



KAREN GENSCHOW

Goethe Universität Frankfurt am Main
genschow@em.uni-frankfurt.de

HAITIANO/AS EN SANTIAGO DE CHILE. REPRESENTACIONES DEL OTRO LATINOAMERICANO/CHILENO/HAITIANO COMO PARIÁ EN *PERRO BOMBA* (2019)

Fecha de recepción: 17.06.2020

Fecha de aceptación: 12.10.2020

Resumen: El artículo propone un análisis de la película chilena *Perro Bomba* (2019), producción audiovisual que relata la historia de un migrante haitiano en Santiago quien, a raíz de un incidente racista, se transforma de inmigrante asimilado en paria, según la terminología de Arendt y Varikas. En tanto migrante comparte, además, rasgos con lo que Ahmed ha llamado el migrante melancólico. Su recorrido por la ciudad muestra al mismo tiempo el reverso del Chile como oasis económico y anticipa de esta forma el llamado estallido social ocurrido desde octubre del 2019 en adelante. Un elemento importante del análisis es la aproximación estética y política de la película, situada entre ficción y documental, que asume en sí misma y en diferentes niveles –narración, puesta en escena, producción– un posicionamiento y abordaje desde el paria consciente en el sentido que propone Arendt.

Palabras clave: inmigración haitiana en Chile, advenedizo, paria consciente, promesa de felicidad, migrante melancólico

Title: Haitians in Santiago de Chile – Representations of the Latin American/Chilean/Haitian Other as a Pariah in *Perro Bomba* (2019)

Abstract: The article proposes an analysis of the Chilean film *Perro Bomba* (2019). It tells the story of a Haitian migrant in Santiago who, as a result of a racist incident, turns into a pariah after being an assimilated immigrant, according to the terminology of Arendt and Varikas. As a migrant, he also shares traits with what Ahmed has called the melancholic migrant. The protagonist's tour of the city shows at the same time the reverse of Chile as an economic "oasis", and in this way anticipates the so-called social explosion that occurred from October 2019 onwards. An important element of the analysis is the aesthetic and political approach of the film, which falls between fiction and documentary and assumes in itself and at different levels –narration, staging, production– a positioning and perspective from the conscious pariah.

Keywords: Haitian immigration in Chile, parvenu, conscious pariah, promise of happiness, melancholic migrant

1. HAITIANOS EN SANTIAGO

La migración más reciente en Chile, en particular la haitiana, ha agudizado de manera notoria el debate y la percepción público-mediática de la inmigración en general en ese país; este tema se explotó asimismo en la campaña electoral de Sebastián Piñera, actual presidente de derechas, cuya promesa de legislar al respecto contribuyó sin duda a su triunfo. En este contexto –el de una mayor migración acompañada de múltiples afectos anti-inmigratorios– los/as haitianos/as se constituyen como un caso ejemplar de paria moderna/o, ya que, al ser francoparlantes y afrodescendientes, representan una otredad altamente perceptible en Chile. La presencia haitiana en el país sureño se ha comenzado a investigar en los últimos años desde las ciencias sociales, pero existe, todavía, un amplio silencio en la producción cultural chilena.

La película *Perro Bomba*, dirigida por Juan Cáceres y coprotagonizada por Alfredo Castro, uno de los actores chilenos más reconocidos en la actualidad, también a nivel internacional, constituye una de las primeras aproximaciones artísticas a este nuevo paria de la sociedad chilena. Relata la historia del joven inmigrante haitiano Steevens Benjamin, quien al inicio de la trama trabaja en una obra de construcción y aparece como un inmigrante modélico en el Chile contemporáneo. La precariedad de su integración queda en evidencia con la llegada a Chile de Junior, su amigo de infancia. Steevens le consigue trabajo con su jefe, quien frente al nuevo trabajador mostrará su cara más racista y odiosa. Steevens socorre a su amigo durante una confusa situación de *mobbing*, en la que el jefe interviene de manera parcial y nefasta, en reacción a lo cual Steevens lo golpea. Este acto tendrá repercusiones devastadoras para él: pierde el trabajo, su permiso de residencia y su rostro se transmite en los noticieros de televisión, sin que se mencione el contexto del incidente y la violencia que lo ha precedido. En consecuencia, incluso sus vecinos y amigos haitianos reniegan de él, porque su transgresión de la ley tácita de respetar las normas de la sociedad receptora (aunque esto requiera *tolerar* su racismo) recaerá en la comunidad en su conjunto. Steevens toma contacto con una ONG que presta asistencia legal a migrantes, donde una abogada que lo defiende aprovecha la oportunidad para realizar sus fantasías sexuales con él. Hacia el final, Steevens encuentra a otros inmigrantes marginados y se va a vivir con ellos en una casa ocupa, en condiciones de suma precariedad, pero con una estructura colectiva. La película termina sin conclusión, de manera un tanto abrupta, apuntando así hacia un futuro incierto y rechazando de manera rotunda el mandato de felicidad de las historias migrantes, mandato que, como veremos, somete a una revisión crítica Sara Ahmed.

El filme propone, además de una puesta en escena cuidadosa y consciente en términos político-estéticos, situada entre ficción y documental, una aproximación innovadora en varios planos: su producción se financió, al menos parcialmente, mediante *crowdfunding*, con lo cual pudo asegurar su independencia política y estética. Además, no solo muestra problemas que aquejan a migrantes (desde una perspectiva etnológica o sociológica), sino que contó con la participación de esas mismas comunidades a lo largo de todo el proceso de filmación. En este sentido, la dialéctica dentro/fuera, determinante en relación con la figura del paria, no se limita al nivel temático

de la diégesis, sino que se extiende al mismo proceso de producción. Este cuestionamiento de la lógica de exclusión se encarna asimismo en el director de la película, Juan Cáceres. Como él mismo explica en distintas entrevistas, pudo estudiar cine –carrera que normalmente presupone una situación económica privilegiada– gracias a los avances que se lograron conquistar mediante las protestas estudiantiles de la llamada *generación de los pingüinos* en 2006, en las que él también participó¹. De este modo, el filme en su conjunto constituye una aproximación novedosa en términos representacionales, tanto dentro como fuera de la diégesis, y desestabiliza en varios sentidos la lógica exclusiva y excluyente.

En el análisis de la película que se ofrece a continuación me enfocaré en la representación de los mecanismos de exclusión en sus alcances ideológicos, políticos y estéticos, con base en este relato de migración que se entreteje con una mirada a la sociedad chilena en su conjunto. Para ello recurriré a los conceptos de paria, de Hannah Arendt (2004, 2007a, 2007b) y de Eleni Varikas (2017); de frontera imaginaria, de Teresa Pérez Cosgaya (2008), a las propuestas de Sara Ahmed acerca del *melancholic migrant*, así como a su noción de promesa de felicidad (2010).

2. HAITÍ Y LATINOAMÉRICA. MIRADAS A LA CONDICIÓN DE MIGRANTE HAITIANO EN CHILE

La película se basa, en primera instancia, en un dato empírico contundente: la inmigración haitiana en Chile desde los años 2000. La experiencia de estos migrantes se ha investigado desde la sociología; así, Teresa Pérez Cosgaya recurre al término de frontera imaginaria para denominar “las ideas que los migrantes se han formado sobre el país y las sociedades receptores, particularmente las que refieren a las posibilidades y los obstáculos que creen que van a encontrar en el país anfitrión de acuerdo con el proyecto migratorio” (2008: 69). Esta frontera imaginaria se gesta antes del desplazamiento físico, pero “se alimenta también una vez que ya se emprendió la migración y a lo largo de experiencia migratoria a través de los «(des) encuentros» cotidianos con la sociedad receptora y sus instituciones” (70). Entre estos desencuentros se hallan, sin duda, las experiencias de racismo y de precariedad laboral que sufren muchos migrantes haitianos, tal como evidencian las investigaciones sociológicas que se han llevado a cabo en los últimos años (p. ej. Rojas Pedemonte *et al.* 2015, Valenzuela *et al.* 2014).

En términos geopolíticos y sobre todo geoeconómicos (con su consecuente frontera imaginaria), este movimiento migratorio de norte a sur, de haitianos a Chile, constituye un desplazamiento de la periferia al centro en el marco macroeconómico latinoamericano. Cabe destacar en este contexto la misión MINUSTAH de la ONU, una misión estabilizadora, integrada, entre otras, por fuerzas latinoamericanas, que ha estado especialmente presente en el país caribeño desde el devastador terremoto del 2010 y que, además, según

¹ Así en su entrevista en el marco del festival de cine latinoamericano Días de cine, celebrado en noviembre del 2019 en Frankfurt, así como en una entrevista publicada en youtube (Entrevista a Juan Cáceres 2019).

Pérez Cosgaya, “ha sido presentada como la mirada preocupada de América Latina, específicamente de América del Sur por un hermano latinoamericano” (2008: 72). Parece legítimo, dentro de estas coordenadas y a partir de esta especie de frase hecha que opera como ideologema e insiste en nombrar una y otra vez a Haití como “el país más pobre del hemisferio occidental”, pensar esta misión (y la relación jerárquica que la sostiene) también en términos de una “misión civilizadora”. Sería, en este sentido, analizable bajo una perspectiva similar a la que despliega Sara Ahmed en su lectura de los proyectos imperiales (sobre todo anglosajones) en relación con los países colonizados de Asia y África, que conllevan siempre una promesa de felicidad desde la perspectiva de justificación utilitarista: “This gift of happiness is imagined here in terms of civility. Human happiness is increased through the courts (law/justice), knowledge (reason), and manners (culture, habits)” (2010: 124). En el caso de Haití, la “felicidad” podría precisarse como aquella que consiste en aliviar un poco las carencias y miserias que implica un *failed state*², otra frase hecha recurrente en relación con Haití. En los estudios sociológicos, esta misión y la presencia de soldados chilenos en Haití, se nombra, además, como uno de los factores que fomentaron el movimiento migratorio hacia Chile.

No es este el lugar para revisar en profundidad la historia de las relaciones entre el país caribeño y América Latina de manera exhaustiva, pero cabe constatar que Haití ocupa un lugar ambiguo en el imaginario latinoamericano: de vanguardia a nivel continental en el siglo XIX, por ser el primer país en abolir la esclavitud, en independizarse, etc., a la profunda marginalización debida tanto a factores económicos propiamente post-coloniales –una deuda prácticamente impagable con el antiguo colonizador, Francia– como también al férreo régimen duvalierista. Fue esta una de las primeras dictaduras en el siglo XX en América Latina (a partir de 1957), por lo que el régimen de Duvalier anticipa lo que en algunas regiones latinoamericanas se iba a hacer más frecuente desde mediados de los años sesenta. Con todo, aquella dictadura haitiana no suscitará el interés de las izquierdas europeas de la misma manera como lo harían otros países latinoamericanos en dictadura a partir de los años setenta. Su lugar incierto dentro del imaginario latinoamericano se debe no solo a la lengua sino también al estigma mencionado poco antes (“el país más pobre...”), que epitoma y extrema una marginalidad que le cupo durante mucho tiempo al continente en su conjunto, y le otorga un rol marginal en la base imaginaria del continente en su desarrollo a lo largo de la historia, donde Haití conforma una especie de significado flotante.

En Chile prácticamente no hay relación con el país caribeño previa a la migración reciente, que es la que se tematiza en la película. Además, esta migración tiene lugar en un contexto material e imaginario en el que la construcción de la identidad nacional no reconoce la existencia de afrodescendientes nativos³ y la migración anterior a la haitiana se limita, en las últimas décadas, a la migración económica proveniente de Argentina, Brasil, Colombia, Perú y Venezuela, si bien en parte afrodescendiente, pero his-

² De hecho, Varikas se refiere también a este uso de la noción de paria en el discurso político.

³ La historia de los afrochilenos en el norte del país se está rastreando e investigando solo desde hace algunos años; en términos de divulgación, han salido algunos reportajes y documentales, como “Afrochilenos” (s.f.) y “Raíces” (2017).

panohablante. En la actualidad, la relación más reciente de Haití con Latinoamérica y, en particular, Chile (que es el caso que nos interesa aquí), sobre todo en base a la misión MINUSTAH, legitima a mi modo de ver, tal vez no en términos políticos, pero sin duda en términos culturales, una lectura imperial de esta misma relación. Así, la misión estuvo acompañada regularmente de casos de violaciones de derechos humanos y abuso sexual por parte de soldados de la ONU, también chilenos, hacia la población civil haitiana, como han revelado publicaciones recientes⁴.

Sumando estas características contextuales, culturales y también concretas y materiales, la noción de paria surge de manera casi inevitable, conforme a la lógica analizada por Varikas:

La figura del paria remite, indetectablemente, a un estatus social objetivo que combina la exclusión o el aislamiento de una sociedad o de una comunidad con el desprecio, el rechazo o la vergüenza que van de la mano. Este estatus está garantizado por las leyes, los rituales y las barreras invisibles, y frecuentemente está ligado a una posición particular en la división social del trabajo, lo cual implica una actividad económica de gran impacto e indispensable por naturaleza. (2017: 91)

La noción de paria en cierto sentido podría aplicarse a Haití en su relación con el resto del mundo (occidental) y, en particular, con Latinoamérica, donde hace referencia a su modo de circulación periférica y a la ya mencionada frase, lo cual ameritaría un estudio más específico. En lo sucesivo, me centraré en la trama del migrante haitiano en Chile, en la que la noción de paria corresponde a un grupo de personas y a una en particular, cuya historia (ficcionalizada, pero con un fuerte arraigo en experiencias reales) relata el filme.

3. LA PROMESA Y EL MANDATO DE FELICIDAD (DEL ADVENEDIZO)

El interés de la película *Perro Bomba* reside no solo en el hecho de ser la primera que se ocupa de la migración haitiana en Chile, sino también en su realización específica, extremadamente consciente en términos tanto políticos como estéticos, que se expresa de manera más inmediata en su oscilación entre documental y ficción. Opta, además, por contar no solo una historia individual, sino que la inserta en una mirada relacional comprensiva sobre la sociedad chilena actual, con lo cual podría denominarse tentativamente como un proyecto de análisis narrativo y visual que muestra las precarias condiciones de vida de muchos habitantes del territorio chileno, señalando así el reverso del elogiado auge económico del país –del cual se benefician sobre todo las élites económicas y políticas chilenas– y al cual pertenece también el racismo. Dentro de estas coordenadas, la historia del protagonista Steevens Benjamin –quien conserva su nombre real– funge como

⁴ Entre ellas, el artículo que se refiere a los hijos abandonados de los soldados de diferentes países de la misión MINUSTAH (Ramón Jara 2020); y el otro que trata de los abusos cometidos por soldados chilenos y de las demandas de justicia de la comunidad haitiana en Chile (Figuroa 2019).

núcleo narrativo que representa en cierto modo otra versión posible de él mismo, que si bien es ficcionalizada, abrevia de la densidad de su experiencia migrante.

En las primeras escenas se nos presenta al protagonista como inmigrante relativamente exitoso: tiene trabajo en una obra de construcción, cuenta con una habitación propia (*a room of his own*, para parafrasear la expresión de Woolf que, en este contexto de migración económica, adquiere un matiz diferente, pero igualmente significativo), con pertenencias y amigos, es decir, ha mejorado sus condiciones de vida, lo cual, podemos suponer, constituyó el objetivo primordial de su migración. En este marco, adquiere un valor simbólico una de las escenas iniciales en la que aparece con sus amigos; se trata de una competencia nocturna de andar en bicicleta con una sola rueda, donde él resulta campeón, aunque finalmente la ley de la gravedad lo alcanza también a él (*cf.* Fig. 1).



Fig. 1 Fotograma de *Perro Bomba*, dir. Juan Cáceres (2019).

Lo exitoso de su historia migratoria se pone en escena en la primerísima secuencia de la película, en la que una mujer le pone trenzas con cabello artificial a Steevens, un elemento decorativo que en Haití es solo habitual en mujeres. En la conversación que acompaña el ritual revela sus motivos: “Quiero enamorar a las mujeres”. “¿Te gustan todas las mujeres?” le preguntan, a lo cual responde: “No todas, busco una especial” (00:01:29-00:01:39). Estar en Chile le otorga una libertad que no había tenido en Haití, y que no tendrá su amigo Junior, quien bajo la tutela y vigilancia de sus padres religiosos y estrictos, aunque quisiera, no podría ponerse trenzas. Consta de todas formas que al estar solo la felicidad de Steevens no es completa, pero se esboza como promesa que se cumplirá –así lo espera– a través de las trenzas que le proveerán el amor de aquella mujer especial.

Así, Steevens, al inicio de la trama, aparece como lo que con Hannah Arendt se podría llamar *parvenu* o advenedizo. Arendt toma este concepto de Bernard Lazare y lo utiliza, igual que este, para referirse a los judíos asimilados, una condición que describe como

“la de ser judíos y presumiblemente no *como* judíos” (1998: 67). Habida cuenta de las diferencias, la noción parece útil para nombrar, aparte de a los judíos, a otros parias, que comparten la misma lógica estructural de exclusión⁵, tal como plantea Varikas. En el caso de Steevens la noción hace referencia a su condición de extranjero asimilado, aunque sus amigos son también inmigrantes y no autóctonos. Al mismo tiempo hay una distancia insuperable relativa a la noción de *parvenu*: su condición de afrodescendiente, que como bien señala Fanon, es imposible de ocultar o disimular, al estar sobredeterminada desde el exterior⁶.

Ahora bien, la precariedad inherente a su condición de migrante en el caso de Steevens coincide en buena parte con lo que Hannah Arendt describe en su ensayo “We refugees”, en el que analiza el estado psíquico y social del migrante judío durante el régimen nazi. La autora diagnostica una suerte de obligación al optimismo que resienten los refugiados, por haber logrado escapar y por tanto sobrevivir, compensando de esta forma su condición de suma fragilidad: “We wanted to rebuild our lives, that was all. In order to rebuild one’s life, one has to be strong and an optimist. So we are very optimistic” (2007a: 263). Sin embargo, el optimismo que se intenta oponer a la precariedad habita “next door to despair” (268). Es así que las observaciones de Arendt cobran vigor en el marco de *Perro Bomba* cuando, por ejemplo, los colegas de Steevens, inmigrantes de diferentes países latinoamericanos, durante el almuerzo en la obra narran en términos exitosos sus historias de vida en el país. El primero, haitiano como Steevens, cuenta en *créole*:

En este país al que vine, encontré trabajo rápidamente, conseguí papeles rápidamente. Ahora vivo bien, con seguridad. Y ya voy a cumplir seis años aquí en Chile. Y nunca me he topado con alguien que me quiera hacer mal. Sé que algunas personas podrían molestarse con lo que digo, pero este es el mejor país. (00:23:43-00:23:58)

Inmediatamente después sigue la historia de un inmigrante latinoamericano, cuyas coordenadas discursivas coinciden ampliamente con las del hablante previo, y concluye: “Todo lo que he podido conseguir y que tengo, ha sido en base a mi esfuerzo y gracias a este trabajo, ¿no?” (00:23:43-00:24:30). En estos dos breves relatos, se presenta una historia de éxito, de esfuerzo, de optimismo y, finalmente, de felicidad, tal como constata Ahmed en relación con la “misión civilizadora” la cual “can be redescribed as a happiness mission. For happiness to become a mission, the colonized other must first be deemed unhappy” (2010: 125). Si bien esta infelicidad anterior no se explicita, actúa como telón de fondo del relato y apunta de manera tácita a la necesidad de migrar para escapar de unas condiciones de vida todavía más precarias.

⁵ A esta relación analógica recurre –tal vez inconscientemente– también el autor haitiano Jean-Philippe Dalembert en su novela *Avant que les ombres s’effacent*, que es protagonizada por un joven judío alemán que logra emigrar a Haití durante la dictadura nazi.

⁶ “C’est un Blanc [le Juif], et, hormis quelques traits assez discutables, il lui arrive de passer inaperçu. [...] Mais avec moi tout prend un visage *nouveau*. Aucune chance m’est permise. Je suis sur-déterminé de l’extérieur. Je ne suis pas l’esclave de «l’idée» que les autres ont de moi, mais de mon apparaître” (Fanon 1952: 93).

Como la película no refiere la llegada de Steevens a Chile ni su vida previa, su propia frontera imaginaria no se evidencia en una primera instancia, sino que se hace presente mediante la figura de Junior. La madre de este le pide a Steevens que vaya a buscarlo al aeropuerto, porque a ella no le han dado permiso en el trabajo, y que, además, intente conseguirle un trabajo, interpe­lándolo precisamente como a un *parvenu*: “Es que tú conoces más acá...” (00:09:57). Steevens accede y cuando recibe a Junior en el aeropuerto, este queda deslumbrado con los objetos, la vestimenta, la apariencia de bienestar de su amigo. Al comentario de Junior sobre los aros y pelo de Steevens este responde que “Aquí puedes usar lo que quieras” (00:15:50), cuestión que abre una primera dimensión de la frontera imaginaria en el sentido de “tierra prometida” a partir de la libertad de la que goza el muchacho en Chile a diferencia de Haití, por lo menos en términos de un menor control social en una sociedad más liberal que la haitiana. Un gesto que resume la condición de bienestar que representa Chile es la toma de un *selfie* con el teléfono de Steevens (*cf.* Fig. 2). En el bus, camino a la ciudad, Junior recibe su primera lección de español que traduce a su vez la frontera imaginaria como promesa de felicidad en una segunda acepción. Así, Steevens le augura: “Aquí vas a ganar dinero” para luego enseñarle su primera palabra en español: “plata, le dicen aquí, [...] mucha plata” (00:16:55-00:17:17). Por medio de esta lección inicial se evidencia que la frontera imaginaria en relación con Chile está constituida esencialmente por una promesa de bienestar y, por tanto, de felicidad. La conversación es acompañada visualmente por una mirada por la ventana del bus hacia el centro de la ciudad, desde la cual se aprecia la tristeza de los suburbios pobres y periféricos, cercanos al aeropuerto, con largas filas de bloques de departamentos todos iguales que relativizan esta promesa y apuntan ya tempranamente hacia su reverso.



Fig. 2 Fotograma de *Perro Bomba*, dir. Juan Cáceres (2019).

Al comienzo Steevens se muestra superior frente a las torpezas de su amigo “salvaje”, no asimilado aún, proveniente, además, del campo. Junior no sabe cómo hacer bien el trabajo ni cómo se saluda en Chile (a las mujeres con beso, a los hombres, en cambio,

nunca, so pena de pasar por homosexual), es decir, la imagen de Steevens como *parvenu* se refuerza en el contraste con Junior. Por momentos incluso parece un tanto arrogante con su amigo y en más de una oportunidad lo convierte en objeto de burla.

En esta primera etapa, sin embargo, en la que Steevens parece adecuarse a la figura del advenedizo, ya hay momentos que anticipan la caída e insinúan su fragilidad, haciendo aparecer subrepticamente al migrante melancólico del que habla Ahmed y que diagnostica también Arendt cuando admite: “We can’t succeed and we don’t succeed; under the cover of our optimism you can easily detect the hopeless sadness of assimilationists” (2007a: 272). Este movimiento contrario al optimismo y al éxito podría rastrearse, por ejemplo, en la mencionada escena del cabello en que Steevens habla de su soledad, y que –de manera implícita y anticipada– hace referencia a uno de los aspectos de la exclusión a la que alude Varikas siguiendo a Weber. Para este, el paria “acumula, además del estatus de extranjero tolerado, la impureza constituida y regida por prohibiciones rituales que excluyen al extranjero de la mesa común y del matrimonio con miembros de la comunidad dominante” (2017: 91). En el transcurso de la trama se harán cada vez más visibles los mecanismos de exclusión y revelarán la precariedad de la condición advenediza.

4. “HACERSE NEGRO” – DE ADVENEDIZO A PARIA

Es con la llegada de Junior al trabajo cuando la situación comienza a degenerar rápidamente, lo cual queda en evidencia en una escena que muestra sin tapujos el racismo del jefe de Steevens. La pausa de almuerzo mencionada, con todos los obreros provenientes de diferentes países latinoamericanos reunidos en una mesa, se ve de pronto interrumpida con llegada del jefe, quien, como afirma, quiere conocer a Junior, momento a partir del cual se instala un silencio incómodo. Comienza la conversación señalando que “tu amigo tuvo que suplicarme de rodillas para que te diera trabajo” (00:24:48). Ya esta primera entrada en contacto revela el carácter racista del hombre y contradice al mismo tiempo los relatos de éxito previamente articulados por otros trabajadores.

La jerarquía está clara y los trabajadores guardan silencio frente al jefe. Aunque él aparenta un trato de igualdad para con sus empleados y pretende interesarse en su bienestar, aquel silencio revela una perfecta conciencia de la situación por parte de los obreros. El jefe comienza a hablar sobre aquellas épocas felices en las que ver a un negro en Chile era un espectáculo: “Cuando yo era niño, era un milagro, uno se asustaba con un negro en la calle, pero ahora está lleno de negros, han nacido niños negros. Pero bueno, así es la historia de los países, como los chilenos ya no quieren trabajar...” (00:25:00-00:25:25). De esta manera, expone la misma nostalgia que analiza Ahmed:

This nostalgic vision of a world “staying put” involves nostalgia for whiteness, for a community of white people happily living with other white people. The nostalgic vision of whiteness is at once an image of racial likeness or sameness. In mourning the loss of such a world, migration enters the narrative as an unhappiness cause, as what forces people who are “unlike” to live together. (2010: 121-122)

El acto de habla del jefe es revelador también en otros aspectos, porque exhibe una serie de rasgos racistas. De partida, él mismo se asume claramente como blanco, apreciación que en un contexto geopolítico y geoeconómico más amplio resultaría, por cierto, cuestionable. De la afirmación de que “han nacido niños negros” se sobreentiende –ya que nacen niños negros todo el tiempo– que lo que provoca su indignación es que nacen niños *chilenos* negros, es decir, hay un proceso de mestizaje en curso que causa un profundo malestar en su imaginario de pureza que se corresponde con “la construcción mítica de la idea de nación [que] ha ido siempre acompañada de afirmaciones taxativas sobre la homogeneidad racial, cultural y religiosa de nuestra población [chilena]” (Cárdenas *apud* Rojas Pedemonte *et al.* 2015: 42). Y, finalmente, sitúa la culpa de este desarrollo no solo en los migrantes, sino también en la clase obrera chilena, que “ya no quiere trabajar”.

A continuación, carga contra Junior, quien luce una mancha de concreto en su rostro, y le explica los estándares civilizatorios chilenos: “No, pues, amigo, acá en Chile nos lavamos las manitos, nos lavamos la carita antes de comer” (00:26:05). Si bien el uso del diminutivo es frecuente en Chile, esta forma de dirigirse a su nuevo empleado indefectiblemente alude al acto de habla de un adulto hacia un niño. De este modo, evoca la misión civilizadora que se auto-atribuye el colonialismo en palabras de Ahmed, mediante la cual “the native becomes a subject with certain manners, habits, and inclinations” (2010: 129). Por otra parte, retoma el tópico de la pureza al que había aludido anteriormente en términos raciales.

En su conjunto se puede apreciar en el discurso del jefe la construcción de la figura del migrante haitiano como paria mediante la desindividualización⁷ y la heterodefinición, tal como sostiene Varikas: “La heterodefinición está [...] en el foco de la construcción de la diferencia que, en lugar de ser una relación, se convierte en un atributo inferiorizante” (2017: 98). Se construye, además, una escala de jerarquizaciones, donde frente al otro latinoamericano, representado por inmigrantes peruanos y colombianos, se eleva el haitiano como *más* paria; este no sabe de modales (como lavarse antes de comer) ni sabe hablar como se debe.

Tampoco Steevens se salva del escarnio del jefe, pese a ser un asimilado con un perfecto dominio del español en su variante chilena. Con fingida sorpresa, este comienza a comparar tonos de piel –cual etnólogo aficionado– entre Junior, Steevens y otro trabajador afrodescendiente, y comenta su descubrimiento de esta forma: “¿Hay diferencia entre los negros? Puta, hay negros más negros, pues hueón” (00:25:54-00:26:35). Y concluye con el comentario dirigido hacia Steevens: “Este es el negro más negro, pues” (00:26:40), acompañado de un golpe amistoso en el hombro del muchacho. Esta constatación aparentemente objetiva convoca toda la escala valórica racial (de superior a inferior) en un mundo dominado por blancos, cuestión que hace recordar los análisis de Fanon en el trabajo *Peau noire, masques blancs* en el que se interesa por las repercusiones en la psique antillana afrodescendiente. Según el autor martiniqués, la noción de enajenación vendría a dar cuenta del interiorizar las pautas del dominio blanco por la población afrodescendiente en su conjunto. René Depestre, a su vez, arroja luces sobre la jerar-

⁷ En cuanto a la desindividualización, Varikas sostiene que “la singularidad y las diferencias individuales no tienen lugar aquí” (2017: 98).

quización al interior de este conjunto según el tono de piel y la respectiva categorización (imperial y racista) que le es inherente: “trente-six combinaisons du sang de l’homme et de la femme” (1980: 165), todos con nombres propios⁸. El intelectual haitiano agrega, además, la estrecha relación entre jerarquía racial y social: “on est parvenu, dans les sociétés coloniales, à déguiser la hiérarchie sociale de classe en hiérarchie raciale” (29). De este modo, la curiosidad del jefe evoca la taxonomía racial producida por una mirada y una epistemología imperiales; al mismo tiempo anticipa el porvenir de Steevens, quien efectivamente será el “negro más negro”, es decir, un paria rechazado incluso por su propia comunidad, como veremos a continuación.

5. EL CUERPO PARIA: LENGUA Y PIE, Y ENFERMEDADES

El punto de inflexión llega mediante el mencionado episodio de acoso que sufre Junior a manos de sus compañeros de trabajo. El episodio semeja un ritual de iniciación y no tiene mayor explicación en la trama; con todo, resulta interrumpido por el jefe, quien sumando insulto a injuria increpa de manera racista a Steevens y Junior y remata su intervención con estas palabras: “Tengan cuidado, estos hueones están llenos de sida y de tuberculosis” (00:34:10). Este insulto evoca a las reflexiones de Susan Sontag sobre las mitificaciones y metaforizaciones de ciertas enfermedades, como el sida: “Desde un principio la construcción de la enfermedad ha dependido de conceptos que distinguían entre un grupo de individuos y otro –los enfermos de los sanos [...], ellos y nosotros– al tiempo que implicaban la inminente disolución de estas distinciones” (2003: 57). Es precisamente este miedo al contagio, en combinación con el ideologema de la impureza al que recurre aquí el hombre: “Basta con una enfermedad cualquiera como un misterio, y temerla intensamente, para que se vuelva moralmente, si no literalmente, contagiosa” (13). La interpelación ofensiva por parte del jefe se corresponde, además, con ciertos mitos que, efectivamente, circulan en la sociedad chilena acerca de los inmigrantes haitianos como portadores de enfermedades⁹. Así, en las palabras del jefe, quien adopta este discurso y, al mismo tiempo, no vacila en recurrir a la mano de obra de migrantes, Haití se constituye en lugar bárbaro, donde proliferan las enfermedades y donde la gente no sabe de reglas básicas de higiene ni de modales.

Esta escena y sobre todo el insulto conforman a la vez el núcleo de la trama del paria: en reacción, Steevens le propina un golpe al jefe que lo deja tirado en el suelo. Los compañeros intentan calmarlo, pero Steevens escapa y se sube a un poste en el área de construcción, con lo cual queda por encima y lejos de todos, pero esta elevación durará poco. Como consecuencia de la agresión física contra su jefe, Steevens pierde absolutamente todo: el trabajo, la habitación, su lugar en un sentido social, sus amigos. Si bien

⁸ Para dar algunos ejemplos: “quarteron, mulâtre, métis, mamelouk, marabou, griffe, sacatra, sang-mêlé, avec leurs combinaisons parallèles” (180:165).

⁹ Cf. el caso de tres haitianos con lepra, que causó gran eco mediático y echó más leña al fuego del discurso xenófobo (Dinamo 2017).

lo sueltan rápido de la comisaría, la autoridad de extranjería quiere presentar una que-rella en su contra con el fin de expulsarlo del país. A partir de aquel momento comienza su odisea por Santiago.

La comunidad haitiana reniega de Steevens, como muestra una noticia televisiva sobre él, en la que se le presenta como inmigrante violento y delincuente y se reitera que la comunidad condena su acto (cf. Fig. 3). Esta condena y la noticia televisiva (que no cuenta la historia completa, solo *su* acto de agresión, no la violencia verbal de su jefe), remite al mandato que formula Ahmed para su figura del migrante melancólico:

The happiness duty for migrants means telling a certain story about your arrival as good, or the good of your arrival. The happiness duty is a positive duty to speak of what is good but can also be thought of as a negative duty not to speak of what is not good, not to speak from or out of unhappiness. It is as if you should let go of the pain of racism by *letting go of racism as a way of understanding that pain*. It is as if you have a duty not to be hurt by the violence directed toward you, not even to notice it, to let it pass by, as if it passes you by. To speak out of consciousness of such histories, and with consciousness of racism, is to become an affect alien. (2010: 158)



Fig. 3 Fotograma de *Perro Bomba*, dir. Juan Cáceres (2019).

Es decir, el racismo es un fenómeno que deben superar y olvidar los que lo sufren. La negativa de Steevens ante esta exigencia, su rechazo a tolerar la ofensa racista –significado en el golpe que le propina al jefe– es lo que implícitamente le reprocha la comunidad haitiana, transformándolo así en un *affect alien*, en palabras de Ahmed. De este modo, la culpa recae en quien se aferra al racismo, según describe Ahmed: “Bad feeling thus originates with the immigrant who won’t let go of racism as a script that explains suffering” (143). Aunque la reacción de expulsarlo es cruel, al mismo tiempo apunta hacia su propia situación de suma fragilidad, precariedad, y al temor de sufrir las consecuencias de la imagen dañada de los haitianos como migrantes dóciles y trabajadores. Como dice la madre de Junior: “Todos los haitianos van a sufrir las consecuencias de lo hecho por un hombre. ¿Con qué cara vamos a ir ahora los haitianos a pedir trabajo? Y a ti no te importa nada”

(00:36:36-00:36:50)¹⁰. Esta reacción reproduce el diagnóstico de Rojas Pedemonte y otros, quienes sostienen que sus entrevistados “desarrollan una evaluación acrítica del racismo y la discriminación, incluso culpando a sus propios compatriotas, en lo que puede reconocerse como un fenómeno de «incorporación del estigma»” (2015: 12).

El proceso de decadencia que atraviesa Steevens se simboliza en la degradación de los espacios que irá habitando: primero se instala en una pensión de mala muerte, en una habitación sin ventanas, con las paredes descascaradas y cucarachas como compañía. Cuando el dueño se entera de su identidad (el que “pega a los compatriotas”) lo echa a la calle en medio de la noche, y Steevens tiene que recurrir al albergue de la Cruz Roja, hasta llegar al final de su recorrido a la casa ocupa. Mediante la construcción espacial, la película revela la contracara sucia, fea, pobre y decadente del Chile actual que – al menos hasta el 18 de octubre de 2019– constituía el ejemplo del modelo económico neoliberal. En estos lugares, además, se encuentra con diferentes personas, marginadas como él, que darán testimonio de la exclusión que sufren, aun siendo chilenos. Su caída cada vez más honda se hace patente en otro aspecto visual: a partir de su expulsión de la comunidad tras el incidente violento, la acción transcurre ya casi solo de noche, en plena oscuridad, lo cual vuelve palpable su paulatina invisibilización.

La transformación se inscribirá y se articulará también en el propio cuerpo de Steevens, que se irá objetivando cada vez más, en desmedro de su subjetividad. A nivel visual, la transformación que se opera en él se indica en el gesto simbólico de quitarse las trenzas (que habían sido un significante de su libertad en Chile) como primer acto luego de ser expulsado de su casa y de la comunidad. Ningún comentario acompaña este gesto, y solo podemos suponer que representa su rendición en el proyecto de reinventarse como migrante en un lugar nuevo. Así, de cuerpo libre primero, autodeterminado (por consiguiente *happy*, en palabras de Ahmed), que se adorna con trenzas y aros, pasa a ser un cuerpo presuntamente “enfermo” (sidoso, tuberculoso, según el jefe). Transitoriamente se convoca otro mito/estereotipo, el del cuerpo negro como sexualmente potente. En un momento de desamparo, luego de varios días de deambular por la ciudad, Steevens recurre a una ONG que presta asistencia legal a migrantes, donde se encuentra con una mujer dispuesta a ayudarlo. Cuando Steevens, quien ha aprendido la lección neoliberal de que todo tiene un precio, murmura que “no sé cómo te lo voy a pagar, esto” (00:47:30), ella responde que es un servicio gratuito. A este diálogo subyace, en un sentido a primera vista invertido, lo que Rojas Pedemonte y otros han denominado en relación con los migrantes la “inclusión como «sujetos de crédito», y no como «sujetos de derecho»” (2015: 13). Se trata de un mecanismo que, al privilegiar el proyecto económico por sobre el de ciudadanía preponderante en las mismas comunidades migrantes, lleva, en última instancia, a aceptar situaciones racistas como si se tratase de hechos naturalizados que hay que “tolerar”. La mujer blanca de dicha ONG aparece, a su vez, como salvadora de Steevens, quien se constituye, así, en “objeto de asistencia” (15), pero el protagonista –y con él los espectadores– aprende que al fin y al cabo efectivamente todo tiene precio, que en este caso no se cifra en dinero sino en sexo. Aquí aparece subrepticamente el reverso y complemento del estereotipo negativo del paria, descrito también por Varikas:

¹⁰ Ella enuncia estas palabras en *créole*, la traducción proviene de los subtítulos.

La valoración y el desprecio no eran contradictorios sino complementarios, ya que la idealización resulta frecuentemente del desplazamiento empíricamente constatado entre los individuos cultos, dotados y asimilados que se frecuenta con la imagen caricaturesca que se hacía del judío, del árabe, de la mujer, del homosexual. Y a la inversa: el desprecio o el temor supersticioso pueden provenir precisamente de una sobrevaloración de las capacidades o las cualidades del paria (el poder avasallador de la mujer-madre, la sexualidad maléfica de la mulata o el árabe, el gobierno secreto de los judíos, sus finanzas, etcétera). (2017: 103)

En plena concordancia con esta ambivalencia, Steevens, rechazado por todos, aparece como encarnación de cierto imaginario y ciertas fantasías sexuales de mujeres blancas con hombres negros, deseables por su potencia sexual¹¹. Mediante esta escena, que a nivel visual sugiere una situación de acoso por parte de ella, se visibiliza la doble configuración del paria como objeto de rechazo y de valoración, como anverso y reverso de la misma figura. Al mismo tiempo este episodio nos reenvía al inicio de la película, cuando Steevens se hace las trenzas precisamente para encontrar a una mujer especial. Al invertir este deseo y negar la historia de amor entre la mujer blanca chilena y el hombre negro haitiano, la película niega y rechaza lo que Ahmed denomina como *conversion point* (punto de conversión) (2010: 148), representado, en el filme analizado por ella, por el cuerpo de una mujer inglesa que se hace cargo –mediante el amor y el afecto– de la felicidad de su marido pakistaní. Es decir, su cuerpo y su afecto median el momento de (re)integración del migrante melancólico en la comunidad de los espectadores y permite la superación de la injuria del racismo y de la otredad.

En coherencia con este proceso de corporización, se muestra la paulatina desaparición del sujeto pleno, como sujeto que se articula en un discurso. Esto se refleja en la representación de la lengua materna, el *créole*, hablado por la comunidad haitiana y por Steevens, que sirve en ese contexto como medio de comunicación. A través de la pérdida de la lengua se configura también la conversión de Steevens en paria. Su lengua, luego de su expulsión por la comunidad, se cosifica y se transforma en un elemento a lo sumo exótico, que ya no cumple fines comunicativos. Este desplazamiento se evidencia en una escena en la que él se reúne con los parias chilenos (excluidos por el significante de clase) cuyo trabajo nocturno consiste en asignar espacios para aparcar y luego vigilar y limpiar los autos; un trabajo informal común y aceptado en Chile. Steevens, desamparado y sin dinero, acude a ellos y tras una discusión le permiten que se les una por una noche. Cuando al final se reparten el dinero, le piden a Steevens que diga algo en *créole*, a lo cual él accede y dice: “Mwen kontan paske kounye a mwen gen lajan poumanje” (00:45:09). La primera reacción es un comentario sobre lo bonito que suena. Cuando traduce al español su frase (“Que estoy contento porque ahora tengo

¹¹ Este tópico aparece de manera abundante en la literatura antillana, como *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière, en el relato del mismo autor, “Vers le sud”, adaptado al cine por Laurent Cantet en 2007; aparece también de manera lateral en *La Rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel, en la película española *Habana Blues* y la película austriaca *Paradies: Liebe* de Ulrich Seidl. Desde luego esta lista no pretende ser completa.

plata para comer”) es celebrada por sus interlocutores, pero al mismo tiempo el diálogo da cuenta del abismo que separan al inmigrante de los chilenos, cautivos en sus propias contingencias y limitaciones.

Por su parte, Hannah Arendt, en el marco de sus reflexiones sobre el exilio y el exiliado, trae a colación la lengua como un tema fundamental en toda experiencia migratoria. En una entrevista con Günter Gaus, transmitida por la televisión alemana en 1964, Arendt reflexiona sobre la cuestión de la lengua materna en el contexto del exilio, afirmando que conscientemente siempre se ha negado a renunciar al alemán, idioma que prima sobre su lengua adoptiva, el inglés:

I have never lost a feeling of distance from it. There is a tremendous difference between your mother tongue and another language. [...] In German I know a rather large part of German poetry by heart [...]. [...] the productivity that one has in one's own language is cut off when one forgets that language. (2007b: 13)

Posiblemente en el caso de Steevens no sea una poesía *canónica* la que lo liga a su lengua madre (como seguramente es el caso de Arendt), considerando que el estatus de lengua y de lengua literaria del *créole* ha sido reiteradamente cuestionado, por lo que incluso a ella le parece corresponder el estatus de paria. En una escena previa, no obstante, aparece Steevens cantando junto a Junior una canción haitiana a voz en cuello, poniendo en escena de este modo la función emocional, estética y colectiva del *créole*, que articula a la vez un sentimiento de pertenencia. La lengua establece un vínculo con su lugar de origen, con los recuerdos de infancia (tal como muestran sus conversaciones con Junior al comienzo) y con una parte fundamental de su identidad. Esta dimensión se revelará también en la banda sonora a lo largo de la película, a menudo constituida por canciones en *créole* que reflejan, de modo indirecto a veces, los estados anímicos de Steevens. Sobre este último aspecto volveré más detalladamente al final.

6. HACIA EL PARIA CONSCIENTE/REBELDE

Desde muy temprano, en la trama se atisba a Steevens como (posible o futuro) “paria consciente” en términos de Arendt: revela una conciencia mucho más aguda del racismo que los otros miembros de su comunidad, tal como muestra una discusión de sobremesa en los primeros minutos de la película que versa sobre las experiencias de racismo que todos comparten en tanto inmigrantes haitianos. Uno de los comensales, quien es también pastor de la iglesia comunitaria, ataja el tema con una afirmación optimista: “En el trabajo todos valemos lo mismo. Eso algunos necesitan entenderlo. Para acabar con tanta discriminación en la radio y en la televisión” (00:08:05-00:08:17). Otro comensal, luego de un relato más largo sobre problemas con los papeles y otras experiencias de discriminación que ha vivido, concluye: “Bueno, así es la vida”. Steevens no se quiere conformar con esta conclusión fatalista y responde: “Es que si muestras a un niño la foto de un hombre blanco con cabello largo, pensará que es Dios. Desde

que somos niños nos hacen creer que Dios es esa foto. ¿Por qué ese hombre es blanco y nosotros negros? Admiramos la foto de un hombre blanco. Eso es humillante”. Este análisis, o, al menos, la intuición de una causa más estructural, es inmediatamente refutado por el pastor, quien replica con una visión religiosa: “El verdadero problema de por qué hay tanta diferencia entre ricos y pobres, y entre blancos y negros, es simplemente la influencia de Satanás. No tiene nada que ver con una foto, lo sabrías si fueras a la iglesia” (00:08:50-00:09:22).

De este modo, los hombres aparecen como religiosos y conformistas (advenedizos), al tomar el racismo por obra de Satanás y determinar el trabajo como el mejor camino para salir adelante. Se revelan de este modo como subyugados a la lógica explotadora del modelo neoliberal que se combina aquí con la lógica excluyente en torno a la figura del paria, basada también en “la división del trabajo entre puro e impuro” (Varikas 2017: 100).

Esta discusión se sitúa al inicio de la trama, y el hecho de que Steevens opone al argumento religioso y ahistórico una crítica estructural ya apunta a una conciencia política y anticipa el camino de rebeldía que tomará en el transcurso de la trama. Tal como plantea Arendt con Lazare: “El paria se convierte en rebelde en el momento en que entra en la escena política” (2004: 59). Que la rebeldía abierta y violenta de Steevens conforme el corazón del relato desplegado en la película es, por tanto, revelador de una cierta conciencia política en él. Aunque probablemente el personaje de Steevens no coincida con el modelo de paria consciente/rebelde que ideó Arendt pensando en Lazare –a quien concibe como un intelectual de formación sólida–, representa, pese a sus limitaciones, el principio de paria rebelde tal como lo concibe Varikas. Para ella, esta opción consiste en

rechazar el principio de la constitución jerárquica de las diferencias y de su evaluación y volverse un paria consciente o, como preferiríamos llamarlo aquí, un paria rebelde, digno dentro de su solidaridad con sus semejantes menos afortunado/as que ello/as. El orgullo del paria rebelde reside en su exterioridad, que lo aleja del ejercicio de dominación y se abre sobre una visión crítica de la sociedad que pretende englobar todas las relaciones injustas. (2017: 106)

En su nuevo trabajo como vendedor de chocolates callejero, empleo todavía más precario y con un jefe aún más abusador y explotador que el anterior, se muestra solidario con una mujer haitiana que ha tenido que llevar a su hijo pequeño al trabajo. Cuando llega la policía para detener a otros trabajadores informales, Steevens ayuda a la mujer a escapar con el coche y el bebé. No obstante, otros intentos de transformar su conciencia en un acto de rebeldía fracasan. Así ocurre, por ejemplo, cuando intenta rebelarse contra este nuevo jefe e interpela –en *créole*– a sus compatriotas a hacerse ellos mismos de los medios de producción (por decirlo en términos marxistas): “¿Por qué le hacemos caso a este tipo? Nosotros podríamos comprar y vender por nuestra cuenta. No necesitamos a este sujeto, él nos está estafando” (01:02:32-01:02:44). Nadie le hace caso ni sigue su llamado. Su jefe luego lo colma de insultos racistas y Steevens se retira cabizbajo y derrotado. Este episodio deja en evidencia que las posibilidades de rebeldía sujetas a condiciones materiales de tanta precariedad solo admiten una actuación colectiva.

Al final Steevens logra al menos una perspectiva de colectividad; en una escena que transcurre de noche apuntando así a la clandestinidad del acto de resistencia. Cuando ya no tiene ni trabajo ni techo, acepta la invitación de otro inmigrante a quedarse en una casa ocupa. A la llegada de Steevens, este hombre explica y justifica la ocupación en términos políticos: “No hemos venido a apropiarnos de nada acá, sino que hemos visto un lugar que lo tienen baldío, lo tienen ahí sin hacer nada, pues nosotros lo llenamos con personas que en realidad la necesitamos. [...] Nosotros no queremos hacer un mal a nadie [...] todos queremos un techo” (01:13:50-01:14:37). Luego lo llevan a una habitación en la que duermen varias personas y en la que le dicen que puede quedarse el tiempo que necesite. La película cierra con una versión en *créole* de la canción “Frère Jacques”, cantada por unos niños haitianos en un paisaje urbano a plena luz del día. Con ella finaliza la película que dejará por tanto abierto cómo seguirá el camino de Steevens.

7. ¿PUEDE HABLAR EL PARIA INMIGRANTE?

Esta pregunta que remite a aquella formulada por Spivak en relación con los subalternos en el contexto del postcolonialismo, debe plantearse y responderse de otra manera cuando se trata de la representación de migrantes con un estatus en todo sentido precario (laboral, legal, económico, etc.). Y hay que tomar en consideración varios aspectos, entre los cuales el primero es formulado por Varikas:

Situar la polisemia y la polifonía del paria en el centro de nuestra interrogante permite repensar el carácter *aparte* o excepcional que tendemos a atribuir a la experiencia de cada grupo que se trata por separado. De ese modo hacemos aparecer estas diversas formas de inferioridad y de exclusión, raramente estudiadas en conjunto, como manifestaciones o síntomas de una misma configuración. Configuración históricamente inédita que establece una nueva correlación de naturalezas y de orígenes diferentes al relacionarlas a un mismo modo de legitimación. El paria no nos entregará, en este caso, la esencia de tal o cual dominación, sino las propiedades de una lógica política y social. (2017: 90)

Para ella, es la mirada específica que se le dirige al paria la que permite hacer aparecer su carácter de paria precisamente como parte de un mecanismo de inclusión y exclusión, de una lógica política y social, y, podría agregarse, económica. A mi modo de ver, la película moviliza precisamente esta configuración al no limitarse a la historia particular de un paria, sino vinculándola a otros, exponiendo al mismo tiempo la estratificación de la sociedad chilena que solo en el papel y en el discurso político es igualitaria. Al integrar en su mirada no solo a los extranjeros, a los migrantes, como parias, sino también al lumpen nacional producido por una sociedad neoliberal en extremo, la crítica se articula en contra de todo un modelo económico y social que produce permanentemente excluidos. De alguna manera parece visualizar aquella constatación cínica articulada en la película *No* de Pablo Larraín, en la que un publicista, en el contexto del plebiscito

del año 1988 a favor o en contra de la continuación de la dictadura pinochetista, anuncia la sociedad chilena del futuro como “un sistema en el que cualquiera puede ser rico, ¡ojo!: no todos, *cualquiera*” (00:12:00). Esta afirmación (o eslogan) del publicista augura con bastante precisión el futuro de los chilenos (y los migrantes): con democracia formal, pero bajo el modelo económico impuesto por la dictadura, tal como se manifestó en el llamado estallido social a partir de octubre de 2019 con el eslogan (mucho mejor): “no son treinta pesos, son treinta años”. Al darles rostro y voz a estos otros excluidos, habitantes de albergues, vigilantes nocturnos, vendedores callejeros etc., *Perro Bomba* anticipa aquel momento en el que la sistematicidad de las exclusiones se hará visible en la realidad.

De aquí deriva otro aspecto a destacar que reside en las estrategias estéticas y representacionales que despliega *Perro Bomba*. Cabe destacar la polifonía derivada, al menos en parte, de su enfoque documental y de la integración de las comunidades migrantes en el proceso de filmación. La polifonía se muestra, por ejemplo, en la conversación entre los obreros en una de las escenas iniciales: hablan de sus experiencias, con voz propia y como parte de una historia (aunque sea un relato optimista y exitoso); la película les cede, de este modo, la palabra y les otorga el lugar para decir lo que tienen para decirnos. De la misma manera, escuchamos el relato de un hombre en el albergue de la Cruz Roja, quien, en un diálogo con Steevens, pero dirigiéndose al mismo tiempo al público, habla de su situación de calle, de su desamparo, y nombra también a aquellos que no están representados ni son visibles para la sociedad, porque viven debajo de los puentes o porque mueren solos y consumidos por las drogas (cf. Fig. 4).



Fig. 4 Fotograma de *Perro Bomba*, dir. Juan Cáceres (2019).

Otra estrategia narrativa y visual importante consiste, además, en la integración de pequeños clips de música, protagonizados por migrantes que cantan o bailan frente a un escenario urbano que de paso muestra la contracara del progreso económico

(cf. Fig. 5). Estas performances, fruto del trabajo con las comunas migrantes, son motivadas por la diégesis, aunque en sentido estricto no forman parte de ella. Aportan, por así decirlo, la banda sonora que transmite las emociones del protagonista, pero no desde el *off*, sino de manera visible, desde dentro de la narración y por tanto de la historia. En su conjunto, la película se articula y se posiciona entonces desde la subjetividad del paria (rebelde) y otorga una voz a muchos de los excluidos de la sociedad chilena que representa de forma ejemplar el modelo neoliberal.



Fig. 5 Fotograma de *Perro Bomba*, dir. Juan Cáceres (2019).

De paso, tal vez sin proponérselo, nos ofrece una reflexión sobre los modos de vivir de una comunidad actual que Arendt ya formuló críticamente en 1963:

La xenofobia típica del estado nacional es, en las actuales condiciones circulatorias y poblacionales, tan provinciana que una cultura conscientemente orientada hacia lo nacional caerá rápidamente al nivel de folklore y de arte patriótico. Puede haber democracia real, y es lo decisivo en este contexto, solo allí donde la centralización del estado nacional esté fracturada y en su lugar esté asegurada la difusión del poder en muchos centros de poder que caracteriza el sistema federal. (Meyer 2018: 55-56)¹²

Es este el último aspecto que cabe destacar de *Perro Bomba*: su rechazo y desarticulación de cualquier perspectiva nacional(ista) y de cualquier elemento folklórico con lo cual,

¹² La traducción es mía. Cita original: “Die für den Nationalstaat typische Fremdenfeindlichkeit ist unter heutigen Verkehrs- und Bevölkerungsbedingungen so provinziell, dass eine bewusst national orientierte Kultur sehr schnell auf den Stand der Folklore und der Heimatkunst herabsinken dürfte. Wirkliche Demokratie aber, und das ist das Entscheidende, kann es nur geben, wo die Machtzentralisierung des Nationalstaats gebrochen ist und an ihre Stelle die dem föderativen Systemeigene Diffusion der Macht in viele Machtzentren gesichert ist”.

conscientemente o no, subvierte la idea del estado nacional como forma de convivencia adecuada para estos tiempos, marcados por las migraciones masivas y el resurgimiento de nacionalismos como solución ficticia y a la vez peligrosa. El rechazo de una mirada folklórica queda patente de manera notoria en la insistencia a nivel visual en los escenarios nocturnos, decadentes, y sus habitantes chilenos marginados, como aquellos jóvenes que trabajan estacionando autos o aquel hombre con el que Steevens conversa en el albergue de la Cruz Roja, que remotamente podría aludir a la figura del *roto chileno*, un habitante, si bien pobre, digno y en todo caso mítico del imaginario nacional.

Un indicio de que *Perro Bomba* pone el dedo en la llaga es, por último, la recepción que se puede rastrear en las redes sociales, donde se encuentran algunas discusiones polémicas y acusaciones de “anti-chilenidad”, un aspecto que solo quiero mencionar aquí en cuanto que confirma –a contrapelo– el aporte fundamental de la película a una discusión necesaria en la sociedad chilena, y desde luego, no solo allí.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara (2010) *The Promise of Happiness*. Durham – London, Duke University Press.
- ARENDE, Hannah (1998) *Los orígenes del totalitarismo*. Buenos Aires, Taurus.
- (2004) *La tradición oculta*. Buenos Aires, Paidós.
- (2007a) “We refugees”. En: Jerome Kohn *Hannah Arendt. The Jewish Writings*. New York, Schocken Books.
- (2007b) “What Remains? The Language Remains”. En: Jerome Kohn *Hannah Arendt. The Jewish Writings*. New York, Schocken Books.
- DEPESTRE, René (1980) *Bonjour et adieu à la Négritude*. Paris, Robert Laffont.
- DINAMO (2017) “A esto llegó Chile: haitianos piden exámenes para demostrar que no tienen lepra”. *El Dinamo*. <https://www.eldinamo.cl/tendencias/2017/08/02/a-esto-llego-chile-haitianos-piden-examenes-para-demostrar-que-no-tienen-lepra/>.
- FANON, Frantz (1952) *Peau noire, masques blancs*. Paris, Éditions du Seuil.
- FIGUEROA, Natalia (2019) “Comunidad haitiana exige justicia y reparación para las mujeres abusadas por militares chilenos”. *Eldesconcierto.cl*. <https://www.eldesconcierto.cl/2019/12/23/comunidad-haitiana-exige-justicia-y-reparacion-para-las-mujeres-abusadas-por-militares-chilenos/>.
- JARÁ ARANEDA, Ramón (2020) “Discriminados y abandonados: La dura vida de los hijos de la misión de paz de la ONU en Haití”. *Emol.com*. <https://www.emol.com/noticias/Internacional/2020/02/27/977990/Haiti-hijos-cascos-azules-ONU.html>.
- MEYER, Thomas (2018) “Es bedeutet den Zusammenbruch unserer privaten Welt”. En: Hannah Arendt *Wir Flüchtlinge*. Stuttgart, Reclam.
- PÉREZ COSGAYA, Teresa (2008) “Fronteras imaginarias en América Latina. La experiencia migratoria de haitianos en Chile”. *Rumbos*. III (3): 69-82.

- ROJAS PEDEMONTE, Nicolás, AMODE, Nassila y VÁSQUEZ RENCORET, Jorge (2015) “Racismo y matrices de «inclusión» de la migración haitiana en Chile: elementos conceptuales y contextuales para la discusión”. *Polis. Revista Latinoamericana*. 42: 1-22.
- SONTAG, Susan (2003) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus.
- VARIKAS, Eleni (2017) *Las escorias del mundo. Figuras del paria*. Veracruz, Universidad Veracruzana.
- VALENZUELA JELDES, Patricia, RIVEROS QUINTEROS, Katherine y PALOMO CALAME, Nayeli (2014) “Integración laboral de los inmigrantes haitianos, dominicanos y colombianos en Santiago de Chile”. *Revista Antropológica del Sur*. 2: 101-120.

Materiales audiovisuales

- Afrochilenos* (s.f.) El documental. <https://www.youtube.com/watch?v=HP5aBj2Xvg8>.
- Entrevista a Juan Cáceres* (2019) <https://www.youtube.com/watch?v=Z6CLK67RhOk>.
- Perro Bomba* (2019) Dir. Juan Cáceres.
- Raíces* (2017) El documental. Dir. David Veliz. <https://www.youtube.com/watch?v=02oZwkjkYEo>.