

## ARTÍCULOS

---

### LA REPRESENTACIÓN DE LA EMIGRACIÓN, EL EXILIO Y EL RETORNO EN LA CULTURA VISUAL HISPANOARGENTINA CONTEMPORÁNEA.

Esmeralda Broullón Acuña<sup>1</sup>

Centro de Ciencias Humanas y Sociales - CSIC  
[esmeralda.broullon@cchs.csic.es](mailto:esmeralda.broullon@cchs.csic.es)

**Resumen:** El siguiente artículo aborda los modos de representación visual y metafórica de la emigración, el exilio y el retorno a través de la cultura cinematográfica hispanoargentina en el periodo de entre siglos, XX y XXI. En la línea de los estudios culturales, mostramos la mirada de dos autores contemporáneos como son Enrique Gabriel y Adolfo Aristarain. Ambos creadores afrontan la memoria e historia compartida entre Argentina y España, enriqueciendo el debate acerca de la descapitalización cultural y política al que han asistido ambos países a consecuencia del desplazamiento de su población en diferentes momentos históricos.

**Palabras clave:** Emigración, exilio, retorno, Argentina, España, narrativa, cultura visual.

**Title:** REPRESENTATION OF EMIGRATION, EXILE AND RETURN IN CONTEMPORARY VISUAL CULTURE HISPANIC-ARGENTINA.

**Abstract:** The following article discusses the ways visual and metaphorical representation of migration, exile and return through hispanoargentina film culture in the period between the centuries, XX and XXI. In the line of cultural studies, we analyze comparatively the eyes of two contemporary authors such as Enrique Gabriel and Adolfo Aristarain. Both face memory and shared history between Argentina and Spain, enriching the debate about cultural and political disinvestment which was attended by both countries due to population exiles in different historical moments.

**Keywords:** Migration, exile, return, Argentina, Spain, narrative, visual culture.

### 1. Introducción

Durante la década de los años noventa del pasado siglo XX, España era un país con una democracia consolidada pero agitada por los nacionalismos emergentes de fin de siglo. Integrada en Europa desde 1986 contaba con un tejido social prioritariamente urbano, secundado por un sesgo posmodernista de corte

---

<sup>1</sup> Este artículo se inserta en el marco de una investigación financiada por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, bajo el título: Nuevos actores, viejas dinámicas. El retorno al lugar de origen de los emigrantes españoles en Uruguay y Argentina, HAR2009-10625.

---

Recibido: 18-04-2011  
Aceptado: 10-09-2011

**Cómo citar este artículo:** BROULLÓN ACUÑA, Esmeralda. La representación de la emigración, el exilio y el retorno en la cultura visual hispanoargentina contemporánea. *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* [en línea]. 2011, n. 7. Disponible en: <<http://revistas.um.es/navegamerica>>. [Consulta: Fecha de consulta]. ISSN 1989-211X.

uropeísta. La eclosión de la era audiovisual junto con la revitalización de los fenómenos de masas fortaleció un dinámico consumo cultural. Este panorama se vio auspiciado por la diversidad que instituía los hechos diferenciales, al mismo tiempo que la pluralidad de índole territorial debilitaba la legitimidad del nacionalismo español. Es decir que en el marco entusiasta de los años ochenta y tras la caída de los grandes paradigmas histórico-filosóficos, irrumpió la crisis de España como Nación, en beneficio de las particularidades que pujaban por la renovación del Estado. Como consecuencia el discurso de la fragmentación sustituyó al planteamiento homogeneizador de una cultura nacional. En este sentido el cine diversificó sus temáticas, recuperó visiones locales y rescató dimensiones que habían sido censuradas u obviadas.

La proyección cinematográfica de la cultura y la presencia argentina en España, iniciada ya en los ochenta, recobró un inexorable lazo entre ambas orillas atlánticas durante los años noventa. Sin duda alguna, las coproducciones hispanoargentinas, además de insuflar hondura argumental al cine hispánico, abordaban dimensiones profundas del ser humano y debatían prácticas resolutivas frente a la experiencia del fenómeno migratorio, el exilio o el retorno en el cambio de siglo y ante la irrupción de la crisis económica argentina. Una coyuntura que alteró la posición emisora/receptora de población entre dos países de gran proximidad cultural como son España y Argentina, variando la percepción de sus fronteras.

La restitución de la memoria, la necesidad de documentar el pasado y la exploración de la identidad, tras la deriva existencial de los desplazados, son algunos de los hilos conductores que el cine, como hecho cultural, reelaboró durante el último periodo del siglo XX. El cine hispanoargentino de la década de los noventa narra experiencias que, asentadas en el fenómeno migratorio, reconfiguraba el discurso de las identidades personales. Pues la identidad no es factor permanente en el ser humano, no es una esencia fija e inmutable, sino una práctica estructurada culturalmente y organizada desde una posición social particular estrechamente vinculada a la etnia, el sexo, la clase, la edad... Los referentes identitarios que emergen en los textos fílmicos de los noventa se registran en un proceso social en construcción, estimulando la conciencia de alteridad y generando un sentimiento de pertenencia/exclusión en continua negociación con el medio, mostrándonos la articulación de identidades fragmentarias y territorios fronterizos.

Un gran elenco de directores argentinos -como veteranos y noveles actores de ambos países- y obras han dejado un hondo rastro en nuestra cinematografía del siglo XX, hasta tal punto que el cine de raíces argentinas, y sus diversas renovaciones<sup>2</sup>, ha obtenido un lugar destacado en la industria no sólo española o europea sino en la cinematografía mundial. Si bien, por motivos de extensión nos centraremos en la narrativa de dos textos fílmicos de dos grandes creadores de la cultura visual hispano argentina: Adolfo Aristarain y Enrique Gabriel cuyas creaciones son destacables en la trayectoria del cine hispanoargentino. La mirada de estos autores, sea a través del género de ficción como documental, afronta la memoria e historia compartida -del exilio, la emigración y el retorno-, enriqueciendo

---

<sup>2</sup> Véase, PENA, Jaime. *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino*. Madrid: T&B editores, 2009; GONZÁLEZ ACEVEDO, Juan Carlos. *Che, qué bueno que viniste. El cine argentino que cruzó el charco*. Barcelona: Diéresis, 2005.

el debate acerca de la descapitalización cultural y política del país de origen (España o Argentina) y las perspectivas que el ser humano consigue modular en las circunstancias adversas del éxodo.

Aunque la diáspora de los argentinos contradictoriamente tiene cabida en el imaginario colectivo de un país que ha sido modelo de empresa biopolítica<sup>3</sup>, en cuanto a administración y objeto de la acción del gobierno para la construcción nacional, su población fue sin embargo expulsada a partir la segunda mitad del siglo XX en diversas etapas. La primera salida, constituida por intelectuales y artistas, se produjo de manera gradual a partir de 1955. Si bien, este éxodo -reorientado más tarde a profesores y científicos, principalmente hacia Estados Unidos- se intensificó tras el golpe militar de Juan Carlos Onganía en 1966. La segunda oleada se originó en 1976, a raíz de la represión y el terror implantado por el Proceso de Reorganización Nacional que depuso al gobierno justicialista de Isabel Perón, donde miles de profesionales y estudiantes se exiliaron. Mientras que en una tercera fase fueron expulsadas las capas medias cuyo poder adquisitivo y posición social había sido desmantelado como consecuencia de la infausta política económica desarrollada entre 1989 y 1991. Situación agravada en el 2001 que expulsó a la población joven de estrato medio y procedencia migratoria en su mayoría<sup>4</sup>. Este último desplazamiento estimuló la recuperación de la nacionalidad familiar de origen y la consiguiente partida de los argentinos al exterior<sup>5</sup>.

Parte de la cinematografía española de la última década del siglo XX se caracteriza por trascender el concepto de cine nacional e implementar la transnacionalidad en la industria a través de las coproducciones<sup>6</sup>. No obstante el cine hispanoargentino sobre el exilio y la emigración sitúa sus tramas argumentales entre el ámbito local e internacional, reconfigurando sus fronteras en consonancia con las experiencias del desplazamiento de los personajes, variando la percepción del “otro” y renovando la las relaciones entre España y la Argentina.

## **2. La memoria del retorno en la obra de Adolfo Aristarain: “Un lugar en el mundo” (1992)**

La progresiva entrada de la cultura cinematográfica argentina en España logró un punto de inflexión con el trabajo de Adolfo Aristarain<sup>7</sup> (Buenos Aires, 1943) que

---

<sup>3</sup> Sobre el concepto de Biopolítica, véase FOUCAULT, Michel. *La Voluntad de Saber. Historia de la sexualidad I*. México: Siglo XXI, 1977; *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al racismo de Estado*. Madrid: La Piqueta, 1992; *Hay que defender la sociedad*. Madrid: Akal, 2003; *Seguridad, territorio, población*. Madrid: Akal, 2008.

<sup>4</sup> Al respecto, véase las aportaciones de ARUJ, Roberto. *Por qué se van. Exclusión, frustración y migración*. Buenos Aires: Prometeo, 2004.

<sup>5</sup> La trayectoria, el volumen y las referencias bibliográficas del desplazamiento argentino al exterior durante este periodo pueden consultarse en GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Elda y MERINO, María Asunción. *Historias de acá. Trayectoria migratoria de los argentinos en España*. Madrid: CSIC, 2007, pp.41-51.

<sup>6</sup> Sobre la articulación del cine nacional y las coproducciones en la industria española, véase PALACIO, Manuel. Elogio posmoderno de las coproducciones. En: DÍAZ LÓPEZ, Marina y FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. N. 5. *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 1999, pp. 222-224.

<sup>7</sup> Sobre la opinión del director argentino acerca de las coproducciones, véase ARISTARAIN, Adolfo. Las coproducciones ayudan a reducir los riesgos y ampliar los mercados. *La Maga*. Jul. 1995, vol. 4,

marcó, en el célebre noventa y dos y el aclamado quinto centenario del descubrimiento, un antes y un después en las relaciones hispanoargentinas de fin del milenio cuya naturaleza cambió considerablemente. Una paradójica conexión que muestra el director argentino en su enternecedor film *Un lugar en el mundo*<sup>8</sup>. Esta es una película de género dramático que ilustra el sueño de una utopía. Coproducida por Argentina, España y Uruguay (1992) obtuvo los premios de La Concha de Oro en el Festival de San Sebastián y el Goya a la mejor película extranjera de habla hispana, otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Muestra la trayectoria de una familia de clase media intelectual porteña que retorna a la Argentina tras exiliarse durante la dictadura militar a España. Si bien, la historia es narrada por el hijo de la pareja que rememora el pasado en un monólogo frente a la tumba del padre, reencontrándose con su memoria aunque diste saber cuál es precisamente su lugar en el mundo<sup>9</sup>.

La trama contiene a su vez un viaje sobre el exilio interior, pues los protagonistas, a su regreso a la Argentina en 1985, barajando un lugar en el que recomenzar, se reasientan en la provincia de San Luis en lugar de Buenos Aires. Es decir, la pareja se traslada material y simbólicamente de la “civilización” a la “barbarie”, cercenando la contradicción latente en dicha dualidad<sup>10</sup>. El núcleo familiar se implicará en el proceso de reconstrucción del país a través de su participación en el pueblo en el que deciden continuar su proyecto de vida. O sea, éstos despliegan mecanismos de inserción para buscar su lugar en el mundo, fundamento que el exilio exacerba desmesuradamente. En el nuevo hogar -“Valle Bermejo” en la ficción-, situado en el Valle de Conlara, al pie de la Sierra de las Quijadas y ubicado en la provincia de San Luis prosiguen una lucha tenaz por conseguir un futuro mejor, premisa por la cual tuvieron que desterrarse a Madrid como consecuencia de la persecución de la dictadura militar. La localización geográfica se nos presenta como un lugar inhóspito y sin comodidades para unos individuos de clase media procedentes de una gran urbe (Buenos Aires y Madrid). En la elección, hay una clara alusión al *western* y a la proeza de los pioneros<sup>11</sup>, por lo tanto ésta no responde

---

n. 182, p. 47.

<sup>8</sup> Pueden encontrarse referencias sobre el autor y su obra en PÉREZ MURILLO, María Dolores (coord.). *La memoria filmada. Historia sociopolítica de América Latina a través del cine. La visión del norte*. Madrid: Iepala Editores, 2009, pp. 387-408; PÉREZ MURILLO, María Dolores y FERNÁNDEZ, David (coords.). *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. Madrid: Iepala Editores, 2002, pp.333-338; BRENNER, Fernando. *Adolfo Aristarain*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

<sup>9</sup> Desde el inicio la película altera la secuencia cronológica, trasladando la acción en primer término al tiempo futuro del joven personaje que es el narrador de la historia, conectando distintos momentos. Por lo tanto, éste rememora la historia a través de un *flash forward* -no mediante un *flash back* que vincularía pasado y presente-, pues desde el futuro rememora una experiencia pretérita que temporalmente sitúa frente al presente del espectador.

<sup>10</sup> Representado de forma contundente dentro del contexto conmemorativo e ilusionista que fue la España del 92, década contrariamente desoladora por las consecuencias derivadas de la política de saneamiento que procedió a la venta masiva de los recursos argentinos gestionados por los servicios públicos a empresas extranjeras. Esta nueva etapa se vio caracterizada por las nuevas relaciones hispanoargentinas, la variación en la percepción de la población desplazada, así como irrupción del olvido y de la declinación de la memoria histórica, de ahí la conmemorativa obra de Aristarain sobre la resistencia.

<sup>11</sup> Cuyo mejor exponente es el protagonista principal, Mario Dominicci, un hombre aventurero y soñador que va abriendo fronteras -“hombre frontera”, tal como lo define el geólogo español- en busca de un mundo mejor, hecho a su medida. Pero del mismo modo, enfrentado a las adversidades y dificultades interpuestas por las estructuras del poder económico en convivencia con el poder

tanto a una actitud de resignación del retornado como de estrategia resolutiva para recomenzar, tras la fractura de tiempo y espacio que implica el exilio<sup>12</sup>.

La película cuenta con un repertorio de grandes actores que trazan con precisión el retrato de una forma de vida utópica, plasmada en una comunidad rural. Con una profunda crítica social, el argumento de la obra concede al ser humano la capacidad de agente protagónico para el cambio. En una lucha por mantener el idealismo frente al materialismo, Mario (Federico Luppi) y Ana (Cecilia Roth), buscan arraigarse en la nueva localidad rural. Su proyecto de futuro les lleva a instalarse en el pueblo de "Valle Bermejo" donde, refugiados ahora en el nuevo hogar, practican un humanismo solidario: él invirtiendo sus ahorros en la creación de una cooperativa agrícola que desafía el poder feudal del secular estanciero, y ella como médica rural a cargo de un dispensario. Asimismo, Mario, antiguo profesor universitario de sociología, alterna el trabajo de la cooperativa con la docencia en una escuela unitaria instruida bajo el método de Freire. Mantiene viva la conciencia de organizarse comunalmente y desarrollar alternativas en la cooperativa lanera, encabezando una pequeña propiedad de ganaderos en vías de mejoras con el objetivo de resistir al poder dominante local. Por su parte, Ana también desempeña una profesión humanitaria al practicar la medicina popular junto con su inseparable amiga Nelda (Leonor Benedetto), religiosa encarnada en los pobres y desheredados de la tierra que acaba siendo sancionada con su traslado al Vaticano. Pero Ana, a diferencia de Mario, mantiene una posición próxima a la resignación, a la vez que conserva un sentimiento de culpabilidad ante los hechos acontecidos durante la dictadura militar, que, a cambio de no dar con su paradero, hicieron desaparecer a su hermano. Aunque añora el Madrid del exilio, donde parecía haber encontrado su lugar, se refugia junto con su marido e hijo de doce años en la vida cotidiana de Valle Bermejo, integrada en la mejora de la comunidad hasta que un día llega un geólogo español y altera la vida de éstos.

La acción es narrada en retrospectiva por Ernesto, el hijo de ambos, quien rememora los hechos acontecidos en 1991<sup>13</sup> cuando se disuelve la cooperativa lanera bajo las presiones del poder local y muere su padre. Es relevante el rol cooperador del joven, fruto del exilio, dentro de la unidad doméstica, muy logrado en el proyecto de reconfiguración tanto de la historia familiar como de la nación<sup>14</sup>. El

---

político. Sobre la conexión de la obra de Arístarain al western americano y los pioneros, véase MILLÁN, Francisco Javier. *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*. Huelva: Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001, p. 200. Sobre el recurso de frontera utilizado por el director argentino, CASTRO, Antonio. Arístarain y la ley de la frontera: una aventura con moraleja. *Revista de cine*. 1995, n. 238, pp. 16-21.

<sup>12</sup> Al mismo tiempo que algunos sectores de la crítica han interpretado la acción de los personajes de Arístarain como instructores herederos de un proyecto ilustrado eurocéntrico, redentores de la barbarie profunda y no como agentes transformadores del cambio en el marco de la realidad socio-histórica narrada, es decir donde la dicotomía civilización y barbarie encubre una lucha de poder y una lucha de clases.

<sup>13</sup> La década de los noventa estuvo caracterizada *grosso modo* por la hiperinflación, la readaptación de la economía nacional a las exigencias del pensamiento único y la presión de los organismos financieros internacionales que impulsaron la convertibilidad monetaria y expusieron los bienes de la nación a los capitales extranjeros, disolviendo, privatizando y extranjerizando numerosas empresas, incrementándose en consecuencia el endeudamiento público.

<sup>14</sup> Ernesto que nace en Madrid durante el exilio de sus padres, es quien recupera la memoria del retorno familiar a la Argentina y mediante la voz en *off* oímos sus pensamientos, centrados en luchar contra el olvido como una prioridad existencial. Pero es también protagonista de un exilio interior bajo

niño, que acude a la estación ferroviaria en busca del pedido de medicamentos, desafía al progreso compitiendo cada día al galope de su caballo, proyectando la imagen de un paisaje colindante a la barbarie, frente al ferrocarril, símbolo de la ciencia, la tecnología y la civilización<sup>15</sup>. En la estación conocerá a Hans (José Sacristán), invitándolo a conocer a su familia. Este es un geólogo español que justifica su presencia por la búsqueda de localizaciones petrolíferas, cuando en realidad ha sido contratado por el cacique local para otros menesteres. El extranjero que ha vivido el tardofranquismo se proclama un nostálgico desencantado de la represión política y la lucha de clases, pese a que retorna a los privilegios de su clase acomodada. Sin embargo, el contacto con la familia argentina le devuelve el ardor guerrero denostado, a la vez que trata de salvaguardar -de manera casi cómica- el espíritu de caballero español frente a las dos mujeres y especialmente con Ana.

Mientras tanto la cooperativa es boicoteada por el cacique estanciero Andrada (Rodolfo Ranni) para hacerse con las tierras de los campesinos, ya que éste conoce las intenciones gubernamentales acerca de la creación de una central hidroeléctrica por parte de una multinacional española: Tusalco y que aparecerá en otros filmes de Aristarain. La película ilustra las prácticas de dominio y control económico de las grandes empresas extranjeras en alianza con los poderes locales. Como también muestra la renovación de las formas de represión sobre la población autóctona que agravan las diferencias sociales y reproducen mecanismos de exclusión social, desterrando finalmente a los campesinos de Valle Bermejo. Los ganaderos sometidos al miedo y la ignorancia acaban cediendo ante Andrada que, sin intermediarios, venderá sus territorios a la empresa española. En consecuencia, los cooperativistas impulsados por el progreso se van marchando de la localidad, ante la obtención del beneficio inmediato por la venta de sus pequeñas propiedades a favor de la construcción de una represa. En cambio Mario, traicionado una vez más, tal como sucedió con su cátedra universitaria, decide quedarse, puesto que ya ha encontrado su identidad en el interior de San Luis y no quiere recomenzar como un vagabundo errante en su propia patria. Así se lo comunica a su hijo que finalmente emprende un nuevo éxodo junto a su madre tras la muerte finalmente del padre.

La película finaliza con la misma secuencia que da comienzo a la historia, en Valle Bermejo a donde regresa Ernesto en 1999, sin saber responder a las motivaciones de este viaje iniciático. El joven, proyecto de futuro y esperanzas de su familia y del país, es heredero de las secuelas de la dictadura y la consecuente deriva existencial, como de las nuevas circunstancias de renovación de los poderes locales en connivencia con las multinacionales. Pero aún así regresa para dirigirse a la tumba del padre y transmitir la presencia de su legado, al mismo tiempo que trata de reconfigurar una identidad propia.

---

la decisión paterna de instalarse en la provincia de San Luis, en lugar de Buenos Aires, en busca de un mundo justo, generándose un doble destierro. Mientras que años después en su retorno a Villa Bermejo, una vez fallecido el padre, baraja de nuevo partir hacia Europa para continuar su formación. El reencuentro con la memoria y el aprendizaje acerca de la resistencia abre y cierra el hilo conductor de la película desarrollándose un círculo errante entre ambas experiencias territoriales y a cada lado del atlántico cuyas fronteras se diluyen hasta encontrar el lugar de cada cual.

<sup>15</sup> Sobre la dicotomía civilización/barbarie y su reflejo en el cine véase la instructora compilación de LUSNICH Ana Laura (ed.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

El interior de la Argentina mantiene un significativo protagonismo en la película de Aristarain, articulándose en la frontera nacional que permite reflejar las consecuencias del exilio exterior y los lazos en este caso ligados entre Argentina y España y viceversa. El éxodo y el retorno crean situaciones de desarraigo en unos personajes que transfieren su huella a ambos lados del atlántico, como también se muestra abiertamente las nuevas relaciones entre los dos países. Si bien éstas son de una naturaleza desigual, pues la trama se desencadena con la compra y venta de los recursos naturales del país americano durante los noventa, cuando se privatizaron los servicios públicos y uno de los países más ricos y plurales como es Argentina fue expoliado en el fervor triunfalista de la era menenista (1989-1999). Los poderes políticos y el capital español, a través de la presencia de empresas consolidadas, jugaron un papel decisivo en las nuevas estructuras económica que, apoyadas en los conceptos de progreso y desarrollo, implantaron un neoliberalismo a la zaga de los cambios estructurales dictados por el Fondo Monetario y el Banco Mundial, originando una fractura en la población, cada vez más excluida, y alterando el estatus de una clase media que desconocía prácticas de la cultura de la pobreza. Unas consecuencias que trata de combatir la resistencia comunal y alternativa de Mario Dominicci. Por lo tanto la nueva presencia española en Argentina ha llegado en este caso de la mano de una nueva forma de colonización, es decir a través de la expansión del capital y los sectores que prestan servicios asociados al Estado como la energía, las comunicaciones, la banca, etc. La privatización de los servicios públicos por empresas extranjeras, la desocupación, la degradación social y ambiental y el incremento de la deuda externa fueron los efectos inmediatos de las directrices que prevalecieron entre 1989 y 2001.

El resultado tal como manifiesta la película de Aristarain ha sido la desestructuración de otros modelos de vida posibles, donde finalmente la homogeneidad se impone a la diversidad. Así como deponer la capacidad de resistencia y cambio social tras conseguir desactivar el potencial transformador de la población, eliminando culturas autóctonas y amputando la geografía americana, en clara alusión al impacto de las obras hidroeléctricas o de comunicación por las multinacionales que hacen más dependientes las economías locales.

Estas son algunas de las cuestiones que aborda *grosso modo* el cine argentino en coproducción con la industria española en la década de los noventa. Una vez cerrado el círculo acerca del éxodo de la dictadura y el retorno se abrieron nuevas muestras expositivas sobre la búsqueda de las identidades y la recuperación de la memoria histórica desde un enfoque intergeneracional, tal como muestra el cine de Adolfo Aristarain. Es el caso de *Martin (Hache)* (1997) donde un desorientado joven, hijo de un artista exiliado, encuentra el modo de reconfigurar su identidad en clara referencia territorial a Buenos Aires, a diferencia de Ernesto en *Un lugar en el mundo*, y del propio progenitor de Martín, protagonizado también por Federico Luppi. Un resentido director de cine instalado cómodamente en Madrid que, al no retornar a tiempo, vive en un rencoroso aislamiento que termina por devastar la relación con su hijo y sus compañeros, protagonizados por Cecilia Roth y Eusebio Poncela. Una vez más, en *Martín (H)*, Aristarain disecciona las relaciones humanas sostenidas en este caso sobre la escisión territorial a ambos lados del Atlántico, con una mirada cosmopolita en torno a Buenos Aires y Madrid, ciudad última que adquiere un vital protagonismo a causa del exilio.

El director argentino retoma en una serie de filmes intimistas la temática por la nostalgia de los ideales, el humanismo solidario, la huida hacia lo rural o la exaltación del cosmopolitismo, la muerte de las utopías, el amor y el desencuentro, la soledad, el desarraigo o la continua reconfiguración de las identidades. Dimensiones abordadas en sus diálogos, tal como proyecta *Lugares Comunes* (2002) donde un profesor de literatura que es jubilado de manera anticipada (Federico Luppi) tiene que pedir ayuda a su hijo emigrado que goza de éxito profesional en España, tras dedicarse a la industria informática y abandonar su vocación como escritor. De nuevo el personaje recupera la necesidad de iniciar una nueva etapa vital internándose en el interior argentino junto con su esposa, asistente social y magníficamente representada por Mercedes Sampietro que le acompaña a vivir a una chacra de Córdoba.

En *Roma* (2002) Aristarain completa su periplo más intimista y biográfico, reflejando su amor por la literatura y el jazz mientras que afianza el círculo de la proximidad cultural argentina hacia Europa y viceversa, mostrándonos las conexiones entre ambas orillas atlánticas desde los años cincuenta a la actualidad. De nuevo en *flash forward* reconstruye la memoria histórica de la nación y la descapitalización cultural. Evoca de manera central la historia familiar del protagonista y su educación sentimental, así como los sueños e ideales de la juventud, el amor recibido incondicionalmente y la herencia cultural de sus padres. En especial, el apoyo de su madre (Susú Pecoraro) en su periplo de joven desorientado, hasta convertirse en un bohemio escritor, reconocido pero en declive (José Sacristán). En su extravío errático reconstruye su biografía y la del país narrando la historia a través de sus recuerdos, intermediada por la escritura de un joven periodista, encargado de su biografía, que se erige en su *alter ego* (Juan Diego Botto). En el retrato intimista que constituye *Roma*, el autor recrea toda una época del pasado siglo XX en la Argentina, recuperando el legado familiar que el protagonista principal creía haber olvidado y el viaje de un exilio con una generosa mirada nostálgica bajo el fluir de la existencia, tal como refleja la primera y última escena compuesta por la imagen de la corriente de un río en la que éste se refleja.

### **3. La pérdida de la identidad en la obra de Enrique Gabriel Lipschutz: “Las huellas borradas” (1999)**

Entre los textos fílmicos de fin de siglo XX que abren un debate entre la memoria y el olvido del legado cultural hispanoargentino, la imposibilidad material del retorno y la pérdida de la identidad cabe mencionar la luminosa y conmovedora película *Las huellas borradas* de Enrique Gabriel Lipschutz (Buenos Aires, 1957). El director, guionista y productor argentino exiliado en Europa<sup>16</sup> (España y Francia) desde muy joven en 1974, reside actualmente en España. El imaginario cinematográfico de Enrique Gabriel gira en torno al desarraigo que experimentan los exiliados e inmigrantes en el contexto de la mercantilización<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Si bien traza en sus personajes perfiles de “hombres fronteras”, cabe mencionar la línea transnacional en la que ha oscilado la trayectoria del autor argentino, pues aunque comenzó a rodar en España en 1977 es relevante su trabajo como asistente de dirección en películas de distintas nacionalidades y proyección internacional como fueron *Rojos* (Warren Beatty) y *La venganza de la pantera rosa* (Blake Edwards), entre otras. Al mismo tiempo ha destacado como jefe de producción en telefilmes así como en el ámbito publicitario.

<sup>17</sup> En su primer largometraje, *Krapatchouk* (1991), Enrique Gabriel abordaba el fenómeno migratorio a



Enrique Gabriel contribuye a través de su obra *Las huellas borradas* (1999), al legado de nuestra memoria histórico-geográfica, pues la obra se cimienta sobre la destrucción del paisaje y la cultura de un pueblo de León (España) -su forma de vida secular- sepultado por las aguas de un pantano. Fue galardonada con los premios a la mejor película, mejor dirección, y mejor interpretación femenina a la figura de Asunción Balaguer en el Festival de Málaga de 1999. En ella acontece los últimos días de una localidad -Higueras, en la ficción- enclavada en las montañas de León<sup>18</sup>, destinada a ser borrado del mapa por la construcción de un embalse. A él regresa Manuel Perea (Federico Luppi), escéptico escritor, tras muchos años de autoexilio en la Argentina, con la intención de rescatar los recuerdos amontonados con el tiempo y apaciguar su nostalgia de desplazado. Pero sobre todo retorna con el firme propósito de recuperar a su primer amor, Virginia (Mercedes Sampietro) convertida en su cuñada, viuda de su hermano.

Sin embargo Manuel “extraña” el pueblo -desahuciado por un plan hidrológico- que dejó a su marcha, pues, sometidos sus moradores a la voluntad de los intereses económicos encuentra a éstos enfrentados por infructuosas rencillas, a causa de las indemnizaciones que van a recibir por el desalojo de sus viviendas, cediendo ante la perspectiva de una nueva vida acorde con las luces del progreso. La película contiene una crítica social a las políticas estatales pero sobre todo a los mecanismos gubernamentales que desactivan los dispositivos de resistencia en la población cuya capacidad de decisión se repliega por el proyecto de un futuro esperanzador. Por consiguiente el protagonista se enfrenta al retorno de un no-lugar<sup>19</sup>, crónica anunciada en la primera secuencia cuando Manuel, a la entrada de Higueras, ve reflejarse las casas en un charco mientras que la hondonada de su pisada expone ante sí el derrumbe de las mismas.

Con un tono lírico disecciona el sentimiento de nostalgia en el ser humano desplazado y, en compañía de los acordes musicales nos transporta a la soledad del exiliado frente a sus oportunidades perdidas. El ritmo lento de la acción, la proyección de los montes de León con una climatología variable, las aves migratorias y la focalización del agua que fluye contextualiza el fluir de la existencia, principio que contrariamente trata de desafiar Manuel Pereda a su regreso.

---

través de la historia de dos trabajadores agrícolas del este de Europa, perdidos en París y obsesionados por el regreso a su país. El director refleja las consecuencias del desempleo y la inmigración como temas recurrentes que reaparecerán en su segundo filme, muy comprometido con la realidad social española: *En la puta calle* (1997), una parodia sobre la alteridad entre un electricista español racista y un inmigrante clandestino avispado. Pero el juego de identidades encuentra su mayor proyección en *Suspiros del corazón* (2006), una comedia romántica sobre el dinero y las utopías representado por dos hombres, cuyas historias son transcritas por un escritor, al tiempo que realiza una crítica contra la globalización, la corrupción política y la competitividad mercantilista. Su última obra sobre el desplazamiento ha sido el documental *La pérdida* (2009), en colaboración con Javier Angulo. En ella cobra protagonismo el exilio y la descapitalización cultural de la Argentina, priorizando la introspección del discurso y la mirada de artistas, académicos y científicos.

<sup>18</sup> La historia está basada en un relato de su madre Lucía Lipschutz, coguionista de la película, inspirada en la desaparición de la cuenca de Riaño, herida de muerte desde los años sesenta por la construcción del pantano y desaparecida finalmente bajo las aguas entre 1986 y 1987. Su anegación obligó al desalojo de unas 1.500 personas, dejando a otros 2.500 habitantes de los restantes cinco grandes valles que conformaban la comarca dispersos e incomunicados. Asimismo y siguiendo el entusiasmo del director por las fuentes literarias su película mantiene una profunda conexión con la novela *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares (1988).

<sup>19</sup> Incorporamos la acepción de “no-lugar” de AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2001.

La película cuenta con un elenco de veteranos y jóvenes actores argentinos y españoles. Enrique Gabriel desarrolla, como lo hará en parte de su filmografía, con hábil maestría la dualidad en los personajes, pues a partir de los pares contrarios se desarrolla la acción de los actores. En la solariega casa familiar de Manuel vive los días contados Virginia con sus dos hijos Rosa (Elena Anaya) y Mito (Armando del Río), quienes contrariamente representan los nuevos valores generacionales. La hija es idealista y comprometida, abanderando el proyecto de futuro del pueblo a punto de desaparecer y portadora de la intrahistoria y la memoria familiar, mientras que el hijo se comporta de manera fría y ausente, protegido por la madre. Pero Manuel que pretende parar el tiempo y dar marcha atrás a su trayectoria afectiva encuentra que los sentimientos que trata de rescatar se han diluido. Sólo la sobrina prosigue el vínculo afectuoso con el tío americano. Mientras tanto los vecinos del pueblo se enzarzan en los últimos días de su existencia identitaria, en cuanto a miembros de una comunidad real y no imaginada como es el próximo destino que borrará definitivamente su historia y tradición.

En este mismo microcosmos interactúan personajes como don José Aliso (Héctor Alterio), maestro y hombre de ciencia que manifiesta una actitud irónica frente a la barbarie de parte de sus congéneres y los tiempos que hacen desaparecer pueblos y formas de vida. En primera instancia se muestra como un hombre conservador, cínico y burlón. Don José elige como confidente a Manuel y ambos, en una escena de picado de la cámara, se integran en el paisaje enfatizando la imagen de un ecosistema en vías de transformación. Éste relata los entresijos de otros personajes que entran en escena como Delfín (Sergi Calleja), un joven carpintero, huérfano, a quien don José tutela por ser en realidad hijo bastardo suyo. Pero el joven, idealista y soñador, siente una mágica veneración por el oficio artesanal de la madera que talla con vehemencia y maestría. Junto a Rosa, su novia, será el transmisor de la tradición y la continuidad del legado de Higueras. A la vez que se convierte en el principal heredero de don José, cuando éste decide morir con dignidad antes que desarraigarse y ser “ave migratoria que come de los basureros”, tal como apunta la homilía de don Paulino, el cura-arzobispo de Higueras, mostrándonos el talante progresista del sacerdote.

Manuel trata de reencontrarse con sus paisanos en un último intento por retener parte de su microhistoria que no deja de estar colmada de prejuicios y falsa moral frente al cosmopolitismo porteño que a su vez comporta. En sus paseos por Higueras se adentra en el túnel del tiempo, al traspasar la puerta de la mercería *Sí Sí*. La imagen de Higueras que el exiliado retornado conserva se corresponde con la estampa estática de este recinto. Negocio regentado por dos ancianas, hermanas solteras que simbolizan las “dos Españas”: Leoni (Asunción Balaguer) que personifica a una mujer amable y cariñosa que soñaba con ser artista, pero atormentada por el abandono de su hijo, fruto de una relación adultera con don José. Y Felisa, (Mariví Bilbao), intransigente y ejemplo de la tradición inquisitorial de la España profunda.

Los habitantes de Higueras se enfrentan a las consecuencias por la irrupción de los nuevos valores que arrollan -con falsas promesas- su *habitus*<sup>20</sup> y resuelven, cada

---

<sup>20</sup> Adoptamos la noción de *habitus* en el sentido expuesto por BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 2004, pp.16-20.

uno a su manera, la decisión del cambio o la pérdida de pertenecer a una comunidad, anunciándose en algunos casos la tragedia. El debate entre el hombre y la naturaleza se solventa más como un negocio cultural que como la preservación de las costumbres, tradiciones y modelos plurales de vida. Pues impera un discurso estigmatizador de lo arcaico sobre las formas de vida de sus habitantes, a quienes deslumbra el exceso informativo y prometedor de un futuro mejor. Sólo los dos jóvenes, Rosa y Delfín, abren un halo de esperanza, al no dejarse arrancar del pasado y la memoria local. Ambos se erigen en los últimos habitantes tenaces que eligen libremente su modo de vida, adentrándose en el valle y el duro e introspectivo paisaje leones.

Bajo estas premisas, el pueblo idealizado en el imaginario nostálgico de Manuel, último en abandonar la casa familiar, deja de existir, aunque en realidad el regreso a aquel lugar, llámese pueblo, ciudad o nación no es posible. Pues esta es una construcción imaginaria del errante como consecuencia de su visión pretérita y estática. Al protagonista no le queda más remedio que despertar del sueño hipnótico en el que estaba sumergido, despedirse del pasado y aceptar el desarraigo como parte del aprendizaje en el que continuar caminando sin dejar huellas, tal como dicta el bello poema de Lucía Lipschutz con el que finaliza la película:

“Caminante de las brumas, que llegas de madrugada al caserío dormido, por ver si la fuente guarda la incierta imagen de un rostro, que en sus aguas se miraba; las fuentes no guardan nada. Pasajero de caminos, que en el agua aletargada, te integras entre pinares a ver si los pinos traen de sus ramas el eco de alguna voz, tal vez soñada; el viento se lo ha llevado... Peregrino del recuerdo, que por la senda escarchada, hollando niebla y rocío, caminas y oras y cantas / y sueñas que reconoces / las huellas de unas pisadas; las huellas ya están borradas”.

En cuanto a la última obra de Enrique Gabriel sobre el éxodo cabe mencionar el documental titulado *La pérdida*. Este ha sido producido en España en codirección con el periodista y crítico cinematográfico Javier Angulo. Se trata de un documental admirable donde se rinde homenaje a los exiliados argentinos, a quienes concede voz y rostro, tras el olvido al que han estado sometidos desde su marcha a causa del terror y la inhabilidad del ejercicio profesional durante los años sesenta y setenta. Sus creadores hacen reflexionar a los protagonistas frente al objetivo de la cámara. Éstos deliberan acerca de la pérdida del capital cultural y la ausencia no recuperada de una franja generacional de académicos, científicos y artistas que en la actualidad contribuyen y trabajan en otros países que son además acreedores de la deuda externa argentina, donde presumiblemente podrían haber dinamizado la vida política<sup>21</sup>. Es impactante observar la huella del éxodo en estos “privilegiados” desplazados, el modo en que mitigan los desafectos y las desilusiones, aludiendo a las consecuencias de la pérdida de una etapa vital del ser humano. La cámara nos acerca igualmente la historia y la intrahistoria de este relato del extravío y la nostalgia. La toma de primeros planos expone la trayectoria de los relatores, entrelazadas con secuencias etéreas de los próceres y monumentos contorsionados que nos desvela esta dolorosa pero soterrada realidad.

---

<sup>21</sup> El documental recorre la trayectoria de diez exiliados que tuvieron que abandonar la Argentina. Un genetista, dos biólogos, una matemática, dos sociólogos, una actriz, un escritor, un cardiólogo y un experto en derechos humanos que residen en Nueva York, Washington, México D.F., Linz (Alemania), París, Madrid y Buenos Aires.

#### 4. Consideraciones finales

Podemos concluir que existen similitudes más que diferencias en la filmografía de ambos directores argentinos que con una mirada nostálgica por coyunturas fronterizas reavivan en sus obras el debate entre lo local y lo transnacional, donde sujetos desplazados argentinos, españoles y/o hispanoargentinos, cuyos procesos políticos contienen aspectos comunes, narran sus trayectorias en momentos históricos distintos. Estos relatos son un potencial antropológico y educativo-didáctico sobre el éxodo, el desarraigo y la historia compartida. En ellas se hace pública la intrahistoria familiar de casos particulares en el contexto de la emigración así como del exilio español o argentino, configurándose una imagen variable de la alteridad. Por otro lado, el sueño de una utopía, articula la narrativa de estos textos en los que a su vez se exponen los valores de la burguesía intelectual porteña, la realidad de la posguerra española, la dicotomía de lo rural y lo urbano, la experiencia del extrañamiento y la práctica imposibilidad del retorno. En cuanto a las historias de amor éstas son el eje que estructuran los textos fílmicos.

Las obras analizadas son un fiel reflejo de su tiempo al proyectar la imagen renovada de los nuevos conquistadores, representada por las multinacionales que desplazan a la población convertida en los excluidos del capitalismo avanzado. El beneficio inmediato, las recompensas o las promesas futuras de bienestar borran la historia y la geografía de los pueblos y sus gentes tal como ocurre en la película de Adolfo Aristarain y Enrique Gabriel. El paisaje en sus obras transmite una mirada introspectiva que ahonda en la fragilidad del ser humano, expulsado de sus tradiciones, costumbres y modos de vida seculares, embaucado por la promesa inmediata de un cambio incierto. El predominio hegemónico del discurso del progreso y desarrollo conlleva en ambos casos a expropiar la pequeña propiedad, el vínculo con una tierra, imposibilitando que el individuo se haga con un lugar en el mundo. Asimismo, jóvenes desorientados y adultos con ideas arraigadas y sabia resignación interaccionan apoyados en unos diálogos extensos donde se manifiestan las ideas argumentales con brillantez.

La presencia del modelo fílmico expuesto en las postrimerías del fin del milenio expuso diversas narrativas sobre la represión y la resistencia. Al mismo tiempo proyectó el imaginario colectivo de dos países de gran proximidad cultural, trascendiendo los límites de lo nacional por cuestiones estrechamente vinculadas al fenómeno de la emigración, el exilio y el retorno en el contexto de la mundialización efervescente del cambio de siglo, y fuertemente amenazada en la actualidad por el pensamiento único.

En este artículo hemos sondeando una parte de la historia cultural de los luminosos y conmemorativos años noventa, otorgándole prioridad a este periodo de la realidad española con el objetivo de exponer el peso histórico que ha recaído sobre nuestra cultura cinematográfica en épocas posteriores así como las transferencias y contactos acontecidos entre ambas orillas. Desde esta perspectiva, el cine hispanoargentino de la década de los noventa fue una apuesta categórica contra las formas del olvido tanto de la realidad política triunfalista española como argentina, y en ello reside parte del mérito de ambas obras. El contexto socio-político español de fin de siglo XX se adscribía al de la pluralidad y diversidad cultural, si bien el país carecía de antecedentes en la gestión de la transnacionalidad

emergente. Asimismo La Argentina ha sido históricamente receptora de población extranjera y un modelo de país en el que se articularon distintas nacionalidades. Motivo por lo cual resulta llamativo el éxodo de su población al país de sus antecesores en diferentes fases durante la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI, variando la percepción de la alteridad y transformando la urdimbre de un tejido social armado sobre la base de las culturas migratorias que ambos creadores transmiten en un legado compartido entre ambas orillas atlánticas.

## 5. Bibliografía

AMO GARCÍA, Alfonso del [et al.]. *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia* (El caso español). [Salamanca]: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2004.

ARISTARAIN, Adolfo. *Un lugar en el mundo*. Madrid: Fundación Viridiana, 1994.

----. Las coproducciones ayudan a reducir los riesgos y ampliar los mercados. *La Maga*. Jul. 1995, vol. 4, n. 182.

ARUJ, Roberto. *Por qué se van. Exclusión, frustración y migración*. Buenos Aires: Prometeo, 2004.

ASPIAZU, Daniel. *Las privatizaciones en la Argentina*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2003.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2001.

BAECQUE, Antoine de (comp.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós, 2005.

BAÑÓN HERNÁNDEZ, Antonio M. y FORNIELES ALCARAZ, Javier (eds.). *Manual sobre comunicación e inmigración*. San Sebastián: Tercera Prensa, 2008.

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

----. Retórica de la imagen. En: VV.AA. *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 2004.

BRENNER, Fernando. *Adolfo Aristarain*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

BROULLÓN ACUÑA, Esmeralda. El diario como testimonio de vida: Diario de un emigrante. En: GONZÁLEZ, Elda y REGUERA, Andrea (coords.). *Descubriendo la Nación en América. Identidades, Imaginarios, estereotipos sociales y formas de asociacionismo de los españoles en el Cono Sur*. Buenos Aires: Biblos, 2009.

- CALVO SALGADO, Luís M. [et al.] (eds.). *Migración y exilio en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Historia del cine español*. Madrid: T&B editores, 2007.
- CASTRO DE PAZ, José Luís. *Cine y exilio: forma(s) de la ausencia*. A Coruña: Vía Láctea, 2004.
- CROFTS, Stephen. Reconceptualizing national cinema/s. *Quarterly review of film and video*. 1993, vol. 14, n. 3.
- DALLA CORTE, Gabriela [et al.] (coords.). *Relaciones sociales e identidades en América. IX Encuentro-Debate América Latina ayer y hoy*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2004.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina y FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. N. 5. *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 1999.
- ESPAÑA, Claudio. Diez años de cine en democracia. En: *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- . *Cine argentino. Industria y Clasicismo (1933-1956)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. *La mirada encendida. Escritos sobre el cine*. Barcelona: Debate, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *La Voluntad de Saber. Historia de la sexualidad I*. México: Siglo XXI, 1977.
- . *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al racismo de Estado*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- . *Hay que defender la sociedad*. Madrid: Akal, 2003.
- . *Seguridad, territorio, población*. Madrid: Akal, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre la multiculturalidad*. Zacatecas: Coloquio Internacional de Historia del Arte, 1993.
- . *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- GONZÁLEZ ACEVEDO, Juan Carlos. *Che, qué bueno que viniste. El cine argentino que cruzó el charco*. Barcelona: Diéresis, 2005.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Elda y MERINO, María Asunción. *Las migraciones internacionales*. Madrid: Dastin ediciones, 2006.

- . *Historias de acá. Trayectoria migratoria de los argentinos en España*. Madrid: CSIC, 2007.
- GUBERN, Román (coord.). N. 1. *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 1997.
- LUSNICH, Ana Laura (ed.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- MIAMPIKA, Landry-Wilfrid [et al.] (eds). *Migraciones y mutaciones interculturales en España: sociedades, artes y literaturas*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2007.
- MILLÁN, Francisco Javier. *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*. Huelva: Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.
- MONTERDE, José Enrique; SELVA MASOLIVER, Marta y SOLÀ ARGUIMBAU, Ana. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal, 2001.
- MOYANO, Eduardo. *La memoria escondida: emigración y cine*. Madrid: Tabla Rasa, 2005.
- NAVARRETE, José Luís. *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Madrid: Síntesis, 2009, pp.81-92.
- OLMO PINTADO, Margarita del. *La construcción cultural de la identidad: inmigrantes argentinos en España*. Madrid: Universidad Complutense, 1990.
- . *La utopía del exilio*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- OTEIZA, Enrique y LATTES, Alfredo. Tomo I y II. *Dinámica migratoria argentina (1955-1984). Democratización y retorno de expatriados*. Buenos Aires: CEAL, 1987.
- PENA, Jaime. *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino*. Madrid: T&B editores, 2009.
- PÉREZ MURILLO, María Dolores. *Oralidad e Historias de vida de la emigración andaluza hacia América Latina (Brasil y Argentina) en el siglo XX*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2000.
- . y FERNÁNDEZ, David (coord.). *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. Madrid: Iepala Editores, 2002.
- . (coord.). *La memoria filmada. Historia sociopolítica de América Latina a través del cine. La visión del norte*. Madrid: Iepala Editores, 2009, pp. 387-408.
- RAMÍREZ GARAICOHEA, Eugenia. *Etnicidad, identidad y migraciones. Teorías, conceptos y experiencia*. Madrid: Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, 2007.

RAPOPORT, Mario [et al.]. *Historia económica, política y social de la Argentina*. Buenos Aires: Macchi, 2000 y (segunda edición); Buenos Aires: Planeta, 2006.

ROMERO, Luis A. *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

SCHWARZTEIN, Dora. *Entre Franco y Perón*. Barcelona: Ed. Crítica, 2001.

SEVARES, Julio. *Por qué cayó la Argentina*. Buenos Aires: Norma, 2002.

TOLEDO, Teresa. *10 años del Nuevo Cine Latinoamericano*. Madrid: Verdoux, 1990.

----. *Directores de América Latina*. San Sebastián: Festival de Cine, 2000.

----. *Miradas: el cine argentino de los 90*. Madrid: AECL; Casa de América, 2000.

WOLF, Sergio. *Cine Argentino: La otra Historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 1994.

ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1992.