todo en la fidelidad de las adaptaciones, valoradas casi siempre según el grado de proximidad al texto, implícitamente estableciendo una jerarquía entre ambos medios, en la que la superioridad se adjudicaba al texto-origen, la fuente literaria, con la cual se comparaba la versión fílmica. El análisis cinematográfico rechazó muy pronto esta jerarquía y argumentó la especificidad y

# TRANSPOSING THE ABORIGINAL GAZE: RABBIT-PROOF FENCE AND INTERTEXTUAL MEDIATION

**RESUMEN:** Siguiendo el desarrollo reciente de los estudios sobre adaptación, que tienden a interrogar la relación intertextual entre el medio escrito y el cinematográfico, este artículo analiza la película *Generación robada* (Noyce, 2002), destacando la compleja intertextualidad que la compone: el libro que constituye el texto-fuente, *Follow the Rabbit-Proof Fence* (1996) de Doris Pilkington-Garimara; el informe *Bringing Them Home* (1997) sobre la separación forzada de niños aborígenes; los textos y actos políticos de la reconciliación nacional australiana y, finalmente, las biografías y la participación de las actrices aborígenes y sus comunidades. Todos ellos contribuyen a la traslación visual y la articulación de un film en el que la imbricación entre historia y arte es un elemento constitutivo.

**PALABRAS CLAVE:** Australia; aborígenes; generaciones robadas; intertextualidad; cine; relato oral; historia.

autonomía del medio, cuya valoración debía hacerse de modo independiente y con sus propios criterios estéticos y técnicos. Estas dos posiciones siguen presentes en algunos análisis actuales, pero han perdido fuerza en favor de preguntas más productivas sobre la relación entre ambos medios, y sobre todo, en favor de estudios específicos que desentrañen la naturaleza de esa intersección en ejemplos cinematográficos concretos.

La dificultad de separar totalmente el producto fílmico del literario se refleja en la propia teoría de la adaptación (o traducción/apropiación) cinematográfica. Si bien es cierto que algunos estudios recientes (Hutcheon, 2006) se libran del “peso literario” por medio de la inclusión de otro tipo de textos-fuente (documental, televisión, biografía, cómic, entre otros), el propio campo de los estudios de la adaptación cinematográfica se encuentra en una ambigua situación para defender la autonomía del producto fílmico, dada su ineludible alusión al texto-fuente. No obstante, el campo se consolida y desarrolla de modo fructífero, como puede constatarse en la creación de revistas espe-

cíficas como *Adaptation*, iniciada por Oxford University Press en 2008. Como bien indica Thomas Leitch en su artículo introductorio al primer número de esta revista, la encrucijada en la que se encuentran los estudios sobre adaptación cinematográfica ha estimulado prácticas más abiertas y preguntas más relevantes y, en términos generales, ha desplazado el énfasis desde la fidelidad hacia la intertextualidad.

Leitch hace un repaso detallado a la bibliografía reciente sobre adaptación cinematográfica, y resume en 15 las preguntas en las que convergen los abundantes volúmenes críticos o introductorios al género. Entre ellas hay varias de especial pertinencia a la temática de este artículo, la película *Rabbit-Proof Fence* (*Generación Robada*, 2002) dirigida por Phillip Noyce; son las que interrogan la posible "traición" de la película al texto, la naturaleza de la interpretación/transcripción realizada, los contextos culturales a los que responden ambos textos, las fuentes alternativas incorporadas por la película, los efectos de traspasar las fronteras culturales o nacionales, y la traslación de técnicas literarias al lenguaje cinematográfico. Si alguna de estas preguntas puede parecer obsoleta en su formulación (la "traición" al texto literario), el contexto político en que se produce la filmación de *Generación Robada* responde con contundencia, y nos recuerda la dificultad de aplicar una abstracción sin contexto, o de universalizar nuestra percepción del arte.

*Generación Robada* se inspira en el relato de vida ficcionalizado *Follow the Rabbit-Proof Fence*, publicado en 1996, que describe la historia real de tres niñas aborígenes mestizas (Molly y Daisy Craig y su prima Gracie) que, víctimas de la política de erradicación de la etnia aborígen practicada en Australia durante gran parte del siglo pasado, y concretada en la práctica de separar a la fuerza a las niñas y niños mestizos para su "asimilación" en la "raza blanca", se fugan de su lugar de secuestro institucional (Moore River Settlement); caminan 1.600 kilómetros por Australia Occidental, parte de ellos siguiendo la alambrada contra conejos que da título al libro<sup>1</sup>, atravesando el desierto y, aplicando sus técnicas de supervivencia tradicionales y su inteligencia, sortean a los perseguidores gubernamentales, liderados por el Protector General de Aborígenes, A. O. Neville, hasta reunirse con sus familias en Jigalong, de donde habían sido arrancadas. La autora del libro, Doris Pilkington (Nugi Garimara en su nombre aborígen) es hija de la mayor

de las tres protagonistas, Molly, y fue igualmente víctima de la política eugenésica, ya que fue separada de su madre, a quien sólo reencontró 21 años más tarde, cuando ella tenía 25. Para escribir el libro reconstruyó la historia a partir del testimonio de su madre y su tía Daisy, y mediante un laborioso proceso de investigación documental. Entre las muchas ironías de esta historia se encuentra el hecho de que la editorial rechazó el modo documental de la primera versión del texto, sugiriéndole una forma ficcionalizada, a lo que ella accedió un tiempo después (Brewster, 2007). El libro se enmarca en el contexto de las historias hechas públicas en la última década del siglo pasado en Australia, dentro del movimiento de reconciliación nacional y reconocimiento aborígen<sup>2</sup>. Un documento esencial de este proceso es el informe *Bringing Them Home*, sobre la investigación nacional de la separación forzada de niños aborígenes y de las Islas del Estrecho de Torres, encargada por el gobierno del laborista Paul Keating en 1995 y publicado en 1997, bajo el mandato del conservador John Howard. El cambio de siglo traería un encarnizado debate político sobre las denominadas *generaciones robadas*, los miles de personas separadas de sus familias entre 1905 y 1971, por las prácticas eugenésicas autorizadas por el Decreto de Protección de Aborígenes, de 1905; crece la exigencia de un reconocimiento público, por parte de las autoridades nacionales, de las responsabilidades históricas en la apropiación de las tierras, la destrucción de las comunidades autóctonas y la política de separación de niños de sus familias. La petición de perdón llegaría finalmente el 13 de febrero de 2008, formulada por el nuevo Primer Ministro, Kevin Rudd, ahora apoyado por el líder de la oposición conservadora, si bien la reparación territorial y social siguen pendientes.

Puede extrañar que un material tan sensible haya sido llevado a la pantalla por Phillip Noyce, australiano residente (y director de éxito) en Hollywood, alejado y confesadamente ignorante hasta entonces de la polémica nacional. Lo hace a instancias de la guionista, Christine Olsen, empeñada en transformar el relato de Pilkington-Garimara en narrativa fílmica. La repercusión de la película, estrenada en 2002 en Jigalong, lugar de procedencia de sus protagonistas, seguramente superaría las expectativas del propio equipo implicado: recibe críticas feroces de historiadores y políticos conservadores, algunas más matizadas desde el lado opuesto, y un éxito nacional e internacional que la convierte en icono e incluso en centro del debate político,

amén de producir un “turismo cultural” pasajero en la zona de Jigalong, a donde acuden visitantes a tocar la alambrada que constituye el símbolo central de la obra.

Tenemos aquí esbozado, pues, el mapa intertextual de la película, del que Phillip Noyce y su equipo extraerán información e ideas para tejer su narrativa: la historia de las *generaciones robadas*, cada vez mejor documentada; el libro de Doris Pilkington-Garimara, *Follow the Rabbit-Proof Fence*; la idea y guión de Christine Olsen; el informe *Bringing Them Home*. A éstos se añade, en el rodaje, un texto más: el de las jóvenes actrices, todas ellas aborígenes, y sus comunidades de referencia, influencia crítica en la construcción de la película, como se puede apreciar en los extras de rodaje (“*The making of*”) que acompañan el DVD comercial.

No nos encontramos, por tanto, ante la traslación fundamentalmente artística, la “traducción” al lenguaje cinematográfico de una obra literaria modernista, susceptible de sugerir una película de autor/a, como la exquisita *Orlando*, de Sally Potter; ni ante una novela clásica de una literatura nacional cuyos escenarios de época se recrean o reinterpretan, desde la seguridad de la distancia. *Generación robada* tiene como referente una obra seis años anterior a la película, escrita en un género híbrido, mezcla de autobiografía colectiva, narración mítica, novela y documental, cuyas complicaciones de adaptación no surgen tanto de su estatus clásico como de las delicadas fronteras culturales que se cruzan para realizarla. Phillip Noyce, australiano emigrado, formado en el estilo más comercial de Hollywood, emprende la labor de narrar una historia desde la perspectiva de una comunidad aborígena, desde la mirada de tres niñas, especialmente de la mayor, Molly, en un clima político marcado por la división nacional sobre la veracidad y responsabilidad histórica. Es un ejercicio de representación de la mirada del *otro*, de la *otra*, que entraña complejas decisiones políticas y artísticas, destinadas a evitar o paliar la usurpación de la voz y el ventrilocuismo cultural.

Esta encrucijada nos remite a dos debates básicos desarrollados desde las décadas finales del siglo XX: por un lado la discusión sobre la mirada en el cine, y su exclusión del placer femenino, iniciada por Laura Mulvey, y por otro la cuestión de la voz subalterna y la posibilidad de representación de la *otra*, iniciada por Gayatri Spivak. Los

artículos clásicos de ambas (“Visual Pleasure and Narrative Cinema” y “Can the Subaltern Speak?”) han ido seguidos de detalladas matizaciones posteriores por parte de las propias autoras y de otras críticas, pero inspiraron una exploración esencial en sus respectivos ámbitos: el de la mirada ofrecida por el cine y la consiguiente necesidad de analizar el espectador implícito; y el de la representación, la dificultad de escuchar y hacer escuchar la voz del *otro*, los peligros de arrogarse la palabra desde la cultura dominante. *Generación robada* ha de vadear ambos ríos, y para ello precisa de una mediación sólida, que Phillip Noyce busca en la asesoría de la autora del libro, Doris Pilkington-Garimara, en la utilización de una directora artística aborígena (Rachel Maza) y un reparto seleccionado entre las comunidades nativas australianas. El éxito en cuanto a difusión y recepción nacional e internacional es indudable; el manejo de las complejidades de representación del *otro* ha recibido una atención esmerada, si bien su tendencia universalizadora y algunos hábitos heredados de Hollywood la muestran como lo que es: no un acto de expresión propia aborígena, sino un acto de ventrilocuismo intercultural, en colaboración con las comunidades implicadas, pero creado con el público internacional en mente. El propio Noyce lo deja claro al afirmar que buscaba tres actrices de apariencia indiscutiblemente aborígena pero con un carisma que hiciesen pensar a padres / madres blancos: “son mis hijas” (“*The making of*”).

Para reconocer las decisiones tomadas por Noyce y su equipo, y las adiciones u omisiones que conllevan, conviene recordar la estructura del libro de Pilkington, fuente inicial de inspiración de la película. *Follow the Rabbit-Proof Fence* es un texto híbrido y marcadamente intertextual en sí, por su incorporación de documentos y fuentes externas. La historia de la fuga va precedida de varios capítulos a modo de marco cultural y contextual. Se inicia con una ficcionalización de la vida Nyoongah pre-colonial, un espacio indígena representado en una narración autóctona mítica y de personajes históricos, líderes de la resistencia; se narra con discreta ironía el encuentro con los colonizadores, su toma de posesión de las tierras (apelando a la conformidad de los indígenas en lengua ininteligible), para entrar en el siglo XX y la zona de Pilbara en el capítulo 4, en el que se describe el encuentro y el desplazamiento de la familia de la autora a la zona de contacto, zona de granjas y puestos gubernamentales junto a la alambrada; este relato, basado en la historia oral de su familia, constituye, como indica

Anne Brewster (2002), un contrapunto a la historia oficial. Los capítulos 5 a 7 describen a su abuela y su madre y la separación forzada, centrándose ya la segunda parte del libro en la fuga de las tres niñas. El texto tiene un estilo conciso y directo (aunque también en ocasiones poético, como en la descripción de la flora y el paisaje contemplados por las viajeras), e incorpora materiales de los archivos consultados por la autora: cartas, avisos, telegramas, recortes de prensa, extractos del Decreto de Protección de Aborígenes. Esta conciencia del aparato de Estado que constituyen los archivos no es sorprendente en la autora, cuya experiencia laboral le ofreció la ocasión de observar los mecanismos de control implicados (Brewster, 2007, 151). El solapamiento de los textos produce lecturas cargadas de ironía, como el aviso de búsqueda en que se describe a las niñas como "frágiles" y "tímidas" y se insiste en que el gobierno teme por su seguridad, mientras la narración nos relata su fortaleza física y mental y su inteligencia para burlar a las autoridades (Brewster, 2002, 4).

No obstante el estilo reposado y discreto, la aventura adquiere dimensiones épicas, y la voz narradora subraya el modo en que esta marcha, una de las más largas de la historia de Australia, hecha a pie, supone un contrapunto irónico a las gestas europeas de exploración del continente y su retórica de heroísmo, reescribiendo así la historia nacional (129). El texto inscribe aspectos como los nombres de los padres australo-europeos de las mestizas, no recogidos en otros archivos, identifica al "Protector" que secuestra a las niñas, nombra los hechos: *explotación, actos criminales, asesinato*. El texto fuente de *Generación robada*, por tanto, es en sí mismo un intertexto que esconde bajo su sencillez estructural una aguda conciencia de la imbricación entre texto y realidad, entre privado y público, además de un conocimiento informado del pasado colonial y autóctono.

*Generación robada* se separa libremente de la narrativa del libro, para incorporar experiencias relatadas por otras víctimas de la misma política o por cuestiones de género cinematográfico o "traducción" internacional. La primera decisión destacable es la omisión de los capítulos iniciales del libro, es decir, de la sección de la narrativa de Pilkington-Garimara que no utiliza el estilo realista-documental, al relatar el pasado mítico y la historia colonial reciente del grupo Mardudjara. La ficción filmica, tras una breve presentación de la localización fronteriza, la zona

de contacto aborígen-blanco en torno a la alambrada en Jigalong, se centra casi exclusivamente en el viaje de las protagonistas, presentado en forma de drama realista, "basado en una historia real". La recepción crítica de la obra en Australia ha discutido especialmente la apelación a la empatía hecha por el film, así como los efectos de algunos modos de hacer de la tradición hollywoodiense, entre ellos la universalización y el final feliz.

Es indudable que la película busca la empatía con las tres protagonistas. Por un lado, en la polémica promoción americana, se apela a los sentimientos maternos / paternos con la pregunta "¿Qué pasaría si el gobierno secuestrara a tu hija?", deslocalizando así la temática tratada; curiosamente, la impactante figura de Molly con su hermana en brazos, que domina la publicidad australiana, ha sido eliminada (según parece, digitalmente; D'aeth, 2002) del cartel anunciador, dejando sólo el tópico del inmenso cielo y espacio australianos y tres figuras en la distancia, con la simbólica alambrada en primer plano<sup>3</sup>. La concesión reconoce los diferentes niveles de conocimiento en los públicos de la película: de mayor a menor, el público local de las comunidades indígenas, el ámbito nacional australiano y el internacional o "global". Las concesiones hechas al internacional están en el punto de mira del discurso crítico sobre la relación intertextual de la obra filmica, que mide su "fidelidad" no ya al texto de Garimara, sino también al informe *Bringing Them Home* y a las declaraciones aborígenes.

Ciertos cambios sobre la historia documentada y la narración oral recogida por Pilkington-Garimara apuntan a una europeización de las formas narrativas y del conocimiento: las niñas, en la realidad, culminan su viaje a lomos de un camello, ofrecido por parientes de un asentamiento ya cercano al suyo, y así se describe en el libro; pero la película las muestra corriendo por un arquetípico bosque, asociado en el imaginario europeo al peligro y los niños perdidos. Este hecho concuerda con la descripción dada por la guionista, Christine Olsen, de la primera imagen que acude a su mente al intentar comprender su identificación inmediata con la historia de Molly. En su introducción al guión de la película (Olsen, 2002) alude a que vio la historia primero como cuento de hadas clásico (niños secuestrados por una bruja, se fugan, son perseguidos, pero llegan a casa), luego como narración de guerra (invasión, prisioneros, fuga) para finalmente decidir que el tema central era

"home": el hogar, el lugar, la vuelta a casa. La resonancia de este concepto es importante para el intertexto filmico, pues al fin y al cabo, como ha observado D'aeth (2002), es la palabra clave del informe gubernamental *Bringing Them Home*, que pretende devolver a esas generaciones a su casa, incluyendo el viaje físico a sus lugares de origen. Otras variantes en los episodios (el modo en que son secuestradas, el transporte inicial, que realmente se hizo en barco) sirvieron a la derecha política australiana, empeñada en negar la historia y en evitar su reconocimiento público, para atacar a la película como falsedad propagandística. Efectivamente, la película no es "fiel" en los detalles, al libro o la biografía de las tres niñas; sin embargo, como han defendido los historiadores implicados en el debate, no incluye nada no documentado en otras personas (y tampoco añade las historias más terribles), por lo cual su intertexto es más amplio, pero en absoluto falsificador de la verdad histórica (Manne, 2002)<sup>4</sup>. Lo que algunos críticos sí vieron en este *collage*, sin embargo, fue una desindividualización, un intento de fundir todas las historias en una, contrapuesto, en su opinión, a la multiplicidad y singularidad de los testimonios orales del informe *Bringing Them Home* (D'aeth, 2002).

Un mecanismo filmico esencial, e interpretable, es el de la identificación espectadora con la mirada de Molly, a través de cuyos ojos vemos escenas cruciales a la acción. Tony H. D'aeth (2002) aporta una comparación interesante entre *Generación robada* y otra película, también basada en un texto literario australiano, sobre una historia real de supervivencia: *Schindler's List* (1993), de Spielberg, basada en la novela *Schindler's Ark* (1982), de Thomas Keneally. Salvando las diferencias (particularmente el hecho de que no hay "salvador blanco", pues las protagonistas se salvan a sí mismas), D'aeth describe las coincidencias temáticas y las estrategias genéricas en las que se inscribe *Generación robada*. Entre estas últimas están el modo documental (con la aparición de protagonistas reales como cierre), la escenografía de campo de concentración (razón por la cual, en su opinión, Noyce elimina el barco como transporte y utiliza el tren, icono del holocausto) o la figura del burócrata mediador (Amon Goetz y A. O. Neville respectivamente). Las críticas hechas a *La lista de Schindler*, alega, son también aplicables a *Generación robada*, particularmente la explotación comercial de un trauma y la necesidad de un cierre narrativo cuyo optimismo entra en conflicto con el trauma narrado. Sin embargo, precisamente en la

cuestión de la mirada filmica, la perspectiva espectadora o localización de la subjetividad, D'aeth invierte las críticas habituales a *La lista de Schindler*, al contrastarlas con *Generación robada*. En la película de Spielberg, según interpreta, la criticada visión a través de "ojos alemanes" (Goeth disparando sobre los prisioneros, o la más frecuente de la mirada de Schindler), nos convierte en testigos cómplices<sup>5</sup>. En cambio, en *Generación robada*, la posición de la cámara nos invitaría a mirar por los ojos de Molly, permitiéndonos identificarnos con ella y eludir vernos como cómplices de Neville. La película, argumenta D'aeth, invisibiliza los testigos mudos de los atropellos, y refuerza la ambigua posición australiana frente a su historia reciente: su doble posición como colonizadora interna y genocida, y su vocación actual de mestizaje y ciudadanía.

La comparación efectuada con *La lista de Schindler* no sólo es relevante por sus coincidencias genéricas, sino porque fueron las teorías eugenésicas, tan difundidas en los años 30 en Europa y Estados Unidos, las que fomentaron las políticas de asimilación forzada que con tanto ahínco defendía Neville, un entusiasta de sus supuestos beneficios. Es obligado señalar, no obstante, que la perspectiva de identificación del público no es monolítica, como da a entender D'aeth, hecho que han demostrado los testimonios de grupos espectadores excluidos de la mirada "oficial" del cine. A pesar de la enorme repercusión del artículo de Laura Mulvey, se constató enseguida que la posición de subjetividad del espectador o espectadora no es tan controlable como su artículo inicial da a entender. Una de las respuestas más relevantes fue la de la crítica afroamericana Bell Hooks (1992), que contrapuso su experiencia de *mirada oposicional* (*oppositional gaze*), con la que su yo negro respondía desde siempre al cine de Hollywood. Hooks argumenta contra el modo en que la crítica filmica feminista, de fuerte base psicoanalítica, privilegia la diferencia sexual por encima de otras diferencias, mientras las mujeres de grupos minorizados encuentran en otros factores su opresión fundamental y construyen sus formas de re/lectura cinematográfica y de placer visual. Las posibilidades abiertas de identificación con la narración filmica han sido exploradas reiteradamente y, sin cancelar la fuerza de las estrategias técnicas como las descritas por D'aeth, permiten interpretaciones más abiertas.

Gran parte del argumento de D'aeth se dirige igualmente a negar la validez de la empatía como instrumento po-



lítico. Y sin embargo, es precisamente la capacidad de imaginarse en la posición del *otro* la que algunos teóricos defienden como ecología relacional. En esta línea, Emily Potter y Kay Schaffer (2004) ven la movilización de los afectos como una ocasión de contacto, un "momento singular", en términos de Félix Guattari, que puede liberar energía imprevista y causar efectos desestabilizadores. En su visión, por tanto, la utilización de la perspectiva de Molly, en escenas cruciales como la del rapto, rodada con la cámara manual a la altura de las niñas, o la visión de Neville cuando Molly es llamada a su presencia para que pueda dictaminar su grado de blancura (escena en la que parecemos habitar y respirar por el cuerpo de Molly) es paralela a la estructura de testimonio oral de *Bringing Them Home*. La metodología de este informe, similar a la de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Sudáfrica, hace hincapié en la interacción, que establece una relación ética entre interlocutores; la narración en primera persona implica a quienes escuchan o leen los relatos, convertidos en "testigos en segunda persona", obligados a asumir la responsabilidad del cambio político. La estrategia filmica de *Generación robada* constituiría un correlato de esta interacción. Su apelación no se circunscribe al ámbito nacional australiano, inmerso en una transformación de su discurso nacional y de redistribución, sino que la intervención de Doris Pilkington-Garimara al inicio, exhortándonos a apoyar los movimientos indígenas en el mundo, interpela al público global sobre causas presentes. Son precisamente estas intervenciones no ficcionalizadas, que constituyen el marco documental de la película, las que rompen, al menos parcialmente, la dinámica hollywoodiense de la obra. A pesar del final feliz (el reencuentro de Molly y su hermana con su familia), ya matizado por el comentario de Molly "perdí a una" (Gracie, que se separó para buscar a su madre y fue capturada), el texto superpuesto al final nos informa de la historia posterior: Molly fue reenviada años después al internamiento de Moore River, escapó de nuevo con su hija menor en brazos, perdió finalmente a ambas hijas, recuperando sólo a Doris años después (la menor, Annabelle, creció creyéndose blanca y, localizada por Doris, nunca quiso visitar a su madre). El final no cerrado muestra a las Molly y Daisy reales en el tiempo presente<sup>6</sup>, prueba de supervivencia y reintegración en su comunidad contra todo pronóstico.

Resulta interesante observar que la cuestión del género femenino de las tres protagonistas está casi totalmen-

te ausente de los análisis realizados, tanto de la obra literaria como de la película. Una razón es sin duda la alegada por Hooks y por otras críticas minorizadas, el hecho de que el factor predominante es la etnia: la política de erradicación iba dirigida a ambos sexos, pues no podría cumplir su objetivo de otro modo. Sin embargo, hay ciertos elementos susceptibles de análisis de género: fueron las madres quienes perdieron a sus descendientes (generalmente hijos o hijas de padres blancos y madres aborígenes), los destinos de las niñas eran diferentes a los de los niños, y era la reproducción de las niñas mestizas la que se intentaba controlar: Molly es trasladada con urgencia por haber entrado en la edad adulta (según las normas de su comunidad) y estar prometida, constituyendo así un peligro de reproducción "indeseable". Más difícil de evaluar es el papel jugado por el sexo de las niñas en la recepción de su gesta de supervivencia, o algunos de los silencios en torno a ella: el libro describe un encuentro de Daisy con un hombre que la insta a entregarle a su hermana mayor, con evidentes intenciones sexuales, aspecto quizás trasladado en la película al episodio de la sirvienta aborígen violada por su jefe blanco. La edad de las menores, salvo en el caso de Molly, hace posible pasar por alto uno de los temas más escabrosos del supuesto proteccionismo: el abuso sexual reiterado como instrumento de poder, práctica habitual de la colonización, y constatada en las vidas de la *generación robada*. Por otro lado, Noyce sí es consciente de necesitar una directora artística aborígen, que medie entre sus tres actrices y el "hombre blanco" (*The making of*). Aquí nos encontramos el intertexto final, la vida de las jóvenes actrices, sin experiencia de interpretación anterior y de procedencia social diferente, que *representan / interpretan* la historia de sus comunidades o familias, a veces con efectos emocionales importantes (véase el rodaje de la escena del secuestro en "*The making of*"). La madre de la actriz principal, Everlyn Sempi, formó parte de la generación robada, y el carácter independiente y rebelde de Everlyn la convierte durante los rodajes en la reencarnación de Molly a ojos de Noyce. Afortunadamente en esto el director rompe la tradición hollywoodiense en la que blancos interpretan a cualquier grupo étnico o –más recientemente– los "étnicos" reciben papeles estereotipados escritos desde la cultura dominante. El complejo proceso de casting descubrió a una personalidad carismática en Everlyn Sempi, cuya trayectoria será interesante continuar observando.

No sería posible cerrar un comentario sobre la relación entre los textos y la película sin señalar el carácter eminentemente visual de *Generación robada*, carácter que contrasta con el predominio de la palabra en los testimonios orales que la informan. La película de Noyce mantiene la imagen central de la alambrada, con su múltiple significado: zona de contacto, barrera fallida (contra conejos y entre grupos humanos), "respuesta típica por parte de la gente blanca a un problema creado por ellos", y para las tres fugadas "un símbolo de amor, hogar y seguridad" (Pilkington, 109; traducción mía). El contraste entre dos mundos y sistemas de conocimiento opuestos se evidencia en el exceso verbal y cartográfico del aparato oficial de Neville, un despliegue de medios derrotado por el saber silencioso de las niñas. En contraposición a la "protección" oficial, Molly recibe la de su animal totémico, el águila, que la despierta del desfallecimiento mortal en el desierto, devolviéndola a la vida.

Aun con sus concesiones internacionales, como la fusión musical de Peter Gabriel y su peligro de idealización, la fuerza narrativa del lenguaje visual constituye una traslación mediática de impacto comparable a los testimonios orales, y una poderosa traducción al cine de *Follow the Rabbit-Proof Fence*. Pese a los peligros inherentes a la representación del *otro*, y de la intimidante tarea de constituirse en la primera película sobre un trauma histórico aún en proceso de reconocimiento, *Generación robada* logra establecer una interacción dinámica con la historia y el texto literario, interacción que respalda el relato. Su palimpsesto intertextual amplía la memoria más allá del relato biográfico, a la vez que mantiene la presencia de éste en la narración re/creada. La naturaleza colaborativa del trabajo cinematográfico, característica que a veces se contrapone a la obra literaria, se une aquí al proceso colectivo del testimonio histórico para crear un nuevo intertexto sobre las generaciones robadas.

#### NOTAS

- 1 La alambrada se erigió para intentar controlar la población de conejos importada por los colonizadores europeos y que enseguida constituyó una plaga descontrolada. La alambrada, que se extendía casi 2.000 km. por Australia Occidental, intentaba (sin éxito) frenar el paso de los conejos de este a oeste.
- 2 Éste es un proceso aún vigente, que ha ido avanzando lentamente en el cambio de siglo. Iniciado en la década de 1980, recibió un impulso en los años 90 bajo el gobierno de Paul Keating, con la investigación oficial sobre la separación de niños aborígenes de sus familias. La causa aborígen fue apoyada por diversos activismos, visibilizados, por ejemplo, en el primer *National Sorry Day* en 1998 y en las manifestaciones públicas en torno a la olimpiada de Sydney en 2000, pero sufre obstaculizaciones considerables con el gobierno conservador de John Howard (1996-2007), hasta reanudarse recientemente con la petición pública de perdón, hecha por el nuevo Primer Ministro Kevin Rudd en 2008.
- 3 En la versión española, el título (probablemente por la dificultad de traducir el original) mantiene la referencia histórica, si bien en un contexto receptivo en el que la mayor parte del público desconoce su significado.
- 4 La polémica recuerda a la creada por el descubrimiento de que la "autobiografía" de Rigoberta Menchú –mediada por una transcritora– contenía episodios sucedidos a otras personas distintas a su familia, a quien se le adjudicaban en el libro, hecho que se utilizó inmediatamente para descalificar su labor a favor de los grupos indígenas.
- 5 Se destaca particularmente la escena en que Schindler, a caballo, contempla el momento histórico del asalto al ghetto de Cracovia desde un alto, convertido en ojo de la historia, y sigue el recorrido de una niña que

**Recibido:** 25 de abril de 2009

**Aceptado:** 15 de mayo de 2009

se ilumina en rojo, registrando su mirada.

6 Molly fallecería poco después, en 2004.

## BIBLIOGRAFÍA

- Brewster, Anne (2002): "Aboriginal life writing and globalisation: Doris Pilkington's, *Follow the Rabbit-Proof Fence*", *Australian Humanities Review*, 25. <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-March-2002/brewster.html>.
- (2007): "The Stolen Generations: Rites of Passage: Doris Pilkington Interviewed by Anne Brewster", *Journal of Commonwealth Literature*, 42.1, 143-159.
- Cain, Deborah (2004): "A fence Too Far? Postcolonial Guilt and the Myth of distance in *Rabbit-Proof Fence*", *Third Text*, 18: 4, 297-303.
- Hooks, Bell (1992): "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators", *Black Looks, Race and Representation*, Londres, turnaround, 115-131.
- Hughes-D'aeth, Tony (2002): "Which Rabbit-Proof Fence? Empathy, Assimilation, Hollywood", *Australian Humanities Review* 27. <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-September-2002/hughesdaeth.html>.
- Human Rights and Equal Opportunities Commission (1997): *Bringing Them Home, Report of the National Inquiry into the Separation of Aboriginal and Torres Straits Islander Children from Their Families*.
- Huchon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*, N. York, Routledge.
- Leitch, Thomas (2008): "Adaptation Studies at a Crossroads", *Adaptation*, 1: 1, 63-77.
- Manne, Robert (2002): "The Colour of Prejudice", *Sydney Morning Herald*, 23 February.
- McCarthy, Greg (2003): "The Obstinate Memory in Australian Films", [www.utas.edu.au/government/APSA/GMcCarthyfinal.pdf](http://www.utas.edu.au/government/APSA/GMcCarthyfinal.pdf).
- Mulvey, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3, 6-18.
- Olsen, Christine (2002): *Rabbit-Proof Fence: The Screenplay*. Sydney, Currency Press.
- Pilkington-Garimara, Doris (1996): *Follow the Rabbit-Proof Fence*, St. Lucia: U. of Queensland P. (N. York, Miramax Books, 2002).
- Potter, Emily y Kay Schaffer (2004): "*Rabbit-Proof Fence* Relational Ecologies and The Commodification of Indigenous Experience", *Australian Humanities Review*, 31-32. <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-April-2004/schaffer.html>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): "Can the subaltern speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. C. Nelson y Larry Grossberg. Urbana: U. of Illinois Press, 271-313.
- Watson, Christine (2002): "Nugi Garimara (Doris Pilkington) Interviewed by Christine Watson", *Hecate*, 1 mayo 2002.

## FILMOGRAFÍA

*Generación Robada* (Rabbit-Proof Fence, Dir. Philip Noyce, 2002).