

Representaciones de mujeres chinas en el cine argentino

Lucía Rud*

Resumen

Este artículo examina las representaciones de mujeres chinas migrantes y de segunda generación en el cine argentino contemporáneo, situando el análisis en el marco de la construcción cultural de identidades y alteridades. Ante la tendencia en América Latina a homogeneizar a las comunidades de Asia del Este bajo la categoría genérica de “chinos” y a desatender las particularidades de las experiencias de las mujeres migrantes, se han reproducido estereotipos que invisibilizan diferencias culturales y de género. Sin embargo, en las últimas décadas ha emergido un cine más diverso, influido por perspectivas diaspóricas y experiencias de hibridez cultural. En este contexto, el artículo propone analizar tres películas argentinas: *Rita y Li* (Francisco D’Intino, 2011), *El futuro perfecto* (Nele Wohlatz, 2016) y *Mujer conejo* (Verónica Chen, 2013), focalizando en la representación de las mujeres chinas migrantes y de segunda generación en el ámbito laboral, afectivo y familiar, así como en su agencia narrativa.

Palabras clave: Cine argentino; Mujeres; Migración; Identidad; Sur Global; Representación

Recibido: 15/12/2025 • *Aceptado:* 13/02/2026

* Universidad de Buenos Aires - CONICET, Argentina.
E-mail: luciarud@gmail.com

Esta obra está bajo licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



A Compass to Research: The Work of Women in Healthcare in Colonial India

Abstract

This article examines the representations of migrant and second-generation Chinese women in contemporary Argentine cinema, situating the analysis within the broader framework of the cultural construction of identities and alterities. Given the tendency in Latin America to homogenize East Asian communities under the generic category of “Chinese” and to overlook the specific experiences of migrant women, stereotypes have been reproduced that render cultural and gender differences invisible. However, in recent decades, a more diverse cinema has emerged, influenced by diasporic perspectives and experiences of cultural hybridity. In this context, the article analyzes three Argentine films: *Rita y Li* (Francisco D’Intino, 2011), *El futuro perfecto* (Nele Wohlatz, 2016), and *Mujer conejo* (Verónica Chen, 2013), focusing on the portrayal of migrant and second-generation Chinese women in labor, affective, and family spheres, as well as on their narrative agency.

Key-words: Argentine Cinema; Women; Migration; Identity; Global South; Portrayal

Introducción

El cine, como agente de construcción cultural, no solo refleja las realidades sociales, sino que también las moldea, produciendo y reproduciendo imaginarios sobre la identidad, la alteridad y la pertenencia. En el contexto argentino, la creciente visibilidad de las comunidades asiáticas (en especial, china y coreana) ha comenzado a permear la producción cinematográfica, abriendo un espacio para narrativas que desafían invisibilización o representación monolítica de sujetos racializados. Este artículo se propone analizar cómo se construyen las representaciones de las mujeres chinas (migrantes y de segunda generación) en tres films argentinos contemporáneos, explorando una pregunta central: ¿estas narrativas reproducen los estereotipos globales asociados a las mujeres asiáticas, o emergen discursos alternativos que dan cuenta de la complejidad de sus experiencias desde una perspectiva local y situada desde el Sur Global?

Los medios de comunicación en América Latina han tendido a agrupar a las diversas comunidades de Asia del Este bajo la etiqueta genérica de “chinos”, borrando sus particularidades nacionales y culturales. Esta generalización ha fomentado la circulación de tropos que reducen a los individuos a estereotipos exóticos. Sin embargo, en las últimas décadas, un cine más introspectivo y diverso ha comenzado a emerger, en parte impulsado por cineastas de la propia diáspora, que se caracteriza por una mirada “desde adentro” (Naficy 2001; Abrego 2018). A pesar de esto, perduran ciertos estereotipos en la representación de migrantes asiáticos.

Para llevar a cabo este análisis, se examinará un corpus de películas clave que abordan la experiencia de mujeres chinas en la Argentina. El análisis se centrará en *Rita y Li* (Francisco D’Intino 2011), *Mujer conejo* (Verónica Chen 2013) y *El futuro perfecto* (Nele Wohlatz 2016) -dos de los films fueron dirigidos por mujeres. La mirada de directoras como Verónica Chen y Nele Wohlatz no solo se centra en la migración, sino que ejerce una ‘visión de género’ situada: sus protagonistas no son acompañantes pasivas de la migración masculina, sino sujetos que disputan su autonomía, el control sobre su futuro laboral y sus vínculos afectivos, desafiando el mandato patriarcal tanto de la cultura de origen como de la sociedad receptora.

Otras películas que abordan la migración china en la Argentina, centradas en hombres, incluyen *La Salada* (Juan Martín Hsu 2014), *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein 2011), *Arribeños* (Marcos Rodríguez, 2015) y *Los caminantes de la calle* (Juan Martín Hsu 2025). Dos documentales no fueron tomados en esta ocasión, aunque resultan de interés para un futuro análisis: *Semillas que caen lejos de sus raíces* (Tomás Lipgot 2024) y *La luna representa mi corazón* (Juan Martín Hsu 2022) —esta última, filmada en Taiwán. También pueden mencionarse los cortometrajes “Nueva casa” (Rocío Puente de Diego, 2019), “Diamante mandarín” (Juan Martín Hsu 2015) y “Nueva de Fujian” (Analía Orfila 2013), y la serie *Viral* (Rodrigo Maggio 2020).

La metodología consiste en un análisis cualitativo de los films, prestando atención a cómo se representan a las mujeres en los ámbitos público y privado, los tipos de trabajo que desempeñan, la naturaleza de sus vínculos afectivos y sociales (tanto con la comunidad asiática como con la sociedad argentina en general) y su grado de agencia dentro del relato. Se comparará con los estereotipos habituales de representación de modelos asiáticos propios del cine hollywoodense y con la representación de medios audiovisuales en Argentina.

Como investigadora y mujer del Sur global, provengo de un país (Argentina) que históricamente ha recibido –con matices de generosidad y hostilidad– a una colectividad migrante china que supera las 200,000 personas. Este trabajo busca desentrañar el modo en que el cine argentino reflexiona y representa a la migración china, y si bien es ineludible señalar las posibles exotizaciones y prejuicios que replican estructuras de poder, el objetivo primordial es destacar la búsqueda de un encuentro horizontal. Mi punto de partida es la idea de que entre las mujeres asiáticas y las latinoamericanas existe una potencialidad de paridad o semejanza y no solo de diferenciación, en tanto se comparte una experiencia de la alteridad respecto a las hegemonías culturales y económicas del Norte global, y el lugar de las mujeres en la(s) sociedad(es). Mi mirada se enfoca, por lo tanto, en la posibilidad ética del encuentro, y presumo esa misma intención en el corpus de films seleccionados.

1 Migración china y taiwanesa a la Argentina

Aunque la llegada de migrantes chinos a Argentina se remonta a fines del siglo XIX y principios del XX, estos flujos iniciales consistían en grupos reducidos, predominantemente hombres solteros que rara vez se asentaban en el país. La migración masiva que incluyó una fuerte presencia femenina y familiar comenzó en las décadas de 1970 y 1980, protagonizada por familias provenientes de Taiwán. A esta le siguió una importante ola migratoria en la década de 1990 desde China continental, principalmente de Shanghai y Fujian, y luego, otro contingente más numeroso, mayoritariamente proveniente de la región de Fujian, a partir de 2004 (Denardi 2022).

El modelo de organización comercial chino se centró en el “familismo” o la empresa familiar (Denardi 2023). Esta estructura, que predomina en los supermercados y rotiserías chinas en Buenos Aires, se caracteriza por la dirección de un padre de familia, la participación de todos los miembros de la familia, y la coincidencia de lugar de trabajo y lugar de vivienda.

Dentro de este esquema, las mujeres han ocupado a menudo un rol económico subalterno. Un estudio de Sui Lee (1999) [citado en Carruitero 2009] indicaba que el 68 % de las esposas migrantes chinas se dedicaba a la profesión u oficio del marido. Esta inserción laboral se vio facilitada por la elección de rubros que no requerían un alto dominio del idioma local, como almacenes, lavaderos de ropa o casas de revelado de fotos. El patrón migratorio predominante, donde el hombre emigra primero y luego reúne a su pareja e hijos, también reforzó la centralidad de la unidad familiar.

En cuanto a las segundas generaciones (especialmente mujeres), las descendientes de migrantes suelen sentirse conflictuadas por mandatos culturales contradictorios. Los padres ejercen una fuerte presión en decisiones vitales como el matrimonio o tener hijos. La incorporación de costumbres locales por parte de las jóvenes en ocasiones genera desaprobación por parte de los progenitores y familiares. A pesar de estas presiones, el contexto argentino también se presenta para muchas mujeres chinas como un lugar de liberación y empoderamiento (Denardi 2022), en tanto en algunos casos logran mayor independencia personal y económica, y desligarse de ciertos mandatos tradicionales vinculados al cuerpo y los atributos femeninos.

Parte de la migración china en la Argentina considera la educación como un pilar fundamental. Existe un fuerte estímulo para que las mujeres estudien, en ocasiones mayor que el observado para los hombres, siendo una vía clave para el ascenso social. Esta nueva realidad no implica una ruptura total con la tradición. Denardi (2022) y Denardi y Luo (2022) destacan que las mujeres desarrollan una fina combinación de valores modernos y urbanos (como la independencia) con normas tradicionales (como el respeto al patriarcado y la piedad filial). Las mujeres aprovechan los intersticios del sistema para distanciarse de las normas opresivas sin necesidad de una ruptura total. Simultáneamente, las generaciones más jóvenes, gracias a su competencia bilingüe, asumen nuevos roles cruciales dentro de la estructura familiar. Se convierten en mediadoras comunicacionales entre la familia y la sociedad local. Asumen responsabilidades administrativas, como gestiones de trámites bancarios y tareas comerciales que sus padres no pueden realizar debido a barreras idiomáticas.

2 Tropos de la mujer asiática en el cine

En el cine y los medios de comunicación occidentales, es común encontrar dos construcciones estereotipadas sobre las mujeres de Asia del Este (sin distinción entre chinas, japonesas y coreanas): la “mujer dragón” (*dragon lady*) y la “flor de loto” o “mariposa” (*lotus blossom, butterfly*¹) (Tajima 1989: 176). Estos dos tropos, aunque opuestos en apariencia, funcionan en conjunto para reforzar una misma narrativa: la dominación del Occidente sobre el Oriente. Mientras que la “mujer dragón” es hipersexualizada,

¹Por *Madame Butterfly*, la ópera de Giacomo Puccini.

manipuladora y peligrosa (una villana que finalmente es derrotada), la “flor de loto” representa la sumisión, la obediencia y la abnegación, sin agencia propia ni autonomía (una víctima ingenua), ofrecida como recompensa al protagonista masculino blanco². Así, el cine occidental (hollywoodense) ha construido una narrativa en la que Asia es “lo otro”: misterioso, débil y exótico, un telón de fondo útil para reafirmar la centralidad de Occidente (Liu 2000). Películas del cine clásico de Hollywood como *The World of Suzie Wong* (Richard Quine 1960), *Sayonara* (Joshua Logan 1957) o la filmografía completa de Anna May Wong, ejemplifican estos tropos, que no surgieron en un vacío. Su genealogía se entrelaza con la historia de las relaciones entre Estados Unidos y Asia desde finales del siglo XIX, con hitos como el Page Act de 1875 (que prohibía el ingreso de mujeres chinas a los Estados Unidos) y se consolidaron especialmente después de la Segunda Guerra Mundial³.

Si bien estos tropos se desarrollaron en el contexto estadounidense, resulta pertinente preguntarse qué ocurre con dichos estereotipos en escenarios no centrales, donde la noción de “dominación” no tiene el mismo peso geopolítico. Siguiendo a Wallerstein (2004), Argentina puede pensarse como un país semiperiférico: no ocupa la posición hegemónica de Estados Unidos en la producción cultural global, pero tampoco se ubica en los márgenes absolutos del sistema-mundo. Esta ubicación intermedia condiciona la manera en que los imaginarios hollywoodenses circulan, se consumen y se reconfiguran en el ámbito local⁴.

El cine de Hollywood posee un alcance global, y sus imágenes y tropos circulan de manera extendida incluso en contextos periféricos. En consecuencia, los estereotipos que produce contribuyen a moldear imaginarios sobre las mujeres asiáticas también fuera de Estados Unidos y Europa. Sin embargo, en países como Argentina intervienen otros factores. Las dinámicas sociales, culturales y raciales adquieren configuraciones propias, de modo que la representación cinematográfica de mujeres asiáticas no siempre reproduce de manera lineal los esquemas heredados del

²Estas representaciones no solo afectan a los personajes femeninos. Los hombres asiáticos también son representados como tímidos y emasculados, en contraste con la virilidad y el poder del varón blanco occidental.

³Esta temática fue ampliamente trabajada en: Tajima (1989); Marchetti (1994); Parreñas Shimizu (2007).

⁴Resulta pertinente observar que en otros países latinoamericanos con producción cinematográfica más exigua que la Argentina, también existen producciones audiovisuales sobre las migraciones chinas. Por ejemplo, *Vacío* (Paúl Venegas, 2021), es un film ecuatoriano que narra la experiencia de dos inmigrantes chinos en Guayaquil.

imperialismo cultural, sino que puede dar lugar a relecturas, hibridaciones o silencios específicos del ámbito local.

3 Las mujeres chinas en los medios argentinos

Un ejemplo paradigmático de esta representación estereotipada, pero a la vez de alta visibilidad, surgió en la televisión de principios del siglo XXI: el personaje de “Sushi” (interpretado por Irene Cheung Choi Lin) en el popular programa de humor *Todo x 2 pesos* (2000-2002). Sushi era una asistente que hablaba en un español intencionalmente entrecortado, cumpliendo un rol cómico basado en la extrañeza y el exotismo. El programa utilizaba la sátira y el absurdo como lenguaje principal, y en ese sentido, a pesar de los estereotipos y orientalismos, Sushi se convirtió en un personaje aceptado y querido por el público.

La crisis socioeconómica de 2001 constituye un hito relevante debido a la amplia difusión mediática de los saqueos a supermercados administrados por propietarios de origen asiático. En ese contexto, el rostro de Wang Zhao He, ciudadano chino cuyo minimercado en Ciudadela fue saqueado el 20 de diciembre de ese año, se convirtió en un símbolo de inflexión social y política, poniendo en relevancia la figura de los migrantes asiáticos⁵. Sin embargo, debe marcarse la ausencia de mujeres asiáticas en la cobertura que hicieron los medios.

El panorama de la representación de migrantes chinos (y en particular, de mujeres chinas) en el audiovisual argentino ha comenzado a transformarse significativamente en los últimos años. La irrupción de nuevas figuras mediáticas, muchas de ellas parte de la segunda o tercera generación de la diáspora, ha permitido una representación más compleja y autogestionada. Personalidades como la cocinera e influencer Karina Gao, la actriz y comunicadora Eva Blanco (también conocida como Lu Xia), o la actriz y música Haien Qiu, han pasado a ser figuras claves que reflexionan sobre su identidad chino-argentina (a veces llamada ‘argenchina’) en el espacio público, disputando los antiguos estereotipos y mostrando la diversidad de sus experiencias. Aún así, la presencia de mujeres chinas en los medios argentinos continúa siendo exigua.

⁵Como consecuencia de la crisis, se comenzó a cuestionar la narrativa dominante de una Argentina de clase media y de ascendencia europea.

4 Mujeres chinas en tres películas argentinas

Rita y Li es un film de pequeño presupuesto, de características costumbristas. La idea de la película surgió a partir de una situación que presencié el director, Francisco D’Intino, en un lavadero: un momento de complicidad entre la dueña, de origen chino, y su empleada, de origen peruano (Ranzani 2011). En el film, Li es una inmigrante china que había trabajado en un supermercado en la ciudad de Santa Fe con su marido, pero durante los saqueos de 2001, el local fue vaciado y su esposo fue asesinado⁶. Este trasfondo sitúa a Li en un estado de vulnerabilidad estructural, un tema recurrente en las representaciones de mujeres migrantes. Años después, Li consigue empleo en el lavadero “La Esperanza”. El dueño es Pereira, un policía con negocios turbios, que le retiene los documentos con la excusa de tramitar la residencia. Rita, una joven migrante recién llegada desde Paraguay, es contratada como ayudante de la lavandería. Tanto Li como Rita trabajan de manera informal, en jornadas largas, sin día de descanso, por una paga mínima.

La representación del personaje de Li sigue ciertos estereotipos habituales de las mujeres asiáticas: es rígida, callada, distante en un primer momento y trabaja incansablemente (la “minoría modelo”). El espacio de trabajo, el lavadero, es también un tropo de la migración asiática en la Argentina. La actriz que interpreta a Li, Miki Kawashima, es japonesa, no china⁷,

⁶En el imaginario social sobre la crisis de 2001 circula con frecuencia la idea de comerciantes chinos asesinados durante los saqueos (por ejemplo, presente en la novela *Tacos altos*, Federico Jeanmaire, 2016). Sin embargo, si bien numerosos supermercados y autoservicios administrados por inmigrantes chinos fueron efectivamente saqueados y hubo agresiones físicas graves, los medios de la época y los informes de organizaciones de derechos humanos (como el CELS) registraron robos, daños materiales y agresiones, pero no homicidios a ciudadanos chinos.

⁷En el audiovisual argentino contemporáneo, la presencia de intérpretes de ascendencia asiática suele estar mediada por criterios fenotípicos más que por una correspondencia precisa entre origen del actor y nacionalidad del personaje. Un caso reciente es el de la serie *Envidiosa*, donde la actriz de origen japonés Débora Nishimoto encarna un personaje chino. En contraste, como en el film *La salada*, se hizo hincapié en el casting en que el origen étnico de los actores debía coincidir con el de los personajes. Este fenómeno de sustitución étnica no es exclusivo del contexto local; se observa en otras cinematografías del Sur Global, como la mexicana, donde la caracterización física suele primar sobre la identidad cultural del intérprete, invisibilizando a los actores de la propia diáspora; este es el caso de la telenovela *El pecado de Oyuki* (1988), donde los personajes de origen asiático son interpretados por actores no-asiáticos caracterizados con maquillaje y prótesis (*yellowface*).

lo que puede señalar una generalización panasiática en la representación (Julietta Ortega, por su parte, representa a una migrante paraguaya, siendo ella argentina). El eje del film es la unión entre Li y Rita, la superación de sus barreras culturales en tanto ambas hacen frente juntas a la precariedad de su situación migratoria y a las agresiones masculinas.

Los personajes hablan castellano, con acentos particulares. Solo en una escena Li dice una frase en chino (“este bosque es muy lindo, te gustaría” / 这树林很美, 你会喜欢的, *zhe shulin hen mei, ni hui xinhuan de*), y un pretendiente de Rita menciona una palabra en guaraní (*ñati’ũ*, mosquito). A lo largo de la película, las capacidades de Li en castellano no son consistentes. En la mayoría de las situaciones, es capaz de expresarse (con acento), con gramática correcta y vocabulario amplio, cuya principal característica es la falta de artículos definidos e indefinidos:

¿Cómo sabe esa mujer? Yo no conté a nadie. Eso fue en otra parte de ciudad, aquí nadie sabe. Yo no dije. Pereira sabe porque él cuidaba supermercado y conoció a Wang, por eso me dio trabajo aquí. Y él no habla con cliente. Y ¿cómo sabe ella? (...) yo eso lo llevo acá. Mucho dolor. Murió Wang y perdí todo.

Te muestro: esta foto es en Beijing, cuando casamos. Este es Wang. Cinco días en Beijing, era muy lindo. Cuando volvimos a casa de padres, él decidió venir aquí. Vino y abrió negocio. Aquí todo iba muy bien. Siempre quisimos abrir restaurante. Yo, buena cocinera, vine aquí con mucha confianza de abrir restaurante. Y aquí hay carta de él. Y mapa de China. Ves, aquí, Yumen. Cerca de aquí nací yo.

En otros instantes, su castellano resulta limitado en formas verbales: “ahora comé. Cuando comer, comer; cuando hablar, hablar. Yo no trabaja aquí siempre. Pereira sabe. Cuando yo pueda voy a abrir restaurante”. En un momento, Rita se burla del acento de Li al repetir una de sus frases. Li responde con una sonrisa cálida, interpretando la burla como una muestra de afecto y camaradería. A su vez, en otra ocasión, Li devuelve la ironía al comentar que Rita demuestra mayor destreza al pintarse las uñas que al realizar tareas prácticas. El vínculo entre ambas es de pares.

Li aparece en varios planos tomando té en taza con diseño chino. En una escena, Rita prepara mate cocido en esas tazas. Más adelante, Li prepara chipa para Rita. En otra escena, uno de los clientes pide a Li una receta

para cocinar con un wok, y Rita pregunta qué es un wok. A lo largo del film, son estos los pocos marcadores de identidad étnica (junto con una figura de Buda en segundo plano).



Figura 1: Rita contiene a Li mientras relata el saqueo del supermercado.

Mujer conejo es un film de ficción con características fantásticas. Ana Yang (interpretada por Haien Qiu⁸, nacida en Shanghai y emigrada a Argentina) es una mujer de padres chinos pero nacida en Argentina. No habla el idioma “chino” y trabaja en la sección de habilitación de locales de un Centro de Gestión y Participación). Ana descubre un hospedaje ilegal conectado a la trata de personas y es perseguida por la mafia china. En su huida, llega a un campo donde descubre una plaga de conejos carnívoros mutados genéticamente, creados por chinos para producir su propio alimento en granjas con trabajadores ilegales. El film denuncia la corrupción y la xenofobia, exponiendo “las complejidades de vivir como una mujer asiática en un lugar donde sus ancestros son vistos como invasores” (Lerer 2013). Ana encarna la dislocación cultural de la segunda generación. Su apariencia física la ubica fuera del imaginario nacional hegemónico en la Argentina (que suele pensarse de ascendencia europea, aunque estadísticamente eso sea una parte minoritaria de la población). La directora, Verónica Chen (hija de un

⁸Verónica Chen menciona el casting como una parte ardua de la producción de la película debido a la ausencia de actores y actrices chinas en la Argentina (Montesoro 2013).

migrante chino⁹), utiliza recursos visuales como la animación inspirada en el manga y el uso de cámaras de seguridad, cámaras ocultas y grabaciones de celulares. Estos dispositivos evidencian la vigilancia, el desplazamiento y la pérdida de control sobre la propia imagen, reforzando la sensación de alienación.

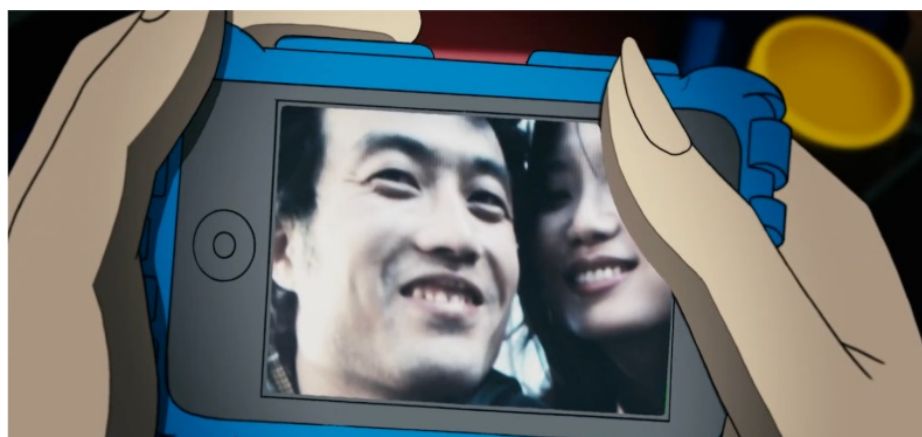


Figura 2: Animación y cámara de celulares en *Mujer conejo*.

Ana mantiene una relación con Alonso, un hombre argentino que demuestra pequeños gestos de xenofobia (el gesto al pedir “palitos”, la aclaración de “cae un boliviano”). Aunque en la representación se la presenta con una imagen sensual (incluyendo desnudos), Ana no es mostrada como un objeto pasivo, sino como un sujeto activo. Alonso la desea y, con insistencia, busca acceder a su cuerpo. Sin embargo, él parece mucho más interesado en establecer una relación amorosa que Ana. En paralelo, tanto él como los colegas de Ana reproducen expresiones abiertamente racistas (“¡Cómo gritan los chinos!”, “siempre discuten estos”, “si a vos no te importan los chinos, si vos no hablás chino”, “cosas de chinos”) que revelan una mirada despectiva hacia la comunidad china.

El lugar de Ana, según Verónica Chen, es:

Ana es como mi reverso, porque ella sí ‘parece’ china y yo me veo occidental. El concepto de pureza siempre me hace sentir incómoda. Pureza de razas, idiomáticas, culturales o físicas... ya

⁹Su padre era Keh-chi Chen, un diplomático chino proveniente de Nankín que llegó a la Argentina luego de la invasión japonesa, y a quien está dedicada la película.

sabemos adónde nos lleva eso. Hoy, más que nunca, el futuro está en la mezcla, en la asimilación. Tal vez sea nuestra única posibilidad de supervivencia como humanos. Vivimos con cierta angustia cómo Asia irrumpe en nuestro imaginario occidental. Y la película extrema esta visión paranoica sobre la invasión ‘del otro’, ese tan diferente. ‘¡Los chinos van a dominar el mundo!’, exclamamos (en Lerer 2013).

Ana no habla “chino”, solo castellano, y los diálogos entre personajes que hablan mandarín no se subtitulan, poniendo al espectador que no hable el idioma en una situación de desconocimiento de lo que se está diciendo. Si bien este recurso puede interpretarse como una estrategia para situar al espectador en la misma posición de alienación y desconocimiento que Ana, también conlleva un riesgo representacional. Como señala la crítica postcolonial, la ausencia de traducción puede terminar reforzando el prejuicio orientalista de que el idioma chino es un código ininteligible, casi “bárbaro”. Al negarle al espectador el acceso al sentido del habla, el film corre el peligro de clausurar la alteridad en una dimensión puramente sonora y exótica, confirmando la idea estereotipada de que aquello que “está en chino” es, por definición, incomprensible. Sin embargo, no es el único idioma extranjero: en una escena, dos personajes hablan en euskera (esto sí es subtitulado, aunque no se aclara qué idioma se escucha). La identidad nacional relacionada al idioma es parte explícita de diálogos:

Wang: Todos esclavos de la ley. Usted china, aunque no habla chino.

Ana: Yo no soy china.

Wang: Sí, sí, sí.

El futuro perfecto es un documental sobre Zhang Xiaobin, una chica china de 18 años que llega a la Argentina para reunirse con su familia. La película sigue el aprendizaje del castellano de Xiaobin y su vida en Buenos Aires, desde sus primeras palabras en el ambiente laboral (en la fiambrería: jamón crudo, lomito, salame, panceta, mortadela, matambre) hasta la posibilidad de construir un relato en condicional imaginando diferentes finales posibles para su historia. La directora, una extranjera (alemana) que llegó a la Argentina sin hablar castellano, conoció a la joven china en el Centro Universitario de Idiomas. Cabello del Moral y Mathez (2023) analizan el modo de representación en este documental según el concepto de mirada oposicional (*oppositional gaze*) de bell hooks, en tanto Xiaobin en numerosas

escenas sostiene su mirada frente al contexto que la rodea. La mayoría de los planos en el film son del rostro de Xiaobin no como objeto sino siguiendo su respuesta a las situaciones cotidianas, algunas de microrracismo, otras de diálogo con su familia, con argentinos -que habitualmente están fuera de escena-, sus amigas y Vijay, su novio indio, bastante mayor que ella. Según indica la directora en una entrevista, las situaciones del documental fueron propuestas por Xiaobin:

Mi primera idea era hacer una película con otra mujer extranjera, y hacer una película en Buenos Aires completamente desde esa perspectiva, desarrollándola a partir de su vida. Pero cuando conocí a Xiaobin se despertó un proceso muy orgánico, donde nos contagiamos mutuamente con nuestras ideas y anécdotas y nos hicimos amigas. Entonces empecé a escribir el guión en paralelo, basándome en la información que iba recibiendo de ella y de sus amigas. De repente fue muy claro que necesitaba probar el espacio con ella y con su cuerpo, que escribir el guión y luego filmarlo no era lo que necesitaba. Necesitaba ajustar el guión pensando en ella (Wohlatz en Rentería 2017).

A lo largo del film se representan diversas situaciones vinculadas a la experiencia migratoria de familias chinas en Argentina. En el ámbito laboral, se observa que Xiaobin trabaja en distintos supermercados propiedad de conocidos de su familia. En un momento, la madre le exige que entregue parte de sus ingresos y le advierte que, si estos no aumentan, deberá incorporarse al trabajo en la lavandería familiar, lo que finalmente termina sucediendo. Además, Xiaobin asume tareas de cuidado de su hermana menor.

Xiaobin es despedida del primer supermercado donde trabaja debido a su dificultad para comunicarse en castellano. El aprendizaje del castellano, que Xiaobin realiza ocultando a su familia el gasto de dinero y tiempo empleado en ello, constituye el eje central del film: la narración comienza mostrando a Xiaobin con un dominio limitado del español (con dificultad incluso en contestar preguntas en formas verbales básicas del pasado) y culmina con la construcción de cuatro relatos alternativos sobre el futuro que imagina para su vida. En ese proceso identitario, la protagonista adopta distintos nombres: Xiaobin, luego Beatriz, asignado en la clase de español, y momentáneamente Sabrina, sugerido por la oftalmóloga debido a la similitud fonética con “Xiaobin”.

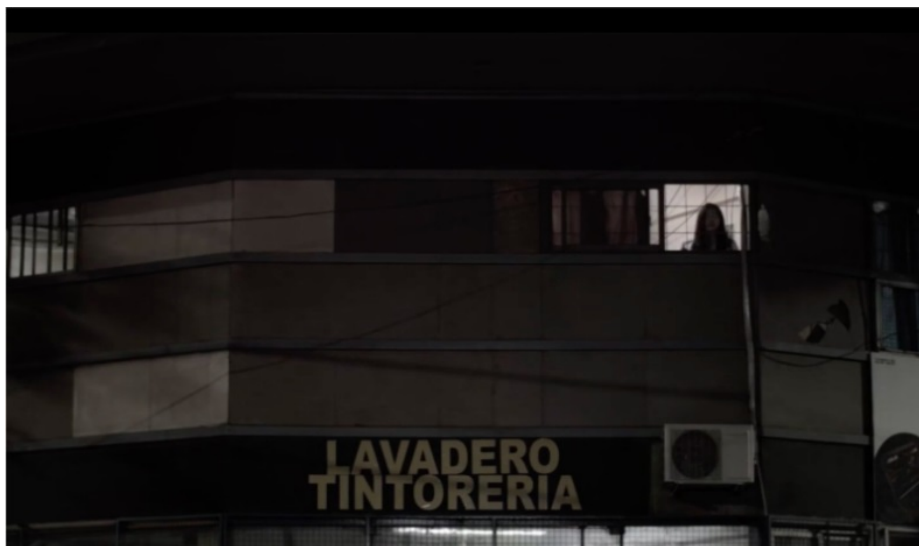


Figura 3: Coincidencia de lugar de trabajo y lugar de vivienda en *El futuro perfecto*.

Los futuros posibles imaginados por la protagonista en la clase de castellano giran en torno a su relación con Vijay. En el primero (la profesora pregunta: “¿pero qué pasaría si tus padres se enterasen que tenés un novio de la India?”), Xiaobin imagina que confronta a sus padres respecto a su novio, los padres la echan de su casa, se va a vivir con Vijay. Luego es interpelada por una mujer que dice ser la esposa de Vijay, y le dice que tiene un hijo. Xiaobin entonces se lleva sus cosas (y a su gato), su padre la busca. En el segundo futuro imaginado (“Y si te obligasen a casarte con un chino ¿qué harías?”), Xiaobin/Beatriz se imagina como dueña del supermercado. En este futuro imaginado, Vijay reaparece acompañado de su esposa. En el tercero (“¿qué pasaría si no te casaras con el marido que tus padres eligen? ¿si te quedaras con Vijay a pesar de todo?”), Vijay es asesinado -probablemente por su suegro- y Xiaobin termina viviendo en situación de calle. Finalmente, en el desenlace que se sugiere como ‘feliz’ (“¿y no te imaginás ningún final feliz?”) y tal vez el más posible, ya que es el que presenta imágenes de archivo personal del viaje de Xiaobin y Vijay a la India, la pareja se casa en una playa, intercambia votos románticos, obtiene el consentimiento de los padres. Este conjunto de variaciones narrativas evidencia las tensiones en torno al matrimonio exogámico dentro de la comunidad migrante china, donde suele privilegiarse la unión con miembros del mismo grupo de origen, con el fin de preservar la lengua y las tradiciones culturales.

Ciertas diferencias en la representación de las mujeres chinas en los tres films pueden atribuirse al disímil posicionamiento de sus cineastas frente a la comunidad representada. La aproximación de cada director varía radicalmente: Francisco D'Intino partió de una exterioridad absoluta, en una representación *desde afuera*, sin conocimiento previo de la comunidad china, con una actriz japonesa, y un costumbrismo marcado. En el extremo opuesto, Verónica Chen filma desde una perspectiva interna, *desde adentro*, marcada por sus experiencias como hija de un migrante chino. Finalmente, Nele Wohlatz ocupa una posición intermedia; aunque no pertenece a la comunidad, su vínculo con la protagonista se forja desde una afinidad experiencial (la extranjería y la barrera idiomática). Cada cineasta, además, tiene muy diferentes trayectorias. Verónica Chen es referente ineludible del Nuevo Cine Argentino desde su film *Vagón fumador* (2001). Nele Wohlatz es una directora de trayectoria más reciente: *El futuro perfecto* fue su ópera prima -con la que ganó el premio a la Mejor Ópera Prima en el Festival de Locarno- y su segundo film *Dormir de ojos abiertos* (Nele Wohlatz 2024) continúa la temática de la migración china, esta vez en Recife. Francisco D'Intino, en cambio, cuenta con una filmografía de carácter costumbrista que incluye títulos como *Bajo otro sol* (1988) y *La esperanza* (2005). Con cinco largometrajes y numerosos cortos, sus films no tienen presencia en festivales cinematográficos, pero suele destacar una intención social y la incorporación de actores reconocidos en el ámbito local.

En esos films, aparecen también dos problemáticas centrales para las mujeres chinas en la Argentina: las competencias idiomáticas tanto en el idioma materno como en el idioma local (rostro chino que no habla mandarín, en el caso de Ana; el aprendizaje del castellano sin el aval de su familia, en el caso de Xiaobin) y las relaciones amorosas con hombres no-chinos. En cambio, en *Rita y Li*, se mencionan circunstancias generales para las mujeres migrantes en la Argentina: los problemas de documentación y las condiciones laborales de semi-esclavitud y trata de personas. Los problemas migratorios y situaciones ilegales también aparecen en *Mujer conejo*. A pesar de la trama fantástica centrada en conejos mutantes, se incluyen algunas referencias, como “los chinos traen a sus propios paisanos, ilegales, y los llevan como esclavos a las granjas”; “y ese edificio lleno de chinos, seguro todos ilegales, traídos como ella”, que reflejan ciertos prejuicios presentes en la sociedad argentina, a la vez que hacen alusión a ciertas experiencias de migrantes chinos en Argentina. Pese a haber una ley migratoria de carácter

garantista (25.871/2004)¹⁰ que reconoce los derechos de los migrantes y no los criminaliza, existe la trata de personas en condiciones laborales precarias, muchas veces por parte de connacionales, especialmente en la industria textil (en el caso de migrantes bolivianos) y restaurantes (migrantes chinos). En ambas películas, se presenta la participación de argentinos en instituciones públicas, como un policía que retiene documentos o el CGP¹¹ aceptando sobornos de comerciantes para habilitar locales. Esto sugiere que los aspectos ilegales de la migración no solo dependen de factores externos, sino también de la connivencia de argentinos en puestos públicos.

5 A modo de conclusión

Puede señalarse que, si bien persisten ciertos elementos estereotípicos, los personajes femeninos en estos films muestran un grado notable de diversidad y complejidad respecto a los tropos del cine de Hollywood, y en concordancia con las observaciones de los trabajos etnográficos de la población migrante china en la Argentina. A diferencia de las narrativas hegemónicas que clausuran la identidad oriental en los tropos de la “mujer dragón” o la “flor de loto” para reafirmar la dominación del Norte Global, las producciones argentinas aquí estudiadas proponen una mirada situada desde el Sur. En ellas, la alteridad no es un telón de fondo exótico, sino que amplían las formas de imaginar lo nacional. Al visibilizar mujeres chinas con agencia propia, las películas invitan a reflexionar sobre las intersecciones entre género, etnicidad y migración, así como sobre la manera en que se configuran los imaginarios en contextos semiperiféricos.

Asimismo, la circulación de estos personajes plantea un diálogo entre imaginarios globales y locales. Si bien Hollywood establece ciertos marcos estereotípicos, el contexto argentino, con su particular historia migratoria, dinámica social y configuraciones culturales, permite resignificar,

¹⁰Aunque la ley migratoria argentina actual reconoce a todas las personas migrantes como sujetos de derecho sin importar su nacionalidad o condición documental, el Artículo 25 de la Constitución Nacional sigue vigente y fomenta explícitamente la inmigración europea, a pesar de la reforma constitucional de 1994.

¹¹El Consejo de Gestión Participativa (CGP) es una institución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que garantiza la participación de los vecinos y vecinas, creada en 2018. En un CGP se realizan trámites para licencias de conducir, registro civil, rentas, infracciones, atención ciudadana, reinserción laboral y pagos relacionados con servicios de la ciudad.

hibridar o incluso subvertir dichos estereotipos. Este proceso revela que la representación de mujeres asiáticas en América Latina no puede entenderse únicamente como una réplica pasiva de modelos externos, sino como un campo activo de negociación cultural y narrativa. No obstante, esta apertura hacia nuevas agencias no está exenta de tensiones. Como se ha observado, persisten desafíos en la industria local, tanto en la elección de castings que tienden a la homogeneización panasiática como en el uso de la barrera idiomática como un recurso que, en ocasiones, puede reforzar la idea de una alteridad inescrutable. En este sentido, queda como línea de investigación futura indagar si estas búsquedas de autonomía y representación se replican en otras cinematografías del Sur Global con fuerte presencia migratoria china, como Perú y México.

Bibliografía

ABREGO, Verónica (2018) “Inmigrantes “chinxs” en la Buenos Aires globalizada: Miradas desde afuera y desde adentro de la experiencia migratoria en *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein, *Mi último fracaso* (2017) de Cecilia Kang y *La salada* (2015) de Juan Martín Hsu”, *Brazilian Journal of Latin American Studies*, 17(32), 66–91.

CABELLO DEL MORAL, Pedro y MATHEZ, Roberto Elvira (2023) “The oppositional gaze in the Argentine cinema of migration: Negotiating Chinese identity and coloniality of seeing in Nele Wohlatz’s *El futuro perfecto* (2016)”, en: Vohnsen, M. and Mourenza, D. (eds.), *Contemporary Argentine Women Filmmakers* (pp. 193–211). Cham: Palgrave Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-32346-1_10

CARRUITERO, María Valeria (2009) Relaciones interculturales y representaciones sociales de jóvenes chinas en Buenos Aires. [Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata]. La Plata: UNLP.

CORRADI, Matías (2023) “Procesos migratorios y género en el cine sudamericano: los casos de “Rita y Li” (Francisco D’Intino, 2011) y “El niño pez” (Lucía Puenzo, 2009)”, *Questión* 3(76): e828. DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e828>

CRENSHAW, Kimberlé (1989) “Demarginalizing the intersection of race and sex”, *University of Chicago Legal Forum* 1: 139–167. Disponible en: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>

DENARDI, Luciana y CHENXI, Luo (2022) “‘El estudio era el único camino para cambiar mi destino’: Posicionamientos de mujeres migrantes chinas en Buenos Aires respecto a su rol en la familia”, *Revista del Museo de Antropología* 15(1): 193–206.

DENARDI, Luciana. (2023) “Guānxì, familismo y asociaciones. ¿Las claves de las Prácticas comerciales de migrantes chinos en Buenos Aires?”, *Ibero-American Studies* 6(2): 7-15.

DENARDI, Luciana (2022) “La diáspora china en Argentina: características generales y respuestas frente al Covid19”, *Ibero-América Studies* 2 (4): 1-9. DOI: <https://doi.org/10.55704/ias.v4i2.02>

HOOKS, bell (1981) *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.

HOOKS, bell (2014) *Black Looks: Race and Representation*. New York: Routledge.

KO, Chisu Teresa (2016) “Between foreigners and heroes: Asian-Argentines in a multicultural nation”, en: Alberto, P. L y Elena, E. (eds.) *Rethinking Race in Modern Argentina*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 268-288.

LERER, Diego (2013, 28 de noviembre) “Estreno: Mujer conejo, de Verónica Chen”, *Los inrockuptibles*. Disponible en: <https://medium.com/los-inrockuptibles/estreno-mujer-conejo-de-ver%C3%B3nica-chen-3b0a135e6f3f>

LIU, Cynthia W. (2000) “When dragon ladies die, do they come back as butterflies? Re-imagining Anna May Wong”, en: Hamamoto, D. and Liu, S. (eds.) *Countervisions: Asian American Film Criticism*. Philadelphia: Temple University Press, pp. 23–39.

MARCHETTI, Gina (1994) *Romance and the Yellow Peril: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Berkeley: University of California Press.

MONTESORO, Julia (2013, 27 de noviembre) “Una mujer, dos mundos, múltiples géneros: Verónica Chen habla de su inclasificable film *Mujer conejo*”, *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/una-mujer-dos-mundos-multiples-generos-veronica-chen-habla-de-su-inclasificable-film-mujer-conejo-nid1640919>

NAFICY, Hamid (2001) *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press.

PAGE, Joanna (2009) *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*. Duke University Press.

PARREÑAS SHIMIZU, Celine (2007) *The Hypersexuality of Race: Performing Asian/American Women on Screen and Scene*. Durham: Duke University Press.

PEÑA, Fernando Martín (2022) “Verónica Chen: mujer líquida”, 1 de diciembre, en <https://www.malba.org.ar/veronica-chen-mujer-liquida/?v=diario>

RANZANI, Oscar (2011, martes 30 de agosto) “De la ficción al documental”, *Página/12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-22744-2011-08-30.html>

RENTERÍA, Carlos (2017, 16 de marzo) “Q & A: Nele Wohlatz”, *Desistfilm*. Disponible en: <https://desistfilm.com/nele-wohlatz-interview/>

RUD, Lucía (2020) “Representaciones de las migraciones y diásporas de Asia del Este en el audiovisual argentino”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.80888>

SUI LEE, Kuo Wei (1999) *Los Migrantes Chinos en la Argentina*. Tesis de Maestría en Políticas de Migraciones Internacionales (no publicada). Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Buenos Aires.

TAJIMA, Renee (1989) “Lotus blossoms don’t bleed: Images of Asian women”, en: Asian Women United (ed.) *Making Waves: An Anthology of Writing by and about Asian American Women*. Boston: Beacon Press, pp. 309–318.

UCHIDA, Aki (1998) “The orientalization of Asian women in America”, *Women’s Studies International Forum* 21(2): 161–174.

WALLERSTEIN, Immanuel (2004) *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham: Duke University Press.

URRACA, Beatriz (2023) “Women, Hybridity and Genre in the Films of Verónica Chen”, en: Vohnsen, M. and Mourenza, D. (eds.) *Contemporary Argentine Women Filmmakers*. Cham: Springer International Publishing, pp. 201-216.