

Deriva migrante y decir verdadero en la película “Perro bomba” (2019)¹

Migrant drift and true saying in the film “Perro Bomba” (2019)

César Castillo Vega²

UNIVERSIDAD DE CHILE, FACULTAD DE ARTES, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES.

 <https://orcid.org/0000-0002-4291-3102>

Resumen. Recientemente la migración desde Haití se ha tomado el imaginario nacional chileno movilizándolo diversos tipos de reacciones y representaciones. En el cine, algunas películas han abordado este fenómeno de forma contemporánea, destacando entre ellas el filme de ficción de 2019 titulado *Perro bomba*. En este texto me propongo analizar algunas escenas de esta película buscando rastrear analíticamente ciertas claves sobre la situación migrante desde una lectura que enfatiza el carácter racializado de las relaciones de poder en que se representa la migración y la relación con discursos que ejercen formas de resistencia, ya sea lo que llamaremos discurso oculto, siguiendo a Scott, o lo que destacaremos como parresía, siguiendo a Foucault. A partir de los elementos en torno al problema de la experiencia de la migración haitiana en Chile y la cuestión del discurso oculto y la parresía se revisan cuatro momentos, a partir de planos y secuencias del filme, que se consideran relevantes para comprender el modo en que esta película tensiona la experiencia migrante haitiana en Chile.

Palabras clave. Perro Bomba, migración, Haití, cine.

Abstract. Recently, migration from Haiti has taken over the Chilean national imagination, mobilizing various types of reactions and representations. In cinema, some films have tackled this phenomenon in a contemporary way, among them the fiction film of the year 2019 entitled “Perro Bomba”. In this text, I propose to analyze some scenes from this film seeking to analytically trace certain keys about the migrant situation from a reading that emphasizes the racialized nature of the power relations in which migration is represented and the relationship with discourses that exercise forms of resistance, either what we will call hidden discourse, following Scott, or what we will highlight as parrhesia, following Foucault. Based on the elements around the problem of the Haitian migration experience in Chile and the question of hidden discourse and parrhesia, four moments are reviewed below, based on shots and sequences of the film, which are considered relevant to understand the way this film stresses the Haitian migrant experience in Chile.

Keywords. Perro Bomba, migration, Haití, cinema.

Introducción

¹ Financiamiento de Becas Chile. Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) Doctorado Nacional / Doctorado Becas Chile / 2019 – 21191085.

² Doctorante en Filosofía, mención estética y teoría del arte de la Universidad de Chile. Magíster en Psicología Clínica de Adultos. Universidad de Chile. Mail. paralau@gmail.com. Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

Pocas historias merecen tanto ser contadas por el cine o la literatura, indica José Rodríguez Hernández (114), como aquellas que suponen el abandono del hogar y el emprendimiento de un viaje, una búsqueda de trabajo, un futuro o simplemente la supervivencia. Las personas migrantes son uno de estos grupos y el cine se ha ocupado también de sus historias. Recientemente la migración desde Haití se ha tomado el imaginario nacional chileno movilizándolo diversos tipos de reacciones y representaciones. En el cine, algunas películas han abordado este fenómeno de forma contemporánea, destacando entre ellas el filme de ficción del año 2019 titulado *Perro bomba*.

En este texto me propongo revisar algunas escenas de esta película buscando rastrear analíticamente ciertas claves sobre la situación migrante desde una lectura que enfatiza el carácter racializado de las relaciones de poder en que se representa la migración y la relación con discursos que ejercen formas de resistencia, ya sea lo que llamaremos *discurso oculto*, siguiendo a Scott, o lo que destacaremos como *parresía*, siguiendo a Foucault. De esta manera, revisaré, en primer lugar, algunos antecedentes para el análisis y luego realizaré una lectura de algunas escenas seleccionadas.

Migración haitiana en Chile: experiencia y representación.

La migración es uno de los fenómenos contemporáneos que más ha puesto en cuestión a las sociedades y los Estados-naciones, lo que lo convierte en una de las experiencias definitorias de la vida social actual. Si desde el arribo de los europeos a América la movilidad había estado definida como dirigida hacia el exterior de Europa y empujada desde intereses coloniales e imperialistas, en la actualidad el movimiento migratorio invierte esa dirección movilizándolo a personas desde países golpeados por historias de asedio colonial. Mary Louise Pratt (429) ve en esta movilidad de los trabajadores migrantes un acto de recuperación de las riquezas arrebatadas por el Primer Mundo, puesto que de esta manera envían de vuelta a sus lugares de origen algo de ese valor usurpado, pero esta, al mismo tiempo, genera múltiples y complejas pérdidas así como nuevas experiencias de violencia.

En Chile, el fenómeno migratorio y, en particular, la inmigración desde otros países latinoamericanos ha venido en aumento desde los años noventa (Tijoux Merino y Palominos Mandiola 259). Chile pasó de ser un país de emigrantes y exiliados políticos a posicionarse como un destino atractivo para la migración. En la actualidad se concentra en él unos de los más altos flujos migratorios a nivel de América Latina que ya no corresponde solamente a desplazamientos desde países fronterizos. Según datos del Servicio Nacional de Migraciones, a finales de 2019 la estimación de personas extranjeras en Chile era de 1.448.391. Los principales colectivos migrantes provienen de América del Sur y el Caribe: Venezuela (30,5 %), Perú (16,4 %), Haití (12,6 %), Colombia (11,6 %) y Bolivia (8,3 %).

En el caso de los haitianos, se trata de uno de los grupos cuyo proceso migratorio ha estado marcado más fuertemente por las diferencias físicas y lingüísticas, hacia las cuales se han configurado prácticas de racismo, exclusión y discriminación en esferas institucionales y cotidianas. Si bien Haití fue durante el siglo XVIII la colonia más lucrativa de Francia, luego el segundo país de América en alcanzar su independencia en 1804 y el primero en formar una república afrodescendiente, hoy es uno de los países más pobres del continente (Ugarte 87). El éxodo haitiano contemporáneo pareciera responder a lo que Barbara Marshall (en Rueda) denomina el *push factor*, migración involuntaria como un modo de hacer frente a persecuciones, desastres o

extrema pobreza, asociado en este caso a una larga historia de crisis políticas y económicas de raíz neocolonial en la historia reciente de Haití, a lo que se suman desastres como el terremoto en 2010 y el posterior brote de cólera en 2012 (Gissi).

Desde dicho contexto, la población haitiana es uno de los grupos que ha llegado a transformar la sociedad chilena en los últimos años. Chile ha recibido en los últimos 4 años a más del 90 % de las personas haitianas que hoy viven en el país, lo que ha obligado a las instituciones del Estado a generar políticas públicas para gestionar este fenómeno desde un marco regulatorio desactualizado. En muchos casos, además, las políticas públicas han desencadenado consecuencias no previstas, como el surgimiento de mercados informales de contratos asociados a las normas de regulación del estatus migratorio (Ugarte 88) o la mediatización discriminatoria de expulsiones masivas, por ejemplo, con el Plan de Retorno Ordenado (Medina). A esto es necesario sumar la concentración y la segregación de la población haitiana residente en Santiago en comunas como Quilicura, San Bernardo y Estación Central, por efecto del mercado inmobiliario, la configuración de la ciudad y la dependencia de la población migrante de sus redes sociales de acogida (Gissi 17).

En este sentido, la película *Perro bomba*, de 2019, retrata de forma actual y junto con actores migrantes algunas de estas realidades. Si bien en este texto no me concentraré en establecer un contraste entre la situación empírica de los migrantes haitianos y su representación filmica, es importante señalar que estos elementos configuran un contexto de lectura contemporáneo para los públicos de esta película. Trataré, en cambio, de comprender la representación de la experiencia migrante y su relación con mecanismos de poder racializados.

De esta forma, respecto de la experiencia de las personas migrantes tal como aparece representada en el cine, Carolina Rueda considera útil la caracterización del “sujeto migrante” que realiza Antonio Cornejo Polar. Este estaría definido por la heterogeneidad fagocitada que el acto de migración implica y que provoca una coexistencia interna de culturas y lenguas de manera descentrada y conflictiva. Si bien Cornejo Polar estableció esta categoría para la literatura de José María Arguedas y en particular para los desplazamientos del campo a la ciudad en Perú, es verosímil que su aplicación a desplazamientos entre países, más aún entre países que no comparten la misma lengua, suponga una complejización de la idea de heterogeneidad subjetiva derivada de la integración a un mundo desconocido y en proceso de traducción.

Por otra parte, la inserción de las personas migrantes se transforma en un desafío no solo para ellas mismas, sino también para las sociedades que las reciben. En esta interacción se generan posibilidades de arraigo o desarraigo que son influenciadas por tres factores, siguiendo a Gissi: los imaginarios colectivos y acciones de la sociedad de destino, es decir, la mayor o menor receptividad y tolerancia a la migración; la política migratoria del Estado receptor, en tanto modos de reaccionar frente a la llegada de personas migrantes; y las características del colectivo de migrantes, en función de la solidez y cohesión de la organización social de migrantes.

A propósito del primer criterio, es importante señalar que la migración haitiana en Chile no ha estado exenta de reacciones racistas y xenofóbicas, particularmente ligadas a ciertas diferencias físicas, que no se habían expresado con igual intensidad frente a migraciones desde otros países. Aunque hay expresiones de racismo explícito, tal como se muestra en la película, se puede argumentar que, en Chile, el neorracismo se ha convertido en la respuesta cultural predominante frente a la migración haitiana. Esto implica el surgimiento de una sensación de incomodidad, inseguridad y temor hacia aquellos que se perciben como diferentes, lo que lleva a evitar su presencia en lugar de la agresión directa (Gissi 21).

Como contracara, la ya mencionada segregación residencial de este grupo sostiene una inclusión diferenciada, donde las personas migrantes construyen colectivos habitacionales ligados

a sus territorios y grupos de orígenes. En cierto nivel esto puede ser entendido como un modo de proteger una identidad individual y colectiva, manteniendo una lengua y una cultura que son imprescindibles para permitir el arraigo (Maroto y Ortega 145). En otro nivel, estos modos de inclusión diferencial se suman a la experiencia de la heterogeneidad del sujeto migrante y marcan una distinción entre la vida inmersa en la cultura de acogida, durante la jornada laboral o escolar, y la cultura de origen durante el tiempo domiciliario (Rueda 63).

Es importante señalar, en el caso de la migración haitiana, que la cuestión de la raza como concepto incide, evidentemente, en sus representaciones. Stuart Hall plantea que la raza funciona como un significante flotante, destinado a organizar los grandes sistemas de clasificación de las diferencias que operan en las sociedades humanas. La raza se articula con el color de la piel para vehicular significaciones asociadas o contrastadas a una herencia de esclavitud, discriminación y ultraje. Aníbal Quijano plantea que, para el caso de América, la raza ha sido el componente principal en la organización de las relaciones de producción y dominación desde la Conquista, y que la clasificación racial ha generado sistemas que distribuyen y asignan a ciertas identidades raciales formas específicas de trabajo.

Es importante considerar este elemento, dado que en la película *Perro bomba* la cuestión de las relaciones laborales articula y gatilla los distintos ejes narrativos. En el film, la identidad chilena aparece como una identidad homogénea representada por distintos “jefes” que usufructúan del trabajo de las personas migrantes, no solo haitianas. En las relaciones laborales se pondrán en juego relaciones de clases y raciales que tensionan el encuentro y que provocarán lo que en este escrito llamaré los “riesgos” que mueven la historia. Sostener la idea de raza como un significante permitirá entonces ejercer una lectura que se centre en el modo en que la diferencia física o nacional es utilizada en distintas escenas para constituir relaciones de poder y dominación.

Por otra parte, en el terreno cinematográfico, podemos recordar que en la introducción a su clásico estudio sobre el cine de la república de Weimar en Alemania, el teórico Siegfried Kracauer plantea que cada película responde a un componente histórico que permea en los filmes las preocupaciones, tendencias y tensiones de la época que las ha producido. En el cine, la migración ha sido un tema abordado desde múltiples ángulos y con gran variedad de historias y personajes, con ejemplos clásicos como *The immigrant*, de Charles Chaplin (Rodríguez Hernández). Si la migración se ha vuelto en Chile un asunto de la discusión pública, es de esperar que las películas que explícitamente abordan alguna de sus aristas vehiculicen los conflictos que se están elaborando en la vida cotidiana nacional y que encuentran un material expresivo en la imagen en movimiento.

Discurso oculto y parresía

La anterior revisión da cuenta de que las personas que migran en la actualidad muchas veces llegan a espacios donde se enfrentan a importantes vulnerabilidades y precariedades. En su inserción a un nuevo espacio social, las personas migrantes se ven obligadas a asumir una posición diversa a la que ocupaban en sus espacios de origen, ya sea en términos estructurales como en lo cotidiano. En Chile, los migrantes haitianos se ven enfrentados a relaciones de subordinación frente al Estado chileno, instituciones privadas y otras personas, incluyendo otros migrantes; relaciones donde el poder está marcado, entre otros aspectos, por el acceso a los mecanismos de legalización de la estadía y de obtención de recursos a través de puestos de trabajo. Se configura así una situación social caracterizada por una desigualdad de poder que está, además, atravesada por la diferencia

física de los cuerpos configurada como racismo, que en algunas ocasiones va a dar lugar a prácticas en extremo arbitrarias y amenazantes.

En su libro *Los dominados y las artes de la resistencia*, el antropólogo James C. Scott se dedicó a estudiar diversos tipos de relaciones de dominación definidas por una disparidad en la relación de poder. Scott distingue entre dos tipos de discurso que circulan en esas relaciones entre subordinados y detentadores del poder: el discurso público y el discurso oculto. El discurso público se refiere a las relaciones explícitas entre los subordinados y los detentadores de poder, e incluye actos verbales y no verbales. Este discurso está determinado por el respeto a los superiores y la conservación del orden de cosas. Se caracteriza por la performance de una imagen falsa que reproduce la relación de sometimiento, a pesar de las humillaciones o indignidades que los subordinados deben aceptar constantemente, amenazados por la posibilidad de castigo. Es una imagen que “está hecha para impresionar, para afirmar y naturalizar el poder de las élites dominantes, y para esconder o eufemizar la ropa sucia del ejercicio de su poder” (42). El discurso público, por supuesto, no lo explica todo: dominados y dominadores saben que ese discurso es una actuación, una táctica de respeto y sumisión, en torno a la cual se tejen constantes sospechas.

El discurso oculto, de manera alterna, será aquello que ocurre cuando los actores se alejan de la escena de la sumisión y de la observación directa de los detentadores de poder (o de los subordinados). Se trata de una construcción discursiva específica de un espacio social determinado, elaborado, por lo tanto, para un público específico y exclusivo. Por otra parte, es un discurso no solo hecho de actos de lenguaje, sino también de prácticas que pueden contradecir el discurso público de los respectivos grupos y que, en la medida de lo posible, se mantienen fuera de vista y en secreto. Finalmente, existiría una frontera entre el discurso público y el secreto del discurso oculto que es una zona de conflicto entre poderosos y dominados. Dice Scott que la eficacia del poder se juega en la lucha por definir y configurar lo que es relevante dentro y fuera del discurso público: en torno a la definición de esa frontera se resuelven los conflictos ordinarios de la lucha de clases.

La diferencia entre ambos discursos en una situación social dada permite distinguir diversas variedades de discurso político entre los grupos subordinados, según su grado de conformidad con el lenguaje oficial y la naturaleza de su público. En un primer nivel, aparece un modo del discurso que parte desde y utiliza para su ventaja el autorretrato halagador de las élites; en el otro, se parapeta la cultura política disidente que puede surgir en torno al discurso oculto. También se puede distinguir una mezcla de ambos discursos, donde una política del anonimato y el disfraz en el espacio público ofrecerá un doble significado (rumores, chistes, canciones, cuentos populares, ritos, códigos, eufemismos). Una última forma coincide con el acontecimiento político por excelencia que es la ruptura de la frontera entre discurso oculto y público, la enunciación de lo que circula como discurso oculto a través de su despliegue en el discurso público.

En torno a esta última posibilidad nos interesa comentar algunas de las escenas de la película *Perro bomba* dado que creemos que son estas las que iluminan el modo en que la representación filmica expresa el estado de la relación de dominación en la situación migrante. Comentando un ejemplo extraído de la novela *Adam Bede* de George Eliot, Scott dice de esta ruptura de la demarcación entre discurso público y discurso oculto: “La primera declaración abierta de un discurso oculto, una declaración que rompía con la etiqueta de las relaciones de poder, que perturbaba una superficie de silencio y aceptación aparentemente tranquila, tiene la fuerza de una simbólica declaración de guerra” (31).

Creo que la comprensión de la fuerza de ese acontecimiento de ruptura con un orden de relaciones de poder puede apoyarse en la conceptualización que hiciera Michel Foucault del

concepto de parresía en la antigua Grecia a partir del giro que se ha llamado “ético” en los últimos años de su obra. En su sentido etimológico parresía alude a “decir todo”, es decir, a la franqueza como un modo discursivo contrario a toda retórica que trate de enmascarar o embellecer lo que se va a relatar, lo que supone un compromiso con la verdad (Fernández y Manibardo). Foucault definirá su uso como sigue:

La parresía es una actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas), y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber. Más concretamente, la parresía es una actividad verbal en la que el hablante expresa su relación personal con la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otras personas (así como a sí mismo) (46).

En este sentido, la parresía puede ser entendida como un acto discursivo que se opone a las máscaras del discurso público y al murmullo secreto del discurso oculto. Por esto mismo, se comprende que los y las parresiastés sean aquellos y aquellas que dicen la verdad sin ocultar nada, lo que implica una expresión que no considera los costos sociales y el riesgo de pronunciarse con crudeza frente al poder (Jay). El riesgo que enfrenta aquel que enuncia la verdad se desprende de la posición de enunciación del parresiastés, que dice la verdad desde una situación de no-poder, siendo, al mismo tiempo, una posición ética: el sujeto habla en libertad, entendiendo que decir la verdad es su deber en esa circunstancia. Los riesgos posibles del acto parrésico irán desde la muerte a la pérdida de la estima, el ostracismo, la marginalización o el escarnio público.

Deriva migrante y riesgos de la verdad en *Perro bomba*

Antecedentes generales de la película

La película *Perro bomba* (2019) es el primer largometraje de su director Juan Cáceres, quien se decidió a hacer una película sobre la migración haitiana en Chile a partir de su inquietud respecto del idioma creole y las dificultades que afectaban a dicha comunidad (González). El protagonista es encarnado por un actor no profesional, quien no solo presta su nombre al personaje, Stevens Benjamin, sino también su entorno inmediato: amigos, familia, trabajo, ropa y espacios cotidianos. El filme, además, se realizó sin seguir un guion, optando por la improvisación en situaciones predefinidas, lo que se compatibiliza con un tratamiento documental, desde recursos como la cámara en mano y la narrativa de seguimiento del protagonista.

La expresión “perro bomba” es un término carcelario chileno que se refiere a los reos de menor jerarquía que son enviados a pelear por otros de mayor jerarquía, lo que en esta película, a juicio del crítico Felipe Stark, se adecua al trayecto que experimenta el personaje como una suerte de “carne de cañón”. En *Perro bomba*, Steevens Benjamin es un joven haitiano que vive en Chile desde un tiempo indeterminado. Al comienzo de la película se le muestra integrado a la sociedad, aunque en una situación de precariedad, visible en las características de las calles y los espacios que habita, pero con acceso a cierto nivel de consumo y ocio. Mantiene una relación con su comunidad, vive en una pieza de la casa de un matrimonio haitiano cristiano y además trabaja en una fábrica de ladrillos.

La llegada desde Haití de un amigo de infancia, hijo del matrimonio, precipitará un quiebre en esta situación. En un incidente, el acoso de compañeros de trabajo hacia su amigo y los comentarios racistas de su jefe provocan una reacción en Steevens que quedará registrada en imágenes y viralizada posteriormente retratándolo como un agresor. Su entorno lo expulsará, temeroso de las represalias que su presencia pueda traer y Steevens comenzará una deriva por la ciudad en búsqueda de un nuevo hogar y trabajo, que progresivamente le plantearán nuevas precariedades a resolver. Durante la película otros personajes aparecerán acompañándolo, permitiendo retratar otras posiciones del cotidiano migrante: mujeres haitianas trabajando y cuidando a sus hijos, otros colectivos migrantes (peruanos, colombianos), jóvenes desempleados y personas en situación de calle.

Perro bomba funciona desde una narrativa convencional en la que un evento desafortunado mueve al protagonista de la estabilidad a la inestabilidad, sin posibilidad de redención, retratando este curso desde ciertas operaciones cinematográficas realistas, como el uso de grupos de personajes compuestos por actores y no-actores o la ausencia de sonido extradiegético (Urrutia). El relato está estructurado en torno a las soluciones que Steevens va agenciando en términos de habitación y trabajo, contrapunteando esta narrativa con breves intervenciones musicales de personas haitianas, “pilares” en torno al relato en palabras de su director (González).

Es importante destacar que a nivel de recepción esta película suscitó una importante polémica dados los comentarios racistas y xenófobos que recibió en redes sociales al estrenar su *teaser*. El estallido social de octubre de 2019 dificultó su circulación en salas de cine, aunque posteriormente fue puesta a disposición del público en el sitio ondamedia.cl

A partir de los elementos en torno al problema de la experiencia de la migración haitiana en Chile y la cuestión del discurso oculto y la parresía, revisaré, a continuación, cuatro momentos que he considerado relevantes para comprender el modo en que esta película pone en juego dichas cuestiones.

Desamparo del migrante y ausencia del Estado

La situación inicial de Steevens en la película se configura, como mencionamos anteriormente, en torno a la estabilidad que le otorga el trabajo. El matrimonio con el que habita le encargará ir a buscar a su hijo, Junior, que viene llegando de Haití y conseguirle un trabajo en la fábrica. La recepción de este joven provoca una explicitación de lo que el migrante juvenil viene a buscar a este país y con lo que se encuentra de entrada. El clima aparece en primer lugar por el frío que sufre Junior en el aeropuerto, así como el acceso a productos tecnológicos (la sorpresa por el celular) y la libertad (en la vestimenta de Steevens). Pero ya entrando en la ciudad, el aprendizaje de la lengua señala que el trabajo va a ser lo más importante: la primera palabra que Steevens le enseña en español es la palabra “plata”: “vas a ganar mucha plata” le dice.



Fotograma 1. “Plata le dicen aquí”(Cáceres 00:16:56).

Los deseos e ideales que sitúan la llegada del migrante se continúan en su recepción. Luego de la fiesta que el matrimonio ofrece para celebrar la llegada de su hijo, Steevens lleva a Junior a conocer su habitación y este le pregunta si tiene electricidad todo el día: “Sin luz este país se viene abajo”, le dice Steevens. Le enseña su celular, sus audífonos y escuchan música rap en creole.

La idea de un país que “se viene abajo” sin cosas básicas puede ser leída como un contraste respecto al país de origen. Es una imagen de cierto estatus o condición de vida, donde la luz es entendida como necesidad básica, pero también una imagen de debilidad, de imposibilidad de tolerar la ausencia de ciertas cosas que al migrante le parecen lujos, una imagen que también le permite al migrante ubicarse en una posición de mejor preparación, suerte de curtido para enfrentar el esfuerzo que este nuevo país le promete recompensar. Pero también en esta breve frase se oculta una traslocación del lugar donde dicho país pone el riesgo: los jóvenes no pueden detectar que la fragilidad está puesta en ese bienestar consumista de los individuos, que está condicionado al acatamiento de ciertas normas y que pende de un precario respeto por las formas.

El giro que se produce en la agresión al jefe de Steevens (que revisaré más adelante), nos da cuenta no solo de esa fragilidad, sino también de un cambio en la presentación de los espacios: pasaremos de estos espacios interiores de la estabilidad (casa, fábrica) o del entretenimiento (calle de noche con amigos), al puro espacio exterior del desamparo, que denota lo impredecible de la deriva posterior a través del énfasis en la noche y los espacios de espera o trayecto. El recorrido que Steevens inicia una vez que es expulsado de su trabajo y su comunidad estará marcado por la imposibilidad de volver a domiciliarse. Carolina Rueda recuerda la noción de “mundo sin techo” que desarrollara Georg Lukács para describir un modo de retratar la noche en la ciudad. En este tramo de la narración, la noche se aparece a través de calles poco iluminadas, encuadres cerrados y centrados en el personaje, o lugares desérticos que enfatizan la ciudad como un espacio hostil y extraño.

Sin embargo, la noche entregará igualmente a Steevens gestos de solidaridad de otros *outsiders* como él, ya sea los jóvenes chilenos de la calle que le ofrecen trabajar estacionando autos o un hombre migrante que le ofrecerá una habitación en una casa ocupada hacia el final de la película. Como si la deriva de Steevens activara un código secreto, estos otros marginales van a donar una hospitalidad que no llega de la ciudad o su oscuridad. Significativamente, luego de perder su segundo trabajo, Steevens se irá de juerga con los jóvenes que trabajan en la calle y

mientras beben vino se desquitarán con un foco del alumbrado público al que Steevens le intenta dar con una piedra. Cuando el foco revienta, celebran y corren por una calle oscura y vacía.

El crítico Álvaro García lee en esta escena una referencia al modo en que estos personajes se mantienen ocultos en la ciudad, fuera del alcance del ojo vigilante del Estado. En este sentido, hay que notar que este modo de presentar la ciudad y a los “ayudantes” de Steevens indica una ausencia muy importante del Estado en la experiencia del migrante. Es decir, el Estado chileno aparece, pero solo desde una actoría persecutoria: el Estado que se querrela contra Steevens por la agresión contra su jefe o el Estado que llega a controlar la venta de productos en su segundo trabajo a través de la policía. Si el único modo de ser albergado, de recibir hospitalidad, viene de otros marginales, de otros que se han vuelto iguales (hasta cierto punto) a Steevens expulsado de su comunidad, es también porque el Estado no está disponible en una posición de apoyo o cuidado para ellos.



Fotograma 2. El albergue (Cáceres 00:54:15).

Sin ir más lejos, cuando Steevens es expulsado por segunda vez de una pieza que arrienda, vemos por primera vez el logo del gobierno de Chile. Se trata de un albergue para personas en situación de calle de la Cruz Roja. Las personas hacen fila detrás de una puerta enrejada y van entrando una a la vez. Cuando es el turno de Steevens, este le entrega sus bolsos a la encargada del albergue y luego es revisado por si tuviera armas. El espacio tiene una mesa larga y se ven filas de banderas chilenas y adornos de fiestas patrias. Tres personas miran en el televisor un partido de la selección nacional. Steevens conversa con una persona en el interior que le dice:

Yo no sé cómo se arriesgan tanto ustedes, que no tienen nadie, ni familia, que se vienen a la deriva [...] yo vivo todos los días a la deriva [...] a mí me cuesta todos los días y si no llego a un lugar como este [...] acá tienes que dormir con tus cosas, tienes que dormir con tus zapatos.

Esta persona le marca la continuidad de la deriva que Steevens enfrenta en la película con la cuestión misma de la migración como deriva. La situación del migrante se equipará en ese discurso a la experiencia de la persona en situación de calle, buscando dónde encontrar un techo cada día y cuidando sus pertenencias. Pero, a pesar de encontrar el logo que señala al Estado en la puerta del albergue, en ese lugar Steevens y los demás, en un radical desamparo, no solo son señalados como sospechosos, sino puestos en la necesidad de seguir cuidándose a sí mismos.

La ausencia del Estado y la ciudad metropolitana como espacio del desamparo en la deriva migrante se vuelven relevantes porque informan que en la escena social de la migración no hay una instancia que actúe como mediación, al menos no en el discurso de este filme. Se trata de una

situación donde es posible el bienestar, pero sobre un fondo de precariedad siempre acechante, que da pie a modos de dominación, mediante la xenofobia y el racismo, incompatibles con sostener una posición de inclusión digna. En ausencia de un Estado que pueda hacer frente al descampado, las injusticias experimentadas solo pueden ser resueltas a través de actos arriesgados y el encuentro con los pares.

Riesgo 1: raza e imagen



Fotograma 3. El invitado (Cáceres 00:07:45).

Condensada en una de escenas iniciales del filme encontramos una primera referencia a una inclinación del personaje Steevens a enunciar la verdad de una situación asumiendo los riesgos de ese acto. Se trata de una secuencia en la que un invitado come en la mesa junto a Steevens y el matrimonio que le arrienda la pieza. La conversación en creole parte agradeciendo a Dios la comida y rezando. El invitado comenta que Dios sabrá, porque cuando un negro o un blanco se cortan, la sangre es del mismo color, y continúa:

Pero hay algo que me molesta. Donde sea que los negros vayamos, nos sentimos incómodos. ¿Por qué sucede eso? No termino de entenderlo. Ellos nos humillan [...]. En todos lados hay racistas, pero ya estamos aquí, en Chile. ¿Y quién nos va a dar los papeles? Los blancos, que lo único que saben decir es “¿y tiene carnet?, ¿tiene definitiva? ¿Tiene residencia?” Con ellos es difícil dialogar. Pero bueno, así es la vida.

Steevens asiente durante la intervención, mira atento al invitado y comenta:

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.

El pastor, que es el dueño de casa, interviene intensamente diciendo:

El verdadero problema de por qué hay tanta diferencia entre ricos y pobres, o entre blancos y negros, es simplemente por la influencia de Satanás. No tiene nada que ver con una foto, lo sabrías si fueras a la iglesia.

Steevens, en silencio, se queda mirándolo.

En esta breve escena se pone en juego la discusión del racismo entre las personas que lo padecen a un mismo nivel. El invitado cuestiona la verdad física de la diferencia racial y la jerarquía que construye entre blancos y negros, que no resulta plausible cuando un “corte” en la piel revela a través de la sangre una condición de igualdad. Dicho esto, el invitado sigue tratando de pensar su “incomodidad” como negro en cualquier lugar al que va; la “humillación” que viven. Ir a cualquier lugar es una referencia a la migración de personas negras, que parecieran no poder encontrar una tierra en la que se encuentren cómodas. En Chile, la disparidad racial se asigna a nivel de la burocracia, de la posesión de un poder de regularización que está distribuido racialmente. Este personaje constata la dificultad del diálogo con esos blancos y finaliza su intervención con palabras de resignación ante el problema.

La respuesta de Steevens y el llamado al orden del pastor remiten las preguntas del invitado a un orden distinto de cuestiones. No se trata de buscar la igualdad en una ontología de la sangre sino, para Steevens, de remitir esa incomodidad, esa humillación a sus propias prácticas en la construcción de la diferencia racial. En ese lugar pone la referencia a la imagen blanca de Dios y la humillación, mencionada por el invitado, que resulta de admirarla. La crítica de la iconofilia religiosa que realiza Steevens remite a la condición misma de la conversación: acaban de dar las gracias a Dios. Pero, además, supone que los invitados, si aceptaran el comentario, se pondrían en disposición de criticar sus propias creencias. De allí que la rápida respuesta del pastor consista en remitir a Steevens a un lugar en falta de saber, es decir, a su inasistencia a la iglesia. El mismo pastor, en una escena posterior, le impedirá a Steevens la entrada a esta debido a las trenzas que se ha puesto en la cabeza al inicio del filme.

La escena pone en juego narrativamente dos posibilidades discursivas que volverán en el filme. Una es aquella que puede detectar la diferencia racial como orden discriminatorio arbitrario, pero que la asume como parte del orden de las cosas. La otra, que es la de Steevens, es la que se enfrenta a esta aceptación naturalizada y pone en cuestión el carácter profundo y subjetivo de la implantación de ese orden racializado, pero con costos como romper con un elemento ideológico de orden comunitario. En esta breve escena, síntesis de la operación del discurso oculto en el filme,

opera como un preludio del destino de Steevens: la expulsión de su comunidad por no aceptar el orden racializado del país al que ha llegado.

Riesgo 2: paso al acto laboral



Fotograma 4. El almuerzo en la fábrica (Cáceres 00:24:30).

Como comenté anteriormente, el lugar central donde se articula la narrativa de *Perro bomba* es el espacio laboral. Steevens logra conseguirle trabajo a Junior en la fábrica de ladrillos donde trabaja, a pesar de que este no tiene “papeles” ni habla español. En la fábrica los compañeros de trabajo también son migrantes, aunque de otras nacionalidades. Un día, cuando Junior ya se ha integrado a las labores, los trabajadores hacen una pausa para almorzar. Entonces llega el jefe a la mesa y se sienta al lado de Steevens indicando que quiere conocer más a Junior. Este, como no entiende, que Steevens le traduzca. “Tu amigo tuvo que suplicarme de rodillas que te diera trabajo”, dice el jefe. Junior pregunta qué dice y Steevens le responde: “Tonterías, solo dile que sí y sonríe”. “En Chile no había negros”, continúa el jefe:

... cuando yo era chico encontrar un negro era un milagro. Se asustaba uno con un negro en la calle, ahora está lleno de negros, han nacido niños negros. Pero bueno, así es la historia de los países. Como los chilenos no quieren trabajar...

El jefe le indica que tiene que estar todos los días a las ocho de la mañana y Steevens traduce la respuesta de Junior. El jefe entonces le pide a Junior que gire la cabeza y hace notar una mancha de polvo en su cara: “No po amigo, acá en Chile nos lavamos las manitos, nos lavamos la carita antes de comer”. Steevens traduce. Ahora el jefe le pide a Junior que le pase la mano y la compara con la de Steevens, y se pregunta: “¿Hay diferencia entre los negros? Puta hay negros más negros”, y le pide a un tercer trabajador haitiano que ponga la mano para comparar. Le dice a Steevens que él es “el negro más negro”. Al levantarse y retirarse el jefe, Steevens dice: “Estupideces que

empieza decir el jefe, se pone racista”. Luego viene un corte a un grupo musical de rancheras haitiano que canta en español “juegas conmigo”.

Desde el momento en que el jefe se introduce en escena, podemos entender lo que sucederá como parte del discurso público. Sin embargo, la necesidad de traducción entre el creole y el español introduce espacios de un discurso oculto. Steevens no realiza una traducción literal, sino que introduce comentarios, modula lo que dice el jefe o derechamente no traduce. Por ejemplo, el primer intercambio, que es cuando su superior hace notar que Steevens le rogó de rodillas es traducido como “tonterías”. En este sentido, Steevens no solo está preservando su dignidad en este intercambio, a nivel del discurso oculto, sino también modulando el impacto de los comentarios del jefe sobre su compañero. Steevens comprende que este intercambio solo puede tener como función la deferencia de Junior y, por ello, le dice que sonría y diga que sí.

Tal como plantea Scott, en el encuentro entre dominadores y dominados, los primeros imponen el tono y, por ello, pueden mostrarse más propensos al humor. El impacto cotidiano del poder se percibe en los actos de deferencia, la subordinación y la zalamería, que solo muestran el estricto libreto al que los grupos subordinados deben apegarse. En dicha situación, los subordinados calculan a qué grado ser amables y controlar sus emociones para no arruinar la actuación. Este empaquetamiento, en suma, busca evitar cualquier peligro o riesgo mediante una renuncia a un uso libre del lenguaje que podría ser tomado como ofensivo.

El jefe, en la misma escena, sube el tono de la violencia. No solo va a marcar lo dispensable de sus trabajadores por la cantidad de personas negras que se encuentran ahora en el país, pero además la falta de aseo (inevitable en la producción de ladrillos) como una suerte de rasgo nacional de los haitianos por contraposición a los chilenos. Finalmente, la comparación de los tonos de piel de los trabajadores va a terminar esta escalada de provocación en un gesto que vuelve a dar cuenta de una representación chilena que homogeniza a los migrantes haitianos y permite su objetivación comparativa. El discurso oculto aún puede contener estas tres humillaciones, puede soportarlas en el “estupideces” o el “se pone racista” que dirige Steevens a Junior al final de la escena. Así, el “juegas conmigo” que canta la banda al final de la secuencia puede entenderse tanto como el juego del jefe que usa una falsa simpatía para vehiculizar su racismo, como el juego de los subordinados que mantienen una cínica deferencia frente a esta violencia para no arriesgar su situación laboral.



Fotograma 5. Junior con los pantalones abajo (Cáceres 00:33:05).

Un poco después en la película, se producirá en la misma fábrica el evento desencadenador de la deriva de Steevens. Este comienza cuando Junior está siendo agredido por otros trabajadores de la fábrica de nacionalidad peruana, quienes lo tienen inmovilizado con las manos dentro de su

polera mientras uno de ellos graba con su celular. Cuando lo registran, uno de los hombres le baja los pantalones a Junior. Ahí llega Steevens y dice “no jueguen así, él es nuevo”. En ese momento entra en escena el jefe preguntando qué sucede y por qué Junior está “en pelota” e increpándolo para que se suba los pantalones. Los trabajadores que iniciaron la agresión le dicen que estaban haciendo una broma. El jefe contesta:

Este país está cagado. Nadie quiere trabajar, estamos rodeados de peruanos, llenos de ecuatorianos, bolivianos y la concha de su madre, y a este par de negros culiaos, haitianos hueón, que no hablan ni español. ¿Me entendís lo que estoy diciendo? ¿Me entendís lo que estoy diciendo? [dirigiéndose a Junior].

Luego increpa a Steevens por haber traído a Junior a la fábrica y porque ahora todo está “patas pa’ arriba”. Steevens le responde que los compañeros empezaron y el jefe lo acusa de “echar al agua a sus compañeros”. Y luego le dice a los peruanos: “¿Estaban mariconeando con este negro? Tengan cuidado hueón estos hueones están llenos de SIDA, de tuberculosis...”, pero la frase queda interrumpida porque Steevens le da un puñetazo. Inmediatamente arranca por la fábrica, se trepa a una viga y mira el horizonte respirando agitadamente.



Fotograma 6. El puñetazo de Steevens (Cáceres 0:34:15).

A diferencia de la escena anterior, aquí no opera en pantalla el discurso oculto. La traducción no ha sido convocada por el jefe, de hecho, la falta de traducción es utilizada como un modo de violentar a Junior. El jefe impone una escena injusta, donde la víctima de la agresión es situada como el culpable, al asignarle una participación voluntaria en su desnudez. Steevens también recibe parte de esta culpa, con lo que se constituye una situación de culpa grupal a los trabajadores haitianos. La situación es imposible: Steevens no puede reposicionarse a sí mismo de forma digna, ni a su compañero, sin ser culpado por el jefe nuevamente. El jefe no espera explicaciones, sino la escena ritual de la deferencia a sus comentarios.

Pero en este caso el comentario no tiene por donde ser redistribuido, ser tratado como “estupideces”, por ejemplo, como en la secuencia anterior, dado que no hay posibilidad de ejercer el discurso oculto. Frente a esto, Steevens rompe la escena de subordinación mediante la agresión. Esta ocurre de forma abrupta y solo cuando el comentario del jefe extrema el racismo higienizante dirigido a los migrantes haitianos mediante la referencia a enfermedades contagiosas. No hay palabras propias para darle sentido al golpe de Steevens, pero este es comprensible comparándolo con lo que operaba en la escena anterior. Scott permite leer este golpe desde la idea de un reto a duelo:

Lo que un reto a duelo dice, simbólicamente, es que aceptar este insulto significa perder rango social, sin el cual la vida no vale la pena de ser vivida [...]. Quién gana el duelo es simbólicamente irrelevante; lo que restaura el honor es el reto (63).

No se trata en este caso de arriesgar una muerte real, pero Steevens pagará esta agresión con su vida simbólica, su trabajo y su lugar en la comunidad. Scott recalca que uno de los trucos de supervivencia de los oprimidos consiste en la posibilidad de frustrar la acción recíproca, reprimir la propia rabia para evitar la violencia física. Steevens se enfrenta a una situación en la que esa táctica le resulta imposible. De esta manera, la agresión al jefe es la puesta en escena del silenciamiento forzoso, de la anulación del actor, el jefe, que introduce una relación injusta. El acto de Steevens es un modo de parresía que no se basa en el acto verbal, sino en el acto violento, dirigido a un superior que detenta el poder, y con plena conciencia del riesgo.

Efectivamente, Steevens se va preso por la agresión. En una botillería descubre, además, que el altercado está apareciendo en las noticias y que se anuncia que el departamento de extranjería se querellará contra él. En la casa, la mujer del pastor lo regaña: “Todos los haitianos en Chile van a sufrir las consecuencias de lo hecho por un hombre”. Steevens llama a Junior, le pide que le explique a su madre lo que pasó en la fábrica, pero Junior no quiere decir nada porque no quiere meterse en problemas. La mujer se molesta al pensar que Steevens está tratando de involucrar a su hijo y le pide que se vaya de la casa antes de que llegue su marido. La escena se corta y vemos a una persona cantando en una esquina la canción “Papa Loko”: “Papa Loko, Ou se ven, Pouse'n ale, Nou se papiyon na pote nouvel bay Agwe [Papa Loko, eres viento, empújanos, somos mariposas, llevaremos las noticias a Agwe].”

El acto parrésico de Steevens ha significado una ruptura con su comunidad. La expulsión es el precio del quiebre del discurso público, lo que implica una destrucción de las apariencias, pero también un traer a escena lo que debía quedar fuera. Esto lo condena a ocupar el lugar de carne de cañón, el de *perro bomba*, tal como titula la película. El silencio de Junior es también parte de esta condición expiatoria que adquiere Steevens, quien ha quedado aislado desde el momento en que golpea al jefe: no hay palabra ni verdad de su compañero que pueda salvarlo, dado que “un hombre” debe pagar para que la comunidad haitiana no resulte afectada en el marco de dominación en la que se encuentran. Así, tal como Steevens salva la dignidad de su comunidad con el golpe, la comunidad también se salva expulsando a Steevens. De allí que el canto refiera a las mariposas y su arrastre por el viento entre deidades del vudú: se trata de la deriva a partir de ese momento le tocará a Steevens recorrer.

Riesgo 3: llamada a la comunidad



Fotograma 7. La venta de Súper 8 (Cáceres 00:49:16).

La deriva de Steevens por la ciudad luego de su expulsión lo lleva a buscar formas de enfrentar su situación. La primera es su situación legal. Mediante un afiche en la residencia donde encuentra una pieza, Steevens llega hasta una organización de apoyo a migrantes para conversar con una abogada. Luego de orientarlo en torno a la querrela en contra suya, ella le advierte que su situación puede verse complicada si es descubierto en actividades informales.

En la secuencia siguiente se muestra a un hombre joven en un auto rojo viejo. Steevens se acerca y le pide que no les diga a sus compañeros que él le pegó a su jefe anterior y el hombre responde gritando: “¡Ah, no quieres que les diga que le pegai a la gente!”, como broma, para luego agregar: “Tranquilo, no te pongai nervioso, son tontos, no entienden, vos tenís que ser inteligente, si yo te doy la oportunidad, aprovéchala”. Se trata de un nuevo trabajo en el que debe vender obleas de chocolate Súper 8. El jefe les entrega a los trabajadores haitianos 20% de las ganancias del día, pero si no hay ventas no reciben nada. Cuando llega la noche y el grupo le entrega las ganancias, una joven haitiana reclama por lo que recibe de paga y uno de los trabajadores le traduce al jefe: “dice con suerte le alcanza para comer”. El jefe la encara diciéndole que “si no trabaja, no recibe, si no te gusta, te vai no más”.

Como es visible, la consecuencia más inmediata para Steevens de su acto parrésico es un aumento de su precariedad: su nueva habitación es peor que la anterior y su nuevo trabajo no ofrece ninguna seguridad financiera; más aún, lo expone legalmente. La solicitud de Steevens de que el jefe no revele que él golpeó al anterior jefe da cuenta de que este nuevo trabajo es su última oportunidad, una en la que sus “antecedentes” no cuentan. El jefe también, quizás irónicamente, enmarca el trabajo como una oportunidad.



Fotograma 8. Steevens escapa de la policía (Cáceres 01:01:45).

En la siguiente escena, Steevens observa a su jefe mientras sus compañeros retiran los Súper 8 para ir a trabajar. El jefe reta a una mujer haitiana porque ha traído a su bebé, quien explica que no tiene con quien dejarlo. El jefe se dirige al grupo y dice: “Yo no me puedo hacer cargo de sus problemas”. Steevens mira a la mujer (en fuera de campo) y al jefe alternativamente. Luego lo vemos vendiendo en una intersección. La mujer está vendiendo al frente, donde se encuentran también los jóvenes que estacionan autos. Mientras Steevens cuenta sus monedas, escucha el ruido de sirenas y ve cómo se acercan dos carabineros. Reacciona, corre y saca el coche del bebe antes de que estos lleguen, y alcanza a huir con la mujer.



Fotograma 9. Steevens se dirige al grupo (Cáceres 01:02:35).

En la noche, el jefe se baja del auto y pregunta: “¿Cómo les fue?” Rápidamente pide que le entreguen el dinero y cuando la mujer lo hace le dice: “¿Te dije o no? Mal te iba a ir, andabai con el cabro chico”. Steevens empieza a intervenir en creole dirigiéndose al grupo: “¿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”. El jefe le pide a Wilson, otro haitiano, que le traduzca, lo que este hace. Steevens dice en español: “Tú lo que eres, eres un jefe desgraciado. Tú no vales nada. Nada vales tú”. El jefe lo empuja y le dice: “A ver, ¿qué, me vai a pegar?, pégame como le andai pegando a todos los jefes”. Steevens lo insulta y comienza a irse; el jefe le grita “Ándate a tu país negro culiao, malagradecido, más encima que te doy la oportunidad, ¿adónde te van a dar la oportunidad de trabajar? Anda a darte una ducha. Malagradecido”. Steevens se retira caminando lentamente. Una canción interrumpe la escena, es un ritmo en yembé tocado por un joven en una esquina.

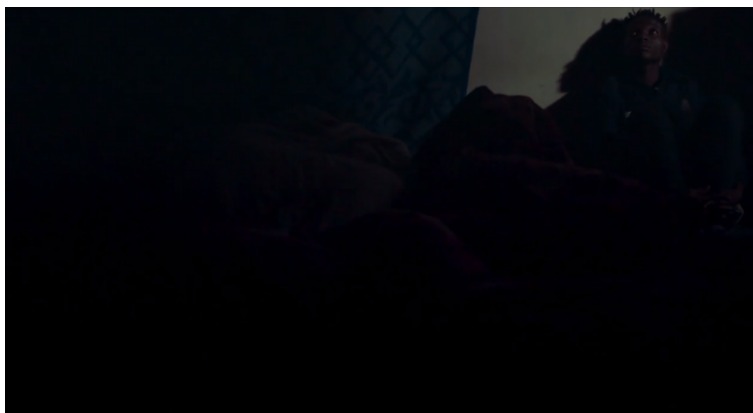
A pesar de la diferencia entre los dos trabajos, Steevens vuelve a quedar en una posición similar. En ambos casos, los jefes basan su discurso público en un acto que requiere la deferencia de los migrantes y en ambos se apela a una jerarquía racializada (“son tontos”, “sus cachos”, “anda a darte una ducha”). Además, en los dos el trabajo es situado como un favor que los jefes chilenos realizan a sus subordinados, exigiendo de vuelta tanto su agradecimiento como su obediencia.

En el caso de la venta de golosinas, el discurso público domina una escena en la que los vendedores están obligados a trabajar individualmente para conseguir algo de ganancia, siendo casi imposible un agrupamiento que les permita generar un discurso oculto. Steevens, por su historia anterior, está en posición de reconocer la situación de injusticia que enfrentan y aunque la había aceptado hasta ese momento, esta se vuelve intolerable cuando se ve confrontada, junto a la mujer y su hijo, a los riesgos de ese trabajo. Para Steevens, el jefe no se está haciendo cargo de lo que arriesgan los migrantes y menos aún está ofreciendo una paga justa por estos costos (la referencia a que el dinero no alcanza para comer lo refleja).

En esta ocasión, Steevens no responderá a la situación injusta con un acto de agresión, sino con la palabra. La interpelación que realiza Steevens a sus compañeros, en creole, busca constituirlos como un grupo capaz de dejar la situación de subordinación. Pareciera estar inventándose una nueva comunidad, pero a condición de la autonomía frente a la dominación racializada. Se trata así en un primer momento de un acto de decir la verdad (que son víctimas de una estafa), pero esta va dirigida no al detentador del poder, sino a un poder potencial del grupo. Sin embargo, su interpelación no es feliz. El compañero que traduce con literalidad al jefe destruye la frontera que podía constituir el discurso oculto y reestablece con ello la escena de subordinación. Y de nueva cuenta, el acto parrésico va a traer a Steevens como efecto su expulsión y el ingreso en una nueva deriva.

Conclusiones

En un momento de esta deriva nocturna por la ciudad, Steevens se queda en la calle sentado en unas escaleras. Allí se le acercará un hombre colombiano, también negro, que en español le pregunta si no tiene dónde dormir y le comenta sobre una casona que se han tomado entre varios y en la que le pueden encontrar un lugar para quedarse. “¿Gratis, no pago?”, pregunta Steevens, y el hombre le confirma. Mientras Steevens le pide la dirección, las luces rojas de unas sirenas policiales le alumbran la cara. El hombre le da la dirección y se despiden. Hacia el final de la película, Steevens llega al lugar y lo reciben. Mientras le muestra la casa, el hombre dice: “todos queremos un techo. No es una vivienda con todo lo que se necesita, pero no estamos pasando frío”. La última escena del filme muestra a Stevens sentado en la oscuridad, en la orilla de su nueva pieza.



Fotograma 10. La pieza final de Steevens (Cáceres 01:22:00).

La situación final de Steevens tiene un tono ambivalente: a la vez que encuentra un lugar de acogida, este espacio confirma que su deriva lo ha llevado al desamparo como forma de vida. En la solidaridad de los migrantes que ocupan esta casa, Steevens encuentra esa comunidad que buscó desde la expulsión de su primera comunidad de acogida. Steevens pasa a integrarse a una comunidad de personas sin casa, migrantes como él, marginales de la metrópolis, que tratan de arreglárselas con lo que la ciudad dispone.

El encuentro con esta comunidad de iguales nos permite concluir este análisis sobre el modo en que es representada la migración haitiana en Chile en *Perro bomba*. Tal como vimos al principio de la película, la aparición de la comunidad de marginales como respuesta al desamparo de la ciudad se conecta con la ausencia del Estado (en otra forma que la de la persecución) en la experiencia migrante. En el caso analizado, solo la comunidad originaria o la comunidad inventada permiten encontrar un refugio de las amenazas de la ciudad. Pero, al mismo tiempo, la figura de Steevens como parresiastés da cuenta de que en *Perro bomba* la pertenencia a la comunidad implica la aceptación de una subordinación al orden racializado y, por tanto, un modo de discurso oculto que soporta las humillaciones sin romper las apariencias. Aún más, como dispositivo de representación cinematográfica, el acto parrésico aparece como un importante componente de esta película en el tratamiento de la cuestión racial y migrante en el contexto chileno. Futuras pesquisas podrían cuestionar otros actos y modos de operar en la frontera entre el discurso público y el discurso oculto cuando se pone en juego la representación de relaciones racializadas en el cine contemporáneo y, en particular, en otras obras del cine chileno del mismo período.

Finalmente, la figura de la experiencia migrante haitiana en esta película se presenta llena de precariedades, enfrentada a un espacio social jerarquizado y homogéneo en su disposición racializante, donde cualquier acto que escape al tono de los intercambios propuestos en el discurso público será castigado con una progresiva expulsión hacia los márgenes. A la vez, en esa experiencia se configuran zonas de resistencia, ya sea en el discurso oculto gracias a la lengua creole, en la constitución de comunidades marginalizadas y, finalmente, en los actos parresiásticos de algunos individuos que, asumiendo un alto costo personal, logran inscribir la verdad de las injusticias que enfrentan.

Referencias

Cáceres, Juan (dir.). *Perro bomba*. Infractor Producciones, Chile, 2019. Digital.

- Fernández, Antonio y Beltrán, Almudena. “El concepto de parresía: Verdad y libertad de palabra”. *Razón y Palabra*, 92 (2015): 1-18. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199543036049>
- Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua grecia*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Impreso.
- García, Álvaro. “Perro bomba: En la primera línea”. *El Agente Cine*, 22 nov. 2019. Web. <http://elagentecine.cl/cine-chileno-2/perro-bomba-en-la-primera-linea/>
- Gissi, Nicolás. “Habitando e imaginando desde un Santiago pluricultural segregado: Inmigrantes haitianos y venezolanos, ¿arraigo o retorno?” *Migraciones transnacionales: Inclusiones diferenciales y posibilidades de reconocimiento*. Caterine Galaz, Nicolás Gissi y Marisol Facuse, eds. Santiago: Social-Ediciones, 2020. 15-42. Impreso.
- González, Gabriela. “Director de *Perro bomba*: ‘Es una película que nunca pudo estar en nuestras manos’”. *Cine Chile*, 8 oct. 2019. Web. <https://cinechile.cl/director-de-perro-bomba-es-una-pelicula-que-nunca-pudo-estar-en-nuestras-manos/>
- Hall, Stuart. “Raza: El significante flotante”. *Intervenciones en Estudios Culturales*, 1 (2015): 9-23.
- Jay, Martin. “¿Parresía visual?: Foucault y la verdad de la mirada”. *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, 4 (2007): 7-22. http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/03/parres%C3%ADa-visual-foucault-y-la-verdad-de-la-mirada-jay_4_completo.pdf
- Kracauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler*. Buenos Aires: Paidós, 1988. Impreso.
- Maroto, José Manuel y Ortega, María Teresa. “Miedos y prejuicios de una nación: La negritud y la figura del negro en la historia reciente de España a través del cine (1959-2002)”. *Historia Social*, 90.1 (2018): 131-148.
- Medina, Gabriela. “Plan Humanitario de Retorno: ‘Muchos piensan que el haitiano está invadiendo’”. *Diario UChile*, 27 nov. 2018. Web. <https://radio.uchile.cl/2018/11/27/plan-humanitario-de-retorno-muchos-piensan-que-el-haitiano-esta-invadiendo/>
- Pratt, Marie Louise. *Ojos Imperiales: Literatura de Viajes y Transculturación*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Quijano, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. Web.
- Rodríguez, José. “Cine, migraciones y exilios”. *Ábaco*, 87/88 (2016): 114-121.
- Rueda, Carolina. *Ciudad y fantasmagoría: Dimensiones de la mirada en el cine urbano de Latinoamérica del siglo XXI*. Santiago: Cuarto Propio, 2019. Impreso.
- Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Jorge Aguilar, trad. México: ERA, 2000. Impreso.
- Servicio Nacional de Migraciones. “Estimación de extranjeros”. 13 abr. 2023. Web. <https://serviciomigraciones.cl/estudios-migratorios/estimaciones-de-extranjeros/>
- Stark, Felipe. “*Perro bomba*: Una verdad incómoda”. *Cine y Literatura*, 30 sept. 2019. Web. <https://www.cineyliteratura.cl/perro-bomba-una-verdad-incomoda/>
- Tijoux, María Emilia y Palominos Mandiola, Simón. “Aproximaciones teóricas para el estudio de procesos de racialización y sexualización en los fenómenos migratorios de Chile”. *Polis*, 14.42 (2015): 247-275. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682015000300012>
- Ugarte, Sofía. “Buscando la regularidad migratoria en los márgenes del Estado: Problematicando los encuentros entre personas haitianas y la burocracia chilena”. *Migraciones transnacionales: Inclusiones diferenciales y posibilidades de reconocimiento*. Caterine

Galaz, Nicolás Gissi y Marisol Facuse (eds.). Santiago: Social-Ediciones, 2020. 15-42. Impreso.

Urrutia, Carolina. “Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo: Las películas de Alejandro Fernández Almendras.” *Comun. Medios*, 28.39 (2019): 98-108. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52914>

Recibido: 28 de abril de 2023

Aceptado: 4 de Julio de 2023