

laFuga

Sujetos diaspóricos

Cuerpos, espacios y tiempos entre-medio en el cine latinoamericano contemporáneo

Por Mariano Veliz

Tags | **Cine contemporáneo** | **Espacios, paisajes** | **Grupo subalternos** | **Estudio cultural** | **Argentina** | **Chile** | **México**

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso, Licenciado en Artes Combinadas, Profesor en Educación Media y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de las carreras de Letras y Artes de la misma institución. Docente de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura de la UBA. Docente de la carrera de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes. Director de la colección de libros Imagen e Historia de la editorial Prometeo. Compilador de Cines latinoamericanos y transición democrática (Prometeo, 2019) y autor de Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo (Prometeo, 2019).

La expansión del sistema capitalista requiere, en las sociedades globalizadas, la radicalización de la capacidad de desplazamiento de los sujetos. Así, la movilidad de los cuerpos se pone al servicio de las necesidades del capital desterritorializado. Por este motivo, la globalización no cesa de producir nuevas temporalidades y espacialidades así como nuevas subjetividades. Entre éstas, sobresale la emergencia de potentes figuras de la otredad. Surgidas en un universo social en descomposición, y en el que se desvanecen las estructuras binarias, las figuras diaspóricas (el migrante nacional, el inmigrante, el ilegal) se definen como sujetos intersticiales posicionados en ubicaciones entre-medio. Los procesos de desdiferenciación entre el campo y la ciudad, el adentro y el afuera, lo local y lo global, conducen a la proliferación de sujetos, espacios y tiempos definidos por su ubicación linderas.

El cine contemporáneo latinoamericano constituye un territorio propicio para explorar estos procesos. No sólo porque la errancia constituye uno de sus recursos privilegiados, sino porque los films dialogan con las teorías contemporáneas sobre la otredad en términos que exceden la ilustración. La compleja categoría de “entre-medio”, propuesta por Homi Bhabha en el marco de la teoría postcolonial, puede ser un sostén teórico y, a la vez, un referente de indagación y confrontación. Al respecto, este artículo se propone estudiar tres textos fílmicos latinoamericanos que interrogan estas problemáticas: *El cielito* (María Victoria Menis, 2004), *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008) y *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2009). En los tres casos se prestará atención a la figuración del entre-medio (visible-invisible, cerca-lejos, adentro-afuera) como la clave para pensar las travesías contemporáneas en el cine latinoamericano.

Entre-medio

El carácter liminal de los sujetos diaspóricos puede ser analizado a partir de algunas categorías propuestas en la producción teórica y ensayística de Homi Bhabha. Considerado uno de los intelectuales más destacados de la teoría postcolonial, Bhabha elaboró desde mediados de la década de 1980 una teoría en la que confluyen Frantz Fanon, integrantes de la teoría postcolonial como Edward Said y los representantes más notables del postestructuralismo como Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida. En su teoría se manifiesta un arraigado interés por desentrañar el funcionamiento de determinadas estrategias de resistencia ante la autoridad y escudriñar las prácticas que subvierten distintas variantes de la hegemonía.

Su teoría se define por oposición al multiculturalismo dominante en las ciencias sociales y en las prácticas políticas contemporáneas. Bhabha precisa que la idea de “diversidad cultural”, prioritaria

en la economía cultural de las sociedades democráticas contemporáneas, esconde la exhibición de la diversidad como un muestrario expuesto en un museo imaginario. En su crítica de la perspectiva relativista liberal, Bhabha propone la sustitución de esta categoría por la de “diferencia cultural”. Si la diversidad cultural supone un proceso pacífico de inclusión, la diferencia cultural implica la aceptación del carácter conflictivo de las conformaciones culturales. Entre las culturas no se produce una integración, sino una relación de inconmensurabilidad. La coexistencia pacífica es imposible y resulta necesario asumir la ausencia de un concepto universal particular (derechos humanos, clase o raza) que asegure una convivencia equilibrada. En su argumentación, la cultura se encuentra en un proceso continuo de hibridación.

Para Bhabha, “la cultura sólo emerge como un problema, o una problemática, en el punto en que hay una pérdida de sentido en el cuestionamiento y articulación de la vida cotidiana, entre clases, géneros, razas, naciones” (2002, p. 55). En esas alteraciones o desplazamientos, en los pequeños corrimientos y en las sutiles transformaciones en la distribución de los espacios culturales, surge la posibilidad de llevar adelante un proceso de subversión cultural. El análisis a través de la idea de diferencia cultural tiende a desnudar la arbitrariedad de los gestos de hegemonía. Por este motivo, “el concepto de diferencia cultural se concentra en el problema de la ambivalencia de la autoridad cultural: el intento de dominar *en nombre* de una supremacía cultural que es producida en sí misma sólo en el momento de la *enunciación*” (p. 55). De esta manera, la cultura queda definida por la operatoria de un tercer espacio en el que se dirimen sus batallas. Ese espacio de la hibridez es el terreno en el que se disputan los combates, pero también es el territorio donde emergen las nuevas posiciones que amenazan la hegemonía cultural.

En su argumentación, el análisis del tercer espacio confluye con su rechazo categórico de las categorías fundacionales. Tanto en la dimensión individual como en la colectiva, se refuta la posibilidad de definir la identidad a través de categorías tradicionales como el sí y la clase. Para Bhabha, las matrices incorporadas por estas categorías permitieron la normalización y la homogeneización de las diferencias culturales. En este sentido, retoma la certeza de Fanon acerca de la ambivalencia que se establece en la interacción entre raza y sexualidad, cultura y clase, representación psíquica y realidad social.

Frente a los variados y efectivos gestos de normalización, Bhabha defiende el alejamiento de las singularidades de clase o género como las categorías organizacionales primarias y promueve la toma de conciencia acerca de las “posiciones del sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno” (p. 18). En este desplazamiento, resulta central “la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales” (p. 18). Estos espacios entre-medio proveen tanto el terreno para elaborar estrategias de identidad que inician nuevos signos de identidad como sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento en el acto de definir la idea de sociedad. La valoración de estos espacios intermedios permite evadir las políticas de la polaridad y eludir las trampas de las estructuraciones binarias de la relación entre lo Mismo y lo Otro.

Para Eduardo Grüner, el valor del entre-medio propuesto por Bhabha se acentúa cuando se contrapone a la categoría tradicional de límite. El límite supone una terminación, una separación rigurosa entre los territorios. Resulta paralizante porque implica la existencia de un borde preexistente. Por el contrario, la idea de entre-medio “crea un ‘tercer espacio’ de indeterminación, una ‘tierra de nadie’ donde las identidades (incluidas las de los espacios *linderos* en cuestión) están en suspenso, o en vías de redefinición” (Grüner, 2002, p. 258). El espacio entre-medio no se define como un territorio de integración, sino como un ámbito en disputa. Bhabha no desconoce el carácter conflictivo de la cultura así como tampoco el carácter combativo de la definición identitaria. Como señala Grüner, si el multiculturalismo se sustenta en la ilusión de la existencia preconstituida de lugares simbólicos diferenciados en coexistencia pacífica, e imagina una estimulante mezcla cultural de la que surgirían las resoluciones a los conflictos, la valoración del espacio intersticial restituye la dimensión política de toda construcción identitaria. Así, lo que ocurre en los espacios entre-medio es siempre una lucha y la pugna por la definición identitaria se reencuentra allí con su momento plenamente político.

De esta manera, la emergencia de las identidades comienza a localizarse en los pasajes linderos existentes entre los espacios de las identificaciones fijas. Al respecto, Bhabha formula una nueva pregunta: ¿cómo se forman los sujetos entre-medio? En su respuesta se prioriza la noción de ambivalencia para reflexionar acerca de los procesos de subjetivación. En este marco, la ambivalencia supone la imposibilidad de pensar la identidad de manera fija o dentro de relaciones estructurales herméticas. Por el contrario, la comprensión del funcionamiento de los territorios conflictivos en los que se formaliza la identidad requiere incluir la disyunción como principio. Los sujetos entre-medio son sujetos fronterizos, definidos por una idea de tránsito permanente.

Si la teoría de Bhabha articula un cuestionamiento radical de las estructuras binarias (lo público y lo privado, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social), los espacios intersticiales conducen ese cuestionamiento a la definición de la subjetividad. A partir de allí es posible interrogar cómo apropiarse de su teoría para pensar la irrupción de ciertas figuras de la otredad en el cine latinoamericano actual. En particular, es necesario explorar que productividad supone la categoría de entre-medio para abordar la emergencia de sujetos diaspóricos agazapados en los límites conflictivos de la identidad contemporánea.

Visible e invisible

El cielito recupera uno de los tópicos más frecuentados por la literatura y el cine en Argentina: la llegada a Buenos Aires de un migrante interno. Sin embargo, en este caso su representación se lleva a cabo a través de la instauración de una tensión central entre la visibilidad y la invisibilidad de esta figura. A su vez, esta tensión se duplica en las tensiones establecidas entre lo rural y lo urbano y entre lo íntimo y lo público. En estas tensiones se estructura el carácter entre-medio del migrante nacional.

Un primer rasgo que posiciona a Félix, el protagonista, en una ubicación entre-medio reside en la exclusión de su lugar de origen del marco de la representación. El film se inicia con el viaje en tren que lo traslada de Paraná a Buenos Aires. Obligado a descender en mitad del trayecto, en una zona rural no identificada, sólo se permite breves y esporádicas referencias a su procedencia de una localidad rural de Entre Ríos. La reclusión de este punto de partida en un fuera de campo nunca actualizado acentúa la concepción del personaje como el sujeto de una travesía. No hay comienzo al que sea posible volver. De este modo, la estructura narrativa posiciona a Félix como un sujeto en tránsito definido por sus movimientos más que por los lugares donde se asienta provisoriamente.

En los planos iniciales se introduce un rasgo clave en la economía semántica del film: la mirada del migrante se constituye como la organizadora narrativa y perceptiva del relato. A partir de la subjetividad de los planos del paisaje rural, la migración se constituye en la intersección del espacio y la mirada. En este sentido, el sujeto entre-medio, constituido en el territorio en pugna entre los distintos ámbitos por los que se desplaza, deviene el centro donde se articula el sentido. Al mismo tiempo, la potencia de su mirada lo constituye como testigo y cartógrafo del relato.

Esta percepción privilegiada da cuenta de la tensión establecida entre los espacios rurales y los urbanos. El posterior arribo a Buenos Aires parece conservar los tópicos más cristalizados de las narraciones sobre la llegada a la metrópolis y las presuntas oposiciones que definen a las zonas rurales como depositarias de valores vinculados con la naturaleza, lo diurno y transparente y lo urbano como sede del derrumbe moral y el colapso de las tradiciones (presentes en diferentes recursos de la puesta en escena como la gama cromática o la apertura de los planos). Sin embargo, ese carácter bucólico del universo rupestre resulta desactivado por el plano narrativo que convierte al campo en el dominio del terror, la violencia, la carencia y la muerte. De esta manera, se establece un conflicto entre la armonía de lo visible y lo siniestro agazapado en los contornos de lo sensible. El carácter entre-medio no sólo compone al sujeto diaspórico, la mirada migrante o la percepción del desplazamiento, sino a la propia construcción de la puesta en escena. También ésta se articula en un territorio en disputa entre la serenidad de sus recursos y su impugnación por parte de la trama narrativa.

Si los planos subjetivos habían puntuado el arribo al campo, puntúan nuevamente la llegada a la ciudad. La mirada de Félix da cuenta del acceso a una ciudad de Buenos Aires arrasada por la crisis del fin del modelo neoliberal en 2001. La imbricación espacio-mirada vuelve a definir a Félix como migrante, un sujeto en tránsito. Al acercarse a Buenos Aires, es testigo de la irrupción de piquetes y

manifestaciones. Así, su percepción constituye al ámbito urbano como el terreno de la praxis política. La irrupción de la multitud y la explosión de las demandas sociales materializan la aparición de una dimensión de lo público que parecía ausente en la vida campestre.

A partir de allí, el film cartografía, a través de la mirada de Félix, las grietas sociales abiertas en el marco de la crisis. Sin embargo, este intento cartográfico se encuentra con una dificultad. Esto se debe a que, como señala Josefina Ludmer, las megalópolis no pueden ser imaginadas, ni figuradas, como totalidad. No pueden ser pensadas a través de las categorías tradicionales de comunidad, identidad y subjetividad. Por el contrario, tienen que ser concebidas mediante las ruinas y los fragmentos (Ludmer, 2010, p. 143). En este caso, las ruinas urbanas se encuentran en la zona sur de la ciudad, en los bordes del Riachuelo, lugar de residencia tentativa del personaje.

En este punto se halla una tensión articuladora de los procesos de desplazamiento: aquella que se establece entre la desterritorialización propiciada por la economía capitalista y la reterritorialización operada desde el poder sobre las minorías. En este sentido, en el film se configura a Buenos Aires en términos de una geografía imaginaria basada en la distinción férrea entre el ellos y el nosotros. Así, la historia de Félix resume la travesía de un sujeto que es, al mismo tiempo, recluso espacialmente. La dinámica espacial de la ciudad depende de un régimen topográfico organizado en torno a una delimitación rigurosa. Cada uno de los ámbitos en los que la ciudad es fragmentada resulta autónomo respecto a los demás. En este aspecto, *El cielito* resulta representativa de una estrategia recurrente en el cine argentino contemporáneo: el empleo sistemático del fuera de campo para señalar el funcionamiento de las exclusiones mutuas articuladoras del tejido urbano.

Al mismo tiempo, en el interior de la ciudad organizada en este régimen de la geografía imaginaria irrumpe una tensión emergente del estallido social y económico del 2001: la establecida entre los dominios de lo público y lo íntimo. La primera figuración de esta tensión se presenta en la abundancia de espacios públicos en el film. Parques y plazas, calles y puestos callejeros de comida son el marco de la acción. En el proceso de marginalización del personaje, se aborda la vida de aquellos que viven en espacios públicos. Esta vida a la intemperie conduce al fenómeno de la intimidad pública. En ésta, aquellas conductas reservadas al marco de la privacidad son realizadas en espacios abiertos. La ocupación de estos ámbitos convoca a la mirada de los demás habitantes. Sin embargo, la intimidad pública, inscripta como un escándalo en un primer momento, es rápidamente naturalizada. Y luego resulta definitivamente invisibilizada. De este modo, estos sujetos precarizados resultan simultáneamente visibles e invisibles. Habitantes de ese espacio precario que es la villa miseria, transeúntes de las ruinas urbanas, se definen como una mirada invisible. Testigos del caos urbano y de la expansión inusitada de la ciudad miseria miran sin ser vistos y se asientan, provisoriamente, en ese linde difuso entre lo visible y lo invisible. En esta ubicación linderera (el campo y la ciudad, lo visible y lo invisible, la territorialización y la desterritorialización) se establece tanto la fragilidad como la potencia del personaje. Si bien Bhabha cifra en esta ambivalencia de la construcción identitaria la capacidad subversiva de las subjetividades entre-medio, *El cielito* hace hincapié en la fortaleza destructiva de los requerimientos continuos de desplazamientos de la globalización sobre estos sujetos devenidos meros cuerpos de intercambios.

Cerca y lejos

Huacho, de Alejandro Fernández Almendras, propone un desmontaje de las representaciones costumbristas del campo en el marco del cine chileno. Si la mirada del patrón pudo resultar organizadora de esta tradición, este film se acerca a la búsqueda del célebre contraejemplo de *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1968): quebrar la mirada del propietario y estudiar las consecuencias del latifundismo. Sin embargo, *Huacho* no lo hace en el interior del cine militante, sino en el contexto de un cine chileno que piensa la política a partir de la cotidianeidad y su inscripción en la vida doméstica y familiar. Al mismo tiempo, si en el film dirigido por Littin se analizan los efectos históricos del latifundismo, en este caso se radicaliza la representación del lado oscuro del milagro económico chileno. *Huacho* se centra en los sujetos precarizados que se hallan cerca y lejos del modelo neoliberal. La historia se narra desde este posicionamiento linderero, desde el contorno del sistema y desde el límite permeable entre lo rural y lo urbano.

A diferencia de lo que ocurre en *El cielito*, aquí no se aborda la vida de los migrantes, sino de los sujetos que se desplazan a diario desde las zonas rurales a las urbanas para estudiar o trabajar. Este

trayecto cotidiano los ubica en una situación entre-medio: ni habitantes del campo ni miembros del tejido urbano, sino ubicados en un terreno fronterizo que pertenece a los dos y a ninguno. En este sentido, la velocidad de los desplazamientos (que incluye diversos medios de transporte como bicicletas, micros, carros) acentúa el funcionamiento de un proceso de desdiferenciación que violenta la distinción campo-ciudad y subraya el carácter híbrido de los personajes.

Esta colocación entre-medio ordena el modo en que los compañeros de escuela, en la ciudad, se refieren al niño de la historia, Manuel: "huaso". De esta manera, se materializa la forma en la que desde la mismidad urbana se hace referencia a la otredad de estos personajes. Así, se recupera una tensión ya mencionada en relación con *El cielito*: el cuerpo desterritorializado, desplazado, es reterritorializado por el poder clasificatorio que vuelve a encerrarlo en su lugar de procedencia. De este modo, el film instaura una propuesta estética compleja: narrar desde el punto de vista de los personajes entre-medio y, al mismo tiempo, evidenciar la percepción que desde la modernidad citadina se tiene de estos sectores.

Al mismo tiempo, si *El cielito* explora el funcionamiento del entre-medio en el cruce de la mirada y el espacio, *Huacho* construye el carácter entre-medio de los personajes en términos temporales. El análisis de esta construcción requiere que se preste atención a dos aspectos: la concepción de la familia como unidad temporal y el abordaje del tiempo de la cotidianeidad. En ambos casos, el carácter lindero se configura en relación con la inscripción intermedia de los personajes en la modernidad. La concepción de la familia como unidad temporal se propone a partir de una peculiar estructura narrativa segmentada en cuatro capítulos que siguen, de manera aislada, las peripecias cotidianas de los integrantes de una familia: una pareja mayor, su hija y su nieto. En cada uno de ellos, se hace hincapié en su vinculación diferencial con el orden del consumo. Los abuelos, Cornelio y Clemira, ven afectados sus trabajos por la llegada de los procesos modernizadores y el funcionamiento del mercado. La abuela debe ajustar los precios del queso casero que vende en función de las exigencias de los compradores que llegan de la ciudad. La supresión de los rostros de estos acentúa su actuación como representantes anónimos de la dinámica capitalista. También el trabajo de su marido resulta transformado: los cambios operados en el campo vuelven obsoleto el cercado tradicional. Así, los miembros de la generación mayor reciben el impacto de la globalización a través de la destrucción de sus modos de vida. Sin embargo, el efecto del consumo se manifiesta con mayor potencia en las generaciones más jóvenes. Al respecto, Iván Pinto Veas subraya, en [Resplandores. Narraciones de la mercancía en el cine chileno contemporáneo](#), el hechizo ejercido por la mercancía sobre estos personajes. La circulación permanente de dinero, el hincapié en las cifras, la presencia de los espacios de consumo (shoppings, ferias populares, locales de venta callejera), sus objetos (videojuegos, vestidos), son algunas manifestaciones de los devaneos diferenciales de los personajes por el universo consumista. En este sentido, el reinado del consumo conduce a la crisis ética y al quiebre de la subjetividad (la delación, la caída de las prioridades, el endeudamiento progresivo).

Si bien esta divergencia en la inserción de los personajes en la contemporaneidad del imperio de la mercancía señala una distinción, las tres generaciones resultan igualmente atravesadas por la heterogeneidad temporal. Clemira porta un cartel impreso por su nieto en la computadora de la escuela para promocionar su queso casero. Cornelio cumple un trabajo en extinción (el arado del campo y la colocación de cercos) que remite, oblicuamente, a las formas adquiridas por el latifundismo en la actualidad. Al mismo tiempo, intenta narrar sus historias a los miembros más jóvenes de la familia, pero estos no lo escuchan. En esta suerte de ilustración de la teoría benjaminiana acerca de la pérdida de la experiencia, se resume la grieta generacional acentuada por la potencia de los procesos modernizadores. En el extremo opuesto, el niño arrasado por el deseo de consumo anhela el videojuego de su compañero de escuela. Así, se cierra el círculo de la modernidad y sus exclusiones y se materializa la pervivencia de personajes entre-medio que están al mismo tiempo en su interior y su exterior.

A su vez, debe señalarse que el tiempo de la familia está concebido a través del tiempo de la cotidianeidad. El ciclo diario se postula como el tiempo familiar por excelencia. La vida rural se aborda a través de los ciclos y las repeticiones y se subraya la matriz de sus invariantes. Sin embargo, la elección del tiempo cotidiano también incluye las rupturas. El día narrado incluye tanto lo recurrente (los trabajos, los desplazamientos) como lo extraordinario. Por un lado, el film se centra en los rituales diarios. En este sentido, resulta central el trabajo de la puesta en escena sobre los

cuerpos. Tanto la elección de actores no profesionales como la mecanización impuesta a sus movimientos construyen la sensación de rutina y repetición. Se trata de cuerpos trabajadores seguidos a una notoria cercanía en cada una de sus acciones minúsculas. Así, se detalla cada uno de sus movimientos y trayectorias. Este aspecto resulta particularmente evidente en el segmento que narra el día de Clemira. Allí, la coreografía de sus manos al manejar los materiales subraya su carácter cotidiano. Los planos detalle que segmentan los cuerpos productivos comportan la elección de la cercanía con los sujetos representados. De esta manera, se configura una estética de la proximidad y la inmediatez de los cuerpos.

Pero si el trabajo sobre los cuerpos propicia una estética de la proximidad, la construcción temporal fomenta una estética distanciada que se suma a cierta tendencia contemporánea orientada a desnaturalizar la linealidad de los relatos. Así, no sólo el film narra las historias de aquellos sujetos que se encuentran cerca y lejos del sistema, sino que las narra desde una estética igualmente entre-medio.

Junto con la puesta en escena del orden de las continuidades, *Huacho* también es sensible a los cortes y las rupturas. El día en el que transcurre la acción se diferencia de otros por un corte de luz producido por la falta de pago. El instante en el que se produce el corte es el punto de contacto que se repite en los cuatro segmentos. De este modo, no sólo se marca la expulsión del consumo como el momento clave, sino que se propone a la luz como un elemento simbólico clave de la modernidad. Así, el tiempo cotidiano se concibe como una yuxtaposición de reiteraciones y quiebres de la regularidad. En ese territorio entre-medio se establecen los personajes híbridos. Su hibridez se postula como la consecuencia de los procesos político-económicos implementados por el capitalismo globalizado de manera diferencial. En el destino frágil de estos “huachos”, estos sujetos sin padre y sin Estado, se materializa la subjetividad errática de los lindes. En el plano final de la casa precaria se evidencia, sin embargo, la potencia de supervivencia que los personajes hallan en ese mismo territorio de los contornos.

Adentro y afuera

Los bastardos de Amat Escalante se centra en esta figura radical de los sujetos diaspóricos constituida por los inmigrantes ilegales. En ellos se acentúa la tensión, mencionada en los dos films anteriores, entre la desterritorialización y la reterritorialización. En este caso, esta tensión se incrementa porque, como señala Josefina Ludmer, los inmigrantes encarnan una paradoja: representan en el exterior, y en lo público, aquello que pierden: la nación. Por eso, se convierten en el “hispano” o el “sudaca”. “El emigrado latinoamericano sería entonces, paradójicamente, uno de los sujetos nacionales de la globalización. Porque está desnacionalizado y desterritorializado puede ser un representante de lo nacional latinoamericano hoy” (Ludmer, 2010, p. 186).

En el film, este carácter entre-medio, construido en la tensión irresoluble desterritorialización-reterritorialización, se problematiza en diferentes dimensiones. En principio, el propio título adopta un posicionamiento lindero: *Los bastardos* remite a la caracterización de los inmigrantes ilegales por parte de los ciudadanos de Estados Unidos. Sin embargo, la enunciación desmonta su funcionamiento al nombrar en castellano esa forma discursiva de la reterritorialización. Así, se subraya que el carácter híbrido se articula en el intercambio de cuerpo, espacio y mirada, pero también en el poder ejercido por las voces y los discursos.

En este sentido, la movilidad de los inmigrantes señala una nueva paradoja: las fronteras que desaparecen en términos económicos globales reaparecen en torno al problema migratorio. Si los inmigrantes ilegales parecen encarnar la modalidad más extrema de los flujos globalizados, también suponen la potencia de la frontera y del cuerpo individual. Y es en esta misma imbricación donde *Los bastardos* instaaura su centro de interés a través de una serie de figuras que remiten a la tensión entre el adentro y el afuera. Allí se instala la pregunta acerca de cuál es el espacio enunciativo desde el que es posible narrar las historias de estos personajes.

Al igual que en *El cielito*, también aquí el lugar de procedencia del sujeto diaspórico permanece en un fuera de campo permanente. En la primera secuencia, uno de los protagonistas se comunica telefónicamente con su familia en Guanajuato. En este punto, se replica el tópico del inmigrante (masculino) que envía dinero a sus familiares en los países de origen. Si bien la imagen de México no

se materializa, sí se construye una suerte de historia melodramática que subyace en el relato. En México, el dinero resulta necesario para facilitar una intervención quirúrgica a una integrante de la familia que puede quedar ciega. Así, el film establece una nueva tensión entre la matriz melodramática, organizadora central del cine latinoamericano, y una estética del distanciamiento cercana al cine de la violencia fría y seca de Michael Haneke. De este modo, *Los bastardos* instaura una estética del entre-medio: entre el melodrama y el distanciamiento, pero también entre el adentro y el afuera de los personajes.

Al respecto, resulta clave el extenso plano secuencia que inaugura el film. Allí, los dos protagonistas caminan por el costado de una ruta y se acercan hacia la cámara inmóvil. Atraviesan su lugar de anclaje y se alejan hasta desaparecer del plano. En este juego de cercanía y lejanía se establece un aspecto programático del film: la distancia variable desde la que se narra a los personajes. Así, no se accede a su interioridad, sino a su exterioridad, al plano efectivo y empírico de sus actos. Los personajes son seguidos desde cierta proximidad, pero sin atribuirse la capacidad de introducirse en sus dimensiones más eminentemente subjetivas.

En relación con estos personajes, el film se arriesga a proponer una lectura alegórico-política de su travesía a través de sus nombres: Jesús y Fausto. Por un lado, se materializa la evidente clave de lectura cristiana, con sus inevitables referencias a la pasión y el sacrificio; por otro, la también evidente clave de lectura fáustica. En este segundo sentido, el pacto fáustico se establece entre esos jóvenes ilegales latinoamericanos y la casa a la que entran a robar. La casa-país, en la que se introducen clandestinamente a través de una ventana-frontera, se configura como una trampa. Allí, encuentran sexo, marihuana, comida. Pero la casa-trampa está preparada para cobrarse en los cuerpos y las vidas los servicios prestados.

Una vez fuera de la casa-trampa, aunque dentro del país-trampa, estos residuos de la extraterritorialidad, tienen que apelar a la invisibilidad como estrategia de supervivencia. En el momento en el que las luchas políticas por la identidad reclaman el derecho a la visibilidad, los ilegales tienen que adquirir el talento de la transparencia. En el desenlace del film, Fausto, el joven sobreviviente, trabaja en las plantaciones de California. En un último plano secuencia que dialoga con el primero, baja lentamente su cabeza y sube levemente su remera. Así, el rostro queda oculto en el paisaje californiano. En respuesta al plano inicial en el que apenas podía percibirse a los cuerpos a la distancia, aquí el primer plano apunta a otra forma posible de desaparición de los sujetos entre-medio: la negación de la identidad. Los sujetos diaspóricos, en este punto, están llamados a ser la nueva figura extrema de la fragilidad.

Bibliografía

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.

Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Mongin, O. (2006). *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós.

Pinto Veas, I. Resplandores. Narraciones de la mercancía en el cine chileno contemporáneo. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/resplandores/486>

Sassen, S. (2001). *¿Perdiendo el control? La soberanía en la era de la globalización*. Barcelona: Bellaterra.

Como citar: Veliz, M. (2014). Sujetos diaspóricos, *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2024-06-15] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/sujetos-diasporicos/680>