

De *Un cuento chino* a *La luna representa mi corazón*. Narrativas diaspóricas chinas en el cine argentino

From *Un cuento chino* to *La luna representa mi corazón*: Chinese Diasporic Narratives in Argentine Cinema

QING AI

Farmingdale State College, USA

aiq@farmingdale.edu

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9034-6157>

Abstract: Over the past 20 years, Argentina stands out as the only Latin American country to produce a significant body of films about the Chinese diaspora. This article examines these representations in order to provide an overview of these narratives, identify their recurring themes, and distinctive features. The analysis reveals three central points: the evolution from stereotypical views to more diverse and subjective representations; the realistic depiction of the motives and conditions of migration; and the aesthetic and narrative hybridity as an expression of fluid identity.

Key-words: Diaspora; Representation; Cinema; China; Argentina.

Resumen: Durante los últimos veinte años, Argentina se destaca como el único país latinoamericano que ha producido un corpus significativo de películas sobre la diáspora china. Este artículo examina dichas representaciones con el fin de ofrecer un panorama de las narrativas, identificar sus temas recurrentes y rasgos distintivos. El análisis muestra tres lineamientos centrales: la evolución de miradas estereotipadas hacia representaciones más diversas y subjetivas; el retrato realista de los motivos y condiciones de la migración; y la hibridez estética y narrativa como representación de la fluidez identitaria.

Palabras clave: Diáspora; Representación; Cine; China; Argentina.

En los últimos veinte años, el cine hispanohablante ha producido un creciente número de películas que abordan elementos o temas relacionados con los inmigrantes chinos¹, como resultado directo de la diáspora, de la globalización, o como una reacción contra la retórica xenófoba y antiinmigración que impregnan los medios de comunicación y la política. España y Argentina han sido los dos países que más han explorado este tema. En España, se han estrenado películas incluyendo *Biutiful* (2010) y *Chinas* (2023). Argentina, por su parte, es el único país latinoamericano que ha producido una oleada de películas que marcan avances importantes en la representación de los inmigrantes chinos en ese contexto regional. Esta producción se inició con *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein, seguida por una serie de obras de Juan Martín Hsu, como *La Salada* (2014), *Diamante mandarín* (2015), *La luna representa mi corazón* (2021), y *Los caminantes de la calle* (2015). Asimismo, se estrenó *El futuro perfecto* (2016), dirigida por Nele Wohlatz. Todas estas películas representan las experiencias de diáspora como un eje central de sus narrativas.

De hecho, la literatura y las obras de arte sobre migración han sido un tema de creciente interés académico desde la década de 1980 (Brownlie 2022, 7). Sin embargo, en el campo asiático-hispánico, a pesar de los esfuerzos ya realizados por varios académicos², es necesario profundizar las investigaciones para estudiar con mayor rigor las intersecciones entre migración, identidad y representación cultural. El cine argentino ofrece un caso de estudio ejemplar por su calidad, cantidad y diversidad de géneros, directores y temas tratados. Por lo tanto, este artículo analizará las películas argentinas que reflejan las experiencias diaspóricas chinas con el fin de dar un panorama de estas narrativas fílmicas, trazar la representación de dichas experiencias, identificar los temas recurrentes, y destacar las características de estas producciones. A lo largo del análisis se sostiene que las narrativas diaspóricas chinas en el cine argentino han transitado, en las dos últimas décadas, de ser representaciones externas y estereotipadas hacia narrativas más complejas, subjetivas y polifónicas, configurando así un marco interpretativo para comprender las transformaciones de las identidades migratorias en el mundo hispanohablante.

NARRATIVAS Y PERSPECTIVAS

Cronológicamente, *Un cuento chino* es el primer intento fílmico de representar Asia en el contexto latinoamericano (Turzi 2019, 1). Es una comedia dramática dirigida por Sebastián Borensztein y protagonizada por el celebrado Ricardo Darín. La trama comienza con un evento increíble: una vaca cae del cielo en su pueblo natal, marcando

¹ En este contexto, el término étnico chino se refiere a una persona de ascendencia originaria china, abarcando la China continental, Taiwán, Hong Kong y Macao.

² Entre otros se encuentran Cohen (2015); Reeds (2016); García y Petrich (2012); Turzi (2019); y Herrero (2022).

el destino del joven Jun. Este hecho absurdo se entrelaza con la vida rutinaria y aburrida de Roberto, un ferretero huraño en Buenos Aires marcado por el aislamiento y su afición por coleccionar noticias absurdas de todo el mundo en los periódicos. Su encuentro inesperado con Jun, que llega a Argentina en busca de su único pariente vivo, rompe la monotonía del protagonista y le lleva a una serie de cambios profundos en su vida.

Según García y Petrich, esta película ejemplifica una tendencia en la representación de la inmigración en el cine latinoamericano, pues el inmigrante se presenta como un ser que enriquece a quienes lo rodean. “La situación migratoria (muchas veces la errancia interior) sirve de contexto para que individuos diferentes se encuentren frente a frente. La cámara se interesa en el proceso de reconocimiento de la alteridad, en el itinerario que va desde la confrontación a la comprensión del otro” (García y Petrich 2012, s. p.). De hecho, el personaje Jun, interpretado por Ignacio Huang, actor de origen taiwanés, no solo juega un rol destacado en la trama, sino que su historia personal y sus dificultades como inmigrante son fundamentales para el desarrollo del protagonista. Además, Jun tiene su propia historia, con motivaciones, emociones y conflictos que generan empatía en el espectador.

Pese a los esfuerzos por humanizar la experiencia del personaje, la película sigue las normas del discurso orientalista, puesto que la figura del chino se reduce a un sujeto estereotipado (Reeds 2016, 37). La expresión “un cuento chino”, que da título a la película, es una frase coloquial que sugiere una mentira o una historia inverosímil. Se dice que su origen podría estar en la recepción occidental de *El libro de las maravillas* de Marco Polo, o en los contratos engañosos con los que los españoles convencieron a los culíes chinos de trabajar en las plantaciones de Cuba. De todas maneras, el título sugiere la concepción de América Latina sobre los chinos como un “Otro”. El título chino de la película, 一丝偶然 (“por puro azar”), refuerza esta idea, al plantear que el encuentro de Roberto con Jun es completamente inesperado, fuera de la norma que un argentino podría anticipar. Esto coincide con lo que afirma Kim, “Asian peoples in Latin America are always presumed surprises because they exist in a space that is defined by non-Asianness (or anti-Asianness)” (Kim 2025, 169). Este sentido de otredad también se refleja en el póster de la película, donde el personaje secundario Jun está ausente y en su lugar aparece la vaca.

Existe una clara dicotomía entre el Oeste y el Este, que establece el Jun oriental inferior al Roberto occidental. Jun es retratado como un hombre incapaz de controlar su vida. Por contraste, el protagonista Roberto se presenta como un ser superior, con la capacidad de decidir y salvar la vida de Jun, quien se ve obligado a recibir instrucciones pasivas de él y se pone en un plano inferior, reducido a una caricatura del Oriente. Todo eso corresponde a una típica dinámica orientalista. Por eso sostiene Reeds que el Este se encarna en Jun, quien es reducido a un sujeto que se convierte en una herramienta retórica para la transformación de una identidad occidental. Aunque Jun juega un papel importante en la transformación de Roberto, sirve de un “punto de inflexión” cuya realidad reducida es notable no por su fuerza de transformación, sino por su inferioridad, debilidad e incapacidad para ayudarse a sí mismo (Kim 2025, 42).

Tres años después, Juan Martín Hsu, un cineasta argentino de padres taiwaneses-chinos, estrenó su primer largometraje y su primera obra que aborda temas de inmigrantes asiáticos en Argentina. *La salada* (2014) es un mosaico de la experiencia de nuevos inmigrantes. Ubicada en la feria de La salada, un emblemático mercado en Buenos Aires, la narrativa se desarrolla a través de tres historias interconectadas. Un padre y su hija, coreanos muy tradicionalistas y conservadores, enfrentan las tensiones de un matrimonio arreglado. Se preparan para un casamiento con otra familia coreana, pero al acercarse la boda, la hija comienza a dudar después de encontrarse con un joven argentino. Bruno, un muchacho boliviano recién llegado al país con su tío en busca de oportunidades laborales, enfrenta obstáculos, pero el encuentro con ciertos personajes le ayuda a lograr su objetivo. Por último, Huang, un vendedor taiwanés de DVDs que vive solo mantiene contacto con su madre solo por teléfono y busca compañía y una conexión emocional. Ignacio Huang, quien interpretó a Jun en *Un cuento chino*, es el actor protagonista en esta unidad.

Esta obra marca una etapa clave en la representación fílmica de la inmigración china en Argentina, puesto que, por primera vez, un personaje de origen taiwanés asume el rol de protagonista dentro de un tríptico. El tradicionalmente marginalizado e insignificante inmigrante chino ha sido dotado de subjetividad y protagonismo en la historia del cine hispanohablante, y eso desde una aproximación íntima. El director Hsu confiesa que varias situaciones que narra en la película tienen origen en observaciones propias y de amigos, así como en experiencias de los actores, todas basadas en la realidad: “hay varios elementos, míos o de amigos míos. También situaciones familiares a las mías, como hijo de inmigrantes. [...] pasamos ciertas situaciones en la infancia muy parecidas, de querer adaptarse, de discriminación. Había varios elementos de ese tipo que empecé a juntar y armar en estas historias” (Hsu en Harguindey 2015, s. p.). Esta aproximación permite que el director explore las experiencias migratorias con un realismo social comprometido. La película se aleja de los convencionalismos dramáticos exagerados y adopta un enfoque más naturalista, donde las historias de los personajes se presentan de manera cotidiana y sin artificios.

Al año siguiente, se estrenó otra obra del mismo director, *Diamante mandarín* (2015). Es un cortometraje que coloca la comunidad china en el contexto de la crisis social de diciembre de 2001. La historia sigue a los dueños de un supermercado chino que se ven obligados a cerrar su negocio temporalmente ante los disturbios y saqueos ocurridos en Buenos Aires. Juan Martín Hsu utiliza un enfoque minimalista, pues la cámara se centra en los miembros de la familia y se limita a rodar en el interior del supermercado y el hogar de forma cerrada con una objetividad contemplativa sin intervención. La narrativa fragmentada con episodios discontinuos durante el cierre enfatiza la sensación de encierro y aislamiento. Ignacio Huang interpretó al protagonista en esta obra como su segunda colaboración con el director.

El futuro perfecto (2016) se estrenó un año después. Dirigida por Nele Wohlatz, la película cuenta la historia de Xiaobin, una joven que llega a Buenos Aires desde China para reunirse con su familia. Sin hablar español al principio, Xiaobin encuentra trabajo

en un supermercado y asiste a clases en una escuela de idiomas. En esas clases, desarrolla un “futuro hipotético” a través del uso del condicional. Combinando sus posibilidades reales con su imaginación, la protagonista hace reflexiones sobre sus decisiones, sus deseos, y las restricciones que enfrenta como inmigrante nueva.

Este filme marca un avance importante a continuación de los esfuerzos de Juan Martín Hsu por crear un espacio para las experiencias migratorias chinas, puesto que constituye el primer intento de presentar a una protagonista femenina en la diáspora de origen chino, y bajo la dirección de una cineasta femenina. La historia se cuenta desde la perspectiva propia de la joven, otorgando así mayor agencia a su protagonismo y subjetividad. En lugar de ser una figura pasiva, Xiaobin se convierte en el sujeto activo de su propia narración de manera abierta y sin filtros. Esta estrategia narrativa no solo ofrece una visión más rica de la migración, sino que también permite empoderar a una figura frecuentemente silenciada, objetificada³ y reducida.

Juan Martín Hsu volvió cinco años después con *La luna representa mi corazón* (2021). Esta película autobiográfica narra sus dos viajes a Taiwán junto con su hermano, con el fin de reconectarse con su madre, investigar la muerte de su padre y explorar la historia familiar marcada por la migración y el exilio. A través de un enfoque íntimo y reflexivo y mediante conversaciones entre los miembros familiares, el documental retrata el impacto del Terror Blanco en Taiwán y los desafíos de integración en Argentina. La película enriquece la representación cinematográfica de las experiencias migratorias chinas al presentar la compleja dinámica de una familia en diáspora: la madre como figura central que conecta dos mundos entre el pasado y el presente, la diáspora y el arraigo, los hijos como segunda generación en busca de sus raíces y las relaciones familiares y tensiones culturales.

En estas películas se observan dos tipos de relaciones entre el artista y su obra. Primero, el autor no tiene antecedentes migrantes, como el director Sebastián Borensztein, que ofrece una perspectiva desde afuera, observando las experiencias de los inmigrantes desde un punto de vista externo. En el segundo caso, el cineasta tiene experiencia de diáspora. Nele Wohlatz es una inmigrante alemana en Argentina y Juan Martín Hsu es un cineasta argentino de padres taiwaneses y chinos. Siendo cineastas de diáspora, muchas de sus películas son autorales y autobiográficas, puesto que “Accented filmmakers are not just textual structures or fictions within their films; they also are empirical subjects, situated in the interstices of culture and film practices, who exist outside and prior to their films” (Naficy 2001, 4). Aunque Wohlatz no narra directamente su propia historia migratoria, incorpora sus experiencias y perspectivas en la producción artística:

When I first had the idea for the film, I was living in Argentina for 3 or 4 years and I was still confused about myself being part of that society. Living far away from my mother tongue and not being able to catch the finer parts of my everyday language made me feel

³ Véanse Halwani (2010) y Papadaki (2019).

inept as a film director. So I thought, if I don't feel part of the inner society, I should make something out of my foreign perspective. Make a film on a foreign woman in Buenos Aires and her foreign perspective (Wohlatz en Beck 2016, s. p.).

Por otra parte, las películas de Juan Martín Hsu están inspiradas directamente en la experiencia propia del artista como hijo de padres inmigrantes. Hsu ha producido filmes centrados en historias sobre la inmigración. Al hablar del motivo, comenta el director: “Tiene que ver con mi propia experiencia como inmigrante. Nací en Argentina, pero mis padres son taiwaneses-chinos. Así fue con ‘La Salada’, con el corto ‘Diamante Mandarín’ y, después, con ‘La luna representa mi corazón’” (Hsu en Barrios 2024, s. p.).

La relación del cineasta con la obra influye muchas veces en la aproximación al tema, género y estilo. Mientras que *Un cuento chino* se enmarca dentro de la comedia dramática, *La Salada* y *Diamante Mandarín* optan por un realismo social. Por otro lado, tanto *El futuro perfecto* como *La luna representa mi corazón* pertenecen al género “ficción documental”, una modalidad cinematográfica que mezcla elementos del documental con los de la ficción. Este género permite que el filme sea a la vez realista y fantástico, creando una atmósfera única en la que las experiencias cotidianas de los protagonistas se entrelazan con elementos imaginarios. Por ejemplo, *El futuro perfecto* utiliza técnicas visuales y narrativas que reflejan la cotidianidad de la vida migrante, pero también introduce momentos surrealistas que representan los sentimientos internos de la protagonista. Según la directora, la ficcionalización en *El futuro perfecto* surge de la estrecha relación entre ella y Xiaobin, donde las experiencias compartidas difuminaron la línea entre la realidad y la imaginación (Wohlatz en Beck 2016, s. p.). Además, estos elementos, lejos de restar realismo a la historia, enriquecen la narrativa, mostrando no solo los hechos externos de la migración, sino también las percepciones internas de la protagonista. *La luna representa mi corazón*, a su vez, también incluye fragmentos ficticios, donde pequeñas historias se intercalan en el metraje documental “real”. El director explica que estos fragmentos funcionan como una forma de “salir a tomar aire” dentro del monótono flujo del material documental, y también cumplen una función de transición entre escenas. Además, ayudan a compensar la falta de elementos emocionales intensos en las interacciones entre él y su madre, que generalmente son más “frías” y distantes (Hsu en Wang 2022).

Además, el recorrido de estas películas permite establecer una distinción clara entre *Un cuento chino* y el resto de las producciones. Primero, la película de Borensztein se caracteriza por una representación de la inmigración apoyada en convenciones orientalistas y en figuras estereotipadas, lo cual forma una diferencia con las películas de Juan Martín Hsu y Nele Wohlatz, que parten de experiencias migratorias directas con miradas más realistas y subjetivas. Segundo, estas películas se distinguen en las formas de circulación que alcanzan en el campo cultural. *Un cuento chino*, protagonizada por Ricardo Darín, obtuvo una amplia visibilidad y un gran éxito comercial. Se ha convertido en el título nacional más visto del año, con casi un millón de espectadores (Ríos Pérez 2011). La gran popularidad se ha repetido en su lanzamiento en España y ha sido

una de las claves de que haya sido adquirida en múltiples países. La presencia del célebre Darín, figura central del *star system* argentino, la trayectoria de Sebastián Borensztein dentro de la industria audiovisual nacional, junto con los logros en premios como Goya, Sur y la Academia Argentina entre otros, garantizó a la obra una visibilidad y un alcance mucho mayores que los alcanzados por las producciones posteriores. En contraste, los filmes más autorales y ligados a cineastas diaspóricos encontraron espacios de exhibición más restringidos, a menudo en festivales internacionales, circuitos alternativos y exhibiciones limitadas en salas y horarios. *La Salada*, por ejemplo, se estrenó en marzo de 2014 en Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) y luego estuvo en cartel en el cine Gaumont y, durante los fines de semana de julio, en el Centro Cultural San Martín.⁴ Esta diferencia en la circulación comercial es fundamental para comprender cómo *Un cuento chino* contribuyó a instalar en la conciencia colectiva una representación específica, aunque problemática, de la inmigración china y a reforzar un estereotipo posible en un público amplio, mientras que las producciones de productores independientes están condicionadas en su alcance y la recepción cultural de las historias que narran.

LA REPRESENTACIÓN DE EXPERIENCIAS DIASPÓRICAS

Es importante comenzar considerando la idea de representación, pues el cine es un producto cultural donde el lenguaje opera como un sistema representacional (Hall 1997, 1). Como declara Lazarus: “Representation produces the reality which it can then claim to merely re-present” (2004, 10). Así, el cine es “perhaps the best format to represent these real people in the public imagination, even if, of course, they are re-imaginings of the real” (Shaw 2012, 229). Temáticamente, la aproximación cinematográfica a las comunidades chinas en Argentina se enfoca en los inmigrantes, recién llegados o ya establecidos, y la cámara se constituye como una representación de sus experiencias, un reflejo cultural directo del aumento de la comunidad china en Argentina. Los sino-argentinos están dentro de los grupos inmigratorios de más rápido crecimiento en el país. Según estimaciones recientes se cifran en unos 200.000 ciudadanos chinos, ocupando el cuarto lugar en el *ranking* de radicaciones, detrás de Bolivia, Paraguay y Perú. Si hasta las décadas de 1980 y 1990 predominaba la inmigración taiwanesa, desde entonces es mayoría la de la China continental y, en particular, de la provincia costera de Fujian, de donde proviene el 80 por ciento (Ng y Restivo 2018). De hecho, el personaje Jun en *Un cuento chino* es originario de Fujian, mientras que el actor Ignacio Huang, que desempeña el papel de Jun, es originario de Taiwán, la misma procedencia del protagonista Huang en *La salada*. En cuanto a la distribución territorial en Argentina, el 80 por ciento de los chinos vive en Capital Federal y Conur-

⁴ “Una película muestra La Salada por dentro”. *Tres Líneas*, 22 de julio de 2015. <https://www.treslineas.com.ar/pelicula-muestra-salada-dentro-n-1306049.html>.

bano Bonaerense (*Clarín*, 27 de septiembre de 2010). Por ello, no es una coincidencia que todas las historias fílmicas se desarrollen en Buenos Aires.

Las películas también representan los motivos de la diáspora china de manera bien realista. Tradicionalmente, la migración china ha estado frecuentemente vinculada a la supervivencia económica, la agitación política o las obligaciones familiares. Los padres de Xiaobin, por ejemplo, son parte de los muchos inmigrantes chinos que buscan una vida económica más próspera en el extranjero. Otro motivo es la inestabilidad política. Bajo la sombra de la ruptura diplomática entre Taiwán y EE. UU. y el Terror Blanco, un grupo de taiwaneses emigró debido a la incertidumbre política. Entre 1970 y 1990, recorrieron 18.000 km hasta Sudamérica, iniciando una ola migratoria poco conocida. En su apogeo, la comunidad taiwanesa en Argentina llegó a alcanzar hasta 30.000 personas (Zeng 2021, 35). En una escena ficticia de *La luna representa mi corazón*, Juan Martín Hsu recrea un diálogo de una familia ocurrido en el momento crucial de decidir emigrar a Argentina durante el Terror Blanco en Taiwán. De hecho, la madre de Martín, hija de una víctima de esta agitación política, llegó al país sudamericano para acompañar a su esposo, aunque nunca logró adaptarse completamente a la nueva vida. La reunión familiar constituye otro motivo de inmigración. En *Un cuento chino*, por ejemplo, Jun emigra a Buenos Aires para reunirse con su tío, tras la muerte trágica de su prometida. De manera parecida, en *El futuro perfecto*, Xiaobin viaja a Argentina para reunirse con sus padres. Como sostiene Liang Jin'an, funcionario de la embajada china en Argentina en una entrevista sobre la realidad de la inmigración china: "los mueve una política de reunión familiar y las posibilidades de desarrollo. 'Vienen porque antes llegó el jefe de una familia o un pariente y continúan el negocio de la región de donde son oriundos. Como en Fujian el rubro supermercados es muy fuerte, esa costumbre se trasladó a la Argentina'" (*Clarín*, 27 de septiembre de 2010).

De hecho, el supermercadismo es una actividad principal que desarrolla la comunidad china en Argentina. "No hay habitante de la metrópolis que no tenga un 'súper chino' a menos de 300 metros de su casa" (Ng y Restivo 2018, s. p.). Según estimaciones de la Cámara de Comercio Argentino-China, hay unos 12.000 supermercados chinos en el país y 92% se concentran en Buenos Aires (Turzi 2019, 7). Turzi señala que los dueños de supermercados chinos han creado redes colaborativas para conseguir mejores precios y pagar en efectivo con buena reputación. Se observa un vínculo estrecho entre este tipo de negocio y la migración, pues los jefes de familias suelen llegar primero, corren la voz y traen parientes de su familia (7), formando así una comunidad empresarial basada en relaciones estrechas y apoyo mutuo. El supermercado ocupa un lugar destacado en las películas. En el cortometraje *Diamante mandarín*, el súper chino, operado por una familia china en pleno estallido social, deja de ser un mero espacio y se convierte en el protagonista de la historia. En *El futuro perfecto*, lo primero que hace Xiaobin al llegar a Buenos Aires es trabajar en el supermercado de su tío. Más importante aún, la posesión de supermercados se ha convertido en un símbolo de riqueza y de estatus social para los personajes. La madre de Xiaobin, por ejemplo, busca organizar un encuentro entre su hija y un joven cuyos padres son dueños de dos

supermercados, reflejando así la importancia de este negocio dentro de la comunidad china.

Además del supermercadismo, otras actividades típicas de los inmigrantes, como restaurantes, rotiserías, lavaderos de ropa (Ng y Restivo 2018), también se reflejan en las películas. De hecho, todos los personajes de estas películas más realistas son empresarios pequeños que gestionan tiendas, supermercados, lavanderías, restaurantes, o bien sus parientes. Como ejemplo, la madre de Xiaobin maneja una lavandería y su padre es cocinero, y Huang vende DVDs piratas en un puesto del mercado. Asimismo, los padres del director Juan Martín Hsu, personajes mencionados en *La luna representa mi corazón*, son dueños de restaurantes.

A pesar de ser dueños de negocios pequeños, los personajes sufren de la vulnerabilidad, dura labor y jornadas excesivas. En *Diamante mandarín*, el hermano mayor, jefe de la familia, decide cerrar el mercado por miedo a los saqueos que azotan Buenos Aires. La familia se refugia dentro del establecimiento mientras afuera se oyen los golpes y los gritos de quienes intentan ingresar para saquearlo. Por su parte, la madre de Xiaobin se queja del exceso de trabajo en la lavandería y quiere que su hija renuncie a su empleo en el supermercado para ayudarla.

Otro tema que es fiel reflejo de la vida diaspórica de los chinos en Argentina es el racismo y la xenofobia en su forma más cotidiana. En *Un cuento chino*, “[t]ratado con humor, pero con precisión certera, son muchos los personajes del filme que plasman en sus comentarios y actitudes un sentimiento racista que parece ser un mal endémico muy enraizado en la sociedad bonaerense y, por extensión, argentina” (Martínez 2015, 45). Desde el inicio, Jun es víctima de un asalto y robo por delincuentes. Luego, un policía intenta encarcelarlo sin motivo alguno. En la ferretería, los clientes lo ven como un esclavo al que habría que “blanquear”. A lo largo de la película, se refieren a él despectivamente como “este oriental”, “el chino” o simplemente “un chino”. Inclusive en la relación entre Roberto y Jun, cuando Roberto se decepciona al descubrir que el supuesto tío en realidad no es el familiar de Jun, guarda en silencio su postre favorito, el dulce de leche, en la nevera, reafirmando así su control sobre lo que el joven come y cuándo lo hace.

Pese las dificultades, se destacan la resistencia y la perseverancia de los inmigrantes chinos para sobreponerse a la adversidad con esfuerzos y esperanza. Como dice Juan Martín Hsu:

Las historias de migración son “dos caras de la misma moneda”: el proceso de desplazamiento conlleva dolor, ya que implica partir y vivir la dispersión; pero, al mismo tiempo, también es motivo de alegría, pues quienes migran tienen esperanza en la vida que les espera en una nueva tierra y el deseo de construir un futuro mejor (Hsu en Wang 2022, s.p.).⁵

⁵ El texto original: “移民故事是「一體兩面」的：人的移動過程會有痛苦，因為要離去、離散；但這樣的移動又是快樂的，因為對於前往新土地的生活充滿希望，想迎接更好的未來。”

Son películas generalmente agrisuladas en tono, donde se mezclan lo eufórico y lo disfórico. Por ejemplo, a pesar del horror, el miedo y la incertidumbre, los dueños del supermercado en *Diamante mandarín* están determinados a proteger su negocio familiar con coraje y valentía. En *La Salada* Huang se esfuerza por superar la soledad y establecer una conexión emocional. Por ser un grupo especialmente vulnerable, situado en la interseccionalidad de ser tanto inmigrante como mujer, las protagonistas femeninas muestran una firme resistencia y esperanza. Xiaobin insiste en aprender español para integrarse y encontrar autonomía en un entorno que le resulta ajeno. La madre de Martín sostiene con esfuerzo uno de los dos restaurantes por siete años, lidia con una relación difícil con el padre de Martín y enfrenta múltiples desafíos al criar sola a sus hijos en un país cuyo idioma no entiende tras la muerte de su esposo.

Ciertamente, todos los personajes comparten una experiencia de aislamiento y desconexión debido al desarraigo y las dificultades en su adaptación. Como indica Naficy, “Loneliness is an inevitable outcome of transnationality, and it finds its way into the desolate structures of feeling and lonely diegetic characters” (2001, 55). Jun y Xiaobin, como nuevos inmigrantes, atraviesan sucesivas situaciones frustrantes. Jun llega a Buenos Aires como un derrotado total: enfrenta barreras lingüísticas y repetidos fracasos en la búsqueda de su único pariente vivo. Xiaobin, quien lleva años distanciada de su familia, enfrenta dificultades para conectarse con ella. Conoce a Vijay y comienza una relación, pero pronto descubre que él debe regresar a la India. Ambos caracteres están marcados por su aparición en la cámara repetidamente callados y solos. Por su parte, Huang en *La salada* habla el idioma y ya no se enfrenta a un entorno desconocido; sin embargo, su aislamiento persiste debido a la falta de integración social. Su conexión con la comunidad local sigue siendo limitada, pues la película solo muestra su contacto breve con Ángeles, quien lo ve únicamente como un vendedor “chino” de DVD truchos. Al mismo tiempo, su comunicación con su madre en Taiwán también es distante: las llamadas telefónicas parecen más una obligación rutinaria que un acto de afecto, marcadas por el silencio. Esta desconexión emocional culmina en un encuentro sexual con una mujer desconocida en un bar, pero cuando él regresa a su puesto, ella ya ha desaparecido, dejándolo nuevamente solo. En *Diamante mandarín* la seriedad y el silencio de los personajes, en contraste con el uso del fuera de campo —especialmente a través del sonido— refuerzan la amenaza del mundo exterior. Al mismo tiempo, la ausencia de diálogos en estas películas acentúa el extrañamiento de los personajes. La metáfora del “diamante mandarín”, un ave enjaulada, que aparece repetidamente en la película, simboliza la situación precaria rodeada por el peligro exterior y la falta de integración de los inmigrantes chinos.

La nostalgia es una reacción natural en la experiencia de diáspora, como ocurre con los protagonistas. Xiaobin se muestra emocional en una escena junto al mar, desde donde se puede divisar Uruguay pero no se alcanza a ver su patria natal. Aquí, el mar sirve de un espacio fronterizo que anima el anhelo de los migrantes por su hogar. En *Diamante mandarín*, en el momento más peligroso y difícil, el primer acto del protagonista tras cerrar la tienda es llamar brevemente a su madre lejana. Las emociones

nostálgicas de los inmigrantes chinos en pantalla son contenidas y medidas, con una melancolía sutil. Son lágrimas sin llanto y diálogos con sobriedad. Esta contención emocional responde a una tradición cultural donde la expresión de sentimientos suele ser indirecta y moderada. En la cinematografía, esto se traduce en silencios prolongados, miradas esquivas y gestos mínimos que transmiten un profundo anhelo sin recurrir al dramatismo.

El máximo ejemplo de la nostalgia es *La luna representa mi corazón*, no solo porque aborda el retorno de la madre de Martín a Taiwán, incapaz de integrarse en Argentina, sino también porque la película retrata la búsqueda de raíces del director y protagonista. El título *La luna representa mi corazón* proviene de una canción sumamente popular e influyente de la cantante taiwanesa Teresa Teng. En la cultura china, la luna es un símbolo profundamente asociado con la nostalgia y la reunión familiar. Por ello, la película adopta este título para evocar el anhelo por lo perdido, la conexión emocional con el origen y los recuerdos. En su versión en DVD en Taiwán, el título de la película se transformó en 月影歸途 (“la sombra de la luna al regreso a casa”), un título que subraya explícitamente el tema de la nostalgia. El propio cineasta explica que el tema de la canción “es parte de la película porque lo canta en un momento mi madre, lo cantamos nosotros, lo que va uniendo el hilo de la estructura de la película. Tiene como una carga emotiva en estos encuentros que transcurre durante la película, donde es fundamental nuestra conexión a través de lo musical” (entrevista con Juan Martín Hsu, 0:45-1:05).⁶

La nostalgia en la experiencia migratoria, sin embargo, es compleja, ya que involucra no solo el deseo de regresar a lo familiar, sino también la sensación de extrañeza y alienación que surge precisamente en lo cotidiano, cuando aquello que antes era familiar se vuelve distante e incomprensible. Según Ahmed,

The experience of leaving home in migration is hence always about the failure of memory to fully make sense of the place one comes to inhabit, a failure which is experienced in the discomfort of inhabiting a migrant body, a body which feels out of place, which feels uncomfortable in this place. The process of returning home is likewise about the failures of memory, of not being inhabited in the same way by that which appears as familiar (Ahmed 1999, 343).

Por lo tanto, “Migration can hence be considered as a process of estrangement, a process of becoming estranged from that which was inhabited as home” (343). Naficy también sostiene que la distancia es el motor de todas las identidades diaspóricas y exílicas (2001, 271). Este sentimiento de extrañamiento y distanciamiento de lo conocido crea una tensión interna, ya que, aunque el migrante sigue anhelando las raíces culturales que dejó atrás, también debe navegar una nueva identidad y adaptarse a una realidad que no siempre acoge sus recuerdos pasados. La nostalgia, por tanto, no es

⁶ Entrevista a Juan Martín Hsu: “La Luna Representa mi Corazón”, 23 de febrero de 2022. Video, 5:13. https://www.youtube.com/watch?v=yq0iCpku-a8&ab_channel=DirectoresAV.

solo un deseo de buscar refugio en lo familiar, sino también una lucha por reconciliarse con un mundo nuevo. Esta lucha se refleja a menudo como una tensión en la familia inmigrante. Xiaobin no confía plenamente en su madre y mantiene una relación distante con los miembros de la familia. Oculta su sueldo por miedo de que su madre lo descubra y se lo quite. Huang mantiene conversaciones telefónicas rutinarias con su madre, pero las llamadas son breves, superficiales y frías, con temas limitados que reflejan una desconexión emocional y geográfica.

MOVIMIENTO, HIBRIDEZ E IDENTIDAD

El concepto de migración en su definición, según Nail en *The Figure of Migrant*, no debe entenderse como una falta basada en la estabilidad (*stasis*), sino como un movimiento (2015, 3). Tradicionalmente, el movimiento ha sido visto como una condición derivativa o carente, pero en realidad, lejos de representar una ausencia, es una capacidad positiva y una trayectoria. Siguiendo la idea de Bergson de que el movimiento es anterior a la inmovilidad (“it is movement which is anterior to immobility”), y que la realidad misma es movilidad (“Reality is mobility itself... If movement is not everything, it is nothing”), Nail argumenta que la migración no es una anomalía dentro de lo social, sino una fuerza constitutiva, fundamental de transformación y cambio en su totalidad (11-14).

Desde esta perspectiva, el cine sobre inmigración e inmigrantes es esencialmente cine sobre el movimiento. Si entendemos la migración como un desplazamiento en lugar de una carencia en relación con la estabilidad, es bien fácil identificar la naturaleza fluida de estas películas y la representación del migrante como una figura definida por su movimiento. Estas películas significan y resignifican un estado del entre-medio, con fragmentación, multilingüismo, yuxtaposición, duplicidad, hibridez. Sus temas atraviesan fronteras genéricas y narrativas, abarcando desde el viaje físico y territorial hasta el psicológico y filosófico, explorando lo disfórico y eufórico, lo sinestésico y liminal, lo intersticial y transnacional (Naficy 2001, 4).

En este sentido, los filmes sobre migración no se tratan de pureza, estabilidad o rechazo, sino de impureza, fluidez, y re-fusión (Naficy 2001, 6). La migración y la figura de migrante en el cine, entonces, no solo sugieren desplazamientos geográficos, sino que también dan cuenta de una transformación más amplia: un cambio en la totalidad, una reconfiguración de lo social y lo identitario a través del movimiento. He aquí las implicaciones políticas en el contexto postcolonial, puesto que la hibridez en el tercer espacio forma una fuerza subversiva que desafía la narrativa dominante y autoritaria de acuerdo con Homi Bhabha (1994, 159-174).

Como la migración involucra necesariamente movimiento, los filmes que abordan experiencias migratorias involucran viajes y cruces de fronteras implícitamente o explícitamente. “Textual journeys may refer to actual historical or biographical journeys or tap into mythical, epic, or metaphoric travels. Whether documentary or fictional,

accented filmmakers consistently feature journey of some sort in their films” (Naficy 2001, 223). *La luna representa mi corazón*, por ejemplo, se estructura en torno a los dos viajes que hizo Martín a Taiwán, viajes tanto físicos como psicológicos de reconectarse con sus raíces. Asimismo, es un viaje sobre el rodaje de la película, como confiesa el cineasta:

Cuando tenía 17 años, mi madre volvió a Taiwán porque no estaba a gusto en Argentina. Vio que yo podía cuidarme solo y se fue. Estuvimos separados 10 años. Después de ese tiempo fui a Taiwán con una cámara y empecé a filmarla. Al regresar, no sabía bien qué hacer con ese material y empecé a pensar un proyecto. Pasaron nueve años más hasta que volví con otra cámara a terminar lo que había empezado. Es una película que transcurre en 10 años, pero me tomó, básicamente, 20, y trata sobre mi historia personal con mi madre. Sobre ella y sobre sus diferentes exilios. También es la historia de mi padre, que murió asesinado cuando yo era chico en Argentina. Fui a Taiwán a intentar averiguar qué había pasado, si habían sido mafias. Nunca se supo y al fin de cuentas, el documental, que era sobre mi padre, terminó siendo sobre mi madre (Hsu en Barrios 2024, s.p.).

A lo largo de la narración, se revelan una diáspora y unos viajes sucesivos de tres generaciones de la familia: primero, el viaje de su abuelo de la China continental a Taiwán con la retirada de KMT,⁷ luego los viajes de ida y vuelta entre Taiwán y Argentina de su madre, y finalmente las visitas de Martín a Taiwán. Además, la película introduce fragmentos ficticios sobre experiencias migratorias taiwanesas en Argentina en diferentes épocas: la difícil decisión del exilio durante el Terror Blanco, el regreso de un personaje de mediana edad para rendir homenaje a sus antepasados, así como la esperanza de una joven y su despedida de sus amigos al emigrar a Argentina en busca de un futuro mejor. Algunos de estos cuentos están basados en las experiencias personales de los actores:

A veces, durante el proceso de filmación, los actores compartían sus historias de vida con Hsu, y el guion se reescribía de inmediato, ajustándose a los recuerdos reales de los actores. Fragmentos de esas historias se combinaban con los relatos de los relativos de Hsu, como si se irradiaran desde su propia memoria, formando el camino migratorio narrado en la película (Huang 2022, s.p.).⁸

Los múltiples viajes de diáspora y exilio, tanto los de regreso a casa como los en busca de un hogar, a través de generaciones y personajes, se entrelazan, creando una narrativa altamente fluida e híbrida.

De hecho, la yuxtaposición estructural es una característica de hibridez. *La luna representa mi corazón* ofrece una riqueza en capas narrativas, una característica muy

⁷ KMT: Kuomintang, Partido nacionalista chino.

⁸ El texto original: “有時拍攝的過程，演員跟許煌分享了自己的生命故事，劇本便會馬上改寫，調整成演員的真實記憶，片片斷斷佐以許煌兄弟姐妹輩的故事，就像從他自身的記憶輻射出去，編排而成的移民路徑。”

distintiva de la película. Además de la historia interpersonal entre Martín y su madre, la película también aborda las experiencias migratorias de la madre, el asesinato no resuelto de su padre, incluso la historia de su abuelo como oficial de KMT en el amplio contexto histórico incluyendo la Guerra Civil China (1927-1949), la migración masiva de chinos a Taiwán durante la retirada del KMT (1949), y el Terror Blanco (1949-1991), junto con los episodios ficticios de otros personajes, lo cual amplía la exploración del desarraigo y la memoria colectiva de la diáspora. *La Salada*, a su vez, intercala tres historias de inmigrantes de diferentes orígenes y culturas que suceden en un mismo espacio físico, donde se cruzan y conviven múltiples identidades sin una fusión total.

El multilingüismo es otra característica de la hibridez. Forma una parte integral de la historia pues refleja lo que ocurre en la realidad de los inmigrantes. En *La salada*, el uso del multilingüismo —español, coreano, mandarín y quechua— evidencia un ambiente realista, pero también subraya las barreras lingüísticas y el choque cultural que limitan la comunicación y profundizan la sensación de alienación. En *Un cuento chino* se usan español y chino, y el director intencionalmente omitió subtítulos cuando se habla chino para enfatizar la barrera lingüística. Por ejemplo, no hay subtítulos ni en chino ni en español cuando Jun agarra desesperadamente a Roberto y le ruega en chino aunque Roberto no entendía nada. Reeds dio una interpretación certera: “This puts the non-Chinese-speaking viewer in the same situation as Jun, or perhaps, the same situation as Roberto. Either way, the Spanish-language viewer must confront the helpless feeling of not understanding” (Reeds 2016, 40).

El multilingüismo constituye una barrera lingüística, pero al mismo tiempo sirve de una herramienta para la integración social de los inmigrantes. En *El futuro perfecto* (2016), el aprendizaje del idioma juega un papel central. La película utiliza las clases de español tanto como un recurso narrativo como una metáfora del proceso de integración. Al principio, Xiaobin tiene dificultades con el español, por lo que se inscribe en un curso desde donde comienza una transformación lingüística. Gradualmente, Xiaobin logra contar su pasado como inmigrante en el tiempo del pretérito, navegar su vida diaria en el presente, imaginar posibles profesiones como su futura carrera e incluso desarrolla unos futuros hipotéticos con su aprendizaje del condicional. El espacio social que explora en Buenos Aires se va ampliando a lo largo del proceso desde la forma cerrada hasta la forma abierta: desde la clase, el trabajo y la casa, hasta el cine, el tren, el parque, el consultorio médico, el puerto marítimo y sitios turísticos. Asimismo, el español, que inicialmente le resulta incomprensible a la protagonista, se convierte en una herramienta clave para la reconstrucción de su identidad. En algún momento occidentaliza su nombre, pasando a llamarse Beatriz. Más tarde, Sabrina, a instancias de alguien que le comenta que suena más parecido a Xiaobin. Desde allí, insiste en que Vijay la llame Sabrina. Cifra de una identidad en plena mutación. La identidad queda parcial, doble, dividida, en constante negociación y transformación.

Naficy observa una naturaleza de espectáculo en los caracteres de películas diaspóricas y exílicas: “Accented films embody the constructedness of identity by inscribing characters who are partial, double, or split, or who perform their identities” (2001, 272). “The staging of an event, a presentation, or a performance within the diegesis constitutes one of the forms of performativity and mediation” (271). Es precisamente lo que sucede en *El futuro perfecto*. Al hablar de la estructura del filme, dice la directora:

I think to begin to live in a foreign language is quite similar to the rehearsals for a theatre play. We have a language manual that teaches us sentences [...] In theatre, the director hands out the text for a play [...], and then the actors go through a process of rehearsing, [...]. The language school could be understood as a rehearsal stage for a new identity after immigration. That's how I came up with idea of using the scenes in the language school as the structuring elements of the film. You have the scenes of the life of Xiaobin since her arrival to Buenos Aires, and you have the scenes in a language school where we see a group of Chinese students rehearsing their new text, which is the Spanish language. What Xiaobin studies in school, she tries out on the street, and the plot moves forward. Every time she learns something new, she can do more things and more things could happen in the film (Wohlatz en Beck 2016, s. p.).

El acto performativo en sí mismo es híbrido, ya que significa el original, no de manera exacta, sino como una interpretación paródica de este. Este proceso genera “doppelgänger characters, who depend on the existence of a split or a distance between the self and its others, observer and observed, original and copy, home and exile” (Naficy 2001, 271), en fin, caracteres que existen en un espacio de entre-medio, liminal e intersticial, donde se duplican, cruzan, hibridan los elementos fílmicos y las identidades, lo que da lugar a filmes de alta fluidez y movimiento.

CONCLUSIONES

El análisis desarrollado en este artículo ha permitido señalar algunos lineamientos centrales en torno a las narrativas diaspóricas chinas en el cine argentino. En primer lugar, se puede observar una evolución desde las representaciones inicialmente marcadas por miradas externas y estereotipadas hacia producciones más recientes que otorgan mayor subjetividad y protagonismo a los personajes de origen chino, lo cual ha diversificado y enriquecido las formas de representación. En segundo lugar, mediante esta polifonía ampliada, se advierten con notable realismo los motivos, las condiciones y experiencias de la migración. Finalmente, la hibridez estética y narrativa refleja sumamente la fluidez del movimiento migratorio y la complejidad de sus múltiples significaciones.

Por último, hay que mencionar que el interés por la diáspora china también aparece en el cine peninsular, donde se estrenaron *Biutiful* (2010), que retrata la dura realidad

de los inmigrantes chinos en Barcelona, y *Chinas* (2023), que explora las experiencias diaspóricas de las chinas en Madrid. Estas producciones filmicas transatlánticas son un reflejo directo del aumento e intensificación de los vínculos económicos y culturales entre Asia y el mundo hispanohablante. Sus dinámicas, tanto en magnitud como en complejidad, han evolucionado considerablemente en el siglo XXI. Especialmente en la era digital, la tecnología y las plataformas de medios sociales están facilitando un intercambio cultural más fluido y accesible, por lo cual la percepción de su relevancia en la época coetánea ha experimentado un giro drástico. En este contexto, es fundamental profundizar las investigaciones en los estudios asiático-hispánicos⁹, un campo emergente que requiere una perspectiva interseccional. Asimismo, la investigación continua de las manifestaciones artísticas y culturales es esencial para entender mejor la interinfluencia entre estas regiones y su impacto en la construcción de imaginarios colectivos en un mundo cada vez más interconectado.

REFERENCIAS

- Ahmed, Sara. 1999. "Home and Away: Narratives of Migration and Estrangement". *International Journal of Cultural Studies* vol. 2, n.º 3: 329-347.
- Barrios, Yelly. 2024. "Juan Martín Hsu, director de 'Los caminantes de la calle'". *LatAm Cinema*. 22 de marzo. <https://www.latamcinema.com/entrevistas/juan-martin-hsu-director-y-coguionista-de-los-caminantes-de-la-calle/>.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. Routledge.
- Borensztein, Sebastián, dir. 2012. *Un cuento chino*. Argentina: Pampa Films/Tornasol Films/Telefe. DVD.
- Beck, Gustavo. 2016. "Language as a Rehearsal Space: An Interview with Nele Wohlatz". *MUBI*, 10 de agosto. <https://mubi.com/en/notebook/posts/language-as-a-rehearsal-space-an-interview-with-nele-wohlatz>.
- Brownlie, Siobhan y Rédouane Abouddahab. 2022. *Figures of the Migrant: The Roles of Literature and the Arts in Representing Migration*. Routledge.
- Cohen, Daria. 2015. "El otro y yo: *Un cuento chino* de Sebastián Borensztein". *Delaware Review of Latin American Studies* 16, n.º 1, 31 de agosto. <https://www1.udel.edu/LAS/Vol16-1Cohen.html>.
- Clarín. 2010. "La comunidad china en el país se duplicó en los últimos 5 años". 27 de septiembre. https://www.clarin.com/sociedad/comunidad-china-duplico-ultimos-anos_0_Syfy52TDQe.html.
- Echeverría, Arantxa. 2023. *Chinas*. España: Tvtec Servicios Audiovisuales/Lazona Producciones/Hojalata Films AIE. DVD.
- García, Paola y Perla Petrich. 2012. "La migración latinoamericana actual en el cine mexicano y argentino". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 23. <https://doi.org/10.4000/alhim.4267>.
- González Inárritu, Alejandro, dir. 2010. *Biutiful*. España/México: Menage Atroz/Mod Producciones/Ikiru Films. DVD.

⁹ Kim propone "Asia-Latinoamérica" como método desde una perspectiva epistemológica (Kim 2025, 168).

- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- Halwani, Raja. 2010. *Philosophy of Love, Sex, and Marriage*. Routledge.
- Harguindey, Benjamín. 2015. "Entrevista a Juan Martín Hsu Director de *La salada*." *Dangdai*, 10 de junio. <https://dangdai.com.ar/2015/06/10/entrevista-a-juan-martin-hsu-director-de-la-salada/>.
- Herrero, Carmen. 2022. "Visual Explorations of a New Life: Language, Identity and Landscape in *El futuro perfecto* and *Ingen Ko Pã Isen*". En *Figures of the Migrant. The Roles of Literature and the Arts in Representing Migration*, editado por Siobhan Brownlie y Rédouane Abouddahab, 93-109. Routledge.
- Hsu, Juan Martín, dir. 2014. *La Salada*. Argentina: Sudestada Cine. DVD.
- . 2015. *Diamante mandarín*. Argentina: Me Ahogo Cine/Zebra Films/Puente Films. https://www.youtube.com/watch?v=JfjuXAIN9-8&ab_channel=ChanguitaFilms.
- . 2021. *La luna representa mi corazón*. Argentina: Moolin Films/Protón Cine/Zebra Films. DVD.
- . 2025. *Los caminantes de la calle*. Argentina: Protón Cine. DVD.
- Huang, Linghua 黃令華. 2022. "Wen bu chu kou de yi min jia ting si wang ji yi: zhuan fang yue ying gui tu a gen ting dao yan Juan Martín Hsu (Xu Huang)" "問不出口的移民家庭死亡記憶：專訪《月影歸途》阿根廷導演 Juan Martín Hsu (許煌)". ["Los recuerdos de muerte en las familias migrantes que no se pueden expresar: Entrevista con Juan Martín Hsu, director de *La luna representa mi corazón*"]. *Funscreen*, 28 de mayo. <https://funscreen.tfai.org.tw/article/37920>.
- Kim, Junyoung Verónica. 2025. "Offshoring Disciplinarity: Asian-Latin America as Method". En *Global Asias: Tactics & Theories*, editado por Tina Chen y Charlotte Eubanks, 168-184. University of Hawaii Press.
- Martínez, Laura. 2015. "¿Qué bueno que viniste! Un cuento chino y la inmigración asiática en Argentina". *Ecos de Asia* 21: 42-46.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.
- Nail, Thomas. 2015. *The Figure of the Migrant*. Stanford University Press.
- Ng, Gustavo, Néstor Restivo. 2018. "Comunidad china: Vivir en Argentina". *REDCAEM*. 15 de marzo. <https://chinayamericalatina.com/comunidad-china-vivir-en-argentina/>.
- Papadaki, Evangelia. 2019. "Feminist Perspectives on Objectification". En *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford University. <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-objectification/>.
- Reeds, Kenneth. 2016. "Orientalist Rhetoric in *Un cuento chino* and *Biutiful*: Is it Possible to Turn the Discourse on Itself?". En *Transnational Orientalisms in Contemporary Spanish and Latin American Cinema*, editado por Michele C. Dávila Gonçalves. Cambridge Scholars Publishing.
- Ríos Perez, Sergio. 2011. "Un cuento chino: el éxito internacional de una pequeña comedia agrícol dulce". *Cineuropa*, 11 de julio. <https://cineuropa.org/es/newsdetail/211300/>.
- Turzi, Mariano. 2019. "Transnational Hybridity: Argentine Film Representation of Chinese(-ness)". *Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation* 1. <https://doi.org/10.12893/gicpi.2019.1.13>.
- Wang, Shan 王善. 2022. "Qi shi, shi jie shang mei ge ren dou shi yi min: zhuan fang yue ying gui tu tai yi a gen ting dao yan Xu Huang" "「其實，世界上每個人都是移民」——專訪《月影歸途》台裔阿根廷籍導演許煌" ["En realidad, todas las personas en el mundo son migrantes" – Entrevista con Juan Martín Hsu, director argentino de origen

taiwanés de *La luna representa mi corazón*”]. *Crossing*, 27 de mayo. <https://crossing.cw.com.tw/article/16276>.

Wohlatz, Nele, dir. 2016. *Un futuro perfecto*. Argentina: Murillo Cine. DVD.

Zeng, Zhaoyang, et al. 2012. 曾昭陽. *Peng ba cao yuan shang de fan shu: tai wan ren a gen ting yi min shi. 1960-2012* 《彭巴草原上的蕃薯：台灣人阿根廷移民史1960-2012》[“La inmigración Taiwanesa en Argentina”]. Dian cang wen chuang.

Fecha de recepción: 31.03.2025

Versión reelaborada: 11.09.2025

Fecha de aceptación: 27.11.2025