

Figuraciones del inmigrante boliviano en el cine argentino del siglo XXI

Matías Corradi
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Introducción

Como consecuencia de las múltiples crisis que atraviesa Latinoamérica pero en especial por la inestabilidad económica, producto en parte de la geopolítica capitalista — que en su división internacional del trabajo concibe a la región casi exclusivamente como proveedora de materias primas, obstaculizando por ello una diversificación en escala de su matriz productiva y relegando a los países a una posición de debilidad estructural—, es que una franja creciente de sus habitantes toma la decisión de migrar hacia algún destino que suponen les será más favorable para su desarrollo vital. Las implicancias que esto conlleva son variadas, tanto en los países de origen como en los de destino. En la actualidad se estima que alrededor de un 4% de la población de la región (30 millones de personas) se encuentra en esta situación. Si consideramos las dinámicas migratorias contemporáneas del Cono Sur, el caso de Argentina resulta ser el de mayor migración regional atrayendo en primer lugar población de países limítrofes como Paraguay y Bolivia, aunque también de Perú (CAREF 16).

En este contexto, me interesa examinar el modo en que el cine, en tanto agente de la historia (Ferro, 2000) es capaz de representar hechos de nuestro tiempo y sociedad como puede ser la cuestión migratoria. En lo específico, el foco de este trabajo estará puesto en observar la construcción estética y social que se hace de la figura del migrante boliviano en

una serie de películas argentinas de las últimas dos décadas¹ para pensar algunos interrogantes sobre su condición: ¿De qué manera estas personas migrantes se vinculan con las instituciones de contención dentro y fuera de la sociedad receptora? ¿Cómo interviene el Estado argentino sobre su trayectoria? ¿Cuáles son sus experiencias laborales en el nuevo contexto económico y social? ¿Bajo qué formas se establecen lazos de integración o expulsión en los intercambios que tienen con ciudadanos argentinos?

Para esto, utilizaré una metodología interdisciplinaria que abarque en marcos teóricos diferenciados: por un lado, los estudios migratorios desde un enfoque antropológico y por otro los estudios sobre cine en su vertiente crítica y ensayística. Vale aclarar que, si bien se detallan elementos de índole cuantitativa, la orientación general del trabajo es exclusivamente cualitativa.

Breve caracterización de las dinámicas migratorias en América Latina

Desde la época moderna el continente latinoamericano es un territorio propicio para la emigración europea de ultramar. Con la formación de los imperios españoles y portugueses que habían arribado a la región, conquistándola primero y colonizándola después, Europa se convierte en un polo emisor de migrantes que parten hacia el Nuevo Mundo en búsqueda de fortuna. Esta realidad migratoria se sostiene en el tiempo hasta mediados del siglo veinte, intensificándose entre los años 1850 y 1914, período en que el flujo ultramarino se acelera de tal modo que modifica la estructura social de países como Argentina y Brasil.

1 El corpus está conformado por cuatro películas: dos ficciones, *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001) y *Bolishopping* (Pablo Stigliani, 2012) y dos documentales, *Copacabana* (Martín Rejtman, 2006) y *Retorno Bolivia* (Mariano Raffo, 2008). La motivación es indagar, desde sus modos de representación respectivos, la construcción que se hace de los sujetos migrantes sin perder de vista la *hibridez* de sus rasgos como algo constitutivo de estas poéticas (Lanza 120).

Ahora bien, a partir de los años cincuenta se produce un profundo cambio en el mapa de las migraciones internacionales producto del encadenamiento de grandes cambios históricos (Castles & Miller 89). El modelo vigente de las migraciones transoceánicas cesa y comienza una nueva etapa en la que los países europeos se convierten en polos receptores de trabajadores foráneos que suplen las carencias demográficas vigentes desde la posguerra, en un período de expansión económica (Arango 10).

Asimismo, en América Latina tiene lugar un fenómeno de migración extrarregional, por un lado, desde México y los países caribeños cuyo principal destino es Estados Unidos y, por otro, desde Sudamérica, cuyo patrón migratorio además de Norteamérica se orienta a España y otros países europeos. En cuanto a la migración intrarregional (vigente desde el período colonial), se ha ido consolidando una dinámica de movilidad entre países vecinos (CAREF 8).

Breve historización de la migración boliviana en Argentina

La diáspora boliviana tiene una larga historia de arraigo en el territorio argentino, es este su principal destino de afluencia sostenida desde los años sesenta del siglo pasado. Siguiendo la periodización hecha por Sassone, podemos distinguir tres momentos históricos diferenciados de la migración boliviana en el país.

El primero, de migración fronteriza, que comienza hacia fines del siglo XIX en respuesta a la demanda estacional de mano de obra, mayormente masculina, para las cosechas agrícolas en la zona Norte del país. El segundo, de migración regional, tiene lugar a partir de la década del sesenta donde, además de las labores asociadas a las economías regionales en zonas rurales, comienzan a llegar familias hacia áreas urbanas (asentándose con frecuencia en villas miseria), y con ellas se activan las redes migratorias. El tercero, de migración transnacional, desde los años noventa, donde la migración boliviana se ajusta al nuevo modelo de las migraciones globales caracterizado por el desarrollo de cadenas

migratorias (muchas veces nacidas por la decisión de mujeres) que potencian los recursos gracias a la dispersión de los miembros de la familia y posibilitan el envío de remesas a sus países de origen. Con el auge del neoliberalismo en dicha década se intensifica la migración² regional por las mejores condiciones económicas que ofrece el país mediante la paridad de la moneda local con el dólar. No obstante, los circuitos de trabajo en el que se insertan los migrantes pertenecen a la economía informal donde la precarización laboral es alta. Los mismos consisten en nichos productivos como la construcción, la industria textil, la horticultura y el comercio en ferias y verdulerías.

Cine sobre migración

Los regímenes cinematográficos tanto documentales como de ficción se han ocupado del tema migratorio a lo largo de la historia. Películas pioneras como *The Immigrant* (Charlie Chaplin, 1917), o, más tarde, *America America* (Elia Kazan, 1963), *Soleil Ó* (Med Hondo, 1967), *La promesse* (Luc & Jean-Pierre Dardenne, 1996), o *Toivontuollapuolen* (Aki Kaurismäki, 2017), entre una vasta filmografía, han destacado la importancia que tiene una problemática sin lugar a dudas vigente. En efecto, en los últimos años la representatividad que tuvo en las pantallas no ha dejado de crecer.

Los corredores Sur-Norte por los que en la actualidad fluye la mayor cantidad de migrantes, tanto para el caso estadounidense como para el europeo, aglutinan un mayor número de representaciones. Las características narrativas más usuales suelen enfatizar los conflictos que tienen lugar en el país de origen, develando en algunos casos aquellas fuerzas estructurales que promueven la emigración, los peligros de la travesía migratoria con un mayor o menor grado de dramatismo y los acontecimientos que tienen lugar al llegar al país de destino: las dificultades que encuentran para adaptarse en la nueva sociedad, las redes de

2 Observándose la formación de barrios o enclaves bolivianos principalmente en el Área Metropolitana de Buenos Aires donde residen las dos terceras partes de la comunidad. (CAREF 16)

contención que tejen con sus connacionales, el estigma o la solidaridad que reciben por parte de los nativos, las trabas que ponen agentes estatales para otorgar la regularidad legal y las consecuencias que esto trae aparejado sobre los derechos humanos, civiles y políticos de los sujetos migrantes. Desde luego, existen otros modelos que ponen el foco en aspectos más puntuales, pero casi siempre los aspectos generales que hacen a la condición migrante irrumpen de alguna forma. Respecto del tratamiento estético y los recursos empleados puede decirse que existe un repertorio amplio de acuerdo al contexto histórico, el modelo de representación, la geografía implicada, etc., por lo que no resulta posible determinar variables uniformes; de todos modos, un rasgo en común en este tipo de películas es la verosimilitud³ con hechos reconocibles de la realidad social.

En este marco, el cine sudamericano contemporáneo tiene sus propias coordenadas distintivas para expresar la temática. En principio porque se trata de una región con procesos migratorios particulares, diferentes de los que imperan en otras latitudes. Pero también porque los recursos y apoyos para llevar adelante una producción fílmica son otros. En ese sentido, el denominador común es que se trata de películas que entran dentro de la categoría de “cine independiente”. Los realizadores suelen interesarse en el tema cuando no directamente son afectados en alguna medida por el mismo⁴; de igual manera sucede en el caso de muchos de sus actores protagonistas. Al mismo tiempo, como veremos, existen reelaboraciones genéricas y procedimientos formales singulares que toman distancia de los modelos dominantes en otras cinematografías.

3 En términos de Aumont “lo verosímil se refiere a la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta” (141).

4 Tal es el caso de directores como Juan Martín Hsu, Israel Adrián Caetano, Abner Oficial, Oscar Godoy, Nele Wohlatz o BaeYounSuk.

Ficciones argentinas en torno a la figura del migrante boliviano

En este apartado se abordarán dos películas de ficción realizadas en Argentina que escenifican desde ángulos diferentes sucesos dramáticos inspirados en las experiencias de inmigrantes bolivianos en el país.

Bolivia (Adrián Caetano, 2001) se enmarca dentro del llamado Nuevo Cine Argentino, un movimiento artístico de fines de los noventa, que se extiende durante buena parte de los 2000 con una propuesta estética renovada respecto del cine anterior y un anclaje temático cercano a los acontecimientos que tenían lugar en el campo social.⁵ En términos de Oubiña, “los nuevos films aportaban historias creíbles, narraciones rigurosas, personajes diferentes, diálogos sin impostación y una puesta en escena creativa. Sus estrategias provenían del cortometraje, el cine amateur y los films independientes” (2003: 29).

Este segundo largometraje del director cuenta la historia de Freddy (Freddy Flores), inmigrante boliviano que trabaja en un bar y parrilla de la Ciudad de Buenos Aires. El relato se sitúa en el contexto de la debacle del 2001, con un elenco de gobierno a la deriva, una economía en fase crítica y una pauperización social elevada y a punto de estallar.

El conflicto central pasa por las relaciones que se generan en el ambiente del bar, que es el espacio dominante en el que se despliega la diégesis dramática. Como evalúa Martinelli, “el mismo puede ser leído como alegoría de un país cuya comunidad se encuentra atravesando una de sus crisis más duras” (204). Además del protagonista, el sistema de personajes está compuesto por la camarera Rosa (Rosa Sánchez), también inmigrante, aunque de origen paraguayo, el patrón Enrique (Enrique Liporace) y los comensales habitué del lugar: el Oso (Oscar Berteá), Marcelo (Marcelo Videla) y Alberto (Alberto Mercado), todos taxistas a los que se suma Héctor (Héctor Anglada), migrante

5 Para un abordaje en profundidad del tema ver: Aguilar, G. (2006); Amatriain, I. (2009); Verardi, M. (2011)

interno proveniente de Córdoba, que oficia de vendedor ambulante. Como apunta Villa, “Los personajes tienen los mismos nombres de los actores que los representan, jugando con un realismo que opera en la búsqueda de efectos de autenticidad recurrentes en esta corriente cinematográfica. Representan sujetos de un destino sin retorno” (174).

En resumen, lo que ocurre es que los personajes argentinos que “paran” en el bar comienzan a descargar su frustración cotidiana por medio de la violencia simbólica sobre Freddy, al que ven como un extranjero que “viene a aprovecharse y a quitar el trabajo a los argentinos”. Esto lo manifiesta su principal antagonista, el Oso, haciendo gala de un racismo agravante hacia el inmigrante, disposición a la que se irán plegando discursivamente los demás. El caso de Rosa es diferente, ya que al ser la única mujer con quien los personajes interactúan en el bar, será objeto de una mirada sexualizada. Resulta interesante traer a colación la consideración que hace Aguilar en relación a la categoría del “estereotipo” en la medida en que éste responde a una configuración imaginaria, lingüística y perceptiva del argentino medio. Al decir del autor: “Estos prejuicios configuran una instancia estructural que tiene la capacidad de incorporar aun aquello que parece resistírsele: por más que te bañes, sos boliviano y, por lo tanto, sucio” (167). En efecto, Freddy tiene un trabajo digno, es un hombre limpio y es quien finalmente conquista a Rosa. Lamentablemente, el grado de virulencia se incrementa en un correr del tiempo que paradójicamente pareciera detenerse, ya que la rutina de estos personajes se reproduce diariamente sin ningún cambio a la vista. En un momento de máxima tensión por el estado de ebriedad en que se encuentran el Oso y Marcelo, se da un contrapunto con Freddy quien termina golpeando al Oso en la cara y lo hace sangrar. A la salida del bar, el Oso se sube al auto de Marcelo y desde allí, mientras se alejan, saca un arma y desde las sombras le dispara a Freddy hasta matarlo. Volviendo a Aguilar:

El personaje se descubre a sí mismo en una posición que no le inspira respeto sino más bien desprecio (el origen del resentimiento) y decide limpiar su sangre con la del otro (el culpable de esa herida física que también es, a sus ojos,

dolorosamente simbólica). [...] Si el acto de violencia es personal (el Oso venga una afrenta de Freddy), la instancia estructural que lo avala tiene una larga sedimentación en los estereotipos sociales: un argentino castiga a un boliviano (172).

El filme culmina en una escena en la que, al día siguiente del suceso mencionado, dos agentes de la Policía Federal se presentan en el bar y le preguntan a Enrique si Freddy era indocumentado, este responde que sí, entonces le indican que tendrá que ir a declarar a la comisaría a prestar declaración. Mientras, Rosa continúa su almuerzo y Enrique, cuando se van los policías, pega un cartel en la vidriera al igual que al inicio del filme buscando parrillero. Esta última secuencia exhibe, por un lado, la reducción del hecho trágico a mero acto burocrático por parte de las instituciones de gobierno. Por otro, cómo el ciclo productivo capitalista no puede interrumpirse ni siquiera ante un acontecimiento siniestro de este calibre.

En cuanto a los aspectos técnicos y de puesta en escena que configuran la película, el registro filmico fue hecho con una cámara de 16 mm en blanco y negro. Se trata de una producción de bajo presupuesto con una duración de 75 minutos. El tono general es de realismo social que, como referí, es propio de este tipo de cine. Cabe señalar que en el caso de ciertos autores del Nuevo Cine Argentino resulta más acentuado el retrato crudo de los estratos sociales subalternos⁶.

El escenario del bar contiene una fuerte impronta teatral, algunos de los objetos que destacan son la televisión que, en tanto entretenimiento de masas, sirve a los fines de la

6 Hago referencia a Bruno Stagnaro co-director junto a Caetano de *Pizza, birra y faso* (1998) y director de la exitosa serie para televisión *Okupas* (2000), así como también Pablo Trapero, realizador entre otras de *Mundo grúa* (1999) y *El bonaerense* (2002). Cabe señalar respecto de este último la diatriba que suscita en la crítica especializada la forma en que representa a los sectores desfavorecidos de la sociedad. Sostiene Martinelli que de su filmografía “se destaca *Elefante blanco* (2012) por mostrar la ‘villa ciudad oculta’ desde una perspectiva espectacularizante que narra un descenso a los infiernos comparable a la brasilera *Cidade de deus* (Lund y Meirelles, 2002) y lo convierten en uno de los representantes más directos de la espectacularización de la pobreza que se vende para el mercado mundial (206).

evasión junto con los cigarrillos, la cerveza y un sugerente pase de “bolsas” de un bolsillo a otro.⁷ Por otro lado, el reloj cumple un papel relevante a nivel semántico indicando el contraste entre el avance de las horas y la inmovilidad de los personajes carentes de perspectiva o de un accionar superador que les permita salir del fango decadente en el que se encuentran. El vestuario, a su vez, manifiesta una escisión más, la que divide a los trabajadores, con guardapolvos aseados, de los consumidores, que llevan ropas raídas y desaliñadas. Por su parte, la música incidental, dosificada en pasajes específicos del metraje (en los créditos iniciales, cuando Freddy hace el llamado a sus parientes en Bolivia, cuando concluye una jornada de trabajo y sobre el final), acompaña el arco dramático del protagonista transmitiendo al espectador el estado anímico de añoranza que este tiene durante el filme. La canción en cuestión es “Cóndor Mallcu” del grupo musical Los Kjarkas, cuya letra “señalaría una posición dignificatoria sobre el pueblo boliviano” (Martinelli 208).

La utilización frecuente de primeros planos expresa las tensiones internas que tienen los personajes. En algunas ocasiones se recurre a perspectivas inusuales como planos picados desde ángulos laterales que representan la totalidad del bar o contrapicados próximos al personaje, como cuando Freddy habla con sus parientes y les cuenta que consiguió empleo. Asimismo, se apela a recursos formales de manera extraordinaria como el uso del *ralenti* que, en articulación con la música folclórica, suspende el ritmo natural del relato y estiliza la imagen fílmica connotando el aspecto poético propio del lenguaje audiovisual. En cuanto al montaje, el *decoupage* (u organización de planos) en el bar descompone el espacio de representación dando cuenta desde diferentes puntos de vista sobre lo que allí sucede. De modo similar opera en los momentos puntuales en los que vemos el discurrir de los personajes fuera del bar, aunque con un mayor número de elipsis:

7 En efecto, es posible sostener que en ello radica la motivación de asistir diariamente al bar. No tanto por el hecho de socializar o para desplegar una red de contención que actúe a modo de resistencia frente a la catástrofe que se vive en el país, sino para sucumbir ante la coyuntura alienante en la que están sumergidos los sectores de la clase trabajadora pauperizados.

las secuencias en las que Freddy sale a bailar con Rosa y luego van a su habitación o cuando Freddy deambula por la calle, lo requisita la policía y pasa la noche en otro bar. Sobre el final, durante la secuencia que culmina con el hecho trágico, el montaje se acelera en sintonía con el *in crescendo* narrativo.

Dicho esto, volvamos sobre lo concerniente a la experiencia que desarrollan las figuras migrantes (Freddy y Rosa) en relación con los interrogantes vectores propuestos al inicio de este trabajo.

Lo primero que se puede señalar es que los dos personajes cuentan con una red de contención acotada. A saber, según la información que se brinda al espectador, Freddy migró solo a la Argentina y su núcleo familiar aún reside en Bolivia. Rosa, por su parte, convive en una habitación con algunas amigas. Por fuera de ello, no hay señales que detenten una aproximación institucional que los ampare en el país de origen o en el de destino.

En cuanto a la intervención del Estado argentino: se hace presente sólo en su rol persecutorio y punitivo por medio de las fuerzas de seguridad locales quienes interceptan a Freddy y, aunque él les muestra los papeles otorgados por Migraciones, lo amenazan con llevarlo preso si lo vuelven a ver circulando por la vía pública. A Rosa los policías la ignoran cuando ingresan al bar al día siguiente del asesinato de Freddy, por lo que no tiene un cruce directo con ellos ni tampoco con otras instancias de representación estatal. En tal sentido, el filme insinúa la falta de una política receptiva y respetuosa de parte del Estado Nacional hacia aquellos que deciden asentarse en suelo argentino.

Por otra parte, la experiencia laboral que obtienen los personajes se concentra en puestos claramente precarios, mal remunerados y en una relación de fuerzas muy desigual por lo que, si quieren conseguir trabajo, deben aceptar las condiciones que el empleador les ofrece a discreción personal.

En cuanto al aspecto que atañe a los lazos tejidos o no con la ciudadanía argentina, ambos personajes se hallan inmersos en un microcosmos social (netamente dominado por

varones) que los estigmatiza de maneras diferentes a cada uno. A él, confrontándolo por medio de apelativos descalificantes “gente de mi país” y “gente de fuera”, “negros de mierda”, “los bolivianos son todos putos”, etc. Como marca Aguilar (op.cit.), referenciándose en Butler, los insultos tienen un carácter performativo violento que, cuando además se trata de actos de discriminación, se producen bajo el amparo de una subordinación social basada en relaciones de poder preexistentes. A ella, cosificándola desde una ideología machista que la supone al “servicio” de sus necesidades y deseos (esto aplica tanto en el trato que le dan cuando ella los atiende en el bar como en los constantes coqueteos que recibe).

Bolishopping (Pablo Stigliani, 2012) lleva a escena un tema escamoteado de la realidad económica y social argentina como es el de los talleres de costura clandestinos a partir de una representación concisa y fidedigna de los hechos que se conocen⁸ y las investigaciones académicas que se han efectuado al respecto.

La acción transcurre primordialmente en una sola locación que sirve para ilustrar lo que acontece en numerosos espacios dedicados a la producción textil. En efecto, una placa inicial informa en letras rojas la magnitud del problema: En la Ciudad de Buenos Aires existen alrededor de 3.000 talleres clandestinos que “emplean” a 40.000 personas bajo un inédito régimen de esclavitud.

Como es habitual en esta rama de la producción desde la década de 1990, época en la que se produce un cambio estructural en la industria textil mediante un proceso de flexibilización y tercerización laboral de claro corte neoliberal (OIT 103), muchos bolivianos se trasladan hacia la Argentina con el objetivo de trabajar temporalmente en el

8 En el año 2006 tuvo lugar un hecho trágico que cobró resonancia mediática cuando, producto de un desperfecto eléctrico, se incendió un taller clandestino en el barrio de Caballito ocasionando la muerte de seis personas (dos adultos y cuatro niños). <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-64978-2006-03-31.html>

rubro, juntar algo de dinero y volver a su país de origen a montar un negocio propio.⁹ Ese mismo es el propósito de Luis (Juan Carlos Aduviri), quien dejando a su familia momentáneamente en Bolivia, arriba al taller clandestino que comanda Marcos (Arturo Goetz) en la Ciudad de Buenos Aires. Allí comienza junto a otros compatriotas reclutados a trabajar de modo intensivo durante extensas jornadas. El vínculo laboral que se establece es por demás desigual y fraudulento. Al respecto de este tipo de situaciones, analiza Pacceca, “En cierta medida, la explotación laboral desnuda y pone al alcance de la vivencia y de la percepción subjetiva la desigualdad que es inherente a las partes y constitutiva del lazo que las liga” (153). Al llegar al taller los trabajadores tienen que entregar su documentación, deben convivir en un espacio hacinado (en el que se mezcla la vida doméstica con el lugar de la producción), no les está permitido salir libremente del espacio físico del taller y la remuneración que obtienen está sujeta a la discrecionalidad del patrón, quien elabora una serie de artimañas para terminar retribuyendo un salario exiguo.

Esta situación representada se ajusta nítidamente a la categoría “trata laboral”. Como explica Pacceca

En el capitalismo temprano y contemporáneo, la “trata de personas” define entonces una modalidad específica de obtención de fuerza de trabajo: captación violenta o mediante engaños en el lugar de origen, traslado (local o internacional), acogida y explotación bajo amenazas y coacción directa en el lugar de destino. Las amenazas y la coacción directa por parte de los explotadores (mediante encierro, [...] exigencias de pago de deudas de alimentación y traslado, etc.) impiden que las personas abandonen el lugar, denuncien, o intenten hacer valer algún derecho (153-154)

9 Hay que tener en cuenta para comprender el fenómeno de esta migración que en 2011 la encuesta de hogares en Bolivia (INE, 2012) manifestaba que, si bien la incidencia de la pobreza había disminuido progresivamente en la última década, alcanzaba entonces al 44,95% de la población, lo cual significaba la existencia de 4,81 millones de bolivianos pobres, al tiempo que se registraba un 20,87% de pobreza extrema (2,3 millones de personas). Mientras tanto, en los sectores rurales la pobreza alcanzaba el 61,35% de los habitantes. (Arcos 10)

Al tiempo de establecerse Luis, llegan su esposa Mónica (Olivia Torres Juaniquina) y su hija (Celeste Salazar), quienes no son bien recibidas por Marcos que no esperaba una menor en el taller. Luego de un rodeo acepta que se queden, pero exige a sus padres que controlen y verifiquen obstinadamente el comportamiento de la nena. Al respecto, resulta necesario señalar que el modo en que Marcos se dirige a sus empleados es netamente paternalista. Las estrategias de coacción que ejerce son predominantemente simbólicas (amenazas, advertencias, etc.), como demuestra una línea de diálogo en la que Marcos les dice “acá los tenemos a todos bien cuidaditos, por eso hay que estar doblemente cuidadosos con la calle. Porque a los bolivianos lamentablemente la policía los discrimina, los agarran, los cagan a palos, les roban, los tratan como basura y a nadie le gusta eso”. Si bien tiene intercambios directos, siempre son desde una posición vertical y distanciada, cediéndole el lugar del encuentro más próximo a Miguel (Héctor Bordoní), su secuaz y mano derecha. No obstante, la caracterización de la familia boliviana está lejos de la pasividad sumisa y aceptación del contexto. Ellos tienen muy claro que esta realidad impuesta no es la prefigurada y en consecuencia actúan. Primero negocian, luego resisten y finalmente, al ver que se encuentran presos de una maquinaria perversa, escapan. Sobre el final la narración asume una dinámica más acelerada que mixtura el drama con el *thriller de suspense*, luego de la salida al hospital que tienen que hacer a causa de la enfermedad que contrae la nena. Para entonces las fisuras que mantienen el orden de servidumbre en el taller se ensanchan y Marcos, ante la inminente inspección de la cual le advierte su jefe (Rafael Ferro), el empresario textil en las sombras, se ve compelido a dejar ir a los trabajadores en un camión hacia otro taller, hecho que da lugar a la fuga de la madre y la hija y, más tarde, a la de Luis que se echa a correr asustado calle abajo.

La puesta en escena del filme refuerza el verosímil en el que hace hincapié la construcción narrativa. La cámara se mueve siguiendo a los personajes en planos secuencia que descubren las dimensiones del espacio acotado por el que transitan en su experiencia

cotidiana. Los primeros planos se concentran sobre la gestualidad tensa del semblante, en especial el de Luis y Marcos cuando confrontan. Asimismo, el encuadre enfatiza las condiciones en que viven: el reducido ambiente privado en que duerme la familia y los adultos tienen sexo, la precariedad de las instalaciones en las que se asean, la alimentación de mala calidad que consumen, la única ropa que visten, etc. La iluminación es otro elemento a destacar que permite imprimir un tono taciturno y opresivo a la atmósfera. La banda sonora se centra en el sonido ambiente, el ruido de las máquinas de coser como expresión de la explotación alienante a la que se ven sometidos; la música incidental sólo aparece en los momentos de apertura y cierre del filme por medio de una instrumentación andina y la música diegética es acotada a la única escena en que salen por la noche a un bar a tomar algo y bailar como válvula de escape bajo la mirada atenta de Miguel. El montaje alterna la secuencialidad narrativa en dos tiempos diferentes: el que tiene lugar en el taller y el posterior, en el que la esposa de Luis brinda testimonio de todo lo vivido mientras hace la denuncia. De esta manera se dosifica la información mientras prosigue el desarrollo de la intriga. En suma, la configuración formal en su conjunto contribuye a reforzar el carácter realista¹⁰ del relato sin derivar por ello en una estética de tipo miserabilista tan recurrente en ciertos filmes con fines comerciales que pareciera se solazan con la exhibición de las vulnerabilidades de los sectores subalternos.

Ahora bien, veamos qué sucede en este caso en función de las preguntas-eje alrededor de la figura migrante que se introdujeron al comienzo.

10 Aumont realiza una distinción entre el realismo de los materiales de expresión (imágenes y sonido) y el de los temas de los filmes. En cuanto al primero, señala que “entre todas las artes y los modos de representación, el cine aparece como uno de los más realistas, puesto que puede reproducir el movimiento y la duración y restituir el ambiente sonoro de una acción o de un lugar”. No obstante, a continuación, aclara que “el realismo de los materiales de expresión cinematográfica es el resultado de gran número de convenciones y reglas que varían según las épocas y las culturas” (135)

En el universo diegético del filme no se llega a visibilizar ninguna articulación entre los personajes y alguna institución de contención. Utilizo estos términos justamente porque existe una subtrama, sugerida por el testimonio de la mujer, que da cuenta de la existencia de una red organizada que combate este tipo de delitos. Al parecer uno de los personajes secundarios está trabajando en ella, pero los tiempos que requiere este proceso de intervención son demasiado largos para la urgencia que desvela a la familia protagónica. Es decir, su posible desarrollo queda fuera de campo y estos no resuelven nada en torno de ese indicio. En cuanto a los lazos en su país de origen tampoco se da a conocer ninguno. No es éste el caso porque el patrón es argentino, pero cabe hacer mención del funcionamiento sistemático de las redes como generadoras de expectativas que impulsan a abandonar el país de origen

También es común, entre algunos propietarios o encargados bolivianos de locales de confección, viajar a Bolivia una vez al año para regresar con nuevos trabajadores. Así, es corriente que ofrezcan a sus coterráneos un empleo, vivienda y comida, pero demasiadas veces en condiciones engañosas. En consecuencia, los nuevos trabajadores luego se encuentran en Buenos Aires con una situación que no esperaban o que al menos no esperaban tan hostil o de manera tan cruda (OIT 106).

Por otro lado, el Estado local interviene sobre la trayectoria de estos migrantes en diversas formas. En la secuencia de créditos iniciales vemos imágenes de la zona fronteriza que conecta Villazón (Bolivia) con La Quiaca (Argentina) a través del transporte que lleva a Luis desde allí a la Ciudad de Buenos Aires. Si bien el trámite de ingreso por Migraciones no se representa en este caso, sí aparece en la voz de su esposa cuando testimonia sobre cómo fueron las condiciones del traslado con su hija. Ante la amenaza que suponía la revisión de la flota por parte de la gendarmería, tuvo que esconder a su hija en la carga, exponiéndola a una situación de peligro. Esto tiene lugar luego de haberse visto forzada a migrar por

desconocer durante días el paradero de su marido, cayendo, para ello, en redes mafiosas que, a cambio de una suma de dinero exorbitante, las trasladaron a Buenos Aires. Por su parte, el interlocutor policial, al terminar de escucharla, le responde con frialdad que, para hacer algo, debe esperar 48 horas y conseguir una orden judicial allanando una senda burocrática extenuante sin ofrecer otras herramientas, como el contacto con organismos intervinientes en este tipo de problemáticas, o explicarle al menos cuáles son sus derechos legales. El único momento en que el Estado aparece para dar una mínima solución es cuando llevan a Sonia, la hija de estos, al hospital público y una médica la atiende.

En cuanto a la experiencia laboral ya se hizo referencia más arriba, en síntesis, las condiciones de explotación a las que se ven sometidos son brutales. Baste agregar que los otros eslabones de la cadena productiva no se representan directamente, pero son sugeridos mediante la figura del empresario textil que aparece puntualmente para darle algunos lineamientos a Marcos. En este sentido, se pueden inferir las formas de tercerización y la red de intermediarios que operan para ubicar la producción en distintos reductos. Como explica Arcos

La relación entre el taller y la marca, en todos los casos vistos, no debe verse como un vínculo comercial sino productivo. Las marcas proveen de materia prima (y maquinaria en algunos casos), contando con mayor poder de determinación sobre el precio de la fuerza de trabajo, la organización en el taller, la modalidad de pago y los niveles de producción. [...] Es difícil sostener el desconocimiento de los empresarios sobre las condiciones reales de producción puesto que es injustificable la contradicción entre la infraestructura de las fábricas e intermediarios y su encuadre fiscal, con los elevados niveles de producción y márgenes de ganancia obtenidos (346).

Por último, en el decurso del relato, el intercambio que mantienen con ciudadanos argentinos es prácticamente nulo. Solamente podemos referir el vínculo con el tallerista, la

consulta con la médica y la escena de denuncia ante la policía. Es decir, que su círculo de socialización se encuentra limitado al núcleo del taller, no pudiendo estrechar lazos de integración con otras personas por fuera de este entorno. Además, el imaginario evocado acerca de los argentinos, con el fin de obturar cualquier potencial intercambio, es que son discriminadores y violentos para con los bolivianos.

El cine documental y los entresijos de la migración boliviana en Argentina

En este apartado se abordan dos películas argentinas de tipo documental. Al igual que en el segmento anterior, las historias llevan a escena hechos vinculados a experiencias de inmigrantes bolivianos en el país.

Return to Bolivia (Mariano Raffo, 2008) cuenta la historia de la familia Quispe quienes emigraron desde su país de origen ocho años atrás para asentarse en el barrio de Liniers donde montaron una verdulería. La motivación del regreso es doble: la necesidad concreta de convencer a allegados de migrar hacia la Argentina para sumar mano de obra en su negocio y el deseo del reencuentro afectivo con sus familiares y amigos a quienes hace mucho no ven.

En sintonía con el desenvolvimiento narrativo la estructura se sostiene sobre dos momentos, una primera parte que, siguiendo las modalidades de representación que establece Nichols, podríamos encuadrar en el registro observacional y una segunda parte en la que estos procedimientos dialogan con elementos del género de ficción conocido como *road-movie*. Desde el enfoque analítico de Piedras, cabe destacar que la apropiación que hace este filme del género posee atributos particulares ya que, si bien el mismo suele asociarse a una serie de parámetros pertenecientes a la cultura anglosajona (como la libertad individual, la rebeldía contra el *status quo* o la mirada que celebra los beneficios que la modernidad occidental trae al individuo), en este caso, y desde la órbita latinoamericana, se realzan otras

instancias valorativas como el esfuerzo por la reconstrucción de los lazos comunitarios y el reencuentro con las raíces culturales y sociales luego de la emigración forzada a causa de las agudas crisis vividas bajo el fervor neoliberal de los años noventa. Por otro lado, los transportes en los que viaja la familia (ómnibus, trenes, micros, etc.) no se condicen con el paradigma canónico de la *road-movie* en la que los protagonistas viajan en un auto privado que denota independencia y autodeterminación.

En consecuencia, durante el primer tramo advertimos cuáles son las condiciones de vida y de reproducción material de esta familia constituida por padre (David) y madre (Janeth) de mediana edad y sus tres hijos (Camila, Jhoselyn y Brian). Así, la cámara indaga en la vida dentro del espacio pequeño del comercio donde también viven y se da a conocer por boca de David lo extendidas que son las jornadas (desde que se despierta en la madrugada para ir al Mercado Central hasta que a medianoche se va a dormir). Además, asistimos a la dinámica familiar y algunas discusiones que tiene la pareja que son las que van configurando la necesidad del viaje. Esta primera parte se completa con un sueño representado con una iluminación azulada mientras David viaja de noche en colectivo y se imagina hablar a sus padres manifestando el anhelo que sienten por volver a ver a su hijo. En el segundo tramo, el filme cobra otro ritmo en consonancia con el periplo que supone el viaje. El primer destino importante lo tienen al arribar a la ciudad fronteriza de Villazón donde Janeth se reencuentra con su familia, va al cementerio a llevar flores y por la noche se reúne con amigos a festejar el cumpleaños de una de sus sobrinas y bailar. El segundo destino es en Cantón Capunata, un paraje del altiplano entre Oruro y La Paz en el que David se reencuentra con sus padres. Allí los chicos conocen a sus abuelos y acompañan sus labores rurales: vemos la habitación de adobe precaria en la que David pasó su infancia, el carneo de un cordero delante de la mirada atónita de los chicos y, como corolario, la narración oral de un cuento mítico por parte de su abuelo que es representado con recursos de animación. Como analiza Lanza, en estas escenas “se pone de manifiesto el choque

cultural entre distintas generaciones de una misma familia que poseen distintas costumbres, producto del desarraigo” (126).

El documental se cierra de manera circular con la familia migrando nuevamente hacia la Argentina sin haber conseguido traer consigo la promesa cumplida de un eventual empleado que colabore en las tareas de la verdulería, pero sí la experiencia enriquecedora del contacto con sus orígenes afectivos.

Entonces, retomando las preguntas del comienzo, mientras que no se hace referencia alguna a las instituciones de contención que la comunidad boliviana tiene en la Argentina, sí, en cambio, se pone el foco en el lazo social que une a la familia Quispe con sus allegados allende la frontera. En esa dirección, podemos hacer notar que el desarraigo que sienten en el país de destino se ve reflejado en otros andariveles de su vida diaria donde, por ejemplo, más allá de cierta estabilidad en el negocio, les falta “algo” que los acongoja profundamente. En contraste, una vez en su país de origen, es notoria la buena predisposición anímica de la familia y la algarabía que manifiestan en el reencuentro con sus seres queridos.

En cuanto a la intervención sobre sus vidas por parte del Estado receptor no hay muchos indicios, el único que podemos consignar es un temor de David a que, en el puente fronterizo, donde se encuentra la aduana junto al destacamento de gendarmería, le quiten parte de sus pertenencias, a lo que la mujer le responde que eso no tiene por qué pasar puesto que él tiene la documentación legal correspondiente. Resulta interesante observar el peso que tienen sobre el imaginario las formas institucionales de la violencia y cómo operan sobre la ciudadanía extranjera. Más aún, como es el caso, cuando por los rasgos étnicos se los prejuza. Vale traer a colación la siguiente reflexión:

Los extranjeros nos recuerdan el carácter histórico y político de las fronteras nacionales que separan al *nosotros*, los ciudadanos, que gozan de una “pertenencia acreditada y plena” sin condición, de los *otros* que caen por fuera de la frontera. [...] La realidad de las migraciones y de los procesos políticos

actuales requiere una complejización de la mirada sobre las situaciones en las que se da la lucha por el reconocimiento de los derechos humanos de las personas. Los derechos humanos, lejos de descansar en una retórica jurídica universal alejada de toda realidad, se encarnan en prácticas y luchas muy concretas que empujan una definición política a nivel particular [...] Los derechos humanos entrañan un cuestionamiento constante de las fronteras de la ciudadanía, es decir, de las “pertenencias acreditadas”, y por eso guardan una íntima afinidad con la condición de extranjería radical del ser humano, como ser en movimiento (Courtis y Penchaszadeh 375-376).

En relación con la experiencia laboral en el nuevo contexto económico y social el tiempo que demanda tener en funcionamiento un comercio de estas características armonizando con la vida familiar es bastante exigente.¹¹ Según cuenta Janeth, son muchas las responsabilidades que tienen que asumir siendo solo dos personas a cargo. Como parte del estrés que le produce esta situación, padece una afección neurológica que le produjo una parálisis facial en parte del rostro. En cuanto a David, duerme pocas horas diariamente lo cual redundando en un estado de agotamiento crónico que lo mantiene apesadumbrado.

Finalmente, en referencia a los lazos que se establecen en el intercambio con nativos, la pareja deja entrever que ciertos intercambios con clientes habituales son amables, aunque no van más allá de cierta superficialidad. A su vez, el principal lazo que tienden es con el director del mismo documental y su compañera con quienes se revela un vínculo de reciprocidad empática que se vuelve más evidente sobre la segunda parte en la que comparten diferentes vivencias en torno al viaje.

11 Las verdulerías, comercios con fuerte presencia de migrantes bolivianos y peruanos, funcionan alrededor de doce o trece horas, de lunes a sábado, y cinco o seis horas durante los domingos. Además, las compras de frutas y verduras se realizan todos los días, con excepción de los domingos, siempre durante la madrugada, ya sea en el Mercado Central o en ferias de productores hortícolas en localidades del Conurbano bonaerense. Para cubrir las actividades, se establece una división de tareas y horarios entre los miembros de la familia (OIT 200).

Copacabana (Martín Rejtman, 2006) es un documental de poco menos de una hora de duración, realizado para ser exhibido en el medio televisivo. Su director forma parte de la estela en la que se desarrolló el Nuevo Cine Argentino. Es, asimismo, escritor y entre sus contadas producciones cinematográficas su registro frecuente es el de la ficción con una fuerte impronta autoral.¹² De alguna manera, esta incursión es una suerte de “rareza” dentro de su filmografía, aunque no por ello carente de algunos de los rasgos estilísticos que lo definen. Al igual que la película anterior, ésta se enmarca dentro de la modalidad observacional dentro de la tipología planteada por Nichols (op.cit.).

La película, de corte etnográfico, se centra en los preparativos que lleva adelante la colectividad boliviana residente en el Área Metropolitana de Buenos Aires para la celebración de la fiesta de la Virgen de Copacabana cuya tradición se festeja desde 1972 en Argentina. Las diferentes tomas registran los acontecimientos desde una posición distanciada de la cámara que, en muchas escenas, suele ser un plano fijo casi contemplativo del despliegue visual y sonoro que tiene lugar y que cierra con un fundido a negro. Asistimos a los ensayos de los diferentes grupos de baile tanto al aire libre como en los galpones. En ellos se observa la gran cantidad de tiempo que les insume la práctica coreográfica (divididos por sexo para su ejecución), la riqueza del vestuario que llevan (lo cual denota un trabajo minucioso por su confección) y la organización general que demanda la festividad. Asimismo, se retratan otros aspectos de la vida cotidiana de la comunidad boliviana en Argentina como los barrios humildes en los que residen, el trabajo en el taller textil, la difusión informativa dirigida a la propia comunidad, los intercambios comunicativos con familiares que están en el país de origen, la visualización de un archivo

12 Suobra se caracteriza por representar personajes apáticos de clase media. Su estética, de raigambre modernista, puede emparentarse desde el punto de vista formal con autores como Robert Bresson o Jim Jarmusch, considerados parte de una vertiente minimalista. En esta línea, algunos de los procedimientos frecuentes que emplea son los planos secuencia fijos y el uso de cortes directos utilizados a modo de elipsis narrativas.

fotográfico con la historia de las generaciones migrantes previas y los sitios geográficos más icónicos de su país. Se trata de un fresco preciso de una manifestación cultural e identitaria sumamente compleja dentro de un país cuya sociedad mayoritaria-mente desconoce que existe. Al respecto, resulta interesante traer a colación el análisis que hace Depetris Chauvin: “Rejtman propone registrar una fiesta que desconocemos pero desarticula una posible reificación exótica al posar sobre sus personajes una mirada meticulosamente distanciada” (15).

Por otra parte, en coincidencia con Verardi, es posible corroborar la estructura de viaje que despliega el filme tanto por algunos gestos formales como por los sucesivos *travellings* laterales que abren y cierran algunas secuencias, por el acontecimiento en sí (es decir el proceso de elaboración que desembocará en la festividad propiamente dicha), como en el viaje que tienen que emprender en ómnibus quienes migran hacia la Argentina desde Villazón sobre el final de la película.

Volvamos ahora, una vez más, a las preguntas iniciales para considerar lo que ocurre en este caso.

A diferencia de las películas previas, en esta oportunidad se visibiliza con claridad el aparato institucional de contención en el país de destino, ya sea en las distintas reuniones que se arman, en los medios de comunicación, en la figura del referente social, en el sostén familiar, etc. Por otra parte, el evento migratorio relativamente masivo del final, si bien carece de un anclaje institucional, condensa en un mismo objetivo (la movilidad al país vecino), la idiosincrasia cultural boliviana y una idea de unidad frente al desafiante porvenir.

Si en el documental anterior David comentaba el temor a que en el paso fronterizo la aduana le retuviera alguna pertenencia, en éste se revela en detalle cómo tienen lugar esas eventualidades en el cruce de ese límite político. En ese sentido, la aduana, en tanto dispositivo de seguridad del Estado, interviene ejerciendo un rol de control en el que las disposiciones previas de los actores involucrados deja en evidencia la asimetría de poder

preexistente. Así, por ejemplo, dos mujeres tienen que dejar parte de su carga, aunque no exista un motivo muy claro por el que esto tenga que ser así.

En cuanto a las experiencias de trabajo en el país de destino puede inferirse que muchas de las actividades rentadas se despliegan al interior del entramado comunitario, como por ejemplo en las actividades textiles y de los pequeños puestos de comida ambulante. Otra razón por la que el espectador sabe algo más sobre esto es gracias a la mujer que se comunica con su tío en Bolivia para acordar un envío de remesas y le cuenta que al llegar tuvo un empleo en el que era maltratada, pero que al tiempo pudo conseguir otro en el que la trataban con dignidad. Esto, como advierte Verardi (Ibíd), en el contexto de un locutorio que duplica en sus espejos sujetos migrantes que posiblemente estén en una situación similar.

Por último, al no exhibir el filme una realidad social por fuera de la colectividad boliviana, no es posible ver de qué manera se dan los intercambios con ciudadanos argentinos. El único ejemplo es el de la inspección de la aduana en la que, como se indicaba más arriba, las arbitrariedades muchas veces están a la orden del día.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo fueron analizados algunos casos de películas argentinas del corriente siglo en las que se representan aspectos vinculados a la migración de origen boliviano (con la salvedad del personaje de Rosa de origen paraguayo en la película *Bolivia*) en el país. En ese sentido, el interés radicaba en observar la construcción que el cine hace en sus cualidades narrativas, estéticas y formales de las figuras migrantes tanto en el registro de la ficción como en el documental. Mientras en el primer caso el juego dramático prevalece, remarcando las condiciones precarias a las que se ven expuestos en el ámbito laboral los sujetos migrantes provenientes de países limítrofes, en el segundo, en cambio,

sus vivencias se sopesan desde otro lugar, más ligado a las estrategias de cohesión social que tejen como consecuencia del desarraigo. Asimismo, se ensayaron algunas respuestas alrededor de los interrogantes vertebradores planteados al comienzo. En función de cada universo de representación particular se sucedieron resoluciones heterogéneas. Para la primera pregunta, mientras que en los primeros tres casos el aislamiento experimentado respecto de redes de contención en el país de destino era más acentuado (lo que dificultaba crear mecanismos de resistencia frente a la hostilidad del contexto) en el último, el marco celebratorio reafirmaba el entramado socio-cultural de la colectividad. Para la segunda, el común denominador fue la percepción del Estado argentino en calidad de amenaza más que como amparo y/o protección de derechos. Para la tercera, las experiencias laborales en general son negativas, lo cual contrasta con las expectativas que sabemos los migrantes tenían antes del viaje. Para la cuarta, las respuestas son dispares, en algunos casos, el prejuicio estigmatizante estaba a flor de piel, mientras que en otros esa posición se matizaba.

Las posibilidades que ofrece el medio cinematográfico permiten dimensionar múltiples pliegues de la realidad humana. El campo de interés de este trabajo se focaliza en la representación que hace el cine de la cuestión migratoria. Desde esta perspectiva emerge un interrogante ¿De qué manera la aproximación a su complejidad puede servir como vehículo de concientización en torno de sus causas y efectos en la coyuntura convulsa del mundo actual?

© Matías Corradi

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayos sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.
- Amatriain, Ignacio (Coord.) *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005): industria, críticas, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS, 2009.
- Arango, Joaquín. "Inmigración y diversidad humana. Una nueva era en las migraciones internacionales." *Revista de Occidente* N° 268, 2003: 5-20. Impresa.
- Arcos, María Ayelén. "Talleres clandestinos: el traspaso de las 'grandes marcas'. Organización del trabajo dentro de la industria de la indumentaria", En: *Revista Cuadernos de Antropología* N° 10, 2013: 333-351. Impresa.
- Aumont, Jacques et al. *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Butler, Judith. *Excitable speech (A Politics of the Performative)*. New York: Routledge, 1997.
- CAREF *Papeles, personas, políticas y derechos. Las migraciones contemporáneas en la Argentina desde la perspectiva de CAREF (2004-2015)*. Cap. I: "Dinámicas migratorias y regularización de la permanencia", 2019: 13-53. Impresa
- Castles, Stephen y Miller, Mark. *La era de la migración*. México: Editorial Porrúa, Universidad Autónoma de Zacatecas, Instituto Nacional de Migración, Fundación Colosio y Cámara de Diputados, 2004.
- Cecchi, Horacio. "El infierno del trabajo esclavo". *Página12*, 31 de Marzo de 2006, <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-64978-2006-03-31.html>
- Courtis, Corina y Penchaszadeh Ana Paula. "El (im)posible ciudadano extranjero. Ciudadanía y nacionalidad en Argentina". *Revista SAAP* Vol. 9, N° 2 (2015): 375-394. Impresa.
- Depetris Chauvin, Irene. "Copacabana y la redefinición del documental etnográfico" *Revista Rascumbosculturais* Vol. 4, N° 8, 2013: 11-22. Impresa.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000.

- Lanza, Pablo. “El intertexto genérico en el documental latinoamericano contemporáneo” *Revista Eu-topías* Vol.20, 2020: 119-132. Impresa.
- Martinelli, Lucas. “Migraciones de lo actoral y nuevas representaciones de la sexualidad en Bolivia (2001, Argentina)”. *Revista Rebeca* Vol. 1, N° 8, 2019 198-214. Web. 5 de Ago. 2022.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós, 1991.
- OIT. *Migraciones Laborales en Argentina. Protección social, informalidad y heterogeneidades sectoriales*. Buenos Aires, OIT, 2015.
- ONU. *Convención Internacional sobre los derechos de todos los trabajadores migratorios y sus familiares*. 1990.
- Oubiña, David. “El espectáculo y sus márgenes Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”. *Revista Punto de Vista* N° 76, 2003, 28-34. Impresa.
- Pacecca, María Inés “Trabajo, explotación laboral, trata de personas. Categorías en cuestión en las trayectorias migratorias” *Revista Inter. Mob. Hum.* N° 37, 2011. 147-174. Impresa.
- Piedras, Pablo. “The Contemporary Documentary Road Movie in Latin America: Issues on Mobility, Displacement, and Autobiography” En: *The Latin American Road Movie*. Ed. Garibotto, V. & Pérez, J. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Sassone, Susana María. “Breve geografía histórica de la migración boliviana en la Argentina” *Revista Temas de patrimonio cultural, Ministerio de Cultura de GCB*A N° 24, 2009, 389-402.
- Villa, María José. “Extranjero/extraño: sujetos de desorden y discriminación. El caso de Bolivia de Israel Adrián Caetano” *Revista de la red iberoamericana de comunicación* N° 2, 2011, 171-178.
- Verardi, Malena. “Copacabana (Rejtman, 2009): recorridos” *Actas del II Congreso Internacional de As AECA*, Pcia. Buenos Aires, 2010.
- . *Nuevo cine argentino (1998-2008): formas de una época. Procedimientos y representaciones de una estética política*. Berlín, Editorial académica española, 2011.