

Infancias migrantes: fronteras corpóreas en el largometraje *La jaula de oro*

NATALIA ALZATE, PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Innumerables son las personas catalogadas como población migrante exiliada o desplazada. Caracterizadas como víctimas, sus identidades son difusas puesto que suponen las fisuras propias del desarraigo violento y se constituyen sujetos en tránsito permanente, esperando el fin de la guerra y con ello, el retorno al territorio que por derecho les pertenece. En el núcleo de este fenómeno se encuentra la infancia, niños que han crecido en el movimiento migratorio, y desde allí han construido “las formas de ser niño o niña en los territorios de origen, tránsito y destino” (Pavez, 2013: 184), para transformarse en subjetividades diferentes y “nuevos actores sociales migrantes y transnacionales” (2013: 184).

Este es el caso de *La jaula de oro* (2013) un largometraje dirigido por el mexicano Diego Quemada-Diez, que relata los avatares de tres niños que se desplazan fuera del territorio nacional y emprenden desde Centroamérica (Guatemala) hasta México un trayecto, sin compañía de adultos, para intentar cruzar la frontera estadounidense. En ellos se representa el drama de las infancias migrantes que, en edades previas a la adolescencia, deciden por su propia cuenta irse de las casas y cruzar; son niños solos que hacen la ruta migratoria y en la travesía se transforman en cuerpos abiertos y expuestos, sus formas de resistir a la muerte dan cuenta de una historia que se escribe violentamente en la piel.

A través de este largometraje asistimos a un giro paradigmático y significativo sobre la idea de niñez y los métodos para acercarse a su comprensión. Este tipo de representación, que trasciende a la perspectiva del ciclo vital, amplía los horizontes de análisis en marcos sociales y culturales, que, como ya mencionamos, se alejan cada vez más de las etapas de la vida y se instalan en conceptos contemporáneos propios de la sociología y la antropología.

Todo esto se logra a través de propuestas teóricas que deconstruyen la idea de niñez y proponen el concepto macro ‘las infancias’; noción que termina por convertirse en símbolo universal de lo heterogéneo, importante aquí porque le abre paso a la categoría ‘infancias migrantes’, y a múltiples discurso sobre niños y niñas situados en “ese espacio social de la alteridad, de la diferencia y de la no pertenencia social y

Polifonía

cultural” (Pavez, 2013: 191) casi siempre invisibilizado por la demanda de integración que se le hace al migrante en el territorio que lo recibe.

El tema de la migración, está recopilado ya en términos políticos y académicos en el “Sistema de información sobre la primera infancia en América Latina” (SIPI). En su estudios se propone una mirada de los contextos en los que los niños migrantes son vulnerados, y en el caso de México es claro que:

El ajuste estructural y la reestructuración económica de corte neoliberal afectaron a grandes sectores de la población, dando como resultado altos índices de desempleo y subempleo, reducción del acceso a los mecanismos de protección social, e incremento de la pobreza. En estos contextos la migración aparece –en muchos casos– como la única vía de acceso a mejores oportunidades de trabajo e ingresos (SIPI, 2015: 4).

En Centroamérica el tránsito migratorio se concentra en grupos poblacionales que huyen de la pobreza y la violencia, en busca de materializar un ideal de vida representado en mejores oportunidades laborales, y en el trayecto quedan a merced de situaciones que los convierte en víctimas de un mecanismo estatal “débil” cuando se trata de proteger las vidas. El resultado lógico de esto es la desintegración de los núcleos familiares y el consecuente desamparo de personas, en su mayoría mujeres y niños, abandonadas en el trayecto.

El caso mexicano es, en este sentido, emblemático. México es un país de origen, tránsito y destino de trabajadores migrantes y sus familias. El flujo migratorio hacia Estados Unidos y Canadá es el más frecuente. En este escenario, las redes transnacionales se conforman inicialmente entre las comunidades de inmigrantes mexicanos de larga data en Estados Unidos que ayudan a sus compatriotas a planificar y financiar el viaje, así como a insertarse al mercado de trabajo del país receptor (OEA, 2004 en SIPI, 2015: 10).

Vida - Cuerpos inmunizados

Se evidencia aquí un tratamiento del fenómeno migrante cercano a la idea de los cuerpos pasivos planteados por Richard Sennett (*Carne y Piedra*, 1997), porque las experiencias corporales en los cruces fronterizos niegan la libertad física que se refiere a la circulación y al movimiento. Allí las relaciones espaciales de los cuerpos humanos está determinada por registros tendientes más a una política de exterminio que de conservación de la vida. Y aunque “el individuo moderno es, por

encima de todo, un ser móvil” (Sennett, 1997: 274), cuando esta característica deja de ser una opción y se instala en las personas como condición obligada para sobrevivir, el “individuo móvil” moderno pasa a ser el “individuo desarraigado”, el “pinche migrante” (Quemada-Diez, 2015: 22) retratado en la película. Así se ve en las escenas de desplazamiento, cuando los cuatro niños son apresados por la policía de migración, despojados de sus pertenencias y encerrados en la celda de un centro de detención; allí aparecen “Sara, Juan y Samuel agazapados en un rincón. Chauk, de pie, mirando hacia afuera de las rejas” (2015: 23).

La representación del cuerpo en condiciones críticas, en este caso por el contexto violento en el que se movilizan, trae a la discusión un tema ya planteado por Roberto Esposito (*Immunitas*, 2009) donde expone que la relación de la política y la vida es observable únicamente en la dimensión de lo corpóreo, a través de mecanismos de inmunización social. Dice el autor que solo en lo corpóreo “se presta la vida a ser conservada” (Esposito, 2009: 161) y esto es evidente en *La jaula de oro* cuando la ausencia de diálogos largos y fluidos es compensado por los registros somáticos de los personajes. Por ejemplo en la mayoría de las imágenes en las que el tren está en movimiento se ve que el grupo de niños viaja en silencio, y en las tomas de los cuerpos en reposo -que duermen recostados y apoyados entre sí- o contemplando los paisajes que aparecen en el recorrido, dan a entender que lo importante de la historia se gesta en esos espacios de intimidad, cuando los cuerpos de los niños se tocan.

Allí, en esos encuentros y formas de relacionarse, hay una “representación de tipo orgánico” (Esposito, 2009: 161) que vincula la realidad con “la potencialidad de una configuración corpórea” (2009: 161).

En el cuerpo, y sólo en el cuerpo, puede seguir siendo lo que es, y crecer, potenciarse, reproducirse. Desde luego, el razonamiento es perfectamente reversible: así como el cuerpo es el lugar privilegiado para el despliegue de la vida, también es donde más se advierte la amenaza de muerte (2009: 161).

Lo inmunitario, es planteado como un lenguaje de control social que tiene por interés conservar los cuerpos con vida, y en esta lógica el discurso médico orientado a la higiene pública y práctica sanitaria se vinculan con los mecanismos de control político para aplicar medidas de inclusión/exclusión justificadas por las precauciones de tipo sanitario y “la formación de grandes sistemas de seguridad urbana” (Esposito; 2009: 199). Esto da como resultado un cuadro que es “demasiado obvio: para devenir objeto de cuidado político, la vida debe ser

Polifonía

separada y encerrada en espacios de progresiva desocialización que la inmunice de toda deriva comunitaria" (2009: 199).

Así, los sujetos más pobres que representan la enfermedad de la sociedad, caen presas del fenómeno inmunitario, clasificados en tanto cuerpos menores que por estar aislados, controlados, y en condición de migrantes, son sólo visibles en los cruces fronterizos donde el poder de hacer morir o dejar vivir es aplicado con rigor. En esta lógica los controles impuestos por el Estado, pretenden restringir la circulación y segregar los grupos humanos más vulnerables, pero -opuesto a lo que se espera- las masas responden, resistentes al aislamiento se rebelan y se agrupan en comunidades que se mueven clandestinamente por trayectos adyacentes.

Este tipo de resistencia o rebelión también puede entenderse como una duplicidad en la que el cuerpo se suspende a sí mismo "se interrumpe y se duplica -con el propósito de durar. Se expone a lo que está fuera de él para salvar lo que todavía lleva en su interior" (Esposito, 2009: 211); en la película de Quemada-Diez, Juan, Sara y Chauk, aun sabiendo que sus vidas están en riesgo, suben al tren y pasan a formar parte de una comunidad de personas que viajan en las mismas condiciones. En ellos -como se aprecia en los testimonios recopilados por el director- el sentido del desplazamiento es diferente:

Mi intención para hacer La jaula de oro se resume en las palabras que me dijo, en Mazatlán en el 2002, Juan Menéndez López, migrante mexicano, antes de subirse a un tren en movimiento junto con un grupo de siete personas: se aprende mucho en el camino, aquí todos somos hermanos. Todos tenemos la misma necesidad, lo importante es aprender a compartir. Sólo así podemos caminar, sólo así podemos llegar, sólo un pueblo unido puede subsistir. Como seres humanos, en ningún lugar del mundo somos ilegales" (Quemada-Diez, 2015: 2).

Con este gesto, el largometraje logró captar una suerte de testimonio colectivo, sobre personas que "hacen algo ante la gran desigualdad social interna, ante la desigualdad norte-sur" (2015: 2) y se mueven en paralelo a una guerra encubierta donde se "han abierto las fronteras a las transnacionales, y se han cerrado a las personas" (dice Lolita Chávez de Guatemala en Quemada-Diez, 2015: 2). Significativo esto porque hace las veces de mediación entre los espectadores y la vida real, acerca a la pantalla la historia de cuerpos móviles sin territorio, niños alejados del imaginario infantil, que por efecto del desplazamiento se unen y forman una especie de comunidad, donde lo común es el mismo cuerpo abierto y expuesto.

Trayecto - Subjetividades infantiles - subjetividades otras

Los protagonistas son niños desinfantilizados¹ envueltos en un juego dialéctico para deconstruirse y devenir “otro” (Derrida, 1989), que transitan “hacia la exterioridad absoluta, hacia lo completamente-otro, hacia lo infinitamente-otro” (Derrida, 1989: 119). Por eso, hablar de esos cuerpos infantiles abandonados, incluso antes de iniciar el movimiento migratorio pone en cuestión los derechos de la infancia migrante en Centroamérica y le otorga a la película un tono de denuncia centrado en los abusos dirigidos a los niños que cruzan las fronteras, sin acompañamiento de adultos. De allí la ausencia explicativa respecto a la procedencia familiar de los personajes que, como veremos, están solos, y ninguna mediación dialógica existe entre ellos y los adultos migrantes:

1. Juan es el líder en el desplazamiento. Se identifica físicamente por tener un rostro mestizo y vestir con botas vaqueras. La primera escena de la película lo muestra observando una carátula en la que aparece “Shane”, un vaquero rubio de actitud heroica; seña que permite entrever lo que sueña. El ideal del niño se contrasta con su realidad inmediata: “una pequeña habitación de lámina, con piso de tierra, dos catres maltrechos, unas cuantas cajas, detalles que remiten a la temática de cowboys” (Quemada-Diez, 2015: 4) y nada más, salvo la película que está a su lado. Es poca la información familiar que se sabe del personaje. La escena dentro de la casa sugiere que el catre ubicado en la misma habitación está vacío, que pertenecía a su hermano Álvaro, a quien mataron por intentar cometer un asalto. Juan mira el catre, hace un gesto de tristeza, pero acto seguido “se levanta. Saca una mochila de debajo de la cama. Mete en ella camisetas y un cepillo de dientes. Se agacha bajo el catre de Álvaro. Semi-enterrada, una lata de conservas. La abre, saca un fajo de billetes -dólares-” (2015: 4), sale de la casucha y busca a Samuel.
2. Samuel es un niño reciclador, aparece en escena sobre una pila de basura, Juan lo saluda con un abrazo y le dice: “Yo me voy. ¿Te vas o te quedas? (2015: 4). La información que nos da la película respecto a este personaje está relacionada con la persona de quien se despide: una mujer de su misma edad, que tiene un niño en brazos; seña de un lazo

¹ Concepto que se empela para cuestionar lo que se entiende por infantil o infantilizado y en contraposición utilizar el término “desinfantilizado” para hablar de niños enfrentados a situaciones adultas.

Polifonía

- afectivo que nos permite entender por qué, más adelante, cuando llega a las fronteras de Guatemala, se arrepiente y abandona el recorrido.
3. Sara aparece en escena, por primera vez, con el cabello largo recogido y pintada de mimo, haciendo teatro callejero. De ella sabemos que tiene una relación afectiva con Juan. Los dos niños se le acercan y le dicen que ya se van. Tras un primer viaje corto en bus, Sara experimenta miradas amenazantes y lascivas de varios hombres, seña del peligro que le representa el viaje, y del que ella está advertida. Por eso su cuerpo sufre trasformaciones visibles: se corta el cabello, se faja el pecho y toma una pastilla anticonceptiva. Y con esto entendemos que la niña migrante, es al mismo tiempo un mujer enfrentada a resoluciones de adulto, capaz de hacer que su cuerpo devenga en otra cosa, una especie de recubrimiento que la prepara para defenderse y enfrentar el desplazamiento.
4. Chauk, un niño indígena que aparece, más adelante, en las vías del tren, se acerca a los tres niños migrantes, y les sonríe. Hay una similitud a nivel de cuerpos que le permite aproximarse porque aunque de diferentes lugares, es un niño más haciendo la ruta migratoria. No habla español, y el diálogo confuso que inicia con los tres niños se va aclarando a partir de señas. De aquí en adelante, entre Chauk y el resto del grupo, hay una convivencia que parece resistente e incómoda (por parte de Juan que no quiere incluirlo en el grupo) pero que eventualmente, por la hospitalidad de Sara, y porque es evidente una mayor probabilidad de sobrevivencia en comunidad, termina uniéndose al grupo.

En el trayecto los niños caen por primera vez presa de policías, son intimidados y despojados de sus pertenencias; sucede además, como registro simbólico del devenir del cuerpo infantil, que a Juan le quitan su botas vaqueras. Pasada esta dificultad, llegan hasta la frontera de Guatemala con México y Juan, ahora descalzo, mira a sus compañeros de ruta y les dice: "A partir de ahora si nos pasa algo, cada uno sigue hasta el Norte sin mirar atrás. Pase lo que pase. ¿Trato?" (Quemada-Diez, 2015: 24). Samuel aparece en la pantalla con un rostro abatido: "yo ya no quiero seguir" (2015: 24) decisión que nadie rebate; por lo que se devuelve y desaparece por completo de la película. Finalmente quedan Juan, Sara y Chuik, tres niños que, silenciosamente, conforman la comunidad de cuerpos, unidos para cruzar la frontera. No tienen que hablar porque lo trascendental sucede en el movimiento, en la manera como se relacionan, físicamente, para protegerse.

Polifonía

En la línea de la sobrevivencia y ubicados en lo completamente-otro, los niños desinfantilizados del relato, se apartan del ideal utópico de la infancia (Bustelo, 2007), y aparecen ante la pantalla como personajes, con cuerpos de niños, pero con resoluciones de adultos. Transitan simbólicamente por una época de la vida, y literalmente por zonas geográficas fronterizas. Son una especie de comunidad que intenta demorar “el paso de la vida a la muerte” (Esposito, 2009: 161), y en ese carácter binatorio que opone “vida/muerte, crecimiento/deterioro” (2009: 161), se articulan como “entidades, especies, géneros distintos e interrelacionados (2009: 211) superficies fronterizas, para las cuales el cuerpo es al mismo tiempo campo e instrumento en lo que parece una batalla inmunológica.

En la película el carácter binatorio se refiere a dos polaridades o estados por los que transita el sujeto, visible en tres registros, primero *los cuerpos en movimiento*, luego *la ruta migrante* y finalmente en *las subjetividades infantiles*:

1. En tanto *cuerpos en movimiento*, las ideas ya expuestas sirven para entender que el tránsito se ubica en la opacidad intermedia de la vida y la muerte.
2. *La ruta migrante*, es un registro importante, porque nos habla tanto del trabajo de producción como del resultado final ante las pantallas; una propuesta pensada para capturar imágenes en movimiento de los lugares reales por los que transita el tren y para mostrar a los sujetos migrantes atravesando las fronteras nacionales.
3. *La subjetividad infantil* se narra con niños que transitan la época ambigua de la adolescencia, no son pequeños, pero tampoco adultos; conforman una identidad híbrida que expone toda la vitalidad infantil, atrapada en condiciones de extrema miseria. Expuestos y llevados al límite de la resistencia, parecen cuerpos menores enfrentados a decisiones de adultos, símbolo de niños desinfantilizados, antípodas de los pasivos cuerpos subalternos, se rebelan a las políticas de inmunización social que los aísla y les exige esperar pacientemente la muerte.

Las identidades de los protagonistas mutan, así vemos a Juan soñar con convertirse en Shane, ese cowboy² heroico, y durante el trayecto así lo parece, pero al final de la película ya no es un niño y tampoco es un vaquero, es un migrante indocumentado

² Cowboy: palabra que se refiere al imaginario del vaquero, y que en el contexto de la película se refiere a un prototipo de personaje fronterizo y heroico.

Polifonía

más, trabajador en una empaquetadora de carne. Luego Sara, que para resistir el tránsito se disfraza de hombre y se hace llamar Oswaldo, finalmente es atrapada por los traficantes y se convierte en una desaparecida. Y por ultimo Chauk, un niño que representa la doble discriminación –niño indígena, niño migrante- pero que eventualmente ocupa un lugar relevante como compañero de viaje de Juan, hasta convertirse en su hermano (palabra que Chauk aprende a pronunciar finalizando el viaje).

Estos tópicos “transculturación y alteridad” (Ángel Rama, 1998) son planos de la representación planteados en la película para problematizar la idea de identidad en tanto noción fija, y abrir caminos de reflexión teórica que dialoguen con un sujeto móvil, existente fuera de los marcos de un Territorio-Nación. En este sentido, los protagonistas de la película se inscriben en una zona liminal de las llamadas “infancias en movimiento”³, son subjetividades construidas durante el desplazamiento, ahora virtualizadas en el cine para hacer las veces de espejo, reflejar y cuestionar los imaginarios de la infancia actuales.

Por esto la infancia como concepto, se vuelve un discurso destinado a pensar las subjetividades, y en su tratamiento podemos apreciar el uso y la fuerza que sobre ella se imprimen. Tres instituciones principales dejan marcas en su desarrollo, tanto por su presencia como por su ausencia: “la familia, la escuela y los medios de comunicación” (Bustelo, 2007: 23). Esferas de poder que delimitan el espacio de la infancia y nos permite entender que “los niños son por autonomía los que no tienen poder” (2007: 34). Como lo dice Bustelo, la infancia es un campo social histórico impregnado de una gran sensibilidad y el “punto de partida” (2007: 16) para comprender subjetividades que- presas de la dicotomía cuerpo a conservas/cuerpos a desechar- se abren paso entre una sociedad desequilibrada, se rebelan ante la políticas de inmunización social que los segregan y se mantienen al nivel de “cuerpos vivientes” (2007: 24).

Atrapados por el sistema son *nudas vidas* en una relación ambigua con el Estado. Huérfanos en su país, abandonados en las fronteras, están destinados a desparecer y al mismo tiempo imposibilitados para morir; son los actuales *homo sacer*, expuestos “a que se les de muerte e insacribables a la vez” (Agamben. 1998: 109). Los niños migrantes son el emblema de la biopolítica aplicada a la infancia, que los utiliza para teorizar el acceso a la vida, y una vez en ella “intenta tenerlos en el zoe como

³ Programa de inversión social y movilización de recursos enfocada en los temas de la primera infancia y la migración en México.

sobrevivientes a los que se puede inhibir o regular el desarrollo de la ciudadanía y su acceso a la política” (Bustelo, 2007: 34).

El *niño sacer* es la naturalización del horror, de una muerte “verdaderamente silenciada” (Bustelo, 2007: 27) de la que nadie se hace responsable, es el niño reclutado para ser soldado, el niño desplazado o exiliado, en cualquier caso, un cuerpo pequeño migrante, sin reconocimiento jurídico, demonizado por representar lo abyecto de la sociedad, asociado a un mal que se puede exterminar, porque se convierten en un peligro potencial “ya que es vida abierta a la posibilidad de un nacer sin principio emancipatorio” (2007: 28).

Muerte - Fronteras del cuerpo

En la categoría de *niños sacer* se inscribe el grupo del que hablamos. Samuel desiste, Sara desaparece y Chauk muere por un disparo. Juan, quien lideró el viaje y planteó el pacto de seguir adelante sin importar las consecuencias, ahora es el sobreviviente y le corresponde -como parte de su historia- sobrellevar la muerte y desaparición de sus amigos.

Levinas (2013) habla de la muerte, la propia y la del otro, como si fuera un saber que viene por “la experiencia y la observaciones de otros hombres, de su comportamiento de moribundos y mortales” (Levinas, 2013: 15), lo que sugiere que pensamos la muerte, pero en el cuerpo de otro, nunca en el propio. Por esto, los niños migrantes del largometraje, se saben en peligro constante y tienen conciencia de la exposición que les supone la experiencia, pero nunca la suficiente para comprender que el destino final se marca en el propio cuerpo.

En esta ambigüedad respecto al destino parecen adultos enfrentados al desplazamiento, y al mismo tiempo niños pequeños aferrados al sueño de un mundo mejor al otro lado de la frontera. De allí que lo onírico de la película se haga presente mediante imágenes de un país donde cae nieve, planteada como un intertexto para ejemplificar los ideales del migrante respecto a lo que encontrarán al cruzar la frontera y leer en cada desplazamiento un sueño; un motor que de alguna manera les da fortaleza para seguir moviéndose; porque mientras puedan seguir el trayecto están vivos, “la muerte es la desaparición de esos movimientos” (Levinas, 2013:15).

Y aunque, como ya dijimos, el viaje en sí mismo supone una muerte, paradójicamente “partir hacia lo desconocido, partir sin vuelta, partir sin domicilio conocido” (Levinas, 2013: 15), también sugiere un renacer, expectativa en la que se

sostiene la idea infantil de un mundo mejor y fuerza externa al cuerpo, que en el caso de los migrantes se traduce en la sobrevivencia. Juan sobrevive porque nunca deja de moverse, en su rostro se aprecia la experiencia de la vida que lleva y de las muertes que debió dejar en el camino, “una culpabilidad de sobreviviente” (2013: 18) que encarnan todas las subjetividades infantiles narradas.

La primera muerte a la que sobrevive es la de su hermano Álvaro. En el inicio de la película hay un asalto con un arma blanca y Álvaro es quien lo está perpetrando, “el funcionario, con mucha habilidad, saca una pistola y dispara a Álvaro en el corazón” (Quemada-Diez, 2015: 3). Juan observa desde otra calle la escena, está paralizado, luego reacciona y huye del lugar. Esta escena le significa al niño la experiencia decisiva para dejar su casa y empezar el movimiento migratorio.

La desaparición de Sara es otro acontecimiento relacionado con la muerte. Los niños aparecen en el tren en movimiento con actitud ludica, de disfrute, y Sara “hace como que vuela sobre el tren” (Quemada-Diez, 2015: 52). Esta escena captura lo sublime y hermoso de la subjetividad infantil femenina que, envuelta en un disfraz masculino, representa lo completamente-otro del migrante (Derrida, 1989). Hay una irrupción violenta protagonizada por bandidos, que con armas y palabras amenazantes intimidan al grupo. Aquí la fragilidad del cuerpo infantil se agudiza en el cuerpo femenino, y vemos a Sara doblemente violentada, primero por ser niña y luego por ser mujer. Los bandidos ponen en fila a los migrantes, los inspeccionan, y las mujeres son subidas a un camion. Cuando se paran frente al cuerpo de Sara, disfrazada de hombre, dudan un momento, pero rápidamente la descubren, “eres una hembrita ¿eh? (Quemada-Diez, 2015: 55) la tocan, le quitan las vendas que tapaban su pecho y con la afirmación de “esta debe ser virgencita” la apresan. Tanto Sara como los niños se resisten y tratan de pelear para protegerla, pero Juan recibe un machetazo en el brazo y Chauk un culetazo en la cabeza. Ambos quedan inconscientes en el piso y ella desparece, se la llevan en un auto diferente del camión en el que suben al resto de las mujeres. La escena posterior dibuja la impotencia de los niños que ahora, frente a un mural con carteles de desaparecidos, pegan la foto de Sara.

La última muerte es la de Chauk. Después de la desaparición de Sara, los niños de nuevo son mostrados sobre el tren, pero esta vez con aspecto triste y melancólico. Hacen una parada y entran a un refugio para inmigrantes donde les predicen el evangelio. Allí Chauk aprende del español la palabra hermano, y mira a Juan y lo llama así, con ella se nombran, y de ella nos valemos para afirmar la existencia de una comunidad, una coalición de esos cuerpos-niños en movimiento que,

Polifonía

enmarcados en el horror del desplazamiento, exaltan la belleza de la alianza y la resistencia a desaparecer. Al final de la película los niños son usados por coyotes para pasar droga por un túnel, y luego son abandonados en una pradera, allí “miran el paisaje. Juan sonríe. Chauk voltea hacia Juan, le sonríe, le hace un cariño en el hombro. Mira hacia delante y caminan por la pradera” (Quemada-Diez, 2015: 69). Se escuchan dos disparos y Chauk cae el suelo con el pecho ensangrentado; Juan debe correr y esconderse para salvar su vida y con ello se cumple el trato planteado al inicio de la película: “pase lo que pase correr sin mirar atrás”.

Las escenas de cierre muestran a Juan caminando por paisajes grises, canales de concreto y áreas industriales. Luego las imágenes se contrastan con las de un cartel que dibuja el paisaje de una montaña y unos vaqueros lazando una vaca, enmarcada en “la pared de una gran sala blanca y fría” (Quemada-Diez, 2015: 73). Las tomas de la escena se amplían y se puede apreciar que Juan es ahora trabajador en una empaquetadora de carne, su oficio consiste en limpiar la sangre y los desperdicios de la fábrica, que simboliza en este caso *el matadero de la cultura*, donde él, con la mirada perdida, lava y escurre la sangre que queda en el suelo.

Juan es un cuerpo vivo, pero alienado. Su historia ficcionaliza la experiencias fronterizas de muchos *niños desnudos y abiertos*, que adscritos en la categoría de “una cierta no-manifestación” (Derrida, 1989: 13), son representados -en este largometraje- para darles el lugar de lo *completamente-otro* y para abrir un camino de análisis en el que las infancias migrantes devienen en “la abertura misma, la abertura de la abertura, lo que no se deja encerrar en ninguna categoría o totalidad, es decir, todo lo que, en la experiencia, no se deja ya describir” (1989: 113).

Conclusiones

En Juan están todas las subjetividades infantiles narradas. Dueño de una “vida conservada por su contigüedad con la muerte (Esposito, 2009: 53) obligado a “introyectar la modalidad negativa de su propio opuesto” (Esposito, 2007: 84) le sobrevive a la comunidad de niños migrantes, porque las circunstancias lo obligan a transformar la muerte de sus compañeros en instrumento para conservar la propia vida.

A través del sobreviviente se entiende que mientras más fuera están del territorio, más borrosas se hacen las fronteras del propio cuerpo. Por esto, el trayecto es una abertura y exposición que desdibuja en ellos la idea de sujetos. Así los tres niños de

la historia -al nivel de cuerpos menores, en una zona liminal y ambigua que⁴ los apresa entre los ya conocidos tópicos colonizadores: civilización/barbarie, bios/zoé, persona/no persona, vidas a conservar/vidas a explotar-, establecen una alianza y una comunidad narrada desde las experiencias somáticas. En ellos se gesta un lenguaje alternativo, una comunicación entre cuerpos que lentamente esboza la subjetividad infantil en la intimidad y la cercanía de la piel.

Obras citadas

- Agamben, G. (1998), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno, Valencia: Pre-Textos.
- Bustelo, E (2007), *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1989) "Freud y la Escena de la escritura". En: *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos. pp. 271-317.
- Esposito, R. (2007), *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Esposito, R. (2009), *Immunitas: protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Foucault, M. (1999) *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, México: Siglo XXI.
- Giorgi, G. (2014), *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Levinas, E. (2013), *La muerte y el tiempo*. En Madrid, A (trad) *Archivos de filosofía No 8*, Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Pavez, I. (2013), "Los significados de "ser niña y niño migrante: conceptualizaciones desde la infancia peruana en Chile", en *Polis*, vol.12, n.35, p. 183-210.
Artículo en línea disponible en:

⁴ Desde la línea discursiva que se ha tejido en la bipolítica primero planteada por Foucault (1999) con el tópico hombre/especie, luego por Agamben, a propósito de la nuda vida (1998), complementando con Bustelo (2007) con la idea de niño sacer y finalmente Giorgi (2014) con la propuesta de unos cuerpos menores que se rebelan mediante alianzas humano-animales.

Polifonía

[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-5682013000200009 &lng=es&nrm=iso>](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-5682013000200009&lng=es&nrm=iso).

Quemada-Diez, D, Portela, G y Carreras, L. (2015), *Los cuadernos de Cinema 23. La jaula de oro. Guiones Num 1*, México: Guiones, 2015.

Rama, A. (1998), *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Sennett, R. (1998), *Carne y Piedra*. Madrid: Alianza Editorial.