Kyle K. Black

El *Otro* en la pantalla

El cine del (in)migrante en Argentina y España

IMAGO MUNDI

Kyle K. Black

El *Otro* en la pantalla

El cine del (in)migrante en Argentina y España

IMAGO MUNDI

Colección Audiovisual

Kyle K. Black
El *Otro* en la pantalla. El cine del (in)migrante en Argentina y España. 1a ed. Buenos Aires: 2016.
160 p.; 15x22 cm.
ISBN 978-950-793-209-0
1. Sociología de la Cultura. 2. Cine. I. Título
CDD 306
Fecha de catalogación: 01/07/2015
©2016, Kyle K. Black
©2016, Ediciones Imago Mundi
Fotografía de tapa: gentileza de PAMPA FILMS (`http://www.pampafilms.com.ar`)
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina, tirada de esta edición: 500 ejemplares

Este libro se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2016 en Gráfica San Martín, Pueyrredón 2130, San Martín, provincia de Buenos Aires, República Argentina. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor.

Índice general

Agradecimientos XI

Introducción: por/para qué se van y por/para qué llegan: las causas (in)visibles de los movimientos globales XIII

1 El racismo, el nacionalismo y la violencia: la trilogía codependiente de las inseguridades socioculturales 1

2 Camas, maracas, camareras y mucamas: puestos locales, mujeres globales 31

3 Enfrentando nuestras diferencias con una sonrisa: el humor como alternativa estética en el cine del (in)migrante 81

A modo de cierre 125

Referencias bibliográficas 127

Listado de películas 131

This is for the global citizen—and anyone else who finds that where they are is not where they are from.

Agradecimientos

This project was made possible thanks to the guidance and criticism of David W. Foster, Cynthia Tompkins, and Carmen Urioste-Azcorra. The three of you served as my professional mentors during my time at Arizona State University and I will be forever indebted to you for your contributions to my academic growth.

To Donna Aronson and my colleagues at Saint Mary's University of Minnesota, thank you for your support with this project. To Alejando Daniel Falco and Alberto Alejandro Moyano, thank you for your dedication to the fine details and design of this book. It has been an enormous pleasure working with you both.

I would also like to thank all of my students, past and present, for their dedication to studies in Latin American and Spanish Culture. Our classroom discussions continually make my research and teaching an immensely rewarding experience.

Last but certainly not least, my eternal gratitude and love go to my father, Kenneth R. Black (1940-2016), for instilling in me your work ethic, your sense of humor, and the importance of treating everyone with dignity and respect.

Introducción: por/para qué se van y por/para qué llegan: las causas (in)visibles de los movimientos globales

Everybody run run run
Everybody scatter scatter
Some people lost some bread
Someone nearly die
Someone just die
Police dey come, army dey come
Confusion everywhere
Seven minutes later
All don cool down, brother
Police don go away
Army don disappear
Them leave Sorrow, Tears, and Blood Them
regular trademark!
That is why
Them regular trademark! That is why

Kuti (1984)

«Without signs there is no ideology».

Volóshinov (1986)

El tema de la (in)migración tendría en apariencia una fácil solución: aceptar que las atrocidades cometidas durante la conquista de América y la colonización de África tienen efectos recursivos en la actualidad, desenmascarando los términos económicos y la globalización que la sigue justificando hasta el presente; reconociendo que las causas que originan las migraciones son mucho más preocupantes que la supuesta oleada de «extranjeros» que están invadiendo nuestras costas. Si se considera que la Or-

ganización Internacional para las Migraciones (OIM) informa que los migrantes representan tan solo el 2,9 % de la población mundial – entre 185 y 192 millones de personas – ¿se podría afirmar que el énfasis en el discurso político contra la (in)migración sirve para distraernos respecto de los graves problemas inherentes a ese mismo sistema político? (Hernández González 2006, pág. 119). Reflexionemos, por un momento, sobre la supuesta «guerra civil» contra el narcotráfico que está ocurriendo del lado mexicano de la frontera entre México y Estados Unidos. A parte de que han muerto unas 26.000 personas en este conflicto pagano, sigue pasando desapercibida la responsabilidad de quienes consumen el «polvo sagrado» del otro lado de la frontera. Y en este ciclo de contradicciones en donde la venta de armas desde el norte, evita la necesidad de intervenir militarmente ya que «ahora se matan entre sí», ¿alguna vez se han preguntado qué pasaría si no existiera esa frontera divisoria entre estos u otros países?

La (in)migración es como cualquier otra forma de movimiento (inter)nacional de seres humanos y ocupa, sin dudas, una gran parte del complejo debate sociopolítico ideológico presente, controlado por los llamados países desarrollados para exagerar y manipular nuestras concepciones sobre algún *otro* espectral que está apareciendo en nuestras tierras con el fin de colonizar nuestra región y tomar nuestros puestos de trabajo.[1] Si así fuera el caso, si cualquier sujeto (in)migratorio pudiera llegar a mi lugar de trabajo y ejecutar mis tareas de producción inmaterial de intercambio social, esto sería, desde luego, una anomalía para alguien que seguramente llega desde un lugar sin las mismas normas de producción laboral (in)material.[2] Y esto no es generalizar, en ningún sentido, suponiendo que todos los (in)migrantes son campesinos rurales analfabetos; pero si tuvieran las mismas posibilidades de (re)producción que hay en el lugar de destino, quizás ni habría surgido la necesidad de migrar desde el principio.

Asimismo, la hegemonía ideológica basada en el miedo al *otro*, irónicamente se sostiene en el soterramiento de este en un estado de invisibilidad cuando está en el lugar de acogida; esto realmente encubre las consecuen-

1.— El uso del adjetivo posesivo *nuestro* aquí fue, hasta cierto punto, a propósito para demarcar la constante diferenciación lingüística que muchas veces ocurre, subconscientemente, para distanciar entre los denominados *ellos* y los que se benefician de ser parte de *nosotros*. Y esta es, como se verá a lo largo de este libro, una de las formas en que el lenguaje puede ser o un motor para distinguir la individualidad o (puede ser) algo que se unifica en el momento en que (no) se puede contestar la pregunta: ¿quiénes son *ellos* y quiénes somos *nosotros*?

2.— La teorización de Cesare Casarino y su desarrollo de los conceptos del *life-image* y *labor-power* apoyarán el último análisis de este estudio sobre la (re)producción (in)material de bienes de la era posfordista. En pocas palabras, lo único que se reproduce hoy en día, lo hace, primero y directamente, a través del lenguaje y el intercambio social.

cias de la relación entre el Primer Mundo y sus viejas colonias que todavía padecen del saqueo de las materias primas y la mano de obra barata (con casos de esclavitud moderna).[3] En términos básicos, con la llegada de ese *otro* desde el sur y las (pos)colonias se puede advertir la avaricia del neoimperio del norte que sigue extendiendo sus poderes y continua disimulando su influencia a través de un discurso que subraya los efectos ocurridos *aquí* e ignora las causas originales de *allá*. Ante esta inversión de perspectiva, el conjunto de documentales en *Invisibles* (2007) es una respuesta fílmica que explora algunas de las múltiples causas de la emigración intercontinental del siglo XXI desde Latinoamérica y África hacia la península ibérica. En cierto sentido, *Invisibles* es un manifiesto fílmico que, desde un punto de vista testimonial, ofrece la mirada del *otro* y altera la forma en que las historias del sujeto (in)migratorio son narradas en el cine. Como se observará en la mayoría del corpus fílmico de este proyecto, las películas tienden a ser de ficción y sus contextos se ubican en la sociedad de acogida para subrayar los choques entre *ellos* y *nosotros*. Al contrario, el conjunto de documentales en *Invisibles* ofrece la oportunidad de entender que lo que origina el éxodo en la zona de arranque son temas casi siempre vinculados a los intereses de las corporaciones y las políticas (inter)nacionales que perturban economías y comunidades cuyos fines difieren drásticamente del capitalismo desarrollado, pero sufren su imposición.

Asimismo, importa aclarar que lugares de África y Latinoamérica son categorizados como inferiores desde la mirada hegemónica del norte. Esto crea una correlación polémica entre las naciones responsables por los oscuros capítulos de la globalización y la denegación de refugio a las víctimas de las intervenciones económicas, políticas y sociales. En otras palabras, hay una abierta y triangulada coincidencia entre los países víctimas del saqueo laboral, político y de materias primas, los autores de estas maniobras y por qué la gente afectada termina llegando a las naciones responsables por la destrucción de ideologías menos propicias a la codicia capitalista. Se necesita una nueva reevaluación de los pronósticos del ordenamiento binario entre naciones desarrolladas y subdesarrolladas; hay que limitar los confines financieros globales y promover la aceptación del *otro* quien, muchas veces, padece de parecidas dificultades económicas y laborales que las clases populares de la sociedad de acogida.

Según su introducción *Invisibles* «es una historia acerca de cinco conflictos olvidados. Acerca de aquello que no vemos. Es también la historia de los que nunca apartaron su mirada de ellos». En este sentido, los films llevan consigo el *leitmotiv* de su título para invertir el fenómeno ideológi-

3.— Por ejemplo, la industria multibillonaria del cacao en África del Oeste sigue empleando a niños de diez años en la cosecha del producto. Para ver el caso de niños esclavos en Costa de Marfil, véase el artículo de McKenzie y Swails (2012).

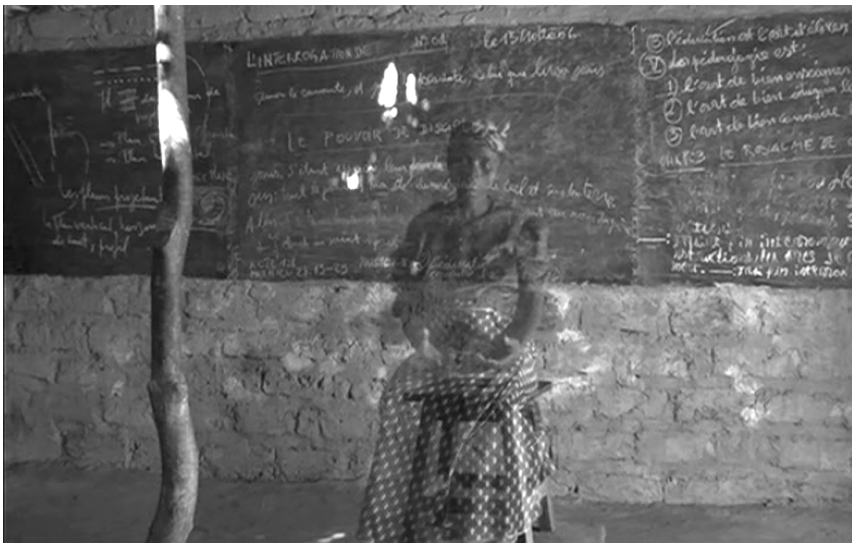

Figura 1 – *De Crímenes invisibles*. Wim Wenders (dir.) juega con la (in)visibilidad de la gente vista en este documental al implementar el difuminado en sus entrevistas o cuando las personas simplemente pasean afuera.

co que permite la noción de que se puede elegir a quiénes percibimos y a *quiénes* no. Entonces, Fernando León de Aranoa y otros cuatro directores se embarcaron en un proyecto fílmico que, según *Redacción de Mirada*, «quiere convertirse en un proyecto de sensibilización sobre los conflictos y enfermedades olvidados de la ONG Médicos sin Fronteras, dispuestos de manera que tres traten sobre conflictos armados y dos sobre enfermedades». El documental de Aranoa se titula *Buenas noches, Ouma* y trata el conflicto armado que duró veinte años en el norte de Uganda y da visibilidad a los niños secuestrados y forzados a luchar como soldados en el Lord's Resistance Army (LRA). Tres de estas cinco historias se sitúan en diferentes países de África, en los que la invisibilidad ha lubricado los impactos de la muerte, guerras civiles, violaciones organizadas, pobreza extrema, enfermedades, o una combinación de todos estos factores. Con *Buenas noches, Ouma* nos enteramos de que el LRA y el ejército de Uganda han estado en conflicto desde 1986. 150.000 personas han perdido la vida debido a esta guerra, mientras otros miles han sido desplazados, violados y secuestrados para ser utilizados como niños soldados. La historia se basa en «El arca de Noe», un lugar de refugio nocturno para los chicos – no las chicas – de Uganda a donde pueden ir a dormir sin que el ejército los encuentre y los fuerce a perpetuar la violencia del servicio militar.

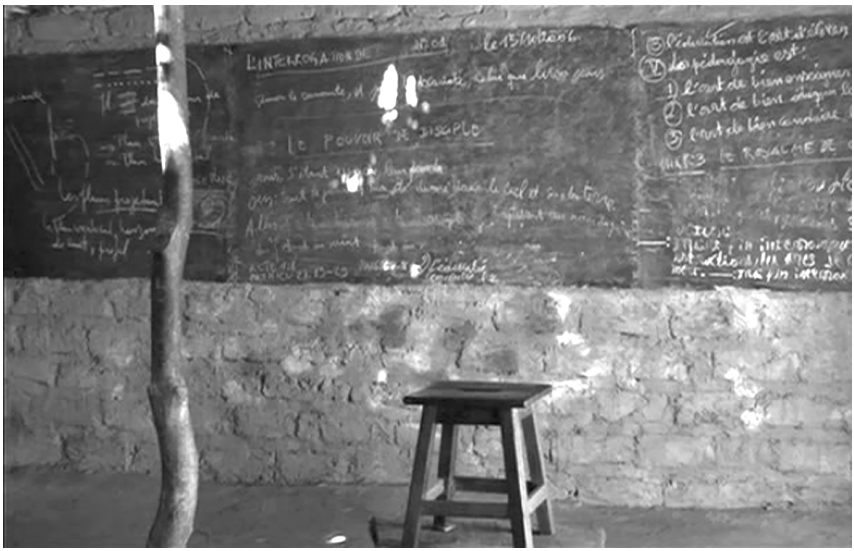

Figura 2 – Aunque no se ve a la mujer en este momento, mientras su figura (des)aparece en la pantalla aún se escucha la voz de ella contar la historia de violencia masculina perpetuada contra ella y su familia.

Con *Crímenes invisibles* de Wim Winders, se pone un juego una voz para las mujeres que son las víctimas de las sistemáticas violaciones de los guerreros maï-maï, y sus voces son establecidas a través de los testimonios de mujeres que aparecen y desaparecen de la pantalla mientras las escuchamos contar sus historias atroces.[4] Gracias a una organización informal de unas diez mujeres, descubrimos que 346 víctimas del acoso sexual han recibido ayuda sanitaria y emocional después de ser violadas por grupos de jóvenes armados, que utilizan el poder obtenido a través de sus puestos en el ejército. Por su parte, *Cartas de Nora* de Isabel Coixet da comienzo a estas cinco historias testimoniales, ofreciendo una mirada íntima del desplazamiento experimentado ya en el nuevo lugar de acogida y la importancia de la comunicación entre el sujeto global y sus familiares todavía en el lugar de origen. En este caso, se traslada un día entero con una mujer boliviana y su experiencia trabajando en un instituto de personas de la tercera edad y en una casa de familia cuidando una niña en Barcelona. Desde que se levanta en el piso de su apartamento por la mañana, los 12 minutos que dura la historia coinciden con las 12 horas de su día laboral mientras va

4.— Importa aclarar que el origen de Wenders, quien dirigió *París, Texas* (1984), entre otros 53 títulos, es alemán. Javier Corcuera nació en Lima, Perú y los otros tres directores nacieron en España.

cumpliendo con sus tareas de empleada doméstica. Y sin diálogo alguno, el tiempo que pasamos con ella tiene al fondo la *voz off* monologada de su hermana Nora, quien narra los acontecimientos recientes en Bolivia y cuánto se beneficia la familia de las remesas que ella les va mandando.

Hernández González (2006, pág. 124) informa que «un estudio de 2002 sobre las tres comunidades de migrantes latino-caribeñas más grandes en España (colombianos, ecuatorianos y dominicanos) indica que más del 90 % de estas personas envía remesas a sus familias» y el caso de esta mujer es un aporte a estos números. Con la lectura de las cartas, también nos enteramos de que ella dejó su país, entre otras razones, por la enfermedad llamada el mal del Chagas, la cual ninguna compañía farmacéutica tiene interés en curar, aunque afecta a más de 18 millones de personas en Latinoamérica, dado que es una enfermedad «de pobres». Tal como se menciona en *Los sueños de Bianca* de Mariano Borroso, muchas enfermedades «tercermundistas» no tienen tratamiento porque hay otros intereses imperantes, ya que, como el film nos dice: «en este momento hay 1.800 medicamentos pendientes de patente destinados al adelgazamiento».

En *Los sueños de Bianca*, el estilo cinematográfico documentalista se alterna con escenas actuadas dentro de una ONG, pero la idea fundamental es demostrar que estas enfermedades *invisibles* son controladas según una base de intereses (inter)nacionales y cosméticos que superan las necesidades humanas. En escenas ficticias «lejos de la República Centroafricana», unos empresarios discuten la producción del producto Eflornitina mientras se yuxtapone la historia de Bianca, una mujer africana que sufre de la enfermedad del sueño, de la que mueren cien personas al día. El único tratamiento de esta enfermedad era la Eflornitina y al no ser rentable, la dejaron de producir hasta descubrir que la medicina evitaba el crecimiento del vello. Sin coincidencia alguna, ahora es accesible en las tiendas cosméticas europeas, mientras personas como Bianca tienen que caminar treinta o cincuenta kilómetros para recibir su tratamiento en África. La mezcla del estilo ficción-documental transciende el punto: examinar por qué Bianca se embarcará en un peregrinaje en su propio país o hacia el sur de Europa para conseguir recursos.

La última historia, *La voz de piedras* de Javier Corcuera se ubica en Colombia y explora el tema del desplazamiento regional causado por la perdida de tierra de los casi tres millones de campesinos afectados por el conflicto narcomilitar en este país. Siendo una forma de migración intra e internacional, esta historia nos recuerda que los conflictos violentos y la inestabilidad socioeconómica y política casi siempre figuran como parte del movimiento forzado de ciudadanos de un lugar a otro y que nadie se traslada a otro lugar sin estos imperativos. Hernández González agrega que:

> «[l]a crisis [del 2001] en Argentina sumada a la propagación de sus efectos hacia Uruguay y otros países vecinos, la fragilidad de la economía brasileña, la inesta-

bilidad política y social en Venezuela y el aumento del conflicto en Colombia, han producido un aumento en la cantidad de migrantes regulares e irregulares hacia los países de la UE» (ibídem, pág. 123).

Hasta el momento, *Invisibles* podría ser considerada la única compilación cinematográfica que expone los atroces contextos en los países de los (e)migrantes al englobar a cinco países y a cinco razones por las cuales las sociedades de acogida podrían sacar en claro las realidades de las que vienen sus nuevos huéspedes. Claro que hay docenas de films documentales que exponen las atrocidades en varias partes del mundo y si se consideran los más recientes ejemplos de *Devil's Miner* (2005; Keif Davidson y Richard Ladkani); *God Grew Tired of Us* (2006; Christopher Dillon Quinn) o *Los hijos de mamá wata* (2010; Juan Antonio Moreno Amador) se ve que hay un sinfín de circunstancias que explican el exilio. Con la información provista por estos documentales, los que llegan al norte dejan de ocupar meras nominaciones nacionales o estadísticas y, a su vez, traen consigo sus pasados de sufrimiento exhibidos gracias a las producciones de estos directores comprometidos. La invitación testimonial y geográfica de las cinco historias en Bolivia/Barcelona, Uganda, el Congo, Colombia y la República Centroafricana son, como dice Pepa Bueno («Los desayunos de TVE») «un puñetazo en la cabeza» y «hay que levantar la mirada del debate nacional para ahondar en otros mundos» (blogdecine.com). Para Javier Pons, director de TVE, la intención de *Invisibles* es «invitar a la reflexión» y retratar personas y situaciones que están «fuera del foco año tras año y día tras día», a pesar de que necesitan nuestra atención (blogdecine.com). «Se han contado cinco historias, pero existen otras 50.000 en el mundo», recuerda Paula Farías (blogdecine.com). Como *Invisibles* surgió cuando Javier Bardem conoció la labor de Médicos Sin Fronteras en 2004 «sobre el terreno», el actor ha contado que, cuando fue a Etiopía, uno de los médicos le dijo: «Nosotros somos los que tratamos a los invisibles». Bardem agrega: «*Invisibles* habla por sí sola, y a cuanta más gente llegue, mejor. [Es] un proyecto que equilibra el artificio, la parafernalia y la frivolidad que rodea mi trabajo como actor» (blogdecine.com).

(Des)fijando la (in)migración

Si es que hay un enlace común entre las historias de *Invisibles*; es la ambigüa relatividad de sus movimientos globales en relación al término *inmigrar* en sí. Hasta cierto punto, para todos los ejemplos fílmicos tratados en este libro, hace falta implementar una dialógica bajtiniana poscolonial para poder comprender mejor la consciencia del sujeto contemporáneo desplazado, exiliado y prejuiciado, tanto en el contexto cinematográfico como en el ambiente global (pos)nacional. Consideremos, por un momento, el generalizado fenómeno lingüístico reciente en el discurso académi-

co de cerrar los prefijos dentro del paréntesis con ciertos términos como (re)presentación, (pos)modernidad, (in)materialidad, (des)control, (pos)colonialismo, (des)igualdad, (des)empleo y, la palabra clave para este estudio, la (in)migración. La acción de encerrar a estas palabras con los paréntesis en que tradicionalmente se entendían solo con los prefijos mismos, termina abriendo la connotación del signo para que haya múltiples y nuevos sentidos, con y sin esos morfemas determinantes antecedentes. Si tomamos la definición de *inmigrar* del diccionario Merriam-Webster que ubica las raíces etimológicas latinas del término en: *immigratus*; participio pasado de *immigrare* «to remove, go in, from *in-* + *migrare*, to migrate», entonces lo que tenemos con el verbo es la simultánea acción de salir y entrar.

Así, para los objetivos ideológicos de este proyecto, al *(des)fijar* la palabra con los paréntesis, su uso encapsula el movimiento hacia adentro, desde otro sitio y, a la vez que se respeta la dirección y la raíz migratoria de «entrar», también se la diluye con el implicado énfasis del prefijo y la acción encapsulada de (in). Es decir, que a la vez que se desea quebrar con las nociones separantes de *ellos* y *nosotros*, el movimiento hacia adentro de cierto espacio y desde *otro* lugar desconocido de afuera, termina desfijado, con la apertura resultante de usar esos paréntesis encerradores. Y mientras siguen utilizando signos no alfabéticos como los paréntesis, la barra inversa y el guión en nuestros intentos de remediar una terminología apropiada al complejo estado de la existencia en la (pos)modernidad, nuestros acercamientos a la consciencia también serán alterados de manera recíproca a estas evoluciones del lenguaje. «The only possible objective definition of consciousness is a sociological one», declaró Volóshinov (1986, pág. 13) en su estudio de ideologías en *Marxism and the Philosophy of Language*. Y él continúa:

> «Every sign, as we know, is a construct between socially organized persons in the process of their interaction. Therefore, *the forms of signs are conditioned above all by the social organization of the participants involved and also by the immediate conditions of their interaction*. When these forms change, so does the sign. And it should be one of the tasks of the study of ideologies to trace this social life of the verbal sign. Only so approached can the *problem of the relationship between sign and existence* find its concrete expression; only then will the process of causal shaping of the sign by existence stand out as a process of genuine existence-to-sign transit, of genuine dialectical refraction of existence to the sign» (ibídem, pág. 21).

Entonces, si aplicamos la versión *(des)prefijada* del término *(in)migración*, se abren las posibilidades de su supuesto movimiento hacia adentro y hacia *nuestros* lugares y, en su lugar, corta con esos confines de la dicotomía adentro/afuera y subraya la mera acción de moverse de un lugar a otro, sin que tenga preferencia de perspectiva situacional/direccional relativa.

Así, para un nigeriano que sale de su región de origen por razones de corrupción política, por ejemplo, lo cual ha causado el ciclo vicioso de la falta de trabajos y la consecuente pobreza, se lograrán enfatizar las acciones y las consecuencias causadas por su transfiguración y su desplazamiento en vez de temer la mera acción de invadir un lugar u otro. De esta manera, si uno quisiera saber por qué este proyecto se enfoca en España y Argentina, hay que buscar respuesta recíproca en la relatividad de esas regiones en sí, ya que el estudio tiene que ver más bien con los sujetos globales que han aparecido en estos lugares y así, los lindes representativos espaciales valdrán para mucho más que solo estas dos etiquetas nacionales.

En primer lugar, es importante la permanente relación histórica (e)migratoria entre estos dos países que se potenció con la llegada de los habitantes de la península ibérica hacia América al principios del siglo XX. Teniendo en cuenta que la Argentina sigue siendo un eje (in)migratorio desde que inició sus programas de modernización a finales del siglo XIX, hay que apreciar las correspondencias y los vaivenes que se han mantenido con España a lo largo del siglo XX. Como una nación de (e)migrantes – por su caída imperial en 1898, la pobreza en el norte con Galicia y Asturias durante y después de la Primera Guerra Mundial y, los *años de hambre* en los cuarenta – la historia del progreso de la llegada de nuevas identidades regionales en ambos países es bastante curiosa. Recientemente, esta historia ha sido (re)presentada en varias producciones cinematográficas que muestran las formas en que estos dos países han sostenido cierto convenio informal en sus envíos de ciudadanos hacia un lado del Atlántico u otro. Para los detalles históricos, los textos de Devoto y Benencia (2003), Hooper (2006) y, en particular, el texto de Aguirre; Romo y Sanahuja (2005), ofrecen miradas conclusivas sobre la continua relevancia de los intercambios intercontinentales hispano-argentinos. En términos fílmicos, la serie televisiva *Vientos de agua* (2006) de Juan José Campanella encapsula en 13 episodios el vaivén diacrónico entre España y Argentina durante los años 1930 y 2001. Con esta bidireccionalidad del ciclo migratorio transcurrido a lo largo del siglo XX, se observa que cada país crea (e)migrantes según el mercado de trabajo y según posibles ascendencias migratorias de momentos anteriores. De allí, la exposición fílmica de la (in)migración VIP entre estos países se concreta con la publicación de *Che, que bueno que vinisteis: el cine argentino que cruzó el charco* de Juan Carlos Gonzáles Acevedo el cual, según el prólogo,

> «cuenta historias de cine y de actores argentinos en España y (...) vemos también cine y actores españoles en Argentina, en una línea de idas y vueltas que unifica un atlas de exilios laborales y políticos cuyas consecuencias afectaron y afectan (el viaje aún no ha terminado) el tejido de amores lesionados, desgarrones, encuentros, crecimientos y muertes que tintan con su impronta la cultura y

el vibrato comunicante entre ambos países» (González Acevedo y Luppi 2005, pág. 11).

También se aprecia esta dinámica relación en films como *Abrígate* (2007) de Ramón Costafreda, *Güelcom* (2011) de Yago Blanco o *Martín (Hache)* (1997) de Adolfo Aristarain, entre el centenar de ejemplos listados en el texto de Acevedo, cuyas narraciones hacen hincapié en la facilidad de adaptación cultural que tienen los ciudadanos de estos lugares, cuyas ascendencias familiares y semejanzas comunicativas/lingüísticas aportan a su experiencia transicional cultural. Por lo tanto, las vidas de los sujetos globales que se relatan en los ejemplos fílmicos en este libro no solo se contrastan con el fenómeno VIP en casi todas las maneras, sino también con lo que experimentan estos *otros* con pasados regionales diferentes, mostrando abiertamente que existe una preferencia innata del ser humano por aceptar a aquellos que gozan de cualidades sociales y fenotipos similares a los *nuestros* sobre cualquier otra opción. Y el objetivo no es, de ninguna manera, tratar de criticar o atacar a las sociedades en cuestión porque, como se dijo, muchos de estos conflictos que pasan desapercibidos en la vida cotidiana, no dejan de ser influenciados por el discurso sociopolítico anti *otro* que se explicó anteriormente. La idea es, sin embargo, mostrar cómo el cine del (in)migrante constituye una producción cultural con fines (de)constructivos y didácticos que se embarcan en el objetivo de ser autocrítico de nuestras propias sociedades, para provocar y promover los cambios necesarios a través del poder de la recepción de este medio artístico audiovisual. Pasados son ya los días en que el cine hollywoodense dominaba e influía nuestras preferencias estéticas cinematográficas con sus historias hegemónicas que imponían del amor (hetero)sexual, el éxito financiero capitalista o la creación de villanos con acentos rusos de la Guerra Fría: es hora de percibir*nos* y de (re)presentar a aquellos *otros* en la gran pantalla de formas adecuadas a la realidad, para que haya una retrospección sobre todos los sujetos involucrados en *nuestra* edad digitalizada, (pos)modernizada y (pos)nacional.

El cine del (in)migrante

Con el fin de enriquecer nuestra hetero y poliglota consciencia, el lenguaje y el discurso en los films analizados en este libro tratan de una interiluminación, tanto por parte de la cultura de acogida como para la de llegada. En el primer capítulo titulado: «El racismo, el nacionalismo y la violencia: la trilogía codependiente de las inseguridades socioculturales», nos embarcamos en la idea de mostrar los aspectos más oscuros de las sociedades occidentales, cuyas reacciones contra la desesperación muchas veces se refugian en la violencia y el racismo ejercido contra el *otro* más cercano a nuestro desahogo. Como chivos expiatorios, las quejas sobre la

desocupación o la situación económica nacional casi siempre caen sobre los individuos que están en la misma lucha de sobrevivencia – pero cuya apariencia física es distinta de *nosotros* – porque el poder del estado ocluye y defiende a los verdaderos responsables y beneficiarios de un sistema diseñado para favorecer a muy pocos. En *Salvajes* (2001) de Carlos Molinero y *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano, surge una cuestión analítica sobre las fuentes discursivas que producen ideologías a través del fútbol, el ejército, la herencia patriarcal, la Iglesia, la televisión y las narraciones nacionales que sujetan a los personajes en una normalización social xenofóbica. En *Against Race* de Paul Gilroy se muestra la manera en que las conceptualizaciones de la nación se fusionan con la percepción de las razas.

De allí, se apoya la ideología regionalista y contranacionalista con el *nation-thing* de Gayatri Spivak, que ponen en entre dicho las ficciones narrativas de la nación reproducidas por las sociedades occidentales a lo largo de sus historias particulares. Y como una de las bases teóricas de la totalidad del libro, se toma la importancia discursiva y las conclusiones de Mikail Bajtín sobre la fuerza ideológica del lenguaje propuesta en sus textos *The Dialogic Imagination*, *Marxism and the Philosophy of Language* y *The Bajtín Reader*. Una idea concluyente es ver si somos lo que decimos y cómo podríamos cambiar nuestro lenguaje limitador y racista hacia un uso más digno y apropiado para nuestros interlocutores. En pocas palabras, por ejemplo ¿cómo se haría una particularización de *negro*, utilizando términos más precisos en relación a la individualidad de cada persona, en lugar de categorizaciones de meros colores? Si vivimos limitados en un mundo de palabras contra el *otro*, como dice Bajtín, hay que tener en cuenta que el *otro* también vive en el mundo de nuestras palabras y que el discurso nunca es unidireccional.

El segundo capítulo se basa en los puestos de trabajo que ocupa la mujer global (in)migrante en las sociedades de acogida. En estas, «the lifestyles of the First World are made possible by a global transfer of the services associated with a wife's traditional role-child care, homemaking, and sex-from poor countries to rich ones» (Ehrenreich y Hochschild 2003, pág. 4). Como «maracas», «camareras» y «mucamas», las posibilidades del trabajo para la mujer global están limitadas al empleo doméstico, dentro del cual está sujeta al dominio y los deseos sexuales del poder masculino. Los ensayos en *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy* de Ehrenreich y Hochschild tienen un fundamento importante en el análisis de las cuatro películas que (re)presentan la trayectoria de varias mujeres en Buenos Aires y Madrid. Unas son prostitutas, como en el caso de *Princesas* (2006) de Fernando León de Aranoa, mientras otras coexisten según el poder de los hombres en *El niño pez* (2009) de Lucía Puenzo o en *Amador*

(2011), la cual también es otro ejemplo del *oeuvre* de Fernando León de Aranoa.

Los confines simbólicos de las fronteras ganan sustento en películas como *Princesas* y *Amador*, en las que los textos *Orientalism* y *Culture and Imperialism* de Edward Said divulgan cómo el péndulo binario de la exclusión se extiende al período clásico y desde el cual siguen siendo parte clave del poder del imperialismo actual. El sistema de exclusión que se desarrolla desde las esferas sociales, también se apoya en las fuerzas normalizantes de la hegemonía clasista diferenciadora. La relación entre Beba y Dora en *Cama adentro* (2004) de Jorge Gaggero, demuestra cuánto una sociedad elitista depende de los estatutos de superioridad e inferioridad, fundamentados en base a la acumulación de bienes simbólicos. Las teorías de Ranajit Guha son importantes porque la «antítesis necesaria» empuja la justificación de los actos performativos mediante los cuales Beba demuestra porqué está por sobre su mucama, Dora.

Mientras que estos primeros dos capítulos terminan con historias violentas y tristes, el tercer capítulo arranca con una revisión de las maneras en que el cine del (in)migrante también utiliza el humor con el fin de lograr una especulación íntima sobre estas realidades. Con los postulados bajtinianos sobre la risa y el carnaval como elementos transgresores de las normas jerárquicas, la abrupta interacción entre un chino y un porteño en *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borenzstein manifiesta cómo las distancias lingüísticas no solo pueden ser superadas a través de improvisadas formas de comunicación, sino que al ser superadas, el individuo puede superar sus limitaciones interpersonales y culturales. Y cuando la *poliglosia* ya no sirve para dar ímpetu en conflictos diferenciadores lingüísticos, los usos conscientes racistas del lenguaje muestran la decadencia ideológica inherente y las maneras en que se pueden encontrar nuevas normas de interacción. Así, en *Se buscan fulmontis* (1999) de Álex Calvo-Sotelo, cuatro madrileños han padecido la desocupación desde hace años, pero el amigo «negro» del grupo ha experimentado también el racismo toda la vida. En este ejemplo subversivo del cine del (in)migrante, la persona que la sociedad ubica en un espacio de inferioridad es la misma cuyo discurso mejor presenta una crítica al sistema de (des)empleo que sigue humillando al *poder laboral* del obrero. Cesare Casarino muestra cómo la vida, la dignidad y el poder laboral del trabajador en el posfordismo se separan, aumentando la explotación como nunca antes. *Fulmontis* termina con una toma congelada de los cuatro amigos saliendo de la oficina de trabajo temporal mostrando sus dedos medios a la cámara, lo que es representativo del esfuerzo de todas estas películas para romper el *status quo* y tratar de promover otras opciones de comportamiento social más adecuado al pluriculturalismo, sin perder la importancia cultural de cada sociedad representada.

Confiamos en que los mensajes de las películas del cine del (in)migrante no requieren de ningún descubrimiento para que sea diseminado artísticamente. Y es un acierto del género en sí, ya que este cine funciona en base a la subversión misma, a través de un mensaje directo. Al contrario de la necesidad de descodificar las películas hegemónicas, que tienen las normas indirectamente intercaladas dentro de su narrativa – y que deben ser interpretadas para ser subvertidas – lo que requieren las películas del (in)migrante es una mayor difusión de su mensaje, para que, por ejemplo, veamos que el Congo es mucho más que un término que se ha usado despectivamente y para que analicemos mejor nuestro lenguaje y formas de interactuar, para darnos cuenta de los placeres que todo este proceso puede proveernos. Para evitar la *esencialización* y *exotización* de la ideología inherente al cine de la (in)migración, es importante recordar que la absoluta libertad migratoria es por ahora problemática (e imposible); hay que ver el lenguaje del cine, a su vez, como entidad propia. Como declara David Kishik en su análisis del corpus ensayístico de Giorgio Agamben titulado *The Power of Life*:

> Here the guiding question is not *whether* we are going to live but *how* we are going to live. The true threat is not necessarily death but a different way of life, which is, when push comes to shove, the only thing that is worth fighting for (or against) (Kishik 2012, pág. 98).

Las historias (re)presentadas aquí son, a fin de cuentas, historias. Narran el destino, la fatalidad, el amor y lo que se experimenta en las dificultades y las alegrías de la vida. Con los movimientos globales y las comunicaciones infinitas internacionales en la actualidad, la (in)migración de los seres humanos pesa como uno de los factores socioculturales más preponderantes y relevantes en el presente mundo (pos)moderno. Solo ver a diario las noticias, nos da una pauta de ello.