

Migraciones y exilios: memorias de la historia argentina reciente a través del cine¹

Migration and exile: memories of recent Argentine history through film

Guillermo Mira Delli-Zotti y Fernando Osvaldo Esteban

Universidad de Salamanca - Universitat Autònoma de Barcelona

mira@usal.es - Fernando.Esteban@uab.es

Resumen

A través de una selección de films, este trabajo intenta rastrear las causas que motivaron la emigración internacional de argentinos por motivos políticos y económicos desde una visión de insider. Como parte de este complejo fenómeno emerge el tema de la identidad: la relación del individuo con su lugar de origen, su entorno y su país. Se discute, además, la validez del cine como fuente de análisis de significados sociales, destacando su aporte para rescatar los matices y la complejidad de la problemática.

Palabras clave: Argentina; Emigración; Exilio; Cine

Abstract

This article uses a selection of films to explore the causes that prompted the international migration of Argentinians, for political and economic reasons, using an insider's point of view. I examine the theme of identity, that is, the relationship of individuals with their place of origin, their environment and their country. Also, the aim of this paper is to discuss the validity of film as valuable material in the analysis of the subtleties of social meanings.

Keywords: Argentina; Emigration; Exile; Film

Introducción.

Cuando comienza el siglo XX, el rápido crecimiento económico producido por un modelo de desarrollo basado en la exportación de productos primarios había integrado Argentina a una expansiva economía mundial en su primera fase de globalización. La bonanza económica y una política inmigratoria activa por parte del gobierno argentino actuaron como factor de atracción de grandes flujos migratorios transoceánicos, provenientes sobre todo del sur de Europa, que transformaron radicalmente la fisonomía social, económica y política del país en pocas décadas².

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación otorgada al proyecto de investigación: *Historia comparada de las Transiciones a la Democracia: España, Argentina y Uruguay (1968-1990)*. Programa Nacional del Plan de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I+D+I) 2007-2010. Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2007-65645). Dpto. Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. Universidad de Salamanca.

² Argentina fue uno de los seis principales países de destino de la enorme ola emigratoria que partió de Europa a finales del siglo XIX, junto con EEUU, Canadá, Antillas, Australia y Brasil. Entre estos países, no sólo ocupó el segundo lugar en términos de cantidad absoluta de inmigrantes recibidos, sino que fue el país donde la inmigración extranjera tuvo mayor impacto numérico con relación a la cantidad de población nativa. El censo de 1914 registraba

En cambio, al inicio del siglo XXI Argentina se encontraba sumida en una crisis sin precedentes, larvada desde hacía años por la ausencia de una eficiente inserción en una economía mundial cada vez más globalizada, y desencadenada por el brusco agotamiento de un modelo de desarrollo basado en principios económicos neoliberales (la violenta caída del gobierno de Fernando De la Rúa puede servir de referencia, 21 de diciembre de 2001). Esta situación produjo, entre otras consecuencias graves, la emigración internacional de nativos más significativa de la historia del país.

El trabajo que presentamos aquí es una vía de entrada para comprender esta paradójica evolución de un país que ingresó con “éxito” a una modernidad tardía como próspero destino para millones de inmigrantes extranjeros, y salió de ella envuelto en una crisis que produjo la salida masiva del país de cientos de miles de argentinos en busca de un futuro mejor. Concretamente, exploramos las razones y los argumentos que esgrimen hombres y mujeres para justificar su decisión de irse, quedarse o volver a Argentina. Tres verbos que resumen una situación de drama personal, pero que expresan también un conflicto colectivo. En este sentido, prestaremos especial atención a las opciones: ¿por qué quedarse?; ¿por qué irse?; ¿por qué volver?; en el discurso de los protagonistas.

La particularidad de este estudio, con respecto a otros realizados sobre el mismo tema, radica en que los discursos analizados no pertenecen estrictamente a migrantes (reales o potenciales), sino a personajes que los han representado en diversos films argentinos. Es decir, analizaremos a través del cine meta-representaciones que fundamentan la decisión de emprender o no un proyecto migratorio.

La idea de llevar a cabo este trabajo se basa en que desde el primer tercio del siglo XX Argentina ha contado con una de las industrias cinematográficas más potentes del sub-continente, y que ésta actuó como una formidable correa de transmisión de imaginarios desde y hacia la sociedad civil. Si bien es cierto que su apogeo ha quedado lejos (décadas de 1940 y 1950), aún se encuentra entre las más importantes de Latinoamérica en cuanto a la cantidad y calidad de producciones realizadas³.

Al hilo de esta consideración, hemos escogido un conjunto de películas en las cuales sus personajes, directa o indirectamente, se enfrentan al pasado traumático del país y afrontan los dilemas de emigrar, permanecer o retornar a la Argentina. Ellas son: *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987), *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987), rodadas poco después de que finalizara la dictadura militar, *Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997) y *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2002) que corresponden a un tempo posterior.

Para la selección de esta muestra intencional hemos estimado cuatro criterios estratégicos: el acceso a los films, su gran difusión y repercusión de público; el hecho de que todos están muy “pegados” a los acontecimientos, es decir que fueron rodados prácticamente en la misma época que ocurrían los hechos (con la excepción de *Sentimientos...*); y por último, siguen las cánones tradicionales del cine de Hollywood tal como los define Rosenstone en contraposición a los films experimentales:

“El único denominador común de los films que tratan la historia de forma experimental es su oposición a las prácticas habituales, a los códigos del realismo y la narración de

un 30% de población extranjera de los cuales la gran mayoría (28%) había nacido en países no limítrofes, fundamentalmente italianos y españoles, en menor medida, polacos, alemanes y rusos.

³ Al respecto ver la la página web: <<http://www.cinenacional.com>>

Hollywood. La mayoría de los films experimentales incluyen algunas de las seis características que tienen los films tradicionales [explica la historia como una narración con un principio, un desarrollo y un final; mediante avatares de individuos importantes; el relato es cerrado y simple; personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia; ofrece una “apariencia del pasado a través de escenografías; muestran la historia como un proceso] pero todos transgreden convenciones. Entre los films que abordan la historia de forma experimental, nos encontramos con una enorme variedad: films analíticos, multicausales, distantes, expresionistas, surrealistas y posmodernos (...)” (Rosenstone, 1997, p. 53).

Antes de presentar el análisis, nos detendremos brevemente en la exposición de argumentos que legitiman la utilización del cine como fuente válida para la investigación social. Describiremos la transformación epistemológica que comenzó en la década de 1960, con innovadoras formas del saber científico-social que concibieron a las imágenes como documentos históricos tan legítimos como los tradicionalmente utilizados hasta entonces.

El film como documento.

¿Pueden las imágenes transmitir ideas e información que no están al alcance de las palabras? Este interrogante, que hoy parece un tanto antiguo, fue parte de un debate en la ciencia histórica, cuando a mediados del S. XX, irrumpieron nuevas “miradas” sobre el pasado que tuvieron su correlato en nuevas fuentes, y en la aparición de nuevos objetos y sujetos de investigación (la escuela de los *Annales*, M. Foucault, la historia de la vida privada, la historia de las mujeres, etc.). Cuando a principios de los años sesenta comenzaron a estudiarse las películas como documentos históricos, y así proceder a un “contraanálisis” de la sociedad; la idea resultó desconcertante en los medios universitarios. La imagen tenía una legitimidad discutida. La auténtica transformación se produjo en los últimos decenios cuando la relación entre imágenes y escritos ha adquirido una dimensión totalmente nueva.

Según Ferró (1995, p.31), “no se trató de incapacidad o retraso sino de ceguera, un rechazo inconsciente que deriva de causas más complejas. Estudiar qué monumentos del pasado transforma el historiador en documentos, y después, en la actualidad, qué documentos transforma la Historia en monumentos sería una manera de entender por qué el cine no figuraba para nada”. Sin embargo, como documento, sostiene el autor, el film ha ganado la partida. De este modo, contribuye a la elaboración de una “contra-historia” no oficial, alejada de los típicos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, sacando muchas veces a la luz el testimonio de los vencidos, el cine se convierte en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia en una sociedad que lo recibe pero también lo produce⁴.

Esta intervención del cine se hace a través de determinados modos de actuación que dan al film eficacia y operatividad. Esto significa que el cine dispone de un cierto número de modos de expresión que no son

⁴ “Por otra parte, el film no solo es un documento, sino que a veces crea el acontecimiento, sea a través del cine o de la televisión” (Ferro, 1995, p.17).

una simple transposición de los utilizados por escrito, sino que tienen un valor específico. Como dice Rosenstone (1997, p.22):

“Un film no es un libro. Una imagen no es una palabra (...) Una película no puede hacer lo mismo que un libro, incluso aunque lo pretenda. Los films que intentan hacerlo pierden todas sus cualidades. Por ello, las reglas para evaluar un film no pueden provenir únicamente del mundo literario, deben tener su origen en el propio cine, en sus modos y estructuras habituales, para posteriormente analizar cómo se interrelacionan con el pasado”.

El cine, entonces, cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades; verdades que nacen en una realidad estética y sensorial que es imposible capturar mediante palabras. Volviendo a Rosenstone (1997, p.31), las imágenes de la pantalla, junto con los diálogos y los sonidos en general, nos envuelven, embargan nuestros sentidos y nos impiden mantenernos distanciados de la narración. En la sala de cine estamos, por unas horas, “atrapados en la historia”.

Estos argumentos, que consideran al cine una fuente de significados fiable y válida para explicar el sentido de la acción social en contextos históricos concretos, han sido puestos en práctica en esta oportunidad a través del análisis de un estudio de caso: la reciente emigración internacional de argentinos. Por consiguiente, no buscamos que las imágenes ilustren, confirmen o desmientan los conocimientos heredados de la tradición escrita, sino que consideraremos las imágenes en sí mismas. Las películas serán observadas como un producto, una “imagen objeto” cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; ya que no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite. Así se explica que el análisis no considere necesariamente al conjunto de la obra, sino que pueda basarse en fragmentos y series. El análisis tampoco se limita al film, sino que se integra al “momento histórico” que le rodea y con el que está necesariamente comunicado.

Exilio y retorno

Exilio

Las causas y consecuencias del gobierno militar que comenzó con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 en Argentina son diversas y complejas, responden a un cúmulo de factores económicos, sociales, culturales y político-ideológicos endógenos y exógenos que merecerían un análisis extenso imposible de abordar en este momento⁵. Sin embargo, para poder comprender los orígenes de la

⁵ Esbozamos a continuación una breve puntualización de los más significativos: en el ámbito internacional vale destacar la proliferación de vanguardias armadas inspiradas en “doctrinas de la emancipación” (leninismo, maoísmo, foquismo, etc.), un proceso de cambio social y cultural más amplio que socavaba valores tradicionales (la liberación de la mujer, el movimiento hippie, la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, etc.); y un marco de relaciones que operaba bajo la “Guerra Fría”. En Argentina, cuando los militares dieron el golpe el país había pasado por años de violencia; la reinstalación de Perón en el gobierno después de 18 años de proscripción; el fracaso de su modelo de concertación; el descontrol del movimiento peronista, sobre todo después de la muerte del líder; la anarquía del gobierno de Isabel Perón; el rebrote de la guerrilla; la crisis económica más fuerte de la historia argentina: en suma, algo similar al caos. Puede entenderse así por qué un sector de la dirigencia política y de la

emigración internacional de argentinos que se produjo durante este período, es imprescindible destacar que la dictadura alteró las relaciones de fuerza que se habían establecido en la posguerra consolidando nuevas formas de poder, tanto en términos económico–sociales como políticos. Es decir, fijó un punto de inflexión en la historia del país y podría calificarse como una refundación estructural de la sociedad argentina (Azpiazu, Basualdo y Khavisse 2004, p.209).

Básicamente, implicó cambios irreversibles en la estructura económico – social constituida a lo largo de varias décadas, en el marco de las distintas etapas de la industrialización sustitutiva de importaciones, y una inversión de las relaciones de poder vigentes en la sociedad. Ello solo fue posible mediante un “Plan de Exterminio” del amplio espectro de militantes y organizaciones que constituían las conducciones de los sectores populares, en su mayoría políticamente identificados con el peronismo⁶. Podemos entender entonces que el *genocidio* de un sector de la población (Garzón, 2000) y la política económica implementados por el Estado terrorista fueron constitutivas de un mismo “Proceso de Reorganización Nacional” (autodenominación de la dictadura militar 1976-1983)⁷.

La brutal represión genocida y la crisis económica que desató la dictadura produjeron la salida del país de un gran volumen de exiliados, y en menor medida de inmigrantes económicos. Por su dimensión, fue el primer flujo emigratorio de argentinos de carácter masivo, por su composición, representó una significativa pérdida de capital humano. Aproximaciones cifran la cantidad de emigrados en 168.710 durante el quinquenio 1975-1979, y en 165.416 durante el quinquenio siguiente, una década que abarca todo el período de violencia política en Argentina (1975-1984). Por primera vez en la historia del país, la emigración de nativos superó la inmigración de extranjeros cifrada en 82.788 personas entre 1975-1979, y 145.105 entre 1980-1984 (Ver Tabla I)⁸.

Como todo movimiento migratorio, el exilio fue también dinámico y contingente. Sin embargo, la particularidad de este tipo de desplazamiento con respecto a las migraciones por motivos económicos, es la marca inicial de violencia que llevó inscripta. Se trató siempre de traslados involuntarios que situaron al exiliado en un espacio permanente de intersección entre el mundo de origen y el de refugio, en un territorio flotante (Jensen, 2007). Así, la mirada de experiencias que enfrentaron los exiliados en

sociedad civil ávidos de orden consintieron el Golpe de Estado.

⁶ El juez Baltasar Garzón demostró la existencia de un Plan de Exterminio de un grupo nacional argentino por parte de las Fuerzas Armadas y que constituye delito de homicidio en el Auto de Procesamiento de 98 militares argentinos con fecha 04-11-1999. Más información en: Plan de exterminio. Auto del Juez Baltasar Garzón (Garzón, 2000).

⁷ Son abundantes los films que, según los cánones del cine de Hollywood (de acuerdo a la definición de Rosenstone) retrataron desde diversas perspectivas y géneros esta etapa de la historia argentina. Entre ellos: No habrá más penas ni olvidos (Héctor Olivera, 1983), Cuarteles de invierno (Lautaro Murúa, 1984), La Historia Oficial, (Luis Puenzo, 1985), La noche de los lápices (Héctor Olivera, 1986), Garage Olimpo (Marco Betis, 1999), Ni vivo ni muerto (Víctor Jorge Ruiz, 2001), Kamchatka (Marcelo Piñeyro, 2002).

⁸ En el trabajo de Lattes y Oteiza (1987) se encuentra una exhaustiva revisión de la estimación del stock de argentinos residentes en el extranjero y sus atributos, mediante la contrastación de fuentes y metodologías. No obstante, la complejidad del fenómeno y la poca fiabilidad de los registros conducen a considerar todas las aproximaciones con prudencia.

las sociedades que los acogieron estuvo signada por la tensión constante entre polos antagónicos: extrañamiento y adaptación, culpa y superación, memoria y olvido, retorno e integración.

AÑOS	SALDOS MIGRATORIOS	
	NATIVOS	NO NATIVOS
1950-1954	-30.221	388.901
1955-1959	-45.322	208.659
1960-1964	-48.287	172.938
1965-1969	-53.874	164.557
1970-1974	-29.598	271.938
1975-1979	-168.710	82.788
1980-1984	-165.416	145.105
1985-1989	-6.693	168.847
1990-1994	-75.777	195.834
1995-1999	-127.539	214.030
2000-2003	-193.030	67.384

Tabla I. Argentina. Saldos migratorios internacionales según país de nacimiento (1950-2003).

Fuente: La serie 1950-1999 corresponde a Lattes, A.; Comelatto, P. y Levit, C. (2003), La serie 2000-2003 a: INDEC (2002a)

Para analizar esta situación hemos seleccionado el film *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul* (Ver ficha técnica en Anexo), que narra la experiencia de una muchacha (interpretada por la actriz Emilia Mazer) que decide acompañar a su pareja, militante en la Juventud Peronista, que se exilia en Suecia⁹. La película focaliza la evolución personal y sentimental de Mirta a través de su trashumancia desde un barrio de Buenos Aires (Liniers) a Estocolmo, donde formará una nueva pareja con un emigrante turco, y luego a Estambul donde se radicará con él; y la contrapone a la de su novio, quien niega el lugar de refugio porque en su proyecto vital solo cabe volver (¿a seguir luchando?) a Argentina, aunque ello suponga poner en peligro la relación sentimental con Mirta. El comportamiento antagónico de la pareja protagonista con relación a la integración social en el país de acogida, se va transformando con el correr de los minutos en el conflicto central del film.

Enrique, el protagonista masculino, asume el papel prototípico de expatriado, sufriendo la distancia y ansiando volver en cuanto se modifique la situación política que provocó su partida. El país receptor es solo un paisaje extraño en el que habita su cuerpo. Su identidad de militante expatriado es inexpugnable a las nuevas vivencias y posibilidades que se abren a partir de su alejamiento del país. Se siente mal en Suecia (al igual que otros miles de Enriques en México, en Alemania, en España, en Italia...), fuera de

⁹ Otros títulos emblemáticos del género son *Tangos: el exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1986); *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1989), *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1989).

sitio y con un gran sentimiento de culpa por haberse salvado mientras otros “compañeros” habían caído. “Cuando mayor es la distancia, aumenta la culpa”, dice, reprochándose estar vivo. Su rechazo visceral a la sociedad nórdica que lo acoge le hace recluirse en su “mundo argentino” y, tangencialmente, en un “gueto” de inmigrantes latinoamericanos.

León y Rebeca Grinberg (1984) realizaron una lectura psicoanalítica del sentimiento de culpa experimentado por muchos exiliados argentinos que contribuye a comprender la actitud del personaje ante la posibilidad de integración en la sociedad sueca. Según los autores, la culpa provendría de los sentimientos ambivalentes por la pérdida de los seres queridos, intensificada porque no pudieron evitar sus sufrimientos y su muerte, y por el hecho de haber sobrevivido. Así, el comienzo de una nueva vida en Estocolmo significa para Enrique la integración al “otro mundo”, al mundo de los vivos, el lugar donde puede ser tratado con dignidad y respeto, y donde se pueden obtener gratificaciones que la culpa impide aceptar.

Mirta, en cambio, comienza a transformarse, a escindirse en una nueva identidad híbrida a medida que progresa su integración en la sociedad que la cobija. Gracias a sus estudios de magisterio en Argentina, logra colocarse como maestra en una escuela infantil para hijos de inmigrantes. La inserción laboral, junto con el aprendizaje del idioma local, jugarán un papel clave en su proceso integración social y metamorfosis personal. De hecho, son los puntos de identificación más fuertes entre ella y un inmigrante turco con quien formará pareja al romper con Enrique. La conclusión del lazo sentimental que los unía desde Argentina es el punto de inflexión determinante que marcará el comienzo de la “nueva vida” de Mirta en el extranjero. El final de la relación cierra la historia, y por ende el film.

Este desenlace reproduce una situación común entre los exiliados argentinos observada ya por Margarita del Olmo (1989) en un estudio de caso en Madrid: la “ruptura” que produjo el exilio involucró todos los ámbitos de la vida del individuo (afectiva, familiar, profesional, etc.); implicó un quiebre “absoluto” que cuestionó sus pensamientos y sus prácticas, y los obligó a reinventarse a sí mismos. La emigración internacional actuó entonces como un umbral hacia una nueva vida, un ejercicio metamorfofísico individual que cuestionó el *habitus* del emigrante.

Apelamos al concepto de Pierre Bourdieu porque resulta útil para explicar este proceso¹⁰. Según el sociólogo francés, el *habitus* es el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Estos esquemas generativos están socialmente estructurados: han sido conformados a lo largo de la historia de cada sujeto y suponen la interiorización de la estructura social, del campo concreto de relaciones sociales en el que el agente social se ha conformado como tal. De esta manera, para explicar las prácticas de los agentes sociales, no basta con remitirlas a su situación presente, el *habitus* reintroduce la dimensión histórica en el análisis¹¹.

¹⁰“El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir” (Bourdieu, 1972, p.178).

¹¹“Producto de la historia, el *habitus* produce prácticas (...) conformes a los esquemas engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo” (Bourdieu,

Pero al mismo tiempo estas estructuras generativas son estructurantes: son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente. El habitus compone un conjunto de esquemas prácticos de percepción (división del mundo en categorías), apreciación (distinción entre lo bello y lo feo, lo adecuado y lo inadecuado), y evaluación (distinción entre lo bueno y lo malo) a partir de los cuales se generan las prácticas de los agentes sociales.

El habitus tiende entonces a asegurar su propia constancia, es un mecanismo de defensa contra el cambio. Al incorporarse como esquema de percepción y apreciación de prácticas, operará una selección sistemática de las informaciones nuevas, rechazando aquellas que los cuestionen y limitando la exposición del agente a aquellas experiencias sociales, a aquellos grupos sociales, en los cuales su habitus no sea adecuado. Es decir que el habitus y su praxis son cuestionados cuando ocurren experiencias nuevas, como en el caso extremo de la migración internacional.

Desde este punto de vista, podríamos explicar la praxis diferente de los dos personajes protagonistas frente a la migración internacional y la posible integración en la sociedad de acogida, a partir de una diferencia substancial en sus disposiciones, habitus: la militancia política y el compromiso moral con el cambio social en Argentina. Esta experiencia socializadora condicionó las formas de percibir el mundo y actuar sobre él de Enrique, es el motivo que lo obligó a salir al exilio y el que lo lleva a pensar sólo en el retorno¹². En cambio Mirta, que no ha vivido esa experiencia ni asumido ese compromiso, tiene una visión de las cosas, las percibe y evalúa desde otros esquemas generativos que le permiten plantearse la migración como proyecto y ser más flexible ante la posibilidad de integrarse en la sociedad receptora.

Retorno (“Desexilio”).

Con la llegada de la democracia a finales de 1983, ¿terminó el exilio? Regresar o quedarse fue una encrucijada que ya planteaba Mario Benedetti (1983) a principios de los años '80 con la idea de “desexilio”. A continuación, exploraremos los argumentos que fundamentaron ambas opciones a través de la mirada cinematográfica que aportan los films *Made in Argentina* y *Martín H.*

Made in Argentina es una historia original de Nelly Fernández Tiscornia que primero fue cuento, luego guión de televisión, más tarde obra de teatro y finalmente fue adaptada por la propia autora para convertirse en largometraje (Ver ficha técnica en Anexo). Su director, Juan José Jusid, es representativo de la escuela de cine “testimonial” argentino¹³. Este film es quizá el que mejor expresa las opciones en pugna (volver, quedarse o irse del país) a través de una crónica íntima que bien podría trasvasarse a escala nacional. En ella se reúnen dos parejas, una que se exilió en EEUU, interpretada por Luis Brandoni (Osvaldo) y Marta Bianchi (Mabel); y otra que permaneció en Argentina durante la dictadura,

1980, p.91).

¹² Las actitudes de los exiliados frente a la migración y la inserción en la sociedad de acogida han sido tan heterogéneas como la composición del mismo exilio. Hubo muchos casos diferentes al que narra el film, donde los vínculos y actividades políticas transnacionales contribuyeron a la integración definitiva en el país de refugio. Al respecto ver: Esteban (2007).

¹³ Jusid dirigió films emblemáticos del género como fueron “Los gauchos judíos (1974) y “Asesinato en el Senado de la Nación” (1984).

formada por Patricio Contreras (“El Negro”) y Leonor Manso (Yoli), con fuertes vínculos afectivos y familiares (Mabel y El Negro son hermanos).

La película expone el reencuentro y la confrontación entre los que se fueron y los que se quedaron, y plantea las opciones posibles de los personajes frente a la emigración (vista como exilio en un caso y como migración económica en otro): el que se fue pero quiere volver (Osvaldo), la que se fue pero ya no quiere regresar (Mabel), el que se quedó pero quiere irse (el Negro), y la que se quedó y no quiere partir (Yoli).

La distancia que separa a los protagonistas no es sólo geográfica, también de estatus. Osvaldo es miembro de una próspera familia de inmigrantes italianos que se benefició de la movilidad social ascendente característica de un amplio sector de la sociedad argentina desde el primer peronismo hasta la dictadura militar. Formado como psiquiatra en una de las escuelas más prestigiosas de la época, con sede en el hospital Eva Perón de la localidad de Lanús (en el conurbano bonaerense), la represión política lo obligó a irse del país. De ahí su exitosa inserción laboral en la sociedad estadounidense (y un ejemplo entre miles de la pérdida de capital humano que supuso el exilio y a la que ya nos hemos referido). En contraposición, Yoli y El Negro componen una familia de trabajadores manuales precarizados que padecen penurias económicas en aquella misma localidad periférica del Gran Buenos Aires, otrora próspero polo industrial y castigado más tarde por la política económica de corte neoliberal implementada por la dictadura militar.

La mayor parte del film se apoya en el retorno de Osvaldo (por primera vez desde que partió al exilio), y su reencuentro con el pasado a través de viejos amigos, lugares queridos, sabores y olores conocidos... Como él dice, está buscando aquellas cosas que no se pudo llevar en la maleta, al mismo tiempo que está buscándose a sí mismo. En estas escenas, la música, la escenografía y los exteriores filmados en sitios históricos o emblemáticos de Buenos Aires componen un universo simbólico que logra envolver al espectador en un clima de sentida nostalgia. El guión juega hasta el final con la incertidumbre de que tal vez decida quedarse definitivamente en Argentina.

El drama se desencadena en los minutos finales cuando, en una cena familiar, Mabel y su hermano comunican a sus respectivas parejas sus planes de vivir todos juntos en New York. La escena, de tintes típicamente teatrales, está cargada de emoción. La ilusión de El Negro por cumplir su sueño de emigrar a EEUU en busca de un futuro mejor se verá truncada por la negativa de su mujer:

“-El Negro: ¡Nos vamos a Norteamérica, a Nueva Yor!

- Mabel: No es más que llegar y El Negro tiene trabajo. ¡Está todo arreglado!

- Yoli: Pero... ¿Qué está arreglado?

-Mabel: ¡Que se van!

- Yoli: ¿Y quién se va?

- El Negro: Te estoy dando la mejor noticia que te pude dar en mi vida y me mirás como si te hubiera pisado un callo ¡Dejame de joder, che!

-Osvaldo: Mabel tiene razón. Es la gran oportunidad para ustedes.

-Yoli: Yo no voy.

El Negro: [enfurecido] ¿Sabés lo que sos vos? Sos una mersa que está metida en la mierda hasta acá, porque ya ni siquiera podés imaginarte la buena (...) Mirate, mirate un poco y mirá a la Mabel. Nacieron a dos cuadras, fueron a la misma escuela y *parecés la sirvienta*. (...)

-Yoli: La verdad es que tiene razón. Hay que estar acá, peleando de la mañana a la noche, sin saber qué más poder hacer, ni de dónde sacar fuerzas para no pegarse la cabeza contra la pared, ¿no? Nos pasó todo (...) Uno se va gastando, la alegría, hasta el alma, todo, todo, yo antes creía, hasta a la iglesia iba, y ahora ni eso. Pero este es mi lugar. Yo nací acá y me quiero morir acá.

-El Negro. ¡Acá! ¡Acá! ¡Todo es mierda! ¡Acá hay cuatro o cinco que tienen la guita y todos los demás vivimos de las sobras! ¡Ellos comen y nosotros a laburar! ¡Y cuando hay que pasar hambre te dicen “al gran pueblo argentino salud”! ¡Hijos de puta, te dejan patalear hasta que les conviene (...) y cuando te querés acordar tenés las botas encima!”

El diálogo plantea la emigración como un dilema, donde cada miembro de la pareja expone argumentos antagónicos para justificar su decisión de irse o quedarse. Yoli, en una actuación visceral de Leonor Manso, explica entre lágrimas sus razones a todos, pero dirigiéndose a su marido. Su alocución apela a los sentimientos, las emociones vividas, las tradiciones re-creadas, los recuerdos compartidos. La familia, los amigos, los vecinos, los argentinos, aparecen concatenados en el relato como círculos concéntricos cada vez más difusos a medida que se alejan del entorno inmediato, y actúan como referentes identitarios.

En cambio, las intervenciones de El Negro a favor de la emigración se apoyan en argumentos que remiten a coyunturas económicas y políticas concretas, donde Argentina y a Estados Unidos son calificados con atributos opuestos. El país de origen es el lugar de la frustración, de reiterados sueños incumplidos, de impotencia frente a la pobreza; mientras Estados Unidos es visto como una tierra de logros y oportunidades de progreso. Esta oposición se proyecta sobre su esposa (Yoli) y su hermana (Mabel) mediante una comparación en tono despectivo acerca de la apariencia maltrecha de la primera frente a la apariencia sofisticada de la segunda. Al final del diálogo, el protagonista da pistas sobre las responsabilidades de la dictadura militar pero sin profundizar en ellas (Ver Tabla II).

Mientras transcurre la discusión, Osvaldo asiente con un silencio cómplice. Comprende a Yoli porque él no hubiese preferido irse de Argentina. Pero su ambigüedad, su coqueteo constante con el retorno, no es más que una forma de asumir que su lugar es ahora Nueva York. Su exilio no terminará nunca, lo sabe; es consciente que su destino ya se jugó diez años atrás. Y en su caso, tal vez por el emprendimiento de su compañera¹⁴, había sido tiempo suficiente para construir una nueva vida en Estados Unidos. Es allí

¹⁴ En un diálogo íntimo entre las cuñadas, Mabel y Yoli, hábilmente realizado por el director en una escena donde ambas están recogiendo la ropa puesta a secar al sol, apelando así a cierta forma de identificación entre ellas a partir del trabajo doméstico. En ese momento, Mabel confiesa las penurias que pasaron cuando recién llegaron a New York. Ella había sacado adelante a su familia, un rol que suele asumir la mujer en momentos de crisis, porque Osvaldo, su marido, se había desmoronado anímicamente.

donde ahora pertenecen sus hijas y desarrolla su profesión en condiciones satisfactorias imposibles de reproducir en Argentina.

	Argentina	Estados Unidos
Enunciado por el personaje de...	Yoli	El Negro
Movilidad social	Descendente	Ascendente
Situación económica	Pobreza	Prosperidad
Futuro de...	Frustración	Logros
Un clima político de...	Represión	Libertad

Tabla II. Film Made in Argentina. Representaciones sobre Argentina y Estados Unidos enunciados por los personajes de Yoli y El Negro.

Fuente: elaboración propia.

Conviene detenernos un momento en destacar la extensión temporal del exilio, tema recurrente en films e investigaciones ad hoc¹⁵, ya que una característica común entre muchos exiliados es la sensación de que el exilio no acabó ni acabará. De todas las puniciones posibles el exilio es calificado como la más benévola, pero también como un castigo interminable. Este atributo se debe a que el desplazamiento involuntario, súbito y a latitudes lejanas durante un período de tiempo prolongado, ha postergado indefinidamente el duelo por la pérdida de seres queridos, por la derrota de un proyecto social y de vida personal. El exilio se tradujo entonces en ausencia, y la ausencia impidió la ejecución del ritual de dolor. Así, el duelo se hizo en solitario, se internalizó y tornó indefinido.

Volviendo al film, resta decir que fue criticado porque exponía crudamente el dilema entre regresar o quedarse pero despojado del trasfondo político que le había dado origen: el genocidio perpetrado por la dictadura militar. Si bien hay “guiños políticos” (alusiones a la responsabilidad de la dictadura militar sobre la situación económica del país) no profundiza en el debate ideológico, anclando la cuestión en la frustración y el fracaso personal¹⁶. Sin embargo, esta limitación facilitó que la obra de teatro original fuera recuperada décadas después en un nuevo contexto con renovado interés: la emigración económica consecuencia de la crisis de 2001¹⁷.

¹⁵ Del Olmo Pintado (1989, 2003); Mira (2003a; 2003b); Yankelevich (2004); Jensen (2007); entre otros.

¹⁶ Hasta ese momento el cine no había contribuido a un conocimiento del pasado reciente que fuera más allá del esquema dualista que había planteado la *teoría de los dos demonios* (Ranalletti, 1999).

¹⁷ *Made in Lanús* fue re-estrenada en Argentina en 2002 y puesta en escena por primera vez en España en 2004, en plena crisis económica y política del país, cuando los saldos migratorios de argentinos ascendían a records históricos.

Una situación parecida a la anterior refleja la película *Martín H* (1997), dirigida por Adolfo Aristarain y protagonizada por Federico Luppi (Martín), Cecilia Roth (Cecilia), Juan Diego Botto (Hache) y Eusebio Poncela (Dante) (Ver ficha técnica en Anexo). La historia se desencadena a partir de una sobredosis de drogas de Hache, su hospitalización y el viaje de su padre desde Madrid. Es el personaje que hace avanzar la narración, pero en realidad el eje de la historia es el propio Martín (su padre). Exiliado argentino en los '70, reputado cineasta, es un ser huraño, hermético, incluso egoísta, deudor de una educación de tono patriarcal y, por ende, hábil ocultador de sus sentimientos. Este personaje aparece descrito con especial cuidado en sus contradicciones: perspicaz cuando juzga la realidad de su Argentina de origen, grosero cuando niega la evidencia de sentimientos propios y ajenos. Aristarain opera con él una estratagema que, a la postre, lo convierte en héroe. Durante todo el film aparece escrutado desde la perspectiva de otros (su amante, su amigo, su hijo), dada la impenetrabilidad de sus afectos, pero termina redimido por gestos heroicos que le hacen ganar el afecto del espectador.

En realidad, el tema que más nos interesa a los efectos de nuestro trabajo, es la argumentación que expone Martín para convencer a su hijo Hache de que emigre de Argentina definitivamente. Un discurso que también opera como justificación de su decisión de no retornar. Este es el diálogo íntimo entre padre e hijo:

“- Hache: ¿No extrañas? ¿No te dieron ganas de volver?”

-Martín: Eso de extrañar, la nostalgia y todo eso, es un verso. No se extraña un país, se extraña el barrio en todo caso, pero también lo extrañas si te mudás a diez cuadras. El que se siente patriota, el que cree que pertenece a un país es un tarado mental, la patria es un invento. ¿Qué tengo que ver yo con un tucumano o con un salteño? Son tan ajenos a mí como un catalán o un portugués. Es una estadística, un número sin cara. Uno se siente parte de muy poca gente. El país son tus amigos y eso sí se extraña, pero se pasa. Lo único que yo te digo es que cuando uno tiene la chance de irse de Argentina la tiene que aprovechar. Es un país donde no se puede ni se debe vivir. ¡Te hace mierda! Si te lo tomás en serio, si pensás que podés hacer algo para cambiarlo, te hacés mierda. ¡Es un país sin futuro! ¡Es un país saqueado, depredado y no va a cambiar! Los que se quedan con el botín no van a permitir que cambie.

-Hache: Que la patria es un verso, estoy de acuerdo. Pero es una posición muy pesimista. Todo puede cambiar. No creo que sea mucho peor que otros países.

-Martín: La Argentina es otra cosa. No es un país, es una trampa. Alguien inventó algo como la zanahoria del burro. Lo que vos dijiste: puede cambiar. La trampa es que te hacen creer que puede cambiar. Lo sentís cerca, ves que es posible, que no es una utopía, es ya, mañana y siempre te cagan. Vienen los milicos y matan 30.000 tipos. O viene la democracia y las cuentas no cierran y otra vez a aguantar y a cagarse de hambre y lo único que podés hacer, lo único en que podés pensar es en tratar de sobrevivir o de no perder lo que tenés. El que no se muere, se traiciona y se hace mierda. Y encima te dicen que somos todos culpables. Son muy hábiles los fachos. ¡Son unos hijos de puta! Pero hay que reconocer que son inteligentes: saben trabajar a largo plazo”.

“No se extraña un país, se extraña el barrio en todo caso, pero también lo extrañas si te mudás a diez cuadras. El que se siente patriota, el que cree que pertenece a un país es un tarado mental”. Con esta frase abre Martín el diálogo con su hijo y sitúa de inmediato a la migración internacional en la dimensión

local que siempre tiene para los migrantes. Un punto de partida interesante que cuestiona el tratamiento de la inmigración extranjera desde su composición étnico-nacional, habitual en las sociedades receptoras, y abre la posibilidad de un planteamiento transnacional donde cuenta además la localidad de origen. Pero también denota la intención de alejar los sentimientos del debate sobre por qué emigrar a España. Así, al igual que el personaje de El Negro en el film *Made in Argentina*, el argumento a favor de la emigración se aparta de las emociones para centrarse en el diagnóstico sobre la situación en Argentina, que en este caso abarcará también a los gobiernos democráticos postdictatoriales.

Martín percibe Argentina como un país sin futuro, saqueado, depredado, sin posibilidades de cambio. Intenta convencer a su hijo de que creer en esas posibilidades es un error, el mismo que cometió él cuando militó en actividades políticas durante los años '70. Lo curioso de este diagnóstico es que ocurriera en un clima social de optimismo generalizado durante el apogeo del modelo de desarrollo neoliberal (varias veces rubricado en las urnas desde 1989 hasta 1999), cuando parecía que el país había encontrado por fin la paz social y la senda del crecimiento sostenido¹⁸.

En esa escena, el film revela la posibilidad de un contraanálisis, de un discurso crítico de la "Argentina neoliberal" difícil de sostener en aquella época, y nos manifiesta así un atributo del cine que ya fue señalado por Ferro (1995:37): que en secuencias como esta el cine produce el efecto de desorganizar todo aquello que muchas generaciones de hombres de Estado y pensadores habían conseguido ordenar equilibradamente; destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado de la sociedad.

Pero este "contradiscurso" tiene también la intención de criticar la actitud "posmoderna" de la generación del '68 (encarnada en el personaje de Martín) que, "habiendo cuestionado una ética hipócrita, una falsa moral, unos dogmas preestablecidos herencia del catolicismo, de repente ha renunciado a todo, y no sólo por sobrevivir ellos sino que han recomendado o exigido a sus hijos que agachen la cabeza, que entren de una manera totalmente hipócrita en el mundo" (Ribas, 1997, p.12). Por eso Aristarain construye al personaje de Hache como un joven veinteañero que aún cree que Argentina puede convertirse en un país más justo, o al menos que vale la pena el esfuerzo por intentarlo. Opción que escoge a pesar de los consejos de su padre, y con el cual termina enfrentándose. Sin embargo, esta elección, signo de vivir en coherencia con el propio pensamiento, es posteriormente reconocida por su padre y permite la reconstrucción del vínculo paterno filial al final del film.

Democracia y emigración económica

En la Tabla I, expuesta anteriormente, apreciamos el salto espectacular que representa el saldo migratorio negativo de 127.539 personas en el quinquenio 1995-1999, frente a las 75.777 personas del quinquenio anterior; y podemos observar también que esta tendencia creciente continuó en el período 2000-2003, cuando las personas que salieron del país y no regresaron ascendieron a 193.030. A pesar

¹⁸ Al respecto el autor del guión y director del largometraje, Adolfo Aristarain, en una entrevista concedida a la revista *Ajoblanco* (Ribas, 1997, p.15) decía: "La clase media o los aspirantes están deslumbrados con cierta estabilidad económica y de ninguna manera quieren volver a la hiperinflación (...) El poder juega con el miedo de la gente para que crea que la única forma de llegar a fin de mes es apostar por este sistema. Pero no soy pesimista. Hay que convencerse para que no todos los proyectos políticos estén insertos en este esquema".

de que estas cifras son aproximaciones que deben considerarse con cautela, indican sin duda una aceleración del fenómeno emigratorio insólita en la historia Argentina, y es la segunda oportunidad, después de la “época del exilio”, en la cual la salida de nativos fue superior a la entrada de extranjeros. Si lo miramos en perspectiva comparada, significa que en menos de cuatro años emigró del país prácticamente un quinto del total de residentes argentinos en el exterior, sobre un stock constituido en 50 años de crecimiento. Se trata a todas luces de un fenómeno paradigmático para un país poblado a partir de inmigraciones internacionales masivas.

¿Qué aconteció entonces para que en tan poco tiempo emigrara tanta población? Esta cuestión nos remite directamente a la “catástrofe social” desencadenada por el derrumbe del modelo de desarrollo neoliberal implementado en el país durante la década de 1990¹⁹. En pocas palabras, como consecuencia de esta crisis (multidimensional) el 21,5% de la población económicamente activa quedó desocupada y el 18,6% subocupada (INDEC, 2002b); el 57,5% de las personas vivía por debajo de la línea de pobreza, el 27,5% bajo la línea de indigencia (INDEC, 2002b) y se incrementó significativamente la desigualdad social²⁰. Existían serios problemas en materia educativa y sanitaria, un elevado déficit fiscal y los apremiantes vencimientos de los pagos de la deuda externa impulsaron medidas de ajuste aún más severas que continuaron deteriorando los servicios públicos. A ello hay que sumarle la desestabilización del sistema político que, carente de legitimidad, no podía restablecer la gobernabilidad en el país, transmitiendo a la sociedad la sensación de caos.

El mercado había devenido la gran fuerza integradora de la sociedad, pero con limitaciones evidentes: una impactante precarización de toda la vida social, particularmente del trabajo, el debilitamiento de las relaciones tradicionales de reciprocidad, una inseguridad generalizada, una elevada incertidumbre y una sensación creciente de desasosiego. La crisis tornó frágiles los soportes que garantizaban la supervivencia individual, pero también debilitó los lazos de reconocimiento social que garantizaban la pertenencia a una comunidad. Además, las normas de civildad se erosionaron hasta límites inauditos y las trasgresiones alcanzaron cuestiones antes impensadas (confiscación momentánea de los depósitos bancarios, falsificación de medicamentos, etc.). Se agravó así la ausencia de solidaridad orgánica (problemas de integración, desorganización, individualismo extremo), pero también de solidaridad mecánica (el deber ser expresado en normas legales no lograba imponerse), sumergiendo a la sociedad argentina en una situación de anomia. Como complemento, las conductas de los sectores dirigentes no colaboraron para revertir este fenómeno, sino que lo incrementaron.

El neoliberalismo, y la construcción de nuevos significados y subjetividades que contribuyó a producir, condujeron a que las demandas sociales (desempleo, pobreza, desigualdad, violencia, etc.) dejaran de ser asumidas responsablemente por el Estado y las instancias colectivas en general, como había sucedido en el pasado; y fueran a serlo por los propios individuos y sus familias. Así fue que la emigración internacional emergió como una estrategia individual (y familiar) idónea para enfrentar demandas insatisfechas que afectaban a gran parte de la sociedad.

¹⁹ Los dos gobiernos del Partido Justicialista bajo la presidencia de Carlos Saúl Menem (1989-1995 y 1995-1999) y el gobierno de La Alianza, con Fernando De La Rúa al mando del poder ejecutivo (1999-2001), que finalizó abruptamente debido al descontento popular.

²⁰ Hacia 1994 el coeficiente de Gini de la distribución de los hogares según su ingreso per cápita en el Gran Buenos Aires era de 0.464, un 15% superior al de 1986 y 21% más alto que en 1980 (Altimir y Beccaria, 2001, p.06)

Por otro lado, a pesar de las dificultades de financiación, el “cine de la crisis” reflejó con crudeza esta nueva realidad mediante una gran dosis de “neorrealismo”; y fue un fenómeno más del boom de expresiones culturales que inundaron las ciudades del país²¹. El film *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2002), seleccionado para analizar la emigración económica que se desencadenó en ese momento, es producto y testigo al mismo tiempo de ese contexto²².

Detrás del telón romántico de la heroína que decide emigrar a Italia siguiendo los pasos de un hombre del que cree haberse enamorado, el film presenta un retrato cuasi documental de la situación social argentina en el marco de la crisis de 2001. El grupo de jóvenes protagonistas intenta insertarse en el mercado de trabajo a través de empleos precarios y “trapicheos”, cruzándose esporádicamente en su camino con movilizaciones de protesta, barricadas y ollas populares; un recurso efectivo que transmite al espectador con crudo realismo el clima de anomia social de la época que envuelve la trama.

Elsa (Valentina Bassi) y sus amigos, Laura (Lola Berthet), Walter (Fabián Miras) y Toni (Damián De Santo) son hijos de familias que han sido expulsadas paulatinamente de la clase media hacia ese otro territorio heterogéneo que es la “nueva pobreza”. Varias escenas describen esta situación a través de los cambios en los hábitos de consumo familiar, bienes y servicios que dejaron de adquirirse en el mercado y pasaron a recibirse del Estado (como la educación, atención sanitaria, medicamentos, transporte, incluso ocio y esparcimiento); y restricciones que incluso ponían en peligro a corto plazo la propia reproducción social (vivienda, salud, higiene y alimentación). De hecho, en reiteradas oportunidades aparece una “vaca flaca” caminando por las calles de Buenos Aires, con reminiscencias de buen realismo mágico, pero en un modo de expresión típicamente cinematográfico, con la intención de transmitir el mensaje: “finalizó la época de las vacas gordas”.

Se había hecho evidente, por primera vez en el país, la movilidad social descendente intra e inter generacional: los hijos vivirían peor que sus padres, ya crecientemente empobrecidos. Los jóvenes protagonistas no están construyendo su porvenir, sino buscando un presente menos urgente porque la inmediatez de la supervivencia cotidiana los ha sumergido en una “pobreza de futuro”²³. Ello significó que en Argentina el tránsito al siglo XXI fue vivido por un sector importante de la sociedad (que incluyó a todas las clases sociales y varias generaciones) con desencanto, pero también, y esto es determinante para explicar los deseos de migrar, con faltas de expectativas de cambio en el provenir.

Hay dos escenas que testimonian muy gráficamente esta situación. La primera transcurre mientras Elsa, recostada en un sofá, le pregunta a Laura:

“¿No te parece que a veces sentís que nunca te va a pasar nada en la vida?”

²¹ Films como *Un oso rojo* (Israel Adrán Caetano, 2002), *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *El polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003), entre otros, dan cuenta del fenómeno.

²² Es interesante subrayar el rol que tuvo la coproducción con empresas extranjeras, sobretudo españolas, en la realización de proyectos cinematográficos que de otra manera no hubieran podido concretarse, como es el caso del film *Un día de suerte*.

²³ Sobre una idea original de Minujin y Anguita (2004).

La segunda escena es un diálogo entre Elsa y Walter, donde éste intenta convencerla de que no emigre:

-Walter: ¿A qué te vas a Italia? ¿Por qué no te quedás?

-Elsa: Y... acá no tengo nada.

-Walter: Nadie tiene nada (...) Acá nadie tiene nada en ningún lado”.

A diferencia de los films anteriores, no hay exposiciones de argumentos a favor o en contra de la posibilidad de emigrar del país, ni se incide en sus causas personales o estructurales. De hecho, Elsa, la heroína, va a Italia en busca de amor. Sin embargo, la representación antropológica del contexto socioeconómico de la crisis y la “descripción densa” de la situación cotidiana de desamparo y desidia en la que se encuentran los jóvenes, opera como factor explicativo. Sus vivencias, su día a día, pone a los protagonistas como eje de los procesos sociales que ocurrían en el país, y de esa manera inscribe la decisión de emigrar de Elsa dentro de escenarios sociales amplios y complejos, o dicho de otro modo, permite plantear que la decisión, si bien fue un acto individual y familiar, estuvo “incrustada” (*“embeddedness”*; Portes y Sensenbrenner, 1993) en aquellos.

Una propuesta sugerente que muestra cómo la coyuntura de crisis en 2001 condujo a la población a evaluar la emigración como una solución posible, y en muchos casos convertirla en la única viable. En consecuencia, el único personaje que encuentra una salida, o al menos una huida hacia delante, es Elsa: la emigración a Italia. Precisamente, “Un día de suerte” será aquel en el cual la protagonista pueda concretar el viaje.

La decisión de emigrar como estrategia para sortear la pobreza o la movilidad social descendente, se explica también por la influencia de un nuevo marco de valores vigentes en la sociedad argentina: el “repliegue hacia uno mismo” que indujo la praxis neoliberal. Como mencionamos antes, las soluciones a los problemas sociales (desempleo, pobreza, desigualdad, violencia, etc.) dejaron de pasar por las instituciones formales o las instancias colectivas (partidos políticos, sindicatos, asociaciones, etc.) para asumirse individualmente. Hay que destacar, no obstante, que este proceso contó con ciertas bases sociales previas asentadas durante la dictadura militar.

La elección del destino migratorio de Elsa parece fortuita (un novio italiano), sin embargo la presencia del personaje del abuelo siciliano da pistas para pensar que tiene fundamento: Italia aparece como una referencia, un lugar conocido a través de testimonios orales, tradiciones familiares, viejas fotografías, canciones, etc. El lugar de origen ha permanecido vivo gracias a las evocaciones de los abuelos. Cuentan además el idioma conocido, la posibilidad de regularizar la situación legal a través de la ascendencia europea y la existencia de posibles redes familiares. Factores todos que en su conjunto contribuyen a decidir el desplazamiento ya que disminuyen la incertidumbre y el temor a los riesgos²⁴.

La ironía circular de la historia de Elsa personifica la paradójica evolución que experimentó Argentina en tres generaciones: de país receptor a emisor de flujos migratorios. Los factores estructurales que llevaron a su abuelo a migrar de Sicilia a Buenos Aires en busca “de la felicidad y la fortuna”, se

²⁴ Sobre la potencia de las redes sociales y la elección de los destinos de la reciente emigración internacional de argentinos puede consultarse: Novick (2007).

invirtieron en la segunda mitad del siglo XX, alterando así la direccionalidad de los flujos. En este sentido, el diálogo entre Elsa y su abuelo, en una escena cargada de emoción, es elocuente:

“(…) buscando hacer fortuna, para ser feliz (…) porque detrás del mar está la vida, no hay hambre (…) la nueva Italia (…) ¡Imponente Buenos Aires! Esto era Europa”.

Las memorias del pasado que este grupo de jóvenes recibió de sus mayores evocan una época de pleno empleo, amplias capas media, ascenso social y “progreso” que les es ajena, tanto como si hubiera ocurrido en otro país. Son relatos, como el del abuelo de Elsa, que provienen de “argentinos” que habían contado en el pasado con el apoyo de la función social del Estado mediante un conjunto de “soportes”, de recursos (sobre todo la propiedad social y el trabajo) y de regulaciones colectivas que les habían garantizado tanto su supervivencia material como su integración social. Historias familiares que en su conjunto constituyen “La Historia Argentina”, la de una sociedad real e imaginaria de inmigrantes extranjeros que llegaron “con una mano atrás y otra adelante” y alcanzaron el sueño de “hacer la América”.

Estas memorias acompañaron la socialización de las sucesivas generaciones y crearon, “naturalmente”, expectativas de progreso, que en el caso de Elsa y toda una generación de jóvenes en Argentina, no alcanzaron a concretarse. La frustración que ello generó se tradujo en muchos casos en un impulso de las familias a la emigración internacional de sus hijos. Precisamente, la escena que citamos antes continúa con el apoyo explícito del abuelo al sueño de su nieta de “hacer la Europa”. Esta actitud es diferente a la que encontramos en otros filmes rodados años antes (Martín H, por ejemplo), y se debe seguramente al quiebre profundo en el imaginario que produjo la crisis de 2001.

Conclusiones

El exilio, por su dimensión, fue el primer flujo migratorio internacional de argentinos de carácter masivo, y por su composición, representó una significativa pérdida de capital humano. Era la primera vez en la historia del país que la emigración de nativos superaba a la inmigración de extranjeros. Como otros movimientos migratorios, fue también dinámico y contingente. Sin embargo, por sus consecuencias, tanto para el lugar de origen, de destino y para el propio migrante, la particularidad de este tipo de desplazamiento fue la marca inicial de violencia que llevó inscripta.

De acuerdo a la muestra de films analizados, el exilio produjo una “ruptura” que involucró todos los ámbitos de la vida del individuo (afectiva, familiar, profesional, etc.); implicó un quiebre “absoluto” que cuestionó pensamientos y prácticas, y obligó a los exiliados a reinventarse a sí mismos. Ello repercutió en la percepción del propio desplazamiento exiliar y en la posibilidad de asentarse en el lugar de refugio.

Interpretado este proceso desde la perspectiva que brinda el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu, encontramos que dentro del universo heterogéneo del exilio, la práctica política y el compromiso moral con el cambio social en Argentina fueron experiencias socializadoras que alentaron el retorno en lugar de la integración. Además, la vivencia de un gran sentimiento de culpa por haber sobrevivido al genocidio perpetrado por la dictadura militar, contribuyó a dificultar la integración en el país de acogida, en la medida que cualquier mejora en las condiciones de vida, podía ser resignificada como una gratificación

inmerecida o una forma de abandonar el compromiso moral con la causa y con la agrupación política de afiliación en Argentina.

En aquellos largometrajes que abordaron el retorno de los desterrados, éste apareció descrito como una opción, a veces individual y otras familiar, fuertemente influida por los avatares vividos durante el exilio (inserción laboral, hijos, pareja, etc.). En los casos de exiliados que optaron por permanecer indefinidamente en el país que los acogió o durante algún tiempo después de finalizada la dictadura, el exilio asumió una extensión temporal indefinida, “como un castigo que no terminará nunca”.

Por su parte, la emigración económica que comenzó a finales de la década de 1990 y se convirtió en pocos años en la más significativa de la historia del país, fue planteada en los films como una opción dilemática intrafamiliar, donde los sentimientos de pertenencia al origen operaron en contraposición a indicadores “objetivos de malestar social” (como el nivel de ingresos, la seguridad personal, la calidad de vida, etc.). En esta disyuntiva, Argentina apareció representada como el lugar donde se encuentra todo lo que el potencial emigrante ama, pero también fue calificada con atributos negativos frente al lugar de destino (pobreza versus prosperidad; frustración versus logros; represión versus libertad, etc.).

En films anteriores a la crisis de 2001, este diagnóstico se encontraba matizado por la intervención de personajes, generalmente protagonizados por jóvenes, con expectativas de cambio en el porvenir. En films producidos después de la crisis, se tornó evidente el quiebre definitivo de este imaginario y la aparición de otro caracterizado por una “pobreza de futuro”. Junto a ella, un presente urgente, económicamente precario, donde las relaciones tradicionales de reciprocidad se debilitaron, creció la incertidumbre, y se instaló una sensación de desasosiego y angustia. Además, la “fuga” del Estado y la pérdida de confianza en las clases dirigentes, contribuyeron a diluir la esperanza en un porvenir mejor a corto plazo.

La decisión de emigrar a otro país con mejores niveles de bienestar social, apareció en los films “incrustada” (*embeddedness*) en este contexto. Se presentó como una estrategia idónea (a veces la única) para sortear la pobreza o la movilidad social descendente. Pero también se explica por la influencia de un nuevo marco de valores vigentes en la sociedad argentina: el “repliegue hacia uno mismo” que indujo la praxis neoliberal. Ello condujo a que las soluciones a los problemas sociales (desempleo, pobreza, desigualdad, violencia, etc.) dejaran de ser gestionadas por las instituciones formales o las instancias colectivas (partidos políticos, sindicatos, asociaciones, etc.) y pasaran a ser asumidas por cada uno de los individuos o sus familias.

Por último, la elección del lugar de destino de la migración no fue fortuita. En los largometrajes seleccionados, los potenciales migrantes se dirigieron a lugares donde poseían redes familiares o amicales. En este sentido, también operó la influencia de la representación que cada uno tenía del país de destino. Una imagen que fue condicionada por la información transmitida por las propias redes y por las memorias familiares en aquellos casos donde los antepasados del potencial migrante fueron inmigrantes extranjeros (españoles, italianos, etc.). Estos factores contribuyeron a reducir la incertidumbre, y por ende, a estimular el desplazamiento.

Referencias

- Altimir, Oscar y Beccaria, Luis (2001). El persistente deterioro de la distribución del ingreso en la Argentina. *Desarrollo Económico*, 40(160), 589-618.
- Aspiazu, Daniel; Basualdo, Eduardo; Khavisse, Miguel (2004). *El nuevo poder económico en la Argentina de los años '80. Edición definitiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benedetti, Mario (1983). El desexilio. *El País*, 18 de abril de 1983; *El exilio y las elecciones. Resumen de la actualidad argentina*, 95.
- Bourdieu, Pierre (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Droz. Genève.
- Bourdieu, Pierre (1980). *Le sens pratique*. Paris: Minuit.
- Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Del Olmo Pintado, Margarita (1989). *La construcción cultural de la identidad*. Madrid: Universidad Complutense.
- Del Olmo Pintado, Margarita (2003). *La utopía en el exilio*. Madrid: CSIC.
- Esteban, Fernando (2007). Exilio e hipermodernidad: el caso de exiliados sudamericanos en España y su lucha por los derechos humanos. *Opción*, octubre, 82-87.
- Ferro, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Aditorial Ariel.
- Garzón, Baltasar (2000). *Punto y Seguido*, (0), marzo, 22-35
- INDEC (2002a). Información de Prensa. *Movimiento Internacional de Personas a través de los principales puestos migratorios del Gran Bs. As.* Buenos Aires.
- INDEC (2002b). *Encuesta Permanente de Hogares*. Varias series.
- Grinberg, León; Grinberg, Rebeca (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jensen, Silvina, I. (2007). *La provincia flotante. El exilio argentino en Catalunya (1976-2006)*. Barcelona: Casa Amèrica Catalunya.
- Lattes, Alfredo; Oteiza, Enrique (1987). *Dinámica migratoria argentina (1955 – 1984) Democratización y retorno de expatriados*. Vol. 1, 2ª edición. Buenos Aires: CEAL.
- Lattes, Alfredo; Comelatto, Pablo; Levit, Cecilia (2003). Migración internacional y dinámica demográfica en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XX. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 17(50).
- Minujin, Alberto; Anguita, Eduardo (2004). *La clase media. Seducida y abandonada*. Buenos Aires: Edhasa.

- Mira, Guillermo (2003a). “¿Sobrevivir o vivir en Madrid? Exiliados argentinos del 76”. En Ángel, B. Espina Barrio (dir.). *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, V. Emigración e integración cultural* (pp. 187-198) Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mira, Guillermo (2003b). Voces distantes, otras miradas examinan el círculo de hierro. Política, emigración y exilio en la declinación Argentina. *América Latina Hoy*, 34, 119-143.
- Novick, Susana (Dir) (2007). *Sur-Norte. Estudios sobre la reciente emigración de argentinos*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.
- Portes, Alejandro; Sensebrenner, Julia (1993). Embeddeness and immigration: notes on the social determinants of economic action. *The American Journal of Sociology*, 98 (6), 1320-1350
- Ranalletti, Mario (1999). “La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989”. En *Film-Historia*, IX (1), 3-15.
- Ribas, José (1997). Entrevista a Adolfo Aristarain. *Ajoblanco*, 97, junio, 11-15
- Rosenstone, Robert, A. (1997). *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Yankelevich, Pablo. (Comp.) (2004). *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.

Anexo I Fichas técnicas de los films



Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul

Fecha de Estreno: 21 de mayo de 1987
Dirección: Jorge Coscia y Guillermo Saura
Guión: Jorge Coscia según libro de Julio Fernández Baraibar
País: Argentina.
Duración: 100 minutos

Intérpretes

Emilia Mazer, Norberto Díaz, María Vaner, Arturo Bonín, Cristina Banegas, Víctor Laplace, Guillermo Battaglia, Saim Urgay, Elvia Andreoli, Ricardo Bartis, Marcelo Alfaro, Mercedes Morán, Fernando Alvarez, Alberto Busaid, Claudio Gallardou, María Fiorentino, Paulino Andrada.

Equipo Técnico

Asistente de Dirección: Chino Collado
Fotografía: Diego Bonacina
Montaje: Darío Tedesco y Liliana Nadal
Música: Oscar Cardozo Ocampo
Escenografía: Guillermo Palacios
Calificación: Prohibida para menores de 16 años.
Cartel publicitario:



Made in Argentina

Fecha de Estreno: 14 de mayo de 1987
Dirección: Juan José Jusid
Guión: Juan José Jusid y Nelly Fernández Tiscornia según la obra teatral de Nelly Fernández Tiscornia
País: Argentina.
Duración: 86 minutos

Intérpretes

Luis Brandoni, Marta Bianchi, Leonor Manso, Patricio Contreras, Hugo Arana, Jorge Rivera López, Frank Vincent, Alberto Busaid, Mario Luciani, Gabriela Flores, Marzenka Nowak, Alejo García Pintos, Roxana Randon, Aldo Piccioni, Jorge Schubert

Equipo Técnico:

Producción Ejecutiva: Alberto Trigo.
Fotografía: Hugo Colace
Montaje: Juan Carlos Macías
Música: Emilio Kauderer
Sonido: Daniel Fainzilber
Temas Musicales: Eladia Blazquez
Escenografía: Luis Diego Pedreira
Calificación: Prohibida para menores de 13 años.



Martín (Hache)

Fecha de Estreno: 17 de abril de 1997
Dirección: Adolfo Aristarain
Guión: Adolfo Aristarain con la colaboración de: Kathy Saavedra
País: Argentina, España
Duración: 130 minutos.

Intérpretes

Federico Luppi, Cecilia Roth, Juan Diego Botto, Eusebio Poncela, Ana María Picchio, Enrique Liporace, Claudia Gallegos, Leonora Valcarcel, Sancho Gracia, Rodrigo Fresán, Mercedes Halfon, Gustavo Chantada, Leonora Balcarce

Equipo Técnico

Producción: Adolfo Aristarain
Fotografía: Porfirio Enríquez
Dirección de Arte: Abel Facello
Música: Fito Páez
Escenografía: Abel Facello
Making Of: Cristian Frascino y Alexis Puig
Calificación: Solo apta para mayores de 16 años



Un día de suerte

Fecha de Estreno: 16 de mayo de 2002
Dirección: Sandra Gugliotta
Guión: Sandra Gugliotta con la colaboración de: Marcelo Schapces y Julio Cardoso
País: Argentina, España
Duración: 95 minutos

Intérpretes

Valentina Bassi, Claudio Gallardou, Fernán Mirás, Lola Berthet, Darío Vittori, Jesús Berenguer, Damián De Santo, Nicolás Mateo, Claudia Lapacó, Luis Luque, María Laura Cali, Mario Paolucci

Equipo Técnico

Producción: Sandra Gugliotta
Producción ejecutiva: Marcelo Schapces
Jefe de Producción: Raúl Campos
Fotografía: Alberto Ianuzzi

Gogó Andreu, Pochi Ducasse, Silvana Silveri, Dirección de Arte: Fabiana Piotti
Rodrigo Pedreira, Ubaldo Lopresti, Adriano Agrillo, Música: Diego Frenkel y Sebastián Schachtel
Simona Bonucci, Aurora Quattrocchi, María Amato, Vestuario: Mariana Bacigalupo
Gonzalo San Martín, Laura Zaccara. Ambientación: Gabriela Dodero
Asistente de producción: Fernando Roca Rodríguez

Historia editorial

Recibido: 31/03/2008

Aceptado: 23/07/2008

Formato de citación

Mira, Guillermo y Esteban, Fernando (2008). Migraciones y exilios: memorias de la historia argentina reciente a través del cine. *Athenea Digital*, 14, 83-104. Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/490>.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons](#).

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las siguientes condiciones:

Reconocimiento: Debe reconocer y citar al autor original.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar, o generar una obra derivada a partir de esta obra.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)