

# ADMIRAMOS LA FOTO DE UN HOMBRE BLANCO. ENTRADA Y SALIDA DEL RACISMO EN CHILE SEGÚN *PERRO BOMBA*<sup>1</sup>

WE ADMIRE THE PHOTO OF A WHITE MAN. ENTRY AND EXIT OF  
RACISM IN CHILE ACCORDING TO *PERRO BOMBA*

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Avenida Vicuña Mackenna 4860, Santiago, Chile  
msepulvu@uc.cl

## RESUMEN

La película *Perro bomba* (2019) representa cómo el racismo entra en el discurso social y cómo un afectado puede huir de la discriminación. El protagonista discute el régimen de visibilidad etnocéntrico, pues postula que la fotografía con imágenes de blancos ha desempeñado un papel importante en el racismo. A su vez, la secuencia narrativa marca la discriminación chilena y haitiana, las que terminan arrojando al personaje principal a una casa *okupa*, donde existe realmente una comunidad, que

---

<sup>1</sup> Este artículo fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt regular 12.200.21 “La letra y la mirada. Fotografías en la poesía chilena del siglo XX y XXI” y del proyecto Anillos ATE 22.00.54, “Heritage, Space and Gender: Understanding the ethnological heritage and its cosmovision from a gender perspective.”

no teme enfrentarse a las leyes del país y que se constituye en el único refugio frente al racismo. La película no solo representa esta salida al racismo, sino, además, ella misma no es racista en tanto expone y valora el patrimonio haitiano en Chile. En relación con el patrimonio, la sonoridad de la película nos hace escuchar el *creole* y la música haitiana y, respecto de la imagen, nos permite visualizar otras formas de autorrepresentación física, donde las trenzas y los bailes son parte central de la belleza. Dado este levantamiento del patrimonio, el filme no solo convierte la migración en un tema, sino que ella misma hace migrar los significantes sonoros y visuales del cine chileno hacia las materialidades haitianas en Chile.

*Palabras claves: cine chileno, migración, fotografía, patrimonio, Perro bomba, estudios visuales.*

#### ABSTRACT

The film *Perro Bomba* (2019) represents how racism enters social discourse and how an affected subject can flee discrimination. The protagonist discusses the regime of ethnocentric visibility, postulating that photography with images of whites has played an important role in racism. At the same time, the narrative sequence marks the Chilean and Haitian discrimination, which end up throwing the main character into a squat, where there really is a community, which is not afraid to face the laws of the country and which constitutes the only refuge against racism. The film not only represents this exit from racism, but also that it itself is not racist in that it exposes and values the Haitian heritage in Chile. In relation to heritage, the sound of the film makes us listen to Creole and Haitian music and, with respect to the image, allows us to visualize other forms of physical self-representation, where braids and dances are a central part of beauty. Given this exaltation of heritage, the film not only turns migration into a theme, but also makes the sound and visual signifiers of Chilean cinema migrate towards Haitian materialities in Chile.

*Keywords: Chilean Cinema, Migration, Photography, Heritage, Perro bomba, Visual Studies.*

Recibido: 20/02/2023

Aceptado: 08/05/2023

“Volver a Chile, o Haití, son infiernos para mí; prefiero morir en el camino” declara un haitiano, con carnet chileno, que está intentando cruzar hacia Estados Unidos (Paúl). Esta opinión es compartida por los migrantes haitianos que arrojaron al río su documento de identidad chilena al momento de acercarse a la frontera con Estados Unidos (Vega). Chile no ha resultado ser un buen país de refugio para los migrantes procedentes de Haití. ¿Cuáles son las razones que sostienen esta opinión?

Desde abril de 2017 a diciembre de 2018 “los haitianos aumentaron un 286%” (Stang, Lara y Andrade 178), porque “Chile se ha convertido en la última década [segunda década del siglo XXI] en un destino emergente de la migración intrarregional” (177). Respecto de ello, las medidas de gestión llevadas a cabo por el Estado chileno se han materializado en “visa consular de turismo simple para ingresar al país, una visa humanitaria de reunificación familiar, con un máximo anual de visados, y unos meses después se comenzó a implementar un Plan humanitario de regreso ordenado al país de origen para ciudadanos extranjeros” (178). El plan de retorno se tomó “específicamente respecto de los migrantes haitianos” (197), transformándose en un mecanismo de expulsión directa, tras construirlos como “migrantes indeseables y expulsables” (197). Esta medida, “ha sido entendida como una deportación encubierta amparada en una retórica humanitaria y como una manifestación de racismo de Estado hacia la población haitiana en Chile” (Mercado y Figueiredo 3). Esto explica las razones para considerar a Chile un infierno, opinión que claramente no solo tiene que ver con los papeles que les solicitan para obtener la permanencia definitiva, sino con las actitudes racistas chilenas. Sobre ese universo simbólico, la película chilena *Perro bomba* (2019) cruza lo estético y lo político.

El film obtuvo el premio Mejor Película Iberoamericana en el Festival de Cine de Málaga (2019). El metraje, rodado el año 2016, contó con el apoyo del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, y la Fundación Servicio Jesuita de Migrantes de Chile (*Perro bomba* 01:19:38). El director Juan Cáceres trabajó con haitianos residentes en Chile. Para los roles protagónicos, fueron elegidos Steevens Benjamin<sup>2</sup> y Junior Valcin, los que habían actuado ya en *Trabajo sucio* (2015), una adaptación de la obra de teatro *Los negros* de Jean Genet, de la escritora chilena Nona Fernández. El protagonista, Steevens, y su amigo Junior usan sus nombres reales en *Perro bomba*. De esta manera, el reparto está integrado por sujetos que testimonian su propia vida –los inmigrantes– y actores chilenos con formación profesional. Poner en escena a actores haitianos representándose a sí mismos traza una salida del racismo, dicho de otro modo, el proceso de producción de la película problematiza y disminuye la distancia enunciativa entre el actor y su personaje.

El guión escrito por el director se fue cambiando en razón de las situaciones vividas o conocidas que Steevens relataba. Por ejemplo, Steevens trabajó efectivamente en una fábrica de cemento (Cáceres, ucvtv. cl 41:03). Además, a medida que la filmación avanzaba, el director recogía testimonios de inmigrantes haitianos (41:55), lo fue de suma importancia para entender el problema que estaba representando. Cáceres ha declarado que sus prácticas dialogan con las del documentalista boliviano, Jorge Sanjinés, de quien había leído *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (36:50). Sanjinés postula “la ejercitación de una dinámica creativa horizontal” (Vergara 172), donde los hechos son relatados, frente a la cámara por quienes los sufrieron, mostrando en la película una “memoria endógena” (181). Es decir, son los propios personajes los que construyen el sustento material de la historia. Siguiendo a Sanjinés, Cáceres recogió

---

<sup>2</sup> Cáceres logra que los migrantes haitianos representen su comunidad, él no usa actores chilenos para representar subjetividades haitianas. Steevens no tiene formación profesional de actor, pero se había presentado a muchos *casting* para actuar, bajo esa circunstancia lo contrataron en *Trabajo sucio*. Luego de *Perro bomba*, su carrera de actor se ha ido afianzando cada vez más.

testimonios y permitió que distintos migrantes de la película contaran su experiencia ante las cámaras.

La filmación de sucesos reales y ficticios con la cámara al hombro, como se observa en la mayoría de los planos secuencia de la película, ubica al filme cerca de la docuficción. Es decir, hay “un modo de representación que supera las barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (Tschiltschke y Schmelzer 16). Esta hibridación en la representación instala la película en una línea del documental chileno contemporáneo donde se privilegian las “recreaciones teatrales, con absoluta ausencia de un narrador” (Corro 06:42) o *voz en over*. Ciertos aspectos de esta forma de proximidad tienen antecedentes en Chile, por ejemplo, en las películas *Pejesapo* (2007) de José Luis Sepúlveda y *Naomi Campbell*<sup>3</sup> de Camila Donoso y Nicolás Videla (2013) que mezclan ficción y realidad. Para el crítico Luis Valenzuela, la elección de personajes marginales en este género cinematográfico se vincula a

lo residual [que] es lo que queda afuera de la comunidad y que en su sola emergencia cuestiona esa exclusión, pues supone una política de los cuerpos desechados o de los cuerpos relacionados con el desecho o de la no distinción entre cuerpo y desecho. (139)

Estos sujetos no forman parte de la memoria oficial, se trata de subjetividades que no existen en la narrativa transmitida entre generaciones, son los que quedan fuera del *nosotros*.

La película generó pocos comentarios de prensa cuando fue estrenada —quizás— porque inmediatamente aconteció el Estallido social del 2019, pero cuenta con dos críticas especializadas. Una de ellas está escrita por Karen Genschow. La profesora de la Goethe Universität interpreta la película como “el paso de un inmigrante relativamente exitoso: tiene trabajo en una obra de

---

<sup>3</sup> La película *Naomi Campbell* (sic) sigue la travesía de Yermén, transexual que está en proceso de reasignación de sexo. La actriz protagonista es Paula Dinamarca quien es efectivamente transexual, tarotista y vive en la población La Victoria, tal como su personaje.

construcción, cuenta con una habitación propia, con pertenencias y amigos” (82) a un paria rebelde, que no acepta las ofensas racistas y que interpela “a sus compatriotas a hacerse ellos mismos de los medios de producción” (92). Por su parte, Benjamin Loy, profesor de la Universidad de Viena plantea que los migrantes de *Perro bomba* tienen una actitud poco crítica hacia el racismo y el neoliberalismo chileno: “Ante la nueva (si bien relativa) prosperidad económica de la que gozan en Chile, el juicio de los haitianos sobre la sociedad receptora [...] pierde de alguna manera su urgencia. Ni Steevens ni ningún otro personaje migrante se retrata [como] un sujeto reflexivo y crítico” (350). Comparto la idea de Genschow y quiero agregar que lo central, para mí, de la película es que valora un patrimonio haitiano desplegado en Chile, y ese es su principal gesto antirracista. Me alejo de la postura de Loy, pues considero, y espero probar, que Steevens es un migrante con conciencia del racismo y con una crítica al sistema neoliberal chileno.

Mi hipótesis es que *Perro bomba* es una película profundamente antirracista, no solo porque denuncia la discriminación por color de piel en Chile, sino porque exhibe y valora el patrimonio haitiano desarrollado en el país de acogida. Es decir, *Perro bomba* hace visible, en el espacio público, las culturas haitianas que se están desarrollando en Chile. Cáceres hace un gesto estético, que es a la vez político, pues sus imágenes “no se limitan a ilustrar ideas: las producen o producen de ellas efectos de crítica” (Didi-Huberman 242). Esto supone que “las imágenes son actos y no cosas. Las imágenes levantan ideas y también pueden levantarnos, transformarnos a nosotros mismos” (242). Siguiendo a Didi-Huberman nos podemos preguntar: ¿qué se expone y nos levanta en *Perro bomba*? ¿Se expone y se levanta la presencia física de los haitianos en Chile? ¿Mediante qué estrategias? ¿Qué posibilidades de un Chile intercultural crea la película?

Las estrategias usadas para levantar la cultura haitiana consisten en sonorizar y visibilizar el patrimonio que actualizan en Chile. Respecto de la sonorización, estamos frente a la primera película chilena hablada en creole<sup>4</sup>

<sup>4</sup> “El *creole* es un idioma que conjuga y combina distintas lenguas de origen africano, que se conjugó con el francés y las expresiones nativas de la isla, generando una síntesis muy propia del país caribeño” (Universidad de Chile).

y subtitulada en español, lo que supone una irrupción en la materialidad de lo auditivo. Es también la primera película en crear escenas con música producida o escuchada por haitianos. Por su parte, la visibilidad de la película inscribe la condición de haitianos afrodescendientes a lo largo de todo el metraje. La negritud es puesta en primer plano por el director, lo que implica un reordenamiento de lo dado a ver. Sabemos que esto significa valorar una condición discriminada, conflictuada incluso a veces en el interior síquico del afrodescendiente, pues “en el mundo blanco, el hombre de color se topa con dificultades en la elaboración de su esquema corporal. El conocimiento del cuerpo es una actividad únicamente negadora” (Fanon 112). Entonces, la película otorga dignidad a los cuerpos, los rostros y las subjetividades afrodescendientes al ponerlos en la pantalla grande.

La negritud y el patrimonio expuesto implica una estética decolonizadora de la película, donde lo despreciado por la hegemonía tradicional blanca ocupa un lugar central en la pantalla. El director se detiene en mostrarnos diversas preparaciones culinarias, por ejemplo, los plátanos fritos. Desde este punto de vista, la película es “una apertura que re-introduce lenguas, memorias, economías, organizaciones sociales y subjetividades, y que es al menos doble: el esplendor y las miserias de los legados imperiales y la huella imborrable de lo que existía convertida en herida colonial” (Mignolo 271). La película instala al creole como un lenguaje nuevo de Chile, que al escucharlo sumerge al espectador en un idioma creado por los africanos secuestrados y llevados al Caribe para trabajar como esclavos, así quien ve la película está inmerso en una memoria y una herida palpables. Y no solo eso, el espectador puede apreciar los patrimonios agregados por esta nueva cultura chilena: la cultura haitiana-chilena<sup>5</sup>.

La valorización de esta cultura haitiana-chilena implica conocer su patrimonio, la lengua, la comida, la opción vestimentaria, la música, los

---

<sup>5</sup> Considero que los y las haitianas residentes en Chile configuran una nueva cultura chilena, lo que llamo “la(s) culturas haitianas chilenas”, usando el plural para dar cuenta que no son grupos homogéneos y por ello evito hablar de identidad, en tanto este concepto apela a considerar un grupo de idénticos. Mi propuesta de análisis se encamina a considerarlos(nos) pertenecientes y un aporte a la multiplicidad de formas de vivir en este territorio.

bailes y tantos aspectos que va mostrando la película. Pensar estos aspectos como patrimoniales nos aleja de entender el patrimonio como objetos monumentales o inmaterialidades estáticas y, más bien, comprenderlo tal como el profesor Joseph Gómez postula: “un flujo de interacciones comunicativas participativas, donde se resignifica el lugar político y cultural de los diferentes grupos, atendiendo a sus problemas coyunturales y estructurales” (60). De acuerdo con esto, *Perro bomba* promueve el reconocimiento del patrimonio haitiano en Chile y esa es la parte central de su lucha contra el racismo.

### I. ENTRADA AL RACISMO. ADMIRAMOS LA FOTO DE UN HOMBRE BLANCO

Un elemento estructurante de la película es la autoconciencia del protagonista, se trata de un personaje que potencia su apariencia física en tanto indicadora de negritud y que además posee un discurso sobre el racismo. El filme presenta una secuencia sobre la forma en que Steevens quiere representarse, en esa decisión se abre una estética nueva para el territorio chileno. Él desea usar trenzas<sup>6</sup>, optando por mantener un concepto de belleza haitiano que ha viajado desde África. En la peluquería, mientras le hacen las trenzas, la peluquera comenta: “No se encuentra buen pelo aquí” (01:04), señalando la escuálida relación demanda/oferta para ese peinado.

El uso de trenzas en los varones es una costumbre de cierta parte de África: “los cabellos de los guardias tribales de Haile Selassie I, Emperador de Etiopía, las trenzas Massai, la tribu Nyahninghi, y la tribu de los Mau Mau” (Faúndez 45). Es así como las trenzas haitianas son la memoria de un pasado africano, de un secuestro en barco para convertirlos en esclavos en las plantaciones de caña de azúcar y café, cuyos dueños eran franceses.

<sup>6</sup> Las trenzas y las *dreadlocks* comenzaron a usarse a partir de los años cuarenta del siglo XX cuando el movimiento rastafari, que rechazaba las ciudades y a la cultura urbana por considerarlos sitios de corrupción y babilonias contemporáneas, estableció su primer asentamiento (Faúndez 44). Su actitud guerrera hacia la ciudad y la conciencia de su negritud, los hizo tomar el modelo de trenzas que habían visto en valerosos guerreros africanos.



Estos esclavos se rebelaron, consiguiendo expulsar a los franceses y reponer el nombre indígena de Haití para su territorio (Aristide 5-36). De manera que la práctica de trenzar el cabello rememora la fuerza de sostener la vida en un viaje ignominioso y luego rebelarse contra el imperio francés. La fortaleza del protagonista de hacerse visible en su negritud no durará toda la película. Tras la expulsión de la casa de Junior, Steevens se saca las extensiones de pelo (38:05), perdiendo parte de su capacidad para autorrepresentarse visualmente en la sociedad chilena.

La película contrasta dos posiciones de autorrepresentación visual, la de Steevens que encuentra bello verse como un sujeto afrocaribeño y la del jefe de la fábrica que se percibe blanco. *Perro bomba* expone, en estos personajes, la situación del régimen de visibilidad en Chile, donde el color de la piel tiene una escala de valoración. El protagonista analiza el racismo<sup>7</sup> como efecto de un régimen visual: “Admiramos la foto de un hombre blanco” dice Steevens en la conversación con el pastor religioso (09:00). Esta afirmación involucra tanto la imagen de Jesús<sup>8</sup> como la visibilidad otorgada a los blancos, por ejemplo, en la publicidad o el propio cine. Es decir, las palabras de Steevens tienen un carácter de metacine, pues está reflexionando sobre un régimen de visibilidad y el cine es uno de sus soportes. Entonces, el director y Steevens están alineados en la importancia de cambiar el régimen de visibilidad y en salir de la representación eurocéntrica, lo que la película hace efectivamente.

El racismo es explicado por Steevens como un régimen de visibilidad que privilegia la representación de blancos; para el ministro religioso como una obra de Satanás y como un suceso universal: “Donde sea que vamos los negros nos sentimos incómodos” (07:56). El rostro y el silencio de Steevens evidencian la no conformidad con esa afirmación. Por su parte,

<sup>7</sup> La palabra *race* se incorpora al inglés a principios del siglo XVI “a raíz de los encuentros de los viajeros europeos blancos con los pueblos de piel más oscura fuera del continente europeo a partir del siglo XV” (Rattansi 32).

<sup>8</sup> El libro *Racializing Jesus: Race, Ideology and the Formation of Modern Biblical Scholarship* estudia las representaciones étnicas de Jesús en diversas épocas históricas, desde un sujeto de cabello oscuro y ojos marrones hasta la representación de tipo nórdico, rubio de ojos claros.

el padre de Junior presenta una posición pragmática: “En el trabajo todos valemos lo mismo. Eso algunos necesitan entenderlo para acabar con tanta discriminación en la radio y en la televisión” (08:05). En esa mesa de comedor, el director pone en diálogo tres posiciones sobre el racismo: la cultural, que lo asocia a regímenes de visibilidad como la fotografía; la trascendental, que entiende el racismo como obra de Satanás; y la pragmática que no piensa en las causas, sino en las soluciones.

La película nos levanta contra el racismo. La perspectiva de Steevens coincide con la del director de la película, ambos identifican el racismo. O, dicho de otra forma, este director chileno abraza la denuncia del inmigrante. Steevens argumenta contra la fotografía racializada, así como el director crea diálogos que exponen el racismo. La calidad argumentativa de Steevens está relacionada, en la película, con su escolarización y estudios profesionales. La condición letrada de Steevens se revela en la fotografía de su graduación que tiene enmarcada en su pieza (20:27). El cuadro contiene una foto que nos muestra a Steevens vistiendo un terno junto con sus compañeros de clase y también una foto de su rostro en primer plano, que lo identifica como graduado. En la película no se explicita verbalmente su condición de letrado<sup>9</sup>, o cuáles son sus estudios, solo estas fotografías nos informan de esa condición que le permite analizar la discriminación. Esta decisión del director de mostrar la fotografía del afrodescendiente graduado discute el régimen de visibilidad de los blancos, donde los colonizados son representados como personas con poca instrucción y en calidad de sirvientes o menesterosos.

El personaje del jefe de la fábrica de cemento muestra la entrada del racismo, a través de la idea de la escala de colores de la piel. En la mesa del almuerzo, el jefe reafirma la idea de la escala de colores en relación con la piel de sus trabajadores, diciendo:

---

<sup>9</sup> La condición de letrado desatendida en la película concuerda con “el desaprovechamiento de las calificaciones educacionales” (Mercado y Figueiredo 4) que sufren los migrantes en Chile.

—Antes en Chile no había negros. Cuando era chico encontrar un negro era un milagro. Uno se asustaba 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. Las cosas bien claritas acá. Ocho de la mañana en punto acá. Todos los días<sup>10</sup>.

—Oui, oui. Quiero agradecer por aceptarme, realmente necesitaba este trabajo.

—A ver, mira para allá [dirigiéndose a Junior que tiene cemento en el rostro], mira, aquí en Chile nos lavamos las manitos y la carita, antes de comer. Mínimo, ¿no?

—Está bien, lo haré.

—A ver, a ver, préstame tu mano. ¿Hay diferencia entre los negros? Hay negros más negros. ¿A ver tú? Este es negro más negro. (25:37)

En este intercambio verbal, el jefe despliega su concepción racista del mundo, al menos, en dos instancias, dar a entender que existe un mínimo cultural universal, lavarse las manos, que los migrantes haitianos no conocen; y otra instancia es observar y llamar a alguien por el color de su piel, a saber, *negro*.

El racismo del jefe proviene de antiguo, como si las ideas del sueco Carl Linneo (siglo XVIII) estuvieran presentes aún en Chile. Esas ideas han entrado, pero no han salido. El crítico contemporáneo del racismo, Ali Rattansi, explica la jerarquía en la clasificación de Linneo, donde el tipo: “*americannus* H. *Europaci*. De modales suaves, juicio agudo, rápida inventiva” (35) tiene características que lo posicionan por encima del “H. *Afri*. De tez negra, [de] disposición astuta, indolente y despreocupada y rigido en sus acciones por el capricho” (36). Rattansi dilucida además la relación entre la belleza y el discurso racista:

La imagen dominante del negro era de brutalidad y bestialidad. Se asociaban, particularmente, la negritud y la fealdad por un lado, y la belleza y la virtud

<sup>10</sup> En este diálogo cito la subtitulación de la película, pues la oralidad entre Steevens y Benjamin está en *creole*. En el mismo diálogo, Steevens oficia de traductor tanto para Benjamin como para el jefe.

moral por el otro. La estética de los siglos XVII y XVIII estaba dominada por la superposición de que la forma ideal de toda belleza humana podía encontrarse en el arte griego y romano. El historiador de arte más influyente del siglo XVIII, Johann Joachim Winckelmann, concibió una escala de belleza que resaltaba ciertos rasgos de las esculturas antiguas como encarnación de lo bello. Winckelmann consideraba la nariz hundida como algo particularmente feo. (39)

El jefe está anclado en esa concepción dieciochesca de belleza eurocéntrica. En esa matriz cultural, se crea una asociación entre el color de la piel y los peldaños de moralidad de los sujetos.

El tema del color de la piel es expuesto de diversas formas en *Perro bomba*. La cámara se detiene en el rayado en el muro que dice: “Chile es blanco haitiano” (30:38), escritura que no sabemos si es anterior a la película o no, pero cuya función es darle consistencia al ambiente racista chileno que el filme busca denunciar. El rayado es ridículo porque Chile es mayoritariamente moreno. Entonces lo visto como ajeno, el color no blanco, es lo propio chileno que no se desea ver. Como suele suceder, aquello que causa rechazo está en nosotros. Admiramos la foto de un hombre blanco y rechazamos la visibilidad de los morenos.

*Perro bomba* va exponiendo las formas del racismo chileno, como considerar que los afrodescendientes son sucios. Esta manera de concebirlos queda expuesta cuando Steevens ejerce de vendedor ambulante. Tras varias ocasiones de abuso por parte del jefe de repartidores de dulces Súper8, Steevens propone la subversión: “¿Por qué le hacemos caso a este sujeto? Él nos está estafando”<sup>11</sup> (1:02:36). Ante lo cual, la respuesta de este jefe es: “Ándate a tu país, negro culiao. Agradece que te doy trabajo. Vuélvete a tu país, negro de mierda, malagradecido, anda a darte una ducha” (1:03:02). El diálogo expone el insulto racializado y la idea de que el afrodescendiente es mugriento y que inclusive si se lava puede transitar hacia lo blanco.

---

<sup>11</sup> La escena de los repartidos de esta galleta chilena llamado Súper8 está hilvanada sobre *La ópera de los tres centavos* de Brecht, donde hay un jefe de los pordioseros que se lleva la mejor parte de las ganancias.

Entonces, esta idea de lo blanco, concebido como lo limpio, responde a un régimen de visibilidad colonizado, inculcado y deseado cuando no hay un análisis sobre las formas del racismo.

## 2. “TENDRÁS QUE IRTE”. EL CONFLICTO CON LAS INSTITUCIONES

La sociedad va expulsando a Steevens hacia un derrotero cada vez peor. La vida de Steevens comienza en un margen, ocurre en el Santiago antiguo, abandonado, con casas viejas de adobe, de muchas piezas, las cuales se arriendan por habitación, donde se comparte el baño y la cocina. Son casas ya muy deterioradas, no tienen ducha y sus habitantes deben lavarse con un balde. No es la villa ni la población, es otro tipo de marginalidad. Sus moradores viven allí hacinados, por lo que solo la habitan para lavarse, cocinar y dormir. El esparcimiento lo realizan en la vía pública. En este entorno, al inicio de la película Steevens hace parte de su vida, comparte con quienes fuman marihuana en la vereda y compra comida en los carritos de la esquina del barrio.

La calle cobra cada vez más presencia en la película, transformándose en la amenaza de “quedar en la calle”. La película va mostrando las instituciones que no son lugares de acogida. La primera, es la iglesia haitiana evangélica. Steevens no encuentra cabida en la iglesia a la que concurre la comunidad haitiana de su sector. Junior lo invita a una ceremonia de domingo en la iglesia evangélica<sup>12</sup>. Le pide que se ponga traje, Steevens se viste acorde, pero al llegar el pastor lo expulsa: “Cómo vienes con esas cosas en la cabeza” (29:20) le reclama refiriéndose a las trenzas. Lo sentencia: “Tendrás que irte” (29:31). La exoneración de la ceremonia religiosa muestra a una comunidad haitiana diversa y no homogénea. Esta resolución en la representación muestra la

---

<sup>12</sup> “Según los líderes religiosos haitianos, más del 60% de los inmigrantes de esa nacionalidad son evangélicos”. Debido a ello, el número de iglesias ha aumentado, “En Estación Central había dos iglesias en 2014, cuando él llegó al país. A fines de 2018 ya son 14” (Gutiérrez).

cercanía del director con la comunidad haitiana, pues logra ver su pluralidad, huyendo de la representación del grupo cultural como un bloque monolítico y pletórico de bondad, lo que suele corresponderse con la representación de “apoderado” de un grupo social. Uso la palabra apoderado bajo la idea de la teórica poscolonial Gayatry Spivak, es decir, como una posición que consiste en representar a otro, *Vertreten*, o a una comunidad a la que no se pertenece, pero frente a la cual se actúa con benevolencia: “existe gente cuya conciencia no podemos aprehender si clausuramos nuestra benevolencia a través de la construcción de Otro homogéneo” (55). Los matices de la(s) cultura(s) haitianas chilenas expuestos por el director lo alejan de la posición del apoderado que ve conjuntos unitarios a los cuales desea representar como un ejercicio de ciudadano “noble”<sup>13</sup> frente a los que sufren.

Steevens es defenestrado de la comunidad haitiana que se irá haciendo progresiva en la película y que es la secuencia narrativa del film. La segunda expulsión ocurre en la familia de Junior. Al inicio del film, Steevens es vecino de la familia de Junior, como lo eran en Haití. Steevens lo va a recoger al aeropuerto y le consigue trabajo en la fábrica de cemento. En ese lugar, Junior es sometido a una broma consistente en amarrarle las manos y bajarle los pantalones. Steevens va a socorrerlo, pero cuando llega el jefe los insulta: “¿Estaban mariconeando con este negro? Tengan cuidado, estos huevones están llenos de SIDA y tuberculosis” (34:16). Ofendido por la atribución del estereotipo, Steevens golpea al jefe y escapa. La noticia sale en televisión bajo el rótulo de “Haitiano golpea a su jefe” (36:01). Steevens vuelve a la casa de Junior y le pide que explique los sucesos que dieron origen al golpe, Junior no lo hace, “no me quiero meter en problemas” (31:17). Ante lo cual la madre de Junior culpa a Steevens y lo expulsa, “Quieres involucrar a mi hijo. Vete” (37:35). Esta frase repite la del religioso en su mensaje: “Tendrás que irte”.

---

<sup>13</sup> Entrecorrimo la característica de noble para el apoderado, pues a pesar de que eso motiva su acción de representar en el sentido de *Vertretung* y de *Darstellung*, tal como lo explica Spivak, termina menoscabando, dado que *Vertretung* o el apoderado jurídico subalteriza a quien representa y que el *Darstellung* o la representación artística está enunciada por un apoderado de los sujetos marginalizados a quienes retrata.

A lo largo de la película, el protagonista va siendo arrojado a la calle. La tercera expulsión acontece en la pieza de conventillo que arrienda tras el desalojo de la madre de Junior. Esta pieza está bastante deteriorada en relación con el dormitorio que arrendaba en la casa de Junior. En la muralla, Steevens observa una bandera chilena y una cucaracha, que mata con su zapato (42:30). Esta imagen funciona metafóricamente volviendo a Chile un país cucaracha. El dueño del conventillo se entera de que Stevens está arrendado una pieza y le dice a la administradora, que es una mujer inmigrante, que hay que echarlo:

–Abre la puerta [dice el dueño del conventillo].

–Abre la puerta.

–Usted no ve noticias, ¿no sabe quién es este huevón? Este es un huevón violento que le pega a los compatriotas. Muerto de hambre, ya sale de aquí. (52:57)

Ahora, la escena consiste en una expulsión violenta, a mitad de la noche, violando la privacidad del cuarto. El dueño chileno que lo violenta usa la palabra compatriota, significante que pertenece a los discursos nacionalistas. Esta ideología posiciona a la patria como un valor a defender por sobre la vida de otros seres humanos. La bandera y la palabra compatriota son entradas para el tejido racista<sup>14</sup>.

Tras la expulsión del conventillo, el protagonista concurre a un centro de acogida nocturna, un lugar para dormir usado por las personas en situación de calle. Pero este centro no resulta una opción para Steevens, pues hay que salir a las 8 a.m. y no llegar muy tarde porque su capacidad se completa habitualmente. Steevens se queda una noche allí, pero debe dormir hasta con los zapatos puestos porque si no, se los roban. La película separa la subjetividad del protagonista de los desamparados a los cuales ni

---

<sup>14</sup> Para Rattansi, hay una “estrecha afinidad entre raza y nación” (103). El estudioso proporciona algunos ejemplos: “La frase *America First* fue adoptada por los suprematistas blancos del Ku Klux Klan [y] demuestra cómo la nación puede introducirse en el discurso racial sobre la blanquitud” (103). Otro ejemplo, definir la cultura británica como anglosajona (116).

el sueño reparador les es permitido. La película lo diferencia porque en Steevens va creciendo una revuelta.

La cuarta expulsión, que sufre el protagonista, es del trabajo de vendedor de dulces Súper8. El hombre que les provee los dulces, para que los vendan entre los autos, les informa que ellos recibirán el 20% de lo que ganen, lo restante, el 80%, deben entregárselo. Una mujer haitiana se queja de que su ganancia es nimia, ante lo cual, el repartidor le hace ver la norma de la meritocracia, “es lo que te merecí no más” (51:49), dando a entender que lo único importante es su capacidad de venta. Esta respuesta naturaliza el intercambio económico desigual cuando una de las posiciones es ocupada por un inmigrante sin papeles, un afrodescendiente o un colonizado, acercándose la escena más al racismo que al clasismo. La película juega con esta actualización del racismo a lo neoliberal.

Las organizaciones no gubernamentales (ONG) tampoco son un lugar de acogida. La película realiza una crítica a ciertas ONG cuyo objetivo es ayudar a migrantes. Esperanza trabaja en una organización de asesoría jurídica, que acepta el caso de Steevens y se esfuerza por anular la orden de expulsión emanada tras el puñetazo que le propinó al jefe racista. Pero ese intento de devolverlo a la sociedad con derechos se desmorona cuando ella le pregunta “¿Cómo te las estás arreglando económicamente estos días?”. Y le recomienda: “hay actividades informales, pero debes tener cuidado” (48:00). Entonces, Esperanza lo vuelve a expulsar de la institucionalidad.

La abogada realiza además una representación subalterizante del migrante. Ella no permite que Steevens hable en el encuentro con Ricardo, el abogado acusador. El director muestra cómo en la profesional prima el *Vertretung*, actitud ligada a “una idea más fuerte de sustitución” (Spivak 21), de representante, de autoridad, más que interés en que el sujeto se exprese por sí mismo. El nombre propio de la abogada, Esperanza, resulta entonces un oxímoron, pues no hay esperanza, toda vez que ella no cedió algo de su espacio verbal para que Steevens se manifestara ante Ricardo.

Tras la derrota en la mediación con el abogado acusador, Esperanza le ofrece alojamiento ocasional en su casa. Ella invita a Steevens: “Igual tengo



una pieza en mi casa, por un día o un par de días” (59:43). La abogada lo mira con deseo sexual mientras le hace esta oferta. En la casa de Esperanza, la película muestra al joven dándose una ducha, un baño que contrasta con el lavado a balde, aquí la regadera lo cubre por completo. Un baño que puede interpretarse también en relación con la expresión “negro sucio” que enunció el jefe de los vendedores. Al salir del baño, ella le acaricia la mejilla, gesto que desemboca en la intimidad sexual. En la madrugada, él se levanta silencioso y se va. Ella ha caído además en la subalterización erótica del que está en una condición vulnerable. Así, el cuerpo de Steevens, que ya había sido racializado por su jefe, ahora es sexualizado por quien lo representa ante la ley.

### 3. SALIDA AL RACISMO. LA CASA OKUPA, LA MÚSICA Y EL BAILE COMO POSIBILIDAD DE INTERCULTURALIDAD

Las escenas de expulsión tienen su contrapunto en el campo de la inclusión. Las aceptaciones no provienen de la comunidad haitiana en la película, sino de los que deciden vivir al margen de la ley, tanto chilenos como extranjeros. Entre ellos se establecen otras obligaciones y otras maneras de dar y compartir. Forman una comunidad, que comparte un *munus*<sup>15</sup>, donde lo central es el derecho a alimentarse, tener un techo y ofrecer el don de compartir el espacio habitacional y no el acatamiento a las normas jurídicas.

Los chilenos desafiantes del ordenamiento jurídico en la película son los cuidadores no institucionales de autos. Estos trabajadores informales aceptan que Steevens se una a ellos, para ganar un dinero que le permita comprar algo para comer. Y no solo lo aceptan, son los primeros personajes de la película que se interesan por el idioma del afrohaitiano: “¿Cómo se habla en tu país?” “Creole” “Di algo” ¿qué dijiste” “Que ahora tengo plata

<sup>15</sup> El uso de *munus* lo tomo de Esposito: “Si los miembros de la comunidad están vinculados a la misma ley, a la misma obligación o don de dar –que son los significados de *munus*– entonces *inmunis* es, por es contrario, aquello que está exento o exonerado, que no tiene obligación respecto al otro” (81).

para comer” (44:53). La escena conmueve al espectador, porque se escenifica la posibilidad del hambre.

Los sujetos presentados como éticos por la película se caracterizan por respetar los derechos mínimos de la sobrevivencia: comer y dormir. Steevens es caracterizado como un sujeto ético debido a su conmiseración reflexiva hacia los otros en su condición. Cuando la policía los va a atrapar por vender en la calle, él corre hacia el carro del bebé de la vendedora haitiana y la ayuda a escapar (1:01:45). Este y otros fulgores de la conducta del protagonista nos impulsan, como espectadores, a tomar partido por él.

La necesidad de alojamiento del protagonista es acogida por otro inmigrante. Tras sufrir los insultos racializados del jefe de repartidores de Súper8, Steevens se une a un grupo de marginales que va destruyendo los focos de la vía pública. Ellos juntan piedras para romper los focos, Steevens consigue rápidamente el objetivo. Luego se dirige al albergue nocturno, pero no hay cupo. El protagonista se sienta en la calle. Se dirige a él un migrante, invitándolo a una casa *okupa*<sup>16</sup>:

–Lo veo con una maleta. Disculpe mi atrevimiento, si no tiene dónde dormir, pa’ llevarlo donde yo vivo, nos hemos tomado una casona entre varios paisanos. Y no pagamos arriendo. Hay bastantes piezas y están desocupadas y de pronto encontramos un lugar donde usted se pueda quedar hasta mañana o hasta el tiempo que usted consiga otro lugar.

–¿Gratis? ¿No pago?

–Ahí no paga porque no pagamos nadie. Es una casa que nos tomamos todos, ¿entiende? Como yo lo veo así usted no tiene dónde quedarse ahí buscamos un sitio.

–¿Me da la dirección?

–La dirección es Mapocho con General Baquedano, la calle Castillo, casa 2160, cuando llegue para allá será bien recibido.

<sup>16</sup> Casa *okupa* es una vivienda habitada o usada ilegalmente por personas que además de tener dificultades de espacio tienen un discurso ideológico sobre la crisis de espacio de quienes no tienen los recursos económicos.

–Gracias

–Se me cuida (1:07:00)

La invitación a la casa *okupa* ocurre en un momento donde la condición humana está en peligro, Steevens está solo en medio de la noche, arrojado a estar sin techo. Sin embargo, el joven opta pasar esa noche en el departamento de la abogada.

Después de la noche íntima con la abogada, el protagonista decide salir de esa casa de madrugada, sin que la abogada lo note. Es una suerte de huida de esa subalterización. Entonces decide irse a la casa *okupa*. El recibimiento en la casa *okupa* es acogedor. El anfitrión lo llama “hermano”: “cómo te sientes hermano”(1:13:32). Le abre la puerta y la cierra, quedando Steevens en ese espacio protegido. El anfitrión le explica: “Un lugar que lo tienen baldío, lo llenamos con personas. Nosotros no queremos hacerle mal a nadie. Aquí tú puedes traer más amigos. Porque todos queremos un techo. Sí mi hermano, siéntete como en tu casa” (1:13:55). Las palabras de bienvenida pertenecen al género de la lección inaugural de ingreso a una comunidad, cuyo problema, para el Estado chileno, puede ser que se trata de una comunidad fuera de la ley, dispuesta a cometer ilícitos para proveerse los derechos humanos mínimos. O sea, para “sentirse como en casa”, en la ideología de la película, hay que unirse a los que le han expoliado lo mínimo y a los que transgreden el orden jurídico vigente.

Sentirse como en casa es también, en la película, manifestar los usos de tu patrimonio en el nuevo territorio: hablar tu lengua, llevar trenzas, preparar tus platos, bailar y cantar tus canciones. En mostrar estos aspectos se juega la gran lucha antirracista de la película.

Hasta ahora me he centrado en aspectos temáticos o discursivos, sin embargo, considero que el mayor potencial estético-político de este filme reside en su cuidadoso trabajo sobre la forma propia del cine: la materialidad visual y sonora. El filme da al cuerpo de la negritud gran visibilidad. Este cuerpo, amenazado en sus derechos mínimos, se expresa a través de la música y el baile que interrumpen en la diégesis; pero, no nos confundamos, la película no es un musical, porque la presentación del conflicto dramático

no está dicha en las secuencias de baile, sino que estas escenas sirven para acotar el sentido del conflicto que hemos visto en la progresión narrativa y para potenciar el patrimonio haitiano en Chile. La película exalta una sonoridad y visualidad, donde el canto y el baile es una forma de tomarse la calle y una manera de existir en el nuevo territorio.

Para acercarnos a dimensionar el valor de estas escenas que ocurren en el espacio público, volvemos a recurrir a Spivak, quien indica que el subalterno se suele expresar con el cuerpo cuando le prohíben la voz como él desea manifestarla. La intelectual india-norteamericana nos recuerda el caso de la joven que se mató menstruando para que no la acusaran de estar embarazada (Spivak 108). La joven pertenecía a un grupo político por la liberación de la India. Le habían encomendado realizar un asesinato político,

incapaz de llevar adelante esa tarea, pero al mismo tiempo consciente de su responsabilidad, Bhuvanewari puso fin a su vida. Ella está consciente de que su muerte podría ser interpretada como resultado de una pasión ilícita. Por ese motivo, esperó hasta el momento de aparición de su menstruación. [En] mi lectura, el suicidio de Bhuvanewari Bhaduri es una reescritura subalterna. [E]l subalterno no puede hablar. (Spivak 108-10)

Esta reescritura con el cuerpo de la que habla Spivak es la que vemos aparecer en el baile y las canciones. Estos bailes y canciones nos comunican aquello que la voz de Steevens no cuenta en la diégesis narrativa. La serie de escenas de música y bailes complementadas entre sí van cerrando ciertos episodios y ponen en valor la existencia de un patrimonio haitiano en Chile. Examinemos algunas de estas escenas que completan la diégesis.

La canción “Huele a peligro” (27:32) es entonada como cierre de la escena donde el jefe de la fábrica de cemento expresó “hay negros más negros y negros más blancos” (26:47). La letra de la canción apoya la forma en que la escena racista va “prendiendo la mecha” del “perro bomba”, esto es, cómo va aumentando la indignación en Steevens. La canción pop la canta un migrante haitiano acompañado de tres bailarines con sombrero texano. La vestimenta del sombrero connota el Estado de Texas, frontera a la cual

llegan habitualmente los inmigrantes ilegales desde México. Entonces, los cantantes están unidos por su condición de pasafronteras. El baile ocurre en lugares marginales donde hay calles de tierra y silos de almacenamiento. En esta instancia, la canción-baile opera para decir lo que no se puede verbalizar, el incremento de la ira, su represión y posterior explosión. Eso es lo que huele a peligro. El director está reivindicando la indignación de la subjetividad migrante.

Después de la escena de la expulsión de la iglesia lo dado a escuchar es la canción “Me aferraré como un árbol a la orilla del río” (29:45) en creole. La canción religiosa es entonada por los niños y los miembros adultos de la iglesia. Se genera entonces una tensión entre la expulsión que vive el protagonista y “me aferraré”, al tiempo que los espectadores de la película comenzamos a entender que la respuesta frente a la expulsión es “me aferraré”. Ahora bien, para el protagonista, no es aferrarse al grupo religioso institucionalizado con sus jerarquías, donde el pastor tiene el poder de excluirlo; sino ir hacia grupos colectivos sin jerarquías, lugar hacia el cual avanza la película. En esa comunidad sin jerarquías finaliza la película.

Tras la expulsión de la casa de Junior, la canción que se escucha está en creole. La canción pertenece a las ceremonias de la religión vudú<sup>17</sup>. “Papa Loko eres el viento” (38:08) es entonada por una mujer afrodescendiente: “Empujándonos / somos mariposas / llevamos la noticia a Agwe / Papa Loko / eres el viento”. Agwe es uno de los espíritus cuidadores de las aguas, gobierna el mar y es el patrón de los marineros (Zúñiga 168). De esta manera se representa cómo se siente Steevens tras ser expulsado, como un marinero, pero sin destino, como el viento, como una mariposa a la deriva. A la vez, esta canción une la experiencia de la diáspora de Steevens con la acontecida a los africanos llevados al Caribe.

El sufrimiento más grande para Steevens, si seguimos la canción que cierra la escena, es el abuso sexual por parte de la abogada. Tras esa situación íntima, escuchamos la canción entonada por las barrenderas inmigrantes

---

<sup>17</sup> La religión vudú nació en Haití en el siglo XVI a partir de la diáspora africana (Zúñiga).

haitianas en la madrugada (1:11:00), “Estoy mortificado”. La canción contiene una letra evangélica en la lengua vernácula, donde Lázaro dice: “Jesús rompió el ataúd / lo rompió / Yo estaba enfermo / yo estaba sufriendo / Mi ataúd estaba allí. Cada golpe recibido / Estoy mortificado”. Entonces, sabemos que Steevens resucitará tras su mortificación. Efectivamente, esa noche irá a la casa *okupa* donde comenzará a levantarse en dignidad. Las canciones en creole comienzan a tomarse la sonoridad de la película al mismo tiempo que Steevens encuentra su lugar social fuera de la ley.

La canción que cierra la película, “Tío Bucky, ¿duermes tú?” en creole (1:16:00) contiene el verso “Levántate para tocar el tambor”. La canción la alzan los niños, que son el futuro, sentados al borde de una cancha de fútbol, sitio que hace aparecer el verdor por primera vez en el filme. Ese porvenir comienza ahora para Steevens, quien tras el acogedor recibimiento en la casa *okupa*, pasar la noche ahí y salir al aire libre, se ha levantado, se ha puesto de pie para vivir en Chile de otra manera, como miembro de una comunidad.

*Perro bomba* desde su título presenta una afinidad política con los sectores que están fuera de la ley. La expresión “perro bomba” según explica el realizador

es utilizada por los *choros* (ladrones) para designar a sus soldados, generalmente menores adictos a la pasta base (droga de bajo costo elaborada con residuos de cocaína), que van al choque por ellos. Son personas utilizadas como carne de cañón porque no tienen ningún valor. [El] 2016 comenzó una ola migratoria, que en cuatro años duplicó la población migrante. Desde ese momento se comenzaron a vivir muchos estallidos de xenofobia y racismo [ahí] me di cuenta que Chile estaba consiguiendo nuevos perros bombas a los que culpar de todo mal, a los que sacrificar en caso que las cosas salgan mal. (Cáceres uchile.cl)

Cáceres cita el lenguaje delincuencial en el título de su película, con lo que abre la obra hacia esas hablas minoritarias y también –dado el desenlace en el que el protagonista termina en una casa *okupa*– valida una opción política cercana al anarquismo.

---

En la película, la palabra perro se transforma en una inscripción para los inmigrantes expulsados de la institucionalidad chilena. Desde allí, la película relata la historia de cómo una persona se transforma en perro. Al inicio del filme, se cuenta un relato de transmisión oral sobre un individuo que apoyó sus pies y manos en el suelo y estando con esos cuatro apoyos le sacudieron un paño sobre él y se transformó en perro. Este relato funciona como un resumen metafórico sobre la historia de Steevens, quien tras haber sido discriminado se convirtió en perro, en un perro bomba, es decir en un pariente del lobo, un sujeto amenazante para la sociedad. “Se va a llenar de odio” dice la canción del inicio. Es nuestra responsabilidad contribuir a que no sea así.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTIDE, JEAN-BERTRAND. *Toussaint L'Ouverture. La revolución haitiana*. Madrid: Akal, 2008.
- CÁCERES, JUAN. "Película *Perro Bomba*". *Agenda de actividades*. Universidad de Chile, 23 de octubre de 2019. [www.uchile.cl](http://www.uchile.cl)
- \_. "Autor material: Juan Cáceres". *Autor material*, cap. 33. 12 de julio de 2022. [www.ucv tv.cl](http://www.ucv tv.cl)
- CORRO, PABLO. "El cine documental y su estudio en Chile". *Universidad Andina Simón Bolívar*, [www.youtube.com/watch?v=ghYFKv-L4L0](http://www.youtube.com/watch?v=ghYFKv-L4L0)
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, 1*. Madrid: Abada, 2020.
- ESPOSITO, ROBERTO. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. España: Herder, 2009.
- FANON, FRANTZ. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009.
- FAÚNDEZ, GUSTAVO. "El lugar de los dreadlocks en el proceso de adaptación de la cultura Rastafari a la realidad chilena". *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.º 19, 2012, pp. 37-57.
- GENSCHOW, KAREN. "Hatiano/as en Santiago de Chile. Representaciones del otro latinoamericano/chileno/haitiano como paria en *Perro bomba* (2019)". *Itinerarios*, n.º 32, 2020, pp. 77-97.
- GUTIÉRREZ, PAMELA. "Comunidades haitianas forman sus propias iglesias y los pastores podrían crear una nueva asociación". *El Mercurio*, 7 de enero de 2019.
- GÓMEZ, JOSEPH. "Un nuevo paradigma: de visitar monumentos a postear en las redes". *Revista Universitaria*, n.º 172, 2023, pp. 59-63.
- KELLEY, SHAWN. *Racializing Jesus: Race, Ideology and the Formation of Modern Biblical Scholarship*. Londres/Nueva York: Routledge, 2002.
- LOY, BENJAMIN. "Destinos contingents: estéticas y éticas de la migración en el cine chileno actual". *Contingencia y moral. El extranjero visto a través de la ficción*. Compilado por Sussane Hartwig. Madrid: Vervuert, 2022, 341-58.
- MERCADO, MERCEDES Y ANA FIGUEIREDO. "Construcciones identitarias de inmigrantes haitianos en Santiago de Chile desde una perspectiva interseccional". *Migraciones Internacionales*, n.º 13, 2022, pp. 1-22.
- MIGNOLO, WALTER. "La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso". *Tabula rasa*, n.º 8, 2008, pp. 244-81.



- PAÚL, FERNANDA. “Por qué tantos haitianos se están yendo de Chile?”. *BBC News Mundo*, 24 de septiembre de 2021. [www.bbc.com](http://www.bbc.com).
- RATTANSI, ALI. *Racismo. Una breve introducción*. Madrid: Alianza, 2021.
- SPIVAK, GAYATRI. *¿Puede hablar el subalterno?* Traducido por José Amícola. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- STANG, FERNANDA, ANTONIA LARA Y MARCOS ANDRADE. “Retórica humanitaria y expulsabilidad: migrantes haitianos y gobernabilidad migratoria en Chile”. *Si somos americanos. Revista de Estudios Fronterizos*, vol. 20, n.º 1, 2020, pp. 177-98.
- TSCHILSCHKE, CHRISTIAN VON Y DAGMAR SCHMELZER (comp). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid-Fráncofurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- Universidad de Chile. “Aprender creole haitiano: un desafío intercultural”. 24 de septiembre de 2021. [www.uchile.cl](http://www.uchile.cl).
- VALENZUELA, LUIS. “Residuo, comunidad y futuro. *El primero de la familia* y otras escenas del cine chileno reciente”. *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010-2020*. Compilado por Carolina Urrutia e Iván Pinto. Santiago: Metales Pesados, 2022, 137-47.
- VERGARA, XIMENA. “Fertilizar la memoria, reconstruir la masacre: teorías y prácticas en el cine de Jorge Sanjinés”. *Prismas del cine latinoamericano*. Editado por Wolfgang Bongers. Santiago: PUC-Cuarto Propio, 2012, 167-93.
- VEGA, MATÍAS. “Migrantes haitianos botan en masa sus cédulas chilenas antes de intentar entrar a EE.UU.”. *Biobiochile*, 23 de septiembre de 2021. [www.biobio.cl](http://www.biobio.cl).
- ZÚÑIGA CARRASCO, IVÁN. (2022). “Vudú: una visión integral de la espiritualidad haitiana”. *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe*, n.º 26, 2015, 152-76.

#### FILMOGRAFÍA

- Perro bomba*. Dir. Juan Cáceres. Producida por Infractor Films, Pejeperro Films y Promenades film. Con el apoyo del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. 2019

