RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes

Universidad
Nacional
de Quilmes

Vargas Camargo, Paola Marcela

Representaciones sociales sobre los migrantes bolivianos en producciones audiovisuales argentinas

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:
Vargas Camargo, P. M. (2021). Representaciones sociales sobre los migrantes bolivianos en producciones audiovisuales argentinas. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3872

Puede encontrar éste y otros documentos en: https://ridaa.unq.edu.ar

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352 // Bernal
Buenos Aires // Argentina
t.: (+41 11) 4365 7100
f.: (+54 11) 4365 7101
info@unq.edu.ar

Paola Marcela Vargas Camargo, Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto,
Octubre de 2021, pp. 133,
http://ridaa.unq.edu.ar,
Universidad Nacional de Quilmes, Secretaría de Posgrado,
Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades

Representaciones sociales sobre los migrantes bolivianos en producciones audiovisuales argentinas

TESIS DE MAESTRÍA

Paola Marcela Vargas Camargo

vargas.pm@gmail.com

Resumen

Esta investigación aborda las representaciones sociales de los migrantes bolivianos presentes en las producciones audiovisuales Bolivia (2001) deAdrián Caetanoy Bolishopping (2014) de Pablo Stigliani, ambos directores con quienes buscan romper con los estereotipos sobre este colectivo.

De estas producciones cinematográficas emerge un mapa de representaciones que construyen y deconstruyen miradas sobre los migrantes. Se trata de discursos fílmicos que ponen en foco tanto representaciones hegemónicas como también representaciones subalternas invisibilizadas por aquel discurso social que reproduce el sentido común.

En esta tesis se considera al cine como un objeto cultural capaz de condensar representaciones que dialogan con los contextos sociales y políticos; y ambas producciones dan cuenta en sus narraciones de un común denominador; los protagonistas son hombres adultos provenientes de La Paz que llegan a Buenos Aires con el objetivo de mejorar su calidad de vida como la de sus familias; sin embargo, el establecimiento en esta ciudad se dificulta por su condición de indocumentados, lo que les deja en un estado de vulnerabilidad.

La presente investigación es de tipo cualitativa, ya que propone un análisis formal y contextual de los filmes que se abordan, a través de las categorías: xenofobia, explotación laboral, poder e identidad/nacionalidad.

Para el análisis de estas representaciones audiovisuales se revisaron los aportes de autores provenientes de distintos campos disciplinares como: sociología, estudios de la identidad, estudios culturales y de cine, así como una investigación bio/biblio/videográfica de los directores y sus producciones.

Por otra parte, se exploró el referente real y se propuso una sistematización de las promulgaciones y modificaciones de leyes migratorias, lo que permitió dar cuenta de cierta tensión entre los avances de la legislación y la situación concreta de las personas migrantes.

Palabras clave: Migración - Representaciones sociales - migrantes bolivianos - producciones audiovisuales - Mujeres migrantes - Xenofobia - Explotación

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES
SECRETARÍA DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

REPRESENTACIONES SOCIALES SOBRE LOS MIGRANTES BOLIVIANOS EN PRODUCCIONES AUDIOVISUALES ARGENTINAS

TESIS PRESENTADA PARA ALCANZAR EL TÍTULO MAGISTER EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES CON ORIENTACIÓN EN COMUNICACIÓN

Lic. Paola Marcela Vargas Camargo
Directora: Dra. Ana Inés Echenique
Co- Directora: Mg. Alejandra Rodríguez

Argentina 2021

DEDICATORIA

A mi papá (+), pilar de mi vida

AGRADECIMIENTOS

A mi hijo, Joaquín, por ser el motor que me impulsa a seguir siempre adelante y por su comprensión y paciencia por los muchos fines de semana de estudio.

A mi compañero de vida, Marcelo, sin su apoyo incondicional, este trayecto no hubiera sido posible.

A mi familia por todo su amor y comprensión.

A Ana Inés Echenique, por haber aceptado el reto de ser directora de esta tesis, por su amistad incondicional desde el primer momento, por acompañarme en este trayecto y no dejar que me rinda.

A, Alejandra F. Rodríguez por guiarme con sus valiosos aportes y no dejar que me pierda en este recorrido.

A, Víctor Arancibia (+) por impulsarme a cursar esta maestría

A todos mis docentes de la maestría, con quienes aprendí mucho, por sus contribuciones y devoluciones de los trabajos, por su presencia a pesar de la distancia, ante las dudas que surgían.

La Universidad Nacional de Quilmes por la oportunidad y la beca que me dieron, sin ésta no me hubiera sido imposible concluir la maestría.

A la vida porque me regaló a todos ustedes.

¡Gracias, gracias!

INDICE

INTRODUCCIÓN 6
FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN 10
METODOLOGÍA 11
ESTRUCTURA 12
CAPÍTULO I:APUNTES TEÓRICOS 14
1.1 CINE COMO MECANISMO DE VISIBILIZACIÓN DE LOS MÁRGENES 18
1.2 REPRESENTACIONES SOCIALES 22
1.2.2 SEMIÓTICA Y PRODUCCIONES AUDIOVISUALES 26
1.3 LA MIGRACIÓN 28
1.3.1 ESTEREOTIPOS 32
1.3.2 LA MUJER MIGRANTE 35
1.4 IDENTIDAD 39
CAPÍTULO II: *BOLIVIA* 43
2.1 EL FILME 45
2.2 ARGUMENTO Y ANÁLISIS DRAMÁTICO 46
2.2.1 LOS PERSONAJES 46
2.2.2 EL CONFLICTO 48
2.3 XENOFOBIA - LA CULPA ES DEL MIGRANTE 49
2.3.1 PRIMERA ESCENA DE ANÁLISIS 50
2.3.2 SEGUNDA ESCENA DE ANÁLISIS 51
2.3.3 TERCERA ESCENA DE ANÁLISIS 53
2.4 LOS NADIES - DESPUÉS DE LA MUERTE 59
2.5 PODER Y MIGRACIÓN 62
2.6 LOS NECESARIOS - EXPLOTACIÓN LABORAL 67
2.7 LA MUJER MIGRANTE 70
2.7.1 DISCRIMINACIÓN SEXUAL 71
CAPÍTULO III:BOLISHOPPING 75
3.1 EL DIRECTOR 77
3.2 EL FILME 78
3.3 PERSONAJES 80
3.4 ANÁLISIS DEL FILME 81
3.4.1 COSE, COSE SIN PARAR - EXPLOTACIÓN LABORAL 83

3.4.2 EL MIEDO COMO MECANISMO COERCIÓN 86
3.4.3 LOS INVISIBLES – XENOFOBIA 94
3.4.4 COSIENDO LA IMPUNIDAD: ILEGALIDAD Y SOMETIMIENTO 96
3.4.5 SIN DIGNIDAD, SIN DERECHOS 99
3.4.6 LA HUIDA 104
CONCLUSIONES 109
BIBLIOGRAFÍA 116

INTRODUCCIÓN

La presente tesis es el resultado de una investigación que da cuenta de las representaciones y los sentidos que se construyen sobre los/as migrantes bolivianos/as en dos películas de producción argentina, *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano y *Bolishopping* (2014) de Pablo Stigliani; en ambas, los protagonistas salen de Bolivia con la esperanza de mejorar su calidad de vida y la de su familia en Argentina[1].

El tema de la migración boliviana y sus representaciones me interesó e interpeló desde el momento en que empecé a transitar y a habitar Salta, como forastera[2] boliviana. En 2010, decidí que Salta sería mi residencia permanente, llegué con un título de licenciada en comunicación social obtenido en la Universidad Católica Boliviana en Cochabamba, una diplomatura en Educación virtual otorgada por la Universidad Nacional de Salta, y con el estudio de tres idiomas "bajo el brazo".

Sin embargo, pude observar que cada vez que interactuaba en distintos ámbitos, como los comercios de mi barrio o cuando tomaba remises o taxis, siempre me preguntaban de dónde era, al responder que venía de Bolivia, inmediatamente suponían que trabajaba en alguno de los espacios donde se supone que es de los bolivianos, y cuando les decía que no me dedicaba a ninguno de esos rubros me aconsejaban que lo hiciera, utilizando el verbo "deberías" como un imperativo y reforzando así este precepto.

[1] Sergio Caggiano (2005) "...la Argentina se caracteriza por una atracción como país de destino de los migrantes limítrofes" (49). Es uno de los países con mayor flujo migratorio provenientes de países como: Bolivia, Paraguay, Uruguay, Perú y Chile, convirtiéndose en uno de los mayores receptores del subsistema regional de América Latina.

[2] En este caso, se entiende el término forastero como la persona que trata de ser aceptada o por lo menos tolerada por el grupo al que se aproxima, aunque la realidad de la que se procede no sea muy diferente de aquella en la que quiere asentarse. Cuando el forastero se hace presente pasa a ser alguien que cuestiona gran parte de lo que parece incuestionable para los miembros del grupo al que se aproxima, con lo cual rompe la normalidad de quienes viven su vida cotidiana con total naturalidad. (IZOALA & Zubero, 2015)

Las mujeres migrantes bolivianas acceden a nichos laborales como la venta de verdura, ropa usada o el servicio doméstico[3]. Las empleadas domésticas bolivianas son bastante requeridas por su carácter dócil y sumiso. Estos aspectos son una forma de explotación y discriminación. Las llamadas "cama adentro" facilita que las mujeres consigan un "techo" además de una remuneración, sin embargo, están disponibles más horas por las que les pagan, lo que acentúa aún más las condiciones paupérrimas de trabajo[4]. De allí, que las mujeres inmigrantes bolivianas trabajan muchas horas al día, tanto fuera como dentro de su hogar, sin que en ninguno de estos ámbitos su tarea sea reconocida.

Claramente las representaciones sociales de las mujeres bolivianas en Salta llevaban a que me asocien directamente a ese tipo de actividades, descartando la posibilidad de que me desempeñara en otros ámbitos como el académico.

De allí que me propuse indagar a través de mi propia experiencia, la posibilidad de crear y visibilizar otros relatos sobre los migrantes bolivianos en Argentina. No sólo encontré miradas teóricas que las cuestionaba, sino que también encontré en el cine un objeto cultural que condensaba y visibilizaba algo no dicho en los conflictos sociales, culturales y políticos desde matices diferenciadas y diferenciadoras.

[3] Como afirma Magliano (2009), la flexibilización del mundo del trabajo ha significado que el empleo femenino, se torne irregular y precario y que el trabajo informal sea casi la única opción para hacer frente a las necesidades de supervivencia por lo que un alto porcentaje de las mujeres bolivianas desempeñan sus principales funciones laborales en el servicio doméstico, la venta ambulante y también en el sector agrícola.

[4] Para Ataide, la marcación de los cuerpos bolivianos como diferentes opera a través de la lógica racializante que producen diferentes tipos de alteridad: aquella que los ubica en los estratos inferiores de la jerarquía laboral al apelar al prototipo del buen trabajador. Pero, por otro lado, también está el menosprecio por las carencias que tienen.

La película *Bolivia* se estrenó el año 2001; momento en que Argentina atravesaba por una fuerte crisis económica, social y política. En cambio, *Bolishopping* debutó el 2014, cuando en el país había cierta estabilidad tanto social como económica, y las políticas de Estado favorecía a los más vulnerables; entre ellos, los migrantes, gracias a la nueva Ley de migraciones, promulgada el 2010[5].

En este trabajo también se investiga cómo están construidas las representaciones sociales de los migrantes en ambas películas; para ello, es necesario identificar de los tiempos de la narración así como describir las relaciones verticales y horizontales entre los personajes de *Bolivia* como de *Bolishopping*; así mismo es importante el análisis de las configuraciones de los protagonistas y antagonistas a partir de las dimensiones de género, identidad/nacionalidad y construcción de poder, además de indagar las formas en que se construyen las imágenes cinematográficas como soportes de las narrativas identitarias.

Por otra parte, en las películas analizadas se pretende desnaturalizar el relato identitario construido en torno a los migrantes bolivianos en Argentina[6] y los mecanismos de sobrevivencia y las estrategias de adapatación frente a la discriminación, la xenofobia y el abuso de poder y las migrantes son doblemente vulnerables por su condición de migrantes y de mujeres[7,].

---

[5] La Ley de Migraciones **25. 871** garantizan los derechos de los migrantes:
ARTÍCULO 6° — El Estado en todas sus jurisdicciones, asegurará el acceso igualitario a los inmigrantes y sus familias en las mismas condiciones de protección, amparo y derechos de los que gozan los nacionales, en particular lo referido a servicios sociales, bienes públicos, salud, educación, justicia, trabajo, empleo y seguridad social. **ARTÍCULO 7°** — En ningún caso la irregularidad migratoria de un extranjero impedirá su admisión como alumno en un establecimiento educativo, ya sea este público o privado; nacional, provincial o municipal; primario, secundario, terciario o universitario. Las autoridades de los establecimientos educativos deberán brindar orientación y asesoramiento respecto de los trámites correspondientes a los efectos de subsanar la irregularidad migratoria. **ARTÍCULO 8°** — No podrá negársele o restringírsele en ningún caso, el acceso al derecho a la salud, la asistencia social o atención sanitaria a todos los extranjeros que lo requieran, cualquiera sea su situación migratoria. Las autoridades de los establecimientos sanitarios deberán brindar orientación y asesoramiento respecto de los trámites correspondientes a los efectos de subsanar la irregularidad migratoria.

[6] "…el discurso de los medios de comunicación y de amplios sectores de la población considerada nativa, los patrones definen a los bolivianos como buenos trabajadores, los indicados por sus características físicas para realizar tareas forzosas y de resistencia corporales, durante el proceso productivo. Por esa razón ciertas características de sus cuerpos son valoradas positivamente en la medida en que les permite una mayor productividad haciéndolos resistentes a las condiciones precarias de trabajo y de vida" (Ataide, 2016, p. 38)

[7] Los estudios de género han jugado un rol central en la visibilización de estas desigualdades, poniendo en evidencia cómo la propia "naturaleza" de las diferencias sexuales sin dotadas de significado social, naturalizando y legitimando aquellas desigualdades.

En esta tesis se problematiza la representación de las mujeres migrantes en tanto que la migración femenina (Magliano, 2009) ha sido un fenómeno presente en todas las épocas de la historia, aunque fue tradicionalmente invisibilizado hasta bien entrado el siglo XX, recién cuando los aportes de las investigaciones desde los enfoques de género y el fenómeno denominado 'feminización de las migraciones' cuestionaron aquella invisibilidad y empiezan a ser tomadas en cuenta en las agendas de los Estados.

Entonces, la presente propuesta se entrama con los estudios sobre los modos de producción de las representaciones sociales en los filmes; poniendo el acento en la migración boliviana; a través de las representaciones sociales de los migrantes bolivianos en Argentina.

FUNDAMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo propone una reflexión sobre la situación de los migrantes bolivianos en Argentina, a partir del análisis de las representaciones en los filmes *Bolivia y Bolishopping.*

En esta particular dialéctica con la realidad, el cine puede operar como campo fértil para pensar procesos históricos, configuraciones de la sociedad, imaginarios colectivos circulantes, o como "vía esclarecedora de la situación comunicacional de una sociedad determinada en un momento dado." (Lara & Duarte, 2013, p. 22)

Más allá de la coyuntura, los migrantes se encuentran en una situación de vulnerabilidad en la que prácticamente son invisibilizados, hasta que la estabilidad económica, social y política del país receptor se ve comprometida; entonces, pasan a ser el foco de atención, visibilizándolos como uno de los "culpables" por losproblemas que atraviesa el país porque desde el discurso

hegemónico se los visibiliza como extranjeros indeseables[8] porque son quienes dejan sin empleo a los locales o son quienes se aprovechan de la gratuidad de la salud y la educación.

La mayoría de los/las migrantes bolivianos/as provienen de estratos sociales más bajos, así como afirma Pacceca (2014) y la extrema necesidad hace que se adapten a las condiciones precarias que les ofrecen y acepten realizar las tareas pesadas porque no solamente son vulnerables en el país receptor sino también en su país de origen, donde también experimentan situaciones de discriminación.

Por el recorrido realizado, las categorías de este trabajo son: Identidad/nacionalidad, género y roles de poder entre locales y migrantes, sujetos/cuerpos en la narrativa audiovisual. Y cómo estas categorías/dimensiones están presentes en las producciones audiovisuales.

METODOLOGÍA

En este trabajo se aplicará la investigación cualitativa, mediante la integración de diferentes métodos de investigación como el análisis formal y contextual de las representaciones sociales, la observación de las producciones audiovisuales, para identificar los elementos que caracterizan a los personajes principales y el análisis de las construcciones de identidad.

Luis Enrique Alonso (1998) en su texto: “La mirada cualitativa en sociología. Una aproximación interpretativa”, nos aproxima a la conceptualización de la visión, enfoque de la investigación cualitativa y menciona sobre la importancia del discurso como representación de la realidad desarrollada por el sujeto social. El autor entiende la Representación Social -uno de los ejes de este trabajo- como un sistema de valores, ideas, y prácticas que cumplen las funciones de establecer un orden que permita a los individuos orientarse en su mundo social y aprehenderlo; asimismo, facilita la comunicación entre los medios de una

[8]Ejemplo de ello son los dichos del ex ministro de economía Domingo Cavallo que cuando crecieron los índices de pobreza, y desocupación, se escudó en un supuesto aumento de la migración (provenientes) desde nuestros vecinos pobres hacia la supuesta próspera Argentina (Lara & Duarte, 2013)

comunidad, proporcionándoles los códigos para nombrar y clasificar los diversos aspectos de su mundo (p.25).

El tipo de investigación es explicativa porque analiza las películas en relación con las representaciones y sentidos que se construyen sobre los/as migrantes bolivianos/as en las películas *Bolivia* y *Bolishopping.*

Las categorías a partir de las cuáles se indaga los filmes son: Identidad/nacionalidad, género y roles de poder, discriminación/xenofobia, entre locales y migrantes, sujetos/cuerpos en la narrativa audiovisual.

> El análisis de contenido se convierte en una empresa de desocultación o revelación de la expresión, donde ante todo interesa indagar sobre lo escondido, lo latente, lo no aparente, lo potencial, inédito (lo no dicho) de todo mensaje (...) Esto solo es posible si el texto se abre teóricamente hablando a las condiciones contextuales del producto comunicativo, al proceso de comunicación en el que se inscribe, y por lo tanto, a las tantas circunstancias psicológicas, sociales, culturalmente históricas de producción y de recepción de las expresiones comunicativas con que aparece" (Piñuel Raigada, 2002, p.4)

El análisis del filme trabaja con lo singular; por ello, en este trabajo recurrimos a instrumentos tanto descriptivos como citacionales que nos permitirán indagar hacia el interior de las películas estudiadas.

ESTRUCTURA

El presente trabajo está conformado por una introducción, tres capítulos y conclusiones. La introducción contiene: el fundamento, las herramientas teóricas y la metodología de trabajo.

En el primer capítulo, se aborda y explica la teoría del eje central de la presente investigación que es el cine como mecanismo de visibilización de los márgenes; en este caso, la migración y los migrantes, enfatizando en la conceptualización y definición de las representaciones sociales de los migrantes

en las producciones audiovisuales. Asimismo, se hace foco en la migración boliviana desde los estereotipos y la identidad como elementos importantes para analizar la xenofobia, la explotación laboral y el poder institucional y patronal ejercido sobre los bolivianos en Argentina.

En el segundo capítulo se encuentra el análisis de la película *Bolivia,* en el que *se hace* hincapié principalmente en la xenofobia -desde la culpabilización de los migrantes- y la explotación laboral; empero también se aborda el tema de la discriminación hacia las mujeres migrantes y las minorías sexuales.

En el tercer capítulo, se analiza la película *Bolishopping,* tomando en cuenta la coyuntura en que se encontraba el país. El eje central del análisis gira en torno a la explotación laboral e intrínsecamente la xenofobia. También, se profundiza el tema del poder que los propietarios de los talleres clandestinos ejercen sobre los costureros, utilizando el miedo como mecanismo de coerción.

Finalmente, se presentan las conclusiones obtenidas en el análisis de ambas películas y se establece una relación que entrama las conceptualizaciones de los ejes de estudio con las situaciones presentadas tanto en *Bolivia* como *Bolishopping* y se dejan abiertas algunas cuestionantes que permiten plantear recomendaciones como que los sujetos de estudio se conviertan en sujetos que producen, entre otras para continuar y profundizar sobre esta temática.

CAPÍTULO I

APUNTES TEÓRICOS

Esta tesis tiene líneas de cruce con investigaciones que han abordado la relación entre el cine y los migrantes. Estas líneas de investigación permiten indagar, en las producciones audiovisuales *Bolivia* y *Bolishopping*, señalando temáticas que incluyen carencias y necesidades al interior de los abordajes socioculturales focalizados en los debates cinematográficos con relación a los estudios de migración; haciendo foco en las representaciones sociales de los migrantes bolivianos en Buenos Aires – Argentina.

En este contexto, retomamos la tesis doctoral de Víctor Arancibia (2015) "Nación y puja distributiva en el campo audiovisual: Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA 2003-2013", por la contribución a una de las categorías para el estudio de la narrativa audiovisual como son las representaciones sociales, el autor las considera como articuladores que permiten pensar la relación entre el sujeto, las adscripciones identitarias y las formaciones discursivas como contingencias que reactivan los procesos históricos y que están interrelacionadas intrínsecamente al tema de la identidad porque éstas se construyen dentro de la representación, de la práctica discursiva e implica que el estadio de las formas representacionales resultado clave para el análisis especialmente de las narrativas audiovisuales.

Se recurre a Stuart Hall (2003) para abordar la categoría de la Identidad, porque desde el enfoque de distintas disciplinas, el autor hace un recorrido a partir de su conceptualización hasta su construcción y señala que: "La unidad, la homogeneidad interna que el término identidad trata como fundacional, no es una forma natural sino construida de cierre, y toda identidad nombra como su otro necesario, aunque silenciado y tácito, aquello que le «falta»" (Hall, 1996, p.19).

Con relación al campo de estudios que vincula el cine con el contexto histórico contamos con los aportes realizados por Marcela López y Alejandra Rodríguez (2009); en su libro “Un país de película”, las autoras plantean cómo el cine narra la historia, a través de una revisión de películas que dan su versión del pasado. Este libro recorre los hitos más importantes en la historia argentina, a partir de los sentidos que el cine construyó. En este texto se propone como una zona de frontera donde las imágenes hacen que el pasado se convierta en presente, permitiéndonos entender cómo a través del análisis y la reflexión de las películas, se puede acceder a los contextos sociales en las que éstas se encuentran enmarcadas.

Para el análisis de las películas estudiadas se recurrió al trabajo de FrancescoCassetti y Federico Di Chio(1991) “Cómo analizar un film” porque los autores proponen alfilme como objeto de lenguaje y como lugar de representación considerándolo como texto; también, señalan que el análisis del filme es textual en el que se desmonta y se vuelve remontar un objeto con el fin de comprender su estructura y su funcionamiento, lo cual permite entrar en la mecánica de éste, captar las leyes de su composición y familiarizarse con un lenguaje distinto del natural, además de adiestrar un tipo de mirada cómplice y disciplinada.

Con respecto al tema de la migración abrevamos en los conceptos de Ana Echenique (2020), plasmados en su tesis doctoral “La salteñidad puesta en foco” y que aportan el marco de lo que es la frontera como línea divisoria tanto geográfica como identitaria entre los locales y los migrantes; pero sobre todo enfoca la mirada sobre la mujer migrante, tomando en cuenta que la vulnerabilidad no solamente es del migrante fronterizo sino también quienes migran de las zonas rurales a las ciudades.

Por otra parte, el libro “Lo que no entra en el crisol. Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios” de Sergio Caggiano (2005) contribuye a este trabajo, a partir de las categorías que describen a los migrantes

bolivianos desde adentro y afuera; es decir, desde la mirada que tienen los bolivianos de sí mismos y cómo los miran los locales, que sirven para estudiar las representaciones en *Bolivia* y *Bolishopping*.

Así mismo, María José Magliano (2009) con su investigación "Migración de mujeres bolivianas hacia Argentina: cambios y continuidades en las relaciones de género" aporta datos de la historia de la migración boliviana en Argentina y remarca cómo esta población fue invisibilizada por parte del Estado sin tomar en cuenta que el género es un principio estructurante de la migración; sin embargo, a partir de las investigaciones sobre la feminización de las migraciones es que se comienza cuestionar esta invisibilidad, y así se origina la apertura conceptual de mujer migrante, recuperando a este sujeto del anonimato y reconociéndolo como actor en los procesos migratorios.

La contribución de AbdelmalekSayad (1998) a esta tesis radica en la diferencia que establece entre los extranjeros y los migrantes; los primeros, eligen migrar por diferentes motivos como: estudios, matrimonio o por mejores condiciones laborales; en cambio, para los segundos, la situación es diferente porque en su país de origen se encuentran en condiciones tan precarias y de vulnerabilidad, que ven en la migración la única oportunidad de mejorar su calidad de vida. Esta tesis, se centra en las representaciones sociales de los que la autora denomina migrantes.

Mientras que Amaia Izaola eImanol Zubero, marcan la diferencia entre forasteros, extranjeros, extraños y monstruos, indicando que el extranjero es un migrante en potencia, es decir que, aunque se haya quedado en un lugar, no se ha asentado completamente y su posición dentro de este lugar "depende esencialmente de que no pertenece a éste". (Izaola& Zubero, 2015, p. 111). Entonces, los autores difieren con Sayad porque para ellos los migrantes son también extranjeros, ya que a pesar de los años de permanencia en el país de origen nunca terminan de formar parte completamente de ese lugar.

En cuanto a la conceptualización de las categorías y de las representaciones e imaginario social como a la comprensión del contexto del migrante boliviano y su relación social con el entorno, es interesante el trabajo

realizado por Bela Feldman-Bianco, Liliana Rivera Sánchez, *et.al.* (2001, compiladoras), desde “La construcción social del sujeto migrante en América Latina. Prácticas, representaciones y categorías”.

1.1 CINE COMO MECANISMO DE VISIBILIZACIÓN DE LOS MÁRGENES

Hablar del cine es hablar de arte, de historias y de personajes que dan vida a seres increíbles, es transportarse a otros tiempos y lugares sin movernos un centímetro, el cine es emoción, pero también es denuncia; es contar historias que de otra forma no serían vistas ni conocidas; por lo tanto, el cine habilita otras miradas y otras realidades.

> El cine nos hizo viajar en el tiempo y en el espacio. Les dio rostro y carnadura a los próceres, contó historias de héroes anónimos y de procesos sociales, exaltó a algunos e ignoró a otros… y al hacerlo nos transmitió además una idea de quiénes eran los protagonistas válidos de la historia. (López &Rodríguez, 2009, p. 13)

Para hablar sobre el cine en Argentina es necesario marcar dos hitos importantes en la línea histórica del tiempo. Uno, es el surgimiento del Nuevo Cine Argentino (NCA), a mediados de los ‘90; y el otro, luego de la promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, en 2009. Estos eventos cambiaron el campo de la producción audiovisual, veamos por qué.

La crisis económica que azotaba a Argentina, a finales de los ’90 y principios del nuevo milenio afectan a gran parte de los sectores de la población; y las principales causas fueron: el descrédito de la clase política, precarización de la condiciones laborales, económicas y sociales e incluso muchos sectores de la población perdieron sus fuentes de trabajo lo que provocó el aumento de las protestas sociales; uno de estos sectores fue el audiovisual.

En este contexto, los productores audiovisuales tuvieron que reinventarse, surgiendo nuevos directores que empezaron a mirar los espacios interiores y a

contar otras historias que encontraban en los márgenes de la sociedad; las pequeñas historias de la gente común, transformándolas en imágenes y "resignificando los procesos identitarios en este momento de crisis social, económica y política por el que el país atravesaba" (Arancibia, 2015, p. 45).

El movimiento del Nuevo Cine Argentino (NCA) no surge de manera planificada ni de común acuerdo entre directores, ya que no tiene acuerdos estéticos ni resoluciones sobre las producciones, sino que nace de la necesidad indagar nuevas formas en este contexto crisis y tratando de filmar con escasos recursos, dando voz a los protagonistas de las historias que habían sido invisibilizadas por las grandes producciones.

Es así como las producciones de Adrián Caetano -director de *Bolivia*- "se caracterizan por la estética realista de mostrar (…) a las clases populares, los inmigrantes limítrofes, los privados de la libertad, haciendo "foco en los discursos y formas en que el racismo se hace presente en Argentina y que está enquistado en las prácticas cotidianas" (Arancibia, 2015, p. 42).

> Las propuestas rompieron con el esquema teatral convencional del cine argentino, aportaron temas más transgresores vistos con estéticas renovadas y comenzaron a trabajar nuevas formas expresivas de las que surgieron varios nuevos autores englobados por la crítica bajo el nombre de Nuevo Cine Argentino, que impuso el arte argentino en festivales de todo el mundo, como nunca había ocurrido. (Minghetti, 2020, s/p).

Las características y temáticas del NCA tienen relación con el contexto social e histórico en el que los personajes se hallan inmersos, los espacios por los que transitan y viven; y la visibilización de estos colectivos también permite, aunque se trate de una ficción, mostrar la realidad poniendo "en imágenes los fracasos, pequeños triunfos de historias mínimas capaces de metaforizar las condiciones en los que se encontraba el país" (Arancibia, 2015, p.41).

Por lo tanto, se puede considerar al Nuevo Cine Argentino (NCA) como un cine principalmente “con conciencia histórica de su momento, que hurga en los pliegues de la vida social y nos devuelve la imagen de un momento y un lugar y ese recorte basta para percibir un mundo desintegrado descompuesto” (Lara & Duarte, 2013, p. 107).

Fernando Martín Peña (2018), director de la Fundación Malba, afirma que el impulso renovador que animó a aquella generación, sin programa ni estatuto, sigue produciendo un cine nuevo de increíble variedad y calidad, sobre todo en los márgenes de la producción 'oficial'.

El NCA contó con el apoyo del Estado y sus políticas permitieron consolidar en nuevo cine argentino y sostener en el tiempo las producciones nacionales y también el rol de la crítica fue muy importante para fortalecer la identidad de esta nueva corriente.

Los directores que son reconocidos como parte de este movimiento son: Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Martín Rejtman y Lucrecia Martel; entre otros, que en ese momento apostaron por contar otras historias, historias cercanas e invisibles a nosotros.

Entre los directores que se destacan dentro de este movimiento mencionamos a Adrián Caetano por sus películas:*Pizza, birra, faso* (2007) y *Bolivia* (2001) (...); y a la directora salteña Lucrecia Martel, por sus películas: *La ciénaga (2001)* y*La niña santa (2004),* ya que presentan una forma de descripción densa de la sociedad argentina, “capaz de mapear prácticas de la diversidad y de la diferencia social, hasta entonces no visibilizadas en espacios fílmicos, dando cuenta de los deterioros sociales y económicos producto del neoliberalismo imperante”. (Arancibia, 2015, p. 99).

Estas películas y sus directores bajo el nombre de Nuevo Cine Argentino mostraron en las pantallas a una Argentina en la que se intensificaban las

diferencias sociales y agudizaban los problemas económicos, con las consecuencias que conllevaba.

El segundo hito en la historia del cine argentino fue en el año 2009, cuando como una política de estado, se apuesta a la pluralidad de voces y a una federalización de la producción audiovisual y se promulga la Ley de Servicio de Comunicación Audiovisual (LSCA), también conocida como Ley de Medios.

> Esta ley (LSCA) fue uno de los instrumentos claves de la confrontación distributiva del campo audiovisual, pues ha permitido el surgimiento de nuevos escenarios comunicacionales donde se puede mirar y exhibir la diferencia cultural plasmada en valores y prácticas específicas (Arancibia, 2017, p. 189).

Entre los puntos más importantes de la Ley 26.522 se puede mencionar que:garantiza la democratización y universalización de los contenidos audiovisuales, a través de la regulación de estos en todo el ámbito territorial de la Argentina y el desarrollo de mecanismos destinados a la promoción, desconcentración y fomento de la competencia, tienen como fines el abaratamiento; la democratización y la universalización de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y la promoción de contenidos nacionales, exigiendo un mínimo del 60% de producción nacional y un 30% local[9].

Así mismo, impulsa la igualdad de oportunidades para personas con discapacidades sensoriales, por eso exige que en la programación se utilice subtitulado, lenguaje de señas y audiodescripción; entre otras medidas. Este hecho favoreció la producción tanto nacional como provincial. *Bolishopping* es el resultado de estos beneficios y la promoción de la producción audiovisual en el país y por su parte el INCAA (Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales) promovió la producción de nuevas propuestas y abrió las puertas a nuevos directores; generándose así, un mayor número de estrenos en salas a nivel nacional.

[9] CAPITULO II Definiciones ARTÍCULO 4º — Definiciones. Ley de Medios

1.2 REPRESENTACIONES SOCIALES

1.2.1 El cine y las representaciones sociales

> "El cine es mimesis, representación, también es «expresión», un acto de interlocución contextualizada entre receptores y emisores situados socialmente".
> ElleShohat y Robert Stam

El cine da vida a las imágenes desde la mirada de los directores y desde la del público, éstas adquieren una nueva dimensión porque cada uno de ellos las interpreta y las resignifica, porque "los actos de ver y de representar se convierten en "materiales" en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo" (Caggiano, 2012, p. 20) y "se interpelan unos a otros en la forma en la que el que mira es mirado, generándose una serie de modos de mirar" (Arancibia, 2015, p.153), recurriendo a las subjetividades e interpelando conceptualmente el efecto de sentido que ellos generan.

El cine y sus representaciones facilitan la perpetuación de los estereotipos, a través de la legitimación de estos; sin embargo, también tienen la capacidad de deconstruirlos. En las películas estudiadas se advierte la presencia de estereotipos sobre el migrante boliviano, pero en los momentos de clímax, Adrián Caetano y Pablo Stigliani rompen con estos, debilitando así las estructuras de las representaciones sociales de los migrantes. Esta potencialidad de las imágenes establece una relación particular entre las construcciones discursivas, las representaciones y los imaginarios locales, porque el cine aparece plenamente como un lenguaje, que "un filme expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones" (Cassetti y Di Chio,1991, p. 59)

Por otro lado, las representaciones sociales en su concepción más simple son un sistema de códigos, principios y juicios clasificatorios que conforman y guían una manera en que las personas actúan en la sociedad, porque establecen las normas y los límites que se encuentran dentro de la conciencia colectiva. Son una forma de pensamiento social y colectivo, a través de la cual, los individuos obtienen cierta percepción común de la realidad que interactúan en relación con ella. Arancibia (2015) las entiende como un "...mecanismo traductor entre las prácticas y los discursos en tanto posee una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a sistemas de valores y a modelos de mundo de naturaleza ideológica (p. 55).

Así las representaciones sociales pueden ser pensadas como una articulación que permiten la construcción del discurso como espacios que reactivan los procesos históricos que entraman y construyen identidades, posibilitando los procesos de adscripción identitaria de un grupo o de toda una sociedad porque están inscriptas en las macro representaciones; es decir, lo local y lo nacional.

Las representaciones sociales son complejas porque también tienen que ver con la estética y el arte, ya que también son "una forma de representación, lo que en términos platónicos o aristotélicos es la mimesis. La representación es también teatral y en muchas lenguas «representar» incluye un segundo significado de «actuar» o «desempeñar un papel». Se considera que las artes miméticas y narrativas, en la medida en que representan valores y actitudes (carácter) y ethnos (pueblos) son representativas no sólo de la figura humana sino también de la visión antropomórfica. (Shohat&Stam, 2002, p. 191)

La noción de "Representación social" con la que se trabaja da cuenta de la manera de ser como identidad, de decir, de mirar, de percibir y de actuar sostenido en el peso de una historia, la misma que permite se consoliden y configuren los imaginarios. Víctor Arancibia y Alejandra Cebrelli (2005), mencionan que:

> Gran parte de la capacidad de síntesis se debe a su naturaleza parcialmente icónica, fruto de que – en algún momento de su circulación – se ha materializado por medio de este tipo de signos y, por lo tanto, su percepción y su significación son deudoras de algún tipo de imagen que la refiere y con la cual se identifica. La imagen suele tener una alta recurrencia en la formación discursiva del momento de producción, lo que le otorga ciertos rasgos hipercodificados que posibilitan su reconocimiento inmediato. Esta cristalización parcial, nunca absoluta, se suma a una circulación más o menos sostenida no solo en el momento de producción sino también a lo largo de un tiempo que puede ser tan extendido que sus marcas de origen no sean conscientes ni significativas para los usuarios contemporáneos. (Cebrelli& Arancibia, 2005, 3-4).

Lo más importante es resaltar la iconicidad en los procesos de circulación y de cristalización de las representaciones sociales a lo largo del tiempo y en una coyuntura determinada; en particular, las que sostienen los discursos hegemónicos, y que son reproducidos por los locales y que se retoman en las películas analizadas.

> La teoría postestructuralista nos recuerda que vivimos dentro del lenguaje y la representación, que no tenemos acceso directo a lo «real». Pero, la naturaleza construida y codificada del discurso artístico apenas impide toda referencia a una vida social común. Las ficciones fílmicas ponen en juego ideas reales no sólo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales. (Shohat&Stam, 2002, p. 186)

El rol de la imagen a lo largo de este proceso de semiosis social ilumina el funcionamiento de determinadas representaciones sociales que se ponen en cuestión desde la mirada de los directores: Adrián Caetano y Pablo Stigliani.

Siguiendo a Arancibia (2015) las representaciones cinematográficas son los modos en que se construyen los mecanismos, a través de los cuales las representaciones se consolidan y permanecen en los imaginarios.

> Esta potencialidad de las imágenes establece una relación particular entre las construcciones discursivas, las representaciones que se textualizan y los imaginarios locales…Las miradas, los gestos y, fundamentalmente, los modos de percepción diferenciados aparecen en el centro de las escenas construidas en la ficción de los filmes. (p.43).

Entonces, las producciones audiovisuales, además de generar sentidos, también tienen la capacidad de mantener viva la memoria social y de impactar en la producción y reproducción de las representaciones, así como en la formación de la construcción de identidades.

Las producciones audiovisuales en general y en Argentina en particular son importantes para la formación de representaciones porque construyen referentes puntuales en los procesos de construcción de identidades; por lo tanto, esta construcción en las prácticas discursivas es importante para el análisis de las narrativas en general.

Asimismo, la noción de representación social es estudiada desde diferentes ámbitos como la historia filosófica y la teórica de Occidente; o los aportes realizados por en la Universidad Nacional de Salta por Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia a lo largo de numerosos proyectos de investigación acreditados desde el 2003 al 2020.

> La teorización surge del interés por los funcionamientos semióticos que se producen en los intersticios y de las periferias del tejido

sociocultural, con la intención de explicarlos sin aplanar la complejidad de los procesos" (Echenique, 2020, p. 41).

La posibilidad de poner en foco las tensiones e interpelaciones permite dar cuenta de las semiosis producidas en fronteras culturales entre los argentinos y los migrantes, en el espacio geográfico y tiempo de los primeros.

A modo de síntesis, si las representaciones sociales tienen el poder de configurar imaginarios, conducir colectivos y comprometer voluntades; entonces, es porque se sustentan en ideologías que a su vez elaboran narrativas capaces de construir el horizonte normativo donde se ordenan los sentidos del mundo y de la vida.

Es importante mencionar que se tomaron en cuenta las problemáticas de la producción de sentido de las fronteras culturales, haciendo foco en la heterogeneidad de las prácticas y las estructuras que están en puja confrontadas entre sí.

Desde esta perspectiva, Cebrelli (2018) entiende por frontera cultural como un espacio poroso, donde hay tensión y es conflictivo; en este lugar, las certezas vacilan, se quiebran, se diseminan y, a veces, incluso desaparecen. Nada es 'como debe ser', nada responde a las regulaciones y leyes habituales. En una frontera los lenguajes culturales y naturales se desconocen y la comunicación se torna compleja, y varían en cada coyuntura y no se mantienen a lo largo del tiempo. Tal vacilación del sentido se entiende, además, como una fuerte interpelación a las identidades locales y nacionales y suele resultar en la construcción de alteridades, con frecuencia, extremas.

La noción de frontera resulta indispensable para comprender el funcionamiento de las representaciones identitarias, en *Bolivia y Bolishopping* en las que se puede observar el choque de perspectivas, imaginarios y representaciones entre los argentinos y los bolivianos migrantes.

En el caso de los discursos ficcionales, especialmente las producciones audiovisuales, estas categorías posibilitan poner en foco tanto aquellas

representaciones hegemónicas vistas desde otro lugar, como también las subalternas invisibilizadas por los discursos oficiales.

1.2.2 SEMIÓTICA Y PRODUCCIONES AUDIOVISUALES

El cine es un lenguaje en sí mismo porque las imágenes no pueden ser comprendidas ni leídas como un texto escrito; es decir, como signos u unidades, por eso para el análisis de las producciones audiovisuales se recurre a la teoría de los códigos, donde surge la heterogeneidad del lenguaje y sistemas de códigos, la naturaleza sígnica y textual que configuran el discurso fílmico y le dan su capacidad comunicativa. Así mismo nos centraremos en los aportes de la semiótica audiovisual, especialmente en los estudios sobre el cine.

Es fundamental entender que el texto fílmico está basado en la relación entre los sistemas de signos y los sistemas simbólicos, en todos los campos; es decir: verbales, escritos o visuales, desarrollando códigos específicos para dotar a las imágenes en movimiento de una alta capacidad narrativa.

> …es necesario establecer las demarcaciones que dividen las acciones de narrar y mirar, en tanto que no hay coincidencia entre la mirada del personaje y la de la cámara. El que narra es quien sabe y se puede vincular en forma directa con los otros personajes, pero su localización en la acción, ese espacio donde está ubicado, es un suceso autónomo que está vinculado a los dispositivos de fragmentación" (Jost, en Echenique, 2020, p.53).

Un elemento importante en el campo del análisis de la película desde la semiótica es la ocularización, que es hace foco en señalar lo que un personaje conoce o sabe para interpretar la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve; entonces existe una conexión entre lo que se ve y lo que se sabe desde el punto de vista de los narradores, personajes y espectadores y la cámara juega el rol de mediador.

La semiótica describe procesos de comunicación en términos de producción de sentido, de acción de los signos, de semiosis, de procesos de producción de significado, de sistemas de significación, de procesos culturales o de intercambios simbólicos, “todo lo cual parece expandir el espacio de pertinencia no sólo del objeto “comunicación” sino de su naturaleza ontológica, epistemológica y fenoménica”. (Echenique, 2020, p. 54)

Las producciones como *Bolivia y Bolishopping* entraman representaciones sociales; a través de los discursos que son y dan cuenta de testimonios de un saber sobre el mundo, sus creencias y sus valores. Tanto los discursos como las producciones audiovisuales cumplen también un rol identitario, “constituyendo una conciencia de sí y una identidad colectiva” (Arancibia, 2015, p.191).

En el campo audiovisual, el cine como aparato ideológico tiene poder y se apoya en mecanismos de identificación y si la ideología es eficaz, se debe a que actúa a la vez “en los niveles más rudimentarios de la identidad psíquica y las pulsiones» y en el nivel de la formación y las prácticas discursivas constituyentes del campo social; y los verdaderos problemas conceptuales radican en la articulación de estos campos mutuamente constitutivos pero no idénticos” (Hall, 2003, p.22) “las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no “quiénes somos” o “de dónde venimos” sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos”. (op. cit, p.17), generándose una complejidad en el “plano de la construcción de sentidos a partir de los cuales las imágenes colaboran con los en los procesos identitarios” (Arancibia, 2015, p. 161).

Así mismo, la construcción de imágenes y representaciones que se hacen del otro son una manera de conocer y acercarse al mundo, estas representaciones son socialmente definidas, su función es delimitar los límites entre ambos mundos, para reafirmar y definir la existencia del propio.

1.3 LA MIGRACIÓN

Los pueblos originarios, así como los migrantes, están enfrentados por encontrarse en el mismo lugar y en el mismo mercado laboral; los primeros, siendo parte de esta nación, se sienten un poco extranjeros en el sentido de que también son invisibilizados y tratados como foráneos. Al respecto, Marcela López y Alejandra Rodríguez (2009), refiriéndose a la situación de los pueblos originarios, en el siglo XIX, sostienen que:

> El *indio* se ha configurado como "alteridad radical", como un otro que solo fue posible incluir a partir de su borramiento físico y cultural, una "operación discursiva necesaria" para transformarlo en ciudadano subalterno, aquel que no puede hablar ni ser representado porque no hay institución que escuche ni legitime sus palabras. En definitiva, el último eslabón en la cadena de explotación. (p. 115)

Así como sucede con los pueblos originarios, los migrantes fronterizos, son el grupo más vulnerable frente a la explotación, sobre todo laboral; sin embargo, esto profundiza ya que desconocen que en el país existen leyes e instituciones que los protegen, y de esto da cuenta en especial la película que analizamos Bolishopping.

Por otro lado, también está uno de los mitos fundacionales, de acuerdo con el modelo agroexportador de la élite liberal, que señala que prefiere a los migrantes transatlánticos que a los limítrofes porque los migrantes europeos que llegaron a Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, fueron favorecidos por las políticas de estado, ya que se los consideraba como personas que "vinieron a brindar su trabajo a esta patria que lo necesita", y quienes cumplirían con un rol civilizador en un país que suponían despoblado y productivamente ineficiente.

> Una de las representaciones más tradicionales de la Argentina, y en particular de la ciudad de Buenos Aires, es la de ser un polo de recepción de inmigrantes de todas partes del mundo, principalmente de Europa, donde éstos eran recibidos con los brazos abiertos (Chamorro, 2011, p. 218).

Sin embargo, la recepción de los migrantes limítrofes no fue similar a la de los migrantes europeos; sino todo lo contrario, Chamorro (2012), menciona quelos migrantes limítrofes son considerados como una nueva clase de villanos, indeseables o peligrosos a medida que se busca rechazar las oleadas limítrofes. La realidad de los migrantes fronterizos en general, y de los bolivianos en particular es que prácticamente son expulsados de sus países de origen por la pobreza estructural en la que viven y ven la migración como única alternativa para mejorar su calidad de vida.

Lo mencionado anteriormente puede ser observado en las películas analizadas porque los protagonistas de éstas salen de Bolivia porque perdieron sus fuentes de trabajo y no tenían otra opción más que emigrar, pero cuando llegaron a Argentina se encontraron con una recepción hostil por parte de los locales.

AbdelmalekSayad (1998) entiende que el inmigrante tiene una presencia provisoria lo que es igual a ser un ausente; es decir, que este estado se da porque un inmigrante, deja de ser parte de su país, porque no está más ahí; pero a la vez tampoco pertenece al estado receptor porque, aunque se integre a éste, sigue siendo un foráneo[10].

[10]Imaialzaola e Imanol Zubero (2015) diferencian entre el forastero y el extranjero de la siguiente manera:
Forastero: Es una persona adulta perteneciente a nuestra época y civilización, que trata de ser definitivamente aceptada, o al menos tolerada, por el grupo al que se aproxima. Aunque la realidad de la que se procede no sea muy diferente de aquella en la que quiere asentarse, el forastero cuando se hace presente pasa a ser alguien que cuestiona gran parte de lo que parece incuestionable para los miembros del grupo al que se aproxima, con lo cual rompe la normalidad de quienes viven su vida cotidiana con total naturalidad.
Extranjero: Es aquel que, viviendo entre nosotros, tiene la nacionalidad de otro estado. Es el que viene hoy y se queda mañana… el emigrante en potencia que, aunque se haya detenido, no se ha asentado completamente.

> "…as comunidades de origem (quando não é a sociedade de emigração por inteiro) que fingem considerar seus emigrantes como simples ausentes: por mais longa que seja sua ausência, estes últimos são chamados evidentemente (quando não por necessidade) a retomar, idênticos ao que eram, o lugar que ja mais deveriam ter abandonado e que só abandonaram provisoriamente" (Sayad, 1998, p.43).

La autora también menciona que los migrantes son necesarios -por no decir indispensables-en cuanto a la economía se refiere, siempre y cuando se mantengan en los márgenes y pertenezcan al eslabón más bajo de la jerarquía social, solo de esta forma el inmigrante es útil; de lo contrario se los acusa de parásitos y una carga social; entonces, al migrante se lo reconoce; primero, por su fuerza de trabajo y luego recién como persona.

En 1981, se promulga la Ley Videla Nº 22.439, que desconoce el derecho a la igualdad y a la no discriminación de los migrantes y se otorga grandes atribuciones a la Dirección Nacional de Migraciones (DNM). (Domench, 2011, p.34)

Anterior a ésta, la ley 17.294 de 1967, denominada "Ley de represión de la inmigración clandestina", prohíbe expresamente a todo extranjero ilegal desarrollar tareas o actividades, además de multar a los empleadores y locadores de ilegales y de establecer que los trabajadores inmigrantes en condiciones de ilegalidad debían ser despedidos de sus trabajos sin obligación de ser indemnizados y sin previo aviso, además corrían el riesgo de ser arrestados o deportados.

En 1987, se sancionó un nuevo Reglamento de Migración, el Decreto 434 que establecía: limitar la entrada de inmigrantes por circunstancias socio económicas de Argentina, desocupación, infraestructura insuficiente sanitaria, educativa y social. Por otro lado, durante el gobierno de Menem, los medios de comunicación instalan la imagen del migrante como problema social, se lo criminaliza y culpabiliza por los ajustes económicos.

Sin embargo, esta situación cambia con la promulgación de la ley 25.871, en la que los derechos humanos de los migrantes tuvieron un rol central, con estrategias de regulación más sutiles que permitieron y favorecieron los flujos migratorios y el surgimiento de la Patria Grande, una política de Estado, que permitió la creación de mecanismos que facilitó a muchos migrantes regularizar su situación migratoria.

La colectividad boliviana en Argentina es una de las más significativa en Argentina, por ser una de las colectividades más grandes en este país, así como menciona Caggiano (2005), "los bolivianos registran, entre 1980 y 1991, un incremento cuantitativo del 24% a escala nacional" (p. 52); este aumento se atribuye a la promulgación del Decreto Supremo 21.060 de 1985, en Bolivia, que establecía la liberalización de la economía boliviana, que permitía controlar la inflación, pero también acrecentó la crisis laboral, lo cual coadyuvó al proceso de la emigración y a esto se sumó el deterioro de la tierra que afecta a los campesinos tanto del altiplano como de los valles.

La historia de la migración boliviana tiene cuatro etapas: Las dos primeras ocurren en la década de los '60, que es una migración estacional y los migrantes trabajan primero en la zafra azucarera; y luego, en la zafra azucarera y frutihortícola, mayormente en Salta y Jujuy.

> "... la presencia sistemática de bolivianos data de la década de los '60. Sus inserciones de trabajo son fundamentalmente de baja calificación. En la ciudad, los hombres en la construcción y en el comercio, y las mujeres principalmente en el comercio: en el área rural y periurbana, en la producción agraria hortiflorícola" (Caggiano, 2005, p. 55).

La tercera etapa corresponde a finales de los ‘60 e inicio de los ‘70, en época de la vendimia y las cosechas frutihortícolas en Mendoza, en este periodo también crece la presencia de los migrantes bolivianos en Buenos Aires. La cuarta, en la década de los ’70, donde la difusión de los asentamientos bolivianos hacia las ciudades del centro y sur del país es mayor, al igual que el incremento de búsqueda de trabajo permanente y ascenso socioeconómico por parte de los migrantes.

1.3.1 ESTEREOTIPOS

Un estereotipo, según la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH), se refiere a una imagen o idea común, pero demasiado simple sobre una persona o categoría social, como la raza, el origen étnico, el género o la religión, entre otros y que a menudo son utilizados por un grupo para posicionarse como superiores a otro.Esos modelos se han repetido en el tiempo, generando ideas preconcebidas, siendo reproducidos en los medios.

Al respecto, Sabarots (2002) menciona que:

> ...la construcción diferencial de estereotipos de acuerdo con la procedencia de los inmigrantes, (...) tiene sin duda componentes racistas. Tal construcción imaginaria diferencial, a saber, inmigrantes “legales”, deseados e inmigrantes “ilegales”, indeseables, es coherente con la ideología racista y en general con el funcionamiento de los prejuicios que requieren de una mirada jerárquica de la humanidad (en sentido biológico y cultural). (p. 97)

Los estereotipos pueden ser positivos o negativos; sin embargo, por lo general tienen una connotación negativa y muchas veces van de la mano del racismo. Los migrantes sufren estos efectos profundizándose más cuando se entrecruzan con otros tipos de discriminación como el: género, estatus migratorio, o bien la orientación sexual.

Para combatir al racismo y por ende los estereotipos negativos, es necesario dejar de demonizar al otro, al diferente y no “convertirlos en una etiqueta que siempre colgamos a los otros, sino entender que es una actitud humana, en la que caemos todos los seres humanos, y que tenemos que comprender para poder controlar y eliminar si podemos” (Velazco, 2006, citado en el blog Igualdad en la diversidad)

Al respecto Pastor – Vicedo rescata el aporte de Harrison y Steel que señalan que los estereotipos positivos surgen del mayor conocimiento cultural que se tenga o los negativos, generalmente se originan por la escasa información que se tiene sobre las diferentes culturas y colectivos.

> ...when a stereotype is founded on mistaken conclusions and limited or manipulated information, it tends to be removed from reality and to describe unfavourable or negative traits. Furthermore, when stereotypes are based on extensive social and cultural knowledge, they do not usually generate conflict and have potential to be positive (Harrison, Steel citadoen Pastor – Vicedo, 2016, p.124).

En cuanto a los estereotipos sobre los migrantes bolivianos, Caggiano (2005) no solamente hace referencia a las características de los bolivianos percibidos y autopercibidos; sino que también establece orientaciones de metáforas, por ejemplo: la conformación del migrante boliviano “típico”, se relaciona con el campo laboral, destacando que trabajan en condiciones infrahumanas haciéndolos susceptibles a la explotación laboral, y en muchos casos, por los propios conciudadanos.

Otro de los estereotipos sobre los migrantes bolivianos que naturalizan la desigualdad social es la atribución laboral que otorgan en función al país de procedencia; por ejemplo: si es verdulera es boliviana o al revés si es boliviana es verdulera. O como en el caso de los trabajadores golondrina, que son "trabajadores estacionales que migran por diferentes regiones del país cubriendo la demanda de cosechas de diferentes cultivos. Realizan mayormente tareas relacionadas a la cosecha de frutas y hortalizas, pero también tareas como poda, raleo y empaque" (Picón y Morales, 2015, p.9) y que son contratados por ser bolivianos; porque -suponen que- tienen mayores conocimientos de agricultura; soportan condiciones climáticas extremas, así como largas jornadas de trabajo y sobre todo no se quejan.

> Durante los '80, se consolidaron asentamientos en áreas plenamente urbanas. Los hombres se dedican prioritariamente a la construcción y al comercio, y la mujer al comercio. Hay también un porcentaje que se inserta en la industria (de forma prioritaria en aquellas de uso intensivo de mano de obra, especialmente pequeños talleres textiles), y en el área de servicios gastronómicos. En todos estos casos sus inserciones de trabajo son fundamentalmente de baja calificación. (Caggiano, 2005, p. 137).

Estos estereotipos son también una forma de xenofobia, ya que se construyen las identidades de los trabajadores y sus posiciones laborales en base a la atribución de prejuicios sociales, esto desde de la mirada de los patrones, pero a la vez los locales, quienes no están dispuestos a aceptar esas condiciones de trabajo ni realizar esas tareas, señalan al migrante boliviano como el que "viene a quitarles el trabajo", lo culpabilizan por la desocupación existente[11].

[11]Durante los '80, se consolidaron asentamientos en áreas plenamente urbanas. Los hombres se dedican prioritariamente a la construcción y al comercio, y la mujer al comercio. Hay también un porcentaje que se inserta en la industria (de forma prioritaria en aquellas de uso intensivo de mano de obra, especialmente pequeños talleres textiles), y en el área de servicios gastronómicos. En todos estos casos sus inserciones de trabajo son fundamentalmente de baja calificación" (Caggiano, 2005, p. 137)

> El hecho de ser muy (acaso demasiado) trabajadores se asocia de manera casi ineludible a algo que es presentado como su consecuencia: los bolivianos quitan trabajo a los argentinos. (Caggiano, 2005, p. 73)

Estas características serían una competencia desleal e injusta para los argentinosporque los migrantes bolivianos tienen ganados los puestos de trabajo, sólo por su procedencia, lo que agrava y profundiza la xenofobia; sin embargo, las condiciones laborales que les ofrecen son precarias.

Por su parte, Pizarro (2012) menciona que los inmigrantes fueron definidos como culpables de varias problemáticas estructurales vinculadas a los efectos de las políticas neoliberales: el desmantelamiento de los sistemas de seguridad social y los procesos de precarización y flexibilización laboral (...) se puede apreciar que, en esa escalada racializante, los inmigrantes bolivianos fueron estereotipados con una serie de características morales negativas relacionadas con ciertas disposiciones naturales de sus cuerpos (olores, suciedad), a sus costumbres (ruidos molestos, bajo nivel cultural) y a sus prácticas laborales (comercio informal/clandestino).(punto 3 parr. 4).

1.3.2 LA MUJER MIGRANTE

Cuando se habla de flujos migratorios se referencia a los migrantes como un conglomerado de hombres, invisibilizando así la presencia de las mujeres migrantes, esto se debe a que se la piensa como acompañante del hombre, como un anexo a él y que la decisión de migrar también es propuesta y decisión de ellos; por lo tanto, no se la ve como un sujeto migrante ni como motor del sustento económico.

Sin embargo, nada más alejado de la realidad, ya que muchas de las veces son las mujeres las que toman la decisión de migrar; y en el país de destino -en este caso Argentina- son quienes encuentran trabajo más fácilmente; y en consecuencia, las que mantienen y se hacen cargo de su familia. El rol de las

mujeres es “crucial en la reproducción y la preservación de la cultura “de casa” en el asentamiento migrante” (Anthias, 2005, p. 60).

> Esto se explica no sólo por los beneficios económicos que se derivan del ahorro salarial que ofrecen las mujeres frente a los hombres, sino en gran parte por los estereotipos sexistas y la perpetuación de la división sexual del trabajo” (Magliano, 2009, p. 350)

Las mujeres migrantes, además de ser la fuente productiva de la familia, son quienes se hacen cargo de la crianza de sus hijos y del cuidado de su casa porque el sistema patriarcal en que fueron criados no permite que los hombres realicen tareas domésticas y delegan toda la responsabilidad de la casa y de la crianza de los hijos a las mujeres.

> Las mujeres son, en muchas ocasiones, la piedra angular de la transmisión étnica, y de la transmisión y reproducción cultural, así como lo son en las reproducciones del patriarcado (Anthias, 2005, p. 50).

En la investigación que realiza Magliano, indica que las mujeres, tanto por sus condiciones de mujeres migrantes y por su origen étnico, así como su pertenencia de clase, tradicionalmente se han incorporado en sectores específicos del mercado laboral especialmente el informal como el trabajo doméstico o venta de verduras o ambulantes. Así mismo, sostiene que “la flexibilización del mundo del trabajo como parte del recetario neoliberal ha significado que el empleo, principalmente el empleo femenino, se torne más irregular y precario y que el trabajo informal sea casi la única opción para hacer frente a las necesidades de supervivencia”[12] (p. 350).

[12]La migración proveniente del Paraguay es la más feminizada de las migraciones regionales: de acuerdo con Gerardo Halpern, hay 6 mujeres cada 4 hombres. Además, según explica la socióloga Marcela Cerruti la mujer paraguaya se traslada sin su familia, se trata de una migración autónoma e independiente. Esto la distingue de otros flujos migratorios en los que la mujer participa en una migración de carácter familiar, como es el caso de las bolivianas” (Lara & Duarte, 2013, pp. 131)

Recién a partir del siglo XX, se empieza a hablar de la feminización de la migración, a partir de la inclusión de la categoría género en los estudios sobre este tema y a analizar las particularidades de la participación de las mujeres en campo productivo y familiar de las mujeres en los países de destino. Magliano (2009) menciona que "los estudios más recientes sobre género y migración subrayan que los procesos migratorios son en sí fenómenos determinados por las relaciones de género y que el género es un principio estructurante de la migración" (p. 349) y que las circunstancias migratorias de estas mujeres, desde una mirada tendenciosa, aún son consideradas como resultado de la migración laboral y la reunificación familiar, lo que significa que "el lugar de las mujeres está centrado en sus funciones en la casa y en el entorno doméstico, en la esfera de la reproducción y en el alto número de hijos como parte de estereotipos sobre los roles de género estigmatizados y naturalizados. (Kremer, s/f, p. 24)

Por su parte, Gonzales (2012) señala que:

> La feminización no sólo se evidencia en un aumento cuantitativo del número de mujeres que migran, sino también en aspectos cualitativos como la modificación del modelo tradicional de mujer acompañante del varón a un nuevo modelo, el de la migrante autónoma. (p. 64)

La feminización de las migración contiene significados trascendentes que están relacionados con la reestructuración de mercados laborales así como la consolidación de redes sociales y familiares; señala Kremer (s/f) en su investigación realizada con el INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación, xenofobia y racismo), en la cual, se menciona que la migración femenina no solamente es el resultado de una estrategia familiar y de orden económico, sino que también incluyen razones personales e individuales que tienen relación con el género como por ejemplo: alejarse o huir de contextos familiares conflictivos o de relaciones de pareja violentas, el afán de superar las dificultades que implica la

jefatura de hogar femenina, la búsqueda de mayor autonomía, de nuevos horizontes y de otras oportunidades para su desarrollo personal (p. 25).

Para los migrantes, esta condición significa pérdidas, dejar atrás a los afectos y todo lo conocido, pero para las migrantes también significa mayor dependencia porque en muchos casos son el sostén económico de la familia que queda en el lugar de origen; y en el país destino se generan nuevos vínculos de subordinación en las relaciones conyugales y abusos laborales; reforzando las desigualdades de género; que quedan plasmadas en las formas en que se construyen, se reproducen los imaginarios dominantes.

Así como menciona FloyaAnthias (2005) que las mujeres migrantes "…no experimentan la subordinación como individuos de manera separada"; es decir, que las mujeres no se puede sumar opresión por ser mujer o por ser migrante o como miembro de una clase social, sino que estos ámbitos "se intersectan y dan como resultado formas particulares de discriminación de género" (p. 64).

Por su parte, Magliano (2009) menciona que la múltiple discriminación que soporta la mayoría de las mujeres bolivianas en Argentina, por ser mujeres y migrantes, por su pertenencia de clase y origen étnico se debe, no solo a la estigmatización de la "población boliviana" en general en una estructura social jerárquica y desigual, sino también a la invisibilización y estigmatización de la figura de mujer migrante.

En cuanto al campo laboral, las desigualdades de género afectan en mayor medida a las mujeres migrantes; según el INADI, las migrantes debido "a su situación de extrema necesidad de sustentación las encuentra muchas veces teniendo que enfrentar situaciones asociadas a la precariedad, la explotación laboral, la violencia y la discriminación por ser mujer, ser migrante y estar en situación de pobreza. En el plano internacional, entre los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) fijados en el año 2015 por la ONU, se registra una fuerte presencia de acciones dirigidas a empoderar a las mujeres. Entre sus objetivos

está el de “lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y las niñas” (INADI, s/f, p. 6)

> Estos estereotipos sobre las mujeres bolivianas inmigrantes en Argentina no solo forman parte del discurso dominante, sino que a menudo son naturalizados y legitimados por los propios actores como consecuencia de la preservación y reproducción de procesos de dominación históricos que tienen lugar en ambos extremos del proceso migratorio. (Kremer, s/a, p.33)

Otro aspecto para tomar en cuenta, de acuerdo con el trabajo realizado por el INADI sobre la mujer migrante, es la división sexual y étnica del trabajo de las mujeres lo que refuerza los límites en actividades que están socialmente devaluadas, no calificadas, con bajos salarios, jornadas laborales de más de 8 horas y consideradas una extensión de las actividades realizadas por mujeres en la esfera privada; por lo que el acceso de las mujeres al mercado laboral es acotado. Todo esto desemboca en que la mayor parte de las ocasiones se constata una desprotección en el ámbito laboral sin derecho a asistencia y seguridad social.

La expansión de políticas migratorias internacionales de carácter restrictivo ha incidido en el uso por parte de las mujeres de vías irregulares para emigrar, estableciendo con ello relaciones de dependencia con otras personas (por ejemplo, matrimonio por conveniencia con ciudadanos del país receptor o con inmigrantes que tengan estatus de residente para sortear las normas migratorias). Esto hace a las mujeres vulnerables al abuso y la explotación.

1.4 IDENTIDAD

La identidad, en su definición más simple responde a las características o rasgos de una persona o un colectivo; es “ser uno mismo”; Zaira Navarrete (2015) menciona que la identidad no se elige, sino que se la construye a partir de la relación con los otros, y la interacción con los diferentes ámbitos de la vida.

> La base ontológica de la identidad, es decir, de lo que somos los seres humanos, está en la consideración de Charles Taylor (2006) de que los seres humanos somos animales que se autointerpretan; y la base social o cultural de la identidad corresponde a la participación innegable de los otros y del contexto de la comunidad en lo que cada uno es (Zárate, 2015, s/p).

Los marcos de referencia culturales son los que permiten la inteligibilidad de qué y quiénes somos; entonces, tanto el campo ontológico como el social están determinados y articulados en el lenguaje.

La identidad también implica la existencia de un sentimiento de colectividad, cierta aceptación de pertenencia a un grupo. La identidad social se refiere a que un actor social se reconoce a sí mismo como semejante a otro, y que provee cohesión a un grupo social otorgándole sentido, permitiéndoles mirarse entre sí como una unidad y el colectivo que a su vez participa en "el sostenimiento y redefinición de parámetros de agregación de tal grupo, a partir de los cuales se redefinirá un nosotros diferenciado de un ellos", (Caggiano, 2005, p.38), la identidad colectiva es la idea que un grupo social desarrolla sobre sí mismo y es la base de un nosotros ideal y de la autoimagen colectiva que toda la sociedad conlleva como un orden imaginado, como una representación definida.

Al respecto, Stuart Hall (2003) señala que las identidades nunca se unifican y en este contexto, éstas cada vez más están fragmentadas y fracturadas; y agrega que "las identidades no son singulares, sino que son construidas a través de múltiples discursos, prácticas y posiciones diferentes" (p.20).

> "uso "identidad" para referirme al punto de encuentro, el punto de *sutura* entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan "interpelarnos", hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos

> sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. (Hall, 2003, p. 21)

Navarrette (2015) sigue la línea de Hall cuando menciona que es necesario hablar también de identificación, como un concepto que ayuda o permite entender mejor el proceso de construcción identitaria; ya que la identidad puede funcionar por una parte como puntos de identificación; o por otro lado, pueden ser puntos de exclusión, ya que “las identidades son las posiciones que el sujeto está obligado a tomar a la vez que siempre “sabe” que son representaciones, y que la representación siempre se construye a través de una “falta”, una división, desde el lugar del Otro, y por eso nunca puede ser adecuada —idéntica— a los procesos subjetivos investidos en ellas. (Hall, 2003, p. 20-21).

Por lo tanto, se puede decir también que el índice identitario son aquellos elementos que funcionan como una marca reconocible por el destinatario de los mensajes y que permiten una localización “geocultural" de los usuarios de dichos elementos. En ese sentido, este tipo de operadores se vinculan con otro que permiten a su vez, reconocer otras formas de anclaje identitario, tales como los de clase, de procedencia, de género entre otros” (Arancibia, 2015, p. 158), estas características particulares que poseemos y que nos hacen parte de un colectivo también nos hacen diferenciarnos de los demás.

La identidad sin la alteridad no tiene razón de ser, necesita la existencia de otro para poder existir; para poder decir qué es lo que somos y lo que no y posibilita un lugar de adscripción histórico temporal frente a los otros, ya que como menciona Arancibia (2015) no sería posible una mismidad sin la existencia de esa otredad.

FloyaAnthias (2005) menciona que “la pertenencia y la identidad poseen cierto número de rasgos que tienen que ver con política y la ideología, con la práctica y la experiencia” (p. 57). La identidad no es estática y al igual que el sujeto y el colectivo va cambiando y fluyendo; y al igual que la pertenencia, pueden desplazarse y cambiar de un modo translocalizacional.

En el caso de los migrantes bolivianos, su identidad también va mutando, dando origen a una nueva, en la que las distinciones étnicas, clase, y lugar de proveniencia, que existían en Bolivia son supeditadas a una sola y las diferencias geográficas y culturales se van desvaneciendo. Caggiano (2005) menciona que las identidades no pueden solamente pueden pensarse en el marco relacional de las diferencias y en consecuencia se hace necesario aceptar su carácter incompleto, abierto y por lo tanto inestable y contingente (p. 35).

Jenkins (1996 citado en Stefoni 2001) menciona que la construcción de identidades culturales corresponde a un proceso en el que se involucra el contexto del grupo social: historia, significados, símbolos, afectos, que son el producto de constantes y permanentes negociaciones en la cual se enfrentan los sujetos. Y el encuentro con el otro, permite establecer los límites entre lo que el grupo es y lo que está fuera de él. Las diferencias y similitudes entre los sujetos son negociadas y definidas esencialmente en términos culturales e históricos, por lo que no obedecerán a fenómenos biológicos (s/p).

En el presente trabajo, se hace hincapié en la identidad boliviana para poder comprender el proceso de migración y también las representaciones sociales de este colectivo en las películas que se analizan.

En Bolivia, a pesar de su actual estabilidad económica, aún pervive la pobreza estructural[13] , razón por la que sus habitantes migran a distintos lugares del mundo, y una vez que están en los países receptores, se configura una nueva bolivianidad en la que se subordinan las identificaciones y las distinciones de

[13] Bolivia es considerada uno de los países más pobres de Latinoamérica, a pesar de que en los últimos años, su economía se ha mantenido estable y redujo la pobreza.
https://elordenmundial.com/mapas/pobreza-en-america-latina/

https://www.lostiempos.com/actualidad/economia/20190516/onu-economia-bolivia-crecio-pero-sigue-siendo-pais-mas-pobre#:~:text=Buscar-,ONU%3A%20La%20econom%C3%ADa%20de%20Bolivia%20creci%C3%B3%2C%20pero%20sigue,siendo%20el%20pa%C3%ADs%20m%C3%A1s%20pobre&text=El%20experto%20independiente%20de%20la,m%C3%A1s%20pobre%20de%20la%20regi%C3%B3n

étnica, clase y región existentes en el país de origen y se redefinen en términos nacionales.

.

> ...aproximadamente el 54% de los bolivianos en Bolivia tienen parientes en el exterior. Si bien las causas de la emigración son variadas (estudios, exilio político, etc.) la principal motivación para dejar el país está dada por la búsqueda de oportunidades económicas y de un mejoramiento de la calidad de vida. (Caggiano,2005, p.52)

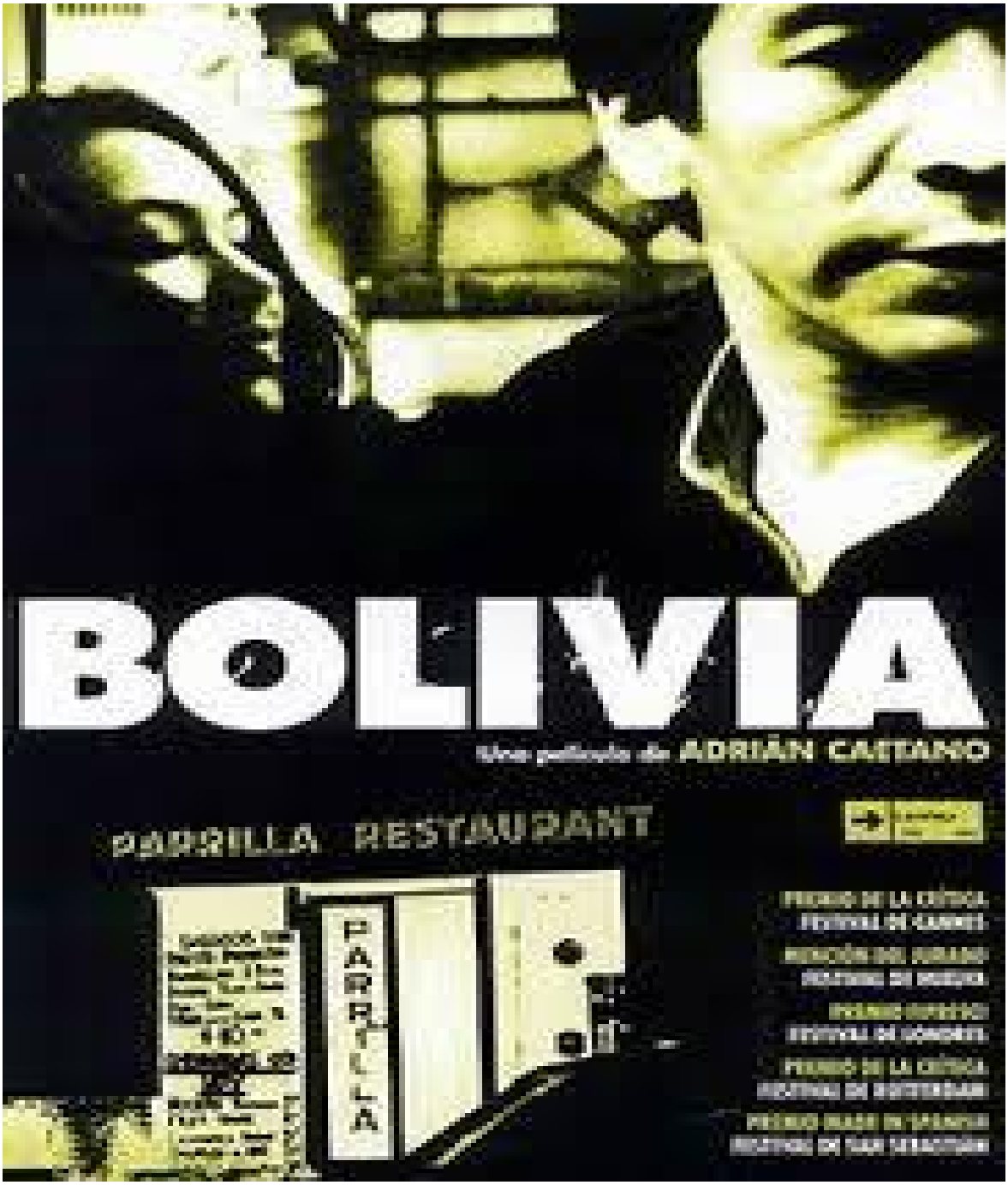
A medida que los migrantes se fueron asentando en las ciudades argentinas, comenzaron a desarrollar diversas estrategias para adquirir trabajo, vivienda, documentación, y espacios tanto geográficos como simbólicos, donde manifestar prácticas de identificación en el nuevo contexto urbano. En este sentido, en las ciudades se pueden encontrar diferentes ámbitos de producción y reconstrucción de identidades que están vinculados a la colectividad boliviana.

> Los estudios de casos sobre los migrantes permiten comprender cómo la producción cultural de estos grupos responde a la construcción y reafirmación de identidades, y atenúa la ruptura espacio-temporal producto de la migración". (Moreno, 2015, p. 50)

Sin embargo, también se genera una disputa entre la bolivianidad originaria y la nueva, siendo esta última una bolivianidad resignificada y transformada en este nuevo contexto; entonces, las diferencias quedan marcadas, lo que impediría hablar de una comunidad unificada y este cuestionamiento sobre la identidad es un tema recurrente en la historia de Bolivia.

CAPÍTULO II

BOLIVIA



Título: BOLIVIA - **Dirección:** Israel Adrián Caetano - **Guión:** Israel Adrián Caetano - **Historia original:** Romina Lanfranchini - **País:** Argentina, Países Bajos - **Año:** 2001 - **Fecha de estreno:** 14/06/2002 - **Género:** Drama - **Duración:** 75 min. - **Producción:** Adrián Caetano - **Producción asociada:** Lita Stantic - **Producción ejecutiva:** Matías Mosteirín, Roberto Ferro - **Asistente de producción:** Gabriela Tagliabue - **Diseño de producción:** María Eva Duarte - **Música:** Los kjarkas
Sonido: Diego Arancibia, Marcos De Aguirre, Martín García Blaya, Roberto Espinoza - **Montaje:** Lucas Scavino, Santiago Ricci - **Fotografía:** Julián Apezteguia - **Vestuario:** María Eva Duarte - **Elenco:**Freddy Waldo Flores, Rosa Sánchez, Oscar "Oso" Bertea, Enrique Liporace, Marcelo Videla, Héctor Anglada, Alberto Mercado, Luis Enrique Caetano, Rodolfo Resch, Rafael Ferro, Rafael Solano, Claudio Iturrieta, Armando Doral - **Productora:** Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Hubert BalsFund, Fundación PROA, Lacam, La Expresión del Deseo

2.1 EL FILME

Bolivia es una película de Adrián Caetano, basada en la historia que escribió Romina Lanfranchini; estrenada el año 2002 y ambientada en un bar-parrilla del centro porteño, donde los clientes habituales son trabajadores independientes, especialmente taxistas y algunos vendedores ambulantes. Su trama se desarrolla en la Argentina de finales de los '90 y principios del 2000, momento en que este país atravesaba una de las crisis político-sociales y económicas más profundas de su historia.

Caetano en esta producción muestra la potencia que tiene el cine en tanto arte como recurso visual para interpretar el clima social que ya estaba enardecido por los graves problemas económicos que, dejaron una gran parte de la población por debajo de la línea de la pobreza; y logró poner el pensamiento y el sentir de la población en los personajes de la película, mostrando las tensiones producidas por los problemas económicos, la falta de empleo, la lucha de pobres contra pobres. El tema central gira en torno a la xenofobia hacia los migrantes limítrofes, haciendo foco en la inmigración boliviana.

Respecto a la trayectoria del director, cabe mencionar que es amplia y muy reconocida. Israel Adrián Caetano, nació el 20 de diciembre de 1969, en Montevideo – Uruguay. Pero vive y trabaja como director y guionista en Argentina.

Caetano dirigió muchos filmes relevantes entre ellos: *Pizza, birra, faso(1997) y Un oso rojo (2002),* la serie televisiva *Tumberos(2002)* que obtuvieron importantes premios tanto a nivel nacional como internacional; la primera, obtuvo el premio de FIPRESCI, Festival Internacional de Cine de Friburgo, Premio Kikito de Oro al mejor director, mejor película y mejor guión, Gran Premio, festival de Cine Latinoamericano de Toulouse y también el Cóndor de Plata a la mejor película, mejor Ópera prima, mejor guión original, Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina. *Un oso rojo,* el 2002,ganó el Premio Especial del Jurado, Festival de Cine de la Habana. Y es con este filme con el

que se termina de consagrar como uno de los máximos directores latinoamericanos.

Ese mismo año, Adrián Caetano llega a la televisión, dirigiendo la miniserie del año de TV (2002), *Tumberos* con la que gana el Martín Fierro al mejor director. En el año 2003, dirige *Disputas*, otra miniserie muy importante para TV y es nuevamente premiado en el mercado internacional. En el año 2006, compite por la Palma de Oro, el festival oficial internacional de Cannes por *Crónica de una fuga.*

Por la película *Bolivia*, Caetano gana el premio de la Crítica Joven al mejor realizador, Festival de Cine de Cannes, el Premio de FIPRESCI, Festival de Cine de Londres, Premio Hecho en España, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Mención especial ICCI, Muestra de Cine Latinoamericano de Lérida, Muestra de Cine Latinoamericano de Lérida, Premio KNF, Festival Internacional de Cine de Róterdam, Cóndor de Plata al mejor guión adaptado, Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina.

Adrián Caetano concibió esta película *Bolivia* como un proyecto de formato pequeño, en blanco y negro, sin música y para ser exhibida a un grupo reducido de personas; sin embargo, a medida que se desarrollaba se convirtió en el largometraje que es hoy.

Fernando Perales (s/f), en su artículo Bolivia: la tragedia de ser extranjero informa que esta película fue filmada en 16mm y no en 35mm, debido al alto costo de este tipo de celuloide, y afirma que “En blanco y negro, *Bolivia* es una película chica, pero a la vez muy grande” (en blog Fernando Perales).

2.2 ARGUMENTO Y ANÁLISIS DRAMÁTICO

2.2.1 LOS PERSONAJES

Bolivia es una película de denuncia, que se refuerza a través de su estética en blanco y negro. La canción de fondo que el director utiliza al inicio de ésta se llama “Cóndor pasa”, interpretada por el grupo folclórico boliviano los Kjarkas. ésta hace referencia a uno de los animales más majestuosos que existen en Bolivia, vive en la cordillera, pertenece a la zona del altiplano (La Paz, Oruro y Potosí), y hay analogía con el protagonista de la película es oriundo de La Paz y el ave al que hace referencia la canción.

El cóndor metaforiza la fortaleza, el valor y la libertad. Lo que el protagonista del filme representa, pero Freddy no puede abrazar esa libertad sin tener sus derechos garantizados.

El argumento del filme *Bolivia* gira en torno a Freddy, un joven adulto y protagonista de la película; de nacionalidad boliviana, quien deja a su esposa y sus hijas en La Paz, donde trabajaba en las plantaciones de coca, pero con la intervención de la DEA[14] se quedó sin trabajo, así que decide emigrar a Buenos Aires, en busca de mejores oportunidades; ahí consigue un puesto de parrillero en el bar/parrilla de Enrique, un nativo argentino, que debe tener entre 50 y 60 años, y quien parece no tener familia, porque a lo largo de la película no se ve, ni se hace referencia a su entorno familiar y también pasa muchas horas del día en su negocio.

[14] “De hecho, Freddy dejó La Paz, Bolivia, debido a que perdió su empleo en el campo como consecuencia de la intervención estadounidense - DEA (DrugEnforcementAdministration)- en Bolivia. La pérdida de su fuente de trabajo en el medio rural y la esperanza de prosperidad que ofrece una gran ciudad lo animaron a emprender el viaje solo, dejando atrás a su esposa y sus hijas”. (CHAMORRO, pp. 217-218)

En ese lugar, también conocerá a los clientes habituales como a Oscar, más conocido como Oso, joven adulto de clase media, quien tiene problemas económicos importantes, ya que está a punto de perder su taxi, única fuente de sus ingresos económicos, lo que le genera conflictos familiares y sociales, él ve en Freddy como al enemigo[15], haciéndolo receptor de sus frustraciones y convirtiéndose en el antagonista de la historia porque evitará que Freddy logre alcanzar el sueño de establecerse en Buenos Aires y reunirse allí con su familia.

Marcelo, taxista y único amigo que le queda al Oso, es quien lo contiene en esta situación; tanto emocional como económicamente, aunque su situación tampoco es buena. Es cliente frecuente del bar/parrilla y amante ocasional de Rosa.

Rosa, joven y soltera, es la mesera del bar/parrilla; hija de madre argentina y padre paraguayo, pero aun así se autopercibe y la perciben como inmigrante[16]. Llega a Argentina, pensando que podría estar mejor que en Paraguay, pero ahora no está tan segura de eso. Vive en una pensión y es el objeto de deseo tanto de Enrique como de los clientes de la parrilla. Freddy y ella tendrán una breve relación sentimental.

Otro de los clientes habituales es Héctor, un joven cordobés y homosexual, que frecuenta la parrilla como cliente y también aprovecha para ofrecer sus productos a los comensales; ya que es vendedor ambulante y está buscando la forma de continuar en Buenos Aires para no tener que volver a su tierra, aunque parece que su orientación sexual es un impedimento para que consiga un trabajo más estable.

[15] El discurso desde el gobierno ponía en foco a los migrantes, culpabilizándolos de los problemas, por los que Argentina atravesaba en ese momento.

[16] Rosa se autopercibe como migrante y no como argentina porque cuando le cuenta a Freddy le dice nací en Paraguay, mi papá es paraguayo y mi mamá es argentina. No se reconoce a sí misma como Argentina por derecho, ya que todo hijo de argentino es y debe ser considerado como tal. Y tiene derecho a la doble nacionalidad. Por ejemplo: En la escena en la que el Oso y Marcelo están viendo una película norteamericana, hablan de Rosa refiriéndose a ella como “La paraguaya”

Alberto, cliente casual del bar, sostiene una relación secreta a voces con Héctor, su situación económica es un poco mejor que la de los demás y tiene contactos que pueden ayudarle a Oso, pero cuando éste se lo pide, no vuelve más a la parrilla.

2.2.2 EL CONFLICTO

La frustración de Oso aumenta a medida que transcurre el tiempo y sus deudas crecen y ve en Freddy- y con su mirada crea - un "enemigo". Ese "enemigo externo" encarnado en el protagonista, por ser un "ilegal" extranjero que consiguió un trabajo, algo que no le perdonará jamás, porque considera que en el lugar de Freddy debería estar un argentino.

En el cine, como menciona Arancibia (2015), los personajes a través de la acción establecen una relación con un territorio, transformándolo en escenario y el tiempo geográfico y moral en una geografía marcada históricamente y a la vez cargada de sentido, afecto e ideología; es decir que, los personajes funcionan como operadores de visibilización de la cultura. Cada uno de ellos, al actuar las prácticas que realizan en sus vidas cotidianas va configurando al mismo tiempo los requerimientos de las hegemonías. Hasta en las escenas más intrascendentes o las menos significativas de los filmes se produce esta explicitación. Es necesario, hacer hincapié en los personajes de esta película, como el Oso, que en su rol de antagonista condensa de manera más visible ciertas representaciones sociales de los migrantes bolivianos – que tiene la clase media argentina-, y en menor medida, pero que también está presente en las actitudes de Enrique que como dueño el bar/parrilla ejerce también un grado de poder.

En esta película también están presentes los personajes que representan a las minorías como: la mujer migrante personificado en Rosa, o, a las sexuales plasmadas en el personaje de Héctor; sin embargo, todos los personajes de la película provenientes de diferentes lugares se encuentran en un lugar geográfico común: el bar parrilla de Enrique. Sin embargo, no solamente tienen eso en común, sino que cada uno de ellos sobrelleva los efectos que la crisis provocó en sus vidas y utilizan diferentes estrategias para enfrentarla ante el apremiante cambio en las condiciones de vida que tenían.

Unos miran el futuro con optimismo como Freddy; otros, se conforman y siguen adelante como Enrique, Rosa e incluso Marcelo. Mientras que el Oso o Héctor no ven salida a su situación.

2.3 XENOFOBIA - LA CULPA ES DEL MIGRANTE

La xenofobia es el tema principal de la película *Bolivia*, está presente a lo largo del filme en pequeños gestos, diálogos e incluso en escenas donde se resalta explícitamente el rechazo hacia los migrantes bolivianos. En este apartado, sólo se analizarán tres escenas, que son importantes dentro de la narrativa y dan cuenta de esta situación.

2.3.1 PRIMERA ESCENA DE ANÁLISIS

Freddy al ver que Enrique tiene problemas con el control de la televisión, se acerca a la barra y lo toma para ayudar (00:51:30):

Freddy trata de ayudar con el control remoto

Enrique habla con Alberto menospreciando a Freddy

Enrique: (Moviendo la mano y señalándole la parrilla) “Dejá, dejá si vos no sabés, andá a la parrilla” - En tono despectivo.

Enrique: (Ahora hablando al cliente que está sentado al otro lado de la barra) Yo no sé si estos tipos (refiriéndose a Freddy) son pelotudos o no te escuchan cuando hablás, a mí se me hace que se hacen a los boludos para pasarla bien y cuando te querés acordar son tus patrones.

En ese diálogo se pueden identificar dos aspectos, en los que se remarca la xenofobia: En la primera frase, Enrique da a entender que Freddy por ser migrante limítrofe no debe saber cómo utilizar un control remoto. En este punto, él considera que el lugar de Freddy es la parrilla; marcando así una diferencia entre ambos; una diferencia que es geográfica también, delineando una frontera simbólica en la que Enrique y los clientes (argentinos) deben estar de la barra hacia afuera, mientras que Freddy (boliviano) de la barra para adentro, marcando los límites invisibles que separan a los locales de los migrantes.

El segundo aspecto se refiere a la enunciación de Enrique que va dirigida, ya no a Freddy, sino al cliente:

Enrique: Yo no sé si estos tipos (refiriéndose a Freddy) son pelotudos o no te escuchan cuando hablás, a mí se me hace que se hacen a los boludos para pasarla bien.

En este diálogo, Enrique demuestra menosprecio hacia su empleado. Se puede observar que hay una construcción de sentido con respecto a los espacios tanto físicos como sociales. Físicos, la barra es la línea divisoria; y los sociales; la división es vertical en la que los migrantes ocupan el eslabón más bajo.

ElInstituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) menciona que la xenofobia, como forma específica de racismo comparte los caracteres discriminatorios, y su característica diferencial es el desprecio, odio o rechazo hacia personas migrantes de otras naciones (acompañado por prejuicios basados en rasgos físicos, culturales o religiosos).

> En los relativo a la desocupación y los crecientes índices de pobreza; el ministro de economía Domingo Cavallo se escudó en un supuesto aumento de la migración desde nuestros vecinos pobres hacia la ahora supuesta próspera Argentina (Lara & Duarte, 2013, p. 108)

La xenofobia también se potencia cuando se pone el foco en el migrante como el que utiliza los recursos del país receptor (en este caso Argentina) en su propio beneficio, como: la educación y salud gratuitas, u ocupa los nichos laborales que los argentinos no quieren ocupar, y eso desemboca en culpabilizarlos por quitar el trabajo a los locales.

2.3.2 SEGUNDA ESCENA DE ANÁLISIS

En esta escena Marcelo y el Oso están viendo una película norteamericana, sentados en una mesa de la parrilla, mientras se muestran las imágenes del televisor, se escucha en voz en off del Oso (00:35:14):

Oso y Marcelo viendo una película norteamericana

Oso: …estos yankis también son unos hijos de puta, viste que siempre los malos son latinos, latinoamericanos, negro, hay tahitianos…cualquiera, hermano, son de terror. Si pudieras ir vos también, sí, tengo razón, boludo si los tipos que se van para allá no tienen un sope (peso) boludo, se van cagados de hambre, ¿entendés? No es como acá hermano, viste acá viene cualquier poligrillo, hijo de puta, en un día se llena de plata, ¿a vos te pasa? A mí no me pasa, les pasa a los que vienen y uno que anda laburando todo el día como un hijo de puta no saca para los chicles.

La diatriba del Oso es una muestra del imaginario social, los locales creen que los inmigrantes fronterizos están en una situación de ventaja con respecto a ellos mismos y eso genera rabia, frustración y envidia, los consideran como seres "inferiores" a ellos, y no aceptan que pueden tener los mismos derechos y esos sentimientos los vuelca hacia Freddy, veamos:

La frase "Cualquier poligrillo" se refiere a Freddy y a los inmigrantes limítrofes; y ésta no solo es despectiva, sino que también le quita identidad al protagonista porque "cualquier" es un adjetivo indefinido, un símil de "nadie" que puede connotar a "alguien sin importancia"; entonces, se infiere que los migrantes, o en este caso, Freddy forma parte de un grupo de gente en el que no importan su nombre ni origen, ya que la identidad en términos concretos y simples son los rasgos propios de un ser humano o de una comunidad, estos rasgos los hacen diferentes a los demás.

El Oso al referirse a Freddy con el término "cualquier" borra estos rasgos y lo convierte en una masa amorfa, sin características propias y ahí se puede observar la poca importancia y lo despectivo que es con el inmigrante. Sin embargo, para referirse a sí mismo y a los de su clase como arquetipos, se refiere como "uno" que justamente es lo opuesto a "cualquier" porque "Uno" representa al individuo implica singularidad y unicidad.

Otro aspecto que se destaca en esta escena es que el Oso, por un lado, juzga los estereotipos racistas de una política norteamericana, que es considerada restrictiva y los colectivos son estereotipados negativamente. Pero; por otro, critica la política migratoria argentina por considerarla permisiva tanto que cualquier “poligrillo, hijo de puta” puede ingresar al país.

La representación del migrante, plasmada en el personaje de Freddy, es lo que corresponde al imaginario social: piel morena con rasgos indígenas, delgado, tímido, obediente. Sin embargo, a lo largo de la película se van rompiendo estos estereotipos, ya que no se siente inferior a nadie, algo que Oso no le perdona; y en los momentos en los que Freddy se siente amenazado, es valiente y deja en claro que no está dispuesto a soportar el maltrato.

Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2001), quienes desde el análisis del discurso han estudiado la estereotipia junto a otros conceptos relacionados como el de ‘cliché’ o la noción de ‘lugar común, señalan que “el estereotipo puede considerarse un objeto transversal de la reflexión contemporánea en ciencias humanas: atraviesa la cuestión de la opinión y el sentido común, de la relación con el otro y de la categorización. Permite estudiar las interacciones sociales y, en términos más amplios, la relación entre el lenguaje y la sociedad.” (p. 509).

2.3.3 TERCERA ESCENA DE ANÁLISIS

Esta es la escena culmen de la película, en la que sale a flote la xenofobia, rabia y frustración de Oscar, poniendo fin a la vida de Freddy (00:52:02).

En el bar parrilla, solo quedan Marcelo y el Oso bebiendo y fumando en la barra, mientras que Héctor está solo sentado en una mesa a lado de la ventana que da a la calle. Mientras Enrique hace cuentas en la caja, Rosa limpia las mesas y Freddy como siempre a lado de la parrilla.

Oscar, a lo largo del filme, y en particular en esta escena, va dejando señales de lo frágil y complicada que está su situación económica; por ejemplo: cuando vuelve del baño y pasa por la mesa de Héctor; luego de un breve diálogo le dice que sólo un milagro o los Reyes Magos lo pueden ayudar; o cuando le pide a Marcelo que le preste dinero.

En esta escena el Oso pide otra cerveza porque el consumo de esa noche corre a cuenta de Marcelo.

Oscar (se dirige a Freddy): Negro otra fría, que esté fría (señalando la botella de cerveza)

Oso le pide a Freddy otra cerveza que esté bien fría

Enrique que está haciendo cuentas en la caja, levanta la mirada en primer plano, hacia el lugar donde vino el pedido; deja de hacer lo que estaba haciendo y se acerca a los amigos.

Enrique: Te voy cobrando la cerveza, son 5 y la que trae Freddy 6. Son 12 pesos

Marcelo: Bueno… (busca el dinero en sus bolsillos)

Oso (molesto): ¿Qué pasa que cobrás el dinero al toque? ¿Alguna vez fuimos de no pagarte?

Marcelo: Pará, pará (trata de calmarlo)

Enrique, toma el dinero que le da Marcelo, mientras Freddy llega con la botella de cerveza.

Enrique: Dentro de un rato cerramos…

Oso: Dentro de un rato cuando…

Enrique y Freddy se retiran, mientras el Oso continúa protestando y Marcelo intenta calmarlo.

Oscar cada vez más enojado y un poco ebrio le dice a Marcelo:

Oscar: Cualquier negro de mierda viene a pasar la noche y todo bien. Yo laburo todo el día como un hijo de puta (toma un sorbo de cerveza) y le dejo la guita (dinero) acá, loco; entendés, y viene y me corta la cara. (Sostiene el vaso en la mano)

Entonces decide dirigirse directamente a Enrique:

Oso: Loco qué pasa que hay esa onda...

Plano medio de Enrique que levanta la mirada, pero luego decide bajar la cabeza como restando importancia a la situación.

Enrique: Nada, nada

Entre primeros planos que se intercalan -de Oso y Enrique- acontece el siguiente diálogo:

Oso: Cualquier paraguayo viene acá y te duerme en el boliche toda la noche loco y nosotros venimos a poner la guita, dejamos todo lo que ganamos para que puedas morfar, man

Enrique: Con lo que vos me debes, yo no gano nada

Oso (prepotente): ¡Ah! te olvidaste cuando uno tuvo que sacarte del pozo, ¿no?

Primer plano de Enrique que lo mira sorprendido; le responde enojado.

Enrique (Enfático, moviendo la mano con el pulgar y el índice juntos): Terminala ahí, yo no te dije nada en todo el día; no abrí la boca, yo sé que andas con problemas y no te dije nada.

El rostro del Oso, en primer plano, muestra su sorpresa e indignación ante la respuesta de Enrique y éste continúa:

Enrique: Así que tomá la cerveza y no te pases de la raya.

Este diálogo profundiza el enojo de Oso, la tensión se hace cada vez más fuerte y está lejos de disminuir.

Oso: Pero ¿qué te pasa?, ¿qué te pasa loco? (hace un ademán de levantarse, mientras Marcelo intenta detenerlo), vos te pensás que soy ese bolita que está transpirando allá? (señala a Freddy). A mí, no me vas a faltar el respeto y menos una rata como vos…

Oscar se pone cada vez más violento y los intentos de Marcelo por calmarlo son vanos, se pone de pie y camina hacia el extremo de la barra, donde está Enrique, choca con las mesas, haciendo caer todo a su paso. cuando está de frente a él:

Oso: Hijo de puta, ladrón de mierda

Enrique: Llévatelo Marcelo

Marcelo trata de sostenerlo al Oso, pero ambos se tambalean, Freddy se acerca a ayudarlo, pero el Oso lo aleja de un manotazo.

Marcelo: (Intenta separar la Oso y Freddy) Dejá que yo puedo, no te metás, ¡no entendés! - Le dice a Freddy

Oso: (Sosteniéndose apenas le increpa a Freddy) Pelotudo, crees que necesito un boliviano como vos para pararme

Por un momento la tensión vuelve a la calma, Marcelo quiere irse, pero de repente, Oscar decide que aún queda cerveza en la botella; entonces, se sienta en la barra para continuar bebiendo. Enrique da las últimas instrucciones a sus empleados para que vayan cerrando el local. Le pide a Freddy que vuelva a la barra junto a la parrilla. Freddy obedece la orden.

Oso: (Siguiendo con la vista a Freddy) Al final el paraguayo de Chilavert tenía razón, los bolivianos son todos unos putos (le golpea a Freddy, que justo pasaba por ahí y éste cae al suelo)

Freddy cae al suelo, luego de que Oso lo golpeara

Enrique le ayuda a levantarse a Freddy; mientras Marcelo y Héctor intentan tranquilizar al Oso, pero éste continúa hablando.

Oso: Venís a sacarte el hambre y dejás sin laburo a los pibes de acá

Enrique: Ya te zarpaste, rajá de acá

Las imágenes se intercalan entre Marcelo y Héctor que tratan de sujetar a Oso; mientras Enrique sujeta a Freddy, están frente a frente. Mientras el Oso habla, se ve que Freddy se limpia con furia la cara. Rosa se queda quieta mirando la escena, en uno de los extremos.

El Oso continúa increpando a todos. Freddy le pide a Enrique que lo haga callar; y de repente Oso lanza una patada que va dirigida a Freddy; pero falla y golpea contra la pata de la mesa, esta situación es aprovechada por Freddy, quien se acerca y le da un golpe en la cara al Oso, le rompe la nariz. Marcelo enojado lo increpa y Enrique continúa pidiendo que se vayan.

En esta escena no hay música de fondo, solo se escuchan los gritos de Marcelo, el Oso y Enrique. Héctor y Rosa no dicen nada. Freddy en silencio y con actitud defensiva, les sigue a Marcelo y al Oso, quien va agachado cubriéndose la cara con las manos, hasta la puerta.

Ya en la calle, el Oso mira sus manos ensangrentadas, y no puede contener su furia, el boliviano le pegó; mientras Enrique le dice a Freddy que vuelva a su lugar, pero éste no obedece se queda parado en la puerta de la parrilla viendo que el Oso y Marcelo se suban al taxi y se vayan, pero es ahí cuando encuentra con su fatal destino.

En este punto ocurre un giro dramático en la historia, llegando al punto máximo del clímax y de la xenofobia. La calma antecede al cruel momento, Freddy se planta en la puerta verificando que efectivamente los amigos se vayan; en el auto, el Oso pide a Marcelo que abra la ventana, saca un revólver de la guantera y cuando están frente a la puerta del bar, le dispara a Freddy, quien se acababa de dar la vuelta para regresar a su puesto de trabajo.

Freddy yace muerto en el suelo

El silencio en la escena es estruendoso, acentuando el efecto del tiempo detenido y la cámara lenta. Freddy queda tendido en el piso mientras la sangre chorrea, Héctor y Enrique en cámara lenta levantan el cuerpo de Freddy que quedó en medio de la puerta y lo arrastran al bar. Héctor toma sus cosas y la cámara muestra en primer plano sus pies que salen -dan la sensación de moverse de prisa, pero el tiempo se ha estancado- y se mueven con parsimonia, mientras Freddy yace en el frío suelo. Chamorro (2011) dice que tal vez el significado de este silencio “sea una reafirmación del dicho popular que, ante un hecho incalificable, simplemente uno se queda “sin palabras”” (p. 225).

En esta situación, se puede observar que Freddy siempre callado y dócil, rompe con el estereotipo de los migrantes bolivianos, en cuanto representación cristalizada que expresa el imaginario social de que son:tímidos, trabajadores, dóciles y sumisos, según Caggiano (2005). Sin embargo, el personaje creado por Caetano, frente a una situación de humillación se defiende y es capaz de responder con violencia si le tratan de la misma manera. No tiene miedo y tampoco se siente en condición de inferioridad.

El Oso carga con toda la acumulación de rabia, frustración, presión por todos los agentes exógenos que lo atraviesan; y ésta hace que éste termine asesinando a Freddy de un disparo, es la rabia contenida que sale junto con esa bala, y lo deja tirado en el piso.

La muerte de Freddy es el resultado del incumplimiento del estereotipo de migrante boliviano y esto se evidencia cuando Freddy golpea en la cara al Oso defendiéndose del maltrato que recibe por parte de éste.

2.4 LOS NADIES - DESPUÉS DE LA MUERTE

> (…) Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada. Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos. Que no son, aunque sean. Que no hablan idiomas, sino dialectos. Que no profesan religiones, sino supersticiones. Que no hacen arte, sino artesanía. Que no practican cultura, sino folklore. Que no son seres humanos, sino recursos humanos. Que no tienen cara, sino brazos. Que no tienen nombre, sino número. Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local. Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata. (Galeano, 2017 “Los Nadies”)

La secuencia posterior a la muerte de Freddy merece una especial atención porque está enmarcada en el eje central de este trabajo y es el cierre de la película, en ésta se construye el sentido del valor de la vida de los migrantes y así como se lee en el poema de Galeano, los nadies también serían los migrantes, por varias coincidencias: no son más que la fuerza de trabajo necesaria, su vida como ser humano, entendiendo la complejidad de este concepto no tiene valor, parecería que son personas sin historia ni afectos, lo que Caetano visibiliza en *Bolivia,* mostrando lo que pasó luego de la muerte de Freddy (01:04:31).

Con la llegada del nuevo día, la luz de la mañana invade la que era la habitación de nuestro protagonista. El dueño de la pensión, un hombre de la tercera edad, delgado y con lentes, va juntando las pertenencias de Freddy, mientras Rosa recostada en una de las paredes, con la cabeza gacha, fuma y en silencio, escucha el monólogo a modo de recriminación del hombre que no está nada contento con la “desaparición” de Freddy.

Rosa en el cuarto de Freddy, luego de su muerte

Las imágenes se intercalan entre el plano medio del dueño de la pensión y primeros planos abiertos y cerrados de Rosa, porque a medida que transcurre la escena Rosa tiene la mirada profunda como tratando de entender lo que le sucedió a Freddy, mientras se muerde las uñas,

Dueño de la pensión: Siempre lo mismo, vienen, te pagan unos días, te parece que se van a quedar 15 días y resulta que tenés que levantar todo de vuelta. Acomodar las pilchas. Te dejan donde quieren. Menos mal que cobro por adelantado porque si no me quedo mirando verdura como siempre… Mirá, hasta los documentos me dejó, la foto de la familia, ¡todo! A mí, no me interesa mucho esto, ¡eh! Yo lo que quiero saber es qué hago con toda esta pilcha que me dejó acá, y yo, tengo que volver a guardar todo ahí. Ya tengo un fangote de macanas que me van dejando la gente. Yo te cuento, la vez pasada estuvo un salteño que se vino con toda la familia, y se fue, me dejó la mujer y los hijos acá, se fue sin pagar. Nunca más lo vi.

El problema con “los nadies” es que cuando mueren no solo dejan de existir físicamente, sino que hay una tachadura de toda su historia, se convierten en NNs que no van a ser reclamados porque sus seres queridos no tienen idea dónde están ni de lo que les pasó. El lugar al que llegaron, con la esperanza de un mejor futuro, se mantiene inmutable, todo se mueve y transcurre igual como si nunca hubieran existido.

La muerte de un “ilegal” lo único que puede generar es un inconveniente como se lee en discurso del dueño de la pensión, quien no se cuestiona por la desaparición de Freddy, sino que, para él es un contratiempo porque ahora tiene que limpiar la habitación y recoger sus pertenencias que no tienen ningún valor, pero éste se consuela así mismo porque le queda la tranquilidad de haber cobrado por adelantado.

Como reafirmación a lo mencionado anteriormente, los nadies son dispensables y se vuelve a la idea de que los migrantes son vistos y estimados solamente como fuerza de trabajo, esto se confirma en la última escena en la que se muestra a Enrique pegando en un cartel en la ventana que dice “Se necesita cocinero - parrillero”, la cámara en primer plano muestra las palabras hechas a mano y de a prisa, mientras Enrique cierra la cortina como quien cierra el telón de un teatro al final de una obra. De fondo se escucha la canción del mismo nombre de la película interpretada por los Kjarkas, y un fadeout termina *Bolivia.*

Imagen con que termina la película

Como menciona Jean Claude Bourdin (2010), la invisibilidad designa un modo de aparición minimal en el espacio público que afecta a las personas que están presentes, pero de las que, al mismo tiempo, in-existen. La invisibilidad es una forma de injusticia, de violencia, sufrimiento social y explotación.

2.5 PODER Y MIGRACIÓN

En este apartado se pone en relieve el tema del poder que las instituciones del orden ejercen sobre los migrante. El poder no es algo que se posee, sino una capacidad que unos tienen sobre otros para que éstos hagan algo y esto se logra, a través de medios coercitivos.

Foucault (s/a citado en Toscano López 2016) en vez de pensar en el poder como una "cosa", lo entiende como una "relación" y examina las diferentes relaciones de poder que existen en todos los niveles de la sociedad moderna, para poder explicar su naturaleza; por ejemplo, entre un individuo y el estado en el que vive, pero también entre empleados y jefes, entre padres e hijos, entre los miembros de organizaciones y grupos, etc. Este teórico reconoce que el poder ha sido y continúa siendo la principal fuerza que estructura el orden.

El ejercicio del poder institucional está personificado en dos policías vestidos de civiles, si analizamos la representación de la escena en que increpan a Freddy para pedir sus documentos se advierte que ejercen violencia institucional contra él.

> Los grupos dominantes que detentan el poder son los que invisibilizan a los grupos vulnerables como son los migrantes, así Tranchini denuncia que la exclusión de amplios sectores, producida por el neoliberalismo, como una condición social que combina criterios de clase con hostilidad estatal y estereotipos racistas estigmatizantes" (Chamorro, 2011 p. 217)

En la escena en la que Freddy camina solo por una calle desierta y oscura, con un bolso que contiene todas sus pertenencias. De repente el auto que lo sigue se detiene; uno de los ocupantes se baja y para al protagonista, presentándose como policía, mientras que el otro desde su asiento lo alumbra con una linterna (00:31:22).

Los policías se acercan a Freddy

Policía: Buenos noches, señor

Freddy: Buenas noches

Policía: Policía, contra la pared, dejá el bolso en el suelo". Se dirige a su compañero – "Revisalo

El otro policía se baja del auto y empieza a revisar el bolso.

Los policías requisan a Freddy en la calle

Policía: Date vuelta – Freddy se da la vuelta y pone las manos contra la pared - "Quítate la campera" -

El policía requisa a Freddy

Policía: "¿De dónde venís vos?" – continua

Freddy: Eh, de acá, de acácerquita…

Policía: Cerquita donde

Freddy: De acá, a 3 cuadras más o menos

Policía: ¿Y qué hacés acá?

Freddy: Estoy de paso

Policía: De paso para dónde

Mientras tanto, el otro policía saca las pertenencias del bolso de Freddy.

Freddy: Estoy de visita

Policía: Date vuelta

El otro policía, le pregunta:

Policía 2: ¿Dónde tenés los documentos acá?" (le pasa la billetera)

Freddy: Los papeles de migraciones (entrega los papeles)

El policía agarra su documento

Policía: ¿Éste es tu documento?

Freddy: Sí, ésa es mi cédula

El policía mira la cédula de identidad de Freddy y el otro la alumbra con la linterna.

Policía: Freddy. Trabajás vos?

Freddy: No.

Policía: Sabés que no podés trabajar si sos ilegal, ¿no? Sabes que te puedo llevar preso por trabajar, ¿no?

Freddy: Sí

Policía: ¿Estás de vacaciones?

Freddy: No, no, no. Vine a ver a un familiar, estoy de paso nomás aquí.

Policía: (Enojado): Hablame más despacio y claro. Si te vuelvo a ver por acá de nuevo te llevo preso

Freddy: (Repite) Estoy de paso nomás acá

Policía: De paso para donde

Freddy: De paso nomás, es que vengo a ver a un familiar

Policía (pregunta a su compañero): ¿Qué mierda hay ahí che?

Policía 2: Nada, boludeces

Policía (A Freddy): Si te vuelvo a ver por acá te llevo preso

Freddy: Bueno

Policía: (Enojado) ¡Entendiste!

Freddy: Sí, entendí

Este diálogo resalta la xenofobia por parte de los policías por el trato despectivo hacia el hombre que camina por la calle, sin un lugar a donde ir. Por ejemplo, cuando el policía le dice a Freddy: “Hablame más despacio y claro”, se puede interpretar que el policía no comprende lo que Freddy dice, a pesar de que ambos “hablan el mismo idioma, pero no se entienden. ya que para ellos las mismas palabras tienen significados diferentes” (Chamorro, 2011, p. 224). Sin embargo, éste no sería el caso, ya que este contexto, las palabras tienen el mismo significado.

Por otro lado, el problema de comunicación entre el policía y Freddy podría estar en la pronunciación de este último, ya que de acuerdo con Caggiano (2005) los migrantes bolivianos hablan suave, en contraposición de los argentinos que hablan alto. Sin embargo, se observa que en realidad el problema es que el policía no intenta entender a Freddy, sino marcar una diferencia entre él y el migrante para así ejercer su poder sobre Freddy, quien está nervioso.

Otra forma de discriminación presente en esta escena es cuando los policías menosprecian las pertenencias de Freddy, cuando conversan. “¿Qué mierda hay ahí? Nada, boludeces”; este diálogo es despectivo porque en realidad lo que hay en el bolso es todo lo que el protagonista posee.

En esta escena, el estado se hace presente a través de institución policial, que cumple con la función de control y de represión, que gradualmente pasó de fomentar la migración, hablamos de la migración transatlántica, a combatirla y tratar de impedir los flujos migratorios limítrofes.

Las leyes se hicieron más fuertes contra los migrantes limítrofes y la falta de documentación, la extrema necesidad y la falta de redes familiares y sociales que los sostenga, situación que favoreció el abuso de los empleadores, generando así un mercado negro de mano de obra barata. Domenech (2011) dice:

> Fue a través de la producción como, *ilegales*, que estos inmigrantes de países limítrofes pasaron a ser representados como *amenaza*, heredando el cuerpo de disposiciones estatales creadas y destinadas a aquellos extranjeros europeos considerados, durante las primeras décadas del siglo veinte, también como *indeseables*. (p.33)

En la película *Bolivia,* los policías que están de civiles requisan a Freddy como si fuera un delincuente y amenazan con apresarlo, ¿por qué? Por caminar solo en la noche, ¿por trabajar, siendo “ilegal”? ¿por portación de rostro? ¿por no tener los papeles en regla? En esta escena se evidencia el abuso de poder tanto el diálogo como en las acciones.

Otro aspecto para tomar en cuenta es que Freddy transita por una calle solitaria y oscura, así, es como él se debió haber sentido, en ese momento sólo y con miedo. La iluminación es escasa, por lo que se pueden ver siluetas de los autos estacionados y las veredas están vacías, hay unos pocos faroles prendidos. No se ve a nadie caminando; las luces del auto son lo único que irrumpe en la noche. La cámara toma la escena en plano general, pero cuando los policías revisan los documentos, la lente se cierra a plano medio. La escena carece de música, lo único que se escucha es el leve sonido ambiente.

También, se puede observar que Freddy, un "nadie" de Galeano; se vuelve evidente, un ser a quien ahora se lo ve, observa y percibe y que está en el centro del foco de atención, pero ésta es una visibilidad negativa porque es ilegal y transgresor en un país que no es el suyo y los policías lo entienden así; por eso, lo detienen y requisan sus pertenencias. Un mecanismo de defensa que utiliza Freddy es comportarse dócilmente, y tratar de dar respuestas indeterminadas a las preguntas de los oficiales.

2.6 LOS NECESARIOS - EXPLOTACIÓN LABORAL

La xenofobia está intrínsecamente interrelacionada con la explotación laboral, otro de los temas de análisis importantes para este trabajo y en este campo destacamos dos aspectos para que este tipo de explotación sea efectiva:

a) El poder ejercido sobre las personas que no necesariamente es coercitivo, sino que circula y que está en permanente disputa y se distribuye, aunque esa distribución es desigual y asimétrica.

b) Este estado de vulnerabilidad es aún mayor en los migrantes que llegan en búsqueda de un futuro mejor, sin redes sociales que los sostengan y sin dinero. Ataide menciona que, quien llega a un lugar desconocido está más expuesto a las condiciones que se le ofrezcan y con menor capacidad de presión y negociación que un trabajador local.

Los migrantes, sin importar las condiciones y las causas por las que llegan al país de destino, se encuentran en una situación de vulnerabilidad, por dejar sus afectos, bienes y parte de su historia en su país de origen y con la necesidad de integrarse en una nueva sociedad.

Esta necesidad hace que se vuelvan vulnerables a la explotación laboral, porque también para el patronazgo, los migrantes son necesarios que para fines del presente trabajo, se entenderá a los "necesarios" como personas que se ubican en espacios laborales que ofrecen su fuerza de trabajo; son quienes realizan tareas que las personas con mayor poder adquisitivo prefieren o eligen no realizar. Son personas útiles e incluso pueden llegar a ser imprescindibles para las personas para quienes trabajan, pero solamente por la labor que realizan, ya que fuera de su actividad, son invisibles. Por ejemplo; empleadas domésticas, niñeras, cuidadores de personas adultas o enfermos, albañiles, entre otros.

En *Bolivia,* la explotación laboral se revela; por ejemplo, mostrando el reloj cuando la parrilla abre sus puertas, y cuando cierra ya es muy tarde en la noche porque no se ve gente ni tráfico en las calles o las menciones que se hace en los diálogos, pero esto se hace contundente e inequívoco en la escena en la que Rosa llega tarde al trabajo.

Rosa entra apresurada al bar, saluda y se pone el delantal, Enrique que está en la barra la sigue con la mirada hasta que ella ingresa a la cocina. Entonces, enojado la increpa (00:05:35):

Rosa llegando tarde al trabajo

Enrique llama la atención a Rosa

Enrique: Escuchame una cosa Rosa. El horario aquí es a las 8, no cuando a vos se te canta.

Rosa: Es que me quedé dormida

Enrique: Sí, bueno, pero cuando yo tengo que pagar el alquiler a mí nadie me perdona nada, vos tu platita diaria la cobrás se trabaje o no se trabaje

Rosa: Yo no tengo problema de quedarme hasta tarde los sábados y no le pido horas extras.

Enrique: Pero ése era el arreglo. Además, si no te gusta ya sabés, la puerta está abierta para entrar y para salir… ¡eh!

Rosa: Está bien.

Enrique: Entendiste, ¿no?

Rosa: Sí, está bien

En esta escena, se observa que el patrón, deja en claro que efectivamente los empleados hacen horas extras sin recibir el pago correspondiente por éstas porque “ése era el arreglo” desde el principio y además deben cumplir los horarios establecidos sin tolerancia, aceptan el trato o se quedan sin trabajo.

Por otro lado, Enrique al momento de contratar a Freddy (00:00:21), le dice en voz en off, las condiciones del trabajo, mientras se intercalan imágenes de la parrilla, el reloj y la máquina de hacer café: “La parrilla se enciende a las 10, ¿Tenés papeles?”. Y ante la respuesta titubeante de Freddy “Ehhh...Lo estoy tramitando, señor”; entonces; Enrique ya sabe cuánto le pagará a Freddy, porque tiene un salario para el que tiene papeles y otro, menor, para el que no. “Son 15 pesos por día”, a lo que acto seguido agrega, como para hacer más tentadora la ínfima suma ofrecida, agrega que las propinas del mostrador son para el parrillero y que además podrá comer todo lo que quiera, mostrando así su “generosidad”. Acto seguido le explica las características del trabajo, “Empezamos a la mañana temprano y cerramos cuando ya no hay más nadie”, nótese que no existe la hora de salida, ya que eso dependerá de los comensales. “De lunes a viernes, los días hábiles cerramos más temprano, a la una o dos. Los fines de semana abrimos toda la noche, es decir viernes, sábado, domingo”.

El reloj marca la hora en que es entrevistado Freddy. Se muestra la parrilla aún vacía.

Como se observa en el diálogo inicial entre Enrique y Freddy las reglas de juego están claras, se trabaja toda la semana, más de 12 horas al día, y los fines de semana el tiempo que sea necesario, no perciben horas extras, no gozan de días ni horas libres.

Pacecca (2014), al respecto menciona que la inserción laboral en ocupaciones de baja calificación, que requieren abundante mano de obra y con bajos salarios ha tenido, además, como contracara, la precariedad e inestabilidad en la contratación. (pp. 25 -26)

Por su parte Pizarro, Fabbro*et al.* (s/f) mencionan que "...la flexibilización de la producción, la segmentación étnica del mercado laboral y la disponibilidad de mano de obra inmigrante precarizada son las ventajas comparativas con las que cuenta la patronal para maximizar la acumulación de capital.(p.15) y agregan que la situación de la mayoría de los migrantes bolivianos es de irregularidad, lo que favorece que se encuentren en condiciones laborales precarizadas, sobre todo en el área agraria.

Casaravilla (1999) sostiene al respecto que:

> "Los ilegales se caracterizan por horarios de revolución industrial, trabajo en negro, apropiación ocasional de todo el salario prometido (que en todo caso siempre es inferior a los mínimos pagados a los nacionales), todo ello asociado a una alta dependencia y disciplinamiento ante la amenaza de la delación" (p. 96).

En el filme *Bolivia*, Freddy, el protagonista sería un necesario y, por lo tanto, es susceptible a la explotación laboral porque no tiene papeles para trabajar o un lugar para dormir, ni capital social que le permita salir adelante más fácilmente.

2.7 LA MUJER MIGRANTE

La mujer es doblemente vulnerable por su condición de mujer y de migrante, como explica Sayad (1998) no es solo cuestión de subordinación y opresión de género y etnicidad, sino también un problema de racialización de clase social; "ellas no experimentan la subordinación como individuos de manera separada" (p. 64); es decir que la opresión es transversal en todos los ámbitos de la vida de las mujeres.

En *Bolivia,* la representación de la mujer migrante recae en el personaje de Rosa, que no cumple con los papeles clásicos de esposa y madre, por consiguiente, se pone el foco en su feminidad/sexualidad y llama la atención de los hombres del bar/parrilla, pero no por ello, deja de ser un personaje vulnerable porque Rosa es un receptáculo de insinuaciones y proposiciones sexuales por parte de los clientes del bar, de su propio jefe, convirtiéndose así, en un objeto de deseo erótico.

En este filme se observa que la mujer no puede estar sola; es decir “sin una pareja que la proteja” porque se vuelve disponible para todos. Y, cuando ella hace su elección, los pretendientes la culpabilizan; como sucede en la escena (00:42:18)en la que Rosa almuerza con Freddy, en el momento que ella se levanta de la mesa, Enrique se acerca a Freddy y le advierte: “Tené cuidado esta mina es una turra”.

Enrique previene a Freddy sobre Rosa

Rosa es la figura femenina que debe enfrentarse cotidianamente con diferentes propuestas que también ponen en evidencia las relaciones de poder, que es en caso de Enrique que es su jefe, o de Marcelo en calidad de cliente. Señalando un doble juego en el que; por un lado, está la vulnerabilidad de la figura femenina frente al macho y por otro, la desprotección por pertenecer a un afuera. Sin embargo, con Freddy esas relaciones de poder se deshacen y Rosa redefine su feminidad en una situación en igualdad de condiciones.

2.7.1 DISCRIMINACIÓN SEXUAL

La película también hace un guiño a lo que es la discriminación sexual, ya que Héctor, el joven cordobés y vendedor ambulantes es homosexual; éste es otro de los personajes vulnerables en el filme *Bolivia*, no solamente por su orientación sexual, sino también por ser del "interior del país" y pertenecer a los márgenes de la sociedad, como Freddy y Rosa.

Los homosexuales, muchas veces ocultan su orientación sexual para no ser discriminados: en cambio los que son discriminados por su origen no pueden pasar desapercibidos por portación de rostro, por la tonada o por las expresiones que utilizan.

En *Bolivia* hay dos escenas interesantes que dan cuenta de lo mencionado anteriormente. La primera, apenas empieza la película (00:03:50), Enrique y Alberto están comentando una noticia sobre una pelea entre travestis y putas; y la policía intervino para detenerlos. El diálogo en voz en off se intercala con imágenes del reloj que marca las 9 de la mañana con las de los clientes del bar que pasaron la noche ahí y continúan dormidos en las mesas, mientras se ve a Freddy trabajando en la parrilla.

Enrique y Alberto están en la barra de la parrilla comentando:

Enrique: Es ahí donde están los putos, los travestis, estos. Vino la policía y salieron todos rajando. En Charcas y Nicaragua

Alberto: Charcas y Nicaragua no se cortan nunca, papi. Van paralelos

Enrique: Bueno ahí… Ahí donde te digo, donde están todos los países centroamericanos, ¿viste Perú? Todos esos…

La frase "todos esos" da cuenta de que todos los que no son argentinos son los "otros", una masa uniforme sin distinción de nacionalidad ni geográfica y los "unos" son los que están dentro de las fronteras que delimitan el territorio argentino.

Otra de las escenas que da cuenta de la discriminación hacia los homosexuales es cuando el Oso, reclama Enrique el da trabajo a extranjeros y no a gente de su país, tampoco a Héctor por ser gay. Aquí, se ve cómo el Oso resalta la orientación sexual de Héctor, para reclamarle a Enrique el haber contratado a Freddy (01:00:39).

Oso: Y vos sos una rata, porque das trabajo a estos negros de mierda por 2 pesos y a éste porque es puto no le das trabajo. ¡Rata!

Marcelo trata de calmar al Oso y alejarlo de Freddy

Sin embargo, Héctor no solamente es discriminado por su orientación sexual en el campo laboral, sino que también se marca una diferencia entre: los hombres que miran a hombres; y hombres que miran a mujeres.

Hombres que miran a hombres: Eso no es admisible en la sociedad y es considerado una falta de respeto; sin embargo, está totalmente permitido que los hombres miren a las mujeres, e incluso se ofrezcan a llevarlas y las inviten a bailar. (00:37:33)

Héctor mira a Freddy

En la escena en que Héctor sentado en la barra observa Freddy, quien se prepara para comer con Rosa, él lo sigue con la mirada hasta que éste se sienta a la mesa. (00:38:37). Ante esa actitud, Enrique interviene disimulando cobrarle la cuenta.

Enrique: (Se acerca a Héctor y en voz baja)No vengas a hacer lío acá, vos sabes lo que quiero decirte, quiero que la gente esté tranquila… En la calle puedes hacer lo que quieras, pero aquí se viene a tomar un café, una copa, a charlar, si vos miras al personal, la gente se pone nerviosa.

Enrique recrimina a Héctor las miradas hacia Freddy

Esta escena, no solamente muestra que la discriminación hacia los homosexuales sino también tiene un fuerte impronta patriarcal y machista. “Para algunos, al menos ante los ojos de Enrique, su estatus de inmigrante ilegal sigue siendo superior al de Héctor” (Chamorro, 2011, p. 224)

En pocos minutos el director muestra la discriminación latente en la sociedad, contra los homosexuales; que independientemente de su nacionalidad, por su orientación sexual parecería que se encuentran en el rango social más bajo, incluso por debajo de los migrantes con quienes conviven en los márgenes de la sociedad junto con los otros “invisibles”.

CAPÍTULO III

BOLISHOPPING

Título: Bolishopping - **Dirección:** Pablo Stigliani - **Asistente de dirección:** Martín Vilela - **Ayudante de dirección:** Emiliano Sayago - **Guión:** Pablo Stigliani - **País:** Argentina - **Año:** 2013 - **Fecha de estreno:**11 de junio de 2015 - **Género:** Drama - **Duración:** 88 min. - **Producción ejecutiva:** Mariano Mauriño - **Asistentes de producción:** Andrés Tes y Cecilia Parodi - **Fotografía:** Sebastián Aramayo - **Cámara:** Javier Guevara - **Gaffer:** Martín Heredia - **Música:** Patricio Alvarado - **Montaje:** Sebastián Polze - **Dirección de arte:** Constanza Gatti - **Elenco:** Arturo Goetz, Juan Carlos Aduviri, Olivia Torres, Rafael Ferro, María Antonieta Juaniquina, Héctor Bordoni

3.1 EL DIRECTOR[17]

Pablo Stigliani nació el 22 de marzo de 1981, en Chacabuco – Buenos Aires. Obtuvo el título de licenciado en Comunicación audiovisual de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y estudió cine en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) perteneciente al INCAA.

Creó, dirigió y produjo la serie de televisión *Gigantes* (2011), que fue nominada a los premios Martín Fierro y los cortometrajes *Lugano Disneilandia* (2008) y *Miguelina* (2014) ambas producciones fueron emitidas por televisión abierta y participaron de diferentes festivales de cine, tanto nacionales como internacionales.

Stigliani dirigió y escribió dos películas: *Bolishopping* (2014) y *Mario on tour* (2018) ambos filmes fueron seleccionados para distintos festivales internacionales como: Festival Iberoamericano de Cine de Huelva y el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). El director y Mariano Mouriño, también egresado de la ENERC fundaron la productora Stigliani – Mouriño; y a través de ella se produjeron *Subte Polska*(2015) y los documentales *Vidas prestadas* (2014) y *Guido models* (2015) y los dos largometrajes.

Stigliani en el portal Escribiendo cine menciona que *Bolishopping* y *Mario on tour* “son dos películas distintas, pero marcadas por una impronta laboral, los protagonistas son trabajadores, donde se pelea por el dinero porque me interesa mucho el vínculo con los oficios”.

Mario on tour (2018), segundo largometraje de Stigliani, tuvo un poco más de relevancia que *Bolishopping* (2014), aunque las historias y los contextos son totalmente diferentes, ambas producciones los protagonistas son trabajadores informales, que no tienen un lugar de residencia fija, y ambos son vulnerables.

[17] Información obtenida de la Página oficial de la productora Stigliani y Mouriño: S+M cine

3.2 EL FILME

Bolishopping narra la historia de Luis, un migrante boliviano que trabaja en un taller textil clandestino. Su esposa Mónica e hija migran para reencontrarse con él. El conflicto emerge a partir de la presencia de Sonia, la única niña en el lugar, que hará que Marcos, el dueño, se sienta intranquilo porque puede poner en riesgo su negocio ilegal.

Esta película es el resultado de una investigación realizada por el joven director, a partir de la noticia del incendio de un taller clandestino, donde murieron hijos de costureros, a partir de este hecho, Stigliani realizó una investigación sobre el trabajo esclavo y recopiló testimonios de personas que trabajaron en estos talleres, para armar el guion y producir la película.

> Reconstruye el horroroso circuito que comienza, como es previsible, con la necesidad de trabajo de alguna familia en las calles de alguna capital limítrofe. Se alimenta de las amenazas que los dueños de los talleres clandestinos propinan a sus esclavos (“si andas por la calle te deportan”) y de la lógica del mercado (“si no te gusta tengo diez costureros atrás que se quieren quedar con tu puesto de trabajo”). Finalmente, en el peor de los casos termina con la muerte de algunos de ellos a causa de la indignidad de sus lugares de labor, como sucedió, por ejemplo, en el año 2006 en el barrio porteño de Caballito donde el incendio de un taller clandestino se cobró la vida de seis personas: una mujer, un adolescente y cuatro nenes, todos de origen boliviano” (Blog el Gato de la Terraza, 2015)

Así mismo el director de *Bolishoppoing*en diálogo con Russo (2015) para Infojus Noticias cuenta que nació en el sur de la ciudad, en un barrio donde existían estos talleres y de chico tenía muchos compañeros bolivianos. “Me imaginé que tal vez ellos podrían estar en esa situación”.

Sin embargo, añade que la película no refleja ningún hecho particular, sino que son historias generales recopiladas a lo largo de su investigación en la que se entrevistó con personas que fueron víctimas del trabajo esclavo o tuvieron alguna relación con ellas; además señaló que contó con el asesoramiento de algunas organizaciones como: La Unión de trabajadores costureros de la cooperativa 20 de diciembre La Alameda, que se conformó como tal a finales del año 2004 y que junto a otras organizaciones de costureros viene desarrollando tareas sociales y establece contacto con víctimas de explotación laboral en talleres textiles para coadyuvar a la denuncia.

Esta producción muestra la vulnerabilidad de los trabajadores migrantes, que caen en la red de explotación laboral, así como también la insensibilidad de los propietarios de estos talleres frente a la realidad de sus trabajadores, quienes llegan a Buenos Aires engañados con promesas falsas de tener un trabajo estable y digno. Busca visibilizar el problema de la explotación laboral de los migrantes bolivianos en los talleres textiles de Buenos Aires.

Por su parte, Stigliani agrega en la entrevista que dio a Gallego (2017 citado en *Escribiendo Cine)* que un poco de la síntesis argumental de la película es un pretexto para conocer cómo funciona aceitadamente el mecanismo del trabajo esclavo en la ciudad, desde los controles fronterizos hasta las comisaríasde barrios que hacenomisión y saben dónde están los talleres.

*Bolishopping*es la ópera prima de Pablo Stigliani y el título que el director eligió es el símil del nombre que popularmente se conocen las ferias, donde se vende ropa y algunas de marcas falsificadas. En estas ferias se vende ropa a bajo costo, ya que muchos de los productos ofrecidos resultan ser falsificaciones de firmas famosas que se venden a un precio menor al valor de lo auténtico; allí las familias de migrantes limítrofes buscan su sustento, especialmente los provenientes de Bolivia, por eso del nombre.

Con respecto a la crítica, en general calificó la película de buena, en cuanto a las cuestiones técnicas, así como también al desarrollo de la narración.

> Con una imagen sucia de cámara en mano que acrecienta el realismo jugando con la ficción y el documental apócrifo se filmó en un taller textil verdadero, que si bien no era clandestino si se utilizaba para la confección de ropa. “Para mí era importante poder mostrar la problemática del trabajo esclavo en la Argentina, contar una historia a través de personajes que reflejarán cómo funciona la maquinaria del trabajo esclavo, que empieza en la frontera y termina cuando la ropa llega a los negocios. Retratar la complejidad de esta problemática desde un caso testigo, evitando el reduccionismo de explotado y explotador y la victimización de los involucrados”, agrega Stigliani”. (En entrevista con Riedel, 2015, para Enlace Crítico).

Bolishopping participó de la competencia Rabida; en el 40° Festival Iberoamericano de Huelva; ganó el concurso películas digitales INCAA, participó de la selección oficial pantalla Pinamar 2014, ganó como mejor guión MAFICI 2015, recibió el premio a la innovación artística (PCI) en Tandil Cine 2015 y fue la película de apertura MIC Género México 2015; participó en la Competencia Festival Internacional de Cine y DDHH Uruguay 2015 y obtuvo el Gran premio del jurado Festival Nacional Leonardo Favio 2015.

3.3 PERSONAJES

Marcos, dueño de un taller textil clandestino, es un hombre solitario de unos 55 años. La única familia que tiene es su madre que está en coma en el hospital; y lo más cercano afectivamente es una prostituta, a quien visita regularmente. Es un hombre de buena labia con la que convence a sus trabajadores para que trabajen más y mejor, asustándolos para que ni siquiera intenten salir a la calle. En términos dramáticos es el antagonista en esta historia.

El protagonista es Luis, de nacionalidad boliviana, adulto de edad indefinida, trabaja en el taller clandestino de Marcos, es considerado un buen trabajador, es padre de Sonia y esposo de Mónica.

Mónica es la esposa de Luis y madre de Sonia, ella llega junto a su hija, buscando reencontrarse con su esposo en el taller de costura. Es una mujer delgada, tímida pero muy valiente que ante las situaciones de mucha presión saca la fortaleza necesaria para vencer los obstáculos.

Sonia es una niña de 5 años, hija de Luis y de Mónica. Llega desde Bolivia a Buenos Aires junto a su madre, es tímida, es la única menor en el taller. Está todo el día encerrada junto a sus padres, no asiste a la escuela. Se convierte en un problema para Marcos.

Miguel es uno de los costureros del taller, pero también tiene el rol de capataz y es el “aliado” de Marcos, vigila a los otros trabajadores y es encargado de retirar a los nuevos reclutas de la terminal y llevarlos al taller. Es una persona seria y poco amable.

Así como el antagonista de esta historia tiene su aliado, los costureros del taller también tienen alguien que trata de ayudarlos a salir de ahí, se desconoce el nombre y a efectos de este trabajo, lo llamaremos el infiltrado, porque cumple este papel, es un joven de unos 30 años y forma parte de una organización que busca liberar a los trabajadores textiles.

Eduardo es el personaje que representa el poder, y es quien ayuda a Marcos con los trámites ilegales para que los migrantes ingresen a Argentina sin problema, porque trabaja o tiene contactos en algún organismo del estado y así se beneficia del trabajo esclavo en los talleres textiles.

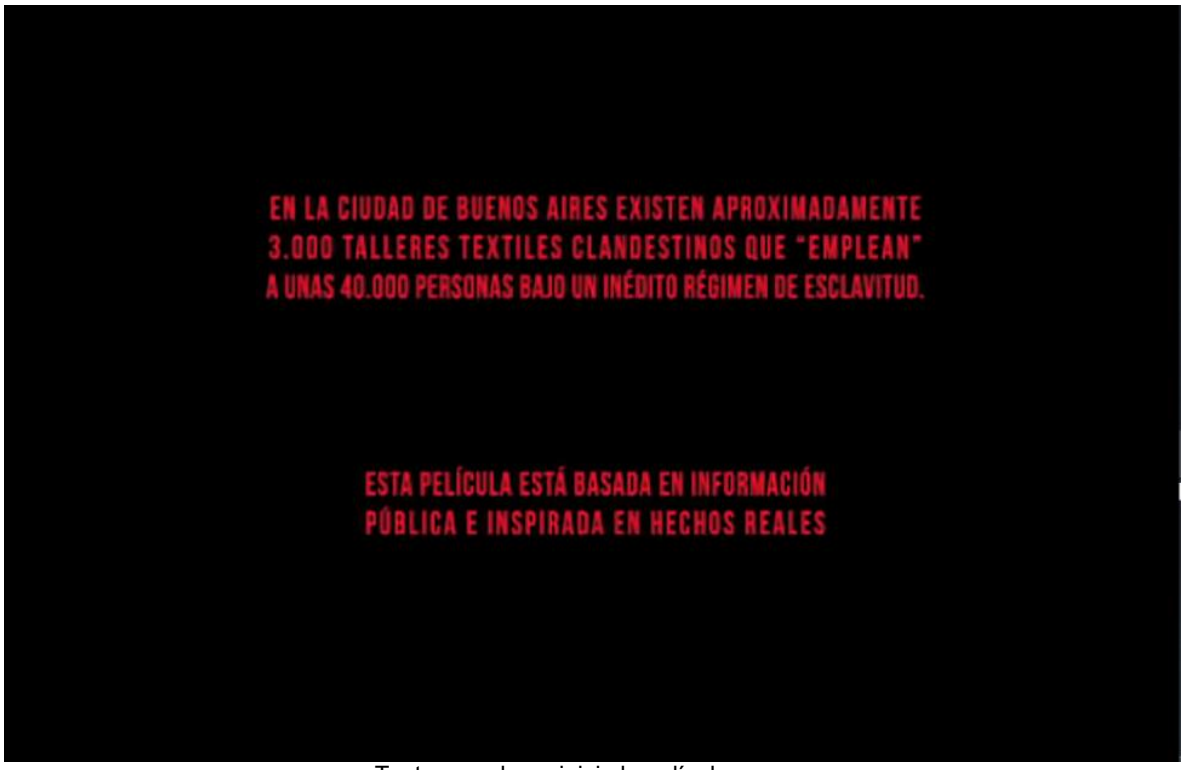
3.4 ANÁLISIS DEL FILME

El interés de estudiar esta película reside en la temática que aborda y la representación de los migrantes bolivianos en Argentina que es la cuestión central que la cámara del director narra, a través de sus personajes, las condiciones de extrema vulnerabilidad en que se encuentran los migrantes bolivianos.

La película comienza con un cartel en fondo negro y letras rojas, con la información cruda, “En la ciudad de Buenos Aires existen aproximadamente 3000 talleres textiles clandestino que “emplean” a unas 40.000 personas bajo un inédito régimen de esclavitud” y en un párrafo aparte continua “Esta película está basada en un información pública e inspirada en hechos reales”, de esta manera, el director ancla su ficción fuertemente en el referente real.

Nótese que la palabra “emplean” está entre comillas, porque se enfatiza el hecho de que emplear, significa garantizar los derechos laborales a cambio de la fuerza de trabajo, sin embargo, en los talleres textiles y tal como se observa en la película no existe un horario laboral establecido, ni con los descansos marcados ni las horas extras pagas establecidas por ley[18].

[18]La Ley de Jornada de **Trabajo** Argentina Número 11.544, prevé que la duración **del trabajo** diurno **y** salubre no **puede** prolongarse más de **8 horas** diarias o 48 semanales; las **horas extras**, **deben** abonarse con recargo del 50% en **días** normales **y** del 100% los **días** sábados después de las 13 **horas**, domingos o feriados. https://estudiovilaplana.com.ar/horas-extras/#:~:text=La%20Ley%20de%20Jornada%20de,13%20horas%2C%20domingos%20o%20feriados.



Texto con el que inicia la película

La primera imagen que aparece en cuadro es la de la frontera Villazón (Bolivia) – La Quiaca (Argentina), donde la gente transita de un lado a otro. De pronto hay un cambio brusco en la iluminación. De la luz del día, que muestra el exterior de la zona de frontera, sobre un cielo azul se pasa a una imagen oscura, de una puerta y en primer plano una cadena, que es cerrada por las manos del dueño del taller como anticipando el futuro laboral de los migrantes bolivianos, que pronto llegarán.

La película está hilvanada por el relato de Mónica (esposa de Luis) en la fiscalía, donde hace la denuncia, cumpliendo la función de narradora. Los cortes temporales marcan los espacios como un marco descriptivo de la situación y de los sentimientos de los personajes, así como los primeros planos del rostro de Mónica para enfatizar su angustia. La mayor parte de esta escena es oscura al igual que los eventos principales transcurren en la noche, enfatizando la soledad y también la ilegalidad en la que el trabajo textil está enmarcado.

El director prácticamente no utiliza la música como elemento narrativo, sino que se trata de música diegética, que es parte la historia que se está contando; por ejemplo, en la escena (00:35:04) en la que van a bailar antes de recibir su paga, están de fiesta por lo que la música es un elemento necesario, o en la escena (00:48:52) en la Luis, Mónica y Soniano pueden dormir porque un vecino hace una fiesta con música fuerte y a pesar del pedido amable de Luis para que baje el volumen, lo único que recibe son insultos. Estas dos escenas son las únicas en las que el director utiliza música, porque en esos contextos es necesaria para dar mayor realismo y credibilidad a las mismas.

3.4.1 COSE, COSE SIN PARAR - EXPLOTACIÓN LABORAL

Sin duda, la explotación laboral[19] y es uno de los temas centrales de *Bolishopping* (2014), y a lo largo de ésta se ven marcadas situaciones, en las que los dueños de los talleres utilizan mecanismos de persuasión o de coerción para mantener a sus empleados, trabajando más horas de las establecidas y con salarios paupérrimos

Barattini (2010) al respecto, explica que:

> La forma más extendida y conocida del trabajo esclavo es la explotación de personas en los talleres de confección de indumentaria textil (…) se estima que la masa crítica de personas que se encuentran en esa situación de vulnerabilidad y explotación oscila entre 100 mil y 130 mil inmigrantes bolivianos. (p. 464)

La explotación laboral se viabiliza porque se adjudica a los migrantes y refuerza el ideario sobre la supuesta competencia desleal de los trabajadores inmigrantes con respecto a los nacionales. Las categorías étnicas expresan las formas en que poblaciones particulares, como en el caso de “los bolivianos” que se relacionan con algunos segmentos del mercado de trabajo, así como señalan Pizarro, Fabbro*et. al.* (s/f):

[19] La autora de esta tesis entiende que la Explotación laboral es cuando la tarea realizada es desproporcional a la remuneración que se recibe.

> La disponibilidad de los inmigrantes para trabajar en dichas condiciones se debe, por el contrario, a su necesidad de trabajar a cualquier costo para lo cual saben que es más conveniente no demandar ciertos derechos laborales y adecuarse estratégicamente a los estereotipos culturales/raciales que les son asignados en virtud de su nacionalidad (p.16)

Esta disposición es aprovechada por el dueño del taller y la utiliza como mecanismo de persuasión, como se observa en la escena (00:16:56), en la que Marcos (en plano medio y de espaldas) habla a los trabajadores en el taller, el primer día de los recién llegados; en la imagen se observa a seis costureros y una costurera, mientras Miguel los controla.

Marcos habla condescendientemente a sus costureros

Los costureros vigilados por Miguel escuchan a Marcos atentamente

Marcos: Así que, si ustedes trabajan bien, trabajan rápido y sobre todo con calidad van a estar muy satisfechos. Ya vieron que las máquinas son buenas, están en muy buenas condiciones y ahí no van a tener ningún problema."

La cámara enfoca en plano general a los trabajadores que están sentados en sus máquinas escuchando a Marcos sin decir nada, mientras Miguel camina alrededor de los trabajadores.

Marcos: ¿Alguna pregunta?

El silencio responde, solo se escucha el ruido de las máquinas de coser.

Marcos refuerza la idea de que la valoración del inmigrante boliviano se reduce a su fuerza de trabajo; pero también hace que éste también se valore y sienta orgullo de sí mismo por su capacidad de trabajar largas jornadas, adaptarse a las condiciones laborales que les ofrecen sin exigir nada.

Este mecanismo de persuasión funciona hasta que la gente en algún momento se cansa y empieza a darse cuenta de la situación en la que se encuentra y comienza a ver formas de salir de esta red; así nació la Unión de Trabajadores Costureros (UTC) “que representa una experiencia organizativa en torno a la forma más cruda de explotación: el trabajo esclavo. Según la OIT (Organización Internacional del Trabajo) el trabajo esclavo es una de las formas tradicionales de trabajo forzoso, junto con el trabajo en servidumbre”. (Barattini, 2010, p. 461)

Otra de las escenas (00:32:26) en las que se reafirma la explotación laboral, es en la que Miguel avisa a Marcos que Eduardo lo espera en la puerta.

Marcos: La puta madre, este tipo (refiriéndose a Eduardo) cómo rompe las pelotas, ya le dije diez veces que cumplimos con la producción e incluso hay excedente.

Sin embargo, al momento de pagar a los costureros (00:34:34), Marcos les anuncia:

Marcos: Bueno muchachos los he llamado porque hoy es día de paga y acá está la platita (Miguel comienza a aplaudir para que los demás los sigan).

Los trabajadores están sentados en la mesa donde almuerzan y Marcos al frente de pie, Miguel también de pie, detrás de los trabajadores. Marcos continua y la cámara lo toma en plano medio.

Día de pago

Marcos: Pero no en su totalidad porque no hemos llegado a la producción completa, pero diría que es más que suficiente para una semana. Y ahora vamos a salir a divertirnos un rato y después cuando volvamos la repartimos.

Éste es el modus operandi de Marcos, para evitar que la gente reclame por el pago completo; y, por el contrario, para contentarlos les lleva a una fiesta y les permite utilizar las camisas que ellos mismos cosen, pero no les regala, les presta porque les aclara que: “al volver las lavan para venderlas como nuevas”.

La investigación de Pacecca es similar a la representación de los trabajadores de *Bolishopping*, ya que la investigadora menciona que los trabajadores textiles, en su mayoría “no recibió ningún tipo de pago o sólo adelantos ocasionales y siempre incompletos. Todos trabajaron larguísimas jornadas —alrededor de 12 horas diarias— y ninguno retomó y sostuvo su escolarización. Es decir que todas las ofertas de trabajo culminaron en situaciones de abuso o explotación laboral agravada por incumplimiento de la ley migratoria” (Pacecca, 2014, p. 2).

3.4.2 EL MIEDO COMO MECANISMO COERCIÓN

En la escena (00:17:34), Marcos utiliza el miedo como mecanismo de coerción, en un tono paternalista “previene” a sus trabajadores, sobre los cuidados que deben tener con la policía, y la presenta como aparato represor y xenófobo; para asustarlos y convencerles de que estar afuera es muy peligroso; por lo tanto, sugiere que la mejor alternativa para ellos es quedarse en el taller y no salir.

Al respecto, Cortés y Groisman (2004) mencionan que una de las formas de coerción que los empleadores utilizan para someter a los trabajadores es la amenaza de deportación o de la cárcel.

Stigliani, en esta escena (00:16:56), utiliza un primer plano amplio de Marcos, que está de pie frente a los trabajadores que están sentados juntos a sus máquinas, entretanto Miguel camina lentamente alrededor del taller vigilante. Se intercalan imágenes del dueño del taller con planos generales de los trabajadores

Marcos les cuenta sobre el peligro de salir a la calle siendo boliviano

Marcos: Buenas tardes, ¿cómo va todo?... ¿todo bien? (mirando a todos) ¿Todo bien? ¿Las máquinas bien? Hoy quería hablarles de algo muy importante, que es lo que está pasando afuera y les digo esto porque acá los tenemos bien cuidaditos…

La palabra “cuidaditos” es la que enfatiza el paternalismo de Marcos y se observan dos aspectos: a) que los trabajadores necesitan del cuidado del dueño porque no se pueden valer por sí mismos y b) el uso del diminutivo puede tener connotaciones diferentes para emisor que es argentino como para el receptor, ya que el uso de los diminutivos, en Bolivia, es frecuente y tiene una connotación afectiva y cariñosa; por lo que los trabajadores podrían entender que su jefe realmente se preocupa por ellos. Sin embargo, en Argentina no tiene la misma connotación, ya que el diminutivo, a veces puede resultar incluso despectivo.

El joven infiltrado (que suponemos es argentino) no puede evitar sonreír al escuchar las palabras de Marcos y éste lo mira y en tono amenazante, le dice:

Marcos: Y vos de qué te reís (le dice enojado y amenazante)

Joven: No, nada jefe. (se pone serio)

Marcos: ¿Me estás jodiendo?

Joven: No, no siga.

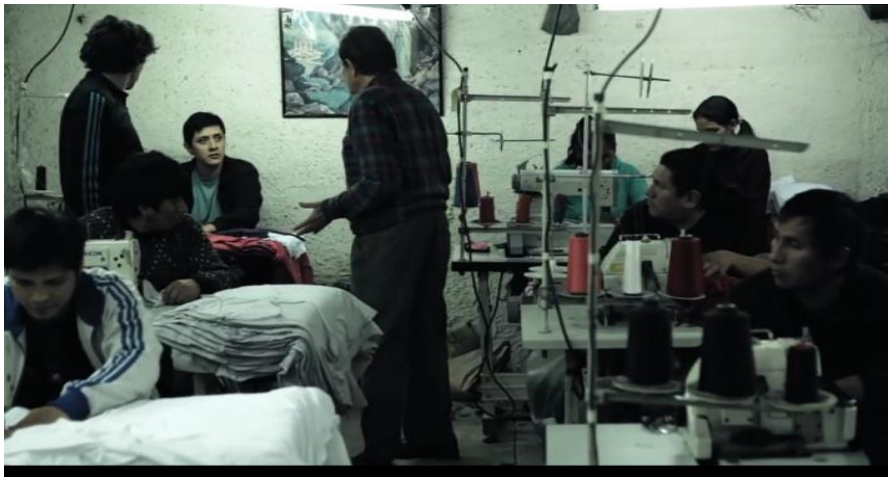
Miguel y Marcos le miran descalificando su actitud.

Marcos (continúa): Y les digo esto porque los documentos de ustedes están un poquito demorados, pero ya van a salir, entonces hay que estar doblemente cuidadoso con la calle. Ustedes saben lo que les pasa a los bolivianos en la calle, ¿no?

Aquí se puede ver que otro de los mecanismos que Marcos utiliza para mantener a los inmigrantes en esta situación es la retención de los documentos, y este es el primer indicio de la situación de Luis y sus compañeros del taller no solamente es de explotación laboral sino, que ya cruza la línea de lo ilegal como es el trabajo esclavo, tal como señala Pacecca (2014):

> ...la figura de trata conlleva la puesta en marcha de diversos mecanismos de *coacción directa* (amenazas, violencia, encierro, generación de deudas, retención de documentos, etc.) que fuerzan a la persona a permanecer en esa situación de explotación —que la "fijan" en relación con un "empleador... Así, el incumplimiento de la legislación laboral se expresa habitualmente en infracciones y multas que no dan lugar a penas de prisión, como sí ocurre con la trata, que configura un delito penal y se ubica en el conjunto de los delitos contra la libertad. (p. 6-7)

El joven infiltrado vuelve a sonreír



Marcos se enoja porque el infiltrado se ríe

Marcos: Pero, escúchame una cosa (se acerca amenazante al joven) parala, ¿me estás jodiendo?

Joven: (Serio) No.

Marcos: Vos no sabes lo que le pasa en la calle, ¿Estuviste en la calle hace poco?

Joven: No es para tanto.

Marcos: ¡Ah! No es para tanto. Ja, para los nuevos va esto (mirando a todos) a los bolivianos lamentablemente, la policía los discrimina, esto no lo inventé yo ¿eh? Los agarran, los tratan como basura y a nadie le gusta eso, y a mí tampoco, así que cuidadito con la calle – Mira a Miguel y le dice (mientras los costureros bajan la cabeza y siguen trabajando)

Marcos: (Se arriesga) Sabes Miguel, ¿Por qué no abres la puerta y dejás que salga (dirigiéndose al joven infiltrado) por qué no te vas a dar una vueltita a ver cómo volvés… (se lleva las manos a una distancia de la cara, simulando hinchazón de la cara) así! con la cara así! (repite para que se entienda) dejale, abrile, que se vaya (mueve la mano como restando importancia) porque acá (mira todos) no tenemos a nadie atado a una soga, el que se quiere ir se va.

El dueño del taller aprovecha las reacciones del joven infiltrado para apostar aún más en su afán de persuadir a los trabajadores de que no busquen ayuda de la policía porque, según Marcos: los discriminan por ser bolivianos; y como no tienen los documentos, entonces los castigarán por ser ilegales; por lo tanto, los inmigrantes no tienen más alternativa que quedarse en el taller que sería el lugar más seguro que tienen. Esta forma de manipulación muestra que Marcos es una persona infame.

El discurso de Marcos funciona perfectamente bien y cumple con su objetivo, porque en la escena, en la que Luis va a llamar por teléfono a su esposa (00:20:26), él está en la puerta y Miguel está abriendo la cadena, se desarrolla el siguiente diálogo:

Luis sale por primera vez a llamar por teléfono

Miguel: Tenés 10 minutos, así que hacelo rápido

Luis: Pero no es fácil llamar a la casa, tengo que llamar a mi vecino porque no tenemos teléfono en la casa, le llamo a mi vecino, él llama a mi mujer y luego me va a responder.

Miguel: Y bueno Luis que vas a hacer, tenés 10 minutos, así que hacelo lo más rápido que puedas (mientras destraba la puerta y la abre justo para que Luis salga)

Luis temeroso mira la puerta y no se atreve a salir

Luis: ¿No vienes conmigo?

Miguel: No, si ya te expliqué queda acá en la esquina. No pasa nada, anda

Luis tiene miedo, mira suplicante a Miguel.

El problema es que todo lo que dice Marcos influye notablemente en los costureros; por eso Luis sale con miedo a la calle y vuelve lo más rápido posible, no tiene tiempo de verificar si lo que le dijeron es verdad o no, están tan encerrados que se puede hacer una analogía con el mito de la caverna de Platón[20] , en la que aún ninguno se anima a salir a ver qué hay más allá.

En esta escena se observa una característica importante sobre los inmigrantes. Luis extraña a su familia por lo que necesita estar en contacto con ella, y pide permiso para ir a hablar por teléfono, sin embargo, el problema para comunicarse con su familia no solamente radica en tener que pedir permiso para salir a llamar por teléfono, sino que en su casa no tienen teléfono fijo, menos un celular; por lo que la comunicación con sus afectos se hace difícil. Con respecto a este punto, se resaltan dos elementos; el primero, que los migrantes bolivianos que trabajan en talleres clandestinos son personas vulnerables, de muy escasos recursos y si están en Argentina es porque en Bolivia no encuentran las posibilidades de mejorar situación y la inestabilidad laboral es mayor. De esto da cuenta Luis cuando habla con el costurero más joven con quien comparte habitación. Y hablan mientras se acuestan a dormir.

Luis: Trabajé dos años en un taller de carpintería, pero la madera es muy cara, no te pagan.

El joven costurero, del que no se sabe su nombre, sueña con reunir el dinero suficiente para poder empezar su propio emprendimiento.

Pacecca (2014) en su investigación menciona que muchos adolescentes son tentados a venir a Argentina, porque su nivel económico es bajo y aún con lo poco que les pagan, es más de lo que ganarían en Bolivia.

[20]El mito de la caverna de Platón en su obra la República habla sobre personas que están encadenadas de pies y manos dentro de una caverna y en frente de ellos hay un muro y de detrás de ellos hay fuego. Unas personas mueven unas figuras que son reflejadas en la pared de la caverna. Los prisioneros ven esas imágenes y creen que ésa es la verdad absoluta, hasta
que uno de ellos logra liberarse y escapar, y el sol, le ciega los ojos una vez una vez que se acostumbra a la luz, se da cuenta de que la realidad estaba fuera de la caverna y no la proyección que se mostraba en la caverna. (Platón en file:///C:/Users/varga/Downloads/Dialnet-PlatonEnLaCaverna-3121280.pdf)

> Provenientes de familias que ellos mismos definen como “pobres”, asumieron tempranamente responsabilidades económicas para su propia manutención, para contribuir al sostenimiento de sus hermanos o para aliviar deudas o estrecheces domésticas. En ese contexto, principalmente a través de parientes o conocidos recibieron propuestas para trabajar en Argentina en los emprendimientos productivos o comerciales que otros inmigrantes bolivianos estaban llevando adelante en la Ciudad de Buenos Aires o en distintas localidades de las provincias de Buenos Aires, Córdoba, Chubut, Mendoza, Santa Cruz o Río Negro. Por lo general, estas propuestas incluían el traslado hacia el destino, alojamiento y alimentación por parte del empleador y el pago de un salario que, aun cuando representara la mitad del salario mínimo, vital y móvil vigente en Argentina, equivalía al doble de los ingresos de quienes ya trabajaban. (p. 1-2)

El año 2000, se publicó “Derechos de los migrantes” editado por Capítulo Boliviano de Derechos Humanos y en este texto Vacaflores Pereira (2002) coincide con Pacecca (2014) en varios puntos, menciona:

> Personas jóvenes, hombres y mujeres que son llevados desde Bolivia para trabajar en talleres de sastrería (costuras - confecciones), que luego son sometidos a un régimen de semiesclavitud, en las condiciones de trabajo, donde viven en el mismo lugar donde trabajan por 12, 14 y 16 horas diarias, incluyendo en algunos casos los sábados y domingos. Sin atención médica, sin seguridad social, víctimas de coreanos, argentinos e incluso de propios bolivianos, son explotados con mayor intensidad aquellos que no cuentan con documentos en orden” (p.28)

El segundo elemento, se observa cuando Luis debe pedir permiso para llamar por teléfono a su familia, este detalle que parece mínimo; sin embargo, es el desencadenante para que la esposa llegue con su hija al taller y comiencen los problemas para Marcos.

El hecho de que una persona adulta tenga que pedir permiso para salir a llamar por teléfono es un indicativo de que se encuentra en situación de privación de libertad. Lo peor es que el dueño del taller está muy molesto por la actitud de Luis que pidió como tres veces llamar a su familia, cuando en realidad es derecho estar en contacto con sus seres queridos.

Bolishopping se filmó el 2013, tres años después de la promulgación de la ley 25.871 de migraciones (2010), que como mencionamos anteriormente, favorece los derechos de los migrantes porque son objetivos "asegurar a toda persona que solicite ser admitida en la República Argentina de manera permanente o temporaria, el goce de criterios y procedimientos de admisión no discriminatorios en términos de los derechos y garantías establecidos por la Constitución Nacional, los tratados internacionales, los convenios bilaterales vigentes y las leyes"[21]

Otro aspecto para tener en cuenta es que los costureros desconocen el procedimiento para tramitar los documentos, ya que cuando una persona ingresa a cualquier país, puede hacerlo en calidad de turista [22]y tiene 90 días para quedarse en dicho lugar, mientras tanto puede tramitar la radicatoria por trabajo, estudio.

[21]Ley de migraciones 25871, art. 3 inciso f)

[22]Turista: Es aquel extranjero que ingrese al país con propósito de descanso o esparcimiento, con un plazo de permanencia autorizado de hasta tres (3) meses, prorrogable por otro período similar. En https://www.argentina.gob.ar/interior/migraciones/turistas#:~:text=Turista%3A%20Es%20aquel%20extranjero%20que,prorrogable%20por%20otro%20per%C3%ADodo%20similar

Esta situación se plantea en la escena en la que Marcos se encuentra con Eduardo, quien le entrega unos papeles (00:19:24), se entiende que son los documentos de costureros que están por llegar.

Eduardo entrega a Marcos unos documentos.

En otra de las escenas (00:19:44), Marcos conversa por teléfono con Eduardo y habla sobre Luis

Marcos hablando con Eduardo sobre Luis

Marcos: Sí, tiene experiencia, trabaja de la puta madre y todo lo que vos quieras, pero ya empezó a romper las pelotas con que quiere llamar a la mujer. Se quiere ir a llamar a la mujer por teléfono dos o tres veces.

El lugar desde donde Marcos habla es oscuro, parece una oficina con cortinas rojas, se lo toma en plano medio corto. No hay elementos decorativos en el lugar y la toma es cerrada lo que no permite ver mayores detalles, esto puede deberse a que lo más importante está en el diálogo; y también para mostrar que la soledad de Marcos es tan grande que no tiene nada de lindo a su alrededor.

Esta escena se completa con la declaración de la esposa de Luis, en primer plano del rostro de Mónica de perfil:

Mónica: Hace tres días que se había ido, pero no sabíamos nada de él….

Esta información reafirma el grado de indefensión en la que los costureros de los talleres clandestinos se encuentran porque los dueños los obligan a perder contacto con sus familias.

3.4.3 LOS INVISIBLES – XENOFOBIA

La explotación laboral está ligada también a la xenofobia, porque los explotadores son también xenófobos, no toman en cuenta que son personas con sueños, metas, afectos, necesidades, los consideran inferiores y sin derechos.

En la siguiente escena (00:21:02) queda expuesta la xenofobia de Marcos, está sentado a la mesa, frente a los costureros (estilo profesor en una clase) revisa las prendas y encuentra una fallada (mal cosida); el director enfoca en primer plano el agujero en una de las mangas de la campera para resaltar el descuido. Marcos molesto mira a los costureros.

Marcos encuentra una falla en una de las prendas

Marcos: ¿Qué me traes acá? A ver si nos entendemos

Los trabajadores dejan de coser, lo miran asustados y en silencio. La cámara toma a Marcos en un primer plano abierto.

Marcos: Los argentinos quieren sus prendas fuertes y bien hechas, ya lo habíamos hablado esto (mira el producto y luego a la gente) Ustedes son mi gente, mi gente (repite para que se entienda) yo no puedo permitir que los llamen bolivianos de mierda porque no cumplimos ¡no! Es más, yo digo ¡argentinos de mierda, podemos hacer más y mejores prendas!

Se muestra en plano general a los costureros sentados en silencio, mientras Miguel los mira descontento.

Miguel: Vamos muchachos, dale, sigan trabajando.

Esta escena está cargada de xenofobia, presente en el discurso de Marcos, cuando indica que los argentinos piensan que los bolivianos son “unas bolitas de mierda”, y también desde lo que no dice expresamente que es mucho peor de lo que sí menciona. Si deshilvanamos el discurso encontraremos que, según Marcos:

a) Los argentinos son superiores a los bolivianos, por eso se ponen exigentes en cuanto a su ropa, ésta debe ser fuerte y bien hecha porque en definitiva son mejores por eso su ropa debe ser mejor.

b) La valía del boliviano está en su capacidad de trabajo; en consecuencia, los costureros deben trabajar mucho y bien, sin quejarse para para ser considerado un buen boliviano. Este punto también está relacionado con la identidad, con el "ser boliviano" y Caggiano (2005) al respecto menciona que "las identidades sociales son el reconocimiento que un actor social nace de sí mismo como idéntico (similar, semejante) a otro y, consecuentemente provee cohesión (que no implica necesariamente conciliación) a un grupo social al que le confiere sentido y le confiere una estructura significativa que le permite asumirse como unidad" (p. 38)

Sergio Caggiano (2005) en su libro "Lo que no entra en el crisol" menciona que se reconoce a los bolivianos como trabajadores, adjetivo que aparece como intrínseco al "ser boliviano", según el autor, esta característica es ofrecida como un rasgo de una "cultura nacional" y conlleva una serie de valoraciones positivas.

Al respecto, Pizarro, Fabbro*et.al.*(s/f) señalan que; por ejemplo, en el sector agrícola o de la construcción se ha asentado sobre la base de adscripciones étnico-nacionales, que justifican y naturalizan inserciones laborales sumamente precarias, donde la recurrente apelación a supuestas aptitudes naturales para el trabajo duro tiende a ocultar el hecho de que las mismas dependen más de las pautas de juego del mercado laboral y de la adecuación de los trabajadores a ciertos estereotipos que de un supuesto conjunto de cualidades inherentes a los mismos. (p. 2)

Marcos trata de generar empatía con sus costureros al decir que son "su gente", él los defiende, pero los bolivianos también tienen que hacer su parte y esa parte consiste en "hacer más y mejores prendas" con esto se refuerza la idea de Caggiano cuando dice que los mejores trabajadores son bolivianos por ser dóciles.

Este discurso en su totalidad es peyorativo y cada palabra que Marcos destila de su boca hace que la autoestima de sus trabajadores baje y crean que solo trabajando más y mejor valdrán como seres humanos.

Otro aspecto para destacar en esta escena es que se individualiza la imagen de Marcos, ya que la mayor parte del tiempo está en primer a medio plano. Sin embargo, las tomas de los costureros siempre son tomadas en planos generales y en grupo, no se los individualiza, porque a los trabajadores se los considera como un conjunto de personas sin individualizarlos.

3.4.4 COSIENDO LA IMPUNIDAD: ILEGALIDAD Y SOMETIMIENTO

Para que el taller de Marcos funcione en los márgenes de la ilegalidad, es necesario el apoyo de algún funcionario del estado con suficiente poder para poder para ingresar personas de manera ilegal al país; ese rol recae en el personaje de Eduardo; no se puede explotar gente sin tener el apoyo de alguien que tenga el poder suficiente para permitirlo.

La cadena de ilegalidad no comienza con Marcos y su anuncio en la radio para atraer a los bolivianos desesperados, solo es un eslabón más. Al respecto Vacaflor (2002) menciona en su investigación que “No es extraño encontrar en lugares de demanda laboral para este rubro, letreros como el siguiente: "se necesita trabajadores, en especial bolivianos", basados en la capacidad de resistencia y extrema humildad para aceptar todas las inclemencias del trabajo” (p. 27)

La otra parte de la cadena son las personas encargadas de hacer cruzar a los costureros, la frontera Bolivia – Argentina. Esta situación es relatada por Mónica, en su denuncia, siempre en primer plano y de perfil, cuenta que cuando estaba viajando, una mujer (alguien, sin nombre) entregaba los documentos a todos los viajantes, menos a Sonia porque no lo tenía. Esa mujer, le dice a Mónica que si quiere que su hija pase tiene que pagar, de lo contrario se queda en donde está (Mónica llora, pero trata de contenerse para continuar con su relato) ante la desesperación, la madre le da todo el dinero que tenía.

Este relato muestra cómo la gente inescrupulosa se aprovecha hasta donde puede de la gente que está en situación de desesperación. Mónica continúa contando su historia:

Mónica cuenta que cuando estaban cerca de la frontera, alguien les avisa que los gendarmes van a revisar los colectivos. Entonces, esta mujer nuevamente se

acerca a Mónica y le dice que Sonia tiene que esconderse entre las cargas para pasar.

La impotencia de la madre frente a la ilegalidad personificada en la mujer y al fantasma del aparato represor (la policía y la gendarmería) hace que ella se desespere; no fue suficiente con entregar todo el dinero que tenía, sino ahora su hija de 5 años debía exponerse a un riesgo mayor, pasar la frontera escondida entre las valijas. Este será el primer sufrimiento de muchos que Mónica tendrá que afrontar en su estadía en Buenos Aires.

La insensibilidad de los esclavizadores es inmensa porque no se conmueven ante nada y hacen todo para someter al inmigrante, como cuando Mónica y Soniase instalan en la pieza con Luis. En esta escena (00:21:26), Marcos habla con Luis; al principio, es muy amable pregunta cómo están, si todo está en bien, entonces Luis en confianza empieza a tutearle; pero a medida que la conversación avanza, Marcos muestra su molestia por la llegada de Sonia, y empieza a tratar mal a Luis: por ejemplo, le dice:

Marcos: ¿Vos me viste la cara de boludo a mí? Escuchame, yo no quiero quilombos, ¿entendés pibe?

Marcos recrimina a Luis por llevar a su hija al taller

Luis ante el reproche Marcos, ya no le tutea más y empieza a tratarlo de usted, y solo responde que todo estará bien y que no habrá ningún problema con Sonia.

Marcos marca el poder que tiene sobre Luis y su familia, lo doblega y la reacción de Luis es de sumisión; a partir de ese momento, tendrá que cuidar que Sonia se comporte (no como una niña de 5 años), que no haga ruido, no hable ni corra para no distraer a los costureros.

La actitud de Marcos se repetirá cada vez que considere que los trabajadores (Luis o Mónica) no se comporten de acuerdo con lo esperado y siempre habrá un castigo; por ejemplo, cuando Sonia está en el taller y Marcos cree que distrae a los costureros, deja Mónica sin comida durante días.

Lo mismo sucede cuando a Luis no le pagan lo que le prometieron porque les descuenta el alojamiento, comida, el traslado desde Bolivia y otros gastos, entonces deciden irse, pero no lo logran; entonces, Marcos en represalia, los deja a los tres solos encerrados en el taller, mientras el vecino está con la música alta, y no los deja dormir.

Todas estas acciones son mecanismos para lograr la sumisión de las personas, las vuelve dóciles y aceptan las condiciones que se les ofrecen. Así como confirma Mónica en su declaración, cuando dice:

Mónica: Ya ni nos quejábamos, solo aguantábamos, queríamos volver a Bolivia, pero no queríamos volver así.

Barattini (2010) dice:

> …quienes resultan más afectados por estas estrategias (cadena productiva, falta de leyes, trabajos en condiciones particulares) son trabajadores inmigrantes de los países vecinos. El contingente de migrantes de las áreas contiguas al GBA había compartido una serie de características comunes con los migrantes del interior como: bajos niveles educativos y escasa calificación y así se habían incorporado al mercado de trabajo en ocupaciones peor remuneradas” Son vulnerable a la explotación laboral” (p. 23)

3.4.5 SIN DIGNIDAD, SIN DERECHOS[23]

En este apartado, se analiza el momento en que Sonia se enferma; porque es el detonador para que Luis y Mónica decidan escapar del taller porque en definitiva los protagonistas se dan cuenta de la verdadera situación en la que se encuentran.

En la escena (00:51:29) en la que Soniatiene mucha fiebre, sus padres ruegan a Marcos que les deje llevarla a un hospital, pero él indolente les dice que le den una aspirina y que la acuesten.

Luis va por el pasillo angosto que divide la casa de los trabajadores con la casa del dueño del taller, recorre este pasillo gritando el nombre de Marcos, mientras la cámara lo sigue, se puede sentir la desesperación en su andar y en su voz.

Marcos parado frente a Luis, se lo ve más alto, lo que da la sensación de su superioridad y en uno de los momentos apoya la mano sobre el hombro de Luis como signo de prohibido pasar, lo que refuerza el poder tiene sobre Luis y su familia (00:56:29).

Luis pide a Marcos le deje llevar a su hija al hospital

[23] En contexto en el que se enmarca Bolishopping, se había puesto en marcha el programa Patria grande, en el que se legalizó la situación de los inmigrantes en situación irregular, por otro lado, la Ley de migraciones garantiza el acceso a la salud y la educación de los todos los habitantes en el territorio argentino independientemente de su situación legal en el país.

Luis: Marcos, mi hija está mal tengo que llevarle al hospital

Marcos: No, no está tan mal, acabo de verla

Luis (desesperado): No. Está mal, tiene fiebre yo le he revisado.

Marcos: Justamente, le damos una aspirina, la acostamos y bajará la fiebre

Luis: (enojado): No eres doctor para darle aspirina, está mal, tengo que llevarla al hospital

En este diálogo se observa las dos puntas del hilo, cuando una vida importa más que la propia, tanto que cuando está en peligro no se sabe qué más hacer de desesperación; y la otra, cuando esa misma vida no importa nada porque no vale nada y sólo representa un problema.

En la pantalla se ve a dos hombres, uno inmerso en la desesperación y el otro totalmente tranquilo, o tal vez preocupado por evitar que no descubran quienes son estas personas y la situación en la que se encuentran.

Marcos: Pero, quién sabe cuánto tardarán en atender en un hospital pueden pasar horas al frío (trata de convencerle a Luis de no ir al hospital)

Luis: Pero acá es lo mismo, no me voy a quedar esperando a que… (se calla)

Marcos: (al ver que no puede convencer a Luis, le miente): Voy a llamar a un médico amigo, que venga y la atienda (pone la mano en el hombro de Luis, para darle confianza).

Esta conversación se desarrolla con un plano medio de Marcos, de frente y Luis de espaldas, donde se hace visible a un Marcos más alto que Luis, que tiene el marco de la puerta que lo contiene, en cambio Luis, no tiene nada que lo sostenga (así como se siente por dentro) y sólo encuentra la pared que al final le sirve de apoyo, ante la impotencia que siente.

Mónica espera en el cuarto sombrío, con Sonia en la cama quieta con la mirada perdida. Escena (00:57:56)

Mónica junto a Sonia que está enferma

Luis entra al cuarto, y ve que la situación no había mejorado desde que se fue, Sonia continúa como ausente. Él se desespera, sabe que no puede confiar en Marcos, así que decide llevarla a un hospital lo más pronto posible. Pide a Mónica que abrigue a Sonia, la levanta de la cama, y con ella en los brazos, Luis sale de su pieza con prisa; es de noche, está todo oscuro, el único sonido que se escucha son las pisadas de Luis. Cuando llegan a la puerta, él ve que está cerrada, baja a Sonia y trata de abrirla; Mónica que venía corriendo por detrás es detenida por Marcos:

Marcos: ¿Dónde vas? (le agarra del brazo)

Mónica: ¡No me toque! (enojada)

Marcos: ¿Dónde vas? ¿Qué mierda está pasando acá? (se sorprende de ver a Luis, tratando de abrir la puerta)

Marcos: Ahora no te puedo dejar salir

Mónica (desesperada): Abra la puerta, mi hija necesita un médico.

Marcos (Intenta tranquilizarla): Mirá, si hace falta un médico, yo lo voy a llamar

Con los gritos, los otros trabajadores salen y forman una media luna entre los protagonistas, se quedan mirando la escena en silencio.

Mónica; (grita) ¡Alguien llame a una ambulancia, por favor!

Marcos: No viene acá ninguna ambulancia (eleva la voz)

Luis: Tiene que abrirme la puerta

Alguien del grupo de los trabajadores grita: ¡Abrale la puerta!

Mónica: Llamen a una ambulancia, por favor (Llora)

Marcos: Aquí no viene ninguna ambulancia

Joven infiltrado: Yo lo acompaño

Marcos enojado, mira a los trabajadores y les ordena:

Marcos: ¡Cállense la boca!

Joven infiltrado: Yo voy, yo le acompaño

Marcos: ¡Que vos no lo acompañás una mierda! Anda a dormir

Joven infiltrado: Es que mirá la niña cómo está, alguien tiene que ayudar a cargar a la niña

Luis (enojado, agarra la madera que traba la puerta): Yo lo abro, yo lo abro

Marcos (cada vez más enojado, pero viendo que la situación se le sale de control): Se me van todos a dormir

Mónica (llorando, insiste): Llamen una ambulancia

Miguel aparece por detrás de los trabajadores y hace que la gente se vuelva a sus piezas.

Marcos: Vos Miguel, los llevas a la salita, pero a él (señalando a Luis) con la nena, solo ¿eh? (se acerca a Mónica amenazante) Vos te quedas acá, no quiero más problemas (y mirando a Sonia) Vos sos un problema.

Esta es una, sino la más desgarradora de las escenas, por la situación en la que los protagonistas están sumergidos, un lugar donde no existen: la libertad, la salud ni la empatía.

El sufrimiento de Luis no termina ahí, porque cuando llegan al hospital (01:01:57), luego de caminar varias cuadras en la noche, ve a un policía en la puerta y siente miedo:

Luis: Pero… ¿no le van a pedir los documentos? No tenemos documentos

Miguel no responde.

Luis (asustado): Miguel hay un policía allá.
Miguel: Te dije que te quedés tranquilo Luis y cállate.

Miguel sabe que la atención es gratuita para todas las personas (nacionales y extranjeras que están en suelo argentino) por eso está tranquilo y sabe que la policía no le pedirá documentos, porque la Ley 25871 lo prohíbe. Sin embargo, esto es desconocido por Luis.

Una vez que Sonia es atendida, la doctora indica que deberá permanecer internada para hacerle más estudios, pero Miguel le dice que Luis no se puede quedar en el hospital porque deben regresar al taller. Luis se niega enérgicamente, y a Miguel no le queda más remedio que volver al taller sin Luis. Sin embargo, Marcos, no puede permitir que uno de sus costureros se tome el día libre, así que se comunica con alguien para que “hable con la doctora” de la salita. Increíblemente, Sonia es dada de alta ese momento, con la recomendación de tomar un jarabe para tomar cada 8 horas (01:04:31).

En esta escena, se vuelve a remarcar el poder que tienen los dueños de los talleres sobre la vida de sus trabajadores y de sus familias.

3.4.6 LA HUIDA

Mónica y Luis deciden escapar del taller; lo intentarán dos veces; la primera, cuando Luis ve que le paga menos de lo que le ofrecieron y le cobran el alquiler, el traslado de Bolivia a Argentina, la comida, etc. Entonces deciden irse pidiéndole a Marcos que les pague lo que les debe (00:38:51)

Barattini (2010) explica en su texto que las personas son reclutadas para trabajar en estos talleres "son obligadas a trabajar junto a su familia para pagar los gastos incurridos en el traslado del país de origen al lugar de trabajo de destino. Generalmente, el empleador tallerista retira sus documentos de identidad, su sueldo y les entrega pequeñas sumas semanalmente" y de esta forma el empleador tiene un alto control sobre los migrantes porque el nivel de informalidad en la que se realizó el trato, el aislamiento al que están sometidos y a veces el mismo lenguajes y sobre todo la vulnerabilidad en la que se encuentran permite que la "deuda contraída" no sea clara y ésta se incrementa con los gastos de comida y vivienda, de manera que el trabajador recibe un ínfima cantidad dinero.

Sin embargo, Marcos no tiene la intención de dejarlos ir, y gentilmente los despide y les miente diciendo que les pagará cuando estén por subir al colectivo. Luis cansado de las vueltas que da Marcos, antes de salir del taller se enoja y le grita "Puto, necesito el dinero, puto cabrón"

En este punto, Luis rompe con el estereotipo del inmigrante boliviano: dócil, callado y tímido[24]; por el contrario, pelea por irse, y cuando ve que no cumplen con lo que le prometieron se enoja y decide dejar todo y volver a Bolivia, pero en ese momento no estaba consciente de dónde realmente estaba.

[24] Caggiano en "Lo que no entra en el crisol" categoriza desde la mirada externa a los bolivianos como: callados, dóciles y tímidos

Mónica, Luis y Sonia están sentados en la terminal esperando que les lleven el dinero para poder volver a Bolivia, Sonia se recuesta en las piernas de su mamá para intentar calentarse un poco, ya que hace mucho frío (00:44:42).

Luis junto a su familia esperan a que les pague Marcos en la terminal

La cámara los muestra en plano general, hay poca gente en la terminal y pocos colectivos.

Se observa a Marco y Miguel entrando a la terminal, los ven sentados en el marco de una ventana, se acercan. La conversación no se escucha, la cámara muestra un plano general de Luis y Mónica de espaldas y Marcos con Miguel de pie frente a ellos, dándoles identidad; por el contrario de Luis y Mónica que están enfocados de espaldas, difuminando así la individualidad de los costureros.

La siguiente escena muestra la derrota de Luis, Mónica en su intento de huir, se los ve a los tres entrando al taller y resguardados por Marcos y Miguel (00:46:22)

Vuelen al taller

Marcos: Si no alcanzamos la producción, a mí no me pagan, entregamos toda la producción, entonces les voy a pagar y se van a poder ir.

Marcos, continúa mintiéndoles y no piensa dejarlos ir porque Luis es un buen trabajador, y estaría en el grupo de mano de obra barata, que aporta “el 60% del valor agregado” (Barattini, 2010, p. 463). Entonces recurre al mecanismo de castigo, aunque no lo dice expresamente, por querer irse los castiga, enviándoles a una pieza mucho peor de donde estaban y ante los reclamos de Luis y Mónica, hacen oídos sordos, y les dan excusas como: Es solo una noche, cómo se fueron otros ocuparon su pieza, después la arreglaremos.

Pizarro, Fabbro*et al* (s/a) señalan también que la forma de explotación no solamente da en las largas jornadas de trabajo y el ínfimo salario que ofrecen, sino que también les hacen recortes mintiéndoles sobre la producción obtenida.

La segunda vez que deciden escapar, es cuando Mónica se da cuenta de que Marcos no está en su casa hace varias noches (está con su mamá porque le dieron de alta del hospital donde estaba) mientras caminaba por el angosto pasillo, ve que la casa de Marcos está completamente oscura, y que no hay ningún ruido adentro, entonces apresuradamente va a avisarle a Luis, que ya está a punto de dormir (01:08:35).

Luis y Mónica agarran todo lo que tienen, despiertan a Sonia y salen de la habitación despacio, tratan de no hacer mucho ruido, las pisadas es lo único que se escucha y la cámara los sigue hasta que llegan a la puerta y la encuentran cerrada con una cadena y trancada con un palo. Entonces, Luis busca una piedra para romper la cadena.

Miguel desde el fondo aparece (gritando): ¡Luis a donde crees que vas hijo de tu madre!

Luis en su desesperación golpea más fuerte la cadena y abre la puerta, Mónica con Sonia logran salir, mientras Luis se queda peleando contra Miguel, pero éste es más fuerte y lo deja tendido en el suelo. Entonces, sale en busca de las mujeres.

Mónica corre con todas sus fuerzas por la calle, sus pisadas rompen el silencio de la noche oscura de la calle con pocas luces en las aceras, y cada tanto se escucha ladrar a los perros. La cámara en mano las sigue. Sonia pequeñita corre los más rápido que sus piernas le permiten, pero prácticamente es arrastrada por su madre, quien cada tanto se da la vuelta, para ver si Miguel está detrás de ellas.

Miguel las persigue y las imágenes se intercalan, planos medios de Mónica con Sonia corriendo y el primer plano de Miguel que corre furioso. En un momento, cuando las mujeres dan la vuelta una esquina logran perderlo. (01:12:34)

Se esconden de Miguel

Miguel se encuentra en una encrucijada, Mónica podría haber tomado cualquier dirección, no sabe por dónde ir. Sin embargo, ella se escondió a unos pasos de él, en el umbral de una puerta (01:12:19).

Miguel busca a Mónica y Sonia

En la siguiente escena (01:16:09) se ve a Mónica con Sonia en el interior de un colectivo, y luego se sabrá que pudieron volver a Bolivia con la ayuda de la agrupación del joven infiltrado.

Luis quedó cautivo en el taller, pero logrará huir, cuando Eduardo se entera que existe una agrupación que va a entrar a liberar a los trabajadores del taller, entonces decide adelantarse y llevarlos a otro taller. Los levantan muy entrada la noche y les dicen que tiene que esperar un camión para ir a otro lado, que dejen todas sus cosas que luego se las llevarán, cuando están subiendo al camión, Luis ve la oportunidad de escapar, y empieza a correr.

Luis escapa y corre hacia la libertad

Al finalizar la película, se observa a Luis corriendo desesperado por la calle, en dirección opuesta al camión (01:21:07).

CONCLUSIONES

Para concluir, se responde a la pregunta con la que se inició este proceso ¿Cuáles son las representaciones sociales y la construcción de sentidos sobre los migrantes en las películas *Bolivia* de Adrián Caetano (2001) y *Bolishopping* de Pablo Stigliani (2014)?

Las representaciones sociales posibilitan repensar el modo en que las identidades fueron concebidas desde enfoques que generan intercambios y diálogos, en este sentido, las representaciones creadas por Adrián Caetano y Pablo Stigliani colaboran con la deconstrucción del relato esencialista identitario de la bolivianidad que excluye e invisibiliza "otras" identidades, vivencias y prácticas sociales no contempladas en estas construcciones y refuerza los estereotipos negativos de este colectivo.

En ambas producciones se pudo observar la xenofobia y la explotación hacia los migrantes bolivianos en diferentes contextos. Sin embargo, la xenofobia fue contundente y eje central en *Bolivia* y el tema de la explotación laboral fue estructurante en *Bolishopping.*

Lo interesante de estos filmes es que la representación de los personajes principales, no responden a los estereotipos del migrante boliviano: sumiso, callado y tímido; por el contrario, Freddy como Luis demuestran valentía ante las situaciones injustas que viven y tratan de romper ese círculo de violencia, incluso aunque les cueste la propia vida.

En el filme *Bolivia,* Luis primero pone a salvo a su familia; y luego, aprovecha la oportunidad de escapar del taller textil. En cambio, Freddy que, si bien al principio es educado que no es lo mismo que dócil, en el transcurso de la película, va perdiendo la paciencia con su antagonista y se defiende con valentía y de igual a igual, por eso se le castiga quitándole la vida.

Estas situaciones refuerzan la idea de que los migrantes son los necesarios - invisibles, hasta que cruzan la línea de lo permitido en el que se visibilizan,pero negativamente.Más allá de la denuncia y la visibilización de la xenofobia y explotación laboral, los personajes, a través de la acción establecen una relación con un territorio, transformándolo en escenario, en una geografía marcada históricamente y a la vez cargada de sentido, afecto e ideología. Sin duda, en estos filmes, los personajes establecen una relación con este territorio y operan como visibilizadores de la propia cultura y de la que los recibe.

Esta enunciación mediada por el dispositivo cinematográfico está construida bajo las miradas de ambos directores, quienes definen los espacios, lo visible, lo audible en cada historia y que entra en tensión y nos interpela como ciudadanos y como migrantes.

El trabajo cinematográfico tanto de Adrián Caetano como de Pablo Stigliani, se enmarca en las categorías de denuncia porque exponen un problema social. Sin embargo, la mirada que ambos directores proponen sobre los migrantes bolivianos es sesgada porque responde a la mirada de hombres, blancos, “porteños”; argentinos y de clase media, que viven a cientos de kilómetros de distancia de la frontera Bolivia – Argentina y traen consigo una serie de representaciones (de género, de clase, entre otros), que atraviesan las historias que narran.

Por ejemplo, en la película *Bolishopping,* el hecho de que Luis se desespere para que su hija sea atendida por un médico, no es verosímil por dos motivos:

Primero, se asume que los protagonistas de los filmes estudiados provienen del pueblo originario Aymara (rural - indígena) porque ambos indican que vivían en La Paz, zona en la que este pueblo está asentado. Esta cultura originaria es una de las más importantes en Bolivia y a pesar de la hibridación con los occidentales, aún mantienen sus tradiciones, y una de ellas es la cosmovisión en cuanto al tema de la salud. Para esta cultura, los Yatiris (curanderos), son más confiables que los médicos, por eso antes de acudir a un hospital, los aymaras recurrirán a la medicina milenaria que fue transmitida de generación en generación.

Segundo motivo, esta cultura se caracteriza por ser machista, por lo tanto, la madre es la responsable de velar por la salud de su hija. Mónica sería, quién buscaría la forma de aliviar el dolor de Sonia; sin embargo, ella queda relegada a un segundo plano, siendo el padre quien busca la manera de llevarle al médico. Sin embargo, este hecho, puede deberse también a que la mujer migrante no tiene voz propia, ni siquiera para velar por el bienestar de su familia; aquí se refuerza la idea de que la mujer migrante se convierte en una extensión de su esposo y habla a través de él.

Sin embargo, se puede entender que, en este filme, la situación se haya presentado de esta manera, por la importancia del giro dramático para que la historia fluya; pero no deja de ser desde la mirada del joven director que al desconocer en profundidad las culturas originarias de Bolivia, devela sin querer, la masificación de los migrantes bolivianos, en la que se borran esas fronteras culturales existentes en una Bolivia pluricultural.

En cuanto a las figuras que ostentan el poder, en ambas producciones están representadas por hombres mayores y solitarios, que si bien no ejercen violencia física ni se muestran tiranos con los protagonistas, son quienes los explotan y también los discriminan. En el mundo capitalista, los jefes (no líderes) de pequeños o medianos negocios, fungen de capataces que no tienen látigos como en la época de la esclavitud, pero aún sostienen en la mano ese látigo invisible que está en las horas extras de trabajo, la paga insulsa, las condiciones de trabajo que ofrecen y también el temor que infunden en los migrantes con respecto a la ilegalidad en la que se encuentran y que es promovida por los mismos patrones.

Estos jefes son la personificación del poder al que los protagonistas se someten y a quienes dejan sus vidas en sus manos. En *Bolishopping* se puede observar con mayor claridad la dependencia de Luis y su familia; también es importante resaltar que los protagonistas de ambas producciones son considerados solamente como sujetos de producción, ya que lo único que a sus patrones les importa es que trabajen y produzcan lo máximo posible; los consideran como seres reemplazables, no entrañables; esto se puede advertir, en la última escena de *Bolivia.*

Tanto en *Bolivia* como en *Bolishopping,* la representación del poder, a través de sus instituciones; está presente; en la primera, el poder recae en los dos policías que paran a Freddy, éste tiene una connotación represiva; en cambio en *Bolishopping* el poder institucional está personificado en la doctora que atiende a Sonia, y a diferencia del anterior, éste se hace invisible, ciego y mudo, porque no hace nada para ayudar a Sonia y su padre, esa actitud, no solamente los deja indefensos, sino que fortalece a los opresores.

La política también acompaña a los migrantes, a través de políticas públicas y leyes se otorgan derechos a los migrantes, como la Ley de migraciones 25781, pero no hay una cristalización en las representaciones que acompañen a las mismas, entonces caen al vacío, ya que muchas veces son ignorados por los beneficiarios por eso permanecen en el estado de vulnerabilidad en el que se encuentran. En el filme *Bolishopping,* por ejemplo, Luis y su familia desconocen que el acceso a la salud es gratuito y es un derecho para "todas las personas que habitan definitiva o temporalmente el suelo argentino".

Cabe destacar que con la asunción de Evo Morales a la presidencia el año 2005, las culturas originarias revalorizaron su identidady también los migrantes bolivianos en Argentina se sintieron representados y fortalecidos. Así como también, hubo una resignificación de la República plurinacional de Bolivia, porque los indígenas a través de Morales y su partido, llegaron al poder y la república captó atención mundial. Bolivia llegó a ser un destino interesante para visitar y admirar por su folklore y los rituales mixturados entre paganismo y catolicismo.

A pesar de los grandes cambios históricos, políticos y sociales y la inminente globalización; los migrantes bolivianos aún perviven en los márgenes de la sociedad y la visibilización de éstos sólo se refuerza desde lo negativo o de lo contrario; son salvacionistas de otra cultura desde el paternalismo, considerándolos inferiores a ellos, y son admirables mientras sepan el lugar que estos deben ocupar y no crucen esa línea divisoria entre los unos y los otros. Lo que lleva a preguntarme, ¿este tipo de interés por la cultura boliviana y sus ritos no son acaso una forma de folklorizar y mantener las asimetrías? ¿Por qué siempre los bolivianos y sus pueblos originarios son/somos objeto de estudio y no sujetos que investigan?

Otro de los temas sobre los que se reflexionó fue el de las mujeres migrantes y cómo están representadas en las producciones estudiadas; en ambos casos, por la condición de migrantes, ambas están en situación de inferioridad en el campo laboral, en el primer caso, la mujer depende de su jefe, que es hombre y la explota laboralmente y en el segundo caso, la mujer está subordinada a su esposo que migra para reunirse con él, y no necesariamente fue decisión de ella, depende también de un patrón hombre y que la explota laboralmente, a ella y a su esposo. También se concluye que existe una clara diferencia entre la mujer migrante soltera e independiente y la mujer madre, esposa y migrante.

En el primer caso, la mujer soltera y joven se convierte en un objeto de deseo, para los hombres que la rodean, cumple con el rol de servir las mesas y servir -entre comillas- a los hombres en la cama cuando estos así lo determinan. En el caso de Mónica, ella cumple con el rol de madre y de esposa, pero la invisibiliza como mujer sensual y deseable, donde su única cualidad es ser un sujeto de producción, razón por la que Enrique la acepta en su taller.

Entonces las mujeres migrantes siempre están un eslabón abajo, siendo el sexismo y el racismo dos sistemas interrelacionados de dominación. En el caso de Mónica se ve cómo en el taller ocupa el eslabón más bajo, es una subalterna en el término que menciona Bidaseca (2011) porque no tiene voz propia, ella responde a través del esposo, y mientras no se le dé ese espacio de enunciación siempre quedará relegada a ser escucharse a través de las voces masculinas.

Los migrantes se convierten en foráneos siempre, porque no pertenecen al lugar al que llegan, sino que tratan de integrarse y en esta integración van redefiniendo su identidad y cuando vuelven a su país de origen no vuelven como quienes se fueron, por eso ahí tampoco los reconocen, y los ven como extraños que no pertenecen a ningún lugar.

Por otro lado, se propone que los productores de películas sobre migración sean bolivianos para generar sus propias representaciones, desde su identidad, su mirada y su cosmovisión. Desde mi lugar legitimado desde la academia tengo el rol de analizar críticamente las representaciones y bregar por miradas no estereotipadas.

A modo de acotación cabe señalar la relevancia de contar contar con producciones bolivianas que aborden estas temáticas. De esta manera quizás se pueda contar con otras miradas e improntas que puedan enriquecer y fortalecer las representaciones desde un corrimiento de sentido. Es decir, ya no desde la denuncia sino desde una visibilización positiva y propositiva de los migrantes bolivianos.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, L.E. (1998) “La mirada cualitativa en sociología. Una aproximación interpretativa”. Colección Ciencia. Editorial Fundamentos. España. ISBN 84-245-0776-2

Amossy, R., Herschberg, A (2001). Estereotipos y clichés. Revista Latinoamericana de psicología 2010, 42(3)
https://www.redalyc.org/pdf/805/80515851017.pdf

Anthias, F. (2005, 9 de mayo) *Género, etnicidad, clase y migraciones: Interseccionalidad y pertenencia.* Seminario Sexo, clases y raza. Universidad de Almería. (Dra. Pilar Rodríguez Martínez, Trad). Pdf.

Arancibia, V. (2015) *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual: Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003 – 2013).* Tesis de doctorado en Comunicación. Universidad Nacional de La Plata. Repositorio Institucional de la UNLP.http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46617

Ataide, S. (2016) *Inserción desigual de inmigrantes bolivianos en un mercado de trabajo segmentado. Un estudio en municipios del este salteño. En* Andes, vol. 27, 2016 Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades Salta, Argentina

https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12749260009

Bidaseca, K. (2011) Mujeres blancas buscando salvar a mujeres color café. Desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo postcolonial. *Andamios revista de investigación social.* 8 (17) 61-89. Universidad Autónoma de la Ciudad de México Distrito Federal. México

Barattini, M. (2010, mayo-agosto). Trabajo esclavo y organización: el caso de la Unión de Trabajadores Costureros en Argentina. *Estudios demográficos y urbanos 25 (2), 461-481.* *https://doi.org/10.24201/edu.v25i2.1357*.

Bourdin, J.C. (2010, junio) *La invisibilidad social como violencia.* Universitas philosophica.54 Año 27 (pp. 15-33). Bogotá - Colombia. https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/11060

Caggiano, S. (2005) *Lo que no entra en el crisol: Inmigración boliviana, comunicación intercultural y proceso identitarios.* 1° ed. Prometeo. Buenos Aires 2005. 206 p.

Capítulo Boliviano de Derechos Humanos, Democracia, y Desarrollo (2000) - Los Derechos Humanos de los migrantes: Situación de los derechos económicos, sociales y culturales de los migrantes peruanos y bolivianos en Argentina y Chile. *CEDLA - Comisión Chilena de Derechos Humanos - CEDAL- CELS* Pdf

https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2000/10/Los-DDHH-de-los-Migrantes-1.pdf

Casaravilla, D. (1999) Sobre villeros e indocumentados: hacia una teoría sociológica de la exclusión social. En A. Borón*Teoría y Filosofía Política, la tradición clásica y las nuevas fronteras* 208 - 220. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Casetti, F. & Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film.* (trad. C. Losilla) Colección dirigida por Humberto Eco. Ed. Paidos en español. España, México, Argentina. https://www.academia.edu/10361715/Cassetti_Francesco_Como_Analizar_Un_Film_PDF

Cebrelli, A. & Arancibia, V. (2005). *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hace*r. Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta. 1ª edición.152 p. PDF

Cebrelli, A (2018, diciembre) *Hacia una epistemología fronteriza y situada para la comunicación. Redes, saberes y articulaciones otras*. Cuadernos de Humanidades - N° 29. Universidad Nacional de Salta. 19-42

Chamorro, A. (2011). Bolivia: Mapa en Blanco y negro de un Buenos Aires xenófobo. *Nuevas aproximaciones al cine hispánico. Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010).* Navarro, S.J. & J. Torres eds. Florida International University - Department of Modern Languages. Barcelona - España

Cortés, R. Groisman, F. (2004, abril). *Migraciones, mercado de trabajo y pobreza en el Gran Buenos Aires. Revista de la CEPAL (*82) 173-191

Detrás de la cámara. (20015, 23 de septiembre). "*Bolishopping" de Pablo Stigliani.* [video]. YouTube. https://youtu.be/iNUt9r1okmg

Dirección Nacional de Migraciones. Ministerio del interior y transporte Ley de migraciones 25.871. Decreto 616/2010 http://www.migraciones.gov.ar/pdf_varios/campana_grafica/pdf/Libro_Ley_25.871.pdf

Domench, E. (2011) Crónica de una 'amenaza' anunciada. Inmigración e 'ilegalidad': visiones de Estado en la Argentina contemporánea*.

Echenique, A.I. (2020) La salteñidad puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta 2001 – 2013. [Tesis de doctorado en comunicación social. Universidad Nacional de Córdoba]. Pdf

El gato en la terraza. Reseñas artesanales de cine. (2016, 29 de junio). *Bolishopping (2015). http://www.elgatoenlaterraza.com.ar/bolishopping-2015/*

Feldman-Bianco, B., Rivera, L., Stefoni, C., Villa Martínez, M.I., (comp.2011) La construcción social del sujeto migrante en América Latina: prácticas,

representaciones y categorías FLACSO, Quito- Ecuador. Colección Cátedra Iberoamericana de Estudios. *Crónica de una "amenaza" anunciada* 31-77 p.

Feldman-Bianco, B., Rivera, L., Stefoni, C. & Villa Martínez, M.I., (comp.2011) La construcción social del sujeto migrante en América Latina: prácticas, representaciones y categorías FLACSO, Quito- Ecuador. Colección Cátedra Iberoamericana de Estudios. 366 p.

Gallego, R. (2017, 22 de agosto).*Pablo Stigliani: "En el cine independiente tenemos que indagar sobre los personajes". Escribiendocine. Consultado el 3 de septiembre de 2020.*

http://www.escribiendocine.com/entrevista/0013806-pablo-stigliani-en-el-cine-independiente-tenemos-que-indagar-sobre-los-personajes/

Gonzales, M.S. (2012, diciembre). Mujeres migrantes en una ciudad patagónica de la invisibilidad a la presencia. *Voces en el fenix. 21. 62-67*
https://www.vocesenelfenix.com/category/ediciones/n%C2%BA-21

Hall, S. (2003). *Introducción: ¿Quién necesita identidad?*(pp.13-39) Hall. S & Du Gay (comp.). En En Cuestiones de identidad. (H, Pons. Trad.). Amorrortu editores. Buenos Aires - Argentina.

Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el racismo - INADI (s.f.) Ministerio de Justicia y Derechos Humanos – Presidencia de la Nación. *Mujeres migrantes.* Primera edición (pp. 5-75)

Izaola, A, Zubero, I (2015) *La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos.* ISSN 2013-9004 (digital); http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.649

Kremer, I. (s.f.) *Migraciones y desplazamientos transfronterizos de mujeres en Argentina Aspectos singulares en la frontera argentino-boliviana 24-40. (Mujeres migrantes 1º)*- INADI, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos - Presidencia de la nación. Pdf

Lara, J. M., Duarte, E.I.(2013) *Los otros. Un análisis de la inmigración desde países limítrofes en la película Bolivia de Adrián Caetano.* Tesis de grado en Comunicación social. Universidad Nacional de La Plata.http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27266

López, M. & Rodríguez, A. (2009). *Un país de película. La Historia Argentina que el cine nos contó.* Del nuevo extremo.1° ed. Buenos Aires - Argentina. 272p.

Magliano, M.J. (2009). *Migración, género y desigualdad social. La migración de mujeres bolivianas hacia Argentina, en Estudos Feministas, Florianópolis.* Universidad Nacional de Córdoba. (349 -367p.)

Minguetti, C. (2020, 22 de abril). *A 25 años del nacimiento del Nuevo Cine Argentino, diez propuestas para ver en casa.* TELAM, Espectáculos.https://www.telam.com.ar/notas/202004/454560-a-25-anos-del-nacimiento-del-nuevo-cine-argentino-diez-propuestas-para-ver-en-casa.html

Moreno, M. (2015, mayo - agosto). *Acerca de la identidad boliviana en Argentina. Un análisis de tres.Casos de estudio en la provincia de Buenos Aires, Argentina. Revista. Antropol. Arqueol.*No. 22, Bogotá, 220. (45-64)
DOI: http://dx.doi.org/10.7440/antipoda22.2015.03

Navarrette-Casales, Z. (2015, abril/junio) ¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible. *Revista mexicana de investigación educativa (20) 65.*

Pacecca, M.I (2014) *El trabajo adolescente y la migración desde Bolivia a Argentina: Entre la adultez y la explotación.* 1° ed. CLACSO. Buenos Aires. Ebook. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20141118022138/Trabajo.pdf

Pastor-Vicedo, J.C.*, Contreras-Jordán, O.R., Gil-Madrona & P. and Cuevas-Campos, R. (2016, septiembre). Estereotipos y prejuicios hacia los inmigrantes en los futuros profesores de educación física. *Revista Cuadernos de Psicología del Deporte 16(3).*

http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1578-84232016000300013

Peña, F. (2018). A 20 años del Nuevo Cine Argentino. Fundación Malba.

https://www.malba.org.ar/evento/ciclo-a-veinte-anos-del-nuevo-cine-argentino/

Perales, F. (s/f). *Bolivia: la tragedia de ser extranjero.* Análisis del film de Adrián Caetano, en blog de Fernando Perales.
https://fernandoperales.wordpress.com/cine/bolivia-la-tragedia-de-ser-extranjero/

Picón, A.; Morales, N. (2015, 19 de mayo). Los trabajadores golondrina y la red de explotación agraria. *Ideas de izquierda. Revista de política y cultura.*http://www.laizquierdadiario.com/ideasdeizquierda/los-trabajadores-golondrina-y-la-red-de-explotacion-agraria/

Piñuel Raigada, J.L. (2002) *Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido.*.Estudios de Sociolingüística 3(1), p. 1-42. Universidad Complutense de Madrid

https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Pinuel_Raigada_AnalisisContenido_2002_EstudiosSociolinguisticaUVigo.pdf

Pizarro, C. A. (2012, septiembre/diciembre). El racismo en los discursos de los patrones argentinos sobre inmigrantes laborales bolivianos. Estudio de caso en un lugar de trabajo en Córdoba, Argentina.*Convergencia vol.19 no.60.* http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352012000300009

Pizarro, C., Fabbro, P. & Ferreiro, M. (s.f.) *Los discursos laborales legitimados y las prácticas de migrantes bolivianos en relación al mercado laboral en su lugar de trabajo: el cortadero de ladrillos en una zona rural de Córdoba.*[9° Congreso Nacional de estudios del trabajo]. El trabajo como cuestión central. El escenario postconvertibilidad y los desafíos frente a la crisis económica mundial.

Riedel. C. (2015, 11 de junio). *"Bolishopping" y "La Salada" historias de migración y explotación.* Enlace crítico. http://www.enlacecritico.com/investigaciones-articulos/bolishopping-y-la-salada-historias-de-migracion-y-explotacion/

Russo, P. (2015, 10 de junio). *"Bolishopping" y "La Salada": historias de migración y explotación.* Archivo Infojus Noticias. http://www.archivoinfojus.gob.ar/nacionales/bolishopping-y-la-salada-historias-de-migracion-y-explotacion-8775.html

Saavedra Weise, A. (2013, 20 de octubre). *Argentina y los bolishopping.* AgustinWeise Saavedra. Página web personal.

http://www.agustinsaavedraweise.com/art-2013/031113.php

Sabartos, H (2002). La construcción de estereotipos en base a inmigrantes "legales" e "ilegales" en Argentina [paper]. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de CienciasSociales; Argentina.

URI:*http://www.ridaa.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/844*

Sayad, A (1998) A migração o u os paradoxos da alteridade*. O que é o migrante.* (Trad. Cristina Murachco) Editora da Universidade de Sao Paulo.

Segurado, N. (2009, 25 de septiembre). *Los nadies de Eduardo Galeano (1940).* Blog. 20minutos.

https://blogs.20minutos.es/poesia/2009/09/25/los-nadies-eduardo-galeano-1940

Shohat, E., Stam, R. (2002) "*Multiculturalismo, cine, medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*" Ed. Paidós comunicaciòn cine (130). Barcelona - España

Stefoni, C. (2001). *"Representaciones Culturales y Estereotipos de la Migración Peruana en Chile. Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe"*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/becas/20101111100353/stefoni.pdf

Stigliani, P.; Mouriño, M. Página oficial de la productora Stigliani y Mouriño: S+M cine

http://smcine.com.ar/

Toscano López, D.(2016, junio)El poder en Foucault: "Un magnífico caleidoscopio". Logos. *Revista de Lingüística, filosofía y literatura 26 (1)* 111-124. DOI:10.15443/RL2608 DOI: dx.doi.org/10.15443/RL2608

http://revistas.userena.cl/index.php/logos/index

Vacaflores Pereira, V. (2000) *La situación de los inmigrantes bolivianos en argentina y chile y de peruanos en bolivia. (17-38).* Los Derechos Humanos de los migrantes. Situación de los derechos económicos, sociales y culturales de los migrantes

peruanos y bolivianos en Argentina y Chile. Los Derechos Humanos de los migrantes. CEDLA - Comisión Chilena de Derechos Humanos - CEDAL- CELS https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2000/10/Los-DDHH-de-los-Migrantes-1.pdf

Velasco, J.C. (2006, 30 de octubre). Racismo y estereotipos sobre la inmigración. *Migraciones Reflexiones cívicas. "Igualdad en la diversidad", Blog. https://www.madrimasd.org/blogs/migraciones/2006/10/30/48614*

Zárate Ortiz, J. F. (2015, julio/diciembre). La identidad como construcción social desde la propuesta de Charles Taylor. *EIDOS 23 (117-134).*http://dx.doi.org/10.14482/eidos.23.189