

Lecturas

Imágenes, migración y afectos en *Hacerme feriante y Tantawawas.* *Memoria del Indoamericano*

Images, migration and affections in *Hacerme feriante y Tantawawas. Memoria del Indoamericano*

Matías Di Benedetto

Universidad Nacional de La Plata

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales

CONICET

ORCID: 0000-0002-2413-667X

Recepción: 18/09/2023

Aprobación: 20/11/2023

Resumen: En este trabajo nos interesa exponer las inflexiones propias del sujeto migrante desde el punto de vista de los afectos en dos documentales titulados *Hacerme feriante* (2010) de Julián d'Angiolillo y *Tantawawas. Memoria del Indoamericano* (2012) del colectivo Alpaca. Nuestra intención metodológica tiene como objetivo el relevamiento, en el predio de sus imágenes, no sólo de la injerencia de la dinámica territorial sino más bien de la dimensión performativa de los afectos involucrados en la conformación de una subjetividad propia del migrante a partir de dos prácticas comunitarias: la procesión de la Virgen de Urkupiña en la feria La Salada y la celebración del día de los muertos en el cementerio de Flores.

Palabras clave: Migración, Afectos, Imagen.

Abstract: In this work we are interested in exposing the inflections of the migrant subject from the point of view of the affects in two documentaries titled *Hacerme feriante* (2010) by Julián d' Angiolillo and *Tantawawas. Memoria del Indoamericano* (2012) by the Alpaca collective. Our methodological intention aims to survey, in the field of its images, not only the interference of territorial dynamics but rather the performative dimension of the affects involved in the formation of a subjectivity specific to the migrant based on two practices community events such as the procession of the Virgin of Urkupiña at the La Salada fair and the celebration of the day of the dead in the Flores cemetery.

Keywords: Migration, Affections, Image.

Introducción: afectos migrantes y economías afectivas

Al pasar revista a los ensayos fundacionales de categorías nucleares para los estudios andinos como las de sujeto y discurso migrante, llama poderosamente la atención la presencia en las propuestas teóricas de Antonio Cornejo Polar e incluso en las relecturas posteriores de Raúl Bueno Chávez y Julio Noriega Bernuy, de unas recurrentes “manchas temáticas” –al decir de David Viñas (1971: 68)– realmente útiles para la instalación de una matriz de significado referida a la cuestión de los afectos. De gran peso para la exposición del crítico peruano que inauguró esta vertiente teórica dedicada a los desplazamientos de individuos entendida como “el hecho de más incisiva y abarcadora trascendencia en la historia moderna del área andina” (Cornejo Polar, 1996: 837), la cuestión de los afectos se menciona en varios pasajes aunque no se desarrolla en toda su capacidad de análisis. En lo que sí se enfatiza es en que se trata de un aspecto nodal de la dinámica del migrante que opera a partir del encabalgamiento de afectos como la “nostalgia”, la “rabia” o la “ternura”:

Migrar es algo así como *nostalgia desde un presente* que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son *el acá de la memoria insomne pero fragmentada* y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en *un tiempo espeso que acumula sin sintetizar* las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen *perturbando con rabia o con ternura* (Cornejo Polar, 1995: 103, la cursiva es mía).

La cita sobreabunda en referencias conceptuales de lo más conocidas. Valga decir, a modo de resumen, que el discurso migrante –enarbolado desde un agenciamiento directamente relacionado con los afectos– se caracteriza por el descentramiento inherente a su multiplicidad enunciativa, a partir de la cual se traman narrativas capaces de reconstruir una memoria de manera fragmentaria. Este proceso da por resultado la obtención de una temporalidad acumulativa más no lineal, distanciada de la síntesis y más cercana al abigarramiento. En el año 2004 el mencionado Raúl Bueno Chávez en *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana* señala las limitaciones de la propuesta original acerca del sujeto y el discurso migrantes al hacer hincapié en su “condición plural” así como en la ampliación de las consideraciones referidas a dicho sujeto con la intención de sumar aspectos derivados de su *performance*. Es decir, para este crítico peruano ambas características confluyen en la capacidad del migrante para iluminar “estados y necesidades” –o lo que actualmente podríamos considerar afectos– ya que “esa masa migrante también habla con sus cuerpos, desplazamientos, acciones, posiciones y posesiones. Maneja su situación espacio-temporal para

enunciar carencias, necesidades, reclamos, conquistas, acciones, reacciones, etc.” (2004: 61–62). Por último y de manera quizás más concisa, Julio Noriega Bernuy en *Caminan los apus: escritura andina en migración* de 2012 desglosa a partir de sus reflexiones sobre el concepto de “tecnotexto migrante” las particularidades de la “doble dimensión” del fenómeno migrante: “la interna y nacional o la externa y trasnacional”, distinción que deja entrever la emergencia de un “nacionalismo nostálgico”: una amalgama entre la dimensión afectiva y su situación territorial que lleva al migrante a estar fragmentado “de tanto multiplicarse a un mismo tiempo” (2012: 113) entre ambos espacios culturales.

Sin pasar por alto lo que a Cornejo Polar le preocupaba de la sesgada interpretación de los procesos migratorios –que definía por lo general a sus protagonistas desde una perspectiva oscilante entre el “triumfo” y la “nostalgia” sin percatarse de que “no son términos contradictorios en el discurso migrante” (1996: 840)–, en este trabajo nos interesa exponer las inflexiones propias del sujeto migrante desde el punto de vista de los afectos, entendiéndolos como mojonos ineludibles de una desarticulación y posterior resignificación de los protocolos de la modernidad a partir de la puesta en funcionamiento de novedosas estrategias y formas de habitar –y transitar– por una territorialidad otra. En este sentido, la operación de “nostalgia desde un presente” tiene asidero a partir de la emergencia de esa temporalidad heterogénea, fragmentada y por lo tanto “espesa” en sus formas de hacerse presente a través de una serie de imágenes descentradas. Nuestra intención metodológica tiene como objetivo el relevamiento, en el predio de dichas imágenes, de la injerencia de la dinámica espacial y también de los afectos involucrados en la conformación de una subjetividad migrante. A partir

del registro audiovisual de modalidades cognitivas destinadas a tomar distancia de los recursos usuales del ciudadano para moverse en el diagrama urbano y, a la vez, generar condiciones para su supervivencia, los sujetos migrantes conviven con formas de precarización y pauperización que indefectiblemente los transforman en “sujetos-objetos reciclables al servicio de las variantes del mercado laboral” (Moraña, 2021: 25). Hacemos referencia a las (casi siempre) inestables estrategias de inserción laboral de los migrantes en las grandes metrópolis latinoamericanas.

En el caso que nos atañe, nos abocaremos a dos proyectos audiovisuales que no obliteran la emergencia de una “retórica de la migración”, incapaz de dejar de lado “sentimientos de nostalgia” (Cornejo Polar, 1996: 839) pero a su vez capaz de registrar el movimiento del campo a la ciudad. Nuestros objetos de estudio, al respecto, son los documentales titulados *Hacerme feriante* (2010) de Julián d’Angiolillo y *Tantawawa. Memoria del Indoamericano* (2012) de Guillermo Mamani, Nicolás García Recoaro y Pablo Mardones. A partir de sus análisis rastreamos una posible respuesta a la pregunta por la capacidad de afectar de las imágenes –en la estela de los planteos de Judith Butler (2010) y Susan Sontag (2003) acerca de la comunicabilidad de las emociones a través de la expectación– mediante la actualización de un archivo de sentimientos (Cvetkovich: 2003) presente en dichos documentales. Es decir, se trata de propuestas estéticas que abordan no sólo el fenómeno migratorio teñido de emocionalidad que actualmente cimienta a estos dispositivos artísticos de afección sino que también cristalizan la emergencia de una “memoria de espacios y tiempos múltiples” entendido como “paradigma espacio-cultural del migrante como modelo de vida moderna” (Noriega Bernuy, 2012: 113). Al respecto, y como veremos a continuación, el

concepto de economías afectivas (Ahmed, 2015) es sumamente importante puesto que su definición –centrada en la circulación y distribución de los afectos tanto en la *psique* de los individuos como en la sociedad en general– permite un abordaje de la configuraciones afectivas de los migrantes andinos presentes coincidentemente en estas economías informales que los documentales buscan, en mayor o menos medida, retratar. La circulación de dichas emociones debe tener en cuenta el relevamiento de sus condiciones de producción, circuitos de distribución y situaciones de recepción tal como se concibe el intercambio de mercancías en estas ferias con la intención de mostrar cómo determinados espacios “se vuelven pegajosos o saturados de afectos”, es decir, “sitios de tensión personal y social” (Ahmed, 2015: 24), tales como los predios feriales o los cementerios.

Los afectos se mueven, transitan entre los cuerpos (migrantes) a partir de la emergencia de determinadas prácticas comunitarias. Responden para ello a un modelo de contagio emocional que se alinea con los flujos (re)territorializadores activados por dichos sujetos que emergen como cuestiones fundamentales para nuestros planteos. Estos documentales hacen hincapié en dicha intersección de sentidos dada a partir del carácter transicional que adquieren estos rituales y prácticas comunitarias al ser resignificados en función de su actualización en dos territorios bastante disímiles pero no por ello alejados del fenómeno migrante: la feria comercial La Salada instalada en la localidad de Ingeniero Budge en la provincia de Buenos Aires y el cementerio del barrio de Flores.

Un mapa afectivo: asamblea y procesión en La Salada

Uno de los objetivos de este trabajo es subrayar las características más sobresalientes de un “archipiélago cultural trasandino” (Zevallos Aguilar, 2015: 966) asentado en este territorio del conurbano bonaerense dedicado a las actividades comerciales conocido como La Salada. Nos interesa no tanto la discusión acerca de los límites de lo legal o de las formas burguesas de ciudadanía puestas en crisis a partir de determinadas prácticas comerciales atravesadas por las dinámicas de explotación, discriminación o racialización sino más bien la centralidad que adquiere el punto de intersección entre los flujos migratorios provenientes de diferentes comunidades de origen andino y una economía transnacional capaz de sostener diferentes “mediaciones y proliferaciones comerciales, entre las que se encuentran las ferias” (Rivera Cusicanqui, 2011: 20). Es decir, lo que puede observarse en estos ámbitos laborales es la especificidad de una trayectoria migrante inscrita en una continuidad histórica marcada por el movimiento y cuyas prácticas y estrategias inherentes a instituciones tradicionales son actualizadas en virtud de su reacomodo a un nuevo contexto de aparición. Prestando especial atención a los registros documentales tanto de *Hacerme feriante* como de *Tantawawa. Memoria del Indoamericano* es dable afirmar que, en sus propuestas audiovisuales, la imagen busca el abordaje de la propia subjetividad del migrante puesto que su específico entramado depende de los desatinos a los que se pliega el régimen escópico en el sentido de que se trata de un “orden de lo visual que describe lo que puede ser visto y lo que no” (Castillo, 2020: 22). Al deducir que “las imágenes hacen algo, nos afectan, nos con-mueven”, estos documentales plantean cómo “ellas mismas (las imágenes) son afectadas por

las coordenadas que las enmarcan” ya que se organizan a partir de un esquema formal basado en el criterio “ocularcéntrico” entendido como condensación de la mirada de una época. En dichos proyectos artísticos hallamos la conformación de un “archivo anti-ocularcéntrico” que:

...pone en escena vidas, historias y relatos marginados del manto lumínico (...) una práctica de desestabilización de las coordenadas ópticas con las que occidente describe el cuerpo de lo “en común”, práctica que se constituye a partir de la excesiva creación de imágenes, de imágenes sin pretensión de totalidad, de imágenes fragmento, de imágenes barrocas, de imágenes múltiples (Castillo, 2020: 23).

Este desmantelamiento de la regulación de lo que vemos de la imbricación entre el sujeto migrante y los circuitos transnacionales de bienes y servicios conforma uno de los puntos clave de ambos documentales. En ellos el efecto heterogeneizante del sujeto migrante (Bueno: 2004) se percibe a las claras al interior de las dinámicas comerciales que se retratan. Por ejemplo, la celebración *del Aya Markay Quilla* o día de los muertos o la procesión de la Virgen de Urkupiña adquieren visibilidad en tanto puesta en crisis de las representaciones escópicas del acontecer en las ferias así como, de la misma manera, marcan la incidencia de la dimensión afectiva que trae aparejada la experiencia migratoria capaz de reconfigurar tradiciones de raigambre andina a partir de su mixtura con las particularidades territoriales, la autogestión y los afectos puestos en juego en este tipo de *performances* del migrante andino.

En *Hacerme feriante* la presencia de imágenes de archivo –en este caso

provenientes del noticiero de la década del cincuenta titulado *Sucesos argentinos*– muestran el funcionamiento de las piletas de agua salada en las que los trabajadores accedieron a sus propias fuentes de recreación al borde del Riachuelo. De la ruina y el abandono en el que cayó dicho emprendimiento popular –atracción central para la estética cinematográfica de d’Angiolillo quien en una entrevista sugiere que “la idea de ruina es más estable que cualquier intento de trascendencia histórica” (2019: 6)– surge a comienzos de la década de los noventa el actual enclave de Punta Mogote, *Ocean* y Urkupiña, los tres centros neurálgicos de La Salada, contraste que el documental se encarga de subrayar y que le sirve, precisamente, como gesto compositivo necesario para establecer una genealogía histórica entre ambos proyectos.¹ Incluso se establece una operación de re-ensamblaje y yuxtaposición de materiales (y temporalidades) heterogéneos que subrayan dicho espesor histórico. Para ello las imágenes se detienen en el deterioro de las piletas, las estatuas mutiladas y el mobiliario desvencijado del proyectos turístico de mediados del siglo XX para, de manera paulatina, introducir a partir de la recuperación de un teclado de computadora arrojado en los pastizales el sonido de sus teclas que funcionan intensamente durante una sesión de copia de películas piratas. Si en el film no priman ni las voces ni tampoco la “voz en *off* explicativa” (Gago, 2011: 56) lo que sí se destaca es un montaje sonoro que

1. En su libro *Sangre salada. Una feria en los márgenes*, Sebastián Hacher también se detiene en este mito fundacional de La Salada al elaborar un perfil de Manolo Presa, el inmigrante español encargado de imaginar ese “centro terapéutico” que buscaba emular las curaciones con agua salada a las que se sometía en Mar del Plata bautizado La Salada, “una alternativa de veraneo para los trabajadores que emigraban en masa desde el interior del país y que todavía no podían vacacionar en el mar. El nombre Punta Mogotes –que Manolo había elegido como homenaje al lugar donde conoció el milagro– se volvió metáfora: era una ciudad balnearia de segunda marca, para pobres. Nadie imaginaba que ese destino iba a perpetuarse bajo distintas formas” (2011: 20).

reflexiona acerca de la heterogeneidad temporal arraigada a un mismo espacio, en este punto del documental se observa una sobrecarga sonora que fractura el horizonte normativo del contrato audio/visual al señalar las convenciones que regulan las expectativas naturalistas de articulación entre imagen y sonido en el régimen audiovisual. El encuadre del teclado de computadora arrojado a la intemperie permite la convivencia, por escasos segundos, de la naturaleza con las estridencias de las impresoras a color y las copiadoras de cd's trabajando a su máxima potencia. De esta manera, se logra una impugación de la modelización fílmica de las articulaciones entre percepción, efectividad cognitiva y afección.

Esta dislocación sensorial no opera en el vacío. Uno de los objetivos subsidiarios a la pregunta central de este trabajo sobre las relaciones entre afectos y cognición en el predio de las imágenes fílmicas dedicadas al tratamiento del mundo del trabajo y las migraciones andinas es la impugación de la forma en cada uno de los documentales. En el caso de *Hacerme feriante* el borramiento de una voz en off capaz de ordenar las imágenes es uno de los rasgos más llamativos, ausencia que permite la libre circulación de registros orales en español, en quechua o en aymara en conjunto con la superposición de las voces de locutores televisivos o radiales, melodías populares o provenientes del cine de Hollywood, sonidos provenientes de la circulación del tránsito e incluso fragmentos de discursos de las acaloradas discusiones de la asamblea de los feriantes con el intendente de Lomas de Zamora o los organizadores. Este pasaje del ensamble sonoro a la asamblea pública organiza la primera parte del documental. En tanto forma de performatividad corporeizada y plural atravesada por los procesos de precarización –entendidos como condición fundante de la apropiación del espacio

por parte de los cuerpos (Butler: 2017)– las imágenes de la celebración de la asamblea se abordan a partir de un contrapunto con las diferentes actividades que se llevan a cabo en el marco de estos emprendimientos comerciales. Mientras los feriantes discuten cuál es el horario de apertura más propicio para incrementar las ventas, el documental se detiene en los preparativos que anuncian la llegada de los clientes a las ferias. A contramano de una narrativa que responda a las demandas del mencionado régimen escópico, las imágenes asaltan este ordenamiento de lo visual mediante la reposición de un vínculo entre imagen, cuerpo y archivo (afectivo) que enfatiza en el reverso de la feria.

A través de la puesta en funcionamiento de un montaje paralelo, *Hacerme feriante* recoge el señalamiento del devenir al que apunta su título para, por un lado, hacer hincapié en una serie de peripecias necesarias para poner en pie la feria y, por otro lado, desplegar una serie de afectos exteriorizados en la asamblea. El enojo, la ansiedad, la incertidumbre, la rabia, el miedo pero también el optimismo e incluso el orgullo ganan protagonismo y permiten la superación de la mirada estigmatizante que se posa usualmente en este tipo de prácticas comerciales, abordajes territoriales y conceptualizaciones acerca de la ciudadanía. La focalización en la feria que realiza el documental se despoja de dichos lugares comunes con la intención de poner a circular un repertorio de afectos y emociones enquistados en una mixtura de lógicas económicas y temporales que tienen asidero, en definitiva, en la novedosa concepción del territorio que realiza la feria, “una producción de espacio que implica y envuelve una temporalidad” (Gago, 2014: 22). Es decir, a la vez que se constatan formas de explotación o de informalidad vinculadas al trabajo migrante se develan también estrategias

de resistencia y recuperación de prácticas rituales que motivan la obliteración – momentánea, por cierto pero no por ello menos efectiva– de la lógica comercial de la feria. De esta manera, y como corolario del montaje paralelo entre afectos y rutinas diarias, el documental se detiene en la fugaz irrupción de las prácticas rituales que traen a colación imaginarios y representaciones culturales de las comunidades migrantes entendidas como pertinentes líneas de fuga referidas a los diagramas de ciudadanía y concepciones acerca de lo legal y estatal.

Un claro ejemplo es el desfile religioso en el marco de las festividades dedicadas a la Virgen de Urkupiña. Las imágenes del documental reconstruyen la dimensión afectiva involucrada en este festejo a partir de su anclaje performático que permea directamente en la resignificación de tradiciones. Hay así un traslado de prácticas religiosas –en este caso las referidas a la devoción a la Virgen de Urkupiña por parte de los migrantes bolivianos en territorio nacional (Giop, 2019)– que se define como una estrategia de construcción de pertenencia en el marco de los procesos migratorios. Los afectos, en consecuencia, cumplen un rol fundamental en la puesta en funcionamiento de la capacidad de apropiación de los actores del presente con respecto al pasado y sus tradiciones. La dimensión performativa de lo afectivo, entonces, implica no sólo atender al papel de las emociones en las acciones pasadas sino también en el modo en que la conexión afectiva con el pasado desde el hoy puede generar acciones en el presente, más si se piensa la procesión de la Virgen de Urkupiña como un “mapa afectivo” que “orienta la acción y altera sus premisas implicando así una relación compleja entre el espacio que busca representar en el presente y una temporalidad abierta al futuro” (Macón, 2016: 15).

La presencia de la Virgen de Urkupiña en La Salada genera una expresividad intensa que reclama una respuesta afectiva mediante una inscripción particular en el territorio. Quienes acompañan la procesión no sólo acortan la distancia con sus países de origen, también intentan territorializar su devoción mariana en el contexto ferial a la vez que movilizan una constelación afectiva asociada sobremano con la subjetividad del migrante. La dicha y el júbilo exteriorizado por los fieles que participan de la celebración da lugar a la aprensión e inquietud de quienes han trocado su devoción por transacciones económicas que parecen contradecir las relaciones de reciprocidad en virtud de la exposición de una subjetividad dislocada y en proceso de reapropiación de prácticas ritualizadas en un nuevo contexto de emergencia. En tanto específica modulación de la experiencia subjetiva, este “migrante transnacional” (Noriega Bernuy, 2012: 35) expone la injerencia de la dimensión monetaria en la concreción de su acto de fe. La Virgen de Urkupiña, “prestamista y capitalista” (Giorgis, 2000: 69) motiva el detenimiento del documental en afectos que no caen en estereotipos celebratorios sino que diluye la nostalgia en pos del despliegue de una experiencia de origen que condiciona fuertemente el modo de inserción urbana del migrante. Esa deuda contraída con la Mamita –como se la conoce popularmente a esta representación mariana– a la vez que legitima las desigualdades de clase funciona como un itinerario temporal capaz de recuperar una práctica arraigada fuertemente al pasado de la comunidad así como también a un territorio en particular. En consecuencia, las imágenes afectivas funcionan como caja de resonancia del reensamblaje temporal promovido por la interrupción de la Virgen de Urkupiña.

Panes y piedras: el cementerio de Flores y el Parque Indoamericano

El otro documental entendido como dispositivo artístico de afección que vamos a analizar visibiliza el anudamiento entre la precarización laboral ligada a la explotación de los talleres textiles y el déficit habitacional. En *Tantawawa. Memoria del Indoamericano* ambos ejes temáticos se organizan a partir de los preparativos llevados a cabo por Eli, una migrante boliviana en Buenos Aires que sufrió el asesinato de su marido, Emilio Canaviri Álvarez, en la represión del Parque Indoamericano en diciembre de 2010. Un año después, la viuda se prepara para celebrar el día de los difuntos, práctica milenaria centro-andina en el cementerio del barrio de Flores, mientras pugna por mantener viva la memoria de su marido al llevar adelante los procesos judiciales contra los responsables de su asesinato. El documental recoge dicha relación entre la toma de tierras y el sujeto migrante sin intenciones de estigmatizar. Es más, ilumina la problematización más bien limitante del hecho a partir de la recurrencia a un conjunto de imágenes de archivo, recurso presente en ambos documentales que permite la descolección del inventario de imágenes provenientes de los medios masivos de comunicación con la intención de hacerse de novedosas formas de tomar distancia de la estigmatización de los migrantes como los principales culpables de este tipo de medidas de fuerza.

Esta recurrencia del archivo permite la entronización de una imagen ligada a un afecto en particular como es el de la rabia o el enojo. Nos referimos a la recuperación de un fotograma que se desprende de la cobertura mediática cuyo aspecto más importante es su focalización en un individuo lanzándole piedras a la línea policial que avanza y reprime a quienes se han afincado en los terrenos del

Parque Indoamericano. Su recuperación por parte del documental permite observar cómo se cifra en sí misma una genealogía histórica que se conforma a partir de otras imágenes en donde la acción del sujeto se liga con este afecto en particular. Nos referimos al registro visual de, por ejemplo, la revuelta de los estudiantes parisinos en 1968 o la de los manifestantes católicos contra las fuerzas represivas al año siguiente en Irlanda del Norte –ambas fotografías pertenecen a Gilles Caron²– sin olvidar otra mucho más cercana: la famosa imagen de Enrique García Medina que captura a un individuo lanzándole piedras a la Casa Rosada durante el estado de sitio en Argentina en diciembre de 2001. De este modo, el documental cristaliza no sólo la intervención de los afectos en el espacio público a partir de los gestos de insurrección sino también la relación entre afección y expectación en tanto instancia fundacional. Por un lado centraliza una dinámica expositiva a partir de la cual el registro audiovisual pone en primer plano el enojo y la indignación que conlleva la injusticia a manos de las fuerzas represivas del estado y su falta de resolución de los reclamos populares y, por otro lado, permiten la emergencia de afectos como el orgullo, la alegría y la nostalgia a partir de la participación colectiva en una práctica tradicional: la preparación de la mesa o altar entendido como soporte (material pero también simbólico) de la experiencia migratoria.

En el tránsito que va de las piedras arrojadas contra la policía a la preparación de los panes, *Tantawawa. Memoria del Indoamericano* hace hincapié

2. Existe un reciente debate al respecto de estas fotografías de Gilles Caron protagonizado por Enzo Traverso y Georges Didi-Huberman alrededor de la tensión entre el agenciamiento político y la entronización de los rasgos estéticos de dichas imágenes como dos instancias contrapuestas y sin posibilidad de anudamiento. Al respecto, puede consultarse una recopilación del intercambio epistolar entre ambos intelectuales en “Imágenes e historia cultural: un debate” (2023).

en la manera en que la experiencia migratoria de las comunidades andinas está estrechamente ligada con este tipo de prácticas rituales. Una vez presentada la biografía de la protagonista, quien había recalado en un taller textil clandestino junto con su marido que “no nos gustó porque mucho explotaba” –situación que los llevó a participar de la iniciativa de toma de terrenos en el Parque Indoamericano–, el documental construye un contrapunto entre la pérdida, y congoja de la viuda y el sosiego y la serenidad que provienen de su participación en otra actividad grupal como es la del tendido de la mesa comunitaria o *apthapi* alrededor de la tumba del difunto. Nuevamente, como se observa, la cuestión del espacio salta a la vista aunque en este caso desprendida de cualquier atisbo de violencia. En su lugar puede apreciarse la intervención del territorio a partir del accionar de distintas familias migrantes. Tal y como lo había descrito el propio Arguedas a partir de la imagen del *llaqlla* o avalancha de serranos que bajaban hacia la costa (Melis, 1996: 147), los familiares de los muertos andinos se apropian del cementerio de Flores mediante la distribución de diferentes ofrendas que el documental se encarga de registrar: lápidas con la camiseta de Boca Juniors, botellas de Coca Cola, lechones, panes, chicha, arreglos florales, guirnaldas, frutas, banderines, cajones de cerveza, pasan a formar parte de la escenografía de una “heterogeneidad de mayor bulto” que se construye a partir de la oposición entre “las culturas aborígenes, indomestizas y campesinas” y “las culturas occidental, occidentalizadas y ciudadanas” (Bueno Chávez, 1998: 255).

Definiéndose a sí misma al acceder al cementerio de Flores como “alma nueva” o *machaqani* –ya que será la primera vez que participará de esta ritualidad fúnebre que concibe a los difuntos desde una posición de liminalidad–

la identificación de la protagonista con el estado del alma de su marido la lleva a representar la ligazón entre rituales mortuorios y ritos de pasaje (Mardones, 2020). Es decir, el muerto adquiere una centralidad determinante para el sostenimiento de los procesos de comunalización (Mardones, 2021) y relacionalidad puesto que no están exentos de las responsabilidades y compromisos vinculares con los vivos. Una de las formas de consolidar este tipo de vínculos se desarrolla a partir del ofrecimiento de alimentos para el difunto. “Harina, agua y levadura que forjan pequeñas obras de arte para alimentar a las almas” es la frase con la que la voz en *off* de la protagonista trae a colación esta práctica de elaboración de los “niños de pan” o *tantawawas* desde el comienzo del documental.

El corolario de semejante colisión de imaginarios, tradiciones, prácticas y, en definitiva, formas de abordar la muerte, se traduce en los preparativos para llevar adelante la puesta en escena de la mencionada mesa. Su preparación está ligada directamente con el contexto migratorio, razón por la cual llama la atención la personificación de las mesas. Es decir, el armado de la mesa implica una práctica de relevamiento y síntesis de las biografías de los propios difuntos en virtud de la cual se aglutinan historias personales y la memoria de sus orígenes en conjunto con la propia experiencia migratoria. Dicho esto, si entendemos este ritual fúnebre como un producto histórico contingente, vale aclarar que el dinamismo asume la centralidad de sus modos de significación. Tal es así que *Tantawawa. Memoria del Indoamericano* asocia la participación en esta celebración de la protagonista con su precario conocimiento de los rituales, situación que permite la emergencia de la reciprocidad andina capaz de llenar los vacíos de sentido que Eli le endilga a determinadas instancias del ritual. A partir de algunas

frases proferidas por la viuda como “Todos los santos lo hice yo como pude, de costumbres no sé mucho”, “No sabía cómo se acomodaban ni a qué lado iban, por suerte la vecina sabía y ella me dio una mano” se establece un posicionamiento enunciativo basado en el desconocimiento casi completo de este tipo de prácticas cuya función narrativa resulta ser, por un lado, la representación de la mirada extrañada del espectador y, por otro lado, hace las veces de contrapunto con las enseñanzas de las vecinas, quienes a partir de frases como “mucho huevo parece que le has puesto” refuerzan la falta de idoneidad de la viuda para este tipo de tareas como la elaboración de los *tantawawas*. De escenas como estas se desprenden afectos como el júbilo y la dicha por la tarea resuelta y la consecuente inclusión de la protagonista en un mapa afectivo que le permite correrse del ensimismamiento y el desarraigo.

El final del documental vuelve a poner en primer plano la ligazón entre afectos e imágenes. Se pasa revista a los actos y asambleas en Plaza de Mayo que buscan la condena de los efectivos policiales partícipes de la represión y del asesinato de tres personas durante el desalojo del Parque Indoamericano, entre ellos el marido de Eli, poniendo nuevamente en el centro de esos registros visuales no sólo el dolor de los familiares sino también su íntima relación con la experiencia migratoria. El primer plano de la protagonista al decir “Más dolor voy a tener allá en Bolivia” no sólo reconoce la pregnancy que tiene el lugar de entierro de su marido ya que se trata de una situación que la obliga a mantenerse cerca debido a que el muerto, como señalamos más arriba, sigue perteneciendo a la comunidad en tanto “alma nueva” y, a la vez, llama la atención acerca del valor nuclear que adquiere este afecto en el contexto de la migración. Es decir, ese encuadre final

de Eli marchando hacia Plaza de Mayo acompañada de otros migrantes andinos da cuenta de la articulación de ese “tiempo espeso que acumula sin sintetizar” (Cornejo Polar, 1995: 103) con un proceso histórico referido a la migración que motiva el entierro de los muertos lejos de los lugares de origen, razón por la cual los vivos se mantienen cerca actualizando tanto la experiencia del pasado más lejano como la del presente en Buenos Aires. El cementerio –y no sólo la asamblea– se concibe, por tanto, como un espacio cargado de futuro.

Conclusiones

Con este análisis buscamos el relevamiento las instancias de resignificación de dos prácticas rituales de gran peso para las comunidades migrantes en territorio bonaerense. Tanto en lo referido a la procesión de la Virgen de Urkupiña en La Salada así como a la celebración del día de los muertos en el cementerio de Flores, es dable afirmar que ambos documentales recopilan una serie de imágenes de gran voltaje afectivo. De allí entonces la importancia que reviste la reconstrucción de un archivo visual y afectivo que gana preponderancia en determinados pasajes de ambos documentales y que tiene al territorio como el otro elemento necesario para sostener su poder de alteración de los encuadres inherentes al régimen escópico. Esta transformación del orden visual con el que se abordan las representaciones e imaginarios del trabajo y la vivienda de los migrantes en la ciudad de Buenos Aires hace mella, como vimos, en la íntima relación entre subjetividad e imagen con la intención de extraer de ese vínculo la clave de bóveda de una condensación histórica en particular: la trayectoria histórica del sujeto migrante y las diferentes estrategias performáticas destinadas a poner en escena, en el centro de la escena

urbana, el contraste afectivo. De esta forma, pudo observarse la manera en que los afectos subsisten como estrategias de apropiación del pasado familiar y colectivo al trazar los lineamientos fundamentales de una cartografía que no sólo se detiene en lo territorial sino también en las incrustaciones temporales que evidencia sin dejar de lado su impacto en la subjetividad del migrante. Tal es así cómo se interviene la temporalidad, incorporando una nueva dimensión a la comprensión de lo moderno aunque sin dejar de lado el espesor de religiosidad que tiene dicha interrupción para estas comunidades desplazadas. Los sujetos que protagonizan estos documentales, de sensibilidad y comportamiento contranormativo, actualiza una forma de evasión o de fuga de las formas estables de ser y estar en sociedad al configurar, finalmente, una contranarrativa de lo nacional que borrona sus límites y se asoma a los afectos del migrante.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- Bueno Chávez, Raúl (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Paidós.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Castillo, Alejandra (2020). *Adicta imagen*. Buenos Aires: La cebra.
- Cornejo Polar, Antonio (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), pp. 837-844.
- Cvetkovich, Ann (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Ediciones Bellatierra.
- d’Angiolillo, Julián (2010). *Hacerme feriante*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=u73RhZ4Cdnk>
- Didi-Huberman, Georges y Traverso, Enzo (2023). “Imágenes e historia cultural: un debate”. *Acta Poética* 44, 1, pp. 13-94.
- Gago, Verónica (2014). *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gago, Verónica (2011). “De la invisibilidad del subalterno a la hipervisibilidad de los excluidos. Un desafío a la ciudad neoliberal”. *Nómadas*, octubre, pp. 48-63.
- Giop, Tomás (2019). “Migración y religiosidad: el crecimiento del culto a la Virgen de Urkupiña en la Argentina desde finales del siglo XX”. *Red Sociales, Revista del Departamento de Ciencias Sociales*, Vol. 06 N° 01, pp. 98-115.
- Giorgis, Marta (2000). “Urkupiña, la Virgen migrante. Fiesta, trabajo y reciprocidad en el boliviano Gran Córdoba”. *CUADERNOS N° 13, FHYCS-UNJu*, pp. 233-250.
- Hacher, Sebastián (2011). *Sangre salada. Una feria en los márgenes*. Buenos Aires: Marea.
- Macón, Cecilia (2016). “Mapas afectivos: el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. Vol 3, núm 6, pp 10-27.
- Mamani, Guillermo; Recoaro, Nicolás y Mardones, Pablo (2012). . *Tantawawas. Memoria del Indoamericano*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cb8EG5Dsako&t=37s>
- Mardones, Pablo (2020). “Migrar, morir y seguir perteneciendo. El Día de los Muertos centroandino del cementerio de Flores de Buenos Aires”. *Estudios Atacameños* N° 64, pp. 361-390.
- Mardones, Pablo y Hernández, Francisca (2021). “Celebración metropolitana del día de muertos. Comunalización/comunidad, migración, memoria festiva y resistencia en Buenos Aires y Santiago”. *Liminar*, julio/diciembre. Disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-80272021000200228&script=sci_arttext#:~:text=https%3A//doi.org/10.29043/liminar.v19i2.852

- Melis, Antonio (1996). “Las muertes de José María Arguedas”. *Al final del camino*, Luis Millones y Moisés Lemlij (editores). Lima: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos (SIDEA).
- Moraña, Mabel (2020). *Líneas de fuga. Migración, frontera y sujeto migrante*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Noriega Bernuy, Julio (2012). *Caminan los apus. Escritura andina en migración*. Lima: Pakarina.
- Noriega, Beatriz Eva y Pascal, Ana (2019). “Explorador de los márgenes urbanos. Una entrevista a Julián d’Angiolillo”. *Arkadia*, núm 8, agosto. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/928>
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2011). *De chuequistas y overlockas. Una discusión en torno a los talleres textiles*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Viñas, David (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Zevallos Aguilar, Ulises (2015). “Archipiélagos transandinos: hacia una nueva cartografía de la transformación cultural”. *Revista Iberoamericana*, LXXXI (253), pp. 955-971.