

Lindas y carismáticas. Las inmigrantes argentinas en el cine español (2002-2010)

Verónica Chelotti

Universidad Nacional Arturo Jauretche
(Argentina)

Universidad Nacional de Quilmes-UNQ
(Argentina)

Resumen

En este artículo proponemos analizar la representación de las inmigrantes argentinas en el cine de ficción producido en España entre los años 2002 y 2010. Nos interesa indagar en las estrategias que utilizan los filmes para construir personajes femeninos que refuerzan los prejuicios del mundo real, y su contexto histórico: la crisis económica, política y social argentina del 2001. Para ello proponemos un recorrido interdisciplinar que entrama los estudios de género, la historia, la comunicación y el cine.

El corpus fílmico está compuesto por las ficciones españolas: *Abrígate* (Costafreda, 2007) y *Pagafantas* (Cobeaga, 2009).

Palabras clave:

exilio económico, emigrante argentino, identidad, crisis del 2001.

Charismatic and beautiful. The argentinian women inmigrants on spanish cinema (2002-2010)

Abstract

The aim of this article is to analyze the representation of Argentine women inmigrants in fictional films produced in Spain between 2002 and 2010. We will focus on tracking the strategies and resources used by the films to shape the female characters, taking as a hypothesis that these constructions reinforce the prejudices that come from the real world. Moreover, we suggest to inquire about the historical context: Argentina's 2001 economic, political and social crisis. We propose an interdisciplinary journey that weaves together gender, history, communication, and cinema.

The corpus of films is made up of: *Abrígate* (Costafreda, 2007) and *Pagafantas* (Cobeaga, 2009).

Keywords:

economic exile, argentinian migrant, identity, crisis of 2001.

Lindas e carismáticas. As inmigrantes argentinas no cinema espanhol (2002-2010)

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a representação das inmigrantes argentinas em filmes de ficção produzidos na Espanha entre 2002 e 2010. Interessa-nos questionar nas estratégias que empregam os filmes para a construção de personagens femeninos que sustentam um modelo pre-determinado que reforçam os preconceitos do mundo real, e seu contexto histórico: a crise econômica, política e social argentina de 2001. Para isso, propomos uma rota interdisciplinar que entrelaça o gênero, a história, a comunicação e o cinema.

O corpus filmico é composto pelos filmes espanhóis: *Abrígate* (Costafreda, 2007) e *Pagafantas* (Cobeaga, 2009).

Palavras-chave:

exílio econômico, emigrante argentino, identidade, crise de 2001.

Introducción

En este artículo proponemos indagar en los discursos que construye el cine español sobre las mujeres argentinas que emigraron en el contexto de la crisis económica, política y social de fines del 2001. Siguiendo a Robert Rosenstone (2014) sostenemos que los filmes producen versiones de la historia que invitan a reflexionar sobre cómo se reconstituye el pasado en tanto representación.

Partimos de la lectura de 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, la identidad y la interculturalidad.

El marco teórico está inscripto en los estudios culturales en tanto área común de conocimiento y espacio de articulación entre las disciplinas; que abreva tanto en el campo de la Historia, del Cine, de la Comunicación y de los Estudios de Géneros.

En tanto la memoria colectiva es imprescindible en la formación de la identidad de un grupo social porque sus miembros reconstruyen el pasado, lo seleccionan e interpretan a través de la interacción que les permiten sus marcos de referencia comunes, consideramos que el cine –en cuanto dispositivo técnico, estético y cultural– es un legitimado constructor y reproductor de memorias e imaginarios sociales en una época y en un espacio, y sus narraciones inciden en las formas en las que estructuramos al mundo.¹

En ese mismo orden de ideas nos preguntamos desde una mirada feminista ¿cómo ha colaborado el cine en la construcción estereotipada de la mujer inmigrante argentina residente en España: blanca, heterosexual, de clase media y profesional que emigra porque las condiciones sociopolíticas de su país de origen no le permiten su realización personal?.²

1 En primer lugar se realizó una investigación exhaustiva en los catálogos y en el archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales argentino, así como en el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España. Luego se sistematizó información proveniente de la web del programa de cooperación Ibermedia, y de diversas revistas especializadas en cine, en soporte digital y en papel. Construida esta información, se realizó el primer visionado de filmes, que constó de veinte filmes españoles producidos durante la primera década del siglo XXI que narrasen la emigración de argentinos. Conformado un primer corpus se eligieron filmes de ficción clásicos, que como señala Rosenstone (Rosenstone: 1997) siguen los códigos del realismo y la narración de Hollywood. Finalmente el corpus quedó constituidos por los filmes *Abrígate* de Ramón Costafreda (2007) y *Pagafantas* de Borja Cobeaga (2009). Para la selección se priorizó la representación de mujeres argentinas y de la sociedad española en tanto receptora de inmigrantes.

2 Partimos de la noción de «estereotipo», en tanto figura que sintetiza a la vez que ayuda a consolidar ciertos imaginarios sociales (Amossy y Herschberg Pierrot, 2010).

El análisis de los filmes *Abrigate* (Costafreda, 2007) y *Pagafantas* (Cobeaga, 2009) nos permiten indagar sobre las representaciones construidas respecto de las inmigrantes, del país que las ha expulsado y del país que las ha recibido con el objetivo de hallarle respuesta a la pregunta que guía este trabajo: ¿los filmes refuerzan o se alejan de los estereotipos preexistentes sobre las mujeres argentinas en España?

¿Qué bueno que viniste?

La imagen, como parte de un lenguaje performativo, produce y reproduce a través de distintos soportes una cosmovisión determinada. Construye subjetividades de acuerdo con lógicas de clase y de género.³ Distribuye los valores, las jerarquías, las identidades como parte de una matriz cultural que se aprende y se transmite, constituyéndose en prácticas muy arraigadas pero posibles de transformar, siempre y cuando haya una mirada crítica sobre la sociedad patriarcal en la que son producidas esas imágenes.

Los medios de comunicación, a través de diferentes grados de sutileza, reproducen imágenes de mujeres subordinadas que

penetran con éxito en los imaginarios colectivos. Como señala Rita Segato (2003)⁴ esos estereotipos se refuerzan por la rutinización de procedimientos de crueldad moral que trabajan la vulnerabilidad de los sujetos subalternos. La antropóloga denomina «patriarcado simbólico» a esta operatoria de desmoralización que hay detrás de toda estructura jerárquica y que articula todas las relaciones de poder. Porque sin desmoralización no hay subordinación.

Esta situación que se reproduce en todo el mundo (Chaher, 2016)⁵ —a pesar de las normativas que recogen principios de no discriminación por razones de sexo y de género— evidencia la existencia de regulaciones no escritas que operan fuertemente, y una constante tensión entre costumbre y ley. Aunque la norma avanza, las formas de disciplinamiento y jerarquía permean nuestras prácticas de una manera acrítica y condicionan nuestras opciones. Estas huellas que arrastramos «naturalizan» representaciones sociales que disciplinan y sostienen el orden de subalternidad instalado.

Tal como señala el lingüista Teun van Dijk (2006):

³ Definición de Butler, J (1990) de su libro *Gender Trouble*, en dónde la autora señala que el género produce un efecto performativo, «masculino y femenino no son rasgos inherentes a la biología de los individuos, sino el resultado de una construcción social que impone a los seres humanos formas y conductas que les convierten en individuos socialmente inteligibles»

⁴ Segato, Rita (2003) *La argamasa jerárquica: Violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho*

⁵ Chaher, Sandra (2016) Introducción en *Políticas públicas de comunicación y género en América Latina. Entre andares y retrocesos*.

(...) 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).

Acerca de las mujeres inmigrantes y el discurso público, Clara Pérez Wolfram (2003) señala primero la poca presencia, y luego la victimización con las que se las representa en los medios de comunicación españoles, a través de los calificativos: traficadas, engañadas, vendidas, etc. Maíra Dias Pereira⁶ (2016) subraya que en la producción cinematográfica

española más reciente opera la visión neocolonialista de la construcción ideológica del *nuevo mundo* y los pueblos latinoamericanos. Según su trabajo de investigación solo el 16,51% de los personajes latinoamericanos han protagonizado filmes, mientras que el 83,48%⁷ son personajes secundarios. Un dato que corrobora su tesis es que la mayor cifra de los inmigrantes latinoamericanos representados como trabajadores son mujeres que ejercen la prostitución, siendo un 16,51% del total de las actividades profesionales.

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, es necesario señalar el contexto social en el cual las películas que analizaremos —*Abrígate* (Costafreda, 2007) y *Pagafantas* (Cobeaga, 2009)— fueron producidas. España experimentó un exponencial aumento de inmigrantes entre 1997 y 2005: 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)⁸. A esos

6 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.

7 En relación con las composiciones por nacionalidad, la autora sostiene que la mayoría de los personajes provienen de Cuba, totalizando un 36,69% del total de la muestra, mientras que el 13,76% son argentinos.

8 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).

inmigrantes relacionados con todos los males de España (Van Dijk, 2003), se los hace competir con los más pobres de la escala social y se los usa de chivos expiatorios —en tanto sujetos que sin ser culpables padecen la violencia punitiva de la otredad— para ocultar las problemáticas estructurales de la maquiada «Marca España». En ese colectivo los argentinos no se autopercebían inmigrantes (Actis y Esteban, 2007; Bekenstein, 2009). Y aunque los españoles tampoco los consideraban en la misma categoría discursiva que a otros latinoamericanos, 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 2002⁹ estaba en situación irregular, 18.271 poseían pasaporte italiano y 25.000 pasaporte

español (Actis y Esteban, 2008). En 2005, el 59% solo poseía ciudadanía argentina, el 29% ciudadanía española y el 12 % ciudadanía de otro país de la Unión Europea.¹⁰

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 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 culturales¹¹— que de los marroquíes, a pesar de compartir frontera. *Sudaca*, aunque sea

9 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).

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

11 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

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 «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).

Las películas *Abrígate* y *Pagafantas* estrenadas en España durante la primera década del siglo XXI nos hablan del rol

de la mujer inmigrante en la sociedad española, cuya matriz de sentido, todavía arraigada en preceptos patriarcales, se ve interpelada por una mirada de realidad fuertemente conservadora.

Los filmes

Abrígate de Ramón Costafreda es una 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 y estrenada en 2009.

Comenzaremos dando cuenta brevemente del argumento de *Abrígate*: Valeria (Manuela Pal)¹² 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 Gómez¹³),

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 no universitaria.

¹² 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.

¹³ El protagonista ha realizado varias series televisivas que le dieron popularidad entre el público español.

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)¹⁴, una inmigrante argentina *sin papeles* de la que se enamora perdidamente. A pesar de hacer lo imposible para conquistarla, ella solo lo verá como un amigo hasta el final del filme. Su madre, el 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.

Las pibas

En los diálogos y alocuciones de los diferentes personajes encontramos una serie de marcas textuales que se inscriben dentro de lo que podría definir como «discurso disruptivo» por un lado, y «discurso patriarcal» por otro. Hay estrategias discursivas, metáforas o huellas que vale la pena analizar para entender la construcción heteronormativa en la que están insertos los personajes (Lobato, 2008).¹⁵

Los filmes son en sí mismos miradas sobre un universo imaginario. Traen consigo el bagaje cultural y social de sus realizadores y las huellas del lugar y el momento histórico en el que fueron realizados. Y sus representaciones responden a múltiples entes: narradores, personajes, puntos de vista.

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

¹⁴ Los dos actores ya habían coincidido en la serie de TV española *Cuestión de sexo*.

¹⁵ Lobato, Mirta (2008), *Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual para los historiadores en Historias con mujeres, mujeres con historia. Teorías, historiografía y metodologías*. Buenos Aires UBA.

secuencia. En ocasiones es el de Chema y en otras, el de sus afectos más cercanos. Quien habla en este film –lugar de la enunciación– es Chema y quienes ven –o punto de vista– son el resto de los personajes, exceptuando a Claudia. Valeria, la protagonista de *Abrigate*, 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 cuánto llegó. Por la descripción de su relación amorosa con un hombre mayor que ella podemos deducir que no es una recién llegada, aunque su estancia 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.¹⁶ 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 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». 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

¹⁶ 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.

reptil con la escena siguiente, 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.

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 citadino. 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 desfachata, 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 ex novia 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.

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.

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 interacción social.

Además, el autor agrega que el «desconocimiento controlado» acerca de los otros combinado con «el autointerés de grupo» hace posible que tengan efecto los «estereotipos y prejuicios» (1997, p. 79).

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 (*Abrigate*) 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*¹⁷ en España. Vale la pena ejemplificar este punto. El argentino ex novio de Claudia relata lo desinhibida que es ella sexualmente:

Sebastián: —A mí todo lo contrario, a mí me pone como loco. 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.

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.

Segato (2016) dice que la capacidad de dominio y el 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

17 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.

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». La escena encubre bajo una supuesta forma inocente la expresión de deseo hacia el cuerpo de la argentina.

En el mismo sentido pero con otra retórica, Chema se accidenta mirando a Claudia. El conductor del carro de limpieza con el que colisionó lo acusa de distraído por estar mirándole «el culo [sic] a la chavala», cosa que el protagonista niega. 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.

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 sobre otros cuerpos.

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

Chema: —Porque soy tu marido.

En la escena Chema maltrata furioso a Claudia porque se da cuenta de que sigue enamorado de ella y que nunca será correspondido. 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.¹⁸

En este enfoque lo doméstico y la familia no son vistos como parte del mundo privado, sino como parte de lo «social», dónde el varón es el dueño de la mujer y regula lo que sucede en el seno privado de lo familiar (Jelin, 1994)¹⁹

Los filmes reproducen tramas normativas no escritas que permean nuestras

¹⁸ Borja Cobeaga lo define como una comedia «loca y antirromántica» (Larrauri, 30 de junio de 2009).

¹⁹ Jelin, Elizabeth (1994) ¿Ante, de, en, y? Mujeres y Derechos Humanos en América latina hoy. Mujeres, identidad y participación ¿Los Derechos Humanos de quiénes?

prácticas sociales. La vida de las mujeres representadas en ésta época de grandes avances en materia de derechos civiles y en materia laboral, aunque con ramas de ocupación típicamente femeninas —ambas protagonistas trabajan en peluquerías— gravitan alrededor de la vida de los varones. Es en función a «ellos» que «ellas» son: las viudas, la que espera el regreso de su marido, las primas abandonadas por el tío emigrante, la novia no amada, la soltera que espera, etc. El amor de un varón las salva o las condena. Solo Claudia parece romper la regla, pero su relación con el *chanta argentino* y luego la *salvación* a través del matrimonio de conveniencia con Chema²⁰ impiden ubicarla en el rol disruptivo que aparenta.

En ambos filmes, las inmigrantes argentinas obtienen el pasaporte a la *legalidad* a través de la relación con varones. Claudia pasa de la categoría de *illegal* o *sin papeles* a la de residente gracias al casamiento con el español. 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 gracias a su padre español, aunque quienes conforman el mundo diegético del filme la ven como argentina y se la caracteriza como tal.

¿Con los brazos abiertos?

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, que en España, como en toda Europa, alude a las normas establecidas desde posiciones de poder, que tienen que seguir los inmigrantes para que la sociedad receptora los acoja.

La percepción del extranjero y su rechazo 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, remite a una población y un territorio sobre el que reclaman soberanía. El extranjero se convierte en un riesgo que amenaza lo propio, lo nativo (Anderson, 1993).

Si bien en *Abrígate* 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».

En *Pagafantas* esta apreciación cobra más consistencia. Nos detendremos en

²⁰ 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).

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.

En el filme vaco Chema es para Claudia un 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.

Otra mujer, la madre de Chema, quien mira la escena con vergüenza y asombro, pone su mano en el pecho y actualiza el malestar que le provoca el sufrimiento que *la argentina* le provoca a su hijo.

A diferencia del rechazo de la madre y de la amiga de Chema, los varones miran con deseo, en el caso del primo, o con alegría, en el caso del pretendiente de la madre. Aunque cuando este 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).

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 y no deseados.

Otra escena en la que podemos inferir la condena hacia la *extranjera* es la detención de Claudia. 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.

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 *europeo* 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.

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

Respecto a Claudia, a partir de que su relación con su novio argentino 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, 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], ¡jodeeeer!

Pero solo se ríe ella, el resto la encuentra grosera e inoportuna. Ella es la competencia de la actual y de la ex novia de Chema. Sus suegros, su madre y sus amigos la ven como amenaza de su estabilidad emocional, amorosa y laboral.

Claudia le dice a Chema que sí cuenta que se casó con ella para ayudarla, estarán orgullosos: «Se nota que son gente razonable, lo van a entender». 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.

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!

La verosimilitud de esta escena 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.

El historiador francés Marc Ferro (1995) llama a estas marcas que hemos hallado, *contenidos aparentes*, es decir, las informaciones visibles del filme que tienen la intención de develar lo no visible de la realidad histórica: *contenidos latentes* o aspectos ideológicos.

Otro aspecto a destacar es el rol de las mujeres como transmisoras de la *verdad*. En *Abrígate* es la amiga, jefa y madrastra de Valeria. En *Pagafantas*, Begoña —personaje que actúa como «enunciatorio de enunciaciones intradiegticas» (Gómez Tarín, 2010, p. 9) desde una silla de ruedas mira y sabe todo, tal como el espectador— habla por primera vez para decirle al protagonista lo que no quiere ver: «Eres un pagafantas», algo que saben todos menos él, aunque continúe sin querer reconocerlo. Es la verdad revelada.

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 hay ninguna persona que siga este comportamiento.

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).

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». 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, después 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 dio origen a los filmes, cabe señalar que los atentados terroristas del 2001 cambiaron la percepción del riesgo asociado a las migraciones. 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:

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.

Si bien durante los contextos de producción de los filmes los argentinos continuaban llegando a España, 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, como el personaje de Valeria, 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.²¹

España era el destino preferido para los exiliados económicos pos 2001, pero a la

²¹ Galicia posee una oficina de atención al retornado como política pública: <https://emigracion.xunta.gal/es/actividad/retorna>

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. Walter Actis (2011) 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 ocupación en Argentina, la mayoría eran trabajadores manuales, del comercio, la industria o la hostelería.

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.²²

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: las representaciones audiovisuales están más cerca de los imaginarios que de las estadísticas. 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.

En el filme *Pagafantas* enunciador y enunciatario 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).

Tanto la ciudadana española como las *sin papeles* siguen siendo percibidas como extranjeras 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.

En síntesis

Durante décadas se ha representado a la mujer con un ideal occidental, una edad, un parámetro de belleza y una forma de pensar que se ha transformado en la mujer que los hombres desean ver y las mujeres desean ser. En otras palabras el cine ha comunicado la postura patriarcal

²² Actis (2011) enumera los datos de la Encuesta de Población Activa (2º 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).

y la ha cimentado en los imaginarios de millones de telespectadores en el mundo, construyendo, como señala Butler (2001)²³ términos disciplinantes, prescriptivos y funcionales

El cine sigue funcionando como herramienta de reproducción de actitudes, visiones y posiciones patriarcales. Este trabajo de análisis desde una perspectiva de género, nos ha permitido desenmascarar estos mecanismos porque siguen vigentes. Por un lado la feminidad clásica supeditada bajo la fuerza e independencia del orden masculino, por otro hay una representación estereotipada de las inmigrantes argentinas que reproduce el imaginario de la sociedad española. Y esos estereotipos 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.

En términos de Siles Ojeda (1998)²⁴ Valeria es negociable, aunque se penaliza su relación con el hijo del marido muerto a través de la culpa y el ocultamiento del sentimiento. Claudia es consumible porque se lo *merece*. Se legitima la estructura patriarcal de la sociedad del contexto de producción, en constante

tensión entre normativa y costumbre. Los personajes que representan a las inmigrantes argentinas en España están investidos de las siguientes características: mujeres heterosexuales, jóvenes de entre 25 y 35 años, blancas, 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. Aunque no se corresponde con el referente real que hemos detallado en el recorrido de este trabajo.

Ellas son valientes, rebeldes, verborrágicas, extrovertidas, desenvueltas, emprendedoras, sensuales, bellas (en tanto patrón occidental), delgadas, irresistibles y despreocupadas, 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.

Ninguna de las dos inmigrantes 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. En ambos casos prevalece la conciencia del

23 Butler, Judith en Femenías, M Luisa (2008) De los estudios de la Mujer a los debates sobre Género en *Historias con mujeres, mujeres con historia. Teorías, Historiografía y metodologías*. Buenos Aires, UBA

24 Siles Ojeda, Begoña (1998) La mirada de la mujer y la mujer mirada: (en torno al cine de Pilar Miró), Revista Razón y Palabra.

sin retorno y el deseo de fundirse con la población española.

El cuerpo racializado y la etnicidad se constituyen de manera discursiva a través del ideal normativo regulatorio que impone el «etnocentrismo compulsivo» (Hall, 2003). 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.

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 acaban siendo normalizadas dentro del discurso.

Rechazar las herencias culturales o las formas de pensar supone deconstruir el conjunto de ideas que formaron parte de nuestro andamiaje de sentido, el cual, ba-

sado en un simbolismo patriarcal, opera como guía de lectura de nuestra realidad y naturaliza prácticas discriminatorias.

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. En este sentido es preciso, como sostiene Butler (1990) «desestabilizar» conceptos como mujer y varón para mostrar de qué manera la realidad socio cultural los limita discursivamente, produciendo sus cuerpos en y dentro de las categorías del sexo binario, originario y naturalizado. A la vez, es necesario trabajar junto a la ley, en tanto voz legitimadora, sobre la «sensibilidad ética», como propone Segato (2003)²⁵ porque es la única condición para desarticular la moralidad patriarcal y violenta que sustenta el esquema jerárquico de la sociedad.

Bibliografía

· 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>

²⁵ Segato, Rita (2003) *La argamasa jerárquica: Violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho*.

- ACTIS, W. y ESTEBAN, F. (2008). Argentinos en España: inmigrantes a pesar de todo. *Migraciones* (23). Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- _____ (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.
- 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.
- 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.
- AYUSO, A. y PINYOL, G. (2010). *Inmigración latinoamericana en España. El estado de la investigación*. Barcelona: Fundación CIDOB.
- BARTHES, R. (1969). *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Ed. Tiempos Contemporáneos.
- 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.
- BUTTLER, J. (1990) *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós
- BUTLER, J en Femenías, M Luisa (2008) De los estudios de la Mujer a los debates sobre Género en *Historias con mujeres, mujeres con historia. Teorías, Historiografía y metodologías*. Buenos Aires: UBA
- CASSETTI, F. (1983). Les yeux dans les yeux. En *Communications* núm. 38: Enonciation et cinéma. Paris: Éditions du Seuil.

- CHAHER, S. (2016). Introducción en *Políticas públicas de comunicación y género en América Latina. Entre andares y retrocesos*.
- COLECTIVO IOÉ (2011). Efectos sociales de la crisis. Una evaluación a partir del Barómetro social de España. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, nro. 113, pp. 11-178. <https://www.colectivoioe.org/uploads/7e1c664dfac50790cc0469b22331dc5c60c0d814.pdf>
- 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.
- FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2010). ¿Quién narra en un film? Herencias teóricas, jerarquías e hibridaciones varias. Lab Com.
- HALL, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En Hall, S. y Du Gay, P. (comps). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- JELIN, E. (1994). ¿Ante, de, en, y? Mujeres y Derechos Humanos en América latina hoy. Mujeres, identidad y participación ¿Los Derechos Humanos de quiénes?
- LOBATO, M. (2008). Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual para los historiadores en *Historias con mujeres, mujeres con historia. Teorías, historiografía y metodologías*. Buenos Aires:UBA
- METZ, C. (2001). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ WOLFRAM, C. (2003) Las inmigrantes en la prensa: víctimas sin proyecto migratorio, en *Mugak*, n° 24. <http://revista.mugak.eu/articulos/show/260>
- RODRIGO ALSINA, M. (2003). Identidad cultural y etnocentrismo: una mirada desde Catalunya, en: <http://www.intercultural-communication.org/documents.htm>.
- _____ (1999). *Comunicación intercultural*, Anthropos, Barcelona.

- _____ (1996): Etnocentrismo y medios de comunicación, en: *Voces y culturas*, núm. 10
- ROSENSTONE, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- _____ (2014). *La historia en el cine. El cine sobre la historia*. Madrid: Rialp.
- SANTAMARÍA, Enrique (2002): La incógnita del extraño. Una aproximación a la significación sociológica de la «inmigración no comunitaria», *Anthropos*, Barcelona.
- SEGATO, R. (2003). *La argamasa jerárquica: Violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho*.
- _____ (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. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_284950/jss1de1.pdf
- SORLIN, P. (1991). Historia del cine e historia de las sociedades. *Film-Historia* (Vol. I, No.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.
- VAN DIJK, T. (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.
- _____ (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>

Material de internet y notas periodísticas

- COSTAFREDA, R. (mayo de 2008). Ramón Costafreda escribe sobre *Abrígate*. Abc Guionistas [sitio web]. <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. <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-18-78>
- FilmAffinity (24 de abril de 2009). *Pagafantas*. <https://www.filmaffinity.com/ar/user/rating/512277/621306.html>
- 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/>
- Larrauri, E. (30 de junio de 2009). Las penas de un 'paga-fantas'. *El País*. https://elpais.com/diario/2009/06/30/paisvasco/1246390814_850215.html
- Vigo, R. C. (26 de mayo de 2008). *Abrígate*, historia de un retorno. Galicia en el Mundo. <http://www.cronicasdelaemigracion.com/articulo/galicia/abrigate-historia-retorno/20080526121352013445.html>

Fichas de los filmes analizados

Pagafantas (España, 2009)

Director: Borja Cobeaga

Guion: Borja Cobeaga y Diego San José

Protagonistas

Gorka Otxoa: Chema

Claudia: Sabrina Garcarena

Abrígate (Argentina/España, 2007)

Director: Ramón Costafreda

Guionista: Fernando Castets, Ramón Costafreda

Productor: Pancho Casal, Carmen de Miguel,
Juan Vera, Antonio Chavarrías

Protagonistas

Manuela Pal: Valeria

Félix Gómez: Marcelo