

La figura del sujeto migrante en dos películas del cine chileno actual. Reflexiones en torno a su construcción estética y política.

The figure of the migrant subject in two films of current Chilean cinema. Reflections on its aesthetic and political constructions.

Matías Corradi

Instituto Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino",
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
matias_corradi@yahoo.com

RESUMEN

El siguiente trabajo indaga acerca de los mecanismos de figuración del sujeto migrante en dos películas contemporáneas de Chile. Para ello se analizan de manera cualitativa estos casos de ficción que, desde procedimientos y estrategias de representación diferentes, abordan la problemática migratoria en la región. El enfoque propuesto recurre a campos disciplinares diversos —teoría, historia y antropología del arte, estudios de cine y estudios migratorios— con el objetivo de dar cuenta de aspectos que hacen a la configuración audiovisual y sus usos políticos y estéticos. Para ello, se examina la construcción narrativa y el trasfondo social que sustenta los relatos.

Palabras clave: Contemporáneo, Cine, Chile, Migración, Otredad.

ABSTRACT

The following article explores the mechanisms by which the migrant subject is represented in two contemporary Chilean films. These fictional cases are qualitatively analyzed, which, using different representational procedures and strategies, address the migration issue in the region. The analysis draws on various disciplinary fields and analytic methods. On this basis, it considers the elements that are mobilized in the formal configuration of the migrant subject, as well as the use of its representation politically and esthetically. Finally, the paper reflects on the narrative construction and the social context that sustain the stories.

Keywords: Contemporary, Cinema, Chile, Migration, Otherness.

Introducción

El dispositivo cinematográfico posee la capacidad de captar el entorno circundante por medio del registro —analógico o, más recientemente, digital— de sus signos. En ese sentido, ya desde las primeras teorizaciones que se hicieron al respecto se problematizó la especificidad del medio y su estatuto artístico siendo la cuestión del realismo (por las cualidades miméticas inherentes al dispositivo) uno de sus ejes de discusión centrales (Stam, 2000).

Partiendo de esta referencia en este trabajo me interesa desarrollar una indagación sobre los mecanismos de figuración del sujeto migrante en el cine chileno actual. Para ello elijo dos películas de ficción que por diferentes vías de representación de la temática permiten pensar y debatir en torno a los usos estéticos y políticos que plantean las respectivas imágenes filmicas. Una de ellas es *Perro bomba* (Juan Cáceres, 2019), la otra, *Lejos de casa* (Abner Ramírez, 2020).

En primer lugar, expondré algunas nociones del campo de la teoría, historia y antropología del arte que resultan pertinentes para articular luego con el análisis hecho de los ejes temáticos, las estrategias narrativas, las características que reviste la puesta en escena y la construcción formal de cada caso. En este orden teórico-metodológico interdisciplinar, acudiré complementariamente a instrumentos de análisis de estudios sobre cine y, en menor medida —aunque fundamental para dar cuenta del contexto social de referencia que habilita dichos relatos—, datos cuantitativos provenientes de estudios migratorios.

Resulta de interés señalar que en ambos casos se trata de producciones audiovisuales autogestionadas por el propio equipo de trabajo de manera colaborativa. Es decir, que su radio de acción se sitúa por fuera de las posibilidades materiales que brinda la industria del espectáculo, tanto en lo que refiere a los recursos económicos para llevar adelante la producción, como en cuanto al alcance de su distribución y exhibición. En este marco, cabe añadir que estos son los primeros largometrajes que llevan adelante sus realizadores (habiendo previamente incursionado en esta disciplina artística con la filmación de cortometrajes), los cuales, como veremos, asumen el compromiso social de sensibilizar al espectador ante un drama global vigente y en alza en el mundo contemporáneo.

Se sostiene como hipótesis vertebradora que la apropiación artística de situaciones sociales agudas, de las que estas obras son claros exponentes, puede favorecer al desenmascaramiento de ciertos prejuicios anclados en el sentido común y, por tanto, contrubuir a una resignificación del lazo social con el foráneo, el Otro .

Aportes teóricos en torno de la imagen y el arte

Comencemos con una serie de preguntas a modo de hilo conductor ¿Cómo definir el sentido que puede guardar para alguien una imagen artística? ¿Se trata, acaso, de un fenómeno que puede ser abordado meramente acudiendo a las categorías del pensamiento racional? ¿Resulta posible describir por medio de palabras el efecto estético y el correlato emocional que producen ciertas obras? Arriesgo que quizá no sea posible dar cuenta cabalmente de ello si sólo analizamos el objeto a través de discursos, aunque estos se encuentren dentro de un marco epistemológico fundamentado. Sin embargo, tampoco creo que sea posible prescindir de los enunciados lingüísticos para acercarse al magma de sentido que, eventualmente, puede provocar una obra en el receptor. Dicho de otro modo, las palabras son co-constitutivas de ese sentido que le conferimos a la recepción de una pieza artística y ello porque esta no se inscribe en el vacío, sino que forma parte de un determinado tiempo y contexto social, cultural, económico y político, con el cual en cierta manera —sin dudas peculiar— dialoga.

El historiador del arte Pierre Francastel (1970) da cuenta de ello empleando un método sociológico que le permite indagar en la especificidad del lenguaje artístico. Según su perspectiva, la producción social del arte se encuentra en estrecha relación con su ambiente político, religioso y científico pero, al mismo tiempo, advierte que el arte no es el reflejo del universo físico exterior sino que su creación remite a las estructuras de lo imaginario en comunicación con el entorno circundante (pp.111-113). De manera que el signo artístico se encuentra dotado de una naturaleza en la que convergen un aspecto material —el soporte fijo que el autor denomina “objeto figurativo”— y una imagen —que pertenece al “dominio móvil del espíritu”— que se distingue, a su vez, de la del signo verbal (p.129). Una obra de arte es, pues, un objeto de civilización y en tanto tal incide sobre la configuración perceptiva que tenemos del mundo en la medida en que se constituye como una forma específica e irreductible para pensarlo. Es lo que el autor llama *imagen-conexión* para explicar la manera en que la obra, al narrar el mundo, instituye una reflexión sobre el hecho histórico sin por ello tener que ser su reflejo.

Por su parte, Rudolf Arnheim (1985), desde un enfoque próximo a la psicología del arte, describe la percepción visual como parte de los procesos cognoscitivos del ser humano y la imagen como una mediación fundamental para conocer el mundo. En esta dirección, podemos estimar la valoración que el autor otorga a la obra de arte como portadora de elementos que en su configuración sensible —a partir de los principios asociados a la teoría de la Gestalt— tornan posible la participación activa del pensamiento. Lejos se encuentra éste de desconfiar de las potencialidades perceptivas del ser humano a la hora de comprender su ámbito de referencia empírico, a diferencia de una genealogía intelectual que se remonta en el mundo occidental a la antigüedad clásica.

1 Según declaran los realizadores en diversas entrevistas, los recursos económicos con que contaron para la producción de estas películas fueron escasos, dado su carácter de cine independiente. En el caso de *Perro bomba* (cuyo nombre proviene de una expresión carcelaria), si bien recibió apoyo de la Universidad de Chile gracias a un concurso ganado, la mayor parte fue autofinanciada. Asimismo, su circulación se circunscribe mayormente al circuito de festivales internacionales. En cuanto a *Lejos de casa*, parte del presupuesto fue producto de la colaboración hecha por colegas y seguidores del proyecto a través de las redes sociales. En cuanto a su exhibición, no obstante, logró integrar el catálogo de la plataforma Amazon Prime Video.

2 Juan Cáceres dirigió *Desiderio* (2016) y *La duda* (2017). Abner Ramírez ensayó una versión corta de *Lejos de casa* que lo entusiasmó a seguir en el desarrollo de la misma idea hasta convertirla en un proyecto de mayor alcance.

3 Resulta importante aclarar que no es el objetivo de este artículo realizar un estudio de recepción. Por lo tanto, dicho supuesto se sostiene a partir de la elucidación pormenorizada de las intenciones que las matrices textuales de las películas expresan.

Siguiendo esta línea, resulta interesante observar la distinción que hace de las funciones que cumplen las imágenes según se las analice como signo, representación o símbolo. Sin ahondar en una explicación detallada acerca de cada una me interesa traer a colación que la variabilidad posible entre ellas se corresponde con los niveles de abstracción en su relación con el referente. En esta línea, el autor define las imágenes como representaciones “cuando cumplen con su función mediante la captación y evidenciación de alguna cualidad pertinente —forma, color, movimiento— de los objetos o actividades que describen” (p.135). Algo que es posible vincular con la aparición más común de la imagen en el medio cinematográfico puesto que se trata de un signo de carácter analógico que establece una contigüidad indicial con su referente material. Empero, aclara que esto no supone una mera réplica o copia fiel: “Una representación es un enunciado sobre las cualidades visuales y un tal enunciado puede ser completo a cualquier nivel de abstracción” (p.135).

Ahora bien, expandiendo un poco más el horizonte especulativo de los interrogantes anteriores me pregunto acerca de la capacidad que tienen las imágenes artísticas de producir un efecto en el receptor que suponga algún tipo de trastocamiento subjetivo. Más precisamente, ¿Qué es lo que hace que a veces el contacto con el arte —plástico, audiovisual, literario, musical, entre otros— desencadene en el espectador una cierta conmoción interna? Me refiero no solo al suceso emocional que puede advenir como consecuencia de dicho contacto, sino más bien al complejo juego de fuerzas que se pone en funcionamiento al involucrarse uno en el escudriñamiento de la obra que tenemos enfrente. En este sentido, quisiera hacer mención de dos autores que han elaborado una compleja red conceptual que provee herramientas de análisis apropiadas para pensar el tema.

Por un lado, Freedberg (1992), en su celebrado libro *El poder de las imágenes*, plantea ya en las primeras líneas de la introducción su inquietud por “las relaciones entre las imágenes y las personas a lo largo de la historia” (p.11). A partir de un enfoque interdisciplinar, que conjuga entre otros los campos de la historia del arte, la antropología, la filosofía y la sociología, el autor indaga en los efectos de sentido que diversos materiales de la cultura visual han provocado en los espectadores (no sólo quienes frecuentan los territorios del arte académico sino también los públicos populares en general). En este contexto, uno de los núcleos centrales de su argumentación gira en torno a la “eficacia” de las imágenes. A caballo entre la empatía y los temores que estas despiertan en la sociedad (p.19) el autor se declara afín a la idea según la cual “en la experiencia estética las emociones funcionan cognoscitivamente” (p.43).

Por otro lado, Gell (2016) pone en discusión algunos supuestos alrededor de la teoría antropológica del arte para construir una propuesta epistemológica, dentro de ese campo disciplinar, que le atribuye a la categoría de “agencia” una primacía fundamental. El “agente” es, según su definición, “quien hace que los sucesos ocurran en su entorno” (p.48).

Si pensamos que las obras de arte, en tanto objetos que surgen en entornos específicos (p.49), forman parte del tejido de la vida social, resulta interesante pensar en los procesos que habilitan que una imagen se constituya en un ente con agencia social. Es decir, con una interioridad o conciencia que las constituye en entidades vivas alrededor de las cuales se

forman relaciones sociales. Con esta mirada, el autor indaga en las funciones de la imagen y las posibles derivas a las que estas pueden conducir en la transformación del mundo circundante, en la medida en que pueden propiciar abducciones.⁴ En ese sentido, desarrolla una observación metódica alrededor de la trama —o *nexus* siguiendo su terminología— que se establece entre los agentes y los pacientes sociales (p.54). A partir de ello, afirma que las relaciones que se despliegan entre los mismos pueden ser de cuatro tipos, en tanto: “índices”, “artistas”, “destinatarios” y “prototipos”. Los primeros, como entidades inscriptas en redes de relación que los significan y que favorecen la abducción. Los segundos, como los creadores a quienes se atribuye la responsabilidad de la existencia y características del índice. Los terceros, como los que manifiestan agencia a través del encuentro con el índice. Y los últimos, como las entidades que el índice representa por semejanza visual (p.59).

Volveremos más adelante sobre los postulados teóricos de estos autores luego de analizar, en el apartado siguiente, el aspecto temático, narrativo y espectacular de las películas seleccionadas.

Mecanismos de figuración del sujeto migrante en el cine del Cono Sur

Antes de dar comienzo al estudio de los casos daré una breve caracterización histórica que sirva de panorama general para enmarcar con mayor nitidez el fenómeno particular al que me estoy refiriendo: la figura del migrante en el cine.

Los procesos políticos y sociales que tuvieron lugar en las últimas décadas en la región sudamericana, donde al retorno de las democracias, luego de sangrientas dictaduras militares, le siguieron crisis económicas, institucionales y sociales agudas —con variaciones según cada país—, se encuentran estrechamente atravesados por el contexto de globalización neoliberal que cobra impulso en los años noventa, en un escenario de hegemonía mundial del sistema capitalista direccionado principalmente —hoy en declive— por la potencia imperial estadounidense (Fair, 2008).

Según esta división instaurada de fronteras geopolíticas y económicas, el continente Latinoamericano tiene un papel destacado como proveedor de materias primas: fósiles, minerales, animales y vegetales. Es hacia allí, entonces, donde pareciera debe orientar sus esfuerzos para integrarse a las cadenas de valor del mercado internacional y no a la transformación de su matriz productiva en aras de fortalecer su autonomía. En sintonía con esto, también sus fuerzas laborales debieran flexibilizarse para hacerlas más “atractivas” a los posibles inversores transnacionales o locales. Se estima que gracias a ello la región entraría en una fase de modernización que supondría la superación de su condición de atraso.

Más allá de ciertos períodos de estabilidad y redistribución, como fueron los del llamado ciclo progresista entrado el siglo XXI —aunque con tasas de pobreza que, como en el caso argentino, no lograron bajar del 25% afectando a millones de ciudadanos—, lo cierto es que el conjunto de los países latinoamericanos continúan hoy día en una situación crítica. Sin embargo, si nos atenemos a la emergencia de la crisis de globalización (Giddens, 2000), que ya lleva más de dos

⁴ Se trata, según Gell, de una operación cognitiva en el contexto de una “situación artística” (2016, 44).

décadas, y que radicalizó la crisis financiera del 2008, los parámetros que indican las condiciones objetivas en las que viven las sociedades de la región han empeorado notablemente: a la concentración de la riqueza le siguen como contracara los bolsones de pobreza y la pauperización social; a la exclusión del mercado laboral el déficit alimentario; a las aspiraciones de movilidad social ascendente la frustración colectiva por la dificultad que ello implica. Esto, añadamos, en un marco caracterizado por la inestabilidad política (producto de la disputa agguerrida por el poder entre las diferentes fracciones de la clase dominante), la emergencia de figuras que enarbolan un discurso “ultra” (liberal, negacionista, xenófobo y conservador), la represión hacia la protesta social y la creciente injerencia de organismos multilaterales de crédito como el FMI o el Banco Mundial que, a la par que imponen sobre los gobiernos medidas de ajuste del gasto público, merman la soberanía de las naciones.

En síntesis, lo que se desprende de este cuadro de situación es que nada de lo que ocurre en el plano local está desvinculado de un complejo y contradictorio modo de producción que todavía, a pesar de los signos de crisis que presenta, opera a escala planetaria. Por lo tanto, y hacia allí queremos ir, fenómenos como los desplazamientos de población, las crisis climáticas o más recientemente sanitarias y otras eventualidades significativas que afectan la vida social se encuentran profundamente entrelazadas a este funcionamiento sistémico.



Figura 1: afiche Perro bomba, Juan Cáceres / Figura 2: afiche Lejos de casa, Abner Ramírez

El primer caso que voy a abordar es el de la película *Perro bomba* (Juan Cáceres, 2019). Su tema excluyente es la inmigración haitiana en el Chile actual, las dificultades que tiene que sortear la diáspora para lograr su inserción en el nuevo contexto socio-económico y, en ese sentido, la confrontación con posiciones ideológicas xenófobas, tanto por parte de los ciudadanos como de las instituciones de gobierno que atentan, en los hechos, contra los derechos de las personas migrantes.

Su línea argumental se desarrolla alrededor de la experiencia de Steevens (Steevens Benjamin) como sujeto migrante. Se trata de un personaje afrodescendiente que dejó su país de origen en busca de una vida más digna en el país andino pero que no está dispuesto a dejarse avasallar por los otros. De esta manera los primeros minutos de metraje exhiben las

actividades que despliega el protagonista en su entorno diario: los momentos de ocio nocturno con amigos, las conversaciones de sobremesa en la casa que comparte con otros compatriotas y el trabajo junto con otros inmigrantes de diversas nacionalidades en la obra en construcción.

El nudo dramático tiene lugar con el arribo de Junior, un amigo de la infancia que migra por las mismas razones que él y que viene a asentarse con sus padres, quienes previamente ya se habían instalado en el país. En efecto, la madre le pide a Steevens que hable con su jefe para conseguirle un empleo, cosa que él hace y Junior comienza a trabajar. Durante la primera jornada, el jefe (Alfredo Castro) se acerca en el descanso del almuerzo para conocer al nuevo operario y realiza una serie de comentarios racistas en relación a las diferencias de pigmentación de la piel entre ellos que, como es de suponer, enoja a los comensales, aunque de momento no traban un conflicto abierto en respuesta. Luego, a la siguiente semana, al retomar las tareas laborales y en medio de un juego de burla de los compañeros hacia Junior, el jefe aparece otra vez. Al tiempo que los separa, se muestra indignado ofreciendo un discurso ostensiblemente discriminatorio hacia los migrantes: “bolivianos, ecuatorianos, peruanos y ahora haitianos, negros que no hablan español, adónde vamos a parar, este país se va a la mierda huevón, todo patas para arriba, estos negros están llenos de sida, de tuberculosis...” (00:33:28 – 00:34:13) a lo que Steevens responde, sin miramientos, propinándole una trompada en la cara.

A partir de ese acto, la narración da un giro y pasa a seguir el derrotero cuesta abajo del protagonista: es expulsado de su comunidad, sufre el escarnio público en los medios de comunicación, las autoridades gubernamentales inician un litigio para deportarlo, se acerca a una ONG para obtener ayuda, pero la abogada que lo asiste lo usa para complacer una fantasía sexual, consigue trabajos sumamente precarios y tiene dificultades para poder alojarse. Tras ese periplo errático encuentra un espacio donde resguardarse, una casa ocupada por otras personas que, al igual que él, atraviesan una situación de vulnerabilidad.

Vale decir, siguiendo a Bordwell & Thompson (1995), que el dispositivo narrativo al igual que en muchas películas de ficción se moviliza primordialmente a partir del encadenamiento de relaciones causales (pp.68-70). Si en un principio parece que la figura de Steevens posee cierta estabilidad mínima —techo, comida y amparo dentro su núcleo de pertenencia— rápidamente ese cuadro de situación se descompone y observamos las consecuencias ruinosas que tiene sobre su trayectoria migrante haber respondido agresivamente a la incitación violenta de su jefe. Se podría agregar que la respuesta a la transgresión acometida por el protagonista se ve acrecentada por el hecho de ser migrante (con rasgos que acentúan la suspicacia instalada en el sentido común en torno a su Otridad: su fenotipo es negro y su lengua madre no es el español sino el *créole*) y porque aquel que la recibió es un blanco, masculino, nativo y propietario. En este contexto, de variables de fuerza dispares, cabe apuntar que la retórica estigmatizante del jefe se hace eco de los prejuicios que circulan a nivel social, habilitados por los factores de poder. En *Análisis del discurso crítico* (1999), el lingüista Teun Van Dijk señala que el uso del lenguaje es histórico y posee dimensiones emocionales, cognitivas, políticas y culturales. Los discursos manifiestan relaciones de poder y hacen un

5 “La migración se ha convertido en parte de la cultura haitiana. [...] Se estima que un aproximado de dos millones de haitianos se encuentran en el extranjero, cerca del 20% de la población total del país” (Pedemonte & Koechlin, 2017, pp.67-68).

trabajo ideológico que deviene en una forma de acción social (pp.24-25). Destaca el rol persuasivo de los medios de comunicación, como garantes de los intereses de la clase dominante, en el control del texto y el contexto a través del discurso afirmando que:

Una vez que somos capaces de influenciar las creencias sociales de un grupo, podemos controlar indirectamente las acciones de sus miembros. Este es el núcleo de la reproducción de poder y la base de la definición de hegemonía (p.31).

De allí que algunos ideologemas contruidos en relación con los sujetos migrantes sean negativos, ya sea porque “vienen a quitar la fuente de trabajo”, porque “vienen a delinquir” o porque se duda de sus costumbres higiénicas y de aseo personal, entre otras. Es decir, se trata de un constructo que, además de estereotipado, resulta contradictorio puesto que, por un lado, el sistema se beneficia de obtener mano de obra pasible de aceptar condiciones laborales informales —en virtud de que los migrantes necesitan con urgencia trabajar y el mercado le cierra las puertas a puestos de mayor calificación— y por otro, reniega de ellos señalándolos como los chivos expiatorios de problemas que atañen a la macroestructura que rige ese mismo sistema. Al exponer con claridad esta contradicción, el filme desenmascara la hipocresía que subyace a esa lógica de pensamiento.

En cuanto a la puesta en escena,⁷ uno de sus rasgos interesantes es la escenificación que se hace de los espacios interiores y exteriores. En los primeros, la decoración varía de acuerdo a la realidad en la que Steveens se encuentra: una vivienda sencilla al comienzo, un alojamiento derruido y en mal estado cuando cambia su suerte, el parador nocturno que se encuentra hacinado y, sobre el final, la casa tomada que, tal como declaran sus habitantes, les da cobijo y los preserva de la intemperie. Los segundos revelan las formas ásperas de la calle desde la mirada de quienes itineran por estas durante largas horas en busca de alguna compensación económica que al final del día les permita cubrir su subsistencia. Como expone Genschow “Mediante la construcción espacial, la película revela la cara sucia, fea, pobre, y decadente del Chile actual que constituía el ejemplo del modelo económico neoliberal” (2020, p.89). En ese mismo sentido, el personaje sufre una transformación evidente que se expresa tanto en su aspecto físico cuando se corta las rastas —que definían su identidad— como en su situación psicológica y moral caracterizada por el paso de un sujeto alegre y esperanzado a alguien apesadumbrado y agotado por la vorágine incierta que le toca experimentar. Acorde con esto, la fotografía va adoptando tonalidades cada vez más frías a medida que el relato avanza y el diseño sonoro se asienta sobre la captura del ambiente. Hay que destacar que la música resulta un componente interesante que puede ser leído en distintos niveles. En concreto, interrumpe el devenir del relato y presenta números de baile o canto de diversos ritmos latinos que van configurando un mosaico de las diferentes identidades culturales de las

minorías sociales que habitan el país trasandino. En una interpretación de sus connotaciones semánticas se podría pensar que funcionan como una fuga liberadora de las condiciones de injusticia que padece el personaje principal y, por extensión, los sectores subalternos representados. En suma, todos los elementos que constituyen la puesta se cimentan en el verosímil realista sobre el que la narración asienta su convención en relación con el referente externo al que alude.

El tratamiento formal que recibe la película combina procedimientos asociados al cine documental, como el sesgo observacional del encuadre frontal y fijo en los momentos musicales, junto al registro móvil de la cámara que sigue de cerca las peripecias del protagonista e incluye su contexto incorporando múltiples personajes secundarios dentro del campo.

El segundo caso que voy a exponer es el de *Lejos de casa* (Abner Ramírez, 2020). Del mismo modo que el anterior, su tema medular es la inmigración en Chile, aunque esta vez, venezolana.

Su trama narrativa pivota alrededor de Samuel (Gabriel Buitrago), un hombre que ronda los treinta años, que llega por vía aérea a la capital chilena con la expectativa de mejores condiciones de vida. Tras un recibimiento frustrado —un amigo lo iba a alojar pero cuando lo contacta le pone una excusa— el protagonista va tejiendo una serie de contactos, sobre todo con compatriotas que lo ayudan y, gracias a su denodada fuerza de voluntad, va mejorando paulatinamente su posición dentro de la estructura social del país de destino. En este caso no hay un punto de inflexión que invierta abruptamente las condiciones de su supervivencia cotidiana sino un arco dramático extendido que va desde lo que se podría denominar un grado cero (un bolso y 400 dólares) a la conformación de un vínculo sexoafectivo duradero (una mujer con quien se casará y tendrá una hija, según se anuncia antes de los créditos de cierre), un departamento amueblado y un trabajo estable en una escuela como profesor de educación física (profesión para lo que se formó en su país de origen). Lo que la película resalta es la lucha interna del personaje para no claudicar frente a las adversidades durante el trayecto hacia el cumplimiento de sus objetivos. El punto cúlmine del recorrido se da cuando tras un accidente con la bicicleta que usa para repartir comida se encuentra postrado y tiene una conversación con dios que le infunde confianza y alienta a seguir para conseguir lo que desea (00:59:40 – 01:00:32).

El filme construye su artefacto narrativo empleando estrategias que remiten al cine americano del período clásico. En primer lugar, estamos frente a un héroe ejemplar —joven, creyente, buen hijo, limpio, sonriente y bien predispuesto— que enfrentará con entereza los obstáculos que encuentra en el camino. A la vez, lo que parece una cadena de acontecimientos fortuitos —la película pretende cierta transparencia en la mostración de la historia— es, en verdad, el uso de recursos

6 “Varios autores han determinado que aun siendo el nivel educacional de los migrantes superior al promedio nacional, una vez que llegan al país, no existe un sistema idóneo para convalidar sus títulos, hecho que los obliga a desempeñarse en labores de menor calificación” (Pedemonte & Koechlin, 2017, p.79).

7 Para el análisis de puesta en escena en los dos casos elegidos, me remito a algunos criterios que se ofrecen en el Capítulo 5 de *El arte cinematográfico* (Bordwell & Thompson, 1995).

8 Se trata de un recurso que podemos remontar a la tradición del cine social de posguerra, en tanto los personajes son encarnados por actores no profesionales y el rodaje tiene lugar mayormente al aire libre. Su vertiente contemporánea más reconocible es el cine social de Pierre y Luc Dardenne.

9 La situación social y económica en el país caribeño se deterioró a partir del 2012 tras el fallecimiento del ex presidente Hugo Chávez. Con su sucesor, Nicolás Maduro, el país derivó en una hiperinflación, con grave escasez de alimentos y medicina, a lo que se sumó el rápido aumento de la violencia y el crimen organizado. Según datos de ACNUR, desde 2015 se estima que emigraron hacia diferentes destinos más de 8 millones de venezolanos (Acosta et. al., 2019, pp.4-5).

que movilizan la trama en la dirección prevista por el guion (Bordwell & Thompson, 1995, p.73) y subrayado por el recurso en *off* de la voz protagonista. Para ejemplificar, el compatriota (el mismo director del filme) con el que “casualmente” se cruza en la calle en reiteradas oportunidades, en una metrópoli por la que circulan diariamente millones de personas, cumple una función clave, a modo de *deus ex-machina*: primero le recomienda un refugio gratuito exclusivo para venezolanos —que supone una mejoría considerable respecto de su situación previa— y, más adelante, le consigue una entrevista de trabajo en la escuela en la que trabaja su pareja. De un modo similar sucede con los compañeros de cuarto del refugio, quienes le terminan regalando una bicicleta que le servirá para trabajar, mudarse a un espacio privado y enviar una remesa a su familia en Venezuela. Algo difícil de creer en un contexto económico adverso para los trabajadores de plataformas digitales.

Con esto quiero decir que si bien resulta acertado representar el sostén que brindan las redes de contención de la diáspora en el país de destino —y acá resulta evidente el contraste entre lo que sucede a Steevens y a Samuel— el modo de enlazar los sucesos en la diégesis es el resultado de una operación constructiva que pretende invisibilizarse para persuadir al espectador en que la consecución de las metas que alcanza el protagonista son el resultado de su ahínco personal. Algo no exento, claro está, de reminiscencias ideológicas. En este sentido, aquí no se realiza una crítica más o menos explícita de las condiciones estructurales de explotación y/o discriminación por la que pasan muchos de los inmigrantes latinoamericanos en Chile donde impera el modelo neoliberal. Es decir, si bien hay que concederle al filme que retrata lo extenuante que devienen las jornadas laborales para el protagonista y los variopintos trabajos precarios por los que pasa, no se enfatiza en que ello es así porque al ser Samuel un foráneo, se lo trata como un ciudadano de segunda —a pesar de haber obtenido la residencia legal— y, por ello, el mercado de trabajo local le asigna tareas que los nativos de sectores acomodados no están dispuestos a hacer. El filme rehúye exponer a su protagonista ante ese estigma, por eso omite el conflicto con el afuera y construye una linealidad narrativa en ascenso que se justifica en función del mérito individual. Su figura, abnegada, no discute el orden social ni tampoco lo vemos rebelarse, o al menos enojarse, ante las injusticias que el sistema le depara.

En la dirección de reforzar estos presupuestos sobre los que trabaja la película es que se desarrolla la puesta en escena. Todos los elementos estéticos convergen en la aspiración que conduce al protagonista: desde la secuencia inicial en la plaza central que nos muestra la belleza arquitectónica del palacio de gobierno y sus alrededores —donde el protagonista se saca unas *selfies*—, hasta el hotel elegante donde pasa su primera noche con paredes de mármol, las calles del barrio residencial en que trabaja como repartidor o la avenida arbolada donde vende golosinas. Asimismo, su vestuario se corresponde con el de los sectores medios que pueden comprar ropa de primera marca (*Tommy Hilfiger, Nike*, etc.). Las relaciones humanas son, en su mayoría, cálidas y carentes de conflicto interpersonal y su eventual pareja es presentada como modelo de belleza hegemónica. Por su parte, la fotografía presenta una imagen diáfana y pulida que transmite la idea de un entorno agradable. La banda sonora se preocupa por borrar las huellas que ensucian el ambiente callejero con el uso predominante de

la música incidental. Resumiendo, aquí también la puesta busca encuadrarse dentro de la convención realista, pero la forma global que asume intenta manipular al espectador, creando sistemas estilizados que, si se quiere ser estricto, toman distancia de su referente histórico y social inmediato.

Finalmente, algunos de los procedimientos formales que se utilizan a lo largo del film son, entre otros, el uso de planos generales sobre la ciudad de Santiago de Chile; de planos secuencia que siguen al protagonista en sus búsquedas laborales y primeros planos que capturan el desasosiego de su rostro; también el *ralentí*, cuando aparece en escena quien será su pareja o el montaje continuo como procedimiento estructurador del relato.

Usos estéticos y políticos de la imagen cinematográfica

Como puede desprenderse del análisis realizado, los mecanismos de figurar la imagen del sujeto migrante en el cine pueden ser heterogéneos y sus resultados dispares. No es la intención de este trabajo emitir un juicio valorativo respecto de las dos películas elegidas; el interés de convocarlas para indagar en sus formas constructivas tiene por finalidad pensar cuál podría ser su relevancia en tanto objetos culturales.

Lo primero a decir es que tanto *Perro bomba* como *Lejos de casa* se preocupan por honestidad por visibilizar una problemática que suscita discusión en la esfera pública y de la cual sacan provecho algunas voces con mayor alcance y difusión —políticas, mediáticas, etc.— para asentar una opinión que suele deslegitimar las causas por las que las personas deciden establecerse en otro territorio. En ese sentido, las dos asumen una posición que es política ya que representan el tema desde el punto de vista de quienes encarnan las trayectorias migratorias. Es decir, ponen a disposición de las audiencias, historias ficcionalizadas que habilitan la palabra generalmente escamoteada de quienes experimentan esas vivencias. Con ello contribuyen a cuestionar ciertos prejuicios instalados en torno al foráneo —como los aludidos más arriba en relación a los ideologemas que circulan en la opinión pública— y a regenerar los lazos sociales, puesto que difícilmente el espectador no se sensibilice en algún grado por el drama representado y al concluir el visionado no tenga un contexto más propicio para reflexionar, con otra mirada, acerca de la situación migratoria. Podría decirse que supone un gesto de resistencia frente a los discursos del poder que persiguen, para mejor control, la atomización de la sociedad.

De allí, insisto, su potencial político y, volviendo al desarrollo que hace Gell, su capacidad de generar agencia y promover cambios o, para ser más preciso, “abducciones”, en el espectador. Para este autor resulta fundamental entender la actividad artística como un hecho relacional. Esa premisa rige su propuesta teórica. En ese sentido, se puede argumentar que los casos vistos devienen ejemplos para articular con esta perspectiva epistémica en cuanto que el índice se presenta en la forma del material fílmico; sus realizadores son los artistas responsables de concederle una forma a dicha creación; sus destinatarios son todos aquellos espectadores que efectúen el visionado y el prototipo, los sucesos que podrían encauzarse

10 Hago alusión a la categoría sociopolítica del *self-made man* (“el hombre hecho a sí mismo” gracias a su fuerza emprendedora) mistificada por la industria cinematográfica estadounidense en numerosas producciones.

de una manera similar en la vida real, de los cuales estas obras adoptan su semejanza (audio)visual.

Por otra parte, retomando los conceptos centrales de Freedberg, resulta interesante pensar acerca de los efectos de sentido que se pueden derivar del corpus analizado para calibrar la posible “eficacia” en la relación que la obra entabla con el espectador. Como se ha dicho, ambas películas se apoyan sobre una estética realista, en tanto buscan la representación fidedigna; no obstante, los contrastes entre sus formas demuestran que la primera —*Perro Bomba*— pone el acento en el conflicto exterior entre las partes involucradas mientras que la segunda —*Lejos de casa*— llama la atención sobre el conflicto interior del protagonista eludiendo cuestionar el contexto. De modo que la primera resulta eficaz en tanto interpela el entramado social y político del relato, advirtiendo a la audiencia sobre las consecuencias inicuas que traen aparejadas las posiciones reaccionarias latentes a nivel social. Por su lado, la segunda demuestra su eficacia acentuando los conflictos internos por los que pasan los sujetos migrantes en su trayecto por mejorar su posición económica y de derechos civiles en el país de destino.

En cuanto a las funciones de la imagen a las que alude Arnheim, si bien el autor no habla en términos cinematográficos, corresponde analizarlas como “representaciones” ya que, como se ha señalado en el primer párrafo de este trabajo, la cámara captura los rasgos del ambiente y, por ende, establece una relación de orden analógico con este. Pero ello no impide hablar de un mayor o menor grado de abstracción de su enunciado. La selección y disposición que hace cada una de estas películas de su referente es desigual, así como también la estilización que alcanzan sus relatos —en un caso con un tono más crudo y en el otro, con matices que engalanan su apariencia—. Por lo tanto, es posible sostener con el autor que su parecido no implica que lo que observamos sea una réplica exacta de este.

Finalmente, y en línea con esto último, para Francastel “ningún espectador ve la totalidad de imagen alguna, pero también cada toma de conciencia añade al objeto figurativo y a la imagen un elemento de justificación” (p.135). De ahí que el visionado —uno o varios— que cada receptor haga de estos filmes afecte su campo perceptivo y modifique su apreciación. Asimismo, como se ha dicho, para este autor las estructuras de lo imaginario cumplen un papel preponderante en la configuración de la obra, por lo que cada artista le confiere a ésta un aspecto material distintivo que se encuentra aunado a la imagen que “ilustra los valores culturales” (p.130) arraigados a su dominio espiritual. Una aproximación a los marcos axiológicos que denotan las dos películas es lo que he intentado demostrar en el apartado anterior.

Conclusiones

Este trabajo propuso adentrarse en las complejidades inherentes a la cuestión de la creación artística, en este caso por medio del análisis de dos películas que tienen la particularidad de tematizar la figura del inmigrante en el cine del Cono Sur de los últimos años. Los objetivos trazados buscaban indagar en las formas singulares que adquieren estas representaciones examinando los procedimientos y recursos empleados en su construcción para, en esa perspectiva, preguntarse por sus usos estéticos y políticos. Las ideas principales de los diferentes teóricos del arte expuestas

en el primer apartado tuvieron la intención de servir de guía para allanar posteriormente el camino a esas posibles respuestas.

Algunas de las conclusiones que pueden extraerse de este ejercicio son, en primer término que, aunque el dispositivo cinematográfico posea técnicamente la competencia para registrar la “realidad”, nada más alejado de lo que en efecto sucede que identificar a las imágenes en movimiento que vemos en pantalla como el fiel reflejo de la misma. Esto porque, acorde con su imaginario, el realizador, que es la figura responsable de la dirección artística, moldea esa materia prima que capta la lente de la cámara en un plano formal que implica simultáneamente un criterio de puesta escénica y un lineamiento narrativo. Es decir, su intervención artística implica una mediación con la realidad, no su copia.

En segundo lugar, que, de ese constructo estético final, que es la película que efectivamente vemos e interpretamos, no hay una palabra definitiva que pueda erigirse como única verdad sino una pluralidad de lecturas —tantas como espectadores— que en su metadiscursividad dotan de sentido al objeto en cuestión.

En tercer lugar, que el potencial político que estos filmes detentan se vincula con la efectividad de su artefacto estético. En otras palabras, que aun con las diferencias de forma y fondo que he apuntado, ambas son claros ejemplos de cómo el arte cinematográfico puede contribuir en la deconstrucción de *doxas* que reproducen prejuicios que desgarran el tejido social y, por tanto, cuestionar las relaciones de poder existentes al interior de una sociedad. Esto es, entendiendo la dinámica implícita, de raíz dialéctica, entre la serie estética y la serie social. Esto se puede corroborar en el caso de *Perro bomba* a partir de lo que Sepúlveda indica como la entrada del discurso social racista en el film a través del jefe de la fábrica cuando en el almuerzo (2023, p.56), como dijimos, inscribe su prejuicio a la negritud de los inmigrantes haitianos. El film de Cáceres focaliza su punto de vista en la mirada de Steevens y de los padecimientos que vive cuando decide rebelarse ante ese estado de cosas normalizado. De este modo el espectador se identifica con el discurso estético y narrativo que se propone desde esa mirada. A su vez, en *Lejos de casa* se detectan ciertas marcas enunciativas que dan cuenta de la posición ideológica del protagonista, por ejemplo, mientras se ducha canta una canción en alusión a Juan Guaidó (autonominado presidente interino de Venezuela, apoyado por el gobierno estadounidense en el intento de derrocar al presidente en funciones Nicolás Maduro) y la expectativa de que “normalice” el curso de los acontecimientos en su país; otras son las mencionadas estéticas aspiracionales como la ropa de marca o la intención inicial de alojarse en un hotel lujoso. Como contracara, el duro itinerario de solventar su economía en trabajos destinados a los sectores marginales de la sociedad donde muchos inmigrantes encuentran su fuente de ingreso. Aquí sucede también que el espectador se identifica con sus peripecias lo cual habilita a sentir compasión respecto de su derrotero y por extensión el de todo aquel inmigrante. Este tipo de situaciones son las que nos permiten sostener nuestra idea acerca del modo en que estas películas sensibilizan al receptor desde su emergente textual y lo ponen en contacto a través de la mediación cinematográfica con realidades tal vez alejadas de su cotidianeidad, enriqueciendo su imaginario. Es decir que a instancias de estos supuestos resulta posible afirmar que estas obras fomentan cambios en la conformación cultural que, sin excluir los conflictos inherentes, propios de lo que

Bhabha denomina “diferencia cultural” (2002), buscan mejorar la integración social del sujeto foráneo, quien con frecuencia busca afincarse en otro territorio, movido por el afán de sobrellevar una vida en condiciones de mayor dignidad. Aquel que, justamente al traer otras idiosincrasias y costumbres, enriquece el encuentro humano.

Referencias

- Acosta, D. *et. al.* (2019). La emigración venezolana: respuestas latinoamericanas. *Documento de trabajo*, (3), Fundación Carolina, 3-29.
- Arnheim, R. (1985). *El pensamiento visual*. EUDEBA.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Cáceres, J. (Director) (2019). *Perro bomba* [Película]. Infractor Films; Pejeperro Films; Promenades Films.
- Fair, H. (2008). La globalización neoliberal: transformaciones y efectos de un discurso hegemónico. *Kairos. Revista de temas sociales*, (21). Universidad Nacional de San Luis, 1-18.
- Francastel, P. (1970). *La realidad figurativa*. EMECE.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Sb editorial.
- Genschow, K. (2020). Haitiano/as en Santiago de Chile. Representaciones del otro latinoamericano/chileno/haitiano como paria en *Perro Bomba* (2019). *Itinerarios*, (32), 78-97.
- Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Taurus.
- Pedemonte, N. y Koechlin, J. (2017). *Migración haitiana hacia el sur andino*. Litho & Arte S.A.C.
- Ramírez, A. (Director). (2020). *Lejos de casa* [Película]. AR Films; Maximo Project Films.
- Sepúlveda, M. E. (2023). Admiramos la foto de un hombre blanco. Entrada y salida del racismo en Chile según *Perro bomba*. *Revista de humanidades*, (48), 47-71.
- Stam, R. (2000). *Teorías del cine*. Paidós.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, (186), 23-36.