



(serie tesis grado)

# Del exiliado económico al *sudaca* ilustrado

## Argentinos migrantes en el cine del estallido

Verónica Raquel Chelotti

# **Del exiliado económico al *sudaca* ilustrado**

## Argentinos migrantes en el cine del estallido

**Verónica Raquel Chelotti**



(serie **tesis grado**)

## **Universidad Nacional de Quilmes**

---

*Rector*

Alfredo Alfonso

*Vicerrectora*

María Alejandra Zinni

## **Departamento de Ciencias Sociales**

---

*Director*

Néstor Daniel González

*Vicedirectora*

Cecilia Elizondo

*Coordinadora de Gestión Académica*

María Laura Finauri

## **Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia**

---

*Presidenta*

Mónica Rubalcaba

*Integrantes del Comité Editorial*

Bruno De Angelis

María Eugenia Fazio

Karina Roberta Vasquez

*Editora*

Carolina Abeledo

*Diseño gráfico*

Julia Gouffier

*Asistencia Técnica*

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

## **Imagen de tapa**

---

Victoria Maniago

# **Del exiliado económico al *sudaca* ilustrado**

Argentinos migrantes en el cine del estallido

**Verónica Raquel Chelotti**

Chelotti, Verónica Raquel

Del exiliado económico al sudaca ilustrado : argentinos migrantes en el cine del estallido / Verónica Raquel Chelotti. - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-854-7

1. Cine. 2. Cine Argentino. 3. Exilio. I. Título.

CDD 791.43098

Departamento de Ciencias Sociales


Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Tesis Grado

<http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/>


[sociales\\_publicaciones@unq.edu.ar](mailto:sociales_publicaciones@unq.edu.ar)

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

 Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:

 **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).

 **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.

 **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

# | ÍNDICE |

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1. Acerca de categorías, autores y formas de abordaje.....</b>	<b>21</b>
Cine como documento, fuente y versión de la historia.....	23
Identidad e ideología.....	32
Estereotipos.....	38
Nosotros, los otros.....	40
Estudios sobre la cultura.....	43
Cine y multiculturalismo.....	44
<b>CAPÍTULO 2. El contexto de los procesos migratorios y su representación en el cine.....</b>	<b>49</b>
El cine del exilio político.....	52
Exilio económico.....	55
La crisis del 2001.....	56
El cine del estallido.....	60
Argentinos en España.....	62
<b>CAPÍTULO 3. Lugares comunes y Güelcom.....</b>	<b>67</b>
Breve argumento de los filmes.....	68

¿Quiénes se van? ¿Quiénes se quedan?.....	70
Representaciones identitarias.....	73
Elementos estéticos y narrativos.....	85
La historia en la historia: crisis del 2001.....	92
El contexto.....	96
A modo de cierre.....	104
<b>CAPÍTULO 4. <i>Abrígate y Pagafantas</i>.....</b>	<b>107</b>
Ellas.....	109
Ellos.....	114
Los papeles.....	119
La sociedad de acogida.....	121
Nosotros, los gallegos.....	123
Los vascos.....	126
Betanzos y Bilbao.....	133
Los argentinos.....	134
La historia.....	138
Gallegos en Argentina.....	139
La crisis argentina.....	140
El contexto: la invasión.....	142
Elementos estéticos.....	148
En síntesis.....	153

<b>CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>155</b>
<b>APÉNDICE.....</b>	<b>167</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>175</b>
Material de internet y notas periodísticas.....	188
Referencias de canciones.....	192
Fichas de los filmes analizados.....	193



A todes aquelles a les que “el desarraigo se les ahoga en el abrazo”...

(Dúo Coplanacu, 1995)

## | AGRADECIMIENTOS |

A los facilitadores de herramientas académicas y afectivas que me permitieron darle forma a una idea que había comenzado a gestarse durante mi proceso migratorio.

A la educación pública y gratuita de mi país.

A mi mamá, a la que le prometí que habría una primera licenciada en la familia y nunca dejó de creer en que lo cumpliría.

A mi viejo, que me enseñó a ver cine y a ser migrante.

A mis amigos, de acá y de allá, cuyo amor no sabe de fronteras.

## | INTRODUCCIÓN |

El tema de este libro es la representación de los exiliados económicos argentinos en el cine. El corpus está compuesto por filmes de ficción argentinos y españoles, producidos entre los años 2001 y 2011. Nos centraremos, por un lado, en rastrear las estrategias y los recursos que utilizan estos filmes para construir la identidad de los emigrantes y, por otro, en indagar sobre su contexto histórico: la crisis económica que provocó la emigración más importante de la historia argentina. Para ello, recurriremos a una mirada multidisciplinar que hace dialogar la historia, la comunicación y el cine.

Como dicen los lingüistas del Círculo de Bajtín<sup>1</sup>, las palabras se convierten en la arena de lucha, en instancias que cobran significados nuevos en función de su utilización y de las ideologías que se las apropiaron. En ese sentido, los discursos nos proponen un lugar en el sistema social y nos sujetan a él. Emergemos como sujetos a partir de los discursos que consumimos en torno a nosotros mismos. Mi experiencia, como sujeto social de los años 2000, me ubica en ese contingente de exiliados económicos que emigramos después de la crisis del 2001. En España, mi primer contacto con la institucionalidad fue en un consultorio médico, en el contexto de la regulación migratoria que tuvo lugar en el año 2005. El profesional me preguntó irónicamente si había

---

<sup>1</sup>Mijaíl Bajtín y Voloshinov integraron este grupo de lingüistas que estudiaron la relación ideológica entre el discurso y el contexto del sujeto discursivo.

ido a la consulta para obtener una prueba que facilitara mi permiso de residencia e *invadirlos*, como el resto de inmigrantes. En ese momento entendí cuál era el lugar que me asignaba esa sociedad.

Seguramente, esa experiencia, que duró diez años, motivó mi interés por analizar la representación de los exiliados económicos en los discursos fílmicos producidos en ambas orillas del Atlántico, en tanto estos se alimentan de su contexto e interactúan con él.

La elección del cine como fuente descansa, en parte, en la lectura del investigador especializado en cine e historia Robert Rosenstone (2014), quien sostiene que los filmes producen versiones de la historia que invitan a reflexionar sobre cómo se reconstituye el pasado. El autor afirma que una película de tema histórico siempre es algo más que un conjunto de hechos, es también un drama, una representación, una obra que pone en escena y construye un pasado en imágenes y sonidos.

Siguiendo su planteo, pensamos que los discursos en torno a la figura del exiliado político han cambiado según el momento histórico en el que fueron enunciados. En el cine de los años ochenta, su figura aparece ligada a las necesidades del proceso de transición de la dictadura a la democracia, según el historiador argentino Mario Ranalletti (2001), con la pretensión de “vigilar o castigar a la época y sus protagonistas” (p. 95).

Como ejemplo podemos citar el filme *Made in Argentina*<sup>2</sup> de Juan José Jusid, estrenado en 1987, en el que la razón ideológica del exilio

---

<sup>2</sup>El filme, basado en la obra de teatro *Made in Lanús* (1986), de Nelly Fernández Tiscornia, reúne dos parejas: “[...] una que se exilió en EEUU, [Osvaldo y Mabel]; y otra que permaneció en Argentina durante la dictadura, formada por [“El Negro” y Yoli], con fuertes vínculos afectivos y familiares (Mabel y El Negro son hermanos). La película expone el

está desdibujada y se pone el foco en la situación económica deplorable que expulsó a dos de los protagonistas hacia Estados Unidos<sup>3</sup>.

Por su parte, en la película *Un muro de silencio*<sup>4</sup>, estrenada en 1993, la directora Lita Stantic interpela a los espectadores desde una mirada crítica. Los hace reflexionar sobre la complicidad entre la sociedad civil y la legitimación de la dictadura, el exilio como su consecuencia, y la militancia política y armada de la década de los setenta, desde una perspectiva opuesta a la teoría de los dos demonios, de la cual, como dice Ranalletti (1999), algunos directores *abusaron* en los primeros años de democracia.

El aporte que ha hecho el cine a la construcción del exiliado político fue analizado en numerosos estudios académicos de distintas disciplinas y universidades argentinas, enriqueciendo ampliamente la discusión y el análisis crítico sobre la representación de ese actor

---

reencuentro y la confrontación entre los que se fueron y los que se quedaron, y plantea las opciones posibles de los personajes frente a la emigración (vista como exilio en un caso y como migración económica en otro)” (Mira Delli-Zotti y Esteban, 2008, p. 91).

<sup>3</sup>Como señalan Mira Delli-Zotti y Esteban (2008): “[El filme] fue criticado porque exponía crudamente el dilema entre regresar o quedarse pero despojado del trasfondo político que le había dado origen: el genocidio perpetrado por la dictadura militar. Si bien hay “guiños políticos” (alusiones a la responsabilidad de la dictadura militar sobre la situación económica del país) no profundiza en el debate ideológico, anclando la cuestión en la frustración y el fracaso personal” (p. 11).

<sup>4</sup> Sobre este filme, en una nota publicada en el suplemento “Radar”, de *Página 12*, se señala que: “Fue una de las primeras películas que consiguieron abordar como tema, con las armas de la ficción y un gran rigor expresivo, la última dictadura, los desaparecidos, el trauma de los sobrevivientes y el problema de la memoria colectiva. [...] El guion de *Un muro de silencio* procede esencialmente de algunos de los capítulos más traumáticos de la vida de la propia directora, y de su relación con Szir, su expareja y el padre de su única hija, que fue detenido y desaparecido durante la dictadura militar” (Kairuz, 15 de junio de 2014).

social. Sin embargo, cuando definimos el tema de esta investigación y comenzamos el proceso de búsqueda de materiales, lo primero que encontramos fue una falta, debido a que el exiliado económico no cuenta con el mismo protagonismo que su par político ni en las pantallas ni en la academia.

Tzvetan Todorov (1995) define a la memoria como la interacción entre lo que se recuerda y lo que se olvida. La memoria no es propiedad de la mente, sino una elaboración social que se desarrolla de acuerdo con marcos sociales: el recuerdo se hace desde un lugar, desde una historia, que es la confluencia de la experiencia del sujeto con normas, valores culturales, marcos institucionales que lo habitan y le permiten pensar el mundo, reconocerlo y recordarlo. Entonces, la memoria colectiva es imprescindible en la formación de la identidad de un grupo social. Sus miembros reconstruyen el pasado, lo seleccionan e interpretan a través de la interacción que les permiten sus marcos de referencia comunes. Y el cine –en cuanto dispositivo técnico, estético y cultural– es un legitimado constructor y reproductor de memorias e imaginarios sociales, de miradas situadas en una época y en un espacio, y sus narraciones influyen en las formas en las que estructuramos al mundo.

En ese mismo orden de ideas, nos preguntamos ¿qué hay de olvido y de recuerdo en torno al exilio económico de miles de personas provocado por la crisis del neoliberalismo en la Argentina de principios del siglo *xxi*? y ¿cómo ha colaborado el cine de ambos lados del Atlántico en la construcción identitaria de ese nuevo actor social que *a priori* encontramos muy poco presente? Consideramos que los filmes son fuentes valiosas para analizar el fenómeno sociohistórico que nos alienta a escribir este trabajo, que está centrado en pensar el exilio económico de

argentinos hacia España después del año 2001. En esta dirección, hacemos propias las palabras de Ferro (1991) cuando enuncia que “lo que interesa no es el pasado, sino el vínculo, la relación profunda entre pasado y presente” (p. 3). Un presente que cuando emprendimos la investigación en 2018 repetía algunas de las condiciones que provocaron ese doloroso exilio económico. Otros nombres, otros rostros, otros destinos, una misma pérdida y un mismo modelo económico expulsor de jóvenes.

Respecto a los argentinos que emigraron a España por razones económicas a principio de los años 2000 es necesario señalar que no poseían el mismo estatus del exiliado político que había emigrado para salvar su vida, tampoco compartían características con la llamada *fuga de cerebros* de los sesenta. El exiliado económico pasó a formar parte del total de inmigrantes a secas que engrosaban el número de sudamericanos en la península ibérica.

En relación con el proceso histórico es necesario señalar que en el 2001 había 93.872 argentinos en España, número que se elevó en 2008 a 295.401 empadronados. A pesar de las políticas de arraigo y la crisis europea, en 2013 se registraban 270.419 argentinos en suelo español (Instituto Nacional de Estadísticas de España).

La escasa representación existente en el cine hispano-argentino de los emigrantes económicos y la vacancia de análisis que vincula ambas filmografías cobran mayor relevancia ante las cifras del referente real expuesto.

Para reflexionar sobre el tema, seleccionamos los filmes protagonizados por argentinos que emigraron a España o retornaron a Argentina entre el 2001 y el 2011 con el objetivo de observar el rol que cumplió el cine en el proceso de construcción del sujeto migrante y en

la reproducción de esas identidades en el imaginario social de ambos países. Nos motiva pensar que reconstruir el pasado reciente es un ejercicio de memoria a la vez que reflexión sobre el presente<sup>5</sup>.

Para la selección del corpus que analizaremos en este trabajo fueron consultados los catálogos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales argentino (INCAA) y del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales español (ICAA), la web del programa de cooperación Ibermedia y diversas revistas especializadas en cine.

Para el análisis se seleccionaron películas de ficción producidas en Argentina y en España durante la primera década del siglo XXI que narrasen la crisis argentina y la emigración como consecuencia. Dejamos fuera el género documental para centrarnos en los filmes que, en términos de Rosenstone (2014), siguen los códigos del realismo y la narración de Hollywood.

En primera instancia, seleccionamos los filmes cuyos protagonistas argentinos emigraron/retornaron hacia/de España entre los años 2001 y 2011: *Bar El chino*, de Daniel Burak (2003); *Lugares Comunes*, de Adolfo Aristarain (2002); y *Güelcom*, de Yago Blanco (2011). Quedaron fuera del corpus *Luna de Avellaneda* (2004) y *El hijo de la novia* (2001), porque en estas películas está representado el deseo pero no la acción de emigrar.

En una segunda selección se acotó el corpus y se priorizaron *Lugares comunes* y *Güelcom* por varios motivos. En primer lugar, porque fueron producidos en dos momentos históricos relevantes para abordar

---

<sup>5</sup>Según el informe Randstad Workmonitor, de la consultora global Randstad, correspondiente al tercer trimestre del 2019, el 84% de los argentinos que trabaja está dispuesto a emigrar para mejorar su vida. La mayoría de las consultas fueron por España, seguidas por Estados Unidos y Australia (Randstad, 18 de septiembre de 2019).



la emigración a España y el retorno hacia Argentina entre 2002 y 2011. En segunda instancia, porque abordan el tema desde dos géneros muy diferentes: la comedia romántica, por un lado, y el drama, por otro. A su vez, porque sus directores cuentan con trayectorias muy diversas: mientras Aristarain tiene una vasta producción, Blanco solo cuenta con dos largos estrenados. Finalmente, porque aunque la crítica calificó a una y descalificó a la otra, ambas gozaron de muy buena recepción en los espectadores y eso no es un dato menor para el cine argentino.

Respecto a los filmes españoles, los únicos que hallamos en los que se representan argentinos que han emigrado por motivos económicos son los siguientes: *La vida aquí*, de Jesús Font (2003); *Abrígate*, de Ramón Costafreda (2007); *Pájaros muertos*, de Guillermo Sempere y Jorge Sempere (2008); *Sagitario*, de Vicente Molina Foix (2001); *Pagafantas*, de Borja Cobeaga (2009) y *El método*, de Marcelo Piñeyro (2005). Si bien visionamos un conjunto considerable de películas, dejamos fuera de este trabajo aquellos filmes que representan exiliados políticos de la década de los setenta, y aquellos cuyos personajes tienen acento argentino pero que nada dicen sobre su proceso migratorio, sino que aparecen como profesionales residentes de larga data. Dichos personajes en la mayoría de los casos están personificados por un reducido número de actores argentinos populares en España, como Ricardo Darín, Darío Grandinetti, Juan Solá, Leo Sbaraglia, Héctor Alterio y Cecilia Roth (Fernández-Santos, 11 de agosto de 2002).

La selección de los filmes *Pagafantas* y *Abrígate* siguió los mismos criterios que los señalados para los filmes argentinos. Películas de ficción en las que hay representación de los exiliados económicos argentinos y de la sociedad de acogida.

A través del análisis formal y contextual de las películas y del diálogo entre ellas, pretendemos generar conocimiento alrededor de los siguientes interrogantes: ¿Cómo se ha representado cinematográficamente a ese nuevo actor social, es decir, al argentino que migra poscrisis 2001? ¿Qué representaciones se construyen respecto al país que lo expulsa y cuáles respecto al país que lo acoge? Estas representaciones fílmicas ¿refuerzan o se alejan de los estereotipos, clichés y lugares comunes preexistentes (*sudaca*<sup>6</sup> *ilustrado* o sabelotodo, europeo nacido en Latinoamérica, etc.)? ¿Qué revelan y qué omiten los filmes sobre el proceso de la historia argentina pos-2001? ¿Qué tipo de disputas por el sentido encontramos en las instancias de producción de los filmes? ¿Qué relación puede establecerse entre ambas filmografías? ¿Difieren o confluyen ambas representaciones?

Una de las hipótesis que guía el trabajo es que los procesos de semiosis que se originan a través de estos filmes construyen y cristalizan la figura de un emigrante estereotipado: blanco, de clase media, profesional, urbano e individualista, que emigra a España porque las condiciones sociopolíticas de su país de origen no le permiten su realización personal.

Otra de las ideas que nos guiaron está referida a la estrecha relación que existe entre las versiones de la inmigración que plantean los filmes y el contexto histórico de producción.

Por otro lado, intuimos que la escasez de filmes sobre la temática en ambos lados del Atlántico es una ausencia no inocente, que refiere al trauma de la emigración provocada por una crisis económica, política y social sin precedentes, de la cual nuestra cultura habla poco.

---

<sup>6</sup>Apelativo despectivo que tiene origen en la España de la década de los setenta y que se utilizaba para nombrar a chilenos, uruguayos y argentinos.

## | CAPÍTULO 1 |

### **Acerca de categorías, autores y formas de abordaje**

Este trabajo se inscribe en el marco de los estudios culturales en tanto área común de conocimiento y espacio de articulación entre las disciplinas. Abreva en el campo del cine, de la historia y de la comunicación para indagar acerca de qué se comunica, cómo, en qué contextos y cómo inciden estas producciones en la construcción social del sentido.

Al abordar un filme como discurso lo ubicamos necesariamente en la problemática del lenguaje, lo que equivale a un sistema estructurado de signos, que implica un código, y cuya función social es la comunicación. Pionero en el estudio semiótico del cine, Christian Metz (1974), retomando las teorías de los semiólogos Ferdinand de Saussure (1965) y Roland Barthes (1971), afirmó que los filmes son discursos irreductibles a las convenciones de una lengua, porque las imágenes no son signos que puedan organizarse con una sintaxis gramatical. Según su teoría, una imagen no equivale a una palabra. Por lo tanto, el cine es un lenguaje y produce significaciones motivadas, a través de la combinación de unidades sintagmáticas que responden a una lógica preexistente. Es decir, que el discurso cinematográfico está producido en un tiempo y en un espacio, y existe porque hay una motivación del director, y montaje de imágenes de forma contigua.

Nuestro abordaje comunicacional considera a los filmes como manifestaciones materiales de producción de sentido. Siguiendo al semiólogo Eliseo Verón (1998), sostenemos que lo que llamamos dis-

curso, más allá de su soporte material, es una configuración espacio-temporal de sentido, un fragmento de la semiosis infinita<sup>7</sup>. De acuerdo con el autor, entendemos que toda producción de sentido es necesariamente social y, por lo tanto, para analizar todo proceso significativo es necesario considerar sus condiciones sociales de producción.

El análisis de los discursos fílmicos que pretendemos describe las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus *efectos*. Es decir, tanto las condiciones productivas como los objetos significantes contienen sentido, pues entre las condiciones productivas de un discurso hay siempre otros discursos. La asignación de sentido en las materias significantes se reconstruye a partir de marcas presentes en la materia significativa.

Al analizar las huellas de las condiciones sociales de producción del corpus fílmico intentamos dar cuenta de la dimensión ideológica de estos discursos sobre los exiliados económicos y de las características que definen a las sociedades en las que estas películas fueron producidas.

A lo largo de estas páginas, analizaremos lo que el historiador francés Marc Ferro (1995) llama *contenidos aparentes*, es decir, las informaciones visibles del filme, con la intención de develar lo no visible de la realidad histórica: *contenidos latentes* o aspectos ideológicos.

---

<sup>7</sup>La teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón brinda herramientas teórico-metodológicas para el abordaje de los procesos sociales de significación, sus modos de generación, de circulación, de recepción y de análisis, para dar cuenta de la dimensión discursiva en la construcción social de lo real. Para ello, aplica el modelo ternario del signo propuesto por Charles Peirce, trasponiéndolo a la red interdiscursiva infinita que compone la semiosis social. La construcción social de lo real tiene lugar discursivamente a partir del encastramiento de discursos anidados infinitamente a través de una producción histórica y colaborativa de sentido. “El estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido” (Verón, 1998).

Y buscaremos respuestas a las preguntas que nos guían, a través de las lecturas de autores que estudian el cine en tanto texto histórico, producto cultural y construcción de sentido.

Recurriremos a algunos estudios sobre la memoria para interpretar cómo esta es entendida y cómo opera, en tanto práctica social, en el cine. En ese sentido, Pierre Norá (1998) habla de una pérdida de la memoria como construcción social e identitaria dentro de la interacción cotidiana que se da en las sociedades a lo largo del siglo xx. Memoria más como un marco que como un contenido, como modelo de historia nacional de los Estados, que implica tradiciones, costumbres, usos, y va de la conciencia a la semiinconsciencia (Norá, 1998).

### **Cine como documento, fuente y versión de la historia**

Mario Ranalletti (2017) sostiene que el historiador, en su tarea de reconstruir el pasado a partir de huellas, está implicado en la ampliación del campo de influencia de la imagen. Como postulan Mira Delli-Zotti y Esteban (2008), si bien aún está en proceso de construcción, es indiscutible la legitimidad del cine como fuente fiable y válida para explicar el sentido de la acción social en contextos históricos concretos. El análisis no se limita al filme, sino que se integra al momento histórico que lo rodea y con el que está necesariamente comunicado (p. 86).

En el campo de estudios que cruzan el cine con la historia, se destacan los estudios pioneros de Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert Rosenstone, quienes entienden el cine como fuente, agente y escritura de la historia. El primer autor (1995) postula el cine como fuente:

¿La hipótesis?: que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia. ¿El postu-

lado?: que aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia. (P. 38)

Para Ferro el filme se observa “como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico: no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite” (p. 39).

Este abordaje implica pensar que los filmes pueden revelar una historia no oficial o aspectos no explorados por la historiografía:

El cine produce este efecto de desorganizar todo aquello que muchas generaciones de hombres de Estado y pensadores habían conseguido ordenar equilibradamente; el cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar; desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos; ataca, en suma, sus mismas estructuras. Es más que suficiente para que tras el momento del desprecio venga el de la sospecha y el temor. Las imágenes, las imágenes sonoras, ese producto de la naturaleza, no deberían tener, igual que un salvaje, ni lengua ni lenguaje. La idea de que ese gesto pudiera significar una frase, y aquella mirada un largo discurso, se hace insoportable, pues significa que la imagen, las imágenes sonoras, el llanto de aquella niña, el pánico de aquella gente, constituyen la materia de otra historia distinta a la historia, un contraanálisis de la sociedad. (Ferro, 1995, p. 38)

José Enrique Monterde (2001) remarca que es, justamente, en ese contraanálisis de la sociedad donde debe hacer hincapié el investigador:

El análisis de esta disfuncionalidad entre cine y realidad social marcará o aludirá al conjunto de lo visible que una sociedad entroniza, y a las relaciones entre los diversos aspectos integradores de ese “visible” (o tal vez sea más completo y menos inmediato decir de ese “decible”). Y es a partir de esas consideraciones como Marc Ferro ha definido su fundamental concepto del Cine como “contra-análisis de la sociedad”. (P. 45)

Por su parte, Pierre Sorlin (1985) considera a los filmes como prácticas significantes, que deben ser analizados en relación con la ideología y el contexto social en que son realizados, distribuidos o consumidos. En palabras de este autor, el cine

[...] abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario, y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión. (P. 43)

Y agrega que “la cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son la realidad: son la vida percibida, reconstituida o imaginada por quienes hacen el film” (p. 42). Para el autor, hacer cine no es reflejar, como si se tratara de un espejo, lo real, sino que se trata de configurar *realidades* que respondan a principios, cánones y patrones culturales de una determinada época. Es por ello que los filmes que reconstruyen el pasado hablan más de la sociedad que los ha realizado que del contexto histórico que evocan.

Tanto Ferro como Sorlin consideran que, además de ser una herramienta para conocer el pasado, el cine es un agente de la historia, porque es capaz de irrumpir en esas representaciones para transformarlas. En el mismo sentido se expresa Monterde (2001), en tanto lo considera como forma de testimonio social completamente relacionado con la etapa histórica en que se ha desarrollado:

[...] En efecto, al ser un producto cultural, una red de discursos elaborada de una forma mediatizada por las ideologías y las condiciones estructurales de un momento dado, el film no aparece como un elemento neutro en la sociedad que lo produce, sino que adquiere una componente de intervención sobre la sociedad. Por ello, para los interesados en las posibilidades de la citada lectura histórica del film, el valor de éste no se limita a lo que testimonee como texto complejo procedente de un pasado, sino al papel que haya tenido como agente histórico, pues no en vano además de emanar (palabra menos conspicua que “reflejar”) de un momento histórico -y no olvidemos que potencialmente todos los son- habrá contribuido a su configuración, entendida ésta desde la aceptación más puramente factual, pero también en su sentido ideológico. (Monterde, 2001, p. 41)

Robert Rosenstone (1997) sostiene que, actualmente, conocemos los acontecimientos históricos a través de los medios audiovisuales. Su planteo contiene los postulados de Ferro y Sorlin, pero va mas allá al considerar que los filmes producen versiones de la historia tan válidas como la historia escrita, pero realizadas bajo otras normas: “La historia en la pantalla será un pasado diferente al que proporciona la historia escrita y que, necesariamente, transgrede las normas de esta



última” (Rosenstone, 1997, p. 55). Lo importante para este autor es verificar los datos del pasado que aparecen en la película y cómo se narran en el conjunto.

Para el autor los filmes imaginan y tienen un punto de vista, al igual que la historia escrita. Sostiene que los hechos en ambos lenguajes están demarcados de forma arbitraria por una *ideología*, una *teología* y una *moral*. Al igual que la historia académica, los filmes construyen discursos: “El cine debe resumir, generalizar y simbolizar con imágenes. Lo más que podemos esperar es que el conocimiento histórico sea resumido mediante imágenes apropiadas” (p. 59), postula el autor.

Abrevando en estas lecturas, los filmes seleccionados serán considerados como fuentes históricas que permiten revisar el pasado reciente; también como vehículos de discursos e ideología que nos permitirán indagar, mediante el análisis de la construcción de sentidos, las ideas sobre los emigrantes económicos argentinos pos-2001.

Otro tema del campo problemático que atravesamos, y del cual tomamos nota para el análisis, es el hecho de que las representaciones se parecen mucho al mundo que habitamos, porque esa similitud está presente en la materialidad de los cuerpos y los sonidos que vemos y escuchamos. Es por ello que la pregunta sobre la representación y lo real atraviesa gran parte del corpus bibliográfico al que recurrimos: ¿cómo se establece la relación entre el cine y lo real? Las respuestas definen posturas teóricas disímiles de las que no podremos dar cuenta en este trabajo, solo mencionaremos que a partir de la invención de la perspectiva en la pintura se creó un espacio con tres dimensiones semejante a la percepción de nuestra mirada, creando la ilusión de lo real. Luego, la fotografía transformó esa ilusión en realismo, obligándonos a creer en la imagen representada. Como señala André Bazin

(2006), “representar es hacer al objeto presente en tiempo y espacio” (p. 29). Todo filme funciona como indicio, da cuenta de una realidad exterior que le servirá siempre de referente, pero a la vez hará que esa realidad demuestre que ha sido representada en la pantalla. La imagen no se confunde ni con la realidad de la cual surge ni con la realidad percibida por el espectador de la película, ella es un signo, una recreación del objeto representado, no una restitución.

Como señala Monterde (2001), las *teorías del reflejo* pueden llevarnos al error de entender esa representación como “un acto que obedece a excitaciones no percibidas por la conciencia” (p. 45). Los filmes ya no pueden considerarse como “simples ventanas sobre el universo”, dirá Pierre Sorlin (1985), en alusión a los estudios de cine que hasta mediados de los años sesenta consideraron la relación realidad-representación como directa, transparente; sino que se constituyen en “uno de los instrumentos de los que la sociedad dispone para ponerse en escena y mostrarse” (p. 296).

El filme exhibe una realidad previamente seleccionada y fragmentada, y esa selección es anterior al registro de la cámara; ningún filme es testigo pasivo o reflejo de lo real, sino que constituye, a través de la representación, un punto de vista sobre lo real. Por su parte, para el semiólogo Christian Metz (2002), el cine “inyecta en la irrealidad de la imagen la realidad del movimiento, y realiza así lo imaginario hasta un punto jamás alcanzado hasta entonces” (p. 41). Jacques Aumont y Michel Marie (1990) suman la idea de que al ver en la pantalla un personaje o un objeto esperamos que haya una historia y esa sensación crece cuando la imagen adquiere movimiento.

Entonces, el cine o la *máquina de contar historias* (Monterde, 2001), en tanto representación que produce discursos sobre los fenómenos

sociales, nos permite vislumbrar el pensamiento de determinada época y de sectores de la sociedad en la que ha sido producido todo filme. Despejado esto, insiste otra pregunta: ¿por qué los espectadores creemos en esa representación?, ¿por qué es verosímil?

Bill Nichols (1997) dice que “en la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real” (p. 129). La analogía entre lo que percibimos en la pantalla y su referente real, es decir, su representación, no implica necesariamente una relación de veracidad. Barthes (1969) dirá sobre esto que “el realismo es todo discurso que acepta enunciaciones acreditadas solamente por la referencia” (p.145).

Si analizamos la pintura o la escultura, notaremos una relación directa entre la materialidad de la obra de arte y el referente real. Es ahí donde la representación cobra verosimilitud. En cambio, la imagen cinematográfica no tiene materialidad, en términos de Monterde (2001), este “déficit de autenticidad de la imagen lo orienta hacia el predominio de los efectos de credibilidad y verosimilitud” (p. 86). Credibilidad como lo que puede ser creído; verosimilitud en tanto se “conforma con tomar la apariencia de lo verdadero” (p. 86). Es la dicotomía entre el ser y el aparentar. En el cine, esa apariencia que remite a un referente ausente, nos remite a la convención, al consenso entre cineastas y público, y “se organiza no bajo un efecto ‘de real’ sino ‘de realidad’” (Monterde, 2001, p. 86). Lo *verosímil* está producido; el realismo se crea, y en esa creación intervienen los códigos y las posibilidades del cine y la realidad en tanto construcción social.

Christian Metz (1982) utilizó el psicoanálisis para analizar la relación entre el cine, sus representaciones y la verdad. Observó que, en comparación con el teatro, el cine tiene la capacidad de crear una ilusión de realidad. El autor comparó la irrealidad del significante ci-

nematográfico con el sueño y la imagen en el espejo de Lacan<sup>8</sup>. De esta forma, película y sueño poseen una cualidad alucinatoria que necesita de una interpretación. Para Metz (1982) la identificación sigue siendo lo más importante: el espectador “se identifica consigo mismo, consigo como acto puro de percepción” (p. 49).

El autor plantea que un discurso es verosímil en cuanto hace creer que se corresponde con lo real. Allí se produce la suspensión de incredulidad del espectador. Se trata de una ilusión relacionada con la realidad presuntamente verdadera que se halla al otro lado. “Por supuesto, una película no es más que una película... pero aún así: esta es la actitud en la que se basa la suspensión de la incredulidad” (Metz, 1974, p. 10).

Aumont (s.f.) dirá que el espectador interpreta lo que percibe, es decir, que la ilusión de la que habla Metz solo se producirá en tanto la interpretación sea *plausible* y siempre dependerá de las expectativas que cada uno tenga frente al filme.

Esta ilusión funcionará más o menos bien según las condiciones culturales y sociales en las cuales se produzca. Por regla general, la ilusión será mucho más eficaz si se la busca en formas de imágenes socialmente admitidas, incluso deseables, es decir, cuando la finalidad de la ilusión está codificada socialmente. (Aumont, s.f., p. 16)

---

<sup>8</sup>El concepto lacaniano del estadio del espejo describe la formación del Yo, a través de la fascinación que le produce al niño la imagen reflejada de su cuerpo y su identificación con ella. Lacan dice que “el Yo es otro”, y es una ilusión porque es uno mismo pero simultáneamente es otro. Así el niño comienza a desarrollar la subjetividad fragmentada y la creencia en un orden imaginario, porque la imagen es irreal. Cuando el niño reconoce que la imagen es él mismo, se da el conocimiento de sí mismo. Ese estadio es, para Lacan, el primer vínculo con lo social.

Por su parte, el espectador ve una realidad ausente a través de la representación. En este trabajo, se tomará la idea de realismo como la define Aumont: “Un conjunto de reglas sociales que pretenden regir la relación de la representación con lo real de modo satisfactorio para la sociedad que establece esas reglas” (p. 21). Realismo e ilusión no guardarán en ningún caso una relación transparente, ni automática. “Dependerá de la cultura, de la época y de los ‘postulados narrativos’ de cada género: los tópicos que incluye o excluye” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1985, p. 220). Siguiendo a Todorov (1968): habrá tantos verosímiles como géneros.

Rick Altman (2000) define a los géneros como un corpus de películas que comparten temas y estructuras específicas, que las ubican en un grupo y las diferencia de otros. Claro que para que el género perdure en el tiempo es indispensable que cale en la conciencia colectiva hasta conseguir que el modelo funcione de tal manera que “dicha expresión establezca sus propias relaciones de intercambio con las expectativas sociales y culturales” y que “se alimente de los componentes míticos y estructurales de esa sociedad” (Altman, 2000, p. 46). Monterde (1986) agrega que en ese corpus de filmes que conforman un género hay un “juego entre repetición y diferencia, entre redundancia y novedad” (p. 53).

La convención que implica el género fortalece la identificación del espectador con las representaciones del filme, porque ya han sido legitimadas por un imaginario colectivo previo, que procede de su mismo contexto social y cultural. Una película será de uno y otro género debido al público. Por lo que el rol del espectador, en tanto interacción con el producto cultural que es un filme, es decisivo en la mutabilidad de dichas estructuras a lo largo del tiempo.

## Identidad e ideología

Hemos enunciado a lo largo de estas páginas que el objetivo principal de este trabajo es analizar la representación del exiliado económico poscrisis del 2001 en el cine hispano-argentino, por lo tanto nos interesa explorar el rol que cumplen los filmes en tanto vehículos de ideologías e identidades. Que las películas sean representaciones no significa que no tengan efectos reales en el mundo. Como dice Marc Ferro (1991): “La principal manera de mirar es ideológica, política. Y esta mirada es la que gobierna la otra mirada” (p. 4).

La identidad es una categoría abordada por las ciencias sociales, que será imprescindible para el desarrollo de nuestro análisis. Pero ¿qué es la identidad?, ¿cómo se construye y cómo se representa en el cine? Según Zygmunt Bauman (2003), la identidad se incorporó a la mentalidad moderna como una práctica individual para escapar de la incertidumbre, “es una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es; o, aún más exactamente, una afirmación indirecta de la inadecuación o el carácter inconcluso de lo que es” (p. 47).

Stuart Hall (2003) distingue entre los términos identificación e identidad. En el sentido común, la identificación implica el reconocimiento de algún origen común o características compartidas con otra persona o grupo, o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre su fundamento. Mientras que el enfoque discursivo lo define como un proceso que siempre puede ser ganado o perdido, sostenido o abandonado. Como toda práctica significativa está sujeta a la “práctica de la diferencia”, se necesita lo que queda fuera para terminar el proceso (pp. 15-16).

El tema de la identidad y el debate suscitado en las ciencias sociales, Hall lo sitúa en relación con el proceso de globalización, que

según él coincide con la modernidad y las migraciones como su consecuencia directa.

En este sentido, la identidad está más cerca del *cómo nos han representado* o *cómo podríamos representarnos* que del *quiénes somos* o *de dónde venimos*. Para este autor la construcción identitaria está ligada a los recursos de la historia, la lengua y la cultura, por lo tanto siempre se construye dentro de prácticas discursivas, “mediante estrategias enunciativas específicas” (Hall, 2003, p. 20).

No hay identidades auténticas ni están basadas en un origen compartido. La identidad, en tanto construcción cultural y lingüística, es siempre relacional, incompleta y está en permanente proceso. Esta idea nos acompañará para pensar las construcciones de nuestras películas fuente.

Retomando a Stuart Hall (2010), este recupera la teoría de Louis Althusser para definir la cultura como un producto anclado en *aparatos* institucionales que tienen una materialidad específica. Su análisis cultural se centrará en los dispositivos a partir de los cuales los *bienes simbólicos* son producidos y ofrecidos al público como mercancía<sup>9</sup>. Nuestro trabajo tomará estos conceptos para analizar el cine en tanto dispositivo.

Hall (2010) no habla de ideología en el sentido tradicional del marxismo, tal como lo definió Williams (2000): “Un sistema de significados y valores que constituye la expresión o proyección de un particular interés de clase” (p. 129). Para Hall (2010) la función de la ideología es “reproducir las relaciones sociales de producción, porque estas son

---

<sup>9</sup>Para los estudios culturales los *aparatos ideológicos* (Estado, familia, escuela, medios de comunicación) disciplinan a los sujetos en la sociedad. Y los productos simbólicos son el *campo de batalla* donde los grupos disputan la hegemonía sobre los significados.

necesarias para la existencia material de cualquier formación social o cualquier modo de producción” (p. 201).

En la lectura que Hall hace sobre la teoría de la ideología de Althusser dirá que “parecería ser, sustancialmente, la de la clase dominante. Si hay una ideología de las clases dominadas, parece ser una que se adapta perfectamente a las funciones y los intereses de la clase dominante dentro del modo capitalista de producción” (Hall, 2010, p. 202).

Williams incluye las nociones de cultura e ideología en el concepto sobre la hegemonía, basada en la teoría gramsciana que retomaremos luego. El acento no está en el sistema de ideas y creencias, como en Althusser, sino en todo el proceso social vivido (Williams, 2000). La noción de hegemonía no pone en el mismo plano conciencia e ideología, ni reduce la conciencia a las formaciones de la clase dominante, porque toma en cuenta las relaciones sociales desiguales, las negociaciones y el consenso.

Mientras que para Althusser los individuos son hablados y determinados por las estructuras de las que son portadores, para Williams los individuos son partícipes activos en la producción de su propia historia y de su ideología. A propósito de estas diferencias, Hall (2010) tomará una tercera posición y en relación con la ideología y la clase social dirá que no hay una necesidad de correspondencia entre ambas porque “no hay ninguna ley que garantice que la ideología de una clase sea dada inequívocamente dentro de la posición que la clase ocupa en las relaciones económicas de la producción capitalista o se corresponda con ella” (p. 197). Tampoco hay “garantía de que, bajo todas las circunstancias, ideología y clase nunca puedan articularse juntas de ninguna manera o producir una fuerza social capaz, por un tiempo, de una unidad en la acción autoconsciente en una lucha de clases” (p. 197).



En este sentido, Hall se enmarca en las nociones de Antonio Gramsci (1970) respecto a que la ideología refiere a una concepción del mundo que ubica al sentido común, a la religión, a la ciencia, como ideologías y como categorías históricas, es decir, en desarrollo permanente. Gramsci no reduce la ideología a las formaciones de conciencia de la clase dominante y para él la conformación de las superestructuras reside en la lucha constante por las formaciones sociales. Esta visión de la ideología permite llegar al concepto de hegemonía. La hegemonía, según el filósofo, conforma todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con nuestra vida y con la percepción que tenemos de nosotros mismos y de nuestros mundos.

Toda hegemonía es siempre dominante, pero no de forma absoluta. Las expresiones culturales alternativas son claves en el propio proceso hegemónico. Dice Williams (2012):

Una hegemonía estática del tipo indicado por las abstractas definiciones totalizadoras de una “ideología” o una “concepción del mundo” dominante, puede ignorar o aislar tales alternativas y tal oposición; pero en la medida en que estas son significativas, la función hegemónica decisiva es controlarlas, transformarlas o incluso incorporarlas. (P. 59)

El autor (2000) entiende que

[...] solo podemos comprender una cultura dominante si entendemos el proceso social real del cual depende: me refiero al proceso de incorporación. Los modos de incorporación conllevan una importante significación social. Las instituciones educativas son, generalmente, las principales agencias de transmisión de la cultura dominante, y ésta es una actividad tan fundamental tanto cultural

como económicamente. Por lo tanto es, al mismo tiempo, una actividad cultural y una actividad económica. (P. 134)

En este trabajo analizaremos la representación de los emigrantes pos-2001, en los filmes de ficción comerciales producidos en Argentina y España, en tanto expresiones culturales y productos de la industria cultural; y, por tanto, se intentará reflexionar sobre su función como vehículos ideológicos de la cultura dominante.

Esta decisión se fundamenta en que, así como con las palabras nombramos y damos existencia al mundo, las imágenes forman parte de un lenguaje performativo, producen y reproducen, a través de distintos soportes, una cosmovisión determinada. Construyen subjetividades de acuerdo con lógicas de clase y de género, desde una matriz cultural que se aprende y se transmite, constituyéndose en prácticas muy arraigadas pero posibles de transformar.

Monterde (2001), siguiendo el concepto gramsciano, considera la ideología como concepción de mundo, como el modelo mental predominante en un discurso fílmico, que revela características de una sociedad determinada. Agregamos que todo cineasta expresa, a través de distintas técnicas y narrativas, su ideología. Algunos utilizarán su obra para darle continuidad a la ideología dominante, otros harán películas para dar a conocer sus propias visiones del mundo, y habrá casos en los que la obra artística será un medio para darle voz a la cultura contrahegemónica. En cualquier caso, la perspectiva que elige el realizador y la negación de otras, que constituye todo filme, hace que siempre sea parcial, subjetiva. Por eso las películas hablan de quién las hizo y de cuándo se hicieron, como dice Sorlin (1985), incluso las

películas históricas “hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado” (p. 28) que del referente histórico que intentan evocar.

En este sentido, e independientemente de su género, toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir las cosas, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del contexto que habita. Crea hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, todas esas imágenes que constituyen la ideología. Pero también es un lugar privilegiado para la manifestación o creación de representaciones o imaginarios colectivos (Williams, 2012).

Así, la clase dominante se legitima con la facultad de crear los imaginarios sociales y las representaciones que una sociedad tiene de sí misma, pero no lo hace sin disputa. Existen imaginarios sociales hegemónicos y subalternos. Para Pierre Mannoni (2001), las representaciones sociales son procesos cognitivos y emotivos productores de sentido y son dinámicas, estructurantes y perseverantes. Además, actúan como esquemas organizadores de la realidad, aseguran la permanencia y la congruencia de lo que es creído. “Las representaciones sociales están en la interface entre la participación subjetiva en la sociabilidad y las formas producidas por el cuerpo social” (Mannoni, 2001, p. 61). Por su parte, los medios de comunicación actúan sobre la disponibilidad de las representaciones sociales, utilizando determinadas representaciones que potencian la adhesión de las personas. Tienen un doble rol: plasman y alimentan las imágenes de alteridad existentes en la sociedad. Y, al establecer las fronteras que marcan los límites entre el nosotros y los otros, participan del proceso de construcción identitaria (Rodrigo Alsina, 2000). Estos discursos identitarios se alimentan de prejuicios y estereotipos que refuerzan una visión simplificada de la realidad.

## Estereotipos

Las ciencias sociales estudian al estereotipo en términos de representación y de creencias colectivas, mientras que las ciencias del lenguaje los analizan como constructores del sentido. Nos interesa observar cómo el cine utiliza esa figura en la construcción identitaria del emigrante/inmigrante argentino.

Amossy y Herschberg (2001) realizan un recorrido histórico sobre los conceptos: cliché, lugares comunes y estereotipos, de los que daremos cuenta a continuación. Para ello, recuperan los aportes de diversos autores como Remy de Gourmont, Louis Marie Morfaux, Fischer y Umberto Eco.

El término cliché se originó en el campo de la fotografía, donde designaba el negativo a partir del cual se podía sacar un número indefinido de copias. Se usó, luego, para denominar a una frase hecha, que se repite en los libros o en la conversación, o bien un pensamiento que se ha vuelto trivial. Las autoras citan a Remy de Gourmont, quien distingue el cliché del lugar común: el primero “representa la materialidad de la frase; el lugar común, la trivialidad de la idea, y este último se expresa de diversas maneras (Gourmont, 1899, p. 288)” (p. 16).

A su vez, toman de Fischer (1996) la noción de que los clichés son formas de designar las categorías descriptivas simplificadas basadas en creencias y en imágenes reductoras, por medio de las cuales calificamos a las demás personas o a otros grupos sociales, sujetos a prejuicios (p. 33).

Y luego recuperan los postulados de Amossy (1991), en su texto *Les idées reçues. sémiologie du stéréotype*:

El estereotipo debe ser estudiado como un fenómeno distinto del cliché o del lugar común [...], se lo puede definir como una representación social, un esquema colectivo cristalizado que corresponde a un modelo cultural dado. En tanto tal, es constitutivo del texto, que puede intentar desarmarlo, pero no puede desconocerlo. (P. 69)

Las autoras vinculan al estereotipo con el proceso de lectura y citan a Umberto Eco. “En efecto, el relato sólo puede ser interpretado a partir de la inferencia de guiones preexistentes” (p. 80), que permiten, de este modo, algún grado de previsibilidad. Se trata de un saber común para todos los miembros de una misma comunidad cultural.

Siguiendo a las autoras, diremos que el cliché “emerge a la superficie del discurso bajo la forma de una expresión hecha inmediatamente reconocible” (p.78). Mientras que el estereotipo es un juicio rígido, no crítico, que nos viene dado, difícil de modificar. Es reconocido y activado por el público al relacionarlo con los modelos preexistentes y generados por la cultura en la que está inmerso. Nos permite esquematizar y categorizar a los otros, aunque esa imagen no refleje algo real.

Entonces, esa representación basada en la creencia u opinión puede provocar una visión deformada del otro que conlleva prejuicios, y esa actitud hacia los miembros de un grupo social tiene un impacto considerable sobre la identidad y sobre las relaciones que establecen los grupos y los individuos en una sociedad, como, por ejemplo, la discriminación. Cada individuo tiene múltiples identidades sociales asociadas a los grupos a los que siente pertenencia y esas imágenes serán fundamentales en el proceso identitario. La permanencia de esa construcción imaginaria a lo largo del tiempo en la sociedad es favorecida por los medios masivos de comunicación, entre ellos, des-

taca la capacidad que tiene el cine de, por un lado, imponer modas, gustos y comportamientos determinados, y, por otro, de perpetuar o desmontar estereotipos. Es por ello relevante tener en cuenta que el cine, como otros medios de comunicación, participa del proceso mediante el cual los miembros de los grupos estigmatizados reciben y se acomodan a la imagen desvalorizada que les devuelve un entorno hostil. Hacen propio el estereotipo discriminatorio y lo activan en su propio comportamiento.

Entonces, analizar los estereotipos y clichés que se dan en el cine, como resultado de repeticiones discursivas, estéticas y retóricas, nos permitirá echar luz sobre imaginarios y relaciones sociales puestas en juego en determinados momentos históricos.

### **Nosotros, los otros**

El corpus fílmico que analizamos fue producido, realizado y estrenado en Argentina y España en el período histórico comprendido entre los años 2001 y 2011. Durante esos años tuvo lugar la emigración más importante que haya registrado la República Argentina en general, y en particular hacia la *madre patria*. En ese período, según el Instituto Nacional de Estadísticas de España, el número fluctuó entre 74.810 en el 2000, 295.401 en 2008 y 280.286 en 2012 inmigrantes argentinos<sup>10</sup>. Hablaremos más adelante de las causas y consecuencias de ese movimiento migratorio, pero nos interesa, en primera instancia,

---

<sup>10</sup>Este número oficial no incluye a quienes ingresaron a España con el pasaporte de la Comunidad Europea. Como dato de color vale apuntar que en ese período el Consulado de Italia en Barcelona incorporó un empleado con conocimientos de lengua castellana para atender a los ciudadanos provenientes de Argentina y de Uruguay.

definir algunos conceptos claves para el análisis de nuestros filmes; y en segundo lugar, realizar un recorrido por las últimas décadas de los estudios sobre la cultura popular y el cine en Latinoamérica, para ubicar en contexto nuestro corpus en tanto producto de una cultura que se nos revela –aparentemente– como única, globalizada, hegemónica.

El antropólogo Marc Augé (2000) identifica al *otro exótico* que se define con respecto a un *nosotros* que se supone idéntico (franceses, europeos, occidentales); y el *otro étnico* o *cultural*, que se define con respecto a un conjunto de otros que se suponen idénticos (p. 25). Y es a partir del encuentro que empieza a hablarse de sociedades multi-culturales, en la segunda mitad del siglo xx en Estados Unidos. Así, se destaca el fenómeno de la diversidad cultural y lo positivo de sus diferencias, en contraposición a la idea de asimilación, según la cual los inmigrantes deben adaptarse a la cultura a la que llegan renunciando a sus historias y representaciones.

“El modelo del mundo del colonizador” es una buena síntesis para definir al eurocentrismo, según señalan Ella Shohat y Robert Stam (2002). Los autores dan cuenta de la importancia de tomar conciencia de “los efectos intelectualmente debilitadores del legado eurocéntrico para comprender, no sólo las representaciones de los medios de comunicación contemporáneos, sino también de las subjetividades contemporáneas” (p. 19). Como sustrato ideológico común a los discursos colonialistas, imperialista y racista, el eurocentrismo es una forma de pensar que permea la estructura de las prácticas y representaciones contemporáneas, incluso después del fin formal del colonialismo (Shohat y Stam, 2002, pp. 19-20). Los autores plantean que el eurocentrismo es endémico en la educación y el pensamiento contemporáneo, al punto que se integra al léxico como *sentido común*. Se

da, por supuesto, que la historia, la filosofía y la literatura válidas son las europeas. Por *europeos* se refieren no solo a los de la misma Europa, sino también a los *neoeuropeos* del continente americano, Australia y demás lugares. “Los vestigios de siglos de dominio europeo axiomático dan forma a la cultura general, el lenguaje cotidiano y los medios de comunicación, y engendran un sentimiento ficticio de superioridad innata en las culturas y los pueblos de origen europeo” (Shohat y Stam, 2002, p. 20).

Teniendo en cuenta este planteo es interesante observar que en el espacio real esa convivencia pacífica y de respeto tiene más que ver con un ideal por alcanzar que con una realidad (Huysen, 1986), pues en los países receptores de migrantes se considera legítima la multiplicidad de comidas étnicas, de ropa o de música, pero esos mismos consumidores acusan al otro real por conservar sus rasgos culturales, percibiéndolos como una amenaza contra la cultura hegemónica.

Es por ello que las críticas al multiculturalismo reclaman, ante la contradicción del enunciado, que la posibilidad de una convivencia en la diversidad pase por un compromiso político que garantice la igualdad entre *nacionales* e *inmigrantes*, término con el que llamamos a quienes por razones estructurales –económicas, políticas, psicológicas, bélicas, etc.– se ven empujados a salir de sus fronteras en busca de oportunidades que mejoren su calidad de vida.

En este sentido, es interesante el planteo de Lawrence Grossberg (2003), quien ubica a las identidades subalternas en un lugar intermedio, en la frontera: “Ni colonizador ni sujeto precolonial, el sujeto postcolonial existe como un híbrido único que por definición, puede constituir también los otros dos” (p. 156). El concepto diáspora relaciona la identidad con la ubicación y las identificaciones espaciales.



Según este autor, “el poder dominante necesariamente construye su otro como una diferencia reprimida y deseada” (p. 154). Tendremos en cuenta este concepto para analizar los filmes.

### **Estudios sobre la cultura**

De este vasto campo de estudios, destacaremos los aportes teóricos del antropólogo García Canclini (1989). El concepto de hibridez cultural refiere a lo transcultural y permite repensar los vínculos entre cultura y poder; da a las relaciones culturales un lugar prominente en el desarrollo político. El autor (2001) diferencia entre internacionalización, transnacionalización y globalización.

La internacionalización designa la ampliación geográfica de la actividad económica, que tuvo lugar desde el siglo xvi con el proceso colonizador de América, Asia y África. Además del sistema económico, se impusieron lengua, religión y otras manifestaciones culturales.

En cuanto a la transnacionalización, el autor la ubica en la primera mitad del siglo xx, con la aparición de las empresas multinacionales que tienen actividad productiva y comercial en varios países simultáneamente, con casa central en Estados Unidos o Europa, e independencia de las leyes nacionales. El concepto también aplica a los flujos migratorios que circulan entre varios países. Con la conformación de los Estados nacionales en esos territorios, la actividad económica y cultural fue controlada no por las metrópolis, sino por los nuevos Estados, que protegían la industria propia.

García Canclini (1989) considera que la globalización es la culminación de los procesos anteriores. Sostiene que en esta etapa, “el desarrollo tecnológico contribuyó en la creación de un mercado eco-

nómico y financiero mundial, con una producción desterritorializada” (pp. 3-5). El autor cita a Renato Ortíz para agregar que estos cambios fueron acompañados por la formación de una *cultura internacional popular* en la que el cine colabora para que los consumidores de casi todos los países tengan la misma información y los mismos estilos de vida que publicitan los actores y actrices hollywoodenses y la música pop.

### Cine y multiculturalismo

Otro concepto que acuñaron el brasileño Robert Stam y la india Ella Shohat (2002), relacionado directamente con el de eurocentrismo, es el de hollywoodcentrismo, que es para el cine lo que el colonialismo de raíz eurocéntrica para la cultura. En ambos casos se exportan, desde los países centrales o hegemónicos hacia los países periféricos, formas de producción capitalistas. Bajo este concepto, se estudia la monopolización del mercado latinoamericano por la producción estadounidense, que históricamente ha sido de más del 90%, y la expansión del modelo de *cines multiplex*, asociada a las grandes cadenas distribuidoras norteamericanas, en casi todo el continente, en detrimento de las salas locales y de las cuotas de pantalla nacionales. Según explican los autores, la teoría cinematográfica *oficial* de Europa y de los Estados Unidos ignoró durante parte del siglo los temas del racismo y del multiculturalismo, pese al auge de los discursos imperialistas, del racismo científico y de los estrenos de muchas películas colonialistas.

Como intento de contrarrestar el poder hegemónico que las *majors* estadounidenses tienen en la distribución de filmes, durante los años 90 y 2000, se dio una expansión de coproducciones internacionales, en tanto productos culturales globalizados. Por coproducciones se entienden

los filmes financiados por el capital global, cuyos elencos incluyen actores y locaciones de diferentes países, y ponen en primer plano el estatus híbrido de sus contextos de producción tanto en su construcción formal como en su contenido narrativo (Baer y Long, 2004, p. 150).

Inspirado en iniciativas de coproducción cinematográfica europeas, surgió en 1997 el Programa Ibermedia, mecanismo de financiamiento patrocinado por España, Portugal y dieciocho países miembros de Latinoamérica<sup>11</sup>. Este programa tiene como objetivo promover el desarrollo de filmes y está financiado principalmente por España, aunque recibe fondos de cada país miembro. Los países compiten a través de productoras independientes para el desarrollo de guiones, de producción, de capacitación, de exhibición y distribución y para las ventas internacionales.

El donante más importante es España, pero no actúa simplemente de modo altruista. Según datos de la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB, 2008), la mayoría de los fondos españoles provienen de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), una agencia para el desarrollo, que depende del Ministerio de Relaciones Exteriores, creada para mantener relaciones positivas con otros países. El 15.6% proviene del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales españolas (ICAA), y el 11.7% de la agencia Co-

---

<sup>11</sup>La función de Ibermedia fue descrita en un documento producido durante la Cumbre de las Américas en 1996: “La cuestión es cómo uno podría contribuir al desarrollo de una industria cinematográfica y televisiva iberoamericana que sea competitiva en el mercado mundial, que esté orientada hacia el futuro tecnológico, que sea capaz de proyectar su propia cultura y, además, que contribuya a crear empleo y reducir el déficit comercial”. Los países miembros son: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, México, Panamá, Perú, Portugal, Puerto Rico, España, Uruguay y Venezuela. Véase [www.programaibermedia.com](http://www.programaibermedia.com)

peración Cultural, que forma parte del Ministerio de Cultura español (SEGIB, 2008, p. 22).

Argentina y España tienen una larga historia de intercambio cinematográfico. La primera intención de institucionalizar ese intercambio data de 1946, con el Convenio Comercial y de Pagos de Juan Domingo Perón y Francisco Franco, que se materializó con la firma del primer acuerdo cinematográfico en septiembre de 1948 (Getino y Schargorodsky, 2008). Actualmente, Argentina es el principal socio iberoamericano de España en la coproducción de filmes y el tercero a nivel mundial (Ciller y Beceiro, 2013).

Resulta evidente que la coproducción es el motor para el actual cine argentino cuando vemos que en el período 2002-2016 de las 1656 películas estrenadas, 322 (19%) fueron coproducciones, de las cuales 148 (9%) tuvieron participación española. España aportó el 40% de las coproducciones y obtuvo el 17% del presupuesto total. A pesar del “déficit”, ese país se posiciona como el principal aportante y receptor, mientras que Argentina aportó el 7% y recibió el 10%<sup>12</sup>.

Para el cine argentino, Ibermedia significa una serie de ventajas: coproducción con otros países; exportación de películas, actores, directores y técnicos; y posibilidad de competir en festivales de prestigio (González, 2017).

Los actores y actrices –Héctor Alterio, Cecilia Roth, Miguel Ángel Solá, Federico Luppi, Pepe Soriano, Norma Aleandro– que llegaron a España en la década de los setenta y permanecieron allí después del retorno de la democracia o eligieron vivir entre ambos países, se han

---

<sup>12</sup>El aporte argentino al programa de coproducción fue en 1998 de USD 200.000, en 2001 de USD 100.000, en 2002 no pudo afrontar el pago, y en 2008 de USD 400.000 (González, 2017).

consolidado como estrellas del cine para el público español; y así habilitaron el espacio para otros actores y directores que se radicaron después del 2001, como Leonardo Sbaraglia, Darío Grandinetti y Eduardo Blanco, entre otros<sup>13</sup>. Muchos de los cuales han sido *premiados* con la carta de ciudadanía española. Las numerosas coproducciones entre ambos países ayudaron a reforzar estos vínculos.

Para los españoles, las ventajas de la coproducción pueden resumirse en menor coste de inversión, exhibición en Argentina y su área de influencia latinoamericana, el aporte de profesionales y soporte técnico de primer nivel, locaciones para filmación y el *gancho* de determinados actores y directores argentinos (Rodríguez Sánchez, 2015).

---

<sup>13</sup>Ricardo Darín, Pablo Echarri y Leticia Brédice forman parte del contingente, pero nunca se radicaron en España.

## | CAPÍTULO 2 |

### El contexto de los procesos migratorios y su representación en el cine

En este capítulo, definiremos las categorías de *exiliado político* y de *exiliado económico*, y haremos un recorrido histórico sobre las representaciones de esas categorías en el cine hispano-argentino. También contextualizaremos el estallido económico, social y político conocido como el corralito o la crisis del 2001, que tuvo lugar en Argentina.

No hay sociedad moderna que no haya sido el resultado de flujos migratorios, y la formación de la nación argentina es un buen ejemplo. Entre 1815 y 1930 salieron de sus países de nacimiento entre 55 y 60 millones de europeos. Un 7% fue hacia Australia y Nueva Zelanda, más de dos tercios a América del Norte, y un quinto eligió como destino Sudamérica. Este movimiento humano cambió la composición de la población mundial y Argentina no fue una excepción.

Según el primer Censo Nacional de la República Argentina, de 1869, había 1.830.214 habitantes, número que aumentó, en parte por la llegada de emigrantes europeos, en 1914, a 7.885.237 habitantes; en 1947, a 15.893.827 habitantes; y en 1960, a 20.013.793 habitantes (Cámara Argentina de Comercio y Servicios, 2019)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup>“La población originaria no fue censada y se la estimó en 93.138 habitantes (45.291 en Chaco, 3.000 en Misiones, 21.000 en La Pampa y 23.847 en la Patagonia)” (p. 1).

Además, el primer Censo Nacional de Población de 1869 detalla una cifra de 41.000 argentinos en el exterior<sup>15</sup>. Un siglo después, esa Argentina receptora se convirtió en expulsora, y España fue el destino más elegido por los emigrantes<sup>16</sup> en los tres momentos históricos en los que tuvo lugar este fenómeno de naturaleza política y demográfica: la dictadura cívico-militar que derrocó el tercer gobierno peronista en 1976, la hiperinflación de 1989 y la crisis financiera del 2001.

Estos desplazamientos transnacionales de doble sentido han provocado cambios sociales, políticos, económicos y culturales tanto en Argentina como en España y, al mismo tiempo, han creado un espacio social: el de los migrantes.

Para nombrar a esa persona –o grupo de personas– que emprende un proyecto migratorio se utilizan diferentes enunciados. Aun cuando no existe una definición jurídicamente convenida, la Organización Internacional para las Migraciones define migrante a

[...] cualquier persona que se desplaza o se ha desplazado a través de una frontera internacional o dentro de un país, fuera de su lugar habitual de residencia independientemente de: 1) su situación jurídica; 2) el carácter voluntario o involuntario del desplazamiento; 3) las causas del desplazamiento; 4) o la duración de su estancia. (Naciones Unidas [sitio web])

---

<sup>15</sup>“El ejército que se encontraba en operaciones en Paraguay totalizó 6.276 personas, y los argentinos en el exterior se estimaron en 41.000” (p. 1).

<sup>16</sup>Según los Censos Nacionales de 1895 y 1914 (Lattes y Oteiza, 1987), llegaron 199.000 y 841.000 españoles al puerto de Buenos Aires. Esta es una de las respuestas, además de la lengua compartida, a la pregunta de por qué se elige España como destino para emigrar.

De esta descripción se desprenden dos enunciados que utilizaremos a lo largo del análisis de los filmes: el emigrante, quien emprende la partida por voluntad propia o ajena; y el inmigrante, quien llega o reside en la sociedad de acogida.

Los motivos por los cuales una persona emigra exceden este trabajo. En la mayoría de los casos, los motivos por los cuales se abandona el lugar de nacimiento se superponen y cambian con el tiempo. Es un proceso en el que intervienen muchas variables y que le demanda permanentemente a las ciencias sociales reformular, cambiar o crear nuevas categorías de análisis. En la mayoría de estudios sobre el tema, se asocia la salida del país por la fuerza con la categoría de exilio y la partida por cuestiones económicas con la de emigración; sin embargo, veremos que esa oposición no es tan categórica en la vida de las personas.

El filósofo italiano Giorgio Agamben (1996) define el exilio como “la figura de la vida en su inmediata y originaria relación con el poder soberano” (p. 41). Es el Estado el que tiene la potestad de expulsar a alguien, de ponerlo en *estado de excepción*, de negarle el derecho a la ciudadanía. El argumento más utilizado para definir el exilio, además de la imposición de la salida, es la imposibilidad del retorno (Jensen, 2007; Grinberg y Grinberg 1984). Así, el exilio aparece ligado a causas políticas, y, en nuestra historia, ligado a las consecuencias de la dictadura cívico-militar impuesta en 1976.

Con respecto al país receptor, en 1986 se produjo un proceso de regularización al que se acogieron los inmigrantes argentinos que habían llegado a España, después del golpe de Estado, sin pasaporte español y sin permiso de residencia. Gracias a esa regulación, se esti-



ma que entre 1976 y 1986 hubo un incremento medio anual del 13,9% (Actis y Esteban, 2007)<sup>17</sup>.

## El cine del exilio político

Diferentes historiadores<sup>18</sup> han reconstruido las trayectorias individuales y colectivas del contingente de exiliados argentinos, desde múltiples perspectivas; mientras que el cine argentino de las últimas décadas, si bien ha demostrado un especial interés en la última dictadura cívico-militar, tardó en poner el foco en ellos.

El historiador estadounidense Robert Rosenstone (1997) sostiene que [...] las películas nos dan un plus al que no llegan otros documentos históricos, nos hacen sentirnos partícipes de las vidas y situaciones de otras épocas. Las imágenes de la pantalla, junto con los diálogos y sonidos en general, nos envuelven, embargan nuestros sentidos y nos impiden mantenernos distanciados de la narración. En la sala de cine estamos, por unas horas, atrapados en la historia. (P. 31)

Esas horas de filmes protagonizados por exiliados políticos, realizados desde los años ochenta hasta hoy, constituyen la presencia de

---

<sup>17</sup>En 1986 se registraron 20.000 inmigrantes con nacionalidad argentina, quedaban fuera de esa cifra aquellos que poseían la doble nacionalidad argentino-española.

<sup>18</sup>Del Olmo, Margarita (2002); Franco, Marina y González Bernaldo, Pilar (2004); Franco, Marina (2008); Guelar, Diana, Jarach, Vera y Ruiz, Beatriz (2002); Jensen, Silvina (1988, 2003, 2007); Jensen, Silvina y Pablo Yankelevich (2007); Jensen, Silvina y Lastra, Soledad (Eds.) (2014); Korinfeld, Daniel (2008); Lastra, María Soledad (2014); Lattes, Alfredo, y Oteiza, Enrique (Eds.) (1987); Ponza, Pablo (2010); Roniger, Luis y Sznajder Mario (2004); Yankelevich, Pablo (Coord.) (2004); Yankelevich, Pablo y Jensen, Silvina (Coords.) (2007); Yankelevich, Pablo (2009); Mira Delli-Zotti, Guillermo Claudio (2002).

una ausencia (Barthes, 2009), una contribución fundamental del cine al conocimiento histórico de un sujeto social invisibilizado durante años<sup>19</sup>.

Según el análisis realizado por Guillermo Mira Delli-Zotti y Fernando Osvaldo Esteban (2008) de un corpus fílmico sobre el exilio, este proceso

[...] produjo una ruptura que involucró todos los ámbitos de la vida del individuo (afectiva, familiar, profesional, etc.); implicó un quiebre absoluto que cuestionó pensamientos y prácticas, y obligó a los exiliados a reinventarse a sí mismos. Ello repercutió en la percepción del propio desplazamiento exiliar y en la posibilidad de asentarse en el lugar de refugio [...]. La práctica política y el compromiso moral con el cambio social en Argentina fueron experiencias socializadoras que alentaron el retorno en lugar de la integración [...]. Un gran sentimiento de culpa por haber sobrevivido al genocidio perpetrado por la dictadura militar, contribuyó a dificultar la integración en el país de acogida, en la medida que cualquier mejora en las condiciones de vida, podía ser resignificada como una gratificación. (Pp. 21-22)

Como postula Gustavo Aprea (2008), en estos filmes destacan el realismo testimonial del cine político de la época dirigido al público

---

<sup>19</sup>Muchos de esos filmes fueron realizados durante la presidencia de Raúl Alfonsín. De su política cinematográfica resaltan, como en el resto de las expresiones culturales, la libertad de expresión y el fin de la censura impuesta. Pero si bien se otorgaron subvenciones y créditos y se duplicó el número de películas del período anterior, no hubo un fortalecimiento del sector, en la convulsionada economía del país, lo que impidió a los productores afrontar las deudas. Interesa destacar la Ley n.º 23052/1984, que eliminó la censura y toda legislación represiva, y mencionar que en el INEC se recuperaron los ingresos propios para el fomento cinematográfico, mediante la aplicación de un único impuesto del 10% sobre el precio de las entradas vendidas.

masivo, que, a diferencia del cine militante y del cine de autor de las etapas anteriores, habló de política pero no desde la política.

Alejandra Rodríguez y Marcela López (2009) señalan que los filmes de este período hablan del horror de lo que había sucedido, pero sin discutir el discurso hegemónico que colocaba a la sociedad como víctima inocente del enfrentamiento entre las Fuerzas Armadas y las organizaciones guerrilleras.

El cine no fue ajeno al exilio. Muchos actores, directores, productores y técnicos tuvieron que emigrar, perseguidos por la censura o por las patotas asesinas de la Triple A y la Junta Militar<sup>20</sup>. Esas experiencias que marcaron sus cuerpos se vieron narradas en las pantallas de la democracia con el objetivo de reivindicar al exiliado<sup>21</sup>, que no

---

<sup>20</sup>Entre 1976 y 1977 se establecieron, provisional o definitivamente, en España realizadores como Gerardo Vallejo, Rodolfo Kuhn o Lautaro Murúa (quien, no obstante, trabajó preferentemente como intérprete), y una lista de actores y actrices de renombre como Héctor Alterio, Norma Aleandro, Walter Vidarte, Luis Politti, Marilina Ross, Norman Brisky, Zulema Katz, Luis Brandoni. Cipe Linkovsky, Cecilia Roth, Cristina Rota, María Vaner, Manín Adjemián, Norma Bacaicoa, Sara Bonet, Raúl Fraire, entre otros.

<sup>21</sup>*Volver* (David Lipszyc, 1982); *El rigor del destino* (Gerardo Vallejos, 1985); *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987); *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1986); *Tangos. El exilio de Gardel* (1986) y *Sur* (Fernando “Pino” Solanas); *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987); *A dos aguas* (Carlos Olguín, 1988); *Mirta, de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia, 1987); *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985); *La amiga* (de Jeanine Meerapfel, 1989); *Un muro de silencio* (de Lita Stantic, 1993); *Un lugar en el mundo* (1992), *Martín* (Hache) (1997), *Lugares Comunes* (2002) y *Roma* (2004) (Adolfo Aristarain); *Despabláte amor* (Eliseo Subiela, 1996); *Aluap historias breves II* (de Tatiana Mereñuk y Hernán Belón, 1996); *Amigomío* (Alcides Chiesa y Jeanine Meerapfel, 1997); *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999); *Nueces para el amor* (Alberto Lecchi, 2001); *Vidas privadas* (Fito Páez, 2001); *Ilusión de movimiento* (Héctor Molina, 2003); *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004); *En ausencia* (2003) y *Cordero de Dios* (de Lucía Cedrón, 2008); *Te extraño* (Fabián Hofman, 2010); *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011); *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001); *Los ojos vendados* (Carlos Saura); *El hombre de moda* (Fernando Méndez Leite, 1980); *Truman* (Cesc Gay, 2015), entre otros.

solo había sido expulsado de su tierra, sino también suspendido de la historia de la nación (Jensen, 2007), para materializar la memoria, para mantener el recuerdo (Pierre Norá, 1998).

### Exilio económico

La migración económica desde Argentina hacia España no llamó la atención de los investigadores hasta la crisis del 2001. El éxodo como consecuencia del llamado *corralito* provocó el interés desde diferentes ámbitos de las ciencias sociales, con análisis que abordaron la cuestión cuantitativa, las historias de vida o la acción colectiva<sup>22</sup>. No fue así con el movimiento migratorio que provocó la crisis económica de finales de la década de los ochenta.

El significante exiliado, tan cercano a nuestra literatura académica y a nuestra filmografía, no distingue salida o llegada, es un *no lugar*<sup>23</sup>. En cambio el concepto emigrado o inmigrante refiere, indefectiblemente, a dos lugares: el de procedencia y el de destino.

Por su parte, si el exilio se asocia con imposición y la emigración con acto voluntario, Fernando Osvaldo Esteban (2003) matiza la diferencia y establece grados de voluntariedad del traslado, identificando dos tipos de movimientos migratorios: los *espontáneos*, que son los que

<sup>22</sup>Actis, W. (2005, 2003); Actis, W. y Esteban, F. (2008, 2007); Aruj, R. S. (2004); Colectivo Ioé (1995, 1987); Del Olmo Pintado, M. (1989, 1991); Esteban, F. O. (2002, 2003a, 2005); Mira Delli-Zotti, G. y Esteban, F. O. (2003); Mira Delli-Zotti, G. (2004, 2005, 2005a); Palomares, M., Castiglione, C., Aguirre, O., Cura, D., Nejamkis, L. (2005).

<sup>23</sup>El término es un neologismo introducido por el antropólogo Marc Augé (2000) en su obra *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. La percepción de un espacio como no-lugar es subjetiva: cada persona con su subjetividad puede ver un sitio dado como un no-lugar o como una encrucijada de relaciones humanas.

voluntariamente emigran, y los *forzados*, que son los que no eligen dejar su lugar de residencia y en algunos casos tampoco eligen el lugar donde emigrar. De acuerdo con esta definición, podemos preguntarnos qué grado de elección tienen los emigrantes económicos, si se van de sus lugares motivados por el desfase entre sus expectativas y la posibilidad de satisfacerlas. Con este argumento, consideramos pertinente utilizar el término exilio económico para referir a los desplazamientos de cientos de miles de argentinos durante las crisis del 89 y la de 2001, cuya salida implicó forzosamente una ruptura con la propia identidad individual y para los cuales el regreso no era una opción voluntaria.

### La crisis del 2001

En el 2001, el Fondo Monetario Internacional definió globalización como una

[...] interdependencia económica creciente del conjunto de países del mundo, provocada por el aumento del volumen y la variedad de las transacciones transfronterizas de bienes y servicios, así como de los flujos internacionales de capitales, al tiempo que se produce la difusión acelerada y generalizada de tecnología. (Reques, 13 de mayo de 2002)

El mismo organismo reconoció, en febrero del 2003, dos años después del estallido de la economía argentina, que el colapso del país latinoamericano y sus consecuencias económicas y sociales significaron un coste a la reputación del organismo internacional (International Monetary Found, octubre de 2003).

Durante ese año, alrededor de 20 millones de latinoamericanos y caribeños residían en un país diferente al de su nacimiento, el equivalente

al 10% de los migrantes del mundo. Esto evidencia los efectos expulsivos de la globalización económica en la región (Mármora, 2003). Argentina alcanzó su punto de inflexión, con respecto a la emigración de ciudadanos, entre el 2001 y el 2005, luego de que colapsara el modelo neoliberal de valorización financiera iniciado por la dictadura<sup>24</sup>. En ese entonces –tal como en el momento que iniciamos este trabajo en el 2018– los medios de comunicación hegemónicos mostraban los cambios como signo de modernidad y desmentían que el modelo neoliberal produjera más pobres. Se festejaba la tan ansiada separación del Estado y la sociedad civil como única receta para alcanzar la estabilidad económica.

En diciembre del 2001, la deuda pública nacional representaba el 138% del Producto Interno Bruto (PIB) (Kulfas y Schorr, 2003) cuando el Fondo Monetario Internacional suprimió la entrega de divisas, el *corralito* prohibió a los ahorristas retirar el grueso de sus depósitos bancarios y los grandes capitales se fugaron del país. Esta debacle fue el resultado de la larga década neoliberal presidida por el peronista Carlos Menem (1989-1999) y el radical Fernando de la Rúa (1999-2001), cuyas políticas públicas pueden resumirse en la convertibilidad (respaldo de la moneda nacional en circulación por una cantidad equivalente en dólares: un peso igual a un dólar), la apertura irrestricta a los capitales financieros, la desregulación de las importaciones, el desmantelamiento de la industria nacional, el endeudamiento exter-

---

<sup>24</sup>Las recetas del Consenso de Washington, de Margaret Thatcher y Ronald Reagan fueron mandamientos en materia económica para Argentina y toda la región. Carlos Menem, en Argentina, Carlos Salinas, en México, y Alberto Fujimori, en Perú, obedecieron el modelo que el dictador Alberto Pinochet ya había implementado en Chile tras el golpe del 73, seis años antes de la llegada al poder de “la dama de hierro”. Aunque no eran las primeras experiencias conservadoras en lo político y liberales en lo económico en suelo argentino.

no, la profunda reforma del Estado a través de las privatizaciones de lo público (proceso que consolidaba el poder económico en manos de los mismos grupos que lo habían concentrado durante la última dictadura cívico-militar de 1976), y las leyes de precarización laboral. El Estado como garante de las propuestas del mercado, con el objetivo de achicar el gasto público y el déficit fiscal.

El final anunciado tuvo como protagonista a la clase media, que en 2001 se sumó a los sectores más desfavorecidos ocupando el espacio público para visibilizar el hambre y la pobreza, y poner en agenda política los temas que el neoliberalismo había excluido durante años, con la complicidad de una amplia mayoría de ciudadanos, que sostenían el modelo con los votos y celebraban el ingreso del país al *primer mundo*.

Entre 2001 y 2002, el 54% de la población era pobre y el desempleo alcanzaba el triste récord del 24,2%<sup>25</sup> (Aulicino y Díaz Langou, abril de 2012). Esta desesperanzada situación impulsó a muchos ciudadanos argentinos a emigrar al exterior. Y, otra vez, España aparecía como uno de los destinos más convenientes, por idioma, lazos culturales y una creciente demanda de mano de obra. Las largas colas que mostraban los noticieros frente a los consulados no eran para todos los que ostentaban un antepasado europeo<sup>26</sup>. Aquellos que no contaban

---

<sup>25</sup>Según el Indec y el Programa de Seguridad Alimentaria, en el año 2003 había 20 millones de pobres del total de 37 millones. De estos, 9,8 millones eran indigentes. Entre mayo de 2003 y el primer semestre de 2004, tanto la pobreza como la indigencia se redujeron sustancialmente. El índice de pobreza pasó al 40,4% en 2004 y la población bajo la línea de indigencia se redujo al 15,0% (Aulicino y Díaz Langou, abril de 2012).

<sup>26</sup>Durante el período de 1857 a 1930 más de seis millones de extranjeros arribaron al país, la mayoría de ellos eran italianos (47%) y españoles (33%) (Merino Hernando y González Martínez, 2007, p. 50).

con la documentación o los requisitos para obtener la ciudadanía –el equivalente al derecho a residir, estudiar y trabajar en la Unión Europea– ingresaban al continente en calidad de extracomunitarios, en su mayoría turistas que dejaban vencer sus boletos de vuelta a casa para transformarse en inmigrantes *sin papeles*.

La salida y entrada de personas por el aeropuerto internacional de Ezeiza es el indicador que tiene la Dirección Nacional de Migraciones (DNM) para analizar el flujo migratorio. En 1999 el saldo hacia el exterior daba 1.313 argentinos. En 2000 ese número creció a 74.810, y en 2002, a 87.212, años que marcaron el pico de nuestro primer éxodo masivo en democracia (DNM-Indec, 2004).

En los años 2003 y 2004 estas cantidades disminuyeron a 20.586 y 29.821 personas, respectivamente. Sin embargo, la dimensión y duración de la crisis se advierten en el hecho de que en 2005 se produjo un nuevo récord de 159.695 emigrados. En 2007, Asuntos Consulares de la Cancillería establecía que había 1.350.000 argentinos en el exterior. Más emigrantes que inmigrantes por primera vez en la historia argentina.

Del otro lado del Atlántico, en el 2000, en España constaban 70.941 argentinos empadronados, número que se elevó a 93.872 en 2001 y a 295.401 en 2008 (Instituto Nacional de Estadísticas de España [sitio web]), convirtiéndose en el sexto colectivo de inmigrantes. Estos números corresponden a los residentes inscriptos en el Instituto Nacional de Estadística (INE) con nacionalidad argentina, pero ignoran a las personas procedentes de Argentina con pasaportes de otras naciones, bien de la misma España, bien de terceros países, como el caso frecuente de Italia.



## El cine del estallido

José Miguel Onaindía y Roberto Miller, a cargo del INCAA en el gobierno de la Alianza, presidido por Fernando de la Rúa, se destacaron por fijar un tope para la recuperación por subsidios. Limitar el monto para créditos y subsidios hacía que las películas con mayor producción no se llevaran todos los fondos que el Estado destinaba al cine, para apoyar a los directores y productores independientes. Miller inició la lucha por la autarquía del instituto, que logró instaurarse durante la gestión de Jorge Coscia en 2002 (Peña, 2012).

Para ese año la exhibición de los filmes se había transformado radicalmente. Entre 1985 y 1990 se cerraron 488 salas de cine. En 1994 se contaban 326 salas en todo el país, casi un tercio de las que había habido diez años antes. Para el año 2000, con las inversiones de los complejos multisalas internacionales y de las pantallas de los *shop-pings*, había 956 salas, pero muchos argentinos se quedaron sin acceso. En 2009, según informa el investigador Ricardo Campero (2009), alrededor de 13 millones de personas no tenían una sala de cine cerca de sus casas, y solo podía considerarse un mercado cinematográfico en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y las provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Neuquén y Mendoza.

Durante el *estallido social* y después de este, realizadores de las más diversas trayectorias salieron a capturar el momento histórico. Los investigadores Raúl Manrupe y Alejandra Portela (2009) registraron más de 1.200 largometrajes realizados entre 2003 y 2009, a diferencia de los 400 producidos entre 1997 y 2003. Las nuevas tecnologías y la facilidad de hacerse con ellas propiciaron el registro

documental de los hechos que tuvieron lugar durante los primeros años del nuevo siglo<sup>27</sup>.

Surgieron variantes del documentalismo con estéticas propias, en algunos casos asociadas al terreno artístico del Nuevo Cine Argentino, al documental social que pretendía contrarrestar el discurso de los medios hegemónicos o a las prácticas políticas alternativas más cercanas al cine militante (Aprea, 2008). Pero todos se preocuparon por narrar los sucesos desde el punto de vista de las víctimas, no desde el de las instituciones<sup>28</sup>.

Durante los años que sucedieron a la crisis del 2001, se utilizó exhaustivamente el lenguaje audiovisual en la discusión por las memorias sociales. Sin embargo, la figura del emigrado o exiliado económico no tuvo relevancia en la ficción. Pensar en el porqué de esa escasa representación generó la presente investigación.

---

<sup>27</sup>El Festival de Cine Independiente que se realizó en Buenos Aires, del 12 al 16 de abril de 2006, creó una sección titulada “Argentinos ida y vuelta”, dedicada a la problemática del exilio económico, en el que se exhibieron cuatro documentales que narran las experiencias de argentinos emigrados por la crisis del 2001: *Aguaviva* (Ariadna Pujol, 2005); *An ordinary family* (Fredrik Gertten, 2005); *El exterior* (Sergio Criscolo, 2006); y *Diario argentino* (Guadalupe Pérez García, 2006).

<sup>28</sup>El momento de auge del cine político-militante o de *intervención política*, según Octavio Getino (1982), se dio desde mediados de los sesenta hasta el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. La denuncia del subdesarrollo, el neocolonialismo y la dependencia en América Latina, la identificación del enemigo común (el imperialismo norteamericano) y la necesidad urgente de un cambio social, unía a cineastas militantes de diversos países latinoamericanos que confluyeron en 1967 y 1969 en Viña del Mar (Glauber Rocha, Fernando Solanas, Miguel Littín, Jorge Sanjinés y Carlos Álvarez, entre otros). Los temas que retratan los cineastas del 2001, como la desregulación de las condiciones de trabajo, la explotación de las empresas multinacionales y el desempleo, tienen fuertes puntos de contacto con aquel antecedente.

Si bien durante esos años fueron varios los filmes de ficción, argentinos y españoles, que tuvieron como protagonistas personajes que deseaban o concretaban el proyecto migratorio<sup>29</sup>, las que se analizan son las únicas que permiten abarcar las distintas etapas del proceso migratorio: emigración, inmigración y retorno hacia y desde España.

En este sentido, los filmes pueden pensarse como artefactos de memoria que nos permiten indagar tanto en el pasado que elegimos recordar como en lo que queremos olvidar, porque en cada momento histórico las luchas por el sentido del pasado son luchas para la construcción del futuro. El cerca de millón y medio de argentinos que, según la Organización Internacional para las Migraciones (Benencia, 2012), residen hoy en el exterior, bien lo vale.

## Argentinos en España

A partir del año 2000, y ante el nuevo fenómeno social, se produjo un salto cuantitativo y cualitativo en los estudios de la inmigración. Entre ellos, destacan los que pusieron atención en el análisis de la producción y circulación de discursos sobre los inmigrantes en los medios de comunicación y su relación con la opinión pública<sup>30</sup>. Todos

---

<sup>29</sup>Son: *Herencia* (Paula Hernández, 2001); *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002); *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2002); *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2002); *Luna de Avellaneda* (de Juan José Campanella, 2003); *Bar El chino* (Daniel Burak, 2004); *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004); *Como mariposas en la luz* (Diego Yaker, 2004); *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005); *La vida aquí* (Jesús Font, 2003); *Abrígate* (Ramón Costafreda, 2006); *El método* (Marcelo Piñeyro, 2006); *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009); *Güelcom* (Yago Blanco, 2011); *Nadie nos mira* (Julia Solomonoff, 2017).

<sup>30</sup>Algunos de los autores que han escrito sobre medios e inmigración son los siguientes: Antonio M. Bañón Hernández, Teun van Dijk, Miquel Rodrigo Alsina, Antolín Granados Martínez, Nicolás Lorite García, Jessica Retis, Peio M. Aierbe, Xavier Giró Martí, Miguel

coinciden en el rol estigmatizante que juegan los multimedios al asociar inmigración con amenaza y omitir los valiosos aportes de esas personas para el sostenimiento económico de la sociedad española, así como el enriquecimiento de una sociedad multicultural. Tal como señala el lingüista Teun van Dijk (2006):

Existen varias razones para centrar el estudio en el racismo de las élites y no en el racismo “popular”. En primer lugar, muchas de las élites afirman a menudo que “por supuesto” no tienen nada que ver con el racismo. Es más, los políticos respetables de los partidos democráticos, los periodistas de los principales periódicos o los eruditos tienden a acusar a otros de racismo, normalmente a aquellos que están en la extrema derecha o a la gente sin educación de los barrios populares, que se enfrenta a diario con inmigrantes.

En segundo lugar, el prejuicio y la discriminación no son innatos, sino aprendidos, y se aprenden principalmente del discurso público. Este tipo de discurso, como los debates políticos, las noticias y los artículos de opinión, los programas de televisión, libros de texto y trabajos de investigación académica están en gran parte controlados por las élites. Si este discurso fuera sistemática y predominantemente no racista o antirracista, sería muy improbable que el racismo estuviera tan extendido en la sociedad como lo está, asumiendo que en muchos sentidos las élites son los guardianes morales de la sociedad y normalmente dan el buen o mal ejemplo de prácticas sociales. (P. 16)

---

Pajares, Mary Nash, Raúl Martínez Corcuera, Mohamed El-Madkouri, entre otros.

Al respecto, el investigador Antonio Bañón (2008) habla del papel relevante que juegan los medios en los ámbitos de la mediación intercultural, señala que debieran desempeñar una labor educativa y educadora en las interrelaciones sociales, al tiempo que reconoce que el interés de los medios por el conflicto, dado que este *vende*, los lleva a optar por él, e incluso a avivarlo.

En esos años en que se vinculaba a la inmigración con todos los males de España, que se los hacía competir con los más pobres de la escala social y se los usaba de chivos expiatorios –en tanto sujetos que sin ser culpables padecían la violencia punitiva de la otredad– para ocultar las problemáticas estructurales de la maquilada “Marca España”; los argentinos conformaban un colectivo que no se autopercibía inmigrante (Actis y Esteban, 2007; y Bekenstein, 2009). Y aunque los españoles tampoco los consideraban en la misma categoría discursiva que a otros latinoamericanos –como ecuatorianos y colombianos–, la situación jurídica de esas personas no dependía del acento ni del pasado migratorio de su país de procedencia, sino de la posesión del permiso de residencia. El 78% de los empadronados argentinos en 2002 estaba en situación irregular<sup>31</sup>, 18.271 poseían pasaporte italiano y 25.000 pasaporte español (Actis y Esteban, 2008). En 2005, el 59% solo

---

<sup>31</sup>La crisis social argentina no es la única causa de ese incremento, hay que agregar la restrictiva política migratoria del gobierno de Aznar, que impedía la obtención de residencias de trabajo. Y luego con la regularización de inmigrantes en situación irregular, realizada en 2005 por el gobierno de José Luis Rodríguez, solo se permitía acceder a la residencia a aquellas personas que obtuvieran un contrato de trabajo y que pudieran demostrar la existencia de vínculo laboral por más de un año; o que llevaran en el país tres años para argumentar *arraigo social*, además de tener la oferta de trabajo. De los 80.000 argentinos irregulares presentaron solicitud menos de 25.000. En 2006, los empadronados con nacionalidad argentina eran 137.837 (Actis y Esteban, 2008).

poseía ciudadanía argentina; el 29%, ciudadanía española; y el 12%, ciudadanía de otro país de la Unión Europea<sup>32</sup>.

Esa familiaridad de los nacionales con los argentinos, que los diferencia del resto de los inmigrantes, está asociada a los lazos familiares de los exiliados en sentido contrario, pero también a esa construcción social e histórica que llamamos raza y que está centrada en una gradación fenotípica mediante la cual una sociedad construye sus criterios de rechazo a los otros. La identidad etnocentrista de los españoles está más cerca de los argentinos –con quienes comparten no solo rasgos físicos, sino también determinados esquemas culturales<sup>33</sup> que de los marroquíes, a pesar de compartir frontera. *Sudaca*, aunque sea peyorativo, no tiene en el discurso social el mismo uso discriminatorio que *moro*, como se nombra despectivamente a los marroquíes o subsaharianos.

Los investigadores Walter Actis y Fernando Esteban (2007) confirman que

[...] los “lugares” de inserción (físicos y sociales) de los migrantes argentinos muestran una situación de relativo privilegio [...] los

<sup>32</sup>En 2006 los argentinos empadronados descendieron de 150.252 a 137.837. Esas más de 10.000 personas de diferencia con el año anterior indican, o bien que no pudieron regularizar su situación jurídica y continuaron residiendo en España en situación irregular, o bien que regresaron al país de origen (Actis y Esteban, 2008).

<sup>33</sup>De los argentinos que vivían en 1992 en España, cuatro de cada diez trabajadores con permiso ocupaban puestos de profesionales y técnicos. Eso implica la más alta proporción de personas en una categoría alta entre los colectivos de inmigrantes extracomunitarios, o de los trabajadores europeos que necesitaban permiso. Esto permeó el inconsciente colectivo y los argentinos que llegaron luego no fueron percibidos con necesidades económicas. No solo su aspecto, sino también su educación eran signos de clases más favorecidas que otros colectivos. Sin embargo, los últimos análisis aseveran el carácter heterogéneo de las muestras, además de profesionales y personal técnico, arribaron personas con otras ocupaciones y sin formación terciaria ni universitaria.

“sudacas”, tienden a ser percibidos como una especie de parientes venidos a menos: están en peores condiciones pero resultan mucho más cercanos que otros latinoamericanos, y mucho más que africanos o asiáticos. [...] Una Cenicienta poco conocida, oculta tras los efímeros ropajes principescos que la hacen aparecer como una “no emigración”, supuestamente en un plano de casi igualdad con la población española. (P. 244)

## | CAPÍTULO 3 |

### *Lugares comunes y Güelcom*

En este capítulo, nos centraremos en el examen minucioso de los filmes argentinos seleccionados, enfocando nuestro análisis en determinadas secuencias que nos resultan relevantes para comprender las estrategias de representación puestas en juego a la hora de poner en pantalla la migración, el exiliado económico y el contexto social.

Revisaremos dos filmes: *Lugares comunes*, un drama guionado y dirigido por Adolfo Aristarain, que se estrenó en Argentina en el año 2002. Se basa en una novela llamada *El renacimiento*, de Lorenzo Aristarain, geólogo y primo del director. El segundo filme es *Güelcom*, ópera prima del director Yago Blanco, estrenada en 2011.

Como ya mencionamos, elegimos estos filmes para analizar la representación de los exiliados económicos argentinos en España entre 2001 y 2011 por varios motivos. En primer lugar, porque fueron producidos en dos momentos históricos relevantes para abordar la emigración y el retorno. A su vez, porque plantean el tema desde dos géneros diferentes: la comedia romántica y el drama. También porque sus directores tienen trayectorias muy diversas. Y, finalmente, porque aunque la crítica calificó a una película y descalificó a la otra, ambas gozaron de muy buena recepción en los espectadores.

El cine toma diversas formas para representar el pasado. En este trabajo optamos por el acercamiento que propone Robert Rosenstone (1997), que supone tres modos de representar la historia en la pantalla grande: como drama, como documento y como experimentación.



Los filmes *Lugares comunes* y *Güelcom* pueden ser pensados desde este autor como drama, porque los procesos sociales están encarnados en individuos, suponen cierta idea del progreso de la historia y se estructuran a partir de narraciones clásicas. Estas aluden, según David Bordwell (1996), a los sistemas narrativos temporales y espaciales estandarizados, cuyas normas estilísticas se estructuran a partir del montaje de continuidad, la invisibilidad de la narración, la reducción de la ambigüedad y la pretensión de universalidad de las historias que cuentan. Se trata de un cine narrativo, que persigue la idea de continuidad, en el que los personajes presentan rasgos definidos y estables en todo el filme y la historia se presenta como equilibrio, ruptura de este y, finalmente, restablecimiento.

En estos filmes, el punto de vista es el del protagonista. La historia la narran Fernando, en *Lugares comunes*, y Leo, en *Güelcom*, quienes llevan la acción y están presentes en la mayoría de las escenas, marcan tanto el eje del relato como su línea dramática. El camino de estos *héroes*, sus viajes iniciáticos y sus regresos, cumplen con la linealidad que presupone esta caracterización de cine clásico.

### Breve argumento de los filmes

*Lugares comunes* relata la historia de una pareja de adultos mayores, compuesta por Fernando Robles (Federico Luppi) y Lili (Mercedes Sampietro<sup>34</sup>), que debe enfrentar la crisis económica del 2001. A él, profesor de literatura, lo jubilan antes de tiempo. Ella es asistente social en un hogar de niños, llamado Hombre Nuevo, que está a punto de cerrar sus

---

<sup>34</sup>Mercedes Sampietro fue galardonada con el Premio Nacional de Cinematografía 2003 por su interpretación en *Lugares comunes* (Intxausti, 13 de noviembre de 2003).

puertas por falta de presupuesto. Ambos tienen un hijo en España, Pedro (Carlos Santamaría), quien les paga un viaje para que lo visiten y, efectivamente, sus padres pasan unos días allí, aunque rechazan tanto su ayuda económica como su invitación a quedarse en Madrid. Al regresar a la Argentina, se ven obligados a vender su casa, heredada de los padres de ella, y emigrar a la provincia de Córdoba, donde emprenden un negocio, que el protagonista no llega a ver porque muere.

*Güelcom* es una historia de amor entre Leo (Mariano Martínez) y Ana (Eugenia Tobal). Esta historia termina cuando Ana decide emigrar hacia España y Leo decide quedarse en Buenos Aires. En este filme, la elaboración de un decálogo con *las frases más usadas por los argentinos que se van del país*<sup>35</sup> sirve tanto para hilar la narración como para observar, con humor e ironía, las distintas conductas que toman los personajes para justificar sus acciones: la vuelta al país, los reencuentros, las segundas oportunidades y qué hacer con estas. El casamiento de unos amigos, también emigrados, los reencuentra después de cuatro años. Leo inicia un plan para reconquistar al amor de su vida y, al final, se burla de sus propios postulados, ya que él también decide irse, cuatro años después que el resto de sus amigos, motivado por el amor.

---

<sup>35</sup>El protagonista evalúa la migración argentina a través de frases estereotipadas, a las que engloba en la expresión *las diez frases más usadas por los argentinos que se van de la Argentina*: “Este país es una mierda [sic]”, “Me fui porque acá no podía desarrollarme en lo mío”, “Me voy para lograr mi independencia”, “Fue una decisión muy meditada”, “Allá hay mejores horizontes profesionales”, “Me voy a probar suerte”, “Allá hay otro nivel cultural”, “Allá hay más oportunidades”, “Allá se vive más relajado”, “Me fui a probar suerte”.

### ¿Quiénes se van? ¿Quiénes se quedan?

El *Lugares comunes*, Fernando Robles, el protagonista del filme, elige no emigrar en el 2001, a pesar de la dura situación económica que debe enfrentar en los últimos años de vida. La narración da cuenta de que ha experimentado el exilio en la década de los setenta, aunque no se explica nada sobre los motivos. Se lo caracteriza como un porteño aferrado a su ciudad, que intenta vivir con la coherencia que le impone ser y parecer un intelectual de izquierda, que no se rinde, a pesar de las derrotas políticas. El rector del profesorado en el que trabajaba hasta que lo jubilan antes de tiempo dice que no sabe cómo definirlo (de 6:23 a 6:43): “No sos peronista, no sos radical, no sos nada. ¿Qué puedo poner en el informe? Anarco, marxista, zurdo... me suena antiguo”. A lo que Fernando responde: “Mejor ponga lo que no soy: un inepto, un corrupto, que no me nombraron a dedo como a usted”. De ese diálogo entre los personajes inferimos las razones para haber sido expulsado por una dictadura que intentó eliminar todo pensamiento crítico.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

Liliana Rovira o Lili, su esposa, es asistente social en un barrio marginal de Buenos Aires, en un contexto de hambre y recortes estatales. El hogar de niños que muestra la cámara se llama Hombre Nuevo, para recalcar el posicionamiento ideológico, afín al de su compañero de vida. Aunque su acento revela *españolidad*, el director se encarga de

aclararnos que llegó a la Argentina con sus padres españoles. Ella ha experimentado tres exilios: el primero a causa de la dictadura franquista hacia Francia; el segundo, ya con 20 años ella, hacia la Argentina; y el tercero –que es exilio y retorno– hacia su país de origen a causa de la dictadura cívico-militar de 1976.

En 1983 regresa a la Argentina para no irse más. “Mi tierra es mi marido” (24:04), dice. Y cuando este muere, a pesar de que su único hijo vive del otro lado del Atlántico, decide quedarse en la sierra cordobesa, en otro exilio, esta vez interno. Al igual que Fernando, ella eligió volver a la Argentina dos veces: con el retorno de la democracia y en plena debacle pos-2001.

Pedro Robles, el hijo de ambos, es un exiliado económico. Tiene aproximadamente 30 años. Emigró de la Argentina poco antes del estallido social del 2001 para radicarse en la España pujante. Decidió permanecer y criar a su hijo allí. Tiene un buen trabajo, posee la documentación que acredita la nacionalidad española heredada de su madre. Vive en una de las urbanizaciones de clase media acomodada en las afueras de Madrid, producto de la desaforada construcción de viviendas que experimentaba por entonces ese país<sup>36</sup>. Ha cambiado su vocación de escritor por la informática. Su compañera de vida, diseñadora gráfica, también argentina, no se siente inmigrante; para ella ese lugar es para los *otros* del mundo que han *invadido* España, como *los moros* o *ecuatorianos*. Conocemos sobre la emigración de Pedro a través de los ojos de sus padres, quienes lo cuestionan porque no comparten su decisión.

---

<sup>36</sup>En el año 2000 el sector de la vivienda comenzó a crecer desaforadamente. “Cada año se iniciaban una media de 600.000 casas, llegando al récord de 762.540 en 2006” (López Letón, 24 de octubre de 2015).

Por su parte, *Güelcom* gira en torno a Leo, un joven psicólogo, bien parecido, que no quiso irse del país y por esa decisión –de la que se arrepiente cada día– perdió al amor de su vida. Él lo resume en esta frase: “Ella me dejó porque quería irse a vivir a otro lado. Y yo la dejé porque quería quedarme” (de 03:19 a 03:27). Es un porteño de clase media que no tiene necesidades económicas y que no encuentra razón para dejar sus afectos, su barrio, su trabajo, excepto el amor de Ana. Al final del filme emigra para vivir con ella en Barcelona y *probar suerte*.

Ana emigró a España en años posteriores al estallido. Es la co-protagonista y el motor de Leo. Se fue porque quería *probar suerte*. Es vivaz y emprendedora. Tiene una edad similar a la de Leo y Pedro. Trabajaba como cocinera y en Argentina sentía que no podía realizarse profesionalmente. Tampoco lo logró en Barcelona, donde tuvo que conformarse con un trabajo de camarera. Allí conoció a Oriol (Chema Tena), el novio español que la acompaña en su visita a la Argentina, después de cuatro años. Su retorno pone en duda su decisión y el verbo *volver* se confunde de destino. Porque la vuelta, al final, será a España.

El grupo de amigos de la pareja que viven en la ciudad de Buenos Aires: Javier (Peto Menahem), su compañera Andy (Maju Lozano) y Sol, la amiga soltera (Eugenia Guerty), esperan a los que viven en Ibiza: Martín (Gonzalo Suárez) y Julieta (Ana Yovin), también emigrados pos-2001 como Ana, y quienes se fueron sin un plan, sin saber por qué, ni adónde iban. Todos son contemporáneos, de clase media, con un marcado acento porteño. El casamiento de Martín y Julieta en Buenos Aires es el punto de reencuentro. La pareja de emigrados, a pesar de las alegrías y emociones, regresa, como Ana, a España.

## Representaciones identitarias

Tal como definimos en el marco teórico, las identidades son representaciones que se construyen dentro del discurso y a partir de la diferencia con el otro. No responden al quiénes somos o de dónde venimos, sino a cómo nos han representado o cómo podríamos representarnos (Hall, 2003). Partiendo de estas nociones, nos interesa analizar cuáles son las representaciones identitarias de los emigrados pos-2001 que se producen en estos dos filmes de ficción argentinos. Comenzaremos por rastrear la significación de *España* y las marcas que remiten a la *españolidad* en ambos textos fílmicos.

En los dos filmes analizados, España aparece nombrada del mismo modo que la América del período de entreguerras, como el lugar de la salvación económica. Esto se convierte en tópico y lugar común que se reitera, con diferentes tonos, en ambas películas. Esa banalidad que, según Gourmont (1900) (citado en Amossy y Herschberg, 2001), se define por ser tan universalmente aceptada que toma el nombre de verdad y hasta se convierte en el nombre del filme<sup>37</sup>.

Por su parte, para nombrar su filme Blanco recurre a los clichés, en tanto “categorías descriptivas simplificadas basadas en creencias y en

---

<sup>37</sup>*Lugares comunes* también refiere a las preguntas filosóficas que Fernando utiliza para reflexionar junto sus estudiantes: “¿Cómo se puede vivir sabiendo esto, siendo tan lúcido, tan consciente de la precariedad del hombre? ¿Cómo se puede convivir con el absurdo a una edad en la que es difícil protegerse con el cinismo? La lucidez no viene sola, viene acompañada por una fuerza vital, por una especie de motor que transforma esa conciencia, esa angustia, en energía. Esa energía, ese impulso, genera a su vez alegría, una sensación de orgullo por saberse capaz de vivir sin mentirse aunque duela” (Fragmento del ensayo “Los lúcidos”, escrito por Adolfo Aristarain, incluido en el libro *Cine y oficios*, que se publicó por la editorial española Ocho y Medio en el 2004 y que formó parte del filme).

imágenes reductoras, por medio de las cuales calificamos a las demás personas o a otros grupos sociales, sujetos a prejuicios” (Fischer, 1996, p. 133). Esto se evidencia en el título elegido para la película, *Güelcom*, y luego en las placas gráficas que se exponen en el filme con la palabra bienvenido en diferentes idiomas, como se utiliza en los aeropuertos, en cada uno de los puntos de giros de la estructura dramática. El director elige nombrar al filme con un bienvenido en inglés, pero con un error gramatical que lo castellaniza, vinculándolo, de este modo, a la práctica obligatoria en España de doblar todas las películas habladas en otro idioma.

En segundo lugar, el filme juega con el doble sentido del signifi-  
cante *Güelcom*, que no siempre significa bienvenido. El enrarecimiento del nombre da cuenta de la identidad difusa que los liga a dos países y a ninguno. El realizador expresa con esa ironía que los exiliados económicos pos-2001 *no son bienvenidos en Argentina, ni en España*.

Otra de las estrategias que utiliza el filme y explicita el tema de los clichés es el catálogo de las frases más usadas por los argentinos que deciden irse del país, que, con tono irónico, enuncia el protagonista, insinuando que, a pesar de ser falsas, los emigrantes las repiten como verdaderas.

Respecto al filme de Aristarain, la pareja protagonista de *Lugares comunes* vive un doble reencuentro en Madrid: con el hijo emigrado, que ha renunciado a ser su discípulo y a seguir *peleándola* en la Argentina, y con la ciudad que los acogió durante el exilio. Fernando la describe así:

Madrid estaba realmente hermosa, brillante, envidiable ejemplo de la prosperidad del primer mundo del que nos empujaban cada vez más lejos. [...] Pensamos que era mejor aceptar las cosas como vinieran y tratar de disfrutar de esa corta estancia en ese mundo

de fantasía antes de regresar a la vida real y a ese mundo incierto que nos esperaba en Buenos Aires. (De 20:30 a 20:52)

Lo dice al comparar esa ciudad europea con su Buenos Aires en crisis económica, política y social, en la que acababan de jubilarlo por falta de fondos para la educación pública. Y agrega: “Aunque solo habíamos vivido seis años en Madrid, después de que los milicos nos invitaran a exiliarnos si queríamos seguir vivos, sentimos que no éramos turistas, que la ciudad seguía siendo nuestra” (de 20.30 a 20:52).



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

Las palabras de Fernando no solo halagan al espectador español, ávido de ser identificado con el primer mundo, sino que apelan a la identificación de los argentinos con ese territorio que sienten propio, del que pueden salir y entrar cuando quieran, que no ha sido hostil, sino gratificante, afín a su cultura. Madrid es recordada con nostalgia, a pesar del exilio político.

Esa familiaridad también la expresa la nuera de los protagonistas. La cámara recorre lentamente un bar madrileño, no se detiene ni en los extras ni en los jamones colgados sobre la barra. Panea por los extras, que son físicamente parecidos a los protagonistas argentinos, y se detiene en ellos, que beben en una barra. El sonido ambiente de copas y charlas disminuye para que escuchemos el diálogo entre la nuera y la suegra. Fabiana le cuenta con énfasis a su suegra sobre las supuestas diferencias culturales que hay entre ellos y los otros inmi-



grantes, como *moros* y *ecuatorianos* que han llegado a Madrid, negando cualquier intención racista: “no tengo nada en contra, pero...”, “también hay algunos buenos, pero...”, “nosotros trabajamos mucho y ellos vienen a no hacer nada”. Tales estrategias semánticas y retóricas –uso de pronombres personales y demostrativos– se aplican para exponer argumentos y contar anécdotas concretas basadas en la experiencia personal y que, por lo tanto, son prueba fiable de las conclusiones negativas. Ella y su marido, argentinos nacionalizados españoles, como su suegra española de origen, pertenecen, tienen derecho natural sobre el territorio España, los otros, *la india ecuatoriana* o *la africana* que cuidan niños, son invasores de esa tierra (de 23:15 a 23:43).



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

España es un lugar común para los personajes principales y para los enunciatarios que construyen el filme. Para Lili es la patria que la exilió y la que no elige como destino permanente. Para Fernando es un lugar *maravilloso*. Pedro le dice a su padre que España es “otro mundo, es un país en serio. [...] Tengo una casa, dos coches, los chicos van a poder estudiar lo que quieran y donde quieran, no puedo pedir más” (de 25:25 a 25:35). Esa frase desencadena el diálogo que, además de ser el clímax del filme, nos permite analizar ideas acerca de la españolidad. Es una discusión entre dos generaciones: uno decidió apostar por su país a pesar de perder todas las batallas, el otro eligió emigrar para tener, en lugar de ser.

Fernando: —Te guste o no sos un exiliado, un sudaca que le está quitando el trabajo a un gallego desocupado, cuando tu querida empresa tenga que achicarse porque llegó la recesión, al primero que le van a dar una patada en el culo [sic] es a vos, ¿tenés alguna duda?

Pedro: —Yo no soy ningún sudaca, soy español, tengo nacionalidad española.

Fernando: —Sabes por dónde me paso yo eso de la patria, la bandera y la escarapela. Vos te vendiste Pedro, vos renegaste de tu país por guita, porque te conviene, vos no sos español, sos otra cosa. No te voy a decir lo que sos, lo sabes más que nadie. (De 27:17 a 27:45)



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

El diálogo entre padre e hijo condensa, en términos de Robert Rosenstone (1997), la contradicción y las tensiones identitarias que experimentaron muchos argentinos al llegar a España, tanto los exiliados políticos de los años setenta como los exiliados económicos pos-2001. La *madre patria* no era la tierra de acogida que esperaban; el apellido europeo o la ciudadanía no eran suficientes para ser español. Pero unos (Fernando) como otros (Pedro) se esforzaron para ser reconocidos como iguales y exigieron a la sociedad de acogida que los reconociera así. Acreditaban una deuda histórica, por haberlos recibido primero. En este filme la construcción de la españolidad se explicita por oposición, existe porque excluye

a los otros, a los no españoles, y en ese universo están incluidos los argentinos, más allá de sus antepasados, más allá del pasaporte (Augé, 2000).

En *Güelcom*, Leo tiene la misma intención de desmitificar ese lugar común, que enuncian los tres personajes emigrados, de que *afuera* se tendrán mejores oportunidades. Dos de *las frases más usadas por los argentinos que se van del país* que Leo considera falsas, aunque se repitan como verdaderas son: “Me fui porque acá no podía desarrollarme en lo mío” (de 14:15 a 14:18) y “allá hay mejores horizontes profesionales” (de 59:14 a 59:22). Ambas sentencias remiten a España como un lugar-paraíso. La cámara acompaña la idea: solo nos muestra dos locaciones que exhiben a España, ambas son playas hermosas, en las que los protagonistas caminan descalzos y felices y los personajes secundarios viven *desestructurados* y *no se enroscan*. Mientras la pareja que vive en Ibiza le cuenta a sus amigos lo bueno que es vivir allí, vemos un plano detalle del pasaporte argentino. En la siguiente escena, se produce un diálogo entre Martín (emigrado) y Javier (tentado con la idea de emigrar), ante la mirada desaprobatoria de Leo (de 58:39 a 59:22).

Martín: —Allá si querés hacer tu historia nadie te jode, no importa qué querés hacer, no está esa presión que está acá, si querés ser basurero nadie te va a mirar mal por eso, es un trabajador como cualquier otro, te pagan y te respetan.

Javier: — ¿Cuánto gana un basurero?

Martín: —800, 1000 euros.

Sol: —Entonces, te conviene irte a España que quedarte acá.

Javier: —No entendés nada, nena, allá es diferente, no es como ser basurero acá.

Sol: —Vos no entendés nada, nene, qué... ¿vos te harías basurero acá?



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

Leo señala cómo su exnovia y sus amigos a la vez que repiten esos enunciados, los desmienten con sus acciones: las expectativas profesionales de Ana no se cumplieron y ella como la pareja de amigos trabajan como camareros en hostelería. Martín y Julieta vuelven a España *para vivir bronceados todo el año*. Como si el discurso quisiera justificar lo que en la práctica no se cumple e irse para triunfar fuese más una cuestión de deseo que una realidad. El narrador protagonista se burla de todos estos postulados, pero, cuatro años después que el resto de los personajes, también emigra a *probar suerte*, aunque nada sabemos de su experiencia, si concreta el proyecto migratorio o no... España es la tierra elegida para ser felices.

En el sistema de personajes de Güelcom la españolidad aparece con relación a Oriol, que se presenta cursi, antipático, ignorante, desagradable, sin medias tintas y motivo de discordia entre los amigos. Ningún modelo a seguir. Él es el único personaje español “legítimo”. Los otros no lo son ni lo serán, a pesar de que los emigrados digan que viven muy bien en España y utilicen modismos del lenguaje que solo se usan allí, como los chistes fáciles sobre los significantes *coger* y *coñazo*, entre otros.

Otro de los tópicos del catálogo que cuestiona la emigración argentina y que hila las subtramas del filme es: “Allá hay otro nivel cultural”. La trama lo desmiente al poner en escena que el personaje español se comporta como un energúmeno cuando los varones celebran la despedida de soltero de Martín en un prostíbulo.

Si pensamos en el lugar que ocupa el tema de la migración en esta película, quizás podríamos decir que es un pretexto, un telón de fondo para la comedia romántica, y, en este sentido, propone pocas reflexiones; sin embargo, establece una crítica clara frente a la búsqueda de ese paraíso europeo que se plantea como un espejismo.

Por ello es posible sostener que ambas películas trabajan sobre la idea de que España es el paraíso europeo que impregna el inconsciente colectivo durante los años de la crisis argentina. En ese imaginario, la salvación a los problemas no solo económicos, sino también de realización personal se encontraba allí; de este modo, se plantea que el futuro no es tanto una variable de tiempo, sino de espacio. El futuro está en Europa.

Por su parte, cuando nos propusimos indagar sobre la construcción de las nociones de argentinidad, identificamos el siguiente diálogo en el filme de Aristarain *Lugares comunes*. Después de la discusión con su hijo, Fernando y Lili deciden volver antes de lo planificado. En el aeropuerto de Madrid, Pedro despide a su padre, le dice que tiene razón, que él es “una mierda” [sic], que no tiene “huevos para volver” [sic] a la Argentina.

Pedro: —El país está muy mal, pero eso es una excusa. Yo me siento un traidor, me fui, me escapé.

Fernando: —Vos no te fuiste, te echaron, como me echaron a mí y como siguen echando a todos los que se van. Tu país se murió, no existe, así que dejate de joder con la nostalgia y trata de ver las cosas como son. No te dejan vivir, tenés que sobrevivir. No te sientas culpable de nada. Cuando se trata de seguir vivo no hay reglas, Pedro, las reglas las borraron, vale todo. Tenés que estar entero, podés venderte pero no entregarte, tenés que aguantar porque un día vas a salir de todo esto y vas a ser vos mismo. No te pierdas. (De 30:48 a 31:45)



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

En esta escena hay un cambio de posición de los personajes con respecto al diálogo del bar que analizamos en párrafos anteriores. Es importante destacar que el cambio transcurre en el aeropuerto, ese *no lugar* que les permite ser padre e hijo; allí no hablan ni el exiliado político ni el exiliado económico. No hay idealismo ni reproche, padre e hijo coinciden en la impotencia de no poder cambiar las reglas. La película cierra sentido sobre la idea de que Argentina es el lugar de la expulsión, de la imposibilidad para concretar sueños, de la incertidumbre constante, del dolor. En esa conversación, se entraman el exilio político y el económico. La causa de la partida ha sido involuntaria siempre. Los que creyeron en la revolución retornan, a pesar de su hostilidad. Los más jóvenes permanecen en Europa.

Fernando ha regresado de Madrid. La cámara subjetiva nos introduce en la Buenos Aires previa al estallido de la crisis. Vemos la ciu-

dad a través de sus ojos. Recorre la zona financiera en su coche viejo. Cuando la cámara se detiene, con un plano general del Palacio de Justicia, Tribunales, que simboliza la causa de su incertidumbre, Fernando dice, en *off*: “Me preguntaba, como tantas otras veces, qué carajos estamos haciendo aquí, qué esperábamos, por qué no nos íbamos de una vez por todas. También como otras veces, no encontré la respuesta y nos seguimos quedando” (de 33:10 a 33:26). Termina la frase cuando Fernando llega a la oficina de su mejor amigo, quien lo ayudará a emprender su exilio interior en Córdoba. Tal vez los motivos por los cuales elige quedarse en la Argentina, que él dice ignorar, no sean tan difíciles de decir como de aceptar. Tal vez tengan que ver con la necesidad y el reclamo de memoria, verdad y justicia de su generación, simbolizado en ese palacio imponente que ve a través del vidrio de su coche; o con la amistad incondicional de los amigos de toda la vida.

En la primera escena del filme, Aristarain se encarga de remarcar con un plano detalle el nombre del borrador del ensayo que escribe Fernando, cuyo contenido relata en *off* a lo largo de toda la narración: “El asesino difuso” (2:37). Ese asesino es su terruño, su “lugar en el mundo”<sup>38</sup> a pesar de que lo ha traicionado al punto de provocar el exilio económico de su único hijo.

Por su parte, en *Güelcom*, cuando Ana regresa a Buenos Aires, la cámara lenta panea para mostrarla luminosa, espléndida, desde los

---

<sup>38</sup>Adolfo Aristarain dirigió *Un lugar en el mundo*, película que se estrenó en 1992. El filme, situado en los años noventa del neoliberalismo, trata sobre recuperar la ética, la solidaridad, la justicia social y la fidelidad a la ideología. *Lugares comunes* podría ser su continuidad, desde el actor protagonista, Federico Luppi, hasta la temáticas del exilio y el retorno. La diferencia se da en el mensaje final, en *Lugares comunes* no hay segunda oportunidad, sino desesperanza.

pies hasta la cabeza. Dentro del aeropuerto, respira aire fresco mientras su pelo se mueve con el viento. Pero esa plenitud se interrumpe al atravesar la puerta de vidrio que la ubica en Buenos Aires. Tiene la impresión de que le han robado el bolso. Ahí aparece la primera de las frases del decálogo: “Este país es una mierda” [sic]. Pero el bolso estaba en el piso. Así, en este caso el taxista, se burla y desmiente el tópico.

Al reencontrarse con sus amigas, Ana les dice: “Tenía muchas ganas de venir” (de 7:36 a 8:00), en un abrazo fraternal. Ese afecto está ausente en su vida española. Esto lo vemos también en la pareja que vuelve para celebrar su fiesta de casamiento: “Este es mi casamiento, acá está la gente que quiero” (de 1:20:42 a 1:20:58). “Una especie de familia disfuncional”, dice Leo en referencia a sus amigos (de 19:44 a 20:26).



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

De esta manera, la argentinidad aparece en ambos filmes ligada a rasgos culturales: el club de fútbol, la comida que se extraña (la bondiola de la costanera para Martín, en *Güelcom*, o el desayuno de la madre para Pedro, en *Lugares comunes*); de los afectos (familia y amigos) que se necesitan; del sentimiento de resignación por un país que les resulta adverso para lograr sus objetivos. También se es argentino de acuerdo a la mirada de los otros. Por un lado, aparece el reproche de los que *se quedaron a hacer patria* mientras otros se fueron a salvarse solos. Y, por otro, la culpa y el enojo de los que fueron expulsados por las malas condiciones económicas y sociales de ese período histórico argentino.



En la escena en que Ana se encuentra con una compañera del secundario en la calle, esta última le pregunta por su vida en España y ella le cuenta que no ha emprendido ningún negocio ni es la jefa de cocina, sino que es camarera. Lo hace con enojo, porque en esa conversación aflora la frustración de no haber logrado el objetivo de la emigración, o lo que los otros, los que se quedaron, le exigen que logre, como única justificación para trabajar en oficios que podría trabajar acá, sin necesidad de emigrar. El personaje lo resume en una frase: “Cuando me fui todo el mundo me preguntaba ¿para qué te vas? y con la misma cara me preguntan ¿para qué te fuiste?” (de 15:14 a 15:58).



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

Respecto a las marcas de la enunciación y los estereotipos, al analizar las representaciones del exiliado económico que proponen ambos filmes es posible observar que definen a un individuo ciertamente estereotipado: lo que solo puede ser interpretado, siguiendo a Umberto Eco (citado en Amossy y Herschberg, 2001), a partir de la inferencia de guiones preexistentes. Los que se fueron a España son jóvenes de clase media, cuya emigración responde a objetivos individuales relacionados con el bienestar económico. No tienen compromiso alguno con su país de origen, sino todo lo contrario, Argentina constituye el impedimento para su realización personal. Es un país expulsor, que solo es valorado por el afecto de amigos y familiares más cercanos, pero insuficiente para quedarse o volver a vivir allí.

Esa marca afectiva puede rastrearse en el uso de los deícticos, estos constituyen expresiones cuyo referente no puede determinarse sino en relación con los interlocutores. Son deícticos en la medida en que se interpretan con respecto a la localización de los participantes en el contexto enunciativo. Según Emile Benveniste (1974), son índices de ostensión, términos que sirven para designar el objeto al mismo tiempo que es pronunciado el término. En ambos filmes, más allá del continente donde se encuentren los personajes, para hacer referencia a España se usa el deíctico *allá*, mientras que para nombrar a Argentina se utiliza el *acá*. *Acá*, como próximo al hablante; *allá*, en el campo de referencia de la tercera persona. La trayectoria del *acá* involucra una cercanía íntima que determina un mayor nivel de subjetividad. Hace referencia a una locación ocupada por el hablante. Es la intimidad del *acá*, que queda como marca que sujeta, ancla a los personajes a su tierra de nacimiento.

### **Elementos estéticos y narrativos**

La verosimilitud en las historias contadas está dada por el planteamiento oportuno del espacio, el tiempo, los personajes y el uso de los elementos estéticos. Destacaremos algunos de los recursos del lenguaje cinematográfico elegidos por los directores para darle forma al exiliado económico en cada uno de los filmes.

Como ya mencionamos, el punto de vista en ambos filmes es subjetivo/interno. El espectador conoce todos los hechos de la historia a través de la mirada del protagonista masculino. Tanto en *on* como en *off* sabemos lo que sienten y piensan ellos sobre los emigrados, es su mirada, su ideología del exilio económico (del hijo, en *Lugares comunes*, y de la novia en, *Güelcom*).

En *Lugares comunes* se produce un quiebre del punto de vista cuando el narrador, Fernando, muere y esa voz es reemplazada por su compañera, quien terminará de cumplir los sueños truncos de su compañero –publicar su libro y hacer esencias de lavanda en Córdoba– en lugar de emigrar a España con su hijo. La mirada condenatoria de Lili sobre la migración de su hijo no cambia a lo largo de la trama ni difiere de la de Fernando.

Tanto Aristarain como Blanco utilizan un tiempo diegético lineal, es decir, un tiempo cronológico, que transcurre entre la jubilación de Fernando y su muerte, en *Lugares comunes*, y entre la partida de Ana y la partida de Leo, en *Güelcom*.

La diferencia está en la estructura narrativa. El director de *Güelcom* explica la historia de amor de los protagonistas, primero, utilizando el *racconto*: en la primera escena vemos a Leo en la misma playa catalana donde al final emigrará y desde donde cuenta toda la historia. Y, luego, con el uso del *flashback* va y viene en el tiempo para narrar los cuatro años desde que su novia lo abandona por emigrar a España hasta que se reencuentran en Buenos Aires y se vuelven a elegir, esta vez, emigrando ambos.

Respecto a la puesta en cámara y en escena, los filmes de Adolfo Aristarain son conocidos por la sencillez de los elementos visuales y *Lugares comunes* no es una excepción. Prima la sobriedad y la prolijidad en los planos, con secuencias y escenas largas, en las que la cámara está al servicio de los diálogos.

A través de planos medios y planos conjuntos, el espectador se acerca a los protagonistas, pero con una distancia que se asemeja al campo de imagen que nos proporciona una escena teatral. Recurre muy poco a los primeros planos, puntualmente cuando quiere la aten-

ción del espectador, por ejemplo, en el detalle de un manuscrito que nos cuenta mucho del protagonista. En este sentido, Bonitzer (2007) señala que “con el primer plano se rostrifican los objetos o las personas y sin primer plano, sin rostro no hay suspenso, no hay terror” (pp. 21-22), en este caso, podríamos agregar, no hay drama. Este recurso también se utiliza cuando los estudiantes escuchan con atención los consejos del ético profesor o para mostrar el dolor de Lili en el aeropuerto de Madrid en el momento de despedir a su hijo.

Aristarain no utiliza juegos ni movimientos abruptos. La cámara se mueve poco, trabaja con planos estáticos y planos generales para mostrar ese mundo que rodea a los personajes, que los hace pequeños, con poco poder de maniobra ante la realidad, como en el *western*<sup>39</sup>. En la escena del bar que se analizó con anterioridad, donde se producen los dos diálogos identitarios más importantes del filme, entre nuera y suegra y entre padre e hijo, la cámara parte de un plano general para mostrarnos la puesta en escena de un típico bar madrileño, y, luego, busca dos conversaciones diferentes, pero con un mismo tema. En este caso prefiere no mostrar a las dos parejas en un plano entero, sino que participa al espectador de la tensión de esos diálogos y lo obliga a concentrarse en el discurso y la gestualidad de quien habla, a partir del plano y contraplano. Este recurso genera, además de tensión dramática, empatía con los sentimientos de los personajes: frustración, traición, impotencia, desaliento.

---

<sup>39</sup>En la filmografía de Aristarain hay múltiples referencias a sus películas preferidas: *westerns*, *thriller* y el cine negro; y a escritores que hacen de los diálogos uno de los distintivos de su prosa. Esto ha influido en sus propios filmes. En este caso, el espíritu de frontera para construir un nuevo mundo como en las películas del oeste y el anhelo de ser libre en el cine negro o el destino trágico de sus protagonistas.

Yago Blanco, en cambio, recurre a los primeros planos a lo largo de toda la narración, nos acerca a los protagonistas y nos mezcla con ellos en las charlas de la pareja protagonista o las del grupo de amigos. Escasean los planos generales y abundan los primeros planos y planos medios. Siempre podemos ver las expresiones de las caras como si estuviéramos muy cerca de la escena. La cámara se mueve inteligentemente entre los personajes, incluso apela a los planos y contraplanos, y los elige en lugar de los planos conjuntos, para generar mayor tensión entre los personajes.

En *Güelcom* la puesta en cuadro se basa en la combinación y sucesión de planos cortos que aceleran el ritmo de la narración, le aportan dinamismo y agilidad. Yago Blanco utiliza estos recursos del lenguaje televisivo, dada su experiencia en ese oficio<sup>40</sup>. Aristarain, en cambio, construye la larga duración material y psicológica de los planos, dotando a *Lugares comunes* de un ritmo lento, aunque no aburrido.

Respecto a la puesta en escena es importante destacar la elección del aeropuerto como locación para narrar los encuentros entre los que se fueron y los que se quedaron. Se trata de una constante en ambos filmes. En *Lugares comunes*, se narra la secuencia del reencuentro: primero, en el *free shop*, Fernando compra un perfume para Lili, acción que remite a la clase media a la que pertenecen los viajeros; luego, un plano general del avión que traspasa las fronteras entre España y Argentina; y, por último, el reencuentro familiar en el aeropuerto de Madrid.

En *Güelcom*, como explicamos anteriormente, vemos a Ana llegando al Aeropuerto Internacional argentino donde tiene su primer choque de

---

<sup>40</sup>Yago Blanco es diseñador de imagen y sonido, dirigió publicidades y videoclips, y trabajó como realizador en el canal de TV Telefe durante 14 años.

amor-odio con su país de origen al creer, equivocadamente, que le robaron el bolso. En la misma locación, el director elige contar otro arribo, nos muestra a los cinco amigos esperando a la pareja que falta, que viene a casarse a la Argentina. El aeropuerto es el símbolo del reencuentro, en el primer caso, con la Argentina, en el segundo, con las amistades.

Po su parte, Aristarain elige el plano general de un avión despegando para narrar la partida de los padres que van a visitar al hijo emigrado; y Blanco lo usa en sentido inverso, para contar que Ana vuelve a Buenos Aires.

Respecto al uso de la luz y el color, cabe señalar que en *Lugares comunes*, a través de escenarios naturales, la cámara nos muestra los contrastes de una época. Por un lado, la Madrid luminosa y esplendorosa de principios de los 2000, y la belleza árida y la paz otoñal de Traslasierra en Córdoba. Por otro, la atmósfera de desesperación de una Buenos Aires en plena crisis económica, que el director construye en el montaje, alternando el living oscuro y opaco donde está sentado Fernando con la realidad mediada por una pantalla de televisor, que desprende imágenes frías, azuladas, que muestran las protestas de un puñado de jóvenes entre la humareda y la policía montada.

La luz enfatiza los volúmenes de los objetos y personajes, acentuando, por su condición especial, las distancias y la percepción de realidad: da la sensación de ser natural en todo el filme. Tenue, con contrastes de luces y sombras, en los interiores del departamento antiguo y hogar cálido en el que han vivido toda la vida los protagonistas; y plena en los exteriores que recorren los personajes. Como excepción podemos nombrar la escena del hospital, donde la luz blanca dota de simbolismo la muerte de Fernando.

Pero el color es otoñal, no es gris en Buenos Aires, ni verde en Córdoba. Juega con una tonalidad que representa la última etapa de vida del protagonista. El color pictórico del paisaje campestre donde Fernando muere nos recuerda a los óleos cordobeses de Fader<sup>41</sup>.

En *Güelcom* la puesta de luz es vivaz pero plana, remite al lenguaje televisivo. Siguiendo esa estética publicitaria –con mucho maquillaje, peinados perfectos y actores vestidos como modelos auspiciados–, se utiliza la luz para remarcar los rostros como se hace con los productos o servicios en venta. Cálidos, iluminados y saturados, aquí los colores son los del verano, de los días soleados que se ven en los exteriores de Buenos Aires y de Barcelona, o por los ventanales de los interiores de cada una de las locaciones elegidas. El fondo siempre iluminado y claro intensifica esos colores y da una atmósfera de alegría, de final feliz.

Respecto a la banda sonora de *Lugares comunes* podemos decir que acompaña el tono emotivo del filme y le aporta buen ritmo, pero tiene un rol secundario, ya que la prioridad está en los diálogos y los monólogos del protagonista. Cabe destacar la elección de dos boleros: el primero, *Amor de mis amores*, de María Teresa Lara, acompaña los créditos y nos introduce en la historia de amor; el segundo, *El soldado*, interpretado por la cubana María Teresa Vera, cierra la historia: “Adiós, adiós, lucero de mis noches, / dijo el soldado, al pie de la ventana, / me voy, me voy, pero no llores, / ángel mío, que volveré mañana”.

Las estrofas aluden a la despedida de quien sabe que morirá, como es el caso de Fernando, que se despidе del amor de su vida, pero también es una alegoría a las despedidas que atraviesan las subtramas del

---

<sup>41</sup>Fernando Fader, pintor argentino, nacido en Burdeos, Francia, principal seguidor del impresionismo alemán en Argentina.

filme: de padres e hijo a causa del exilio económico, de amigos a causa del exilio interno. Y el que se despide es un soldado, que murió dando todo en la batalla, como Fernando, que no claudica. Pero el adiós es un hasta luego, porque siempre está la esperanza del retorno cuando quedan seres queridos por los que volver.

En *Güelcom*, en cambio, la banda sonora es prácticamente un protagonista más; tal como dice Michel Chion (1993), la música aporta un “valor añadido, designando valor expresivo e informativo a la imagen dada” (p.16). La música en este filme narra, ambienta, acompaña y da ritmo. Siguiendo a Chion (1993), podemos clasificarla como *música empática*, ya que nos facilita transitar por los sentimientos que atraviesan los distintos personajes. “La música expresa directamente su participación en la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento” (Chion, 1993, p.19). En la mayoría de los casos es diegética, es decir que no solo arma la escena para el espectador, sino que también está siendo escuchada por los protagonistas. Ejemplo claro es la siguiente escena con el paciente del psicólogo Leo, un músico tapado, que, gracias a la terapia y a la escucha de sus canciones en la sesión, se transforma en profesional y su guitarra será el acompañamiento de otras escenas. También el violinista que participa en el pedido de casamiento de Oriol a Ana. O durante el casamiento de Martín y Julieta, donde la interrupción de la banda en vivo propicia el desenlace del filme.

El tema original *Reloj de avena*, de Edu Schmidt –xintegrante del exitoso grupo de rock Árbol–, se escucha durante toda la trama en versión instrumental y revela la letra al final, mientras vemos a los protagonistas caminando de la mano en la playa de Barcelona: “Quie-



ro vivir en cámara lenta, que el mundo tarde en dar la vuelta / [...] / Sé que todo va a llegar en algún momento en algún lugar”.

En este punto, sostenemos que la banda sonora define dos estilos diferentes, pero también dos públicos diferentes. Aristarain le habla a su generación, a los que se enamoraron con los boleros, que son los mismos que en los años 2000 habían vivido varias dictaduras, que se habían ilusionado y decepcionado de la democracia. Por su parte, Yago Blanco se dirige a un público treintañero, que conoce a las estrellas publicitarias y de televisión a las que eligió para su ópera prima, a una generación que escucha rock desde su nacimiento, que se supone desencantada de lo colectivo, que apuesta por cumplir sus sueños donde sea posible.

Los elementos gráficos también difieren en los filmes y hablan de destinatarios diversos: en *Lugares comunes* solo se utilizan para los créditos, con una tipografía que suele ser utilizada en el género literario y en la escritura académica, como la que posiblemente usase el protagonista. En *Güelcom* el director juega con la animación de las placas gráficas en distintos idiomas y colores para evidenciar los puntos de giro de la narración y el desenlace con el último *benvinguts*, bienvenidos en catalán, dando cuenta del destino final de los protagonistas.

### **La historia en la historia: crisis del 2001**

Ambos filmes no solo dan cuenta de la vida de aquellos que emigraron, sino que producen determinada versión, explicación de la historia reciente. En palabras de Pierre Sorlin (1985) “el cine abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa o niega de sí misma” (p. 43).

*Lugares comunes* y *Güelcom* integran el reducido universo de películas-fuentes que nos hablan sobre los emigrantes poscorralito que marcharon a España y su contexto histórico. A partir de la observación de las estrategias de construcción de sentido que son propias del audiovisual podemos analizar la versión de la historia reciente argentina que nos cuentan. *Lugares comunes* dialoga con su época, representa un mundo en el que los problemas económicos afectan a cada uno de los personajes. El contexto histórico de la Argentina durante los meses de diciembre del 2001 o enero del 2002 se muestra a través de una pantalla de televisor que está en el living del departamento, el mismo que los protagonistas han puesto en venta para poder subsistir.

En el sillón, Fernando, desempleado y sin posibilidades de conseguir un nuevo trabajo, mira las imágenes de archivo de los argentinos de clase media que corrían a las ventanillas a reclamar por sus ahorros. El dinero está acorralado en los bancos, los ciudadanos están acorralados por la policía. Se ven filas de personas que buscan trabajo y la imposibilidad de acceder a un crédito. Mientras tanto, frente a Fernando y su televisor, desfilan la asesora inmobiliaria y posibles compradores, que él parece no ver. Como si las imágenes de ese aparato electrónico lo hipnotizaran y no pudiera creer lo que hicieron con su país aquellos que el pueblo eligió con los mismos preceptos democráticos que él defiende y predica (de 38:54 a 39:45).



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

Sabemos de esa crisis económica desde una de las primeras escenas, cuando el rector del instituto donde trabaja Fernando lo jubila de forma anticipada, porque no hay presupuesto educativo. Esta jubilación a la fuerza irá apagando de a poco las ganas de vivir de este profesor que enseña por vocación. El rector es una metáfora de los históricos saqueadores del Estado argentino contra los cuales luchó siempre el protagonista, pero también simboliza al gobierno neoliberal de ese preciso momento histórico, la Alianza, que continuó con los recortes en la educación y la salud pública que había empezado el gobierno menemista, y siguió con las cajas de los jubilados.

Rector: —Si el país está mal, si el Estado no tiene un mango, nos jodemos todos, qué va a ser... (5:35)

Fernando se dice a sí mismo: —Por la crisis, siempre la crisis, desde que tengo memoria este país siempre estuvo en crisis, y el poder siempre estuvo en los corruptos de turno. (39:08)

Por su parte, Pedro, el hijo, recibe a sus padres en Madrid del 2001, previo a la debacle argentina. España ha ingresado al primer mundo y goza de una economía pujante. Esta situación se condensa a modo de metáfora con la elección de la postal de la Puerta de Europa. La imagen da cuenta de dos rascacielos inclinados donde funcionan un banco y una inmobiliaria, con esta elección la película da cuenta del contraste entre la situación crítica que vivía la Argentina y la de esplendor en que se encontraba España.

En Madrid, Fernando le dice a su hijo:

[...] dejate de joder con la nostalgia y trata de ver las cosas como son. No te dejan vivir, tenés que sobrevivir. No te sientas culpable de nada. [...] Les estas dando un futuro a tus hijos, y eso está

bien, les estas dando un lugar para crecer, un buen lugar. (De 30:48 a 32:14)

Este mensaje tiene una doble carga de sentido, porque lo enuncia un exiliado político retornado, padre de un exiliado económico. Dos momentos de la historia de la Argentina diferentes, dos generaciones de una familia, un mismo problema: la incapacidad de los gobiernos para generar una política y una economía estables, y la consecuente emigración. Por lo señalado, es posible pensar *Lugares comunes* desde el planteo de Caparrós Lera (2004) cuando sostiene que “sin una voluntad directa de hacer historia, posee contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonio importante de la historia, o de las mentalidades de cierta sociedad en determinada época” (p. 24).

Desde otro género, *Güelcom* se sitúa en el mismo momento histórico que *Lugares comunes*, aunque en este filme no hay elementos específicos que remitan a los hechos históricos que marcaron el contexto. Los personajes que emigran no evidencian problemas económicos, sino de realización personal. También presenta ese país que expulsa a los jóvenes de clase media de las ciudades más prósperas hacia el país de los abuelos, en el caso de Pedro, y de las oportunidades y la tranquilidad, en el caso de Ana, Martín y Julieta.

En esta comedia no prevalece la desesperanza como en el drama de Aristarain. Aquí hay que rastrear, por debajo de los chistes de los amigos y de las ironías del protagonista, el dolor de los que se fueron y de los que se quedaron en la Argentina de principios de los 2000. No obstante, presenta la falta, la ausencia de los jóvenes de clase media que han sido expulsados del país. Imposible no leerla desde las palabras de Pierre Sorlin (1985) cuando expresa que una “película está

íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época” (p. 43).

Aristarain, a través del recurso del televisor, sitúa al espectador en los días de los saqueos, de la gente en las calles, de los reclamos en los bancos. En la pantalla se hace visible el problema de los créditos negados, la dificultad de vender la casa, etc. Estas invenciones político-históricas mantienen el ritmo y la intensidad del relato, dotándolo de verosimilitud.

Por último, los personajes emigrados encontrarán trabajo en España, aunque vale la pena marcar una diferencia. En *Lugares comunes*, Pedro ejerce como profesional de la informática, mientras que en *Güelcom* Ana, Martín y Julieta tendrán que conformarse con trabajar de camareros. No sabemos si Leo ejercerá o no la psicología, pero podemos inferir que se eligió esa profesión porque responde a otro lugar común: Argentina como fábrica de psicólogos.

## **El contexto**

Lo importante, según lo define Pierre Sorlin (1985), es la influencia en los filmes del mundo de las mentalidades, de la ideología de cada época y cultura. Su estudio sobre la relación entre el cine y la historia lo efectúa como parte de un juego de espejos, en que ambos se ven reflejados e influenciados a través del hilo conductor común, que es la sociedad que los produce.

En este caso, los filmes presentan dos contextos de producción muy diferentes. Durante los peores años de la crisis, 2001 y 2002, se estrenaron solo 47 filmes; mientras que en 2011, ese número creció

a 117 (INCAA). Esta diferencia se traduce en los tonos con que ambos directores cuentan la crisis del modelo neoliberal y la emigración.

Los números de emigrantes en ese lapso también marcan una diferencia. Entre 2001 y 2003 emigraron los argentinos hacia Europa y en 2011 el sentido de los migrantes fue inverso. No solo retornaron argentinos, sino que también hubo un flujo de inmigrantes españoles jóvenes (Carbajal, 24 de febrero de 2014). En 2011, algo más de 55 mil españoles salieron del país, cifras que no se registraban, al menos en las estadísticas oficiales, desde 1975 (Romero-Valiente e Hidalgo-Capitán, 2014).

Aristarain decía sobre *Lugares comunes* que “no se trata de una película de denuncia político-social, sino de una profunda historia de amor” (*El País*, 11 de julio de 2002). Sin embargo, la situación económica, política y social que vivía la Argentina en el momento de rodaje de este filme coincide con lo que acontece en el tiempo de la narración, el amor de una pareja que vive en un contexto adverso, bajo condiciones estructurales de un Estado hostil, que los obliga a vivir reinventándose y que les ha expulsado al único hijo que tienen.

Además, se estrenó en las pantallas el 12 de septiembre de 2002, cuando Argentina vivía el éxodo más significativo de ciudadanos de toda su historia. Como señaló Monterde (2001):

Como todo producto cultural, una red de discursos elaborada de una forma mediatizada por las ideologías y las condiciones estructurales de un momento dado, el film no aparece como un momento neutro en la sociedad que lo produce, sino que adquiere un componente de intervención sobre la sociedad. (P. 41)

A tales efectos, vale la pena contar, como dato de color, el paralelo que viven Fernando, jubilado al que nadie le da trabajo, que en lugar de gozar de los ahorros de su vida tiene que pensar estrategias para sobrevivir; con el actor que lo encarna: Federico Luppi. A días del estreno, decía, en el diario *La Nación* (16 de septiembre de 2002): “Pensé que a la edad que yo tengo, podría asegurarme cierto bienestar. Laburaba en España y la guita la ponía en la Argentina. Pero me sacaron cinco o seis años de laburo”. En ese momento Luppi era un emigrado en España a causa del *corralito*. A diferencia del actor, su personaje, Fernando, se quedó en Argentina hasta el final de sus días.

En una nota del Suplemento “Radar”, de *Página 12*, Aristarain aclaraba: “Para no tener que andar hipotecando la casa tendría que hacer una película por año. Y no la hago ni en pedo [sic]” (Pérez, 8 de septiembre de 2002). Esta confesión también nos habla de cómo las condiciones de producción están íntimamente asociadas con el producto cultural que aquí se analiza.

*Lugares comunes* no es una foto instantánea de la Argentina del 2001/2002, es necesario pensarla como construcción, en el sentido dado por Monterde (1986), como un “simulacro con mayor o menor apariencia de verdad que si bien es conocida como tal, es capaz de mantenernos –por su lógica interna llamada verosimilitud– en una lógica semejante a la que tendríamos ante circunstancias de nuestra propia realidad” (p. 74).

Podemos decir que *Lugares comunes* cumple con una funcionalidad histórica, y tal vez Aristarain, en su descripción del filme, estaría de acuerdo con la siguiente afirmación del director francés Jean-Luc Godard: “No hay que hacer filmes políticos, sino hacer cine políticamente” (Chiesi, 2003).

En cuanto a la producción de *Güelcom*, Yago Blanco contó en una entrevista:

Empecé a imaginarla cuando muchos amigos y seres queridos se iban a vivir afuera enojados con el país y dejando entrever que los que nos quedamos éramos medio boludos [sic]. Se iban a Europa a trabajar de cosas que acá no se les hubiese cruzado por la cabeza. Eso hizo que me enojara mucho esa actitud. Así que las primeras versiones del guion eran más ácidas y menos amigables para con los que se iban. Con el tiempo, ese enojo se fue apaciguando y fui entendiendo que era una decisión. (*Haciendo Cine*, 2011)

Blanco realizó su ópera prima ocho años después de haber empezado a escribir el guion. Esto hizo que el tema central quedase desfasado de su contexto de producción y, por eso, *Güelcom* habla más de los regresos que de las partidas y lo hace desde la ironía, en la comedia, a diferencia del drama, quizás único género posible desde el cual contar en el contexto de 2002.

Es importante detenernos en el contexto de producción de *Güelcom*, los años de gobierno de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández de Kirchner. En el período que va de 2003 a 2015, se amplió la cobertura de seguridad social al 94,3%; se anularon las leyes y decretos que garantizaban la impunidad a torturadores y asesinos de la última dictadura militar; se aprobaron las leyes de matrimonio igualitario e identidad de género; se agravaron las penas para los delitos de violencia de género, explotación sexual y trata de personas; se intervino en el control de precios de alimentos y de petróleo; se redujo la pobreza y el desempleo; se crearon quince universidades públicas gratuitas, que, sumadas a las existentes, llegaron a cincuenta y siete; se duplicó



la siembra de soja, representando el 60% del total de tierra cultivadas, y se aumentaron los aranceles a la exportación.

En política exterior, Argentina se alejó de Washington y se acercó a sus vecinos del Cono Sur. Se rechazó la creación del Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA), promovido por el presidente de Estados Unidos, George Bush. En oposición, se impulsó, junto a Chávez y Lula, la creación de la Unión de Naciones Sudamericanas (Unasur) y se defendió el Mercado Común del Sur (Mercosur). Se produjeron discrepancias con España por la expropiación de Aerolíneas Argentina y Repsol.

Durante esos diez años, se cumplió con los pagos de la deuda con el FMI, contraída en el 2001, y con las deudas de acreedores locales y extranjeros, que aceptaron las condiciones de los canjes del 2005 y 2010, una quita nominal del 54%. Ante la creciente fuga de capitales, que durante 2008 y 2012 llegó a los 60 millones de dólares, se restringió la compra de divisas, el giro de utilidades empresariales a sus países de origen y se limitaron las importaciones.

En agosto del 2011, cuando se estrenó *Güelcom*, la Argentina había mejorado los índices económicos y esa estabilidad se ve en los personajes del filme que se quedaron en Argentina. Ellos visten a la moda, tienen trabajo, realizan actividades deportivas y sociales, no expresan problemas económicos de ningún tipo. En ese momento histórico, los que emigraban eran los jóvenes españoles, y los argentinos, como otros migrantes latinoamericanos, retornaban a sus países de origen<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup>Por retorno se entienden al menos dos situaciones: por un lado, los que retornan definitivamente, al ver frustradas las expectativas con las que emprendieron el proyecto migratorio; por otro, los que vuelven para reemigrar en mejores condiciones. Pero en

Si bien la explicación más extendida asocia el retorno de los argentinos a las consecuencias de la crisis internacional en el mercado de trabajo español, los estudios (Actis y Esteban, 2008; Cerruti y Maguid, 2016; Schmidt, 2014) concluyen que la decisión de retorno es compleja, porque viene acompañada de otras razones, tanto de carácter afectivo-emocional como de políticas de retorno de sus países de origen.

A partir del 2008, el Estado argentino comenzó a desarrollar políticas públicas para incentivar el retorno de argentinos en el exterior. En el Censo de Hogares del 2010 se incluyeron preguntas sobre familiares que viviesen en el exterior como estrategia para transformar estimaciones en datos certeros.

El Ministerio del Interior organizó, en 2008, el primer Congreso Nacional de Argentinos en el Exterior, en el marco de su programa Provincia 25<sup>43</sup>, que destinó fondos para atender los trámites relacionados con el retorno de argentinos al país; seguridad social; fomento de inversiones; acceso a créditos; envío de dinero desde el exterior para el desarrollo de proyectos productivos; ayuda económica a familiares o compra de inmuebles y homologación de títulos, entre otros puntos. Por otro lado, en noviembre de 2008, se promulgó la Ley n.º 26421,

---

todos los casos, retornar es volver a emigrar, en tanto implica para quienes lo experimentan un cambio vital significativo (Grinberg y Grinberg, 1984).

<sup>43</sup>“Según la resolución 452/2007, publicada en el Boletín Oficial, el programa Provincia 25 promueve la participación democrática de los ciudadanos emigrados y resguarda sus derechos. ‘Garantiza los derechos sociales, políticos y laborales’ de los emigrantes argentinos y ‘facilita’ los trámites necesarios para votar, adoptar la ciudadanía a hijos de argentinos nacidos en el exterior, y obtener y renovar documentación” (*La Nación*, 18 de marzo de 2007).

más conocida como ley raíces, promotora del retorno de científicos e investigadores que residen en el exterior.

Al verse severamente afectada por la crisis económica mundial del 2009<sup>44</sup>, y con el objetivo de bajar el alto número de desempleados, España financió –con ayuda del Fondo Europeo para el Retorno–, desde el Ministerio de Empleo y Seguridad Social y la Secretaría General de Inmigración y Emigración, diversos programas de retorno voluntario para extranjeros<sup>45</sup>. Estos tuvieron escaso impacto en cuanto a número de beneficiarios. Sin embargo, aun así, es posible afirmar que España ha optado no tanto por promover la recualificación de los trabajadores inmigrantes, sino por incentivar su salida del país a través del desarrollo de este tipo de programas.

---

<sup>44</sup>En 2007, como consecuencia de la crisis de las hipotecas *subprime*, se produjeron las primeras quiebras importantes de entidades financieras estadounidenses dedicadas al crédito hipotecario y a la titulación de activos. Esto provocó una crisis económico-financiera mundial. En España estuvo fuertemente influida por el ajuste de la industria de la construcción, tras la caída de la llamada *burbuja inmobiliaria* que había comenzado a finales de los años noventa, durante el gobierno de José María Aznar. Durante más de una década se había apostado a la construcción desmedida con sobrepuestos de venta y facilidad de créditos. Con la crisis, ese precio era inferior al de la deuda hipotecaria contraída. La Sección de Estadística del Consejo General del Poder Judicial indicaba en 2017 que los desahucios habían afectado a 600.000 personas desde el inicio de la crisis. Según el Instituto Nacional de Estadística de España, en 2013 el desempleo era del 27,16 %, y del 57,2% entre los menores de 25 años (Colectivo Ioé, 2012).

<sup>45</sup>El Gobierno español establece tres vías para el retorno voluntario asistido: estar en situación de vulnerabilidad social; tener intención de reintegrarse socio-económicamente en el país de origen y percibir la prestación por desempleo por anticipado. Implican la firma de una declaración de compromiso de no retornar a España por tres años. No pueden acceder a esas ayudas los migrantes que hayan obtenido la nacionalidad española, salvo si se trata de menores de edad que acompañan a sus padres (Portal de Inmigración, España).

En el 2013 el número de inmigrantes bajó por primera vez de forma significativa, con casi 200.000 personas empadronadas menos (5.546.238) que en el año anterior. Según la Estadística de Variaciones Residenciales, elaborada por el Instituto Nacional de Estadística de España (INE), en enero de ese año residían en España 270.419 argentinos, un 3,6% menos que un año antes<sup>46</sup>.

A pesar de ese contexto, Yago Blanco decidió que en el final de su filme los protagonistas tuvieran un proceso migratorio inverso. Ana retornó a España y se llevó a Leo. La clase media representada en el filme, que cuenta con un capital económico, social o cultural, a la cual pertenecen los personajes de *Güelcom*, sigue pensando en Europa como una variable de futuro.

Vale la pena detenerse en la caracterización que hacen Anguita y Minujín (s. f.) de la clase media como aquella “que cuenta con cierto capital, el cual puede ser tanto económico, como social y/o cultural” (p. 4). Si bien se trata de un sector heterogéneo de la población argentina, los autores sostienen que, a partir del plan económico de la última dictadura cívico-militar, este sector comenzó un proceso de empobrecimiento, que se acrecentó con la profundización del modelo neoliberal de los años noventa y llegó al quiebre durante la crisis del 2001. Los autores postulan que ese fuerte empobrecimiento abarcó no solo lo material, sino también lo social y lo ético, en tanto introdujo un estilo de pensamiento de “supervivencia de los más aptos median-

---

<sup>46</sup>La Estadística de Variaciones Residenciales es elaborada por el INE a partir de la información relativa a las altas y bajas en los padrones municipales de habitantes motivadas por cambios de residencia. Así se obtienen los saldos por variación residencial anuales, tanto los interiores –entre los diferentes municipios de España– como los exteriores –entre municipios de España y el extranjero–.

te las vías del mercado” (p. 16). Tal vez, este imaginario social, que ha permeado las generaciones poscrisis, justifica la elección de Yago Blanco: Ana, Julieta y Martín regresan a España acompañados del protagonista que se ha pasado toda la trama enunciando críticas sobre aquellos que se fueron.

### A modo de cierre

A lo largo del análisis de los filmes hemos podido ver condensadas las migraciones entre España y Argentina en doble dirección y en diferentes etapas de nuestra historia. Tanto *Güelcom* como *Lugares comunes* son presentadas como historias de amor romántico, sin embargo, en ambas películas prevalece como tema estructural la representación de una Argentina que expulsa a sus jóvenes de clase media.

En los dos filmes la emigración aparece como una acción voluntaria e individual. A diferencia de la representación del exiliado de los años setenta, que emigró por razones políticas que implicaban la vida o la muerte; el exiliado económico no cree en las opciones que pueda brindarle Argentina, o bien estas no satisfacen sus necesidades de realización personal o económica.

Tanto Aristarian como Blanco representan en sus filmes a jóvenes estereotipados, de clase media de la Ciudad de Buenos Aires, que se van al exterior en búsqueda de algo mejor de lo que tienen en su país, lo encuentren o no. Las películas comparten y reproducen el imaginario social: Europa como el centro del mundo y referente cultural innato. Mirada que los directores refuerzan con la elección del *casting*. Todos los personajes responden al patrón de belleza europea y el tópico fundacional de la argentinidad relacionada con el *crisol de razas*.

Es necesario señalar que, si bien la dramaturgia se centra en migrantes, el proceso migratorio no aparece en ninguno de los dos filmes. Los emigrados ya están viviendo en España, no sabemos nada sobre su partida ni sobre su llegada. Lo que está en juego para ambos directores es si vuelven a la Argentina o no.

La argentinidad, en ambas películas, está ligada a lo cultural (costumbres, uso del lenguaje) y al afecto de los más cercanos (somos amigos, familiares). Por su parte, las referencias a la Argentina como país son negativas. Es un país culpable, que no propicia condiciones de vida. Una Argentina en crisis constante que condena a sus ciudadanos a padecerlas en primera persona.

Por el contrario, en sendos filmes, la españolidad aparece a nivel narrativo ligada a tener un documento que la legitime. España es representada como el paraíso donde poder concretar los sueños. Esto genera una tensión con el desarrollo de los personajes que han tenido que resignarse y hacer trabajos que no se corresponden con sus expectativas previas al momento de emprender el proceso migratorio. De todas maneras, los exiliados económicos de los filmes no se autoperciben inmigrantes.

Los personajes que se quedaron, en ambas películas, tienen la misma contradicción: intentan desmitificar el *afuera* como salvación, pero terminan dándole la razón a los que han marchado para salvarse.

Raymond Williams (2012) entiende que solo podemos comprender una cultura dominante si entendemos el proceso social real del cual depende, es decir, el proceso de incorporación. En ambos filmes podemos apreciar esa capacidad de agencia de transmisión de la cultura dominante.

La frase de Fernando: “El futuro existe, se compra con dinero” (31:57) resume el pesimismo que ambos directores, desde distintos géneros, distintas trayectorias e incluso distintos puntos de vista, imprimen sobre el tema que nos interesa en este trabajo. Los emigrantes son víctimas del sistema neoliberal que ha gobernado la Argentina durante décadas, y la implementación de un modelo nacional y popular que revierta el éxodo y propicie el retorno de los exiliados económicos no termina de convencer a aquellos que tienen la posibilidad de permanecer en España, a pesar de ser bienvenidos, como indica Blanco en distintos idiomas a lo largo de todo el filme.

## | CAPÍTULO 4 |

### *Abrígate y Pagafantas*

En este capítulo, analizaremos la configuración de los imaginarios sociales que delimitan el *nosotros* español y el *otro inmigrante argentino* en dos filmes españoles: uno de origen gallego y el otro de factura vasca. Observaremos cómo se construye la identidad común o la nacionalidad, en oposición a lo heterogéneo, ajeno o extranjero, en un marco de estructuras de poder determinadas.

Los filmes españoles elegidos son: *Abrígate*, de Ramón Costafreda, comedia que según su director “tiene un fondo dramático” (mayo de 2008), coproducida con las productoras argentinas Pol-ka y Patagonik, y estrenada en España en 2007. Y *Pagafantas*, una comedia “para reír a carcajadas”, según la prensa especializada, dirigida por Borja Cobeaga<sup>47</sup>, y estrenada en 2009.

De igual manera que en el capítulo anterior, no nos limitaremos a examinar el contenido textual e intertextual del filme, sino que indagaremos en el uso de la cámara, la puesta en escena, el montaje y otros elementos que hacen al proceso de representación.

Los filmes responden a la condición primordial para nuestro análisis, ambos están protagonizados por exiliadas económicas argentinas

---

<sup>47</sup>Borja Cobeaga estuvo nominado al Oscar por su cortometraje *Éramos pocos*. *Pagafantas* está coescrita junto al guionista de *Vaya semana*, espacio de humor de la televisión autonómica vasca, en el que ambos, junto al actor protagonista, han trabajado.



en España. Y, al igual que con los filmes argentinos, poseen críticas disímiles; en este caso, la crítica ha sido despiadada con el filme gallego, mientras que *Pagafantas* obtuvo en 2009 dos nominaciones a los Premios Goya, en las categorías dirección novel y actor revelación (Gorka Otxoa), además, ganó el Premio de la Crítica en el Festival de Málaga como mejor guion novel.

Comenzaremos dando cuenta brevemente del argumento de *Abrígate*: Valeria (Manuela Pal)<sup>48</sup> es una porteña de 25 años emigrada en Betanzos, un pueblo de La Coruña, en Galicia, del cual emigró su familia después de la guerra civil española. En el velorio de Yves, su pareja muchos años mayor que ella, conoce a Marcelo (Félix Gómez<sup>49</sup>), hijo del difunto, y ambos se enamoran a primera vista. Los amantes transitan una historia de amor en un pueblo conservador que no ve con buenos ojos la falta de respeto de ambos a la fidelidad y los tiempos que requiere el luto. La pareja enfrentará sus propios miedos y triunfará el amor.

Sobre *Pagafantas* diremos que cuenta la historia de Chema (Gorka Otxoa), quien se separa de su novia de toda la vida y conoce a Claudia (Sabrina Garcarena), una inmigrante argentina *sin papeles* de la que se enamora perdidamente<sup>50</sup>. A pesar de hacer lo imposible para conquistarla, ella solo lo verá como un amigo hasta el final del filme. Su madre, el

---

<sup>48</sup>La actriz argentina trabajó en la serie de TV *Vientos de agua* dirigida por Juan José Campanella sobre la emigración en doble sentido entre España y Argentina, coproducida y estrenada en los dos países en 2006, un año antes del estreno del filme. El guionista de *Abrígate*, Fernando Castets, trabajó junto a Campanella en *El hijo de la novia*, como dijimos anteriormente, película que significó una puerta de entrada para el cine argentino.

<sup>49</sup>El protagonista realizó varias series televisivas que le dieron popularidad entre el público español.

<sup>50</sup>Los dos actores ya habían coincidido en la serie de TV española *Cuestión de sexo*.

enamorado de su madre, su mejor amigo y la novia de este intentan ayudar al muchacho para deshacerse de ese amor que lo humilla, pero no tienen éxito. La palabra *pagafantas* es un neologismo, proviene de la acción *pagar las fantas en el bar*. No aparece en el diccionario, pero en España se usa para describir la actitud que uno tiene cuando está enamorado y hace lo que sea para complacer y gustar al otro, lo que muchas veces comporta situaciones que pueden llegar a ser ridículas, en las que una de las partes está dando demasiado, en comparación con lo que recibe.

Los filmes son en sí mismos miradas sobre un universo imaginario, traen consigo todo un bagaje cultural y social: dónde y cuándo se realizaron, quiénes y para quién. Y sus representaciones responden a múltiples entes: narradores, personajes, puntos de vista. En el capítulo anterior conocimos a los emigrantes argentinos a través de la mirada de quienes se quedaron en Argentina. En *Abrígate* el punto de vista es el de Valeria, la que se fue. A través de sus ojos –que cubre con unas enormes gafas negras– conocemos su vida en España y la del resto de personajes de la diégesis que hacen avanzar su historia. En cambio, en *Pagafantas* hay una distinción entre lo que el narrador sabe y lo que ve la cámara. A Claudia, la inmigrante argentina, coprotagonista del filme, la conocemos por un narrador omnisciente, que cambia de punto de vista según la secuencia. En ocasiones es el de Chema y en otras, el de sus afectos más cercanos. Quien habla en este filme (lugar de la enunciación) es Chema, y quienes ven (o punto de vista) son el resto de los personajes, exceptuando a Claudia.

## Ellas

Valeria, la protagonista de *Abrígate*, tiene 25 años y nació en Argentina. Su residencia en España es producto de la inversión de la corriente

migratoria de su abuelo y su papá: ella vino a Europa, ellos se fueron de allí hacia Sudamérica. No sabemos hace cuándo llegó. Por la descripción de su relación amorosa con un hombre mayor que ella podemos deducir que no es una recién llegada, aunque su estadía en Betanzos –un pueblo pequeño del interior de Galicia– tampoco parece ser de larga data. Vive en un departamento (que compartía con su novio ahora muerto) muy pequeño en el centro del pueblo, arriba del local donde trabaja.

Su apariencia física responde al ideal europeo de belleza hegemónica<sup>51</sup>. Su tez blanca y su delgadez están remarcadas por el vestuario y el maquillaje. Es sensual (el vestido escotado en el velorio se justifica porque, según ella, le gustaba al muerto), apasionada, verborrágica, libre, sensible, divertida y soñadora. Trabaja como maquilladora en una peluquería de pueblo, donde aparece como algo excéntrica en comparación a las mujeres locales/clientas más conservadoras en su forma de vestir, de decir y de andar. La protagonista tenía como objetivo emprender un negocio de estética femenina con su novio, que queda interrumpido cuando este muere, y que, al parecer, seguirá su curso con el hijo del muerto, su actual pareja. Es por él, y con él, que se queda en Galicia.

La narración no ofrece datos sobre su vida en Argentina, ni se explican los porqués de su emigración. No alude a problemas económicos propios, pero puede deducirse que su familia no atraviesa el mejor de los momentos. Su papá, con el que habla por teléfono a diario, necesita dinero para comprar una computadora, gasto que no puede

---

<sup>51</sup>El modelo de belleza hegemónica o dominante ha sido impuesto por la cultura occidental y alude en la actualidad al cuerpo sano, estilizado, joven y sobre todo blanco, con rasgos predominantemente caucásicos. Lo blanco está asociado con lo bello; en contraste, lo negro y sus tonalidades, con la fealdad.

afrontar. Ella es la intermediaria entre su padre y las primas/tías gallegas que pueden ayudarlo a resolver ese problema.

Por su parte, el filme *Pagafantas* abre la trama utilizando como recurso la exhibición de un documental sobre la serpiente cobra. La voz en *off* dice: “Especie intimidante y de picadura mortal” (0:53). Pasados unos segundos, el espectador advierte que el documental explica lo que es *hacer una cobra* en alusión al comportamiento de inclinarse hacia atrás, en rechazo de un posible beso. La metáfora relaciona al reptil con la escena siguiente (de 11:40 a 13:14), en la cual Claudia está dentro de un contenedor de basura buscando las llaves de su casa, que ha tirado por distracción, y Chema la ayuda a salir, literalmente, de allí. Esta asociación entre la descripción del animal y el contenedor que “huele a mierda” [sic] condensan la primera descripción de Claudia y condicionan la mirada del espectador sobre la mujer argentina inmigrante, que protagoniza el resto del filme.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

Claudia es una joven veinteañera, bella –en tanto comparte el estándar de belleza europeo–, sensual y valiente. Su acento y sus modismos del castellano dan cuenta de su origen ciudadano. En varias escenas la vemos bebiendo alcohol. Ha tenido novios de varias nacionalidades –italianos, australianos, mexicanos y argentinos– y las anécdotas que cuenta sobre esas experiencias la describen como una *chica de mundo*. Es fanática del músico español Enrique Bunbury, vocalista del grupo

Héroes del Silencio. La argentina trajo sus pósteres desde su país de procedencia y se alegra cuando se entera de que a Chema también le gusta, a pesar de que eso no sea cierto.

A Claudia no le preocupa la mirada de los otros y por eso no advierte que ponen en ridículo a Chema tantas veces como el filme soporta el chiste. Es desfachatada, se ríe de todo a carcajadas, no tiene filtros. Su inocencia provoca la duda: ¿es o se hace? Las subtramas parecen indicar que, bajo esa apariencia, se aprovecha de la bondad de Chema para lograr su objetivo: vivir en España y obtener los papeles. Las virtudes del personaje de Claudia se reconocen en el espejo de su antagonista Lisa –la exnovia vasca de Chema–, que es humilde, sumisa, aburrida, previsible y rutinaria.

Claudia consigue un trabajo como peluquera, pero improvisa, no ha estudiado ese oficio ni tiene experiencia laboral, tampoco permiso de residencia. A pesar de esa precariedad, vive sola en un departamento amplio y luminoso en el centro de Bilbao, la ciudad más poblada del País Vasco. Su cabello y su ropa responden a la tendencia de la moda del momento. Busca trabajo, pero su forma de vida no denota ausencia de dinero. Su acento y forma de hablar la hacen miembro de la clase media porteña.

En ambos filmes la construcción estereotipada de las inmigrantes argentinas las hace compartir, en el plano de la diégesis, rasgos de personalidad, aspecto físico y el proyecto migratorio, más allá de las particularidades propias de cada película (diferentes géneros, tono, comunidad autónoma y año de estreno).

Como plantea Barthes (1969) “el realismo es todo discurso que acepta enunciaciones acreditadas solamente por la referencia” (p. 145). Al

respecto, sostenemos que el estereotipo de la mujer argentina funciona porque en esa construcción intervienen no solo los códigos del lenguaje cinematográfico, sino de la realidad que le sirve de referente: es verosímil –entendiéndolo, desde Metz (2001), como aquello posible de ser verdadero– en cuanto nos hace creer que se corresponde con lo real, en este caso, el contexto de *invasión* de inmigrantes latinoamericanos.

Tanto Valeria (*Abrígate*) como Claudia (*Pagafantas*) expresan un imaginario social admitido: apelan al *sex appeal* natural e *irresistible* para los varones de ambos filmes con la intención de *acomodarse*<sup>52</sup> en España. Vale la pena ejemplificar este punto. El argentino exnovio de Claudia, Sebasián, relata lo desinhibida que es ella sexualmente: “Yo en mi vida vi una cosa así. Es de ese tipo de mujeres que no se corta un pelo a la hora de hacer cualquier tipo de guarradas” (de 50:56 a 51:16).



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

<sup>52</sup>Hacemos referencia a los modelos de integración de los inmigrantes que da como respuesta el Estado ante la preocupación por asegurar la cohesión social: integración o asimilación, que implica la adaptación de los inmigrantes a la normas jurídicas y culturales de la sociedad de acogida, abandonando sus raíces, y el multiculturalista, donde la convivencia de identidades culturales diversas es una ganancia para todos.

En el barco donde se casan los protagonistas para impedir la deportación de Claudia, vemos a Chema, a su tío (que es, en realidad, el enamorado de su madre) y a los varones de la tripulación apoyados en la puerta del camarote escuchando gemir a la mujer que está con su novio argentino.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

La antropóloga Rita Segato (2016) dice que la capacidad de dominio y poder social ya no residen en el valor del territorio, sino en la identidad de las personas, a las que se atribuye el control social en la convivencia y evolución del Estado. Como en cualquier proceso de institucionalización, el Estado moderno/colonial se ha apropiado del cuerpo de las mujeres y lo ha transformado y vulnerado en un intento de colonizar los territorios de un mundo globalizado que mide sus posesiones por el dominio del cuerpo. En este sentido, en ambos filmes el cuerpo de la mujer aparece como un espacio simbólico en el que la distribución desigual de poder deja sus marcas. Este se convierte en objeto de la mirada más o menos sexualizada de personajes y espectadores. Ellos las desean –lo digan o no– y ejercen esa colonización del cuerpo de la mujer, en este caso argentina, como territorio.

En *Abrígate* una cámara subjetiva de la mirada de dos personajes, Coco y Telmo, con edades disímiles, uno preadolescente y el otro adulto mayor, se dirige hacia un plano detalle de la cola de Valeria. Después de un silencio, se produce el remate del mayor al menor: “Tienes

buen gusto” (57:42). La escena encubre, bajo una supuesta forma inocente, la expresión de deseo hacia el cuerpo de la argentina.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

---

En el mismo sentido pero con otra retórica, Chema se accidenta mirando a Claudia. El conductor del carro de limpieza contra el que colisionó lo acusa de distraído por estar mirándole “el culo [sic] a la chavala”, cosa que el protagonista niega (de 21:55 a 22:14). El montaje da cuenta de la contestación de ella, desde un plano picado, que le otorga inferioridad o sumisión a su enamorado: le da igual que la mire. Luego lo levanta del piso.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

---

Las dos mujeres toleran *el piropo* sin cuestionar ese ejercicio cotidiano de dominación patriarcal, de dominación sobre los cuerpos, que es a la vez obligación heteronormativa para los varones y que en todas sus versiones demuestra el poder del varón cis sobre otros cuerpos.

En otra escena Chema maltrata, furioso, a Claudia porque se da cuenta de que sigue enamorado de ella y que nunca será correspondido (de 1:11:10 a 1:11:59).



Claudia: —Tranquilito, ¿por qué me hablas así?

Chema: —Porque soy tu marido.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

En este breve diálogo es posible observar la justificación del maltrato por su condición de cónyuge. Se trata de una imagen naturalizada de la cultura machista y en el contexto actual impone la reflexión sobre las relaciones de desigualdad entre mujeres y varones, en las que estos utilizan la agresión para mantener el poder sobre ellas<sup>53</sup>.

## Ellos

En *Abrígate*, Miguel es el padre de Valeria. Emigró a la Argentina cuando era un niño, junto con su padre fotógrafo y republicano tras la guerra civil española. “Soy un buen gallego”, (36:50) dice con un marcado acento rioplatense en sus palabras. Es ilustrador, pero no puede llevar a cabo su proyecto artístico por la situación económica que vive en su país. Esto lo alentó a emprender el retorno a sus orígenes, que será reencuentro con sus raíces y con su hija emigrada. En Galicia no solo encuentra los medios económicos que necesita, sino que también, al igual que su hija, al amor que se encargará de retenerlo en

---

<sup>53</sup>Borja Cobeaga lo define como una comedia “loca y antirromántica” (Larrauri, 30 de junio de 2009).

Europa. Ama a su hija, a la que ha criado solo porque a su compañera “los milicos se la llevaron”. Al llegar a España, el personaje, que se define como bohemio y romántico, enamora a Adela a primera vista. Es un artista verborrágico como su hija.

En *Pantagafantas* Sebastián es el exnovio de Claudia. Es un porteño simpático, blanco, rubio, de ojos claros, siempre bronceado, canchero y *bien vestido*. Cumple con todas las condiciones hegemónicas para ser un *chico atractivo*, en oposición al sobrio y rústico chico vasco. Pero también es oportunista, irresponsable, inmoral e indiscreto. Hasta Claudia lo clasifica como *chanta* y poco trabajador:

Claudia: —Ayer me llamó Sebastián.

Chema: —¿Sebastián?

Claudia: —Sí, un exnovio mío. Quiere venir a trabajar a Bilbao, es astrónomo. ¡A trabajar!, dice. ¡Ese cabrón no viene a trabajar! (De 38:11 a 38:22)

La representación de los varones argentinos permite entrever fácilmente una suma de clichés que han devenido en estereotipos estables en el tiempo y que permiten categorizarlos, más allá de su referente real, al igual que con las *chicas*. Esta categorización lleva al prejuicio, pero se trata de un prejuicio diferente al construido alrededor de otros colectivos de inmigrantes.

Sobre el prejuicio, Teun van Dijk (1997) sostiene que es un fenómeno tanto cognitivo como social. No es simplemente una característica de las creencias individuales o emociones acerca de los grupos sociales, sino una forma común de presentación social de los miembros del grupo, adquirida durante los procesos de socialización, y se transforma y se aprueba en la comunicación e interac-

ción social. Además, el autor agrega que “en general, el desconocimiento controlado acerca de los grupos marginales, combinado con el autointerés de grupo, favorece el desarrollo de estereotipos y prejuicios” (p. 79).

Si bien la construcción de Sebastián se acerca más al imaginario del argentino oportunista que circula desde la primera inmigración argentina en España que la del personaje de Miguel, es posible sostener que ambos responden al estereotipo: son emotivos, sentimentales, pasionales, optimistas, alegres, extrovertidos, habladores, dinámicos, enérgicos, vitales, frescos, dulces y afectuosos.

Con relación a ello, van Dijk (1997) reflexiona sobre el papel que juegan los medios masivos de comunicación en la generación de estereotipos que conllevan al prejuicio hacia las minorías sobre todo de tipo étnico. El cine, al igual que el resto de medios, participa activamente en la construcción de un marco ideológico determinado por las relaciones de poder dominantes. Se conjugan la percepción entre los grupos, los prejuicios, las estrategias cognitivas y los valores que los comunicadores atribuyen a los mensajes. Este conjunto contribuye a una representación negativa de las minorías étnicas. El despliegue de estereotipos étnicos o de prejuicios expone a las minorías como individuos fuente de problemas e inestabilidad, que ponen en peligro la cultura propia y la seguridad de los ciudadanos (van Dijk, 1997, p. 79). Chema asocia a Miguel, en cuanto lo ve, a la competencia desleal: él es bueno y el argentino es malo, él ama a Claudia y el argentino no. Sin embargo, el guapo se lleva a la chica. Lo mismo ocurre con el padre de Valeria, el recién llegado le gana al servicial Coco y enamora a la peluquera.

## Los papeles

Una vez llegado a destino e instalado, el inmigrante debe enfrentar el desarraigo y la pérdida de su red social de contención. Y si su situación administrativa es irregular<sup>54</sup>, debe sumar la incertidumbre al miedo a ser detenido por la policía y deportado; a la doble impotencia de enfrentar un Estado expulsor y un Estado receptor que lo trata como *illegal* sin haber cometido ningún delito; a la discriminación; a la pérdida de empleo o a la discrecionalidad en la contratación, a la arbitrariedad en el salario; a la dificultad para acceder a la vivienda, a la salud, a la educación y a la dimensión cultural. Todos estos aspectos condicionan las posibilidades de integración del inmigrante en la sociedad de acogida (Arango, Sandell y Criado, 2004).

Las dificultades de proceso solo se representan en la comedia *Pagafantas*. Aunque la trama no da cuenta de cuándo llegó Claudia a España ni del porqué, su forma de hablar y de descubrir Bilbao nos hace deducir que no lleva mucho tiempo allí. La argentina pregunta por las costumbres, se burla del acento, no tiene modismos españoles, busca trabajo. La certeza que nos brinda el guionista es que no tiene permiso de residencia. Se hace referencia a ello en diferentes diálogos. Por ejemplo, cuando Claudia le dice a Chema: “No es fácil que te contraten sin papeles” (20:54), o cuando Chema le cuenta a su mejor amigo que Claudia “es peluquera, en realidad no lo es, como no tiene papeles curra de lo que sea” (25:08).

---

<sup>54</sup>Las formas de ingreso en España son: con visa de turismo, trabajo temporario o estudio; permiso de residencia inicial o permanente; y pasaporte de la Comunidad Europea. El permiso inicial de trabajo y el permiso de residencia permanente habilitan, para los argentinos que cumplan dos años de residencia permanente, la posibilidad de adoptar la nacionalidad española.

Podemos observar la diferencia entre las dos representaciones jurídicas que establecen los filmes: Claudia, de *Pagafantas*, es extranjera; Valeria y su padre, de *Abrígate*, son ciudadanos.

Al respecto, Malgesini y Giménez (2000) postulan que

El concepto de extranjero tiene un significado jurídico preciso en las sociedades modernas: designa a aquellas personas que no poseen la nacionalidad o ciudadanía del país donde habitan. En la vida cotidiana, el vocablo se refiere a “quien no es de aquí”, lo cual marca una diferenciación. (P. 183)

En esta línea, el equipo de investigación Colectivo Ioé (1987) señala que

Desde el punto de vista jurídico, los nacionalizados son españoles a todos los efectos, sin embargo, desde un punto de vista sociológico, siguen manteniendo muchos de los rasgos de su país de origen (lengua, cultura, tradiciones, etc.) e incluso en sus relaciones sociales, se suelen percibir a sí mismos y son percibidos por los demás como “extranjeros”. (P. 94)

La *salvación* para Claudia es el matrimonio de conveniencia con Chema<sup>55</sup>. Así, ella pasa de la categoría de *ilegal* o *sin papeles* a la de residente. Un acto administrativo evita su expulsión y promueve su recategorización social.

Por su parte, la protagonista de *Abrígate* posee la documentación que establece que es española, pero quienes conforman el mundo diegético del filme la ven como argentina y se la caracteriza como tal.

---

<sup>55</sup>Según el Registro Civil español, en 2005 se registraron 22.682 matrimonios con un cónyuge extranjero y el otro español, mientras que en 2009, año del estreno del filme *Pagafanta*, ese número se elevó a 30.494. No hay datos sobre fraudes (Serrat Sanahuja, 2014).

Es interesante trazar un paralelo entre lo que Joseba Achotegui (2000) define como duelo migratorio y los duelos que transita Valeria en el filme:

Como todo acontecimiento de la vida, la migración es una situación de cambio que no sólo da lugar a ganancias y beneficios, sino que también comporta toda una serie de tensiones y pérdidas a las que se denomina duelo. Se entiende por duelo el proceso de reorganización de la personalidad que tiene lugar cuando se pierde algo que es significativo para el sujeto. En el caso de la emigración tendría que ver con la reelaboración de los vínculos que la persona ha establecido con el país de origen (personas, cultura, paisajes...). Vínculos que han desempeñado un papel muy importante en la estructuración de su personalidad. (P. 84)

La protagonista de *Abrígate* ha sufrido la pérdida de su amor en soledad, lejos de los afectos de toda la vida que dejó en Argentina, incluido su padre. Ella no llora hasta que no sufre la segunda pérdida amorosa, cuando no puede más de la pena.

### **La sociedad de acogida**

La sociedad receptora desempeña un papel decisivo en la *acomodación* de los inmigrantes. Sus instituciones definen las políticas y el marco en el que se realizará la pretendida integración en torno a los ámbitos que mencionamos anteriormente: el legal, el socioeconómico y el cultural.

En España, como en toda Europa, con el término integración se alude a las normas establecidas desde posiciones de poder, que tienen que seguir los inmigrantes para que la sociedad receptora los acoja. Aunque cabe señalar que también se llama integración al proceso que

viven los individuos –nativos e inmigrantes– al compartir prácticas similares en el trabajo, el barrio o la escuela y que terminan por incorporarse en una historia y vida cultural común.

La percepción del extranjero, del inmigrante, y su rechazo o la actitud de prevención que se toma ante ellos, se agudiza con la conformación de los Estados nación y *lo nacional*, identificado con lugares y sociedades que se piensan a sí mismas como una comunidad política, que se limita a una población y un territorio sobre el que reclaman soberanía, y exige lealtad e identificación a quienes viven en él. En el proceso de constitución de lo nacional, las relaciones sociales entre los miembros de un Estado se naturalizaron más allá de los lazos de parentesco<sup>56</sup>. El extranjero, y especialmente aquel que es calificado como perteneciente a un orden étnico racial distinto e inferior, se convierte en un riesgo que amenaza lo propio, lo nativo (Anderson, 1993).

Sobre la representación de los inmigrantes en el cine español, Isabel Santaolalla (2005) señala que: “La población autóctona percibe a la comunidad hispanoamericana como menos amenazadora para el equilibrio y la identidad cultural del país” (p.171). Sin embargo, nuestro análisis nos permite matizar, poner en duda esta afirmación. Si bien en *Abrigate* hay una tolerancia hacia los dos personajes argentinos, hay que tener en cuenta que su migración está asociada al parentesco. Aun con esta salvedad, un personaje poco trascendente en la historia como puede ser una clienta de la peluquería donde trabaja Valeria, al escuchar el acento de su padre recién llegado, exclama con fastidio: “Otro argentino más” (1:00:05).

---

<sup>56</sup>Se sigue utilizando el término de *naturalización* para referirse al acto administrativo que confiere a alguien la nacionalidad de un Estado en el que no ha nacido.

En *Pagafantas* esta apreciación cobra más consistencia. Nos detendremos en el análisis de los personajes que encarnan la sociedad de acogida para argumentar esta idea: hay una construcción permanente de imágenes por medio de las cuales ambas comunidades, que remiten a una misma (la española), perciben sus diferencias a través del *otro* distinto, sea este social, étnico o cultural. Este *ajeno* es definido siempre en función de un *nosotros* que se supone idéntico y que se instituye mediante la exclusión. Tal como señalan Shohat y Stam (2002), los discursos cinematográficos producidos en la cultura occidental también manifiestan configuraciones de poder por ser el cine un medio que refuerza estereotipos culturales y moldes estandarizados. Las películas que analizamos no son ajenas a esto.

### **Nosotros, los gallegos**

El filme de Costafreda, *Abrígate*, hace alusión, desde el nombre en adelante, a la necesidad de cobijo de los inmigrantes argentinos y de la obligación de cobijarlos que tiene la sociedad gallega, en relación con una deuda histórica que exige un tratamiento especial para con ellos. Valeria encontrará ese abrigo, primero, en los brazos de Marcelo padre y, luego, en los de Marcelo hijo. El amor es la causa de su establecimiento en España y de la continuidad de su proyecto migratorio.

Otro de los personajes secundarios y coayudante de Valeria es Adela (María Bouzas), dueña de la peluquería donde trabaja. Es la amiga que la ayuda a despejar la duda, a decidirse por el amor frente a la mirada crítica del qué dirán. Las palabras del director del filme definen el personaje como: “Una verdadera gallega” (Vigo, 26 de mayo de 2008), que actúa como una jefa/peluquera/psicóloga. Las palabras de



Carmen de Miguel, productora del filme, la caracterizan de la siguiente manera: “La arregla por dentro y por fuera” (Vigo, 26 de mayo de 2008). Ella representa la Galicia acogedora, es quien la abraza, quien la mimó. Es, incluso, el rol de la *madre patria*. Valeria le dice “sí, mamá” (31:23) antes de que Adela conozca a su padre y se enamore de él. Ocupa, también para la inmigrante argentina, el espacio de la madre arrebatada por una dictadura asesina y la patria ausente. Es la raíz de su familia, que está descubriendo y haciendo suya.

La familia gallega de Valeria la conforman las tías Vilouza que viven apartadas del pueblo, en una aldea del interior de las rías. Ellas guardan un rencor añejo por el abandono de Miguel, que partió al exilio junto a su padre.

Leonor: —Os odié a ti y a tu padre para siempre por haberos ido.

Miguel: —Las cosas aquí estaban muy negras para una familia republicana y la miseria... qué podía hacer el pobre viejo.

Eleonor: —Nos quedamos solas. Tu padre se olvidó de nosotras. (De 1:11:40 a 1:12:43)



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

Las tías están caracterizadas como masculinas, rústicas, mujeres de campo, ermitañas, solitarias, desconfiadas. Viven en una aldea entre las rías del Atlántico, escenario natural icónico de Galicia, y en el filme *Abrígate*, símbolo de la tradición. En oposición, las clientas de la

peluquería son mujeres coquetas, vestidas a la moda, que invierten en manicura, maquillaje, etc. Ese rincón del pueblo y esas clientas representan la nueva España, la moderna, la que ha entrado en la zona euro. Mujeres que miran las fotos de las modelos parisinas colgadas en las paredes y se sienten cada vez más cerca de ellas.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

El director de *Abrígate* construye un juego con los espejos, primero con los de la peluquería. Todas las mujeres que se reúnen allí comparan, más allá de su lugar de nacimiento, preguntas retóricas sobre la soledad, la pérdida afectiva. Y encuentran las respuestas en las paredes de la peluquería, donde es imposible no mirarse a sí mismas. Los peinados y el maquillaje son una excusa. La búsqueda es interna.

Y, por otro lado, está la secuencia en la que Valeria se enfrenta ante el espejo, en la casa de la tía gallega más cariñosa, para mostrarle el parecido que tienen. Ambas miran de frente a la cámara/espejo ante la mirada del espectador que ve el parecido de sus pómulos, del corte del rostro, de las facciones. Un parecido físico que las hace familia, pero que no implica un parecido cultural. La joven le reprocha a su tía la falta de cariño, de consuelo ante la situación de soledad y duelo que vive, en una escena en la que el director marca, más allá de los genes, la distancia cultural que se abre entre ellas.

Un recurso interesante para introducir el trauma de la historia argentina es la línea narrativa que presenta a la protagonista al es-

tablecer una relación con un niño autista cuyo padre se fue sin explicaciones. Valeria logra comunicarse con él a través de un juego de onomatopeyas, método que usaba su papá para hablar con ella cuando los militares desaparecieron a su mamá. A través de esta metonimia, se representa otro concepto: el de la posibilidad de comunicarse entre dos, a pesar de no compartir la lengua. De este modo, ambos establecen un lenguaje que los comunica y que él le transmite luego a otros miembros de la comunidad. La película construye así la idea de la necesidad de forjar una sociedad multicultural, diferente al modelo de integración o asimilación, en el que el inmigrante debe adaptarse a la sociedad de recepción. Por otro lado, la narración hace hincapié en la mirada fascinada de Valeria por lo que va descubriendo de la cultura y las costumbres gallegas: el idioma, festividades como la noche de San Juan, la comida, etcétera.

### Los vascos

En *Pagafantas*, como señalamos, Chema es un joven veinteañero que vive con su madre en un bonito departamento de Bilbao, Vizcaya. Responde al fenotipo vasco, es honrado y noble<sup>57</sup>. No estudia, aunque

---

<sup>57</sup>Sabino Arana fundó una doctrina política que consideraba que solo los vascos de raza pura podían formar parte de la nación vasca y que la “raza vasca” era superior en todos los aspectos a la degenerada “raza española” (“maquetos”) que había “invadido” Vizcaya (de la Granja Sáinz, 2006). Aún hoy en el inconsciente colectivo permanece la idea de que los vascos y su idioma único, el euskera, no están relacionados con ninguna otra comunidad europea. Según investigaciones recientes, se cree que las migración que esparcieron las lenguas indoeuropeas en Europa, no afectaron este territorio por su configuración geográfica. Mientras que los genomas de los franceses y españoles presentan evidencia de esta contribución genética del este, los vascos no (Velasco Benito, 27 de julio de 2017).

trabaja gracias al favor del enamorado de su madre. Es tímido y no se le da muy bien el juego de la seducción, en oposición al *chamullero* exnovio de Claudia.

A través de sus ojos sabemos cómo es Claudia, de quien se ha enamorado perdidamente, quien se le ha tatuado en el cuerpo, como el número de celular que ella le escribió en su espalda la noche que se conocieron. Es capaz de resignar su odio hacia el músico Enrique Bunbury con tal de conquistarla, aunque ella sea el detonante de todas las calamidades que le ocurren (se emborracha, se descompone, por mirarla se accidenta, le parten una botella en la cabeza, etcétera).

Hasta aquí, el amor incondicional de un hombre hacia la inmigrante argentina coincide con la representación de la sociedad de acogida que analizamos en *Abrígate*. Pero en *Pagafantas* el amor que siente Chema no es correspondido por la protagonista. Ella lo quiere como amigo, tal como en *Abrígate* Valeria quiere a la peluquera. Para Claudia, Chema es su confesor, es el abrazo que necesita antes de ir a una entrevista de trabajo y la cabeza para practicar los peinados; es la compañía en la noche de soledad, la risa compartida.

De este modo, el amor romántico no correspondido funciona como motivo/excusa del comportamiento hostil que la sociedad de acogida manifiesta hacia Claudia. En *Pagafantas* no hay marcas de enunciación que remitan al pasado migratorio del pueblo vasco en la Argentina<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup>La diáspora vasca mantiene vínculos con la región de origen y definiéndose como vascos. Desde 2018, los centros vascos de todo el mundo celebran el 8 de septiembre como el Día de la Diáspora Vasca, bajo el lema “No importa dónde vivas, no importa dónde estés, si vives Euskadi, Euskadi vive en ti”.

La Argentina es el país con mayor cantidad de personas con raíces vascas. “Existen más apellidos de ese origen acá que en el propio País Vasco. Es curioso que allá algunos ya se

Las diferencias entre la representación del pueblo gallego y el pueblo vasco en tanto receptores se agudizan cuando analizamos el sistema de personajes y ponemos la lupa en los secundarios.

En *Pagafantas* el punto de quiebre se produce cuando la señora Begoña –personaje que actúa como “enunciario de enunciaciones intradiegticas” (Gómez Tarín, 2010, p. 9), es quien desde una silla de ruedas mira y sabe todo, tal como el espectador– habla por primera vez y le dice lo que Chema no quiere ver: “Eres un pagafantas” (37:05), algo que saben todos menos él, aunque continúe sin querer reconocerlo. Es la verdad revelada.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

En el filme, el recurso otra vez del documental nos explica qué significa *pagafantas*:

Se conoce así a aquella persona que cree llevar una vida de pareja sin darse cuenta de que no va a acostarse con la otra persona en la vida. No despierta absolutamente ningún interés sexual en la otra persona. [...] En el reino animal no se ha catalogado ninguna otra especie que siga este comportamiento. (De 37:07 a 37:55)

---

hayan extinguido”, reflexiona Juan Cruz Jaime, miembro de la Fundación Vasco Argentina Juan de Garay (Verón, A. y Keceli, G., 3 de diciembre del 2000).

Sus afectos son testigos de la ceguera ante el amor no correspondido en la escena del cumpleaños que transcurre en un bar de karaoke. Chema baila con Claudia un tema de su odiado Enrique Bunbury, que se llama *Entre dos tierras*, frente a la mirada reprobatoria de su mejor amigo y la novia, su madre y su tío Jaime. La cámara nos muestra a la pareja en plano entero saltando y riendo descontroladamente, que alterna con un plano conjunto de sus afectos y luego con primeros planos de cada uno de los vascos. El amigo con los brazos cruzados de fastidio dice: “Madre mía” (41:40).



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

Su madre mira la escena con vergüenza y asombro. La mano en el pecho actualiza el malestar que le provoca. El primo mira con deseo a Claudia y en el personaje de Jaime se advierte alegría por la felicidad ajena, aunque cuando se acerca a felicitarlos confunde a Claudia con una ecuatoriana. En ese pequeño detalle revela que hasta el más empático de los miembros de la sociedad responde al “tropo espacial”, que señala Stam (2001), para nombrar esa conducta que “presupone que la vida europea es central y la no europea es periférica”. Se confunde lo *latinoamericano* como un todo indiscriminado. La misma situación se da cuando la exnovia de Chema nombra a Claudia como “mexicana”. Los *otros* son siempre intercambiables e indiferenciados para esa mirada (Stam, 2001).

El único que la ve con buenos ojos es el primo que le dice que intentará algo con ella “porque está muy buena” (43:42 a 43:49). Pero solo la ve como un objeto sexual. Frente a ese cuadro, Claudia halaga a la familia con un: “Qué buena onda tu familia” (44:20), pero desde la barra, bebiendo una cerveza, sola y apartada.

Entre la acogida y el rechazo, las nuevas poblaciones condensadas en el personaje de Claudia son percibidas como un colectivo, más o menos homogéneo, que viene a alterar la conciencia de una identidad compartida por los antiguos residentes, para los cuales los recién llegados son distintos. La extrañeza del primer momento puede transformarse en aprehensión y, finalmente, en rechazo.

En *Pagafantas* el clímax del filme acontece cuando a Claudia la detienen. Aparece en escena el Estado español. El comisario, después de escuchar sobre el amor no correspondido, como si de un acto de justicia de *machos* se tratara, le dice al abogado: “Pues los problemas de su amigo se van a acabar, la chica estaba trabajando sin papeles. [...] Se vuelve a su país en 48 horas” (de 56:55 a 57:12).

En ese diálogo subyace la condición de extranjería a la que pertenece Claudia. Es una chica sin papeles, no importa su nacionalidad, es igual a un ecuatoriano, un mexicano o un senegalés. No importa su belleza ni el camuflaje *européo* que le otorga su aspecto físico. Tampoco le sirven los vínculos culturales que unen a su país con España para evitar su deportación. Su amigo, como remate, le dice a Chema: “Es lo mejor que te podía pasar. [...] Claudia estaba trabajando sin papeles, no hay remedio” (de 57:16 a 57:25).

La situación dramática encuentra un cauce cuando Chema decide ayudarla y contrae matrimonio con ella, a pesar de no ser correspon-

dido y a pesar de que ella esté con otro hombre. Lo hace para que no sea expulsada de España, tal vez más por él que por ella. Lo ridículo que se siente en esa situación lo simboliza el director con una bolsa de pescado que cae sobre él en el único momento que podría haber besado a Claudia. Ahora es él “el que huele a mierda” [sic] (50:00).



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

---

Respecto a Claudia, a partir de que su relación con Sebastián fracasa, se convierte en la causa de la incomodidad, de tensión, de amenaza cuando se reencuentra con Chema y su entorno (aunque ella no lo nota porque está contenta por visitar a su único amigo). El deseo de permanecer y de pertenecer hace que la argentina imite los modismos y el acento de los españoles con un tono de voz alto, chillón que irrita a los comensales, al decir: —Como era el cumple de Chemita me dije: venga tío, esto es la hostia, de puta madre [sic], ¡jodeeee! (1:05:56). Pero solo se ríe ella, el resto la encuentra grosera e inoportuna. Ella es la competencia de la actual y de la exnovia de Chema. Sus suegros, su madre y sus amigos la ven como amenaza de su estabilidad emocional, amorosa y laboral.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

---



Claudia le dice a Chema que si cuenta que se casó con ella para ayudarla, estarán orgullosos: “Se nota que son gente razonable, lo van a entender” (1:07:00). Pero la reacción del suegro y empleador es golpearlo y arruinarle el coche. El desenlace dramático se vislumbra cuando Claudia es presionada por Chema para que regrese a Argentina, sin siquiera consultarle si quiere retornar a su país de origen. Es tratada como un objeto: arrastra a Claudia como arrastra su maleta, vaciándola de subjetividad. Ella sigue viéndolo como el mejor amigo. Bajo la máscara del humor, vemos como los amigos de Chema también la quieren lejos.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

Claudia: — ¿Nos vamos juntos a Argentina?

Chema: —No, te vas tú sola a Argentina.

Chema: —Rubén. Es el último favor que te pido.

Rubén: — ¿Pero para qué quieres 1.400 euros?

Chema: —Para mandar a Claudia a Argentina.

Rubén: —Apunta, te doy mi número de tarjeta. Para que se pire Claudia a Argentina.

Ana: — ¡Dale también mi número! (De 1:10:52 a 1:11:55)

La verosimilitud de esta escena también nos invita a reflexionar sobre el referente real: la percepción que tienen los españoles sobre los inmigrantes en cuanto competidores. La concepción como amenaza socioeconómica cuando compiten con los autóctonos por el trabajo o por el acceso

a bienes públicos (salud, educación, servicios sociales). También constituye una amenaza a la definición político-identitaria. Siguiendo el enunciado de Santamaría (2002), podríamos decir que, desde la conciencia de una cohesión social que define la identidad nacional, los inmigrantes, cuando en razón de su número empiezan a ser visibles en su diversidad sociocultural, suscitan la preocupación de la sociedad receptora que ve amenazadas sus formas previas de vivir. Y, de inmediato, surgen los intentos de ordenar el desorden que trae *tanta diversidad social*.

### Betanzos y Bilbao

En la película *Abrígate*, Betanzos, el pueblo gallego, es el escenario principal y personaje del filme. Representa a Galicia, la tierra que los personajes aman, abandonan, extrañan, descubren, vuelven a amar. La cámara recorre con diferentes angulaciones y movimientos todos sus rincones: el lavadero comunal, el bar en el que se atienden los clientes, el puerto, los acantilados y el mar. Recorridos típicos de los nativos, que Valeria ha adoptado como propios.

En relación con esta tierra como sociedad de acogida, el director dijo:

He usado el mar, el río y la naturaleza que en Galicia es potente y dulce como un perfume masculino [...] el mundo fronterizo gallego, que deja recortado sobre ese paisaje natural maravilloso, algún edificio sin intención estética alguna, pegado a otro igual. La Boca está más cerca de Galicia que París. (Costafreda, mayo de 2008)

Por su parte, Bilbao es el escenario del filme *Pagafantas*<sup>59</sup>. Bares, plazas, monumentos, la Universidad del País Vasco, el Aeropuerto de

<sup>59</sup>El filme recibió una subvención del Ayuntamiento de Bilbao, a través de Bilbao Film

la Paloma, el Arenal y el tradicional Café Lamiak se mezclan con los personajes en la mayoría de las secuencias. Vemos su noche de gran ciudad iluminada, su casco histórico, así como a quienes la mantienen limpia y cuidada.

La banda sonora da cuenta del euskera en escasas escenas, con términos puntuales como *agur* (adiós), *ama* (mamá), *aita* (papá). En cambio, en *Abrígate* todos los personajes, excepto los argentinos, hablan en la lengua gallega. Esta diferencia podría responder a una estrategia comercial. La similitud del gallego con el español facilita el entendimiento del espectador fuera de las fronteras gallegas. En cambio, el euskera, lengua vascónica, no comparte origen con el castellano y su universo hablante queda limitado a 750.000 personas, de las cuales 395.000 tienen competencia plena (Instituto Cultural Vasco [sitio web]).

### Los argentinos

En la construcción de toda nacionalidad es necesaria la construcción de una tradición, un pasado en común en el que se arraigue la identidad. Claro que esa tradición incluye algunos significados y rechaza otros. Siguiendo la premisa de que lo que se percibe como el *otro* está indudablemente determinado por lo que se conciba como el *nosotros*, y después de haber analizado la construcción del *nosotros* gallegos y vascos con relación a los inmigrantes argentinos, observaremos cómo representan en sus filmes, Ramón Costafreda y Borja Cobeaga, a la Argentina en tanto nación y nacionalidad.

---

Comisión (BiFIC), oficina municipal de promoción audiovisual dependiente del Área de Cultura y Educación, puesta en marcha para fomentar y promocionar la imagen de la ciudad como enclave de rodaje.

En *Abrígate*, Argentina se construye, tiene existencia en tanto destino y retorno de emigrantes gallegos. Este ir y venir se extiende a la segunda generación representada en Valeria, quien a pesar de haber nacido en otra tierra, o quizás por esa razón, tiene la necesidad de indagar en sus orígenes. De esta forma, lo identitario está construido a caballo de dos territorios. De los préstamos mutuos, tanto sociales como simbólicos: “Es lo que somos, un poquito de cada lado”, dice Valeria en algún momento (48:30), refiriéndose a la filiación paterna y materna y, al mismo tiempo, a su filiación argentina y gallega<sup>60</sup>.

Las marcas de *lo argentino* las encontramos en los personajes: el acento de los que hablan; la versión argentina del castellano con diferencias fonológicas, verbales y léxicas; uso del voseo; el pretérito perfecto es reemplazado por el pretérito indefinido; las letras /c/, /s/ y /z/ suenan igual o la /ll/ suena como [ye]; uso de la personas gramatical ustedes en lugar de vosotros, o palabrotas que no se usan en español como “viejo choto”/“viejas chotas” [sic]. Argentina es para Valeria el lugar donde vive su padre, con el que mantiene cotidianeidad telefónica y por el que dice: “Iría andando por debajo del océano para verlo” (47:55).

Es notoria en la puesta en escena de este filme la ausencia de representación del lugar físico de la comunicación, que por entonces era el locutorio, pues en el tiempo diegético del filme no había redes sociales ni *smartphones*, y la llamada de larga distancia era costosa en ambos lados del Atlántico.

---

<sup>60</sup>En 2007 había en Buenos Aires “algo más de quinientos emigrantes betanceiros”, según la Asociación Centro Cultural de Betanzos, fundada en 1905 y declarada Sitio de Interés Cultural “por su aporte a las culturas Gallega y Argentina” por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Villar, 13 de agosto de 2007).

Si hay dos lugares comunes infaltables para hablar de la cultura argentina son el fútbol y el tango. En el filme *Abrígate* no falta ninguno. Primero la referencia a dos clubes de fútbol con los que se identifica Miguel: Racing en Argentina, tal vez adoptado en la emigración por su parecido al Racing Club de Ferrol –localidad cercana a Betanzos–, y el Dépor, como llaman los gallegos al Real Club Deportivo de La Coruña. Y la segunda marca que alude a la argentinidad la identificamos en la escena en que Adela consuela a Valeria por la partida de su amor, Marcelo. Valeria le enseña a bailar tango y le cuenta que, en su origen, era bailado por mujeres. La danza es la excusa para mostrar a las amigas enlazadas en un abrazo fraterno, de abrigo, de contención.

Después del velorio del padre, en este diálogo, Valeria remite al supuesto carácter de las personas autóctonas de la Argentina, de la que, según ella, tiene muy poco:

Marcelo: —No has llorado.

Valeria: —Será mi parte de gaucho. (De 17:43 a 17:46)

Por su parte, la lancha en la que Valeria se traslada desde el continente a la aldea en la que viven sus tías tiene un cartel con un nombre que el espectador ve en un plano detalle: Tigre. La narración advierte que Coco, su conductor, ha vivido en Argentina durante muchos años y ha llamado a su medio de locomoción y trabajo con el nombre de la localidad donde vivió. Él condensa acentos y palabras argentinas y gallegas, y tanto sus recuerdos como su presente cabalgan entre ambos mundos:

Miguel: — ¿Por qué se vino?

Coco: —Y... me vine porque extrañaba.

Pedro: —Ah, bueno, entonces debe estar contento ahora de estar acá, ¿no?

Coco: —Sigo extrañando. (De 1:04:04 a 1:04:14)

Coco ahora extraña el Delta bonaerense, que se parece a su Betanzos de origen y actual residencia.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

Mientras que en *Abrígate* todos los personajes hablan gallego, Valeria solo dice frases sueltas, no sostiene ninguna conversación en esa lengua. Para ella, como para su padre, es la lengua de los cuentos, refranes o anécdotas familiares, ajena a ellos que continúan hablando con los modismos argentinos.

En *Pagafantas* no hay referencias a la cultura argentina. Encontramos las mismas marcas lingüísticas de Valeria en Claudia. La diferencia está en el tono. Mientras que Valeria se siente parte, Claudia se burla inocentemente del acento español y de los significantes diferentes a los que se usan en su país para nombrar y en ningún momento traduce o alude al euskera.

Claudia: —Si quieres, te paso mi teléfono, tío, joder.

Chema: —Pero qué dices, si yo no hablo así.

Claudia: —Pero qué dices, si yo no hablo así, qué pasa, joder, ¡hostial! (De 13:54 a 14:07)



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

El uso del calificativo *boludo* que Claudia usa para referirse con enojo a quien cree que la está siguiendo, también aparece en *Abrígate* cuando Miguel aprende la traducción: *gilipollas* (de 1:1129 a 1:11:36).

Por otra parte, Argentina es la tierra donde el gobierno militar desapareció a la mamá de Valeria y en la que su papá no pudo concretar ningún sueño. Una vez que este ha emigrado/retornado a Galicia junto a ella, volver carece de sentido. Para Claudia tampoco es una opción regresar, se casa con Chema con tal de no hacerlo. El vuelo que los lleva hacia allí en el final del filme es a toda vista un viaje de ida y vuelta.

## La historia

Marc Ferro (1987) decía que “todos los filmes son históricos, incluso los pornográficos, todo filme tiene una sustancia histórica”, y esto es así porque “la cámara revela el comportamiento real de la gente, la delata mucho más de lo que se había propuesto. Descubre el secreto, exhibe la otra cara de una sociedad, sus lapsus” (p. 17).

El discurso social, entendido en términos de Marc Angenot (2010), es “ese todo empírico, cacofónico y redundante” que al ser analizado presenta regularidades. El autor sostiene que toda la producción discursiva de un determinado momento histórico, pese a las especificidades y diferencias, tiene rasgos que la identifican como perteneciente a un discurso social, a un momento en la discursividad. Y no solo importa el contenido, sino también la forma, es decir, lo que se habla y cómo se habla.

Los filmes que analizamos en este capítulo pertenecen a la producción discursiva de un mismo momento histórico y, como hemos visto, ambos presentan huellas específicas de la construcción del discurso sobre los inmigrantes argentinos en España. En cambio, al rastrear las

huellas textuales que configuran la realidad histórica, y más concretamente la crisis económica, política y social argentina del 2001, en tanto causa del éxodo argentino más importante de la historia, hemos encontrado una omisión.

En el caso de *Abrígate* se infiere que la Argentina atraviesa un momento difícil, pero no hay menciones explícitas. En cambio, sí será explícita la referencia a la emigración española de posguerra y el retorno en los años 2000. En *Pagafantas* la omisión es total. Nunca se contextualiza la situación del país de donde debieron partir los argentinos ni las condiciones de esa emigración.

Detallaremos el acercamiento sociohistórico que nos permiten los filmes, la historia percibida o reconstituida por los directores Ramón Costafreda y Borja Cobeaga, porque el análisis no se limita al filme, sino que se integra al momento histórico que lo rodea y con el que está necesariamente comunicado (Mira Delli-Zotti y Esteban, 2008).

### **Gallegos en Argentina**

Valeria, en Betanzos, mantiene un contacto muy cotidiano con su padre cuando aún está en Buenos Aires. En contraposición, el abuelo de Valeria se dedicaba en Betanzos –antes de marchar a la Argentina– a realizar fotografías de los familiares de los emigrados: “Mi abuelo gallego hacía retratos de gente de acá para que los emigrantes que se iban vieran crecer a sus hijos” (12:46).

El recurso ata el pasado gallego con la Argentina, a través de historias de emigrantes. Una excusa para contar que la presencia de argentinos en España durante los años 2000 tiene que ver con esa diáspora gallega que no se olvida, producto de una guerra fratricida que



seleccionó y exterminó a la población fiel a la República. Una diáspora comenzada con el estallido de la guerra civil española, en la que en tres años fueron asesinados 4.699 ciudadanos gallegos (Nomes e voces Proxecto Interuniversitario, s.f.). Una emigración que continuó durante el período franquista, por las terribles condiciones en las que vivía la población, y se reeditó en otra escala en diversos contextos. Al respecto, un dato significativo de este movimiento es que en 2015 se registraron en Argentina 168.263 gallegos<sup>61</sup>.

Esta inmigración ha sido tan importante que en Argentina todos los inmigrantes españoles, sin importar su origen, suelen denominarse como *gallegos*, término que en ocasiones ha tenido un significado despectivo, refiriéndose al gallego como un individuo de pocas luces, avaro y desconfiado. El estereotipo tiene su origen en la extracción campesina y de instrucción escasa con la que contaban los primeros gallegos que llegaron, que, además, eran señalados por no hablar bien el castellano, cuando en realidad hablaban su idioma, el gallego (Lojo, Guidotti y Farías 2008).

### La crisis argentina

En la primera escena de *Abrígate* sabemos que el tiempo de la narración transcurre en el año previo a la crisis argentina. Pero en el

---

<sup>61</sup>La Xunta de Galicia posee una delegación en Buenos Aires desde 2007. Tiene como funciones representar al Gobierno de Galicia y promover la cooperación exterior, la cultura y el idioma gallego. Durante los siglos *xix* y *xx*, Argentina fue el principal destino de la diáspora gallega. Se estima que desde 1857 a 1960 se radicaron allí 600.000 gallegos. Ellos y sus descendientes constituyen, aproximadamente, un 14% de la población argentina y se estima que el 65% de los descendientes de españoles en Buenos Aires y Gran Buenos Aires descienden de gallegos (Farías Iglesias, 2019).

filme se ven indicios de lo que ya estaba ocurriendo antes del colapso. La representación de ese momento histórico recae en el personaje de Miguel. Él necesita dinero para comprar una computadora, el banco le niega un crédito y no tiene modo de ahorrar. El libro que ha escrito e ilustrado, titulado *Luca en Mole*, tiene como bajada: *Pura supervivencia*, y cuenta la historia de un pollo que intenta que lo respeten. Valeria dice sobre eso: “Y no lo hacen. Solo está copiando lo que pasa a su alrededor” (13:15). De este modo, hace referencia a un hombre de más de 50 años al que la dictadura Argentina le secuestró a su compañera y la desapareció, y que ahora vive otra crisis económica, que no le permite hacerse de las herramientas para trabajar. El pedido de respeto es hacia un gobierno que va y lleva a todos hacia la debacle económica<sup>62</sup>.

Para un filme español hablar de la Argentina sin referirse a la dictadura cívico-militar parece difícil. Como se mencionó anteriormente, el director del filme gallego la introduce a través del personaje de la mamá de Valeria, quien fue una de los 30.000 detenidos-desaparecidos argentinos entre los años 1976 y 1983. “Se la llevaron los milicos cuan-

---

<sup>62</sup>El Gobierno de Menem dejó un déficit fiscal de 7.350 millones de pesos en 1999. Al asumir De la Rúa tomó severas medidas de ajuste para sanear las finanzas, pero sin abandonar el tipo de cambio anclado al dólar estadounidense llamado convertibilidad. El peso de la deuda externa aumentó el déficit fiscal. La duda de que el Estado entrara en suspensión de pagos alimentaba la posibilidad de una corrida bancaria. En diciembre de 2000, el ministro de economía José Luis Machinea negoció un paquete de salvataje de cerca de 40.000 millones de dólares que postergaba pagos de capital e intereses a efectos de aliviar la situación financiera del Estado y recuperar la confianza. Medidas insuficientes, más una disminución de salarios, aumento de impuestos y recorte de servicios sociales, agudizaron la recesión y un aumento en el déficit, que debía ser cubierto con más deuda y mayores recortes. Las dudas sobre la capacidad de pago del país y sobre la continuidad de la convertibilidad comenzaron a reflejarse en una creciente fuga de depósitos bancarios (Consejo Profesional de Ciencias Económicas de la Ciudad de Buenos Aires, diciembre de 2002).

do yo tenía cuatro años y no supimos nada de ella” (48:15), le cuenta la protagonista a su novio español.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

En otra escena, padre e hija dialogan sobre las pérdidas de los afectos y hacen referencia al mismo acontecimiento:

Miguel: — ¿Te acordás cuando se fue mamá de casa?

Valeria: —Se la llevaron papá, no se fue. (De 1:17:45 1:17:58)

Mediante el uso del *flashback* la película muestra a Valeria en un armario, mientras la voz en *off* del padre relata. Recuerdan que cuando los militares irrumpieron, ella se escondió entre sus cosas y solo salió de allí gracias a unos dibujos que el papá le pasaba por debajo de la puerta, al ritmo de sonidos onomatopéyicos. La inclusión de ese período histórico no guarda relación con la emigración de ninguno de los personajes, ni hace referencia a posiciones ideológicas. Solo podemos inferir que hay una conexión entre el abuelo republicano que emigró hacia Argentina en tiempos franquistas, y un pensamiento político afín del hijo y de su nuera, padre y madre de Valeria, durante los años de la dictadura argentina. Sin embargo, Valeria no expresa nada al respecto.

### **El contexto: la *invasión***

Coincidimos con el historiador Caparrós Lera (2007) en considerar la relevancia que tiene el cine para hablarnos de la actualidad del

mundo en que vivimos “ya que las palpitantes imágenes de las películas testimonian el acontecer de los pueblos y reflejan las mentalidades contemporáneas” (p. 30).

Las películas *Abrígate* y *Pagafantas* fueron producidas y realizadas en la misma época y estrenadas en las pantallas locales con solo dos años de diferencia: en 2007, la primera, y en 2009, la segunda. También comparten el contexto social de producción: la España de la primera década del siglo xxi, la que experimentó entre 1997 y 2005 un exponencial aumento de inmigrantes, que pasó de 637.000 a 4,1 millones. De los cuales, en 2001 eran argentinos 93.872 y en 2008 ascendían a 295.401 (Actis y Esteban, 2007).

En tanto agentes de la historia, ambos filmes nos permiten reconocer las representaciones sociales de la época en que se inscriben. En el filme *Abrígate* los personajes utilizan la metáfora de la orilla. Con ese significativo nombran indistintamente los lados opuestos del océano Atlántico. Repiten la frase “la otra orilla” cuando hablan de Buenos Aires y de Galicia. Pero también para darle sentido a ese estar sin estar, en ninguno de los dos lugares y en ambos a la vez. Estar a la orilla como Ulises en la Odisea: “Ulises pasábase los días sentado en las rocas, a la orilla del mar, consumiéndose a fuerza de llanto, suspiros y penas, fijando sus ojos en el mar estéril, llorando incansablemente... (Odisea, canto V, 150)” (Achotegui, 2002).

El tiempo diegético de *Abrígate* nos habla de una Argentina que está a punto de explotar económica, social y políticamente. Aún no hay corralito, ni los ciudadanos gritan a coro “que se vayan todos”, ni acuden al trueque para satisfacer las necesidades humanas más básicas. Pero en el contexto de producción sus hacedores sabían el final de esa historia y nos atrevemos a sugerir que intuían que España estaba muy cerca de experimentar una situación similar.

*Pagafantas* fue estrenada dos años después, luego del estallido de la crisis económica europea. Tal vez por eso habla de inmigrantes indocumentados, de trabajadores sin contrato legal, de jóvenes españoles sin trabajo estable que dependen de sus padres o redes sociales de contención para tener una vivienda y un ingreso mínimo. El contexto de producción opera en aquello que la película problematiza. Tal como lo expresa Pierre Sorlin (1991), los filmes están “íntimamente penetrados por las preocupaciones, las tendencias y aspiraciones de la época” (p. 43). En este sentido, se puede destacar cómo cambian los datos macroeconómicos de España en los años que separan un estreno del otro: en 2007 el crecimiento interanual del PIB era del 3,8, en cambio, según la Encuesta Financiera de las Familias, la ratio de desigualdad entre el 25% de hogares más ricos y más pobres pasó de 39,3 en 2005 a 50,4 en el primer trimestre de 2009 (Colectivo Ioé, 2011).

Profundizando en el contexto de producción y en las preocupaciones de la sociedad que dieron origen a los filmes, cabe señalar que los atentados terroristas del 2001 cambiaron la percepción del riesgo asociado a las migraciones. Este hecho vino a profundizar un nuevo orden internacional surgido en los años noventa después del desmoronamiento de la Unión Soviética y el triunfo de la globalización neoliberal. Por su parte, la reestructuración capitalista empujaba a millones de personas a desplazarse de sus hogares forzados por la falta de trabajo y a ingresar a los mercados laborales de los países desarrollados. Los inmigrantes, más allá de su situación legal, pasaron a ser un asunto político en las agendas de los Estados, como mano de obra barata y como potenciales amenazas a las identidades nacionales de las sociedades de acogida.

En España un numeroso listado de encuestas y estudios académicos que analizaron la percepción de los españoles sobre los nuevos

vecinos o recién llegados hace hincapié en la desconfianza y el temor ante la inmigración como un problema, como una *invasión* no deseada, invisibilizando las ventajas que este fenómeno traía aparejado<sup>63</sup>.

Sin embargo, y en simultáneo, se producía el *efecto llamado*. Las investigadoras españolas Anna Ayuso y Gemma Pinyol (2010) establecen que los nichos informales en las economías de los países del sur de la Unión Europea, entre ellos España, favorecieron el acceso de los inmigrantes latinoamericanos al mercado de trabajo informal. Según los datos del padrón municipal del Instituto Nacional de Estadísticas y del Ministerio de Interior, en el año 2008 una cuarta parte de la población latinoamericana estaba jurídicamente en situación irregular. Sin embargo, los datos del INE, del Ministerio de Trabajo e Inmigración, muestran que hay una intensificación de la población latinoamericana con permiso de residencia: en 1998 alcanzaban a 130.203 residentes y en 2008, a 1.333.886.281 (García Ballesteros, Jiménez Basco y Redondo González, 2009). Esta diferencia jurídica está representada en los filmes: en *Pagafantas*, Claudia es extranjera; en *Abrígate*, Valeria y su padre son ciudadanos. Si bien durante los contextos de producción

---

<sup>63</sup>A su vez, los medios de comunicación masivos transmitieron sucesos de gran impacto como el asesinato del cineasta holandés Theo van Gogh, en 2004, por un islamista radical; el ataque terrorista en el metro de Londres en julio de 2005; los disturbios en los suburbios de las ciudades francesas con mayor presencia de inmigrantes de segunda y hasta tercera generación en noviembre y diciembre de 2005; y, en el escenario local, el atentado de Madrid en septiembre de 2004, y el salto de la valla que separa a Europa de África. En agosto de 2004 intentaron ingresar por la ciudad fronteriza de Melilla 250 subsaharianos, mientras que el año siguiente se produjeron ocho intentos de más de 650 personas cada uno. Nueve inmigrantes murieron en el intento. Esas imágenes exacerbaron los miedos hacia la inmigración y sus supuestos riesgos, frente a los cuales parecían insuficientes los procesos de integración a los modelos estándares de la sociedad europea (Van Reekum, Duyvendak y Bertossi, 2012).

de los filmes los argentinos continuaban llegando a España<sup>64</sup>, para el estreno de *Pagafantas* los flujos comenzaron a cambiar de sentido.

Rosenstone (1997) afirma que “las películas son el reflejo de la realidad política y social del momento en que fueron hechas” (p. 45) y de eso habla *Abrígate*. Muchos hijos de gallegos nacionalizados accedieron al subsidio de desempleo para retornados españoles, aunque no habían estado antes allí. Las comunidades autónomas contaban con políticas de retorno propias, a las que se acogieron miles de argentinos, hijos o nietos de españoles emigrados<sup>65</sup>.

Según el equipo de investigación Colectivo Ioé (2011), la mayor afluencia de argentinos se registra en un contexto en el que España era el destino preferido para los exiliados económicos, pero a la par se deterioraba la tradicional imagen positiva de los argentinos entre la opinión pública española, influida por la crisis y por el cambio de perfil y crecimiento de los migrantes provenientes de ese país. Entre los sociólogos de este colectivo que han caracterizado al flujo migratorio poscorralito se destaca el aporte de Walter Actis (2011), quien sostiene que los exiliados económicos componen un colectivo migrante maduro de mayores de 35 años y de ambos sexos. Estas personas llegaron a España con empleos de menor cualificación y, a diferencia de los años setenta y ochenta, era mayor la cantidad de desempleados en el momento de emigrar. Entre los que sí tenían

---

<sup>64</sup>En 2008 los argentinos conformaban el sexto colectivo más numeroso en España, con 295.401 personas registradas (García Ballesteros, Jiménez Basco y Redondo González, 2009).

<sup>65</sup>Galicia posee una oficina de atención al retornado como política pública: <https://emigracion.xunta.gal/es/actividad/retorna>

ocupación en Argentina, la mayoría eran trabajadores manuales, del comercio, la industria o la hostelería.

Este último punto tiene relación con el aumento de desempleados, con algo más del 22%, que registró el colectivo de inmigrantes argentinos tras la crisis española. En 2007 la tasa de temporalidad de los inmigrantes asalariados nacidos en Argentina era de 43,9% y el grueso de los nuevos desocupados (73%) procedía de empleos de carácter manual, fueran cualificados (30%) como –especialmente– no cualificados (43%). El 77% de los desempleados argentinos en España que habían llegado después del 2001 eran trabajadores manuales (unos 24.000) (Actis, 2011).

Por otro lado, los argentinos que llegaron durante el último ciclo migratorio tenían, en promedio, una formación más baja que la alcanzada por los migrantes del período del exilio. Como indica Actis (2011):

Esta circunstancia queda confirmada con los datos que aporta la Encuesta de Población Activa (segundo trimestre 2009): entre los inmigrados de Argentina en la época del exilio que tienen actualmente entre 16 y 64 años los titulados universitarios son el 46%, en cambio, los de los siguientes ciclos migratorios se sitúan en torno al 25%; lo contrario ocurre con quienes tienen el nivel secundario completo (del 14% al 34% entre el exilio y el corralito) y los que no superaron la escolarización primaria (de 7% a 11%). (P. 4)

El hecho de traer a este trabajo el referente real, es decir, los números y las estadísticas del colectivo argentino en momentos de la realización de los filmes, es relevante porque va en el sentido de la hipótesis planteada. Como sintetiza Actis (2011) “la extendida percepción de que la Argentina es una ‘migración de clase media’, caracterizada por altos niveles de formación y gran capacidad de acceso a



puestos cualificados, de prestigio y relativamente a salvo del impacto del desempleo” (p. 19) parece no condecirse con la realidad. En este punto las representaciones audiovisuales están más cerca de los imaginarios que de las estadísticas.

### **Elementos estéticos**

Para el análisis hemos indagado no solo en el contenido de los filmes, sino también cómo este se expresa mediante la puesta en cuadro, la puesta en escena y la puesta en serie. En este sentido, el cine representa formas de interpretar y consumir el mundo que nos rodea.

Las películas *Abrígate* y *Pagafantas* fueron las primeras experiencias de largometraje para los directores Ramón Costafreda y Cobeaga. Al momento de realizar sus obras noveles, ambos tenían una sólida carrera en el ámbito televisivo y publicitario y esto se percibe en la impronta estética: planos medios y primeros planos; movimientos de cámara y angulaciones que acercan al espectador a los detalles, lo invitan a recorrer los paisajes urbanos o campestres y a seguir a los personajes en sus acciones; tipo de iluminación artificial, elección de actores televisivos, entre otros recursos.

Costafreda utiliza, en términos de Aumont y Marie (1990), el punto de vista narrativo: correspondencia de la mirada-cuadro con la representación de la mirada de un personaje o el autor, que son en este caso Valeria y él, respectivamente.

Para Cobeaga, en cambio, el punto de vista está en el lugar desde el que se produce la mirada: unas veces es Chema y otras son el resto de vascos que componen la sociedad a la que ha llegado la inmigrante argentina. Se multiplica mediante los sucesivos cambios de plano y se sintetiza

con los movimientos de cámara. En *Pagafantas* el juicio del narrador sobre el acontecimiento, en este caso la inmigración como problema, es una sobredeterminación que se impone jerárquicamente al resto de concepciones y responde a una actitud intelectual, moral o ideológica del contexto social en el que tiene lugar la producción del filme.

El autor, en la voz de Chema, de su madre y de sus amigos, recorta una historia de un mundo irreal y le asigna su propio juicio, así le brinda su mirada al espectador, que está mediada por una tecnología y un lenguaje.

Ambos directores utilizan los planos generales, con una gran labor en la elección de las locaciones exteriores, bien fotografiadas, para mostrar los escenarios naturales, a modo de publicidad turística, tanto de los paisajes gallegos como de la ciudad de Bilbao.

Otra coincidencia es el uso del plano cenital. Ambos filmes recurren a él para destacar a las parejas protagónicas en medio de la escena, sobre una cama de dos plazas, como si estuvieran en el centro del mundo y el resto no importara. Aunque en uno de los lechos se refiere al amor romántico y la pasión y en el otro, al amor imposible y la ternura.

En *Abrígate* muchos de los diálogos aparecen en primeros planos, algo injustificados, ya que no hay componentes psicológicos que los expliquen ni interpretaciones destellantes. Hay un innecesario abuso de los *inserts* para significar objetos o detalles.

En *Pagafantas*, a diferencia de *Abrígate*, hay un predominio de planos cortos, muy escogidos, dinámicos juegos visuales en las elipsis y un dominio del ritmo que se corresponde con el género de comedia. En cada plano pasa algo, no sobra ni falta ninguno. Además de plano y contra-plano, en algunos diálogos el director recurre al plano conjunto, con enfoques y desenfocos que destacan la escucha en el campo visual.

El director vasco recurre a los planos picados y contrapicados para dejar claro las diferentes miradas sobre la misma relación amorosa que tienen los protagonistas. Ella lo ve siempre desde arriba, en plano picado, en un rol de superioridad; él desde abajo, en plano contrapicado, indefenso, endiosando a la chica guapa de la que está perdidamente enamorado.

La luz sobre los rostros de los actores se da de manera artificial en casi todas las escenas de ambos filmes. En *Abrígate* se justifica por la profesión de Valeria y el lugar de trabajo. El maquillaje y los peinados responden a la lógica de la peluquería del pueblo, adornada por fotos de modelos parisinas, una de las pocas locaciones artificiales, en medio de la naturaleza que impregna el filme.

A pesar de las precipitaciones intermitentes que caracterizan el clima del norte español, los exteriores del filme gallego son pura luz. El director elige la luz del sol por sobre la lluvia melancólica, que solo utiliza para la escena del clímax: el conflicto entre los amantes, que es lluvia y es llanto postergado a la vez.

Costafreda recurre a los claroscuros de una persiana entreabierta en las escenas de sexo de los protagonistas para simbolizar la vergüenza, a modo de escondite de la mirada del pueblo y de su propia culpa por el amor que sienten. Se abre la ventana y se iluminan sus rostros cuando deciden enfrentar todos sus miedos y estar juntos.

En *Pagafantas* predomina la noche y sus bares, las calles solitarias e iluminadas de la ciudad. Escenario que requiere una puesta en escena mucho más trabajada. Pero también se utiliza la luz para exagerar los sentimientos de Chema hacia Claudia, su rostro se sobreilumina cuando la mira o cuando percibe que puede tener alguna posibilidad

de conquistar su amor. Es importante destacar en *Pagafantas* los fragmentos de falso documental sobre la picadura de la cobra, los abrazos de koala, la postura del lemur, etcétera. Metáforas que caracterizan la relación entre un hombre y una mujer y advierten al espectador, a modo de decálogo o recomendación, lo que debe hacer y lo que no para lograr el éxito; rompen la linealidad del discurso y aportan una novedosa variedad de formatos a la narración.

Otra estrategia de representación original de *Pagafantas* es el uso de las elipsis. Con clips de fotografías y música resume el tiempo que transcurre entre el primer sorbo de alcohol que consume Chema y su vuelta en sí. La pérdida de conciencia lo lleva a realizar acciones que no recuerda. El recurso, que se asocia más al lenguaje publicitario y de videoclips musicales que al cine, también actúa como metáfora del enamoramiento alucinógeno que *padece*.

La puesta en serie en ambos filmes es lineal. Sigue el tiempo cronológico. En el filme gallego se utiliza puntualmente el *flashback* para mostrar la reacción de Valeria en el momento que conoce al novio muerto, quien siempre queda fuera de campo. Y luego para que el espectador empatice con la Valeria niña, en la Argentina, cuando *los milicos* se llevaron a su mamá. En esa escena la niña encuentra las gafas oscuras y enormes de su madre detrás de las que se esconde buena parte de la narración del filme, y primera *prenda* que le quita Marcelo en la escena romántica/sexual.

Borja Cobeaga incluye en la narración del filme el recurso de los reidores fuera de campo que utilizan las comedias de televisión norteamericanas, pero dentro del campo visual, con los extras que se ríen de los chistes de Chema y Claudia. A modo de ejemplo, en el bar donde trabaja un camarero que se parece al Puma Rodríguez, o en la clase

cuando Chema salta frente a la ventana de la universidad como un resorte para llamar la atención de su amigo.

Respecto a la banda sonora, podemos identificar que la música en *Pagafantas* acompaña y da ritmo a la narración, pero también apela a la identificación con el destinatario ideal: un público joven, que reconoce y se identifica con los actores de las series de televisión española. El director define a la música incidental de su película como “tecno-pop ochentero, terror orquestal, pop sentimental, latin jazz y un par de géneros musicales más [...]” (Bokeaga, 17 de abril de 2009). Y, sobre las canciones de la banda sonora, dice: “Son divertidas pero encierran una amargura brutal”. Un ejemplo es *El cartero*, del grupo Manos de Topo: “Fui yo que al quererte no se atrevió / [...] / Sigán a la mujer serpiente por favor”.

La música es diegética en la escena del karaoke. Toda la familia ve y escucha a Chema cantar y bailar al compás del cantante popular que más odia. La ironía convierte a Enrique Bunbury en un personaje tácito del filme. Su música suena a lo largo de la película, pero no precisamente por afinidad, y ese sentimiento de amor/odio hacia el cantante de Héroes del Silencio lo es también hacia Claudia. Por eso la elección de tema: “Entre dos tierras estás / y no dejas aire que respirar / Entre dos tierras estás / y no dejas aire que respirar”.

En *Abrígate* la música instrumental, a cargo de la Orquesta de Cámara Galega, acompaña el ritmo lento de la narración e impregna la comedia de un tono melancólico, sentimiento que acompaña cada acción. Solo tienen letra, en gallego, las canciones: *As Augas do río* y *O teu espello*, en la voz de Uxía Senlle. La primera se escucha cuando vemos a Valeria navegando por las rías en la lancha que lleva el nombre de una ciudad de su Buenos Aires natal, en la otra orilla; y la segunda musicaliza y dota de emoción el romance. El tango *El último café*, de Hector Stamponi, en voz

de Alejandro Kauderer, acompaña el abrazo/baile entre las amigas, que a la vez es abrigo y acogida. Por su parte, en la escena del baile del pueblo una orquesta toca en vivo e ilustra la tradición compartida por todos los personajes gallegos (nativos y emigrados, primera y segunda generación).

Para ir cerrando el capítulo, mencionaremos que en *Pagafantas* el director ubica los créditos al final del filme. Los acompañan una sucesión de fotos instantáneas de parejas – como si se tratase del álbum de visitas del karaoke de Bilbao que vemos en el filme– intervenidas con gráficas que indican quién es el pagafantas, en cada una de ellas. La música le aporta coherencia narrativa: suena otra vez *Entre dos tierras*, del amado/odiado Bumbury.

La gráfica de los créditos iniciales de *Abrígate* guarda relación con los figurines de moda y revistas del espectáculo de los años cincuenta. Colores pasteles y trazos simples de una estética que comparten el vestuario de Valeria, la peluquería del pueblo y las tías de la aldea. Como una postal fija de los años de la emigración de posguerra, de la que formaron parte el abuelo y el papá de Valeria; como las fotos que este les tomaba para sus familias. Esa estética se transforma en una chica de los 2000 cuando se reencuentra con su amado y elige el presente por sobre el pasado, momento que también quedará inmortalizado en una foto, ahora digital, en Galicia, y sin emigrantes.

### En síntesis

En lo que se refiere a la representación de los exiliados económicos podemos concluir que tanto *Abrígate* como *Pagafantas* construyen personajes más cercanos al estereotipo que circula en el imaginario de la sociedad española que al referente real.

El cuerpo racializado y la etnicidad se constituyen de manera discursiva a través del ideal normativo regulatorio que impone el “etnocentrismo compulsivo” (Hall, 2003). El cuerpo, sobre todo el de la mujer, es el territorio por conquistar y su control se traduce en el dominio social.

Las mujeres son personas valientes, atrevidas y libres; pero esta caracterización, que podría romper el estereotipo de género, se configura como causante de todos los conflictos que sufren los varones españoles, ellas atentan contra la armonía de la sociedad de acogida.

En *Pagafantas*, enunciador y enunciario se mantienen en un plano de igualdad. Comparten la mirada desconfiada sobre los inmigrantes. En *Abrígate*, el enunciador es el que mira y hace mirar. Advierte sobre la deuda histórica contraída con los argentinos (Casetti, 1983). En el filme gallego la integración de los inmigrantes aparece como una obligación contraída por la historia del exilio español en Argentina. En cambio, en *Pagafantas* aparece como deber y responsabilidad de los inmigrantes, sujeta a juicio de los nativos.

La españolidad no está determinada por la tenencia o no de un documento identitario. Tanto los ciudadanos españoles como los *sin papeles* siguen siendo percibidos como extranjeros en la *madre patria*. Argentina es, a la vez, símbolo de recepción y expulsión de ciudadanos. Lugar asociado a las pérdidas, a la hostilidad, a la imposibilidad de sobrevivir y de concretar sueños.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

## | CONSIDERACIONES FINALES |

A lo largo de estas páginas hemos intentado reflexionar sobre algunos aspectos de la emigración ocurrida en nuestro país a partir de la crisis económica y social de principios del siglo XXI, tomando como objeto de estudio un artefacto cultural como es el cine. Con la sospecha de que una parte de la sociedad argentina había olvidado a quienes debieron/debimos migrar en esas circunstancias, enunciarnos interrogantes acerca de qué hay de olvido y qué hay de recuerdo en torno al exilio económico de principios del siglo XXI.

Nos preguntamos cómo había colaborado el cine de ambos lados del Atlántico en la elaboración/representación de este proceso y cómo había intervenido en la construcción identitaria de ese nuevo actor social emigrante/inmigrante argentino, que *a priori* encontramos muy poco presente. De esta manera, nos abocamos al análisis comparativo de filmes producidos en Argentina y España entre el 2001 y el 2011.

Para cumplir nuestro objetivo, buscamos apoyo metodológico en autores que estudian el cine en tanto fuente histórica, producto cultural y productor de sentido. También indagamos en trabajos sobre la historia de las migraciones argentinas de autores argentinos y españoles, así como teóricos que tienen como objeto de estudio la identidad y la interculturalidad.

La insuficiencia de datos oficiales y de trabajos académicos sobre la emigración argentina en general hizo necesario que investigáramos profundamente el referente real de la diáspora argentina pos-2001 y el proceso



histórico que la provocó. Para ello, recurrimos a fuentes estadísticas argentinas y españolas y a bibliografía que nos permitieron acercarnos y contrastar ese referente con lo representado en nuestro corpus fílmico.

Para conocer e interpretar las representaciones sociales y los discursos ideológicos construidos por las imágenes cinematográficas se conformó un marco teórico inscripto en los estudios culturales, en tanto área común de conocimiento y espacio de articulación entre las disciplinas de la historia, el cine y la comunicación.

El corpus fílmico quedó constituido por dos filmes argentinos: *Lugares Comunes* (Adolfo Aristarain, 2002) y *Güelcom* (Yago Blanco, 2011) y dos españoles: *Abrígate* (Ramón Costafreda, 2007) y *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009). Todos producidos durante la primera década del siglo XXI. Las películas analizadas narran la crisis argentina y la emigración como consecuencia de ese hecho. Se trata de filmes de ficción clásicos que, como señala Rosenstone (1997), siguen los códigos del realismo y la narración de Hollywood.

En el plano metodológico, trabajamos los filmes a nivel formal y contextual, prestando especial atención al análisis de la construcción de los elementos estéticos: la imagen y el sonido, la estructura del relato y la construcción dramática, lo que nos permitió plantear puentes entre los personajes y los actores sociales, entre la diégesis y la historia. En este sentido, indagamos en el contexto histórico representado, así como en el contexto de producción del filme, con la intención de propiciar un diálogo entre ambos momentos, y porque sus condiciones de producción delimitan la versión histórica que estas constituyen.

De este modo, pudimos constatar algunas de las hipótesis que nos planteamos al inicio de esta investigación. Señalaremos, en primera

instancia, que los filmes analizados recortan un mundo donde los exiliados económicos en tanto actores sociales presentan una gran homogeneidad. Los personajes que los representan están investidos de las siguientes características: varones y mujeres heterosexuales, jóvenes de entre 25 y 35 años, blancos, de rasgos europeos. El vestuario, sus modelos de consumo, el acento citadino y los modismos lingüísticos con los que se expresan refieren a la clase media de la ciudad de Buenos Aires. Son valientes, rebeldes, verborrágicos, extrovertidos, desenvueltos, emprendedores, sensuales, románticos, bellos (en tanto patrón occidental), delgados, irresistibles y despreocupados.

Los filmes construyen subjetividades de acuerdo con lógicas de clase y de género. Distribuyen valores, jerarquías, identidades, roles y responsabilidades como parte de una matriz cultural que se aprende y se transmite, constituyéndose en prácticas muy arraigadas. Los personajes argentinos que han emigrado a España, tras el estallido económico del 2001, son representados a través de una serie de estereotipos, que funcionan porque no existen aislados, sino que se construyen por repetición a lo largo del tiempo en diferentes filmes producidos en un mismo contexto cultural.

Sobre la base del material analizado pudimos identificar que, si bien hay diferencias en la construcción del discurso sobre los emigrantes/inmigrantes entre los filmes argentinos y los españoles, estos presentaron las siguientes regularidades:

- Las trayectorias previas de los emigrantes están ausentes. No se narra el proceso migratorio, ni la llegada, ni la partida. La razón por la que han emigrado responde a las malas condiciones económicas del país expulsor (Argentina) y a las excelentes condiciones del país receptor (España). Pero no se hace hincapié en las necesi-

dades individuales. Ninguno de los personajes que emigró evidencia falta de trabajo o hambre. El exilio económico está asociado a la falta de oportunidades para mantener el estatus de vida que tenían como miembros de las clases medias antes de la crisis.

- Las actividades laborales de los inmigrantes argentinos no se corresponden con lo vocacional ni con los estudios realizados en el país de origen. Están caracterizadas por la irregularidad, la temporalidad y la sobrevivencia. A pesar de ello, en los cuatro filmes se resalta la mejora económica que experimentan los emigrantes/inmigrantes, razón principal por la cual desestiman el retorno.
- Los filmes refuerzan los prejuicios y perpetúan estereotipos previos de la sociedad expulsora y de la de acogida: el que se va se construye como un *otro* que abandona la patria en búsqueda de su salvación individual, en contraposición a un *nosotros* que se queda a *hacer patria*. Los filmes argentinos y el español *Abrígate* –realizado con coproducción y cuyo guionista es argentino– hacen hincapié en esa relación. Evidencian el reproche de los afectos, pero también la culpa de los emigrados por haberlos *abandonado*. En cambio, el filme español *Pagafantas* se limita a mostrarnos el objetivo de realización personal como motor del proyecto migratorio.
- A diferencia de los exiliados políticos, los exiliados económicos no tienen la ilusión de volver, sino que prevalece la conciencia del *sin retorno*. El emigrado no cree en las opciones que pueda brindarle Argentina o estas no satisfacen sus necesidades de realización individual. Las metas son personales. No hay identificación con proyectos políticos, sino todo lo contrario, se refugian en el escepticismo.

- Teniendo en cuenta la identidad –en tanto representación y como resultado de relaciones de poder que se construyen no a partir de la semejanza, sino de la diferencia con el otro– a los exiliados económicos les resulta difícil asumir una identidad propia. Por un lado, hay una castración con lo relacionado a la nacionalidad argentina: la falta de los ruidos, los olores, los hábitos, los sobrentendidos, todo aquello que nos constituye como personas correspondientes a un lugar y a un tiempo. Y, por otro lado, porque sus relaciones sociales como extranjeros, más allá de la condición jurídica, son inestables. Prevalece, en todos los personajes argentinos emigrados, el deseo de fundirse con la población española, aunque esto implique una renuncia al vínculo con su país de origen. Son más aceptados por los españoles si se convierten en españoles o se adaptan a las reglas sociales.



Para ver la  
escena, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

- La construcción identitaria ambigua que construyen los filmes sobre la figura del exiliado económico guarda estrecha relación con la idea eurocentrista, con la que se ha conformado la identidad nacional argentina, ligada a lo blanco-europeo, que oculta y recorta a gran parte de la población mestiza. Los argentinos que llegan a España no comparten estatus de inmigrante latinoamericano, a causa de su *sangre europea*. Poseer la nacionalidad española, ya sea por herencia filial o casamiento por conveniencia, los convierte en residentes legales y los

igual en derechos y obligaciones, pero no significa que por eso sean reconocidos como *nacionales* por la sociedad de acogida.

- La estigmatización de los extranjeros, por parte de los nativos, tiene dos aristas: por un lado, se los diferencia según raza, etnia y clase social; y por otro, se los unifica en un todo indiferenciado que abarca a *todos los inmigrantes* que conforman el *otro*.

A propósito de la concepción eurocentrista que predomina en los cuatro filmes es necesario detenernos en los acuerdos de coproducción<sup>66</sup> –en tanto modo de financiamiento para el cine argentino– que han hecho posible tres de los cuatro filmes de nuestro corpus: *Lugares comunes*, *Güelcom* y *Abrígate*. Hemos constatado que esa colaboración, además del aporte económico –que oscila entre el 30% y el 60%–, deja una marca en el propio tejido de la película. De allí se desprende que el tratamiento de los temas y hasta la elección del *casting* que hacen los directores (todos los personajes responden al patrón de belleza europea) sean pensados para cubrir simultáneamente las diferentes expectativas del público argentino y español.

La producción discursiva de un determinado momento histórico, pese a las especificidades y diferencias, tiene rasgos que la identifican. En este caso, los filmes argentinos evidencian la dominación cultural europea en tanto fuerza coercitiva desconocida, lo que Pierre Bourdieu (2001) imputa al poder simbólico, poder invisible que solo puede ejercerse con la complicidad de quienes no quieren saber que la sufren, o que lo ejercen. Como ejemplo tenemos al protagonista de *Lugares comu-*

---

<sup>66</sup>Han sido realizadas con el aporte del programa Ibermedia, el espacio audiovisual iberoamericano compuesto por dieciocho países latinoamericanos más España, Italia y Portugal, del cual Argentina forma parte desde su creación en 1997.

nes, que elige no emigrar a España, pero nombra a la chacra cordobesa 1789, año de la revolución francesa. Ese lugar, que será el destino final de sus días, se asocia con los símbolos revolucionarios de la democracia europea, referente predilecto de la llamada Generación del 37, que tendría tan decisiva influencia en la organización de la Argentina moderna.

Para ejemplificar la influencia cultural europea en los filmes españoles analizamos la construcción del cuerpo de la mujer. Este se presenta como un espacio simbólico de la distribución desigual del poder entre los dos mundos. Las argentinas inmigrantes son objeto de la mirada sexualizada de personajes y espectadores españoles, quienes, podríamos arriesgar, ejercen la colonización de sus cuerpos como territorio.

Podemos concluir que la coproducción, en tanto fenómeno ambiguo, permite, por un lado, que el cine argentino sobreviva, que tenga una cuota de pantalla transnacional y que haya una sólida participación de actores y directores argentinos en las producciones híbridas; pero, por otro lado, el intercambio desigual beneficia a España, tanto en lo económico (se impone en volumen de producción, asistencia per cápita y cuota de mercado) como en lo simbólico: prestigio en festivales internacionales, niveles mayores de diversidad cultural, intervención que deja huella ideológica en las tramas discursivas, imposición de actores y directores reconocidos del otro lado del Atlántico.

En este sentido, en ninguno de los filmes analizados se enuncian críticas manifiestas hacia las políticas migratorias ni a las prácticas racistas que circulan en la sociedad española, en tanto receptora de inmigrantes. En cambio, la mirada sobre la Argentina expulsora de ciudadanos es transparente en la diégesis de los cuatro filmes. Esta característica cobra más significancia cuando observamos la escasa representación que hay de ese país en los filmes españoles, solo aso-

ciada –al igual que en los filmes argentinos– a la nostalgia de los familiares y amigos que allí quedaron, a los rasgos culturales, a los recuerdos negativos sobre los conflictos políticos, sociales y económicos, a la precariedad del mundo laboral y a la falta de posibilidad de tener una vida digna, justa y estable.

La nacionalidad argentina aparece diluida o ligada a proyectos populares derrotados; a pérdida de credibilidad de los referentes políticos y sociales, producto de la herencia de los períodos de corte neoliberal que se ensañaron con las organizaciones populares y provocaron la quiebra del sistema productivo, la desocupación, el empobrecimiento y el exilio.

La noción de nacionalidad –en tanto colectivo que comparte un pasado histórico, una tradición cultural y un sentido básico de la solidaridad y pertenencia– aparece representada en los filmes españoles asociada a *lo vasco* y *lo gallego*, como nacionalidades diferenciadas en el interior del Estado nación España. En estos filmes, al igual que en los argentinos, la españolidad se explicita por oposición, existe porque excluye a los otros, a los no españoles, incluidos los nacidos en Argentina.

España, en tanto receptora de inmigrantes, es construida en los filmes españoles con relación a las dos formas polares que la ligan al inmigrante: de cooperación, siempre y cuando este se integre a su cultura; y de antagonismo, si este no cumple con las obligaciones que le impone vivir allí. En cambio, para los filmes argentinos, es la tierra de las oportunidades que impregnó el inconsciente colectivo durante los años de la crisis argentina: la salvación a los problemas no solo económicos, sino también de realización personal.

En los cuatro filmes, España es un territorio que los argentinos sienten propio y le exigen a la sociedad de acogida un reconocimiento

que está avalado por una deuda histórica: haberlos recibido tras la guerra civil. El futuro está en Europa para todos los personajes que han emigrado a España.

Las imágenes y los sonidos como parte de un lenguaje performativo producen y reproducen una cosmovisión determinada: en los cuatro discursos fílmicos, lo europeo continúa operando como lo civilizado, en contraposición a lo no europeo. La salvación de los subalternos está en España, que ahora sí es parte de la Europa *centro del mundo*, y, al igual que sus vecinos, es *invadida* por los sudamericanos o por el retorno de los hijos pródigos.

*Lo europeo* excluye y marginaliza las otredades culturales, limitando y negando la singularidad de las identidades subalternas, a través de la producción de categorías de identidad discriminatorias que acababan siendo normalizadas dentro del discurso.

En el caso de los filmes argentinos, se acaba por perpetuar los mismos estereotipos que pretendían desmontarse: los exiliados económicos no vuelven a la Argentina, a pesar de las mejores condiciones económicas que registra el país con el gobierno nacional-popular de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández de Kirchner.

En cuanto al contexto de producción de los filmes y las versiones de la emigración, la crisis argentina conocida como *el corralito* es representada solo en el filme *Lugares comunes*. En *Abrígate* se hace referencia al difícil momento que vive el país, pero, al igual que en las otras dos películas analizadas (*Güelcom* y *Pagafantas*), no hay elementos específicos que remitan a los hechos históricos que marcaron el contexto de los emigrados argentinos.

Los filmes analizados nos hablan de las sociedades en la que fueron producidos. En este punto no podemos obviar la escasez de películas



sobre la temática en ambos lados del Atlántico. Es una falta, una ausencia no inocente, que refiere al trauma de la emigración provocada por una crisis económica, política y social sin precedentes, de la cual nuestra cultura habla poco.

La falta de discursos fílmicos protagonizados por emigrantes cobra mayor relevancia cuando analizamos los números del referente real. Motivados por el desfase entre sus expectativas y la posibilidad de satisfacerlas, los exiliados económicos argentinos eran, según Asuntos Consulares de la Cancillería, 1.350.000 en 2008. Más emigrantes que inmigrantes por primera vez en la historia argentina. De ese contingente, 295.401 habían elegido España como destino (García Ballesteros, Jiménez Basco y Redondo González, 2009).

Es evidente que las memorias sobre el 2001 y el exilio económico como su consecuencia continúan en pugna en nuestros días; y que tanto los filmes seleccionados como este trabajo constituyen diferentes formas de acercarnos a esas luchas por el sentido.

Las condiciones que provocaron el exilio económico de la primera década del milenio, es decir, las políticas neoliberales y el mismo modelo económico expulsor, hacían ver sus efectos en el momento histórico que emprendimos esta investigación en 2018 y actualizaban la significativa pérdida que conlleva toda diáspora para una nación.

En este sentido, los filmes de nuestro corpus están relacionados directamente con la sociedad en la que fueron producidos. *Lugares comunes* nos habla, desde un tono desgarrador en el año de mayor emigración de la historia argentina, de las condiciones estructurales de un Estado hostil que no solo les ha expulsado a los protagonistas el único hijo que tienen, sino que además impide su retorno. *Lugares comunes* nos habla de la partida y *Abrígate*, en 2007, narra la acomodación de

los argentinos en España, en tanto destino predilecto; y el retorno de españoles que habían elegido la Argentina en tiempos franquistas. Es una doble pérdida.

Por otro lado, *Pagafantas*, rodada y estrenada en el inicio de la crisis europea en 2008, da cuenta del continuo flujo de emigrantes argentinos, pero el tono es otro. El abrigo que promueve el filme gallego aquí se convierte en alerta y hastío ante la invasión. En ese momento histórico ya no se necesita mano de obra barata, ni personas jóvenes que contribuyan a la seguridad social de un país con mayoría de personas jubiladas, como a principios del siglo *xxi*. Ahora la falta de trabajo provoca la emigración de españoles y el Estado español endurece las políticas migratorias y las deportaciones de indocumentados, tengan o no rasgos europeos.

También mediatizada por las ideologías y las condiciones estructurales del momento en que se realizó, *Güelcom* tiene la particularidad de haber sido guionada en la época que relata el tiempo diegético de *Lugares comunes*, pero su realización en 2011 coincide con el retorno de muchos exiliados económicos y con la elección de Argentina como destino de los emigrantes españoles a partir del 2008. A pesar de ello, en clave de humor y tono irónico, el director decide que sus protagonistas tampoco retornen a la Argentina.

Existe una verosimilitud histórica para cada época que es superada, en ocasiones, por una verosimilitud que responde al imaginario social (Monterde, Masoliver y Solá, 2001). En este sentido, hemos podido constatar que la extendida percepción de que la Argentina es una *migración de clase media* –y así está representada en los cuatro filmes del corpus– no se corresponde con el referente real que hemos detallado en el recorrido de este trabajo.

Según las investigaciones a las que nos referimos en este trabajo, los argentinos en España son mayores de 35 años; tienen en promedio una formación más baja que la alcanzada por los migrantes del período del exilio; en Argentina tenían empleos poco cualificados y, a diferencia de los años setenta y ochenta, era mayor la cantidad de desempleados en el momento de emigrar; la mayoría eran trabajadores manuales, del comercio, la industria o la hostelería.

En resumen, a lo largo de estas páginas hemos podido constatar la hipótesis que nos planteamos al iniciar esta investigación, los filmes de ficción sobre exiliados económicos argentinos en España:

Reproducen el eurocentrismo con el que se ha conformado la identidad nacional argentina, ligada a lo blanco-europeo que niega la patria mestiza. Se construye el *otro* a partir del *nosotros europeo*.

Refuerzan los prejuicios y perpetúan estereotipos previos de la sociedad expulsora y de la de acogida: la salvación es individual y está en Europa. El que se va se considera igual a los europeos, pero cuando llega la mirada de los nativos lo convierte en parte del *otro*, como el resto de inmigrantes latinoamericanos.

Los filmes no se corresponden con la totalidad de las personas que pretenden representar, sino que responden a una identificación o identidad ficticia en torno a una supuesta homogeneidad.

Estas páginas tienen la doble intención de contribuir a la divulgación del trabajo interdisciplinar que percibe el filme de ficción como fuente histórica y de promover la generación de futuros debates sobre la representación cinematográfica de los emigrantes argentinos.

## | APÉNDICE |

En este apartado ofrecemos un breve recorrido por investigaciones que comparten algunos aspectos del recorte temático y temporal que aborda este libro y que nos han servido como antecedente y guía para acercarnos a las representaciones de los inmigrantes económicos argentinos en el cine.

Isabel Santaolalla es quien más se acerca al tema que aquí se aborda. En su libro *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo* (2005) plantea preguntas en torno a quiénes somos *nosotros* y quiénes son *los otros* y a las dicotomías que se manifiestan a la hora de dar expresión fílmica a las identidades que conforman la España de hoy en día. Santaolalla se ocupa, prioritariamente, de analizar cómo el cine comenzó a participar de forma activa en la construcción de un discurso renovado de la etnicidad en la España que asomaba al nuevo milenio, en el que se convertía de expulsora a receptora de inmigrantes.

El título del libro evoca el filme *Los otros*, de Alejandro Amenábar, estrenado en el 2001, en el que la narración está controlada por la voz y el punto de vista de los espectros que viven junto a los protagonistas, lo cual confunde acerca de quiénes son *los unos* y quiénes *los otros*. La autora identifica las prácticas textuales y los contextos intertextuales que convierten la *diferencia étnica* en *otredad* y cómo se da ese proceso dentro de unas estructuras de poder determinadas. Al respecto, Santaolalla señala que en España hubo que esperar hasta los años noventa, con el estreno de *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), para ver inmigrantes en las pantallas de los cines, y que la

industria tardó seis años en asimilar los efectos de las políticas más integradoras de la década de los noventa<sup>67</sup>.

La investigadora argumenta que el interés por lo hispanoamericano no había sido representado en el cine hasta los años noventa porque España tenía como prioridades redefinir legal y culturalmente su Estado y su relación con las autonomías, saldar una deuda con su historia más reciente y, por último, la reciente integración económica con Europa. Esa actitud cambia a partir de mediados de los años noventa cuando la industria cinematográfica parece haber recuperado el interés por avivar las relaciones culturales y económicas con Hispanoamérica, y, por otro lado, ante el creciente número de inmigrantes de las excolonias que buscan establecerse en la antigua metrópolis. El único caso que cita sobre la representación de argentinos en el cine es de la filmografía de Adolfo Aristarain. Santaolalla observa que el director, a través de los protagonistas de sus películas *Un lugar en el mundo* (1992), *Martín (Hache)* (1997) y *Lugares comunes* (2002), valoriza la imagen de Madrid en oposición a su Buenos Aires natal y persigue ese lugar en el mundo que no termina de hallar a pesar de la búsqueda que emprende en España.

Santaloalla enumera actitudes paternalistas y fetiches en la representación de los inmigrantes y señala que hay una correspondencia con el deseo de los españoles de considerarse como parte de la Europa de élite, que es destino utópico para los habitantes de países desfavorecidos.

Por su parte, Francia Sinisterra Rentería (2016), en su tesis doctoral *Representación de la inmigración latinoamericana en el cine español*

---

<sup>67</sup>Entre 1994 y 1995 tuvieron lugar en España el Plan para la Integración Social de los Inmigrantes, el Observatorio Permanente de la Inmigración y el Foro para la Inmigración.

*durante el inicio de la crisis económica: 2007 a 2009*, analiza la representación de los inmigrantes latinoamericanos en los filmes más vistos en España durante los años 2007, 2008 y 2009, y compara los resultados del análisis fílmico con un estudio sociológico. Su hipótesis es que el cine presenta imágenes estereotipadas de los personajes inmigrantes latinoamericanos, incapaz de mostrar diferentes aspectos que reflejen la diversidad étnica y cultural, ni su integración en la sociedad de llegada. La selección de películas más vistas de esos años nos sirvió de guía para organizar el primer corpus<sup>68</sup>.

A diferencia de lo que plantea Santaolalla, Sinisterra Rentería corrobora que de la representación argentina predominante entre los inmigrantes latinoamericanos en el cine español anterior a la década de los noventa, se pasó a una destacada presencia caribeña desde esa década hasta comienzos del 2000, y de allí a un rango más amplio de nacionalidades como Colombia o la Región Andina, entre otras. También observa que los personajes son mayoritariamente femeninos, con siete orígenes nacionales concretos en contraste con el género masculino, del cual solo aparecen tres nacionalidades distintas: Argentina, Colombia y Cuba.

Sobre la representación de los argentinos en general, la autora observa la diversidad de personajes: el trabajador, la desempleada, el

---

<sup>68</sup>Este hecho es significativo porque a pesar de que son las personas de origen ecuatoriano las que ocupan el primer lugar en cuanto a número en el censo nacional de población de origen inmigrante en España (2007 - 2009), este colectivo no está representado en el grupo de películas más vistas en ninguno de los tres años de la muestra; a diferencia de los argentinos que son la mayoría de los personajes inmigrantes latinoamericanos de una misma nacionalidad: dos en 2007, tres en 2008 y dos en 2009, para un total de siete; aún cuando este colectivo ocupa el tercer lugar en el censo de 2007 y el cuarto lugar en los censos de 2008 y 2009.

honesto, el delincuente, el sumiso, el abusador, el deportista, el drogadicto. Sobre todo hace hincapié en los varones, ya que hay personajes homosexuales y heterosexuales abiertos al amor libre y a la conquista, que difieren del estereotipo del *macho seductor y bailarín de tangos* con el que se ha asociado a la mayoría de los personajes de esta nacionalidad en las encuestas realizadas a ciudadanos españoles y latinoamericanos residentes en España.

Otro hecho relevante de esta investigación es que la mujer inmigrante ya no solo aparece representada como empleada, sino también como empleadora, lo cual amplía el rol que estos actores sociales cumplen dentro de la sociedad de acogida.

Por otra parte, nos interesa destacar de esta investigación que los datos obtenidos del análisis ficcional de la inmigración latinoamericana en España coinciden con los que arrojaron las encuestas, en cuyas respuestas se hacen uso de los mismos estereotipos y prejuicios encontrados en la ficción cinematográfica española a la hora de caracterizar a los personajes latinoamericanos. Los aplican no solo a su propio colectivo, sino también como referentes para identificar al *otro*.

En tanto, Maíra Dias Pereira (2016) interpreta las formas de representación de los latinoamericanos que por motivos económicos inmigraron a España en un corpus fílmico español producido entre 1996 y 2008. La autora examinó los sistemas discursivos de poder que reflejan esas imágenes, desde la perspectiva de la historia sociocultural del cine. Al respecto, subraya que en la producción cinematográfica española más reciente sigue operando un punto de vista neocolonialista en la construcción ideológica del *nuevo mundo* y los pueblos latinoamericanos.

Nos interesa destacar algunos datos de su investigación. Son protagonistas de los filmes del corpus solo el 16,51% de los personajes latinoamericanos, mientras que el 83,48% son personajes secundarios. En relación con las composiciones por nacionalidad, la mayoría de los personajes provienen de Cuba, sumando un 36,69% del total de la muestra, mientras que el 13,76% son argentinos. La mayor cifra de los inmigrantes económicos latinoamericanos que son representados trabajando en España corresponde a los personajes que ejercen la prostitución, siendo un 16,51% del total de las actividades profesionales. Sobre la temática de la irregularidad laboral, el 38,53% de la muestra no tiene la documentación para residir y trabajar legalmente en el país. De los que consiguieron los documentos, el 20% accedieron a los papeles gracias al matrimonio de conveniencia, un 8% a través del casamiento con personas españolas, un 12% por medio de la descendencia española o europea, y apenas un 4% a través de una oferta de trabajo.

De su trabajo se infiere que son pocos los personajes inmigrantes económicos argentinos, en contradicción con el alto índice migratorio en España. Atribuye esa escasa representación a que los argentinos han estado asociados con la figura del exiliado político llegado a partir de la década de los sesenta, y a menudo vinculado con una población con ascendencia europea cercana, revelando que en el imaginario español la inmigración está relacionada con los orígenes étnicos africanos e indígenas.

En *Migraciones y exilios: memorias de la historia argentina reciente a través del cine*, Guillermo Mira Delli-Zotti y Fernando Osvaldo Esteban (2008) parten de las preguntas ¿por qué quedarse?, ¿por qué irse?, ¿por qué volver? a la Argentina y encuentran las respuestas en los discursos de los personajes representados en los filmes: *Sentimientos*. *Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987), *Made*



*in Argentina* (Juan José Jusid, 1987), *Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997) y *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2002).

Los autores analizan la representación del exilio político que provocó la última dictadura cívico-militar, el retorno de algunos de esos exiliados y la emigración económica de principios del siglo XXI. Concluyen que el exilio es representado como un quiebre absoluto que cuestionó pensamientos y prácticas y obligó a los exiliados a reinventarse a sí mismos. Describen cómo el sentimiento de culpa por haber sobrevivido al genocidio impedía gozar de una mejor calidad de vida y ello dificultó la integración en los países de acogida.

En cuanto al exilio económico, Mira Delli-Zotti y Osvaldo Esteban dicen que Argentina es representada como el lugar que tiene todo lo que el emigrante ama y también todo lo que lo expulsa: pobreza, frustración, represión, etcétera.

Finalmente, la historiadora Susana Schmidt (2009, 2012) toma como objeto de estudio las migraciones acontecidas entre 1999-2005 como parte de un proceso histórico de creación de espacios sociales y simbólicos transnacionales. Se centra en tres voces: la producción académica sobre migraciones y exilios entre Argentina y España; testimonios de migrantes; y los imaginarios que se generan en ambas sociedades a través del discurso público de la prensa y la mirada de cineastas. Smichdt sostiene que en la construcción de sentidos sobre la migración económica argentina en España se hace hincapié en la ida y vuelta de los migrantes: España-Argentina y Argentina-España.

En cuanto a los espacios sociales transnacionales, la autora señala que entre ambos países no solo hay un intercambio asiduo de personas, bienes, capitales e ideas, sino también productos culturales como

la música y el cine, y este intercambio es representado en las películas. A partir de las historias de vida que analiza en su investigación, confirma o matiza las afirmaciones que circulan en el medio académico y periodístico acerca de los *huidos del corralito*. Señala que en la prensa argentina, al igual que en distintas películas de ficción hispano-argentinas, la emigración se explica como respuesta a la crisis económica y social por parte de miembros de las clases medias y con ascendientes europeos. Pone el acento en la serie de TV coproducida por ambos países: *Vientos de agua* (2006), en la que el relato es narrado desde la perspectiva de los propios migrantes, a diferencia del resto de producciones en las que el relato omite esa mirada.

Del análisis que la autora realiza sobre la prensa española dice que contribuye a forjar el contexto de recepción privilegiando la presencia cultural argentina y silenciando la migración económica. Refuerza la imagen de un sistema migratorio de doble sentido formado por redes sociales y simbólicas entre Argentina y España.

## | BIBLIOGRAFÍA |

- Achotegui, J. (2000). Los duelos de la migración: una aproximación psicopatológica y psicosocial. En E. Perdiguero, J.M. Comelles (Eds.), *Medicina y cultura. Estudios entre la antropología y la medicina*. Barcelona: Bellaterra.
- Achotegui, J. (2002). *La depresión en los inmigrantes: una perspectiva transcultural*. Barcelona: Ediciones Mayo.
- Actis, W. (2003). Extranjería, nacionalidad, ciudadanía. En Delgado, M. (et al.). *Exclusión social y diversidad cultural*. San Sebastián: Gakoa.
- Actis, W. (2005). Las políticas migratorias y su impacto en las formas de inserción de la población inmigrante en España”. En *Migraciones: claves del intercambio entre Argentina y España*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 135-156.
- Actis, W. (2011). Migraciones Argentina-España. Características de los distintos “ciclos” migratorios, sus inserciones en España y el impacto de la crisis actual. En Cynthia Pizarro (coord.), *Migraciones internacionales contemporáneas. Estudios para el debate*. Buenos Aires: CICCUS. Recuperado de <https://www.colectivoioe.org/uploads/a1400be0af3d25479912beb3e5e4f3f88b899d6d.pdf>
- Actis, W. y Esteban. F. (2007). Argentinos hacia España (“sudacas” en tierras “gallegas”): el estado de la cuestión. En Susana Novick, *Sur-Norte. Estudios sobre la emigración reciente de argentinos*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Actis, W. y Esteban. F. (2008). Argentinos en España: inmigrantes a pesar de todo. *Migraciones* (23). Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Agamben, G. (1996). Política del exilio. *Archipiélagos*. Cuadernos de crítica de la cultura. Barcelona, n.º 26-27.
- Altman, R (2000). *Los géneros cinematográficos*. España: Paidós Comunicación.

- Amossy, R. y Herschberg A. (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Colección “25 años, 25 libros”. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Arango, J. Sandell, R. y Criado, M. (2004). *Inmigración: prioridades para una nueva política española*. Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, Instituto Universitario Ortega y Gasset, Fundación Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.
- Argumedo, A. (1992). *Los silencios y las voces de América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Aristarain, A. (2004). Los lúcidos. En *Cine y oficio*. España: Ocho y Medio.
- Aruj, R. S. (2004). *Por qué se van. Exclusión, frustración y migraciones*. Buenos Aires: Prometeo.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Aulicino, C. y Díaz Langou, G. (abril de 2012). La implementación del Plan Nacional de Seguridad Alimentaria en ámbitos subnacionales. Documento de trabajo 88. Cipepec. Recuperado de <https://www.cipepec.org/wp-content/uploads/2017/03/2454.pdf>
- Aumount, J. (s.f.). *La imagen*. Recuperado de <http://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2013/05/biblio-6.pdf>
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M. (1985). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Ayuso, A. y Pinyol, G. (2010). *Inmigración latinoamericana en España. El estado de la investigación*. Barcelona: Fundación CIDOB.

- Baer, H. y Long R. (2004). Transnational Cinema and the Mexican State in Alfonso Cuarón's "Y tu mamá también". *South Central Review*, 21.3.
- Bañón Hernández, A. y Fornieles Alcaraz, J. [coords.]. (2008). *Manual sobre comunicación e inmigración*. España: Tercera Prensa.
- Barthes, R. (1969). *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Ed. Tiempos Contemporáneos.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bauman, Z. (2003). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu.
- Bazin, A. (2006). *Qué es el cine*. Madrid: Ediciones Rialp S.A.
- Benencia, R. (2012). Perfil migratorio de Argentina. OIM-Organización Internacional para las Migraciones. Recuperado de <https://www.iom.int/files/live/sites/iom/files/pbn/docs/Perfil-Migratorio-de-argentina-2012.pdf>
- Benveniste, E. (1974). *Problemas de lingüística general, t. II*. México: Siglo XXI.
- Bekenstein, G. (2009). Las actitudes hacia los inmigrantes en España. El caso argentino. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
- Bonitzer, P. (2007). *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Biblioteca Kilómetro 111.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bottomore, T. (1983). Introducción. En L. Apostel et al., *Interdisciplinarianidad y ciencias humanas*. Madrid: Tecno/Unesco.
- Bourdieu, P. y Passeron, J. C. (2001). Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica. En Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude, *La Repro-*

*ducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Libro 1. España: Editorial Popular.

- Campero, A. (2009). *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*, -1a ed.- Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Caparrós Lera, J. M. (2004). *100 películas sobre la historia contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Casetti, F. (1983). Les yeux dans les yeux. En *Communications*, 38: Enonciation et cinéma. Paris: Éditions du Seuil.
- Casetti, F. (2000). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cerruti, M. S. y Maguid, A. (2016). Crisis económica en España y el retorno de inmigrantes sudamericanos. *Migraciones Internacionales*, 30(8). Recuperado de <https://migracionesinternacionales.colef.mx/index.php/migracionesinternacionales/article/view/618/160>
- Chiesi, R. (2003). *Jean-Luc Godard*. Gremese Editore.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. España: Paidós Ibérica.
- Ciller, C., y Beceiro, S. (2013). Coproducciones cinematográficas. España: análisis y catalogación. *EPTIC*, 15(2).
- Colectivo Ioé (1987). Los inmigrantes en España. *Documentación Social: Revista de estudios sociales y de sociología aplicada*. Madrid: Cáritas Española, 66.
- Colectivo Ioé (1995). Actis, W., de Prada M. A., Pereda, C. *Discursos de los españoles sobre los extranjeros. Paradojas de la alteridad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Colectivo Ioé (2011). Efectos sociales de la crisis. Una evaluación a partir del *Barómetro social de España*. Papeles de relaciones ecosociales y cambio global, 113, pp. 11-178. Recuperado de <https://www.colectivoioe.org/uploads/7e1c664dfac50790cc0469b22331dc5c60c0d814.pdf>

- Colectivo Ioé (2012). Más de 600.000 hogares han perdido su vivienda desde 2008. Recuperado de <https://barometrosocial.es/archivos/320>
- Del Olmo Pintado, M. (1989). *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Del Olmo Pintado, M. (1991). La inmigración argentina a la ciudad de Madrid. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, Madrid, 545, pp. 125-138.
- Del Olmo Pintado, M. (2002). *La utopía en el exilio*. Madrid: CSIC.
- De la Granja Sáinz, J. L. (2006). El “antimarketismo”: la visión de Sabino Arana sobre España y los españoles. En *Norba. Revista de historia*, ISSN 0213-375X, 19, pp. 191-203.
- Dias Pereira, M. (2016). *Representaciones del inmigrante económico latinoamericano en una selección cinematográfica española (1996-2008)* [Tesis doctoral]. Departamento de Geografía e Historia, Programa de Doctorado “Humanidades y Ciencias Sociales”, Universidad Pública de Navarra.
- Elena, A. (2005). Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios, 1975-2005. *Secuencias*, 22.
- Esteban, F. O. (2002). Contexto institucional de recepción del inmigrante latinoamericano en España (1985-2000). Alcántara, M. (ed.). I Congreso latinoamericano de Ciencia Política. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Esteban, F. O. (2003). Dinámica migratoria argentina: inmigración y exilios. *América Latina hoy*, 34, pp. 15-34.
- Esteban, F. O. (2003a). El exilio económico latinoamericano en España. Un acercamiento a los determinantes del proceso de emigración-inmigración de ciudadanos latinoamericanos a España en el período 1985-2000. En Espina Barrio, Ángel B. (dir.), *Emigración e integración cultural*. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Esteban, F. O. (2004). Migración argentina hacia España: periodización y composición demográfica. Un análisis de la estadística de variaciones

- residenciales desde 1985 hasta 2003. En Actas del XI Encuentro de latinoamericanistas: La Comunidad Iberoamericana de Naciones, Tordesillas, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos (CEEIB), pp. 837-852.
- Esteban, F. O. (2010). Historia reciente y cine. Relatos migratorios en los albores del siglo XXI argentino. En Eduardo Rey Tristán y Patricia Calvo González (eds.), Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas españoles, Santiago de Compostela, CEEIB-CIEAM-USC, pp. 1542-1554.
  - Ferro, M. (1987). Perspectivas en torno a la relación historia y cine. *Histoire et non-Histoire, sous leur forme savante, romanesque ou cinématographique* (págs. 11-17). Barcelona: Memória.
  - Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. *Film-Historia*. I(1), pp. 3-12. Recuperado de <http://www.publicacions.ub.es/biblioteca/digital/cinema/filmhistoria/Art.M.Ferro.pdf>
  - Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
  - Fischer, G.N. (1996). Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale. Dunod Fiske, S.T. & Taylor, S. (1991). *Social cognition*. New York: McGraw-Hill.
  - Franco, M. (2008). *Exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
  - Franco, M. y González Bernaldo, P. (2004). Cuando el sujeto deviene objeto. La construcción del exilio argentino en francia. En Yankelevich P. (comp.). *Represión y destierro, itinerarios del exilio argentino*. La Plata: Al Margen.
  - García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo.
  - García Canclini, N. (2001). La globalización ¿productora de culturas híbridas? En Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Disponible en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>
  - García Ballesteros, A., Jiménez Basco, B. y Redondo González, A. (2009). La inmigración latinoamericana en España en el siglo XXI. *Investiga-*



*ciones geográficas*, 70. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-46112009000300004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-46112009000300004)

- Getino, O. (1982). Algunas observaciones sobre el concepto del “Tercer Cine”. En *Comunicación y Cultura*, 7, México DF.
- Getino, O. y Schargorodsky, H. (2008). *El cine argentino en los mercados externos*. Buenos Aires: FCE-UBA.
- Gómez Tarín, F. J. (2010). ¿Quién narra en un film? Herencias teóricas, jerarquías e hibridaciones varias. LabCom.
- González, L. (2017). Desafíos y oportunidades para la industria audiovisual. Sobre la articulación de las políticas locales, nacionales y regionales en Argentina. Jornadas de Estudios en Cultura y Comunicación, 18-20/04, IDAES- UNSAM.
- Gramsci, A. (1970). Capítulo 1. Algunos puntos preliminares de referencia, Concepto de ideología, La ciencia y las ideologías ‘científicas’, *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona: Península
- Grinberg, L. y Grinberg, R. (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza.
- Grossberg, L. (2003). Identidad y estudios culturales. En: Stuart Hall y Paul du Gay (eds), *Cuestiones de identidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Guelar, D., Jarach, V. y Ruiz, B. (2002). *Los chicos del exilio. Argentina (1975-1984)*. Buenos Aires: El país de no me olvides.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita “identidad”? En Hall, S. y Du Gay, P. (comps). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hall, S. (2010). Significación, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas. Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, Popayán-Lima-Bogotá-Quito: Envió; Instituto de Estudios Peruanos; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana; Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

- Huyssen, A. (1986). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jensen, S. (1988). *La huida del horror no fue olvido. El exilio político argentino en Cataluña (1976-1983)*. Barcelona: Bosch-Cosofam.
- Jensen, S. (2003). Nadie habrá visto esas imágenes, pero existen. A propósito de las memorias del exilio en la Argentina actual. *Revista América Latina Hoy*, Nº 34, pp. 103-118
- Jensen, S. (2007). *La provincia flotante. El exilio argentino en Cataluña (1976-2006)* Barcelona: KM 13.774.
- Jensen, S. y Lastra, S. (2014). *Exilios. Militancia y represión*. La Plata: UNLP.
- Jensen, S. y Yankelevich, P. (2007). Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983). *Estudios Demográficos y Urbanos*, 2(22), pp. 399-442.
- Korinfeld, D. (2008). *Experiencias del exilio. Avatares subjetivos de jóvenes militantes argentinos durante la década del setenta*. Buenos Aires: Ediciones del Estante.
- Kulfas, M. y Schorr, M. (2003). *La deuda externa argentina. Diagnóstico y lineamientos propositivos para su reestructuración*. Fundación OSDE/CIEPP (Centro Interdisciplinario para el Estudio de Políticas Públicas). Recuperado de [https://www.ciepp.org.ar/images/La\\_Deuda\\_Externa\\_Argentina.pdf](https://www.ciepp.org.ar/images/La_Deuda_Externa_Argentina.pdf)
- Lastra, M. S. (2014). Los retornos del exilio en Argentina y Uruguay. Una historia comparada de las políticas y tensiones en la recepción y asistencia en las post dictaduras (1983-1989) [tesis doctoral]. La Plata: UNLP.
- Lattes, A. y Oteiza, E. (1987). *Dinámica migratoria argentina (1955-1984): democratización y retorno de expatriados*. Suiza: Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social.
- López, M. y Rodríguez, A. (2009). *Un país de película. La historia que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.

- Lojo, M. R., Guidotti, M. y Farías, R. (2008). *Los “gallegos” en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. España: Fundación Barrié de la Maza.
- Malgesini, G. y Giménez, C. (2000). *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Madrid: Ed. Catarata, 2a ed.
- Mannoni, P. (2001). *Las representaciones sociales*. Presses Universitaires de France.
- Manrupe, R. y Portela, A. (2009). *Diccionario de films argentinos*. Tercer volumen, Ed. Corregidor.
- Mármora, L. (2003). Políticas migratorias consensuadas en América Latina. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 17(50).
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili.
- Merino Hernando, M. A. y González Martínez, E. (2007). *Historias de acá: trayectoria migratoria de los argentinos en España*. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Metz, C. (1974). *El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Trad. de Celia Britton et al. Bloomington, Indiana University Press.
- Metz, C. (2001). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2002). *Sobre la impresión de realidad en el cine. Ensayos sobre la significación en el cine*. Volumen I (1964-1968) Barcelona: Paidós Comunicación Cine.
- Minujín, A. y Anguita, E. (s. f.). Capítulo 1. El proceso de empobrecimiento. El largo camino hasta el hoy. UNTREF virtual. Recuperado de [http://materiales.untrefvirtual.edu.ar/documentos\\_extras/01082\\_Cuestiones\\_de\\_soc\\_eco\\_y\\_pol/Unidad3/Minujin-Anguita\\_El-Proceso-de-Empobrecimiento.pdf](http://materiales.untrefvirtual.edu.ar/documentos_extras/01082_Cuestiones_de_soc_eco_y_pol/Unidad3/Minujin-Anguita_El-Proceso-de-Empobrecimiento.pdf)

- Mira Delli-Zotti, G. (2004). Argentinos hacia España: del exilio al éxodo. En Vaca Lorenzo, A. (coord.), *Minorías y migraciones en la historia*, España: Universidad de Salamanca.
- Mira Delli-Zotti, G. (2005). ¿Por qué se fueron, por qué se van? Migraciones y exilios en la Argentina contemporánea. En *Migraciones: claves del intercambio entre Argentina y España*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mira Delli-Zotti, G. (2005a). Raíces y paradojas del conflicto en la Argentina contemporánea: de la utopía revolucionaria a la emigración y la exclusión. En Espina Barrio, Á. B. (coord.). *Conflicto y cooperación*. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, VIII. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Mira Delli-Zotti, G. C. (2002). El exilio argentino en España y la crisis actual de Argentina: resignificaciones del pasado, identidades y memorias en transición. Tercer Congreso Europeo de Latinoamericanistas. Ámsterdam: CEISAL.
- Mira Delli-Zotti, G. y Esteban, F. O. (2003). El flujo que no cesa. Aproximación a las razones, cronología y perfil de los argentinos radicados en España (1975-2001). *Historia Actual On-line*, 2, Asociación de Historia Actual.
- Mira Delli-Zotti G. y Esteban, F. (2008). Migraciones y exilios: memorias de la historia argentina reciente a través del cine. *Athenea Digital*, 14, pp. 83-104.
- Monterde, J. E. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia.
- Monterde, J. E., Masoliver, M. S. y Solá, A. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, Madrid.
- Murias, M. G. (2004). Argentinos por el mundo: en torno a la crisis de 2001. En Novick, S. y Murias, M. G., *Dos estudios sobre la emigración reciente en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2005, Documentos de Trabajo 42, disponible en <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/pobmigra/archivos/dt42.pdf>
- Nichols, B. (1997). La realidad del realismo y la ficción de la objetividad. En *La representación de la realidad*. España: Paidós Comunicación Cine.
- Norá, P. (1998). La aventura de Les lieux de Mémoire. *Ayer. Revista de la Asociación de Historia Contemporánea*, 32.

- Palomares, M., Castiglione, C., Aguirre, O., Cura, D., Nejamkis, L. (2005). Emigración reciente de argentinos: la distancia entre las expectativas y las experiencias. En Susana Novick, *Sur-Norte. Estudios sobre la emigración reciente de argentinos*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Ponza, P. (2010). La izquierda en su laberinto. Intelectuales argentinos, ideas y publicaciones en el exilio (1976-1983). *Boletín Americanista*, 60, pp. 247-262.
- Ranalletti, M. (1999). La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989. *Film-Historia*, IX(1), pp. 3-15.
- Ranalletti, M. (2001). El cine frente a la memoria de los contemporáneos. Historia y memoria en la Argentina sobre el terrorismo de Estado a partir de dos películas de Andrés Di Tella. *Historia Contemporánea*, 22, pp. 81-95.
- Ranaletti, M. (2017). *La escritura fílmica de la historia. Problemas, recursos, perspectivas*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Rocha, C. (2012). Lazos trasatlánticos: el cine coproducido entre Argentina y España (1997-2005). *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 37.1.
- Rodrigo Alsina, M. (2000). *Identitats i comunicació intercultural*. Valencia: Edicions 3i4.
- Rodríguez Sánchez, R. (2015). *El mercado del cine en Argentina*. Estudio supervisado por la Oficina Económica y Comercial de la Embajada de España en Buenos Aires. Buenos Aires: ICEX.
- Romero-Valiente, J. M. e Hidalgo-Capitán, A. L. (2014). El subregistro consular: magnitudes y efectos en las estadísticas de emigración española. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 9(2), 377-407.
- Roniger, L. y Sznajder, M. (2004). De Argentina a Israel: escape y exilio. En Yankelevich, P. (Comp.). *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*. La Plata: Al Margen.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

- Rosenstone, R. (2014). *La historia en el cine. El cine sobre la historia*. Madrid: Rialp.
- Santaolalla, I. (2005). *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. España: Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza; Madrid: Ocho y Medio.
- Santamaría, E. (2002). *La incógnita del extraño. Una aproximación a la significación sociológica de la «inmigración no comunitaria»*. Barcelona: Anthropos.
- Saussure, F. de (1965). *Curso de lingüística general*. Editorial Losada.
- Schmidt, H. (2014). *Crónicas del retorno. Motivaciones y estrategias del colectivo argentino en España*. Observatorio de Inmigración – Centro de Estudios y Datos. Dirección General de Inmigración. Comunidad de Madrid: Consejería de Asuntos Sociales.
- Schmidt, S. (2012). Historias de la debacle y la migración en el imaginario fílmico argentino-español, *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM [Online], 23 | URL: <http://journals.openedition.org/alhim/4183>.
- Schmidt, S. (2010). *Migraciones y exilios en la historia reciente de Argentina: una interpretación a la luz de la teoría de espacios transnacionales*. Ediciones Universidad de España. Stud. hist., H.<sup>a</sup> cont., 28, pp. 151-180.
- Schmidt, S. (2009). *De Argentina a España: historias vividas e intercambios imaginados en las migraciones recientes* [tesis doctoral]. Salamanca.
- Segato, R. (2016). *La Guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Serret Sanahuja, J. (2014). Flores de otro mundo: inmigración internacional y mercados matrimoniales. España en perspectiva comparada [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperada de [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl\\_10803\\_284950/jss1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_284950/jss1de1.pdf)
- Shohat, E. y Stam, R. (1994). *Relatos de la cultura visual: hacia una estética policéntrica* (en línea). Recuperado de [http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=39&Itemid=99999999](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=99999999)
- Shohat, E. y Stam R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós,

- Sinisterra Rentería, F. (2016). Representación de la inmigración latinoamericana en el cine español durante el inicio de la crisis económica: 2007 a 2009 [tesis doctoral]. Facultad de Ciéncies de la Comunicació. Programa de Doctorat de Comunicació audiovisual i publicitat. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México: FCE.
- Sorlin, P. (1991). Historia del cine e historia de las sociedades. *Film-Historia*, 1(2).
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Tassara, M. (2001). *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine, la percepción del narrador en el relato fílmico*. Buenos Aires: Atuel-Colección del Círculo.
- Todorov, T. (1968). Lo verosímil que no se podría evitar. En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, T. (1995). *Los abusos de la memoria*. París: Arléa.
- Touraine, A. (1997). ¿Podremos vivir juntos?: iguales y diferentes. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Van Dijk, T. (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.
- Van Dijk, T. (2003). *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. (2006). Discurso de las élites y racismo institucional. En Lario Bastida, M. (coord.), *Medios de comunicación e inmigración*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. Recuperado de <http://www.pensamientocritico.org/mediosinmig.pdf>
- Van Dijk, T. (2007). *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Van Reekum, R., Duyvendak, J., y Bertossi, C. (2012). National models of integration and the crisis of multiculturalism: a critical comparative perspective. *Patterns of Prejudice*, 5(46).
- Varela Zapata, J. (2009). Extrañamiento vs. integración social. Inmigrantes en el cine actual. Iberoamérica. *Iberoamericana*. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas, (9)34.

- Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Yankelevich, P. (2004). *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*. La Plata: Al Margen.
- Yankelevich, P. (2009). *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*. México: El Colegio de México.
- Yankelevich, P. y Jensen, S. (2007). *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*. Buenos Aires: El Zorzal.

### Material de internet y notas periodísticas

- Bokeaga, K. (17 de abril de 2009). La música en *Pagantas* [blog]. Recuperado de <http://korbabokeaga.blogspot.com/2009/04/la-musica-en-pagantas.html>
- Cámara Argentina de Comercio y Servicios (2019). Informe sobre la historia de los Censos nacionales en Argentina. Disponible en [https://www.cac.com.ar/data/documentos/49\\_La%20historia%20de%20los%20Censos%20Nacionales%20en%20Argentina.pdf](https://www.cac.com.ar/data/documentos/49_La%20historia%20de%20los%20Censos%20Nacionales%20en%20Argentina.pdf)
- Carbajal, M. (24 de febrero de 2014). El éxodo que cambió de sentido. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/el-pais/1-240497-2014-02-24.html>
- Consejo Profesional de Ciencias Económicas de la Ciudad de Buenos Aires (diciembre de 2002). Informe Económico de coyuntura, nro. 226. Recuperado de [https://archivo.consejo.org.ar/publicaciones/iec/iec226/iec\\_dic.pdf](https://archivo.consejo.org.ar/publicaciones/iec/iec226/iec_dic.pdf)
- Costafreda, R. (mayo de 2008). Ramón Costafreda escribe sobre *Abrígate*. *Abc Guionistas* [sitio web]. Recuperado de <http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/ramon-costafreda-escribe-sobre-abrigate.html>



- DNM-INDEC (2004). Dirección Nacional de Migraciones. Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-18-78>
- *El País* (11 de julio del 2002). Aristarain vuelve a rodar con Luppi. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2002/07/12/cine/1026424810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/07/12/cine/1026424810_850215.html)
- Farías Iglesias, R. G. (2019). El Museo de la Emigración Gallega en la Argentina: algunos comentarios sobre su génesis y exposición permanente. *Debates e Tendências*, vol. 19, núm. 2. Universidade de Passo Fundo, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Recuperado de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5524/552460506008/html/index.html#fn03>
- Fernández-Santos (11 de agosto de 2002). Actores argentinos, estrellas españolas. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2002/08/11/revistaverano/1029016801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/08/11/revistaverano/1029016801_850215.html)
- FilmAffinity (24 de abril de 2009). *Pagafantas*. Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/ar/user/rating/512277/621306.html>
- *Haciendo Cine* (2011). Entrevista a Yago Blanco, director de *Güelcom*. Recuperado de <http://nosereaprendizdeborrego.blogspot.com/2011/08/entrevista-yago-blanco-director-de.html>
- Instituto Cultural Vasco [sitio web]. <https://www.eke.eus/es>
- Instituto Nacional de Estadística de España [sitio web]. <https://www.ine.es/>
- Instituto Nacional de Estadística de España [sitio web]. Principales series de población desde 1998. <https://www.ine.es/jaxi/Tabla.htm?path=/t20/e245/p08/&file=03005.px&L=0>
- International Monetary Fund (octubre de 2003). Lessons from the Crisis in Argentina. Prepared by the Policy Development and Review Department. In consultation with the other Departments. Approved by Timothy Geithner. Recuperado de <https://www.imf.org/external/np/pdr/lessons/100803.pdf>

- Intxausti, A. (13 de noviembre de 2003). Cultura premia la rigurosa carrera de Mercedes Sampietro. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2003/11/13/espectaculos/1068678001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/11/13/espectaculos/1068678001_850215.html)
- Kairuz, M. (15 de junio de 2014). Detrás de las paredes. Suplemento “Radar”. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9800-2014-06-15.html>
- *La Nación* (18 de marzo de 2007). Provincia 25, el distrito más allá de la frontera. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/politica/provincia-25-el-distrito-mas-alla-de-la-frontera-nid892399/>
- *La Nación* (16 de septiembre de 2002). Federico Luppi habla sobre la película de Adolfo Aristarain, recién estrenada. “Cada vez tengo menos cosas” [entrevista]. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/cada-vez-tengo-menos-cosas-nid431922/>
- Larrauri, E. (30 de junio de 2009). Las penas de un ‘pagafantas’. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2009/06/30/paisvasco/1246390814\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/06/30/paisvasco/1246390814_850215.html)
- López Letón, S. (24 de octubre de 2015). La burbuja que embriagó a España. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/economia/2015/10/20/actualidad/1445359564\\_057964.html](https://elpais.com/economia/2015/10/20/actualidad/1445359564_057964.html)
- Naciones Unidas [sitio web]. Migración. Recuperado de [https://www.un.org/es/sections/issues-depth/migration/index.html#:~:text=La%20Organizaci%C3%B3n%20Internacional%20para%20las,2\)%20el%20car%C3%A1cter%20voluntario%20](https://www.un.org/es/sections/issues-depth/migration/index.html#:~:text=La%20Organizaci%C3%B3n%20Internacional%20para%20las,2)%20el%20car%C3%A1cter%20voluntario%20)
- Nomes e voces Proxecto Interuniversitario (s.f.). Informe de resultados: víctimas Galicia (1936-1939). Recuperado de <http://www.nomesevoces.net/gl/informe/informe-de-resultados-vitimas-galicia-1936-1939/vitimas-con-resultado-de-morte/>
- Organización Internacional para las Migraciones (OIM). Términos fundamentales sobre migración. Sitio web. Disponible en <https://www.iom.int/es/terminos-fundamentales-sobre-migracion>

- Pérez, M. (8 de septiembre de 2002). Ningún lugar en el mundo. Suplemento Radar. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-365-2002-09-08.html>
- Portal de Inmigración. Datos de retorno voluntario. España. [http://extranjeros.inclusion.gob.es/es/Retorno\\_voluntario/datos/index.html](http://extranjeros.inclusion.gob.es/es/Retorno_voluntario/datos/index.html)
- Randstad (18 de septiembre de 2019). El 84% de los argentinos consideraría emigrar para mejorar su carrera profesional. Recuperado de <https://www.randstad.com.ar/quienes-somos/sala-de-prensa/sala-de-prensa/el-84-de-los-argentinos-consideraria-emigrar-para-mejorar-su-carrera-profesional/>
- Reques, P. (13 de mayo de 2002). ¿Qué es globalización? CincoDías. *El País Economía*. Recuperado de [https://cincodias.elpais.com/cincodias/2002/05/13/economia/1021402550\\_850215.html#:~:text=El%20FMI%20define%20la%20globalizaci%C3%B3n,difusi%C3%B3n%20acelerada%20y%20generalizada%20de](https://cincodias.elpais.com/cincodias/2002/05/13/economia/1021402550_850215.html#:~:text=El%20FMI%20define%20la%20globalizaci%C3%B3n,difusi%C3%B3n%20acelerada%20y%20generalizada%20de)
- Secretaría General Iberoamericana (SEGIB). Programa Ibermedia, 1998-2008, Evaluación. Recuperado de <https://www.segib.org/wp-content/uploads/Castellanoweb.pdf>
- Velasco Benito, E. (27 de julio de 2017). El ADN antiguo explica por qué el euskera sobrevivió en la península ibérica. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/ciencia/cuerpo-humano/20170727/43134169716/adn-antiguo-euskera-sobrevivio-peninsula-iberica-edad-bronce-neolitico-genetica.html>
- Verón, A. y Keceli, G. (3 de diciembre del 2000). Los vascos en la Argentina. *La Prensa*. Recuperado de <http://www.laprensa.com.ar/256956-Los-vascos-en-la-Argentina.note.aspx>
- Villar, M. (13 de agosto de 2007). Betanzos amplía en 6.000 euros la ayuda al centro argentino. *La Opinión A Cofruña*. Recuperado de <https://www.laopinioncoruna.es/coruna/2007/08/31/betanzos-amplia-6-000-euros-25496554.html>

- Vigo, R. C. (26 de mayo de 2008). 'Abrígate', historia de un retorno. Galicia en el Mundo. Recuperado de <http://www.cronicasde-la-emigracion.com/articulo/galicia/abrigate-historia-retorno/20080526121352013445.html>

### Referencias de canciones

- Dúo Coplanacu (1995). Retiro al norte. *Retiro al norte*.
- González, L. (2013). El soldado. Interpretada por Vera, M. T.
- Héroes del silencio (1990). Entre dos tierras. *Senderos de traición*.
- Lara Aguirre, A. (1936). Amor de mis amores. Interpretada por Lara, M. T.
- Manos de Topo (2007). El cartero. *Ortopedias bonitas*.
- Schmidt, E. (2009). Reloj de avena. *El silencio es salud*.

## Fichas de los filmes analizados

---

### ***Abrígate* (Argentina/España, 2007)**

---



---

**Director:** Ramón Costafreda

**Guionistas:** Fernando Castets, Ramón Costafreda

**Productores:** Pancho Casal, Carmen de Miguel, Juan Vera,  
Antonio Chavarrías

**Protagonistas:** Manuela Pal (Valeria), Félix Gómez (Marcelo)

---



Para ver el  
trailer, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

---

Fuente: Filmaffinity (s.f). [Afiche del filme *Abrígate*]. Consultado el 5 de diciembre, 2022, de <https://www.filmaffinity.com/ar/film225948.html>

---

**Güelcom (Argentina/España, 2011)**

---



---

**Director:** Yago Blanco

**Guion:** Diego Núñez sobre una idea de Yago Blanco

**Protagonistas:** Mariano Martínez (Leo), Eugenia Tobal (Ana)

---



Para ver el  
trailer, escaneá  
el código QR  
o cliqueá

**AQUÍ**

---

Fuente: Filmaffinity (s.f). [Afiche del filme Güelcom]. Consultado el 5 de diciembre, 2022, de <https://www.filmaffinity.com/ar/film225948.html>

---

## Lugares comunes (Argentina/España, 2002)

---



---

**Dirección:** Adolfo Aristarain.

**Producción:** Adolfo Aristarain, Gerardo Herrero (Tornasol Films) y Shazam SA.

**Guion:** Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra, sobre la novela El renacimiento, de Lorenzo F. Aristarain.

**Protagonistas:** Federico Luppi (Fernando), Mercedes Sampietro (Liliana), Carlos Santamaría (Pedro)

---



Para ver el trailer, escaneá el código QR o cliqueá

**AQUÍ**

---

Fuente: Filmaffinity (s.f). [Afiche del filme Lugares Comunes]. Consultado el 5 de diciembre, 2022, de <https://www.filmaffinity.com/ar/film225948.html>

---

**Pagafantas (España, 2009)**

---



---

**Director:** Borja Cobeaga

**Guion:** Borja Cobeaga y Diego San José

**Protagonistas:** Gorka Otxoa (Chema), Sabrina Garcarena (Claudia)

---



Para ver el  
trailer, escaneá  
el código QR  
o cliqueá  
**AQUÍ**

---

Fuente: Filmaffinity (s.f). [Afiche del filme *Pagafantas*]. Consultado el 5 de diciembre, 2022, de <https://www.filmaffinity.com/ar/film225948.html>





## **Del exiliado económico al *sudaca* ilustrado** **Argentinos migrantes en el cine del estallido**

En la memoria colectiva, la crisis del 2001 despliega múltiples connotaciones y evoca experiencias traumáticas. La emigración masiva es, sin duda, una de ellas. En este libro, se analiza la diáspora más importante de la historia argentina, tras el fracaso de la década neoliberal, y la elección de España como lugar de destino.

Atravesada por su propia trayectoria migratoria, y ante la escasez de estudios sobre el tema, Verónica Chelotti reafirma la necesidad de indagar acerca de este complejo proceso y elige hacerlo desde la mirada del cine, en tanto legitimado constructor y reproductor de memorias e imaginarios sociales.

A partir de cuatro filmes-fuentes, dos argentinos (*Lugares comunes* y *Güelcom*) y dos españoles (*Abrígate* y *Pagafantas*), la autora desmonta estereotipos e invita a reflexionar, de forma aguda, sobre la construcción identitaria de los migrantes argentinos de la poscrisis y sobre las representaciones respecto del país que los expulsa y del país que los recibe.

(serie tesis grado)



Universidad  
Nacional  
de Quilmes



publicaciones  
ciencias sociales

