



Procesos migratorios y género en el cine sudamericano. Los casos de Rita y Li (Francisco D'Intino, 2011) y El niño pez (Lucía Puenzo, 2009)

Matias Corradi

Question/Cuestión, Nro.76, Vol.3, Diciembre 2023

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

ICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e828>

Procesos migratorios y género en el cine sudamericano.

Los casos de Rita y Li (Francisco D'Intino, 2011) y El niño pez (Lucía Puenzo, 2009)

Migratory processes and gender in South American cinema.

The cases of Rita and Li (Francisco D'Intino, 2011) and The fish child (Lucía Puenzo, 2009)

Matias Corradi

Universidad de Buenos Aires

Argentina

matias_corradi@yahoo.com

Resumen

Este trabajo busca indagar en torno de los procesos migratorios y sus mediaciones audiovisuales. Para ello, se abordan dos casos fílmicos que exponen el tema poniendo en relación, al interior del sistema de personajes, aspectos étnicos, lingüísticos, religiosos, sexuales, de género y de clase. El enfoque teórico metodológico utilizado articula el análisis espectacular y textual de ambas producciones con categorías provenientes de la antropología de las migraciones para pensar de manera comparada sobre el modo en que estas películas figuran a sus protagonistas migrantes, todas ellas mujeres.

Abstract

This article examines migration processes and their audiovisual mediations. For this purpose, two film cases are addressed that expose the theme by relating, within the system of characters, ethnic, linguistic, religious, sexual, gender and class aspects. The theoretical methodological approach used articulates the spectacular and textual analysis of both productions with categories from the anthropology of migrations to think comparatively about the way in which these films depict their migrant protagonists, all of them women.

Palabras clave: Cine, Género, Migraciones, América del Sur

Keywords: Cinema, Genders, Migrations, South America

Introducción

El cine que tematiza eventos migratorios contemporáneos suele enfatizar la condición estructural de vulnerabilidad y/o precariedad de sus personajes. Más aún cuando estos son femeninos y su desplazamiento, en el caso de películas de ficción situadas en el Cono Sur, es intrarregional. Con frecuencia, las motivaciones de estos desplazamientos se vinculan con la necesidad de sostener las propias condiciones materiales de existencia —impedidas por múltiples factores en el país de origen— a la par que, de ser posible, ayudar económicamente al seno familiar que aún vive en el país de origen mediante el envío de remesas. Claro que existen diversas estrategias de representación para llevar a la pantalla este tipo de historias, como el uso de géneros cinematográficos, los grados de complejidad narrativa, la variedad en el despliegue escenográfico, la aproximación al verosímil en virtud del referente, entre otros, lo cual nos lleva a pensar en la versatilidad constitutiva de este “arte de las imágenes en movimiento” puesto de manifiesto de manera peculiar en la representación de este asunto(1).

El enfoque propuesto en esta ocasión busca en una primera instancia indagar el modo en que esta problemática se desarrolla a nivel fílmico, analizando comparativamente dos casos en los que pueden observarse similitudes y diferencias en el tratamiento que reciben desde el punto de vista temático, narrativo y formal. Se trata de películas que tienen la particularidad de escenificar los lazos que se tejen entre mujeres de diferente procedencia geográfica para

superar y/o transgredir instancias condicionadas objetivamente por la estructura socio-económica, patriarcal y capitalista en las que se encuentran, la cual de diversas formas las constriñe en su deseo y margen de acción.

En este contexto, en una segunda instancia haremos uso de herramientas conceptuales propias de la antropología de las migraciones que resultan operativas para abordar la reflexión de aspectos nodales relacionados a las trayectorias de estas mujeres migrantes —como el rol que tiene el Estado, la integración social y económica que detentan, las redes o cadenas que se establecen, el desarraigo territorial, el lugar de la identidad, etcétera— las cuales, según veremos, pueden identificarse a lo largo de la progresión dramática de estos relatos y, en efecto, permiten complejizar su entendimiento. En tal sentido, nos interesa sostener que las formas en que estas figuraciones tienen lugar, contienen en sus matrices textuales claves de lectura —no sólo inteligibles sino también sensibles— que permiten desestabilizar sentidos conservadores anclados en la esfera social en torno de cuestiones étnicas, lingüísticas, religiosas, sexuales, de género y de clase.

La migración y sus formas filmicas

Rita y Li (Francisco D'Intino, 2011) es una ficción que desde su mismo título presenta no solo el nombre que tienen quienes serán sus protagonistas sino sobre todo el eje que organizará todo el relato, esto es la unión entre estas mujeres. La misma será la vía regia que les permitirá, por un lado, hacer frente a las circunstancias dramáticas que irán apareciendo y, por otro, alcanzar sobre el final un estadio largamente anhelado.

La línea de su argumento es simple: Li (Miki Kawashima) es una inmigrante china en Argentina que durante la crisis del 2001 perdió a su marido en medio de los saqueos al supermercado que regenteaba y desde entonces se mantiene taciturna. Por su parte, Rita (Julieta Ortega), emigrada recientemente desde Paraguay, dejó a su hija Micaela de seis años al cuidado de su madre ya que su respectivo padre decidió abandonarlas cuando supo de su embarazo. La motivación de su desplazamiento hacia el país limítrofe tiene que ver con mejorar la situación económica, puesto que en su propio país el acceso al mercado laboral le resultaba por demás difícil. Empero, siente remordimiento por no estar junto a su hija, cuestión que la lleva a debatirse entre quedarse o regresar. Asimismo, ambas se encuentran residiendo en

Argentina de manera irregular lo que beneficia a su jefe, un policía con negocios turbios por detrás, que posee una lavandería situada en un pueblo de la provincia de Santa Fe en la que ellas trabajan largas horas al día a cambio de una remuneración exigua. Mientras esto sucede conversan e imaginan qué hacer para modificar su situación, algo que, merced a una serie de peripecias narrativas, en determinado momento del relato tendrán la oportunidad de realizar.

El niño pez (Lucía Puenzo, 2009) es una película basada en una obra literaria homónima de la misma realizadora. La alusión del título remite al imaginario mitológico guaraní a través de una fábula alegórica que como se demostrará contiene tanto de fantasía como de realidad.

Se trata de una ficción que narra la historia de amor entre una inmigrante paraguaya de nombre Ailín, conocida como La Guayi (Mariela Vitale), que trabaja desde adolescente como mucama en la casa de un juez, en un barrio residencial de la zona norte del Gran Buenos Aires, y Lala (Inés Efron) la hija de éste. Las dos tienen aproximadamente veinte años de edad. La condición de triple subalternidad de género, étnica y de clase de la primera (Punte, 2012), y las consecuencias abusivas que de ello se desprenden en un entorno desde su niñez dominado por hombres, será la razón que llevará a la segunda en el recorrido de una trama a *priori* imprevista cuyo propósito es lograr la liberación de la pareja de esta atmósfera opresiva. En ello se cifra el futuro vital y vincular de ambas.

Algunos de los temas que estas producciones sugieren son, en un sentido digamos afirmativo: el amor, el deseo, el coraje, la lucha y la libertad a través de la mancomunidad; en otro negativo —o crítico para pensar en términos dialécticos—: el incesto, el adulterio, la disfuncionalidad familiar, el parricidio y la corrupción de las instituciones.

Si en la primera estos temas son trabajados a partir de un desarrollo narrativo lineal que suscribe principalmente a las convenciones de la comedia de costumbres clásica con tintes melodramáticos, en la segunda se encarnan en una estructura narrativa imbricada, que supone una superposición de piezas temporales que con el correr de la cinta se irán acomodando. Por su parte, esta última apela a la mezcla de géneros tales como el melodrama, el *noir* o la *road-movie* que se van sucediendo de manera intercalada(2).

Por otro lado, siguiendo a Gaudreault & Jost (1995) resulta interesante pensar cómo estas ficciones abordan la focalización narrativa, es decir el modo en que se relacionan el narrador y los personajes en cuanto a lo que se dice o lo que se sabe (p. 139). Mientras que en *Rita y Li* estos permanecen ecuanímenes en *El niño pez* el foco es interno y fijo de forma tal que

seguimos los acontecimientos desde la perspectiva de Lala. Será a partir de lo que ella vaya indagando acerca del pasado de La Guayi que descubriremos las motivaciones de su huida de Paraguay, así como los sucesivos abusos sexuales que sufre en reiteradas ocasiones por parte de diferentes personajes masculinos —hecho anticipado en la escena de apertura del film—.

Otra cuestión derivada del componente narrativo tiene que ver con lo que Casseti & Di Chio (1991) denominan transformación, o sea el proceso por el cual «un suceso produce inevitablemente [...] un cambio de escenario, una modificación de la situación de fondo» (p. 198). Considerando los diferentes niveles de análisis que proponen los autores podemos señalar algunas cuestiones diferenciales y coincidentes al respecto entre las dos películas. La primera de ellas presenta sus premisas de cambio por medio de las aspiraciones que anticipan sus protagonistas, tanto por medio de los diálogos que mantienen entre sí —buen ejemplo de ello es Li comentando a Rita que quisiera abrir un establecimiento gastronómico propio—, como por otros indicios más solapados desde lo verbal y más asociados a la gestualidad y la proxemia —como los que manifiesta Rita cuando permite el cortejo de algunos clientes—. A diferencia, la segunda es más intrincada en sus mutaciones, los giros que se suceden desviando el rumbo trazado resultan más inesperados aunque finalmente se despeje el camino para el amor correspondido entre Lala y La Guayi. En este sentido, puede decirse que al cabo las dos historias tienen un proceso de mejoramiento para sus protagonistas (p. 201) y que su variación estructural resulta sin dudas un hecho consumado (p. 204). Una cuestión más para destacar es que las dos películas comparten la necesidad de reponer los respectivos contextos históricos que las enmarcan. Esto supone un gesto narrativo a destacar en tanto produce el enlace en un mismo personaje de cuestiones personales con aspectos más abarcativos relacionados con la sociedad en la que viven, sus valores y costumbres. Todo lo cual habilita a pensar en otras dimensiones inherentes a la posición que ocupan estas mujeres en el espacio social y explica en buena medida el por qué de sus derroteros. Asunto que retomaremos para profundizar en el segundo apartado.

En cuanto a elementos de índole formal antes que nada resulta indispensable decir que se trata de escalas de producción diferentes. El film de D'Intino se reconoce en el formato televisivo de los años 80', se trata de una pieza de cámara de presupuesto moderado arraigada en la tradición del cine argentino costumbrista(3). Los elementos audiovisuales que configuran la puesta en escena están ceñidos a ilustrar el relato de una manera sencilla. Por el contrario,

la película de Puenzo posee una elaboración más estilizada que se corresponde con el hecho de ser una co-producción transnacional con un financiamiento más holgado(4). En consecuencia, el tratamiento estético despliega una mayor complejidad en el orden de sus elementos, actualizando con variaciones el cine industrial genérico sobre el que se asienta(5).

Ahora bien, mencionemos algunos de los rasgos de puesta más sobresalientes de cada film. El espacio por el que transcurre la acción en *Rita y Li* es mayormente el del terreno en que se emplaza el negocio en el que las protagonistas trabajan en el lavado de prendas al tiempo que socializan. El nombre que lleva, *La Esperanza*, opera como significante que encarna en la sensación afectiva que éstas tienen. Allí, además, en el fondo del comercio vive Li de manera austera, a lo que más adelante se sumará Rita, luego de un altercado con el dueño de la habitación que alquila. El lugar también contiene el despacho que ocasionalmente utiliza el jefe, especie de guarida de sus otros *negocios* al que ellas no van. Esta suerte de hogar que arman en este espacio escénico será clave en el devenir dramático. Allí compartirán sus respectivas historias achicando las brechas culturales y estrechando los lazos de confianza necesarios para la consecución de sus metas. Asimismo, las secuencias en exteriores cumplen el papel de oxigenar la trama: ofrecen bellos paisajes e insinúan un subtexto amoroso que luego sin mucha explicación queda trunco. En síntesis, junto con otros elementos, como la música incidental que apela al subrayado emotivo, la iluminación diáfana o el vestuario codificado según las funciones de los personajes, se dará lugar a la construcción de un mundo fuertemente analógico (ibid. p. 165).

Por su parte, el mecanismo de representación al que tiende *El niño pez* se encuentra un poco más alejado de este régimen aludido como posibilidad por Cassetti y Di Chio aunque, sin embargo, no omite su relación. La razón principal por la que esto sucede se relaciona con la raigambre mítico-popular a la cual hicimos referencia anteriormente. Es decir, el mundo representado por medio de la puesta escénica refuerza de manera congruente las premisas establecidas a nivel temático como la diada fantasía/realidad. Ofrezcamos algunos ejemplos: la atmósfera densa que envuelve a los personajes utiliza un procedimiento de iluminación tenue que posibilita que el encuadre sobre los primeros planos de los personajes deje la mitad de su rostro en sombras. Del mismo modo, los espejos resultan objetos que según el ángulo de cámara utilizado se tornan indistinguibles en cuanto a que lo que reflejan sea apariencia o realidad. O los vasos de leche idénticamente duplicados, aunque uno contenga la fórmula letal

que sin saberlo beberá el padre de Lala y, finalmente, aunque sin ser exhaustivos, el cruce fronterizo que torna indiferenciado a primera vista la dirección en la que se orienta el ómnibus, si hacia un país u otro. Por otro lado, el cuadro exhibido en la sala donde cena la familia opera por contigüidad metonímica con la leyenda del *mita'i pira* (niño pez, en idioma guaraní) representada en el sueño de Lala cuando se sumerge en el agua y su cabellera se extiende. En resumen, como vemos, el principio constructivo que rige este relato, la oscilación de carácter bifronte entre lo fantástico y lo real, se connota de diversas formas gracias al uso de un repertorio variado de recursos formales que de manera conjunta permiten crear con solvencia un sistema (ibid, p. 129).

Mujeres que migran, una perspectiva cinematográficamente situada

Una serie de modelos teóricos han ido jalonando la historia de la antropología de las migraciones, elaborando categorías de análisis específicas y habilitando la reflexión muchas veces crítica respecto de las causas y consecuencias vinculadas a este fenómeno. Uno de los autores más relevantes en este sentido fue Abdelmalek Sayad (1933-1998), quien estudió la migración como un proceso completo, constituido tanto por la emigración como por la inmigración. Estas dos fases deben entenderse, al decir del autor, de manera integrada (2008, p. 102). Al mismo tiempo, las relaciones entre las sociedades de origen y llegada deben abordarse desde un enfoque fundamentalmente político, que necesariamente lleve a tratar de entender la dinámica de dominación establecida entre los Estados involucrados. Asimismo, las interacciones que mantienen las respectivas instituciones que los conforman con la población que se encuentra en algún momento de su trayectoria migrante (2010 [1999], p. 135).

El contexto de referencia en el que se inscriben los relatos que venimos examinando demuestra la pertinencia de pensar en estos términos. En primer lugar, hay que señalar que el flujo migratorio tiene lugar entre países del Sur Global, ya sea entre Paraguay y Argentina —los casos de La Guayí, Lala y Rita— como China y Argentina —en el caso de Li—. Esto dentro de un marco global caracterizado por el transnacionalismo de los circuitos económicos, sociales y culturales los cuales son el resultado de la reestructuración del capital (Glick Schiller et. al., 1995, p. 49)(6). En segundo lugar, se trata de naciones que se encuentran multidimensionalmente diferenciadas tanto en su extensión territorial, como en recursos

naturales, cantidad de habitantes, desarrollo histórico, político, económico, lingüístico y cultural. Por lo tanto, es de inferir que los lazos que las vinculan en todos sus órdenes sean asimétricos, aunque no debieran por ello ser desiguales. Planteado esto, en tercer lugar, Argentina se presenta históricamente como un polo receptor de migración dentro del Cono Sur que, a pesar de las recurrentes crisis que signan su historia, resulta atractiva. En especial para ciudadanos de países vecinos, como así lo demuestran las corrientes migratorias que mantiene desde hace décadas con Bolivia, Paraguay o Perú, en cuyos casos los indicadores de desarrollo económico-social son más desfavorables (OIT, 2015, p. 14). Esta situación de base en las posibilidades de crecimiento entre los países trae aparejada una transferencia de fuentes laborales —nucleadas en determinados nichos productivos: industria textil, servicio doméstico, la construcción y algunas áreas dentro del comercio— que contribuyen en la expansión económica del producto bruto interno del país de destino e incide de forma concomitante en el de origen gracias a los envíos de remesas.

Esto se enmarca dentro de las coordenadas que ofrecen los personajes tanto en *Li*, como en *Rita* y *La Guayi*, todas ellas aportando su fuerza de trabajo a la matriz productiva local, siendo diferente el caso de *Lala* que al ser la hija del juez ostenta un lugar de privilegio por el cual a su edad no necesita trabajar. En efecto, la desigualdad de clase entre *Lala* y *La Guayi* resulta patente siendo que pertenecen a la misma franja etaria. Hay que agregar que “el servicio doméstico es una rama de actividad exclusivamente femenina que representa el principal sector para la inserción laboral de las mujeres migrantes que residen en Argentina” (ibid, p. 140).

Por otra parte, las instituciones estatales que tienen un rol preponderante en los dos films son las que pertenecen a las fuerzas de seguridad. En ambos casos son representadas de manera crítica, confiriéndoles una atmósfera de ilegalidad y corrupción. Esto lo podemos advertir en *El niño pez* cuando el comisario en connivencia con una agente penitenciaria saca del penal de menores a reclusas —entre las que se encuentra *La Guayi*— para prostituirlas. Así también en el caso del policía dueño del local de lavado en *Rita* y *Li*, que le retiene la identificación a *Rita* en la entrevista con la excusa de que le va a conseguir los papeles para poder residir de manera legal en el país. Algo que a pesar de las insistencias de las protagonistas se dilata indefinidamente hasta que éste resulta asesinado en una secuencia que, por otra parte, delata los negocios espurios en los que estaba envuelto. Mención aparte

merece la figura del juez, como alto representante de la justicia, quien desde su relación de poder hace abuso de La Guayi con el agravante de ser una menor.

Otra cuestión a destacar es la relación entre migración y capital transnacional en el contexto contemporáneo. Desde el enfoque teórico de Lem (2012), que recupera nociones claves de la economía política del marxismo, una de las cuestiones insoslayables pasa por entender la incidencia de las clases sociales como categoría central en la dinámica de los circuitos de movilidad y los cruces entre inmigrantes pobres y nativos propietarios. Lo cierto es que desde esta perspectiva la figura de Li resulta paradigmática del caso que la autora aborda. Podemos estimar que en el contexto de reformas profundas llevadas a cabo en la China presidida por Deng Xiaoping [1978-1989] y más tarde consolidadas por Jiang Zemin [1989-2002], ella emigró con su marido, al igual que muchos otros conciudadanos en calidad de población excedente, convirtiéndose en Argentina en pequeños emprendedores. Conviene recordar que se trata de un período de impulso neoliberal a escala global caracterizado por «elites económicas e instituciones supranacionales actuando de manera concertada para diseñar regímenes de desregulación, privatización y expansión del dominio del mercado [...] lo que ha resultado en una intensificación de las diferencias sociales» (p. 23).

Ahora bien, algunas de las consecuencias de estas políticas operadas son el desarraigo territorial, la crisis de identidad, las nuevas redes tejidas y la fuerza de adaptación al nuevo entorno, todas variables que combinadas configuran una situación por lo general difícil de sobrellevar. Quizás esto resulte más pronunciado en el caso de Li, dado que emigrar desde un continente marcadamente diferente conlleva mayores riesgos y dificultades; de todas formas también es algo que podemos observar en Rita y La Guayi, ambas provenientes de Paraguay. Todas ellas expresan a su manera, a veces contradictoria, los anhelos afectivos que las ligan a su tierra. La idiosincrasia étnico-cultural, las raíces folclórico-religiosas, el aspecto lingüístico, entre otros factores que podemos verificar, se conjugan de manera subjetiva en muchas ocasiones denotando expectativas y comportamientos heterogéneos y en buena medida disidentes.

Asimismo, el modo en que los personajes tramitan internamente sus experiencias migrantes da pie para pensar en términos de resistencia cultural. Es decir, mediante mecanismos por los cuales estos personajes negocian su posición en el mundo en que viven sin claudicar en su condición de ciudadanos aunque no porten la regularidad administrativa que los designa como

tales en sentido legal. Sin obviar el aspecto estructural del capitalismo que coacciona a los sectores subalternos por medio de dispositivos de dominación y explotación, puede pensarse en estos ejemplos a través de la autonomía en las prácticas y reivindicaciones que llevan adelante pese a los condicionamientos externos que padecen (Mezzadra, 2012).

Los ya aludidos reclamos de Rita y Li alzando la voz en la solicitud de la aceleración del trámite para obtener sus papeles, que no obstante no les impide integrarse socialmente tejiendo las alianzas necesarias en momentos tácticos, como cuando convencen a la vecina para ayudarlas a pasar desde su propiedad a la otra. Algo que no resulta menor si pensamos que se trata de infringir los límites de una propiedad privada custodiada por la policía en pos de hacerse con el dinero que allí se aloja. Suerte de justicia poética en la medida que al menos parte de ese mismo capital acumulado está constituido por la plusvalía extraída a ellas mismas sobre la base de sus esfuerzos laborales. Del mismo modo en el caso de La Guayi y Lala —en especial esta última—, que transgreden sistemáticamente todas las normativas impuestas a nivel político-social. Precisamente hay algo allí, en su accionar, que rinde tributo al lema *el amor es más fuerte* sobreponiéndose a una relación de fuerzas en principio dispar para con las diferentes figuras de autoridad: gubernamentales, paternas, civiles, etc. En resumen, esta agencia de los migrantes se entiende como una lucha por la conquista de los propios derechos que al menos en estos casos se entiende de manera muy cercana a los propias aspiraciones e ilusiones de emancipación.

A modo de cierre

La rebeldía más o menos frontal hacia las formas del orden establecido hacia las diversas instancias de poder que se configuran en los relatos y la amplitud en las posibilidades de acción que de allí se derivan resulta un hecho inobjetablemente político. Esto en cuanto que trastoca las relaciones de fuerza jerárquicas que parecían destinadas en un comienzo a posiciones de subordinación fijas para el sistema de personajes femeninos migrantes en su relación con los personajes masculinos nativos, pretendidamente dominantes. Este destronamiento del componente patriarcal (Op.Cit, 2012, p. 3), que en cada caso se da de modo diferente vehiculado a través del aparato narrativo y estético —más convencional en un caso y más renovador en el otro—, resulta aún más insubordinado por tratarse de

representaciones donde la potencia de la unión en clave interseccional rubrica un mensaje de fuerza, de malla protectora frente al avasallamiento hostil que con asiduidad reciben esas minorías sociales dentro del neoliberalismo reinante.

Si bien el film de D'Intino según hemos ido analizando no propone estas premisas *ad hoc* lo cierto es que el largo proceso previo de amalgamamiento entre las figuras femeninas torna posible que luego en un giro fortuito de la diégesis ellas pudieran literalmente dar el salto para cambiar sus condiciones. A diferencia de este el film de Puenzo sí se propone menos veladamente demostrar que pese a todo se puede luchar y transformar un escenario de base enrevesado. En tal sentido, resulta significativo que los procedimientos empleados para el primer caso se identifiquen con un modelo de transparencia mientras que el segundo caso se referencia más en la opacidad formal y aún así la toma de posición en cuanto a su enunciación política resulte en este último más diáfana.

En suma, se trata de dos representaciones de intencionalidad diferente no obstante lo cual resulta válido afirmar que la circulación de este tipo de historias alienta desde su emergente textual imaginarios alternativos que ponen en tensión los ordenamientos simbólicos preestablecidos de manera hegemónica y reescriben las tramas en sentido inverso al habitual donde mandan las buenas costumbres burguesas.

Referencias bibliográficas

Altman, R. (2000) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Casetti, F.; Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.

Gaudreault, A.; Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Glick Schiller, N. et al (1995) "From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration". *Anthropological Quarterly*, N° 68: pp. 48-63.

Lem, W. (2012) "Panoptics of Political Economy Anthropology and Migration". En, Lem, W., & Gardiner, B. P. (Eds.). *Migration in the 21st century: Political economy and ethnography*. pp. 17-37. New York: Routledge.

Mezzadra, S. (2012) "Capitalismo, migraciones y luchas sociales. La mirada de la autonomía". *Nueva Sociedad*, N° 237: pp. 159-178.

OIT (2015) *Migraciones Laborales en Argentina. Protección social, informalidad y heterogeneidades sectoriales*. Buenos Aires, OIT.

Punte, M.J. (2012) "La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de *El niño pez*". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N° 6: pp. 1-20.

Sayad, A. (2008) "Estado, nación e inmigración. El orden nacional ante el desafío de la inmigración". *Apuntes de investigación*, N° 13: pp. 101-116.

----- (2010 [1999]) *La doble ausencia. De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*. Barcelona: Anthropos.

Notas

(1) Algunos ejemplos del tratamiento heterogéneo que puede recibir el tema en los términos que venimos describiendo: *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001) utiliza el tópico de la trata de mujeres con fines de explotación sexual para denunciar esta situación de carácter transnacional mixturando los géneros de comedia, melodrama y crimen. *Las acacias* (Pablo Giorgelli, 2011), en cambio, bordea el melodrama en el marco de una *road-movie* ambientada casi con exclusividad en el interior de una cabina de camión con un chófer que traslada a una mujer joven y a su bebé desde Paraguay hacia la Argentina en aras de un futuro mejor. Desde otro registro, *Lina de Lima* (María Paz González, 2019) mixtura los géneros del melodrama con el musical para hacer referencia a una inmigrante peruana residente en Santiago de Chile que

disfruta de fugaces amoríos a la vez que trabaja limpiando la casa de una familia de la burguesía lo que le permite enviar una remesa a su hijo en Lima.

(2) En torno de la cuestión de los géneros cinematográficos recuperamos la definición de Altman (2000) en tanto estos se definen por una serie de características limitadas que comparten una identidad estable en su estructura textual que permite enlazar la producción, la exhibición y la recepción.

(3) Se trata de una producción nacional que recibió fondos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales INCAA y tuvo un estreno comercial acotado en salas.

(4) Recibió el apoyo económico del Programa Ibermedia y tuvo su estreno en el circuito de festivales internacionales de renombre como Berlinale o el Tribeca Film Festival de Nueva York y en salas comerciales.

(5) Algunas novedades, en ese sentido, se pueden observar en la vulneración de los códigos preestablecidos para la conformación de la pareja protagónica, que en este caso se desvía del lugar clásico asignado a la pareja heterosexual en el melodrama. Esto ocurría en sintonía con los tiempos sociales y políticos de aquel presente: al año siguiente del estreno, en 2010, bajo el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner se sancionó la Ley 26.618 o de Matrimonio Igualitario en favor del reconocimiento de los derechos civiles de la comunidad LGBT+.

(6) Según Glick-Schiller «la migración transnacional es el proceso mediante el cual los inmigrantes forjan y mantienen relaciones sociales de origen y de asentamiento» (p. 48). Esta condición la podemos identificar en los dos films a través del fluido intercambio en materia institucional, monetaria, cultural y afectiva.