

ARGOS

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA SECRETARÍA
DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO DE LA FHyCS - UNaM


Universidad Nacional de Misiones



**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias
Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Maestría en Semiótica
Discursiva**

Barrios, Cleopatra

Viajar, fotografiar, re-semantizar prácticas religiosas correntinas. Imágenes del Gauchito Gil en la trama de las prácticas y los discursos

**Tesis de Maestría presentada para obtener el título de
“Magíster en Semiótica Discursiva”**

***Director: Cebrelli, Alejandra
Co-Directora: Giordano, Mariana***

Posadas, 2016



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
PROGRAMA MAESTRIA EN SEMIOTICA DISCURSIVA

**VIAJAR, FOTOGRAFIAR, RE-SEMANTIZAR
PRATICAS RELIGIOSAS CORRENTINAS**

***IMÁGENES DEL GAUCHITO GIL EN LA TRAMA DE LAS
PRÁCTICAS Y LOS DISCURSOS***

0

Trabajo de Tesis realizado como requisito para optar por el título de
MAGÍSTER EN SEMIOTICA DISCURSIVA

Autora: Cleopatra Barrios
Directora: Alejandra Cebrelli – Co-directora: Mariana Giordano

AÑO: 2016

Sobre los derechos de autor y la reproducción de imágenes.

Las imágenes que componen esta tesis están protegidas por derechos de autor en el marco de la Ley de Propiedad Intelectual. En este texto se incluyen con fines académicos y de investigación y no con fines comerciales. No se permite la reproducción parcial o total de las mismas por cualquier medio sin tramitar permiso previo con los autores.

DEDICATORIA

A mis padres Antonia y Abel, por el acompañamiento, el amor incondicional y todas las velas encendidas que mantienen viva la llama de este proyecto.

Al potente mundo visual del Gauchito, por su permanente latencia en las historias mágico-religiosas del Nordeste argentino y que también forman parte de las tramas de mi historia y mi memoria.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis maestras y directoras Alejandra Cebrelli y Mariana Giordano, por las lecturas puntillosas, la paciencia y la generosidad infinita que las hace merecedoras de mi respeto y admiración.

A Estela Izuel, Juan Pablo Faccioli, Guillermo Rusconi y Marcos López, por las imágenes inteligentes, motivadoras, pensativas y por abrir a través de animadas conversaciones en el transcurso de esta investigación diversos senderos de sentidos por recorrer desde la interpelación de la experiencia fotográfica.

A los compañeros y compañeras de la Maestría en Semiótica Discursiva y a los vecinos y vecinas de Posadas, Misiones, que me hicieron sentir como en casa, en especial a Mabel Oviedo por abrirme las puertas de hogar y brindarme su cálida amistad.

A todos los que llevaron adelante el Programa de la Maestría en Semiótica Discursiva desde la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones; a los profesores que me brindaron una formación de excelencia; a la gran maestra Ana Camblong que tuve el placer de conocer, escuchar y leer; a Marcelino García y Elena Maidana mis estimados ex profesores del grado en la UNNE con quienes volví a aprender en esta nueva etapa; en especial a agradezco a Jorge Servian que supo transformar los trámites administrativos en un canal de apertura de diálogos alegres.

Agradezco a la Maestría por darme la oportunidad de conocer a mi maestra Alejandra quien me acompañó más allá de este espacio en mi formación de doctorado y desarrollo de varias becas junto a Mariana; y también a Víctor Arancibia que por su estrecho vínculo con mi directora y su reflexión apasionada sobre las imágenes, el arte y en especial el cine, me concedió –por extensión y elección- tantas charlas, consejos y textos sin los cuáles mi trayecto no hubiese sido el mismo.

Además le debo a los intercambios de pasillos de la Maestría la posibilidad de estrechar lazos con Iván Bondar, colega con quien comparto esa suerte de fascinación por el mundo de las prácticas de la cultura popular, la cosmovisión mágico-religiosa del Nordeste y sus heteróclitas imágenes, que nos ha unido en el proyecto del Congreso de

Cultura Popular, Lenguajes y Folklore que hace varios años organizamos junto a Gabriel Aguirre desde la UNaM y el Instituto Superior de Formación Docente de Ituzaingó.

También quiero agradecer especialmente a mis ex compañeros y jefes del diario El Libertador de Corrientes –en especial a Hernán que ya no está entre nosotros–, sin cuyo permiso y solidaridad para acomodo de horarios y turnos en favor del cursado no hubiese podido empezar este trayecto cuando trabajaba en la redacción.

Asimismo agradezco el acompañamiento y aliento de mis compañeros de cátedras de la Universidad Nacional del Nordeste y de proyectos de investigación colectivos del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen del Instituto de Investigaciones Geohistóricas del CONICET y la UNNE, los lugares de trabajo desde donde realizo tareas de investigación, docencia y extensión. En especial dedico estas líneas a Alejandra Reyero y Alejandro Silva Fernández que me brindaron fuerzas y tiempos de distensión compartidos cuando el trabajo de redacción se volvía demasiado denso.

Finalmente debo una mención especial a la Subsecretaría de posgrado de la UNNE por haber subsidiado parcialmente los primeros años de mi formación en el Programa de la Maestría, sin lo cual este proyecto no hubiera sido posible.

INDICE

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	9
1. Criterios de focalización (I): las fotografías y el Gauchito Gil	13
2. Criterios de focalización (II): fotos, viaje y particularidades de los conjuntos	17
3. Hipótesis	20
4. Enfoque y herramientas de abordaje	22
5. Antecedentes	25
6. Organización de la tesis	30

CAPÍTULO 1:

RE-PRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA Y PRODUCCIÓN DE SENTIDOS.	33
Entre la ciencia, el arte y los tiempos heterogéneos	

1. La foto de viaje, las expediciones científicas y el registro fiel de lo real	35
2. La foto como huella y artefacto cultural	40
3. La memoria de las imágenes y su carácter representativo	46
4. Re-presentación fotográfica, ensamblajes y performatividad	51

5

CAPÍTULO 2:

RUTAS, ALTARES, EXVOTOS. Umbrales y paradojas de <i>lo fotográfico</i> en la serie “Gauchito Gil” de Estela Izuel	56
--	-----------

1. La fotógrafa, los paradigmas fotográficos, la serie como travesía	60
2. Signos del Gauchito a la vera de los caminos	62
3. Inicio del viaje: primer asomo en clave de nostalgia y misterio	66
4. Ingreso al santuario: focalización en las capas de la memoria	69
5. Regreso al estudio: de-contextualización y re-significación de exvotos	78
6. Boleadoras de sangre y La Refalosa: una “pintura” en tono gauchesco	83
7. Recapitulación: umbrales y paradojas de la fotografía en viaje	89

CAPÍTULO 3:

CUERPOS, MIRADAS, SENTIMIENTO. Los viajes al Gauchito de Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi	92
---	-----------

1. Los fotógrafos, fotoperiodismo y viaje, herencias y nuevos caminos	97
2. Contexto de visibilización massmediática de la devoción al Gauchito Gil	101
3. Figuras del “otro”: el Gauchito fotogénico según los autores	105

4. Inicio del viaje: los pasajes en las capturas, la organización de los conjuntos	109
5. De las miradas distanciadas a las miradas implicadas	112
6. Hacia el encuentro con los retratados y las capturas de sentimiento	118
7. Lejos de los esquemas de alto impacto, hacia la exploración de los bordes	125
8. Recapitulación: fotoperiodismo, regímenes, desplazamientos	130

CAPITULO 4:

GESTOS, REPRESIÓN, LIBERACIÓN. El Gauchito Gil rebelado en la serie “Sub-realismo criollo” de Marcos López **135**

1. El fotógrafo, la fotografía argentina y su producción ligada a los viajes	141
2. La serie “Sub-realismo criollo” en la encrucijada de los caminos	146
3. La re-invenición de la estampita del Gauchito Gil en el mosaico intertextual	155
4. Relaciones figura-fondo, “Sub-realismo criollo” y el Gauchito Gil rebelado	160
5. Recapitulación: de los viajes de un fotógrafo a la nueva vida de las imágenes	165

CONCLUSIONES **169**

BIBLIOGRAFÍA **181**

RESUMEN

Esta tesis se propone reflexionar sobre los modos en que las imágenes participan de los procesos de producción de sentidos en la trama de las prácticas sociales y discursivas. La indagación se focaliza en fotografías de prácticas religiosas correntinas, específicamente referidas a la festividad y a la figura del Gauchito Gil, producidas en contexto de viajes entre 1999 y 2011 por los fotógrafos Estela Izuel, Juan Pablo Faccioli, Guillermo Rusconi, y Marcos López.

Se trata de tomas directas realizadas en la festividad central del 8 de enero en Mercedes, Corrientes, y otras re-creaciones de estudio que se valen de la descontextualización de objetos, la puesta en escena y la posproducción digital. Las fotografías –cuyos géneros discurren entre el fotoperiodismo, la documentación y el arte – conforman junto a otros textos lingüísticos conjuntos más amplios (ensayos y series) que circulan en páginas web, fotolibros y exposiciones en galerías de arte. Los textos lingüísticos que se vinculan a las imágenes en algunos casos son escritos de los propios fotógrafos o fragmentos literarios seleccionados por ellos y/o artículos o reseñas de críticos.

A partir de estos materiales, los objetivos generales del trabajo apuntan a (1) *reconstruir* los itinerarios de viajes fotográficos, las prácticas de rememoración y de experimentación autorreferencial a partir de los *indicios* presentes en los conjuntos fotográficos que recrean la festividad y la figura del Gaucho Gil y en los escritos, conversaciones y entrevistas de los fotógrafos que narran sus experiencias de viaje asociadas a las prácticas fotográficas. (2) *analizar* las formas de construcción de la mirada que materializan los conjuntos–desde el encuadre, los puntos de vista distanciados/implicados con lo fotografiado, colores, iluminación y la interacción de las imágenes y palabras en la composición de las series y ensayos– en relación con las *huellas* de las travesías fotográficas, los trayectos de formación cultural de los fotógrafos y sus búsquedas conceptuales frente a los regímenes de representación vigentes. (3) *explorar* los modos en que estas prácticas fotográficas contemporáneas –desde la elección y relación de soportes, técnicas y procedimientos constructivos, sus formas de vinculación con lo fotografiado y los regímenes de representación vigentes– re-definen las concepciones

históricas de la fotografía de viaje expedicionaria y su función de registro objetivo de lo “real”; (4) *reflexionar* sobre las estrategias visuales y operaciones semiótico-discursivas a partir las cuáles las re-presentaciones fotográficas del Gauchito Gil insertas en conjuntos más amplios participan de la regeneración de memorias, la producción de representaciones identitarias y la re-semantización de las prácticas religiosas correntinas.

El análisis sigue un enfoque dialógico, indiciario, transdisciplinar. Cabe acotar que si bien esta indagación planteará recorridos de reflexión sobre casos específicos también busca abrir un mapa de trayectorias de lectura, esbozar un marco amplio de referencia teórica y metodológica, nutrido primordialmente de la corriente semiopragmática, la semiótica de la cultura, la semiótica visual, con aportes de los estudios culturales y los estudios visuales, y plantearlos como caminos a ser revisitados y discutidos por futuras investigaciones interesadas en indagar en la vida semiótica de las imágenes.

INTRODUCCIÓN

¿Qué es, entonces, para mí, la semiología? Es una aventura, es decir, lo que me adviene (lo que me viene del significante).

Se dice que el rey Luis XVIII, que era un gourmet exquisito, se hacía preparar por su cocinero tres chuletas apiladas unas sobre otras, de las que sólo comía la que estaba más abajo, la que había recibido el jugo filtrado de las otras. De la misma manera, yo querría que el momento actual de mi aventura semiológica recibiera el jugo de los primeros y que el filtro estuviera, como en las chuletas regias, tejido con la materia misma que tiene que filtrarse; que el filtro sea el filtrado mismo, como el significado es el significante, y que por consiguiente puedan encontrarse en mi trabajo actual las pulsiones que han animado todo el pasado de esta aventura semiológica: la voluntad de insertarme en una comunidad de investigadores rigurosos y la fidelidad a la adhesión tenaz de lo político y lo semiológico.

Roland Barthes, *La aventura semiológica*

¿Por dónde empezar? se pregunta Roland Barthes en un ensayo escrito en los años setenta. Allí, en medio de las reflexiones sobre los modos de aproximación al texto y su productividad, el semiólogo francés habla de la dificultad que enfrenta todo analista a la hora de definir el enfoque de la indagación y el inicio del relato que configura el sentido. Comenta, por ejemplo, cómo en el principio Ferdinand de Saussure “sofocado por lo heteróclito del lenguaje” decide elegir y devanar un hilo, una pertinencia, y “así se construyó el sistema de la lengua” (Barthes, 1974: 59-60).

Para nuestro comienzo, acudimos al pensamiento de Barthes no sólo porque sus aportes tempranos a los estudios de la fotografía –desde *El mensaje fotográfico* hasta *La Cámara Lúcida*– hacen que su referencia aquí sea ineludible, sino porque sus planteos nos interpelan a pensar la investigación semiológica como un trabajo cuyo movimiento constitutivo es la travesía. Desde esta perspectiva, el análisis que sigue no aspira a instituir un significado último y verdadero sino, por el contrario, sólo se plantea como la puerta de ingreso al “juego”, a la “producción”, al “plural del texto” (Barthes, 1974:59-80).

En ese sentido, como señalan los epígrafes que construyen los primeros hilos del punto de hilván de esta introducción, la semiología puede ser pensada como una aventura. Siguiendo esa idea, nuestro viaje reflexivo se identifica plenamente con la metáfora de las chuletas apiladas de Luis XVIII, ya que esta tesis se sitúa en el lugar de la chuleta de abajo con la aspiración de recibir el “jugo filtrado” de las investigaciones previas.

Entre las indagaciones que preceden y animan esta incursión se encuentran principalmente dos trabajos de becas realizados entre 2009 y 2015, cuyos temas de reflexión giraron en torno a la consideración de la vida de las fotografías sobre la religiosidad correntina en el seno de las prácticas sociales y discursivas¹. Además se encuentra la tesis doctoral en Comunicación, defendida en marzo 2016, que analiza el rol de las imágenes materiales visuales y en particular de las fotografías contemporáneas de la festividad del Gauchito Gil en la construcción del mundo visual expandido de la figura popular, también reflexiona sobre la función de las fotos actuales en la des-estabilización de representaciones históricas de la religiosidad correntina y finalmente indaga la configuración de estas imágenes como formas de articulación de la cultura popular-masiva².

La presente tesis se encuentra concatenada a esas investigaciones previas y en tanto “continuum semiótico” (Lotman, 1996), que alimenta el proceso de semiosis teorizado por

¹Entre 2009 y 2011, a través de una beca otorgada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNNE inicié el trabajo *Representaciones sociales, prácticas de religiosidad popular e imagen visual. Fotografías de las procesiones de Corrientes capital, Santa Ana de los Guácaras y Concepción*. Luego, entre 2011 y 2015 siguió la beca doctoral de CONICET con el proyecto *Representaciones de prácticas religiosas en Corrientes. La fotografía como registro y expresión de la memoria colectiva*.

²La tesis se titula *Re-presentaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentido y formas de articulación de la cultura popular-masiva*. Doctorado en Comunicación, UNLP. La Plata. Inédito.

Charles Peirce (1989), propone “retomar” el análisis de las re-presentaciones fotográficas que re-crean la festividad y de la figura del Gauchito Gil a partir de la producción de cuatro fotógrafos.

En esta oportunidad, el corpus se conforma por fotografías producidas entre 1998 y 2011 por Estela Izuel, Juan Pablo Faccioli, Guillermo Rusconi y Marcos López. Se trata de tomas directas realizadas en la festividad central del 8 de enero en Mercedes, Corrientes, y otras re-creaciones de estudio que se valen de la descontextualización de objetos, la puesta en escena y la posproducción digital. Las fotografías—cuyos géneros discurren entre el fotoperiodismo, la documentación y el arte – conforman junto a otros textos lingüísticos conjuntos más amplios (ensayos y series) que circulan en páginas web, fotolibros y exposiciones en galerías de arte. Los textos que se vinculan a las imágenes en algunos casos son escritos de los propios autores o fragmentos literarios seleccionados por ellos y/o artículos o reseñas de críticos³.

Para este análisis se propone poner en diálogo las imágenes y las palabras que configuran los ensayos y las series en el contexto de diferentes dispositivos de difusión/exposición⁴ junto a otros materiales como algunas entrevistas a los fotógrafos que circulan en la prensa y conversaciones personales mantenidas con ellos en el marco de esta investigación para obtener mayores referencias sobre estos conjuntos fotográficos. Asimismo se revisan, a modo de antecedentes, otras imágenes históricas producidas por fotógrafos viajeros en torno a prácticas religiosas correntinas entre otras textualidades relacionadas con el fin de dar cuenta de “espesor temporal” y la “memoria” que activan las representaciones visuales contemporáneas (Cebrelli y Arancibia, 2005; Didi Huberman, 2006 y 2009).

A partir del abordaje dialógico e indiciario⁵ de estos materiales, la tesis se propone:

³ Algunas particularidades de estos materiales de análisis son explicitadas en el subtítulo que sigue sobre los criterios de focalización.

⁴ Referimos a la publicación de los conjuntos en la página de Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi en Nuestra Mirada, y de Rusconi en ARGRA; las páginas webs personales de Estela Izuel y de Marcos López, el fotolibro “Debut y Despedida” de Marcos López y la exposición Ser Nacional de 2016 realizado en el Centro Cultural Kirchner. Se puede acceder a las páginas webs mencionadas desde los siguientes links: <http://www.nuestramirada.org/>; <http://www.argra.org.ar/>; <https://www.flickr.com/photos/facciolijuanpablo/>; https://www.flickr.com/photos/guille_rusconi/; <http://www.estelaizuel.com/>; <http://www.marcoslopez.com/>.

⁵ Este enfoque es explicitado en el apartado en el *apartado 4* de la presente Introducción.

1) *reconstruir* los itinerarios de viajes fotográficos, las prácticas de rememoración y de experimentación autorreferencial a partir de los *indicios* presentes en los conjuntos fotográficos que recrean la festividad y la figura del Gaucho Gil y en los escritos, conversaciones y entrevistas de los fotógrafos que narran sus experiencias de viaje asociadas a las prácticas fotográficas⁶.

2) *analizar* las formas de construcción de la mirada que materializan los conjuntos— desde el encuadre, los puntos de vista distanciados/implicados con lo fotografiado, colores, iluminación y la interacción de las imágenes y palabras en la composición de las series y ensayos— en relación con las *huellas* de las travesías fotográficas, los trayectos de formación cultural de los fotógrafos y sus búsquedas conceptuales frente a los regímenes de representación vigentes.

3) *explorar* los modos en que estas prácticas fotográficas contemporáneas —desde la elección y relación de soportes, técnicas y procedimientos constructivos, sus formas de vinculación con lo fotografiado y los regímenes de representación vigentes— re-definen las concepciones históricas de la fotografía de viaje expedicionaria y su función de registro objetivo de lo “real”;

4) *reflexionar* sobre las estrategias visuales y operaciones semiótico-discursivas desde las que las re-presentaciones fotográficas del Gauchito Gil, insertas en conjuntos más amplios, participan de la regeneración de memorias, la producción de representaciones identitarias y la re-semantización de las prácticas religiosas correntinas.

Los objetivos trazados presuponen una configuración temática y problemática compleja, más aún teniendo en cuenta la heterogeneidad de los textos y materiales que se entrelazan en la construcción del objeto de estudio⁷.

En este sentido, con el fin de facilitar la lectura y comprensión del texto, se advierte en los subtítulos que siguen los criterios que guiaron las decisiones de focalización,

⁶ Siguiendo un método indiciario aquí la aspiración no conduce a una reconstrucción completa sino más bien parcial y fragmentaria. Habrá que tener en cuenta que tanto las fotos como los relatos revisten un carácter fragmentario, muchas veces dispersos, que encuentran una orientación y hasta “cuentan una historia” en la composición dialógica de imágenes y palabras dentro de un conjunto y se re-semantizan gracias a la intervención de otros enunciadores en relación a ese conjunto.

⁷ Respecto a la focalización, referimos a un objeto que no nos viene dado sino que se construye en la intersección de nuestra mirada, las lecturas y las experiencias que nos atraviesan y que delinean nuestro posicionamiento analítico.

relevancia temática; hipótesis de partida; anclajes de lectura y dimensiones de abordaje privilegiadas; búsqueda, relevamiento de antecedentes; todas operaciones que han sido cruciales en la definición del objeto, justificación y desarrollo de la propuesta analítica; luego se expone un orden posible de ingresos de lectura a los capítulos que configuran el ensamblaje del texto.

1. Criterios de focalización (I): las fotografías y el Gauchito Gil

El lector se preguntará qué proponemos abordar, cómo y cuál es la relevancia de la propuesta. Parte estas inquietudes y los objetivos empezaron a delinearse desde el inicio de esta introducción que de aquí en adelante ahondaremos. Antes, vale explicitar cómo el trayecto de investigación realizado desde la presentación del proyecto de tesina hasta la redacción final implicó cambios en la construcción de nuestra mirada, en el recorte de los materiales de análisis y en la definición de las dimensiones de abordaje.

La propuesta inicial buscaba analizar el proceso de producción de sentidos del que participan fotografías de dos festividades: de la Virgen de Itatí y el Gaucho Gil en la provincia de Corrientes. Sin embargo, el contacto prolongado con los materiales fotográficos, el tiempo dedicado a la interrogación de las formas presentativas y representacionales que las fotografías entran en relación a diversos textos⁸ y los diálogos con los fotógrafos, derivó en la necesidad de considerar para esta instancia una serie de aristas hasta el momento no abordadas sobre las imágenes del Gauchito Gil. Referimos al análisis de estas producciones teniendo en cuenta también los itinerarios de viajes fotográficos y los conjuntos más amplios en los que se insertan, variables sobre la que volvemos en detalle en el apartado siguiente.

Vale señalar que desde un inicio nuestro interés de indagar en las imágenes de prácticas religiosas correntinas en relación con la producción de memorias e identidades se definió al observar que Corrientes se configura como una de las provincias de mayor tradición católica en la Argentina, pero que a su vez plantea gran presencia de cultos populares. De allí, entendemos que resulta productivo analizar los modos en que las

⁸Estos aspectos en parte fueron abordados en la tesis doctoral anteriormente citada y vuelven a ser retomados en este trabajo.

imágenes fotográficas *re-presentan* dimensiones de esa construcción identitaria correntina compleja que se teje –entre otros aspectos– en las prácticas religiosas asociadas a la convivencia de sistemas de creencias heterogéneos⁹.

La heterogeneidad y la densidad histórica de las prácticas religiosas correntinas encuentran una de sus mayores expresiones en la festividad central del Gauchito Gil. La celebración en honor a este santo popular tiene lugar a la vera de la Ruta Nacional N° 123 en la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, ubicada en el Nordeste de la República Argentina.

Banderas y cintas rojas, símbolos religiosos diversos y comercio marcan sobre esa vía nacional, en la zona del *paiubre*¹⁰ mercedense, el sitio donde el gaucho Antonio Mamerto Gil Núñez –más conocido como el Gauchito Gil– muriera degollado en manos de la policía un 8 de enero, posiblemente hacia 1878.

Una de las historias más difundidas en torno a esta figura popular cuenta que Gil era perseguido por desertar del ejército y robar a viajeros y terratenientes. Un milagro que habría realizado poco antes de morir (el de salvarle la vida al hijo de su ejecutor) y por repartir su botín entre los más necesitados dio origen a la leyenda de gaucho milagroso y justiciero.

Hacia la década del noventa, la devoción en torno a este santo supera las fronteras provinciales y se extiende a todo el país¹¹. Este proceso se plantea estrechamente ligado a

⁹ Según los últimos informes del CEIL-CONICET (2008) y la Universidad Católica Argentina (2013) la región NEA, a la que pertenece Corrientes, presenta entre un 84 y un 79 por ciento de adeptos a la religión católica, respectivamente según ambas mediciones. En tanto, entre las adscripciones a otras religiones (Evangelistas, pentecostales, mormones, testigos de Jehová y otras), en la región se contabiliza entre un 10 y 13 por ciento. Sin embargo, hay que señalar, siguiendo a Frigerio (2007), que las reivindicaciones de estas identidades sociales dicen poco de las identidades personales y las creencias de las personas que entretienen demandas y prácticas mucho más complejas. Tal es el caso de los cultos populares que, particularmente en Corrientes, entremezclan rituales con influencias diversas, devoción a santos católicos y no católicos, muchos ligados a veneraciones de raigambre guaraní. Incluso Bondar señala que la provincia posee un santoral popular propio, amplio y heterogéneo (Salas, 2008 en Bondar, 2013). En este marco, en esta provincia, se puede rastrear la leyenda viva de al menos sesenta “gauchillos alzados”, muchos hoy recordados como figuras milagrosas, entre ellos el Gaucho Gil (Piñeyro, 2005).

¹⁰El territorio del *paiubre* toma su nombre de un afluente caudaloso de un río llamado por los guaraníes *Paiubé* (paí-entrañas. ú-comer, bé-mas).

¹¹ Los factores ligados a la expansión/ desplazamiento devocional son analizados en la tesis doctoral antes citada. Asimismo el estudio da cuenta cómo este proceso combina la transmisión de la memoria oral con un componente predominantemente material visual (Barrios, 2016). Algunos datos de ese estudio son volcados en este apartado.

las migraciones de devotos correntinos hacia diversos puntos de la geografía argentina, sobre todo a la provincia de Buenos Aires y el Sur, que llevan consigo sus imágenes y prácticas devocionales.

Asimismo, la expansión de la devoción aparece signada por un proceso de visibilización de la diversificación religiosa argentina que se da a partir los años ochenta (Frigerio, 2011); la aparición de nuevas canonizaciones populares –entre los que se cuentan los casos de Gilda y Rodrigo– que atraen multitudes y alcanzan una importante difusión mediática en los años noventa (Carozzi, 2006); y también se ve influida por el incremento del uso de medios electrónicos, con incidencia en el consumo, la manipulación y reproducción de imágenes que configuran las prácticas religiosas y extrarreligiosas¹² ligadas a esta figura popular, sobre todo a partir de los años 2000 (Barrios, 2016a).

En este contexto, la concurrencia masiva de fieles en el santuario mercedino se acentúa. A fines de los noventa se contabilizan alrededor de 50 mil personas en la festividad del 8 de enero (Dri, 2003). Mientras que hacia la primera década de los años 2000 la convocatoria ronda las 250 personas, estimándose la concurrencia de 600 y 700 mil personas entre los días 6 al 8 de enero¹³. Desde allí y también a través de las manifestaciones que también congregan multitudes en los altares que le construyen los fieles a la vera de las rutas, “el Gauchito” –como lo llaman los devotos y fotógrafos– comienza a visibilizarse a través de la prensa nacional e internacional, con una importante participación del fotoperiodismo.

La masividad es uno de los criterios de noticiabilidad que motiva la cobertura periodística pero además a los productores visuales los moviliza el alto grado expresividad y espectacularidad que condensan estas prácticas de religiosidad, así como la fuerza iconográfica y performativa de las representaciones centrales implicadas. Hablamos, por un lado, de la exhibición de un particular modo de intercambio de los fieles y lo sagrado mediada por una afectividad y emotividad desbordante, poco recatada, que diferencia a las manifestaciones del Gauchito Gil de otras; y por otro lado, de la reproducción de banderas

¹² La diferenciación y articulación de las nociones de prácticas religiosas y extrarreligiosas es tomada de las reflexiones propuestas por Rita Segato (2008) y Eloisa Martín (2004 y 2007).

¹³ Estos datos estimativos surgen de un trabajo de campo en varias ediciones de la festividad en Mercedes y análisis de publicaciones periodísticas para la tesis doctoral.

y cintas rojas –color que adquiere un rol simbólico- y en especial de la imagen de un gaucho sobreimpreso a una cruz. Se trata de la imagen de bulto entronizada en el santuario mercedeño en la década del ochenta y que empezó en las últimas décadas empezó reproducirse en banderas, remeras, estampitas, tatuajes y performances corporales de los devotos.

Particularmente, nuestros abordajes previos dan cuenta que esta última representación iconográfica posee una eficacia pragmática que está ligada a sus cualidades icónicas-expresivas y rasgos hipercodificados que favoreció su apropiación y resignificación en diversos ámbitos de producción documental, periodística y artística regional y nacional.

En los capítulos analíticos de los conjuntos fotográficos de esta tesis, especialmente en el *Capítulo 2* volveremos a detallar las historias de migraciones de imágenes y formas constructivas de la iconografía central, sin embargo vale dar cuenta de este resumen introductorio porque de estos complejos procesos de simbolización surge la inquietud de indagar sobre los modos en que las re-presentaciones fotográficas participan de la re-semantización de las prácticas religiosas extrarreligiosas vinculadas a la figura del Gaucho Gil.

El prefijo ‘re’ como señala Zechetto (2011) se trata de “volver poner algo” y/o “añadir algo a una cosa anterior”, o bien, “alude a un efecto que trasciende una obra original”. En definitiva, la re-semantización es una tarea que parte de algo dado de antemano a los fines de expresar una nueva configuración¹⁴.

Por otra parte, el término re-presentación fotográfica que utilizamos para referir a la imagen fotográfica se presenta como una categoría central y también transversal sobre la que volveremos en el apartado teórico. Podemos adelantar que más allá de atender a su alusión, en términos peircianos, a un signo que vuelve a presentar lo ausente, el análisis se interesa en abordar el principio activo de la re-presentación que instituye, legitima nuevas formas y nos impone la presencia no sólo de lo representado sino del hecho y el acto mismo

¹⁴Dice Zechetto que esta nueva configuración “a veces se instala por la pérdida de con tenidos semánticos de un determinado lenguaje; otras, tiene el fin de recuperar una degradación simbólica o mítica, o es un intento de innovación creativa” (Zechetto, 2011: 127).

de representar (Peirce, 1988[1987]; Marin 2009 [1975], Chartier 1992 [1989], Burucúa, 2006).

La doble dimensión de representación-presentación convoca a atender tanto a los sentidos sociales e ideológicos que la fotografía entrama como su especificidad material expresiva visual como “forma de presencia” que tiene la capacidad de interpelar al espectador, en cuya articulación participa activamente de la producción de memorias e identidades (Marin, 2009; Bredekamp, 2010; Mitchell, 2003; Barrios, 2016).

2. Criterios de focalización (II): fotos, viaje y particularidades de los conjuntos

La re-visión de los materiales fotográficos y sobre todo los intercambios (formales e informales¹⁵) con los fotógrafos –quienes manifestaron su predilección de realizar fotos del Gauchito¹⁶ por su carácter iconográfico, barroco y fotogénico¹⁷- nos hizo notar que uno de los ejes condicionantes de la elección de los géneros¹⁸, de la disposición-estructuración-composición de las formas y los contenidos para la construcción de las series y ensayos estaba marcada por la experiencia del viaje.

Si bien la palabra viaje “connota una multiplicidad de significaciones dispares” (Colombi, 2010: 287) en tanto nombra desde los itinerarios de la conquista, hasta las expediciones científicas, la navegación, los éxodos, exilios, las migraciones, las vacaciones, la literatura de viaje y crónicas periodísticas, o el viaje introspectivo (García, 2002; Colombi, 2010)¹⁹, en esta tesis referimos a experiencias de viaje que se inscriben en prácticas de producción fotográfica contemporánea.

¹⁵ Referimos a entrevistas pautadas y otras conversaciones abiertas e intercambios cortos mantenidos vía correo electrónico.

¹⁶ “El Gauchito” es como los fotógrafos llaman –en tono de confianza y hasta de cariño- a la figura del santo popular y a la manifestación devocional masiva que se realiza los 8 de enero en Mercedes, Corrientes. “Nos vamos al Gauchito”; “venimos del Gauchito”, solían expresar Faccioli y Rusconi para referir a en términos generales festividad central.

¹⁷ Sobre estas condiciones del referente se vuelve en el siguiente apartado y en los capítulos analíticos.

¹⁸ Refiere a las “categorías” tipológicas que se construyen teórica y conceptualmente sobre la base de las cualidades y atributos de las imágenes y su modo de vinculación con lo real a los fines de clasificarlas, ordenarlas y sobre todo interpretarlas. Mario Del Boca distingue los siguientes géneros: foto documenta, artística, experimental y arte aplicado y otras variantes en los subgéneros. Estas clasificaciones varían según los autores, materiales y contextos de producción implicados (Del Boca, 2009; Barrios, 2016).

¹⁹ Marcelino García señala respecto al viaje que “la densa y profusa memoria de este núcleo de nuestro magma de significaciones imaginarias es inabarcable, y opera con más o menos vigor en las distintas esferas

Las propuestas que conforman nuestros materiales de análisis incluyen tomas directas en el marco de desplazamientos por espacios geográficos físicos concretos y también re-creaciones de puesta en escena en estudios fotográficos nutridas de viajes introspectivos y prácticas de rememoración que activan signos de un “espacio biográfico”²⁰ en los conjuntos visuales.

Particularmente, la serie de viajes de Estela Izuel incluye capturas de su recorrido por distintos altares ruteros ubicados en las banquetas de diversas vías que unen La Plata y el Sur argentino y La Plata y el Norte hasta llegar y focalizarse en escenas del santuario de Mercedes, Corrientes.

En tanto, las representaciones de los viajes de los fotoperiodistas Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi ensamblan experiencias de traslados desde la ciudad de Corrientes capital al epicentro de la festividad central del Gauchito Gil, en la ciudad de Mercedes, tomas en desplazamiento a lo largo de los 9 kilómetros que incluye el asentamiento de fieles en torno al santuario central ubicado en la banquina de la nacional ruta 123 los días 8 de enero y también a lo largo del ingreso de la ciudad de Mercedes hasta la Iglesia central en el centro mercedense, camino utilizado para el traslado de la cruz peregrina.

Por su parte, la serie de Marcos López, de la que forma parte el retrato del Gaucho Gil que nos interesa atender en detalle, incluye resonancias y la re-significaciones de sus creaciones producto de viajes por Latinoamérica; también presenta focalización en paisajes y escenas de la Argentina mixturada con una particular “representación del yo” que surge a partir de una indagación autobiográfica. De este modo, los trayectos de López suponen viajes de ida y vuelta por distintas geografías para experimentar un encuentro con el otro y el regreso al hogar comprendido como instancia de nueva partida pero hacia la indagación de sí mismo²¹.

de creación (el prolífico cine de viaje, de “carreteras”, la vasta literatura de viaje, el periodismo documental)” (García, 2002: 13)

²⁰ Leonor Arfuch entiende que el espacio biográfico comprende “tanto los géneros canónicos –biografías, autobiografías, diarios íntimos, correspondencias, testimonios y relatos de vida– como sus incontables mezclas e hibridaciones: autoficciones literarias o cinematográficas, experimentación autorreferencial en las artes visuales o en Internet, como en el caso de los weblogs, etc” (Arfuch, 2006: 2).

²¹ En este sentido, para Colombi (2010), el viaje básicamente implica el desprendimiento de lo propio para salir al encuentro de lo otro. Por su parte, Levi Strauss (1972) sostenía que el viaje también puede

En este marco, esta tesis se centra en el análisis de fotografías producidas por estos cuatro autores que recrean diferentes dimensiones de la figura y la festividad del Gauchito Gil en el marco de itinerarios de viajes, imágenes que a su vez conforman series y ensayos más amplios donde también intervienen las palabras para configurar un relato.

Para esta focalización comprendemos como punto de partida que las fotos no pueden comprenderse de manera aislada sino como “un ensamblaje estructurado de prácticas –una formación cultural, un régimen discursivo- que ya incluye prácticas discursivas como no discursivas” (Grossberg, 2012: 42).

Asimismo, la delimitación de la investigación en la producción de los cuatro fotógrafos responde también a la trayectoria regional, nacional e internacional de estos autores²² y otra serie de características singulares de los conjuntos que, desde nuestra perspectiva, representan diferentes vías de visualización del complejo fenómeno del Gauchito Gil.

Estela Izuel realizó, a través un subsidio de la Fundación Antorchas, un ensayo que la llevó a recorrer diferentes santuarios populares de rutas argentinas entre 1997 y 2000 y se trata de una de las primeras producciones en su tipo sobre la temática de la religiosidad popular en el país. De esta experiencia surgió entre 1998 y 2001 la serie “Gauchito Gil”. La propuesta incluye tomas directas y algunas de larga exposición en ermitas ruterías y en el santuario mercedino en las que privilegia a través de la estética del fragmento la captación del relieve y los detalles de los exvotos. Luego incluye la descontextualización de objetos significativos llevados al estudio fotográfico para plantear foto-instalaciones.

En los casos de Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi hablamos de dos ensayos, ambos titulados “Gauchito Gil”, que surgen de una producción documental fotoperiodística basada en viajes compartidos y la búsqueda de miradas compartidas sostenidas en el tiempo (2008-2011) sobre festividad mercedina. La experiencia de continuidad de las prácticas de fotografiar las diversas ediciones de la festividad plantea relaciones de distanciamiento e

comprenderse como una exploración de la propia memoria y que el choque con el otro permite avanzar hacia la revisión de lo que hay dentro de uno (Lévi-Strauss, 1972). Por su parte, Marc Augé plantea que idealmente el viaje “implica la construcción de sí mediante el encuentro con los otros” (Augé, 2003: 75).

²² Las biografías de los fotógrafos vinculadas a las producciones son explicitadas en los capítulos analíticos.

implicación de los autores con lo retratado que fueron produciendo en el transcurrir del tiempo cambios de dirección en la construcción de las miradas de los autores.

Finalmente, el retrato Gaucho Gil (2008) de Marcos López consiste en una reinención de la estampita más difundida del santo popular a través de la cita y la parodia. Esta imagen en el marco de la serie “Sub-realismo criollo” también es planteada como uno de los símbolos de identidad nacional. La serie ensaya una mirada sobre la argentinidad en estrecho diálogo con “Pop Latino”, serie anterior que recrea escenas de Latinoamérica en contraposición a las de los países “desarrollados” o de “primer mundo” y que surgieron de los viajes del autor por distintos países de América. Asimismo, “Sub-realismo Criollo” y el retrato del santo popular están signados por una mirada enfocada en el color local, en los estereotipos identitarios argentinos que no abandonan la reminiscencia constante a lo que López denomina “textura emocional de los recuerdos de la infancia” (López, 2015²³). Allí la serie—que se vale de la puesta en escena y la posproducción digital—devela marcas enunciativas del yo; configura un “espacio biográfico” que interseca testimonios visuales de los viajes por la Argentina con la experimentación autorreferencial con remisiones a travesías de ida y vuelta del fotógrafo a Santa Fe, su provincia natal desde Buenos Aires, su ciudad de residencia actual.

3. Hipótesis

La hipótesis que guía esta indagación afirma que la experiencia del viaje fotográfico se encuentra en la génesis de estas producciones y las formas de relación —distanciada/implicada— que los fotógrafos establecieron en las “dinámicas de pasaje” (Camblong, 2003) con los sujetos, objetos, superficies fotografiadas. Las experiencias de viaje articuladas a una matriz cronotópica específica²⁴, atraviesan con sus huellas las modalidades de configuración de cada una de las imágenes y de los conjuntos.

²³Referencia disponible en: <http://www.telegrafo.com.ec/cultural/item/la-melancolia-compone-el-arte-de-marcos-lopez.html>

²⁴ Es relevante para este abordaje la noción de cronotopo que propone Bajtín (1989). Si bien, el autor pensó la categoría para el ámbito de la teoría literaria, entendemos por nuestras observaciones preliminares que la inter-vinculación del espacio-tiempo resulta definitoria de la orientación de las formas-contenidos y elecciones de los medios, los géneros y sus variantes y cruces para la re-presentación fotográfica.

En este sentido, la consideración de la experiencia de viaje resulta indisociable del discurso que tejen las fotografías en las series y ensayos, formatos que a través del ensamblaje de imágenes y palabras construyen el relato del viaje desde la perspectiva del autor. De este modo, las fotografías no pueden ser concebidas como mera ilustración del viaje sino como formas significantes que, en diálogo con otros textos y siguiendo una ordenación/orientación específica, le otorgan un nuevo sentido a la travesía. De allí, cada foto y fragmento de texto lingüístico de los ensayos o series puede entenderse como “entrettexto” (Barthes, 1994) que en la relación de “intertextualidad” del conjunto (Kristeva, 1997) le otorgan un orden, coherencia y dinámica al relato del viaje.

Por otra parte, ese relato que materializa cada conjunto fotográfico cobra sentido no sólo por las relaciones internas de la configuración del texto sino por su confrontación con la realidad extratextual –ligada a estructuras y procesos históricos, sociales, culturales de referencia, representaciones estéticas e ideológicas vigentes-. También, cada serie o ensayo se re-semantiza a través de las “imágenes de la memoria” que los fotógrafos actualizan en las prácticas de rememoración²⁵, a su vez, traducidas en conversaciones, entrevistas y relatos autobiográficos que circulan en diversos medios. Estos textos y otros, como los escritos de los críticos, alimentan la re-significación de los conjuntos.

En este sentido, entendemos que el abordaje de las “traducciones intra y extratextuales”²⁶ que implica la organización de estos conjuntos comprendidos como “textos complejos” y el diálogo de los conjuntos con los testimonios de los autores nos permite reconstruir los puntos de vista, los “modelos de mundo” que proponen los fotógrafos en torno a las prácticas religiosas y extrarreligiosas asociadas a la figura del Gauchito Gil.

La consideración de la tarea “modelizadora” que encaran estas producciones desestima la noción modernocéntrica que comprendía a la fotografía como el registro más fidedigno de lo “real”. Estas prácticas fotográficas contemporáneas, desde sus diversos

²⁵De este modo, las fotografías se convierten en objetos de rememoración. La rememoración no es comprendida como recuerdo pasivo, sino como una forma activa de la memoria, no como evocación (mnemé) sino como búsqueda (anamnésis) (Ricoeur en Sánchez Cardona, 2010).

²⁶ En el capítulo final de *La Semiosfera I*, Cáceres Sánchez explicita: “el significado del texto, para Lotman, se construye gracias a su correlación con otros sistemas de significado más amplios, con otros textos, con otros códigos, con otras normas presentes en toda cultura, en toda sociedad. Por tanto, comprender un texto (artístico o no) es comprender no sólo las relaciones intratextuales, sino también las relaciones extratextuales y las que surgen de confrontar éstas con aquéllas” (Cáceres Sánchez, 1996: 169).

modos constructivos, re-definen las históricas concepciones de la fotografía de viaje ligada a las expediciones científicas y convoca a reafirmar su condición de “artefacto” productor de sentidos.

En definitiva, las series y ensayos fotográficos construyen miradas que movilizan y legitiman ciertas “visiones de mundo”, forman parte activa de los procesos de regeneración de memorias y participan en la producción representaciones identitarias diversas –de la diversidad religiosa y cultural argentina, de la argentinidad, de la correntinidad–.

Desde ese lugar entendemos que los conjuntos fotográficos que recrean la festividad y la figura del Gauchito Gil re-semantizan los *modos de ver* y *dar a ver*, pensar y percibir las prácticas religiosas correntinas y amplían sus horizontes de sentido hacia dominios que exceden el ámbito religioso.

4. Enfoque y herramientas de abordaje

Si bien esta tesis se concentra en el análisis de imágenes, como señala Joly (1994) el tipo de reflexión que se pueda realizar de una imagen depende de un enfoque que se construye en relación a los debates del campo de observación y de estudio. Entre los problemas que se plantean en la visión de imágenes según Aumont (1996), podríamos decir que este trabajo se pregunta en torno a los problemas de representación y significación de las imágenes. Pero estas imágenes son entendidas desde una *perspectiva semiopragmática*, desde la cual las fotografías - que son el tipo de imagen material visual que analizamos– no pueden ser comprendidas por fuera de su inscripción referencial y pragmática (Peirce en Dubois, 2008).

En esta línea, la mirada se construye en un enclave de los planteos de la Semiótica de la Cultura y la Semiótica Visual con aportes de diversas disciplinas, en particular de los Estudios Visuales y Culturales. Asimismo, la tesis desarrolla una operatoria analítica dialógica transdisciplinar que confronta las imágenes en vinculación con otros textos y sus contextos, utilizando también herramientas de los métodos iconográfico y cualitativo indiciario, provenientes de la Historia del Arte y la Historia Cultural.

De la *Semiótica de la Cultura* consideramos central la concepción innovadora de texto desarrollada por Iuri Lotman en tanto abandona la apreciación que limitó durante mucho tiempo el análisis a su configuración intrínseca, considerada luego incompleta. Esta teoría entiende que el texto necesita de otro texto para funcionar y de allí retoma la concepción del dialogismo bajtiniano y de intertextualidad de Kristeva, vinculándose entre otras remisiones a la corriente de análisis semiopragmática.

Además Lotman desarrolla la noción de “texto complejo” comprendido como un “dispositivo pensante” capaz recuperar informaciones del pasado no sólo a fin de reproducirlas (función informativa) sino de producir asimismo nuevos sentidos (función de invención-creación). Esta concepción permite atender mecanismos de traducción y de regeneración de los sentidos a partir de los ensamblajes artísticos y los conjuntos fotográficos que aquí abordamos.

En enfoque lotmaniano resulta clave en este abordaje por dos razones: en primer lugar porque es una mirada que introduce en el ámbito de la semiótica el interés por abordar los objetos complejos vinculados a la combinación de lenguajes artísticos; en segundo lugar, porque es una mirada convergente en un pensamiento complejo que fracturó los límites de las disciplinas o más bien dinamizó sus fronteras, apostando a la comprensión de los fenómenos de la cultura desde una perspectiva transdisciplinar.

Por su parte, la *Semiótica Visual* también es entendida aquí como un conjunto teórico-metodológico transdisciplinar que luego de una serie de rupturas epistemológicas—entre ellas el giro icónico de los años noventa— busca superar el “fetichismo textualista” y “esencialismo lingüístico” a fin de indagar el principio activo de lo visual en la construcción de lo social en relación con los contextos, las condiciones de producción y recepción (Said, 2004; Mitchell, 2003; Guasch, 2003).

Esta orientación más vinculada al reciente desarrollo de los Estudios Visuales, nos llevó también en el *Capítulo 1* a recuperar y discutir ciertas nociones ligadas a la comprensión específica de la fotografía en relación a la producción de sentidos. Se trata de un recorrido teórico y propuesta de re-formulación del concepto de *re-presentación fotográfica* a partir de la re-articulación de aportes provenientes diversos autores que

proponemos como noción central, ligada a la de *ensamblajes y artefactos culturales* para analizar algunas dimensiones de los conjuntos fotográficos de interés.

En términos generales, desde el punto de vista procedimental analítico, la tesis sigue la perspectiva dialógica concebida por Miajil Bajtín. Esta metodología transdisciplinar de las ciencias humanas tiene por objeto de estudio la actuación del hombre social. En este sentido, Bajtín plantea que sólo es posible “llegar a él y a su vida (...) a través de los textos sígnicos” (Bajtín en Arán, 2006: 88).

Aquí la reconstrucción de las huellas de los enunciados y textos adquiere un rol central. Bajtín señala que ellos en su interpretación de la realidad presentan una “acentuación ideológica”, un “punto de vista” y “siempre ligados dialógicamente a contextos cronotópicos que, al mismo tiempo le otorgan su valor y sentido, dejan huellas de la interacción en su sistema productivo” (Bajtín en Arán, 2006: 88). Estas huellas son las que nos proponemos identificar en el conjunto de nuestros materiales de análisis, siguiendo las operaciones de reconocimiento y comprensión general y comprensión situada.

La delimitación de este enfoque nutrido de diversos aportes, posibilita aprovechar las potencialidades de las operaciones de la semiótica visual de *identificación, reconocimiento e interpretación de la imagen material visual* y la relación de éstas formas con los procesos de simbolización más amplios (Magariños de Morentin 2001). Allí, son centrales también los estudios sobre el carácter icónico, indiciario y simbólico de la fotografía desarrollado por Roland Barthes, Phillippe Dubois, entres otros.

También se incorporan algunos elementos de la *interpretación iconográfica-iconológica*—proveniente de la Historia del Arte, específicamente en los desarrollos de Panofsky y Gombrich y luego retomada por la Historia de la Fotografía, particularmente en los abordajes de Kossoy (2001)—que permiten un abordaje de la forma y el contenido vinculado a ciertos documentos de referencia literaria e histórica, los estilos y las subjetividades del autor. Pero no se entiende una iconología planteada desde una historia lineal sino que dé cuenta de las temporalidades heterogéneas que implica la vida de las imágenes en el seno de las prácticas sociales y discursivas.

En este sentido, el estudio apunta a no descuidar aspectos que tienen que ver con la reproducción, recurrencia y “supervivencia” de figuras y formas visuales en la producción

fotográfica inserta en procesos de circulación y transmisión de la memoria colectiva – procedimientos que alumbraron los estudios de Aby Warburg seguido por Didi Huberman, Burucúa, Ginzburg, entre otros –. Este tránsito o migración de ciertas imágenes de una esfera de la cultura a otra, es articulada en este análisis con la productividad de la noción de símbolo, memoria cultural de Lotman (1996; 2003) y el espesor temporal de las representaciones de Cebrelli y Arancibia (2005; 2007).

Finalmente, el paradigma *cualitativo indiciario* propuesto por Ginzburg (2008), posibilita la identificación de *huellas, indicios* en los materiales fotográficos, relatos y los diferentes escritos relacionados, de las particularidades de las experiencias de viaje, formación cultural y búsquedas de los fotógrafos en relación a lo retratado y las formas de representación vigentes. Este procedimiento además permite analizar un caso como el elegido (los conjuntos de fotos referenciales de la devoción y figura del Gaucho Gil) siguiendo al modo del cazador “los rastros, las huellas, los indicios” que los textos revelan, a fin de sentar las bases para la reflexión de “una realidad más compleja”.

Particularmente este trabajo se aspira a que esta operación de observación de lo “micro”, pensado desde prácticas culturales y discursivas también “singulares” como las fotoperiodísticas, documentales y artísticas, pueda dar cuenta de algunos aspectos generales que hacen a los debates actuales sobre “lo fotográfico” en el campo de la cultura visual contemporánea, la relación de la fotografía con la experiencia de viaje y los puntos de vista que teje y des-teje la mirada fotográfica en torno al mundo del Gauchito Gil, el campo religioso heterogeneizado, la regeneración de memorias y la configuración de representaciones identitarias vinculada este mundo.

5. Antecedentes

El antecedente más próximo a esta investigación es la tesis doctoral en Comunicación, de autoría propia defendida en la Universidad Nacional de La Plata, titulada “*Re-presentaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentido y formas de articulación de la cultura popular-masiva*” (2016). A este trabajo remitimos en detalle al inicio de esta introducción.

Respecto al análisis específico de las producciones de “autor” que nos ocupan –

Guillermo Rusconi, Juan Pablo Faccioli, Estela Izuel y Marcos López– se retoman algunos artículos propios publicados en diversas revistas científicas y en presentaciones a congresos (2011, 2012, 2013, 2014 y 2016a,b,c); y en el caso de Marcos López son de consulta *Debut y despedida. Fotografías de Marcos López, 1978-2009*, ensayo de Valeria González (2010) y *Marcos López y la década del noventa: radiografía fotográfica del neoliberalismo criollo*, tesis de licenciatura de Estefanía Miguel (2013).

Asimismo, en el ámbito de la Maestría en Semiótica, es un antecedente importante la tesis *Escenas (re)memorativas. (Re)memoración de los niños difuntos (angelitos)Táva Villa Olivari. Provincia de Corrientes. Argentina* (2011), de César Iván Bondar. En el trabajo se utilizan fotografías de registro propio del investigador como parte de un corpus más amplio para el abordaje de las escenas re-memorativas. La indagación plantea una perspectiva dialógica transdisciplinar, con focalización en los aportes de la antropología y la semiótica, y hace hincapié en el abordaje de las relaciones entre muerte, memoria y prácticas religiosas.

En el ámbito de las reflexiones sobre las relaciones entre fotografía y religiosidad, es relevante el texto *Retratos en acción: la España de Cristina García Rodero* (2005) de Stanley Brandes. El artículo analiza un ensayo fotográfico de las fiestas religiosas españolas que la fotógrafa Cristina García Rodero vuelca en el libro “España Oculta”. Allí el antropólogo rescata la dimensión etnográfica que estas imágenes aportan para comprender diversos aspectos de las tradiciones y la cultura popular española; así como la importancia de la visualización de la dimensión expresiva del cuerpo en plena relación con el estado espiritual de los retratados, como signos articuladores de la religiosidad.

Además son de referencia *El dios fotogénico. El festejo religioso a través de la imagen fotográfica* (2004) y *Fotografía, muerte y religiosidad* (2006), textos de José Sánchez Montalbán, que reflexionan sobre el festejo religioso y los rituales de recordación de los difuntos a través de la fotografía. Estos trabajos además de reconocer el valor documental, contribuyen a entender el rol creativo y activo de la fotografía en la producción de sentidos en el ámbito de prácticas rituales y/o religiosas. Aportan así por un lado a la superación de su consideración como mera ilustración y la rescata como documento válido a ser analizado con el mismo rigor científico que el discurso

verbal/escrito atendiendo a las especificidades que su abordaje requiere y a ser entendida como espacio de mediación *de y con* el pasado y el recuerdo, y por el otro, se da lugar la comprensión de la fotografía como “artefacto” de producción de sentido no inocente que vehiculiza representaciones ideológicas específicas.

En cuanto a las reflexiones sobre la performatividad de las imágenes, es de referencia un apartado de *La santidad popular de los bandidos rurales. El culto al Gaucho Gil* (2010), tesis de maestría de San Juan Suárez. Aunque no se detiene en el análisis de fotografías, allí el autor aborda el cadáver y la tumba del gaucho perseguido convertido en santo popular junto a las estampitas del difunto santificado, entre otras imágenes circulantes sobre la divinidad, comprendida como superficies o volúmenes significantes.

De los estudios que abordan la fotografía con su dimensión productiva, aunque no refieren a imágenes de prácticas religiosas, rescatamos a nivel regional y nacional, aunque la temática de las imágenes analizadas se aleja del tópico de la religiosidad, los trabajos de Mariana Giordano, Carlos Massota y Alejandra Reyro.

Particularmente, *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño* (2004), estudio de Mariana Giordano, brinda una reflexión de la fotografía entendida como construcción cultural y “agente” ideológico de dominación y control; así como brinda algunas lecturas de reconstrucción histórica de cómo se construyó en la Argentina la imagen de un “nosotros” y “otro” según el eje de civilización y barbarie.

En el caso del antropólogo Carlos Masotta, de su trabajo *Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900 – 1930* (2004), es de interés el análisis de las postales de gauchos en tanto estereotipos que se construyen a través de la imagen postal para aludir a la identidad nacional en el marco de los debates de la construcción de la Nación en el Centenario argentino.

De Alejandra Reyro se encuentra la tesis doctoral *La construcción de la imagen del otro como creación de disenso. Usos y sentidos de la fotografía etnográfica chaqueña en tiempos de estetización de la experiencia* (2014). De este trabajo interesa el abordaje de las relaciones entre la práctica fotográfica y el contexto artístico contemporáneo; específicamente su reflexión sobre los modos en que la fotografía documental y etnográfica

de las comunidades indígenas, considerada históricamente alejada de esfera del arte, a fines de siglo XX y principios del XXI ingresa y es legitimada en este espacio, planteándose más allá del registro documental antropológico construido en base a una ideología colonizadora, como una mirada poética y estética que puede dar lugar a otras lecturas.

De Giordano y Reyero también resulta de interés el texto *La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern* (2010). Este escrito analiza desde estas series obtenidas a fines del siglo XIX y mediados del XX en el Chaco cómo los rostros sonrientes en los retratos obtenidos connotan una interrelación de proximidad entre los fotógrafos y fotografiados.

En esta línea de análisis de la construcción del punto de vista fotográfico, es un antecedente *Mirarse y agenciarse. Espacios estéticos de la performance fotográfica*, estudio de Buxo i Rey (1998). La autora es de la antropología visual y con un corpus variado aborda especialmente interacción entre fotógrafo y fotografiado, la escenificación, la pose y la capacidad de agencia de los sujetos retratados ante la cámara. Cabe señalar que estas investigaciones siguen planteos teóricos-empíricos ya realizados por Barthes (1989), Bourdieu (2004), y más recientemente Green (2007), entre otros.

Específicamente en lo que respecta a las relaciones entre fotografía, viaje y el género del ensayo, resultan relevantes las investigaciones y escritos de Stanley Brandes y Jesús de Miguel, Grete Stern, Luis Priamo, Mariana Giordano y Marcelino García.

El trabajo *Fotoperiodismo y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa* (1998), de Stanley Brandes y Jesús de Miguel se acerca al trabajo “Pueblo español” realizado para la revista ilustrada norteamericana *Life* por Smith, uno de los fotoperiodistas más relevantes de la historia del fotoperiodismo occidental. El texto posibilita aproximarse a la complejidad del trazado del itinerario del fotógrafo, las condiciones de producción y finalmente da cuenta de la etapa de edición, publicación y repercusión del ensayo. Además el escrito aborda el ensayo comprendido como artefacto que presenta una dimensión visible y otra enunciable que entran en interacción para construir un relato.

Al igual que en el artículo sobre Smith, un texto de la fotógrafa alemana Grete Stern titulado *Los aborígenes del Gran Chaco argentino. Un relato de viaje*, escrito en 1971 para exhibir las fotografías que sacó durante su viaje al Chaco, permite tomar dimensión de la

activa participación de los productores visuales en la traducción escritural de la experiencia de viaje.

Si bien, es muy difícil realizar un análisis de orden estructural de este tipo de experiencias subjetivas, la redacción de Stern recrea con claridad los momentos o instancias que conformaron su itinerario por las distintas localidades chaqueñas visitadas en los años sesenta. El artículo *Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco (2005)* escrito por Luis Priamo aporta muchos datos contextuales que permiten reconstruir mejor esa travesía, pero además sitúa el trabajo de Stern como un “precursor” del ensayo fotográfico moderno en la Argentina.

Desde esa posición el texto de Priamo resulta de interés para esta tesis porque nos aproxima a la obra documental sobre la región que no sólo sentó un precedente en el campo del documentalismo fotográfico argentino sino que además es autoría de una fotógrafa cuya producción ha sido y sigue siendo muy valorada también en el campo de las artes. Además Priamo nos brinda una conceptualización del ensayo, aunque ajustable específicamente a la experiencia de Grete Stern, que sirve como punto de partida. Habla de un “recorrido visual” que posee una estructura; una narración articulada que se desarrolla en torno a temas.

Por otra parte, en *Expediciones, fotografía y coleccionismo. Itinerancias visuales de un “cultural bróker” entre dos siglos (2016)* Mariana Giordano, analiza el entramado de la trayectoria de viaje Louis de Boccard. El artículo vincula las dimensiones de visualidad, artefactualidad y coleccionismo en la reconstrucción del itinerario de este personaje, haciendo hincapié en su caracterización que excede el rótulo de explorador y fotógrafo viajero. Giordano ubica a Boccard en un *entre*, en una función de intermediario cultural, en tanto también cumplió roles de agente secreto del Estado Argentino, empresario ganadero, agente inmobiliario, entre otras actividades. Este trabajo también nos brinda pistas para pensar la reconstrucción de las travesías o de los fotógrafos, aunque en nuestros casos son contemporáneos, en función de sus posiciones en las dinámicas de pasaje.

Por último, consideramos importante el trabajo de Marcelino García denominado *Viajar/Contar (2002)*. Si bien este artículo no se detiene en un corpus fotográfico, reflexiona sobre la composición/ estructuración de relatos autobiográficos y de viajes de

ingresantes a Comunicación Social (FHyCS-UNaM). Este trabajo plantea un aporte significativo para pensar estas formas de mediación de la experiencia, que en nuestro caso se focalizarán en relatos de fotógrafos, teniendo en cuenta los indicios de persona, tiempo y espacio que van configurando lo que García denomina la doble dimensión constitutiva de estos relatos: el diseño arquitectónico y la composición orquestal. Más allá de este trabajo específico, en términos generales las indagaciones de García (2002; 2004; 2009; 2012) en el ámbito de la Universidad Nacional de Misiones, son de interés para este trabajo por sus aportes desarrollo de un método indiciario y dialógico en los estudios semióticos.

También son centrales para los capítulos analíticos de esta tesis que hacen foco en pensar los umbrales y las paradojas de lo fotográfico, los artículos de Ana Camblong sobre la semiótica de las fronteras y los discursos paradójicos (2003; 2014).

Asimismo resulta transversal a todo el planteo, la teoría de las representaciones sociales desarrollada por Cebrelli y Arancibia (2005; 2007; 2012). Entendemos que esta categoría en el cruce con los estudios lotmanianos sobre del funcionamiento del texto y los mecanismos mnemónicos de la cultura permiten reflexionar sobre espesor temporal de las imágenes y la configuración y reproducción de representaciones identitarias a partir de la fotografía.

6. Organización de la tesis

Además de contar con esta introducción, la tesis presenta cuatro capítulos y las conclusiones. El **Capítulo 1** se denomina *Re-presentación fotográfica y producción de sentidos. Entre la ciencia, el arte y los tiempos heterogéneos* y recupera ciertas concepciones a las que históricamente estuvo ligada la comprensión de la fotografía en general y la fotografía de viaje expedicionaria en particular. El recorrido teórico persigue la desmitificación de la idea la foto entendida como “registro fiel lo real” para comprenderla como artificio. Asimismo, resalta la necesidad de atender tanto el carácter presentativo y como la memoria de las imágenes. Estos aspectos son retomados en la re-apropiación del concepto de *re-presentación fotográfica* que planteamos ligada a la de los conjuntos fotográficos entendidos como *ensamblajes y artefactos culturales complejos* a los fines de pensar el rol y la potencia per-formativa de las fotografías en estrecha vinculación con las

prácticas sociales y discursivas.

Los capítulos siguientes se valen del dispositivo teórico-conceptual trabajado en el primer capítulo para analizar diversas dimensiones de las fotografías que forman parte el corpus central –las imágenes de autor– en relación con los escritos de los autores o textos seleccionados por ellos (en algunos casos textos literarios por ejemplo) que forman parte de los conjuntos fotográficos, y algunos discursos extra-textuales conformados por transcripciones de conversaciones con los fotógrafos; así como entrevistas publicadas en la prensa y otras referencias de críticos.

El **Capítulo 2** se denomina *Rutas, altares, exvotos. Umbrales y paradojas de lo fotográfico en la serie “Gauchito Gil” de Estela Izuel*. Este capítulo reconstruye los itinerarios de viaje fotográfico por altares rutereros de Izuel y aborda la configuración de *zonas de pasaje* entre el documento y el artificio en la re-creación fotográfica de la simbología del Gauchito Gil plantea la serie “Gauchito Gil” concebida entre 1998 y 2001.

El **Capítulo 3** se denomina *Cuerpos, miradas, sentimiento. Los viajes al Gauchito de Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi*. Este capítulo aborda los trayectos fotográficos de los dos fotoperiodistas provenientes de la ciudad de Corrientes en la festividad central del Gauchito Gil, en la ciudad Mercedes, Corrientes, entre 2008 y 2011. Analiza los modos en que los viajes compartidos de ambos fotógrafos y el contacto prolongado en el tiempo, a partir de las distintas ediciones del festejo fotografiado, fue transformando sus miradas y sus modos de implicación con lo/s retratado/s. Reflexiona de qué manera estas transformaciones, así como otras condiciones de producción/reconocimiento, como las matrices del melodrama que nutren las formas del fotoperiodismo actual, modelaron sus capturas.

El **Capítulo 4** se denomina *Gestos, represión, liberación. El Gauchito Gil rebelado en la serie “Sub-realismo Criollo” de Marcos López*. El capítulo analiza la serie del fotógrafo santafesino residente en Buenos Aires como la intersección del regreso de López de viajes por distintos países de América Latina –en los años noventa- y el comienzo de una exploración de la Argentina en vinculación a una indagación autobiográfica –en los años 2000-. En este sentido, el texto explora las formas de inscripción autorreferencial que plantean las imágenes del conjunto y en especial el retrato del Gauchito Gil. También

reflexiona sobre las potencialidades del recurso de la cita, la parodia, la puesta en escena deliberada, la interrelación de medios y el aprovechamiento de la posproducción digital, de las que se vale el fotógrafo para re-inventar la estampita de mayor divulgación del santo popular en este retrato ligándola a retóricas de la identidad nacional.

Finalmente las **Conclusiones** resumen los temas/problemas abordados en la tesis. El apartado realiza una reflexión integradora retomando los objetivos de partida, con especial hincapié en la observación de los modos en que estas producciones fotográficas contemporáneas se posicionan frente a los enfoques asociados al pensamiento tecnocientífico ilustrado que durante buena parte de los siglos XIX y XX han tomado a la fotografía como su objeto de estudio; y en la comprensión de las formas en que estas imágenes producen una re-semantización de las prácticas religiosas correntinas, y posibilitan o no la re-configuración de memorias e identidades más amplias.

CAPÍTULO 1

RE-PRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA Y PRODUCCIÓN DE SENTIDOS.

Entre la ciencia, el arte y los tiempos heterogéneos

*La fotografía... nos seduce por la proximidad de lo real,
nos infunde la sensación de poner la verdad al alcance
de nuestros dedos...para terminar arrojándonos un
balde de agua fría a la cabeza*

Joan Fontcuberta, El beso de Judas

La interrelación entre fotografía, viaje, ciencia y arte configura extensos debates que han sido abordados por diversos autores de las ciencias sociales. En este capítulo recorreremos algunos planteos teóricos que permiten re-pensar ciertas concepciones a las que históricamente estuvo ligada la comprensión de la fotografía en relación a su conexión con el referente y su producción en contextos de viajes.

En primer lugar, esta reflexión se centra en la foto entendida como registro “fiel” de “lo real” y explora la vinculación de la construcción de este concepto con el sentido/la función atribuida por los expedicionarios a la fotografía de viaje. El texto se aproxima a los contextos, los proyectos, los intereses políticos, sociales e ideológicos que desde el surgimiento del invento fotográfico construyeron parámetros de una mirada estandarizada y homogénea al servicio del proyecto tecno-científico ilustrado. El objetivo es establecer un punto de referencia para analizar en los capítulos que siguen las producciones fotográficas actuales también ligadas al viaje y ver cómo estos itinerarios y prácticas de experimentación visual contemporáneas, vinculadas a otra formación histórica y cultural, plantean continuidades o rupturas respecto a los regímenes de representación heredados.

En segundo lugar, estos ingresos de lectura indagan sobre el modo en que la semiótica debate sobre estatuto de *huella* de la fotografía y de qué manera esta problematización se entrecruza con las nociones constructivistas que pusieron en cuestión la “objetividad” adjudicada a la fotografía para develar su artificio, advertir el “filtro cultural”, el concepto que precede la construcción de la mirada (Fontcuberta, 1997; Kossoy, 2001; Grüner, 2001).

En tercer lugar, el mapeo teórico recupera la noción “supervivencia” de las imágenes, desarrollada por Aby Warburg y continuada por George Didi Huberman (2006; 2009) y explora algunas vertientes de los estudios visuales de los años noventa que –luego de una serie de rupturas epistemológicas²⁷– reclaman abandonar el modelo lingüístico predominante en el análisis de las representaciones visuales hasta la década anterior para atender la especificidad “presentativa” y el rol activo de lo visual en la construcción de lo social (Mitchell, 2003).

Finalmente, los diálogos interdisciplinares de esta cartografía –apoyadas principalmente en la noción de “representación” y su doble poder, propuesta por Louis Marin (2009), los aportes de la semiopragmática y la performatividad– convergen en una re-apropiación del concepto de *re-presentación fotográfica*. La propuesta realiza una articulación con las nociones de *ensamblajes* y *artefactos culturales* a los fines de analizar las orientaciones de sentido que plantean los conjuntos fotográficos que conforman nuestros materiales de análisis centrales.

Si bien es cierto, como señala Arfuch, que sólo la palabra “representación” plantea una densidad significativa que “escapa a cualquier trazado conceptual” y continúa

²⁷Al respecto puede consultarse el artículo *De giros y sus relatos. Fragmentos y digresiones* de Marcelino García (2010). Asimismo vale señalar que para este planteo resultan centrales el giro lingüístico y el giro icónico o visual del que surgen los estudios visuales. Por un lado, el giro lingüístico de los años sesenta, como señala Hall (2010) marcó el enfoque constructor de la representación, el descubrimiento de la discursividad que sin embargo para algunos críticos habría derivado en un “fetichismo textual” (Said, 2004). Por el otro, el giro icónico (tanto de la escuela alemana como estadounidense) reaccionará contra este fetichismo y la esencialización lingüística del análisis de las imágenes y advertirá sobre la pérdida de reflexión de el carácter “presentativo” de las imágenes (Mitchell, 2003). También es sumamente relevante la obra de Roland Barthes y sus esfuerzos en problematizar el tema de la polisemia de las imágenes, la autoría y especialmente el legado de su última etapa de producción, ya que con Cámara Lúcida, abre nuevas posibilidades de interpretación de la foto con el foco puesto en la subjetividad del espectador y su particular relación con lo retratado. Estos debates y aportes se discuten en los estudios de la denominada Cultura Visual contemporánea, que también retoman los planteos del ensayo de Walter Benjamín, sobre la obra de arte en la era de la reproductividad técnica y Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo, entre otros.

delineando “un terreno ubicuo y problemático” (Arfuch, 2002: 209), aquí la retomamos porque consideramos que resulta productiva para pensar la doble dimensión de representación-presentación de la fotografía en relación a lo social y lo discursivo. Es decir, se piensa la *re-presentación fotográfica* desde una visión superadora a la idea clásica de mimesis y se la entiende desde un principio activo. Hablamos de una re-presentación que no solo reproduce sentidos sociales e ideológicos sino que los intensifica, los produce; además de poseer como representación visual una especificidad, una “forma de presencia” con capacidad de interpelación al espectador (Marin, 2009; Bredekamp, 2010; Mitchell, 2003).

En términos generales, el bosquejo del mapeo teórico apunta por un lado, a pensar la “transitoriedad histórica” de un concepto; es decir pensar el modo en que la *re-presentación fotográfica* adquiere diversos sentidos según las posiciones de sujeto, las modalidades de interpretación de los problemas y la situación contextual e histórica que la ancla y atraviesa; y por el otro, persigue elaborar a partir de nuestros intereses específicos, centrados en el análisis de conjuntos fotográficos contemporáneos, una “caja de herramientas” no restringida a una escuela particular sino más bien tendiente a construir una mirada dialógica trasdisciplinar de abordaje que permita dar cuenta de la identidad inestable y ambigua de la fotografía, la fijación provisoria de sus sentidos en estrecha vinculación a otros textos, a los usos y las apropiaciones²⁸.

1. La foto de viaje, las expediciones científicas y el registro “fiel” de lo real

La lente del tecnocentrismo concibió a la fotografía desde sus inicios²⁹ como una técnica capaz de documentar fielmente la realidad, prácticamente sin la intervención del hombre. Por su relación de semejanza y continuidad indicial con su referente, en función de intereses y visiones de mundo específicas, se la llegó a considerar como un “espejo de lo real”. Sin embargo, esa concepción de esencia mimética se transformó al tiempo que los

²⁸ Esta perspectiva implica descartar la primacía de una “postura académica autosuficiente” (Richard, 2010: 34). También en Deleuze y Foucault hacen referencia a la necesidad de concebir a la teoría como “caja de herramientas” (Deleuze y Foucault, 1972; Foucault, 1985; Deleuze, 1991). Particularmente, en el campo de la semiótica de nuestra región es relevante la concepción de trebejos semióticos de Ana Camblong (2011).

²⁹El invento de la fotografía fue anunciada y difundida oficialmente en Francia en 1839, aunque los experimentos con el daguerrotipo son anteriores.

estudios reconocieron el valor testimonial y documental desde una visión crítica y observaron en la foto un artefacto que permite al hombre construir su versión de lo real.

Desde mediados del siglo XIX a esta parte, interpretaciones diversas coinciden en concluir preliminarmente que la fotografía presenta al menos con dos caras: la de testimonio/documento y la de artefacto/ creación (Kossoy, 2001).

Ahora bien, una mirada retrospectiva más detenida sobre estas dimensiones nos llevan a advertir que el relato científico tecnocentrista del siglo XIX ocupó un rol fundamental en la consideración de la foto como el registro “más fiel de lo real”.

Esta posición es llevada al extremo en la narración de sus inventores/ promotores comerciales Louis Daguerre y Fox Talbot³⁰ que resaltaron la capacidad del procedimiento técnico para documentar fielmente la realidad prácticamente sin mediar la intervención del hombre. En este sentido, Talbot señala que la foto surge por la “mera acción de la luz sobre papel sensible” e insiste en que las imágenes resultan “grabadas por la mano de la naturaleza (...) sin ninguna ayuda del artista” (Talbot, *The Pencil of Nature*³¹, citado en Cortés Roca, 2011: 30).

Con el objetivo de redoblar ese sentido de “copia fiel” no mediada, un aviso publicitario que promocionaba el daguerrotipo indicaba: “Deja que la Naturaleza plasme lo que la Naturaleza hizo” (Fontcuberta, 1997: 26). Esta línea de argumentación, como insiste Fontcuberta, se presenta a la naturaleza o a una realidad externa y pretendidamente objetiva como la productora de su representación a través de la fotografía.

Hasta el propio Albert Bisbee hacia 1853 resalta en su manual de daguerrotipia que tal era la “capacidad de certeza y magnitud” de la técnica que “las facultades humanas resultan incompetentes (...) los objetos se delinean ellos mismos y el resultado es verdad y exactitud” (Bisbee en Fontcuberta, 1997: 27).

³⁰ Los primeros experimentos realizados por Nicephore Niepce en Francia llegan a las manos de Louis Daguerre que tras un acuerdo presenta el daguerrotipo en 1839 en la Academia de Ciencias y Bellas Artes en París y además consigue apoyo político y lo lleva a la Cámara de Diputados. Aquí, frente a discursos potentes que realzan la utilidad de la tecnología para impulsar el progreso, las expediciones y el posicionamiento francés en el mundo, el invento es adquirido por el Estado. Por su parte Fox Talbot en Inglaterra crea el calotipo que reemplaza la copia en plancha metálica por el papel, siendo el procedimiento más difundido.

³¹ Se considera uno de los primeros libros fotográficos de la historia publicado por entregas entre 1844 y 1846.

Bajo ese paradigma del “automatismo natural”, carente de filtros ideológicos, se propagó el ideal de “objetividad” que construyó a la fotografía como una de las principales aliadas del pensamiento tecno-científico ilustrado y “garante” de su proyecto racional que aspira establecer la Ley, una verdad.

Aunque vale indicar que las prácticas de viaje del siglo XIX aparecen especialmente ligadas a formas de narración escritural que se materializaron en numerosos volúmenes de libros constructores de los puntos nodales del discurso científico moderno³², también la fotografía empezó a jugar un rol relevante desde mitad de esa centuria, aunque hay pocos trabajos regionales que la estudien en profundidad³³.

De este modo, respondiendo a ese régimen de pretensión de objetividad y registro de una verdad, durante una parte significativa de la historia de la ciencia, la imagen fotográfica se constituyó en un “el instrumento de exploración” de excelencia. Sin embargo, Joan Naranjo (1998), quien analiza los inicios relación de la fotografía con la antropología específicamente, advierte que las primeras expediciones fotográficas de las que surgen los primeros libros ilustrados, álbumes y atlas de lugares y culturas “exóticas” editados entre 1830 y 1850, carecían de una base científica.

El autor señala que esas primeras fotos de viaje que luego adquirieron un interés etnográfico fueron realizadas por comerciantes, médicos, misioneros, políticos, cónsules, navegantes, fotógrafos comerciales, ilustradores y cronistas; y en su mayoría las imágenes fueron tomadas bajo un prisma documental y artístico. Ante esta situación, los científicos de la naciente antropología, que en la época de la expansión colonial y comercial no realizaban trabajo de campo sino se dedicaban a analizar los documentos que les llegaban de los viajeros, encontraron que el material que recibían “no era lo bastante homogéneo” para realizar, por ejemplo, la clasificación de las diferentes razas humanas (Naranjo, 1998: 17).

³² En el caso de los relatos de viajeros vinculados a la Argentina, Mario Román resalta los textos de científicos y naturalistas, como Charles Darwin, Alcide d’Orbigny, Ambrosetti, Marin de Moussy, Auguste Bravard, Hermann Burmeister, entre otros, y los considera centrales en la configuración e instauración del campo científico del país. También la investigación de Román permite aproximarse a los modos en que la escritura viajera “inventó un verdadero imaginario territorial” que “junto a la cartografía dio lugar al discurso de la nacionalidad” (Román, 2012: 18).

³³ Vale destacar en la región el proyecto de investigación de Mariana Giordano (2016) sobre fotografía y expediciones en el Nordeste.

En este contexto surge el desarrollo de diferentes criterios de toma fotográfica – como la medición morfométrica, la sistematización a través del retrato de frente y perfil de la foto antropométrica³⁴- y la elaboración de manuales³⁵ que impulsaron la estandarización de las tomas y la obtención de datos y medidas “fidedignas”. Estos métodos y manuales hablan del modo en que las producciones de las principales expediciones fotográficas que se multiplicaron exponencialmente desde la mitad del siglo XIX en adelante, por la simplificación del procedimiento fotográfico, fueron modeladas por un concepto.

En respuesta a esa necesidad de estandarización y sistematización, las capturas que apuntaban a “revelar” las maravillas de “un mundo desconocido” –paisajes, razas, formas de vida consideradas “exóticas” a los ojos de los viajeros- se ajustaron a una serie de tipologías que les permitían a los estudiosos realizar luego comparaciones de los “tipos” retratados (Naranjo, 1998: 16).

En este sentido, las prácticas fotográficas de viaje se erigieron en una potente tecnología de construcción de la alteridad, sumándose así a una tradición de prácticas de escritura de viajes con las que se fueron configurando ensamblajes complejos, como los álbumes o atlas de viaje, entre otros formatos.

La foto de viaje, más allá de la especificidad que la define dentro del campo de la fotografía moderna, también se enmarca en una lógica amplia del sentido del viaje expedicionario que desde un inicio persiguió el “descubrimiento”, vinculado entonces a una mirada exotizante del colonizador y aquel que buscaba el sometimiento del otro para beneficio propio³⁶. Ya desde tiempos de la conquista de América, como señala Tzvetan Todorov, se planteaba el “exotismo”³⁷ como un motor que desencadenaba “la vocación por

³⁴Sobre la fotografía antropométrica y las expediciones fotográficas en Argentina particularmente puede consultarse Penhos, 2005; Giordano, 2011.

³⁵ Naranjo menciona que en 1854 la *British Association for the Advancement of Science* (BAAS) publicó un manual clave que sería distribuido entre los viajeros para recopilar información imágenes estandarizadas. Se trató del *Manual of Ethnological Inquiry* (Naranjo, 1998: 12-13).

³⁶ Estos fines que definieron las formas de relación del viajero con el otro (desde el histórico expedicionario de los inicios de la conquista hasta el más moderno vinculado al desarrollo tecnocientífico), se vinculan con el perfil que asumen el viajero asimilador y el aprovechado, según dos de los “diez retratos de viajeros” que Tzvetan Todorov describe en *Nosotros y los otros*. Los otros retratos son el exota, el turista, el asimilado, el exiliado, el alegorista, el desengañado y el filósofo (Todorov, 1991) cuyos perfiles en algunos casos pueden servir para describir los modos de relación de los fotógrafos viajeros contemporáneos con diversos matices.

³⁷ Todorov también ofrece una interesante revisión del término a partir de Segalen para pensar las miradas exotizantes más actuales (Todorov, 1991).

el viaje, por el desplazamiento fuera de la ciudad y su órbita civilizada”. En esta línea, el autor que analiza los relatos de viajeros al “Nuevo mundo” enfatiza que “la verdadera ganancia del viaje exige más que un trofeo de guerra: lo que interesa es el relato mismo, la historia del ‘descubrimiento’ (Todorov, 2009: 23-24).

Particularmente, las fotografías también ligadas a esa lógica de los viajes del “descubrimiento” empezaron a clasificarse en vistas, monumentos, costumbres y diversas tipologías raciales y sociales que abonaron la reproducción de estereotipos. Los usos de estas tipificaciones pueden rastrearse incluso en las nominaciones que acompañan la producción de los fotógrafos comerciales viajeros que llegaron a la provincia de Corrientes en el siglo XIX. Podemos citar desde las vistas urbanas y los tipos sociales de los socios Benítez y Pagés que pasaron por la ciudad de Goya en 1876 o las del suizo Samuel Rimathé en la ciudad de Corrientes capital hacia 1895, cuya colección es relevante además porque la producción cuenta con una de las primeras fotos referentes a prácticas de religiosidad correntina que aún se conservan³⁸. También estas tipologías marcaron las formas de ordenación/clasificación de los archivos fotográficos, incluso nacionales y regionales³⁹.

En definitiva, los mecanismos de modelación; las estrategias, operaciones, procedimientos de ordenación de la mirada (selección, recorte, y organización, clasificación) develan cómo la fotografía más que una técnica inocente se utilizó como una tecnología al servicio de la “Verdad”, o lo que determinada formación histórica postuló como Verdad. Más bien como dice Fontcuberta la fotografía “cumplía una función de mecanismo ortopédico de la consciencia moderna: la cámara no miente, toda foto es una evidencia. La foto se convertía así en una ética de la visión” (Fontcuberta, 2010: 10).

³⁸ Esta fotografía refiere a adoración de la Cruz de los Milagros. Una descripción de esta foto en particular en relación a colección de Rimathé puede leerse en Barrios (2011). Vale señalar también que este fotógrafo, si bien fue considerado uno de los pioneros de la fotografía social en el país por captar en sus imágenes además de la vibración de la nueva ciudad, la marginalidad y la pobreza del interior, el fotógrafo también incluyó tomas de familias de indígenas, criollos, gauchos y otras subclasificaciones por oficios que se publicaron en las principales revistas ilustradas del país como producto de una óptica costumbrista.

³⁹ Estos datos surgen de un mapeo de fotografías históricas realizados en seis archivos nacionales y regionales para la tesis doctoral. Valiéndonos de esa revisión también para el trabajo de un seminario de esta maestría se planteó la concepción tanto de la fotografía como del archivo en sí como “dispositivos” que no sólo seleccionan y archivan datos, información sino que son instrumentos de control social, porque tal como lo explicita García “producen y difunden información” y cumplen un rol fundamental “en el funcionamiento de los engranajes de saber y poder, las máquinas de crear, que también mueven y modelizan el cuerpo social” (García, 2004:116-117).

Así como Román inscribe a la escritura de viaje del siglo XIX en un relato mayor que respondió al orden del discurso de la Modernidad y a una “observación disciplinada” encarnada por el viaje científico, también la fotografía se ajusta a este paradigma que tuvo por finalidad “clasificar todas las formas de vida del planeta” (Román, 2012: 21).

De allí que Fontcuberta cuestiona esa creencia en la verdad de la foto e insiste que actúa como el beso de Judas ya que “detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real. El signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos y de historia” (Fontcuberta, 1997:17).

A ello también refiere Gisele Freund (1993) cuando en su historización de la fotografía insiste en la necesidad de superar la consideración de la fotografía como documento ingenuo que “aparentemente” otorga a la historia del conocimiento científico el procedimiento de reproducción “más fiel e imparcial” de la vida social, para entender que el estudio de la máquina fotográfica, sometida a toda clase de “manipulaciones” que respondieron desde su aparición a variados intereses, es inseparable de una historia social y política.

2. La foto como *huella* y artefacto cultural

Hasta aquí, como señala Jacques Rancière, la fotografía venía a “encarnar la idea de la imagen como realidad única resistente al arte y al pensamiento” (Rancière, 2008: 108) que a la par de esa insistente negación de su estatuto de arte también se le negaba a la imagen su carácter de objeto fabricado. Sin embargo, fueron las prácticas fotográficas, muchas de ellas ligadas al campo del arte y en conexión fructífera como en campo teórico crítico, las plantearon propuestas liberadoras de ese falso realismo ontológico. Principalmente las vanguardias estéticas de principios de siglo XX plantearon con sus experimentaciones y manifiestos una ruptura con la idea de representación dominante en el arte. Del arte que “copia” se pasó al arte que “crea la realidad” (Casullo, 1999) y los usos de la fotografía no quedaron exentos a este movimiento.

En articulación con las prácticas fotográficas, los sistemas de análisis teóricos dieron un viraje. Hacia mediados del siglo XX hasta nuestros días fueron muchos los

autores que se ocuparon de develar que la fotografía lleva desde su origen el germen de “transformación de lo real”. Esta observación parte de la propia necesidad de una toma de posición del fotógrafo en la captura, una relación de distancia/cercanía con lo retratado donde se desarrollan diversas relaciones intersubjetivas y la dinámica de la producción de sentidos en la que se inserta el recorte, conllevando diversas operaciones de alteración en su reproducción y apropiación. Correr ese velo implicó como plantea el epígrafe de Joan Fontcuberta (1997) el arrojado de un balde de agua fría a la cabeza de los “creyentes” en la Verdad de aquel registro casi “perfecto” de lo real.

En este sentido, Pierre Bourdieu (1979) y Boris Kossoy (2001) refuerzan la mirada constructivista cuando dicen que el recorte fotográfico se encuentra atravesado por un “filtro cultural”, focalizando el análisis en cómo se construye el sujeto histórico y cómo su visión construida y en relación a los contextos atraviesan la configuración de las fotografías.

Particularmente, desde el campo de la semiótica varios especialistas reconocen también su carácter construido. De hecho Lowry, Green y Company (2007) sostienen que el análisis teórico semiótico influenciado por el posestructuralismo, el psicoanálisis, el feminismo y el marxismo posterior a Althusser devolvieron hacia la década del ochenta a la fotografía al campo de la discursividad social⁴⁰.

“La fotografía quedó firmemente emplazada en el territorio de lo sociocultural y fueron esas disciplinas que se involucraron en formas de análisis apropiadas a esa perspectiva las que proporcionaron el contexto para su teorización, que a menudo se analizó en términos de ‘políticas de representación’” (Lowry, Green y Company, 2007:8).

No obstante, vale señalar que las numerosas reflexiones de la semiótica sobre el estatuto signico, sobre la ontología de la imagen alimentaron el planteo de la “creencia en su verdad”.

⁴⁰ Esta devolución al campo de la discursividad social es una cuestión reclamada por Eliseo Verón en su texto *Espacios públicos en imágenes* (1997).

De los diversos estudios se puede citar *La ontología de la imagen fotográfica* (1980) de André Bazin en la que se resalta la “esencia” del medio a partir de la ausencia de la mano del hombre en la captura de la imagen. Por su parte, Roland Barthes en escritos más tempranos como *El mensaje fotográfico* (1961) definía a la foto como “un mensaje sin código”, destacando que su especificidad se halla vinculada a la analogía entre imagen y referente. Luego los pasajes del pensamiento del semiólogo francés desembocan en *La cámara lúcida* (1989), una obra clave que abre nuevos caminos para la interpretación de la imagen atendiendo a la experiencia emotiva y las formas de relación subjetiva del observador con lo retratado, pero que también hace hincapié en destacar la especificidad de la foto como *huella* de la luz sobre la película

Siguiendo esta línea de análisis, Philippe Dubois insiste que ante todo la fotografía es vestigio del pasado, un presente fugaz retratado. Indica en este sentido:

“...más allá de todos los códigos y todos los artificios de representación, ‘el modelo’, el objeto referencial captado, inevitablemente retorna (...) Antes de cualquier otra consideración representativa, incluso antes de ser ‘imagen’ que reproduce las apariencias de un objeto, una persona o un espectáculo del mundo, ante todo, es esencialmente, es el orden de la huella, de la traza, de la marca(...) pertenece a toda una categoría de signos” (Dubois, 2008: 44-55).

42

De esta manera, también retomando la relación triádica del signo planteada por Charles Peirce, Dubois resalta el carácter de *index* de la fotografía desde su relación de conexión con el referente. Es decir, reivindica el modo en que la fotografía se define a partir de la obstinación del referente de “estar siempre ahí” (Barthes, en Dubois, 2008).

Asimismo, Barthes hablaba de la muerte como presencia inseparable de la fotografía, como un acto de suspensión del continuum vital, poniendo el acento en cómo la imagen dice siempre “lo que ha sido”, concepto que también se vincula a la de “presente etonográfico”⁴¹. Esta reflexión le sirve a John Tagg (1988) para ser aún más contundente

⁴¹ Este concepto está desarrollado en Edwards (1992) y refiere a ese pasado que “ha sido” y que la imagen preserva. Como el antropólogo preserva la huella de lo que “ha sido” y está en peligro de extinción. Ese ideario liga a la fotografía con antropología del siglo XIX y parte del XX. Ver más en: Edwards (1992) y Giordano (2009).

en su revisión de esta relación dialéctica de presencia/ausencia bartheana que opera en la relación referente– foto–espectador y afirma: “La imagen que llega a la mente es la fotografía como máscara mortuoria (...) esa máscara significa lo mismo que ‘ha sido y ya no es’” (Tagg, 1988: 8).

La noción de huella y de ausencia de lo real se complejiza en las reflexiones de Joan Fontcuberta. Este autor reivindica la noción de huella de la foto en la medida en que ha sido producida “a partir de la colisión de los rayos luminosos sobre la película”; sin embargo insiste que es una “huella diferida” porque “entre el modelo y el soporte han intervenido una serie de dispositivos operativos y tecnológicos que obedecen dictados culturales e ideológicos. Unos dispositivos que mitigan la nitidez de la huella original y permiten su osmosis” (Fontcuberta, 1997: 78-79).

De allí Fontcuberta vuelve a resaltar la intervención de un “filtro cultural” en la construcción de la imagen y, por otra parte también recalca que en el marco de la “era de la posfotografía” (Fontcuberta, 2010), la construcción fotográfica está más bien regida por la lógica del montaje o de las intervenciones manuales o digitales ya sean explícitas y consensuadas como ocultas o disimuladas que refuerzan la ilusión de verdad del documento. Aquí se realza su carácter de dato icónico manipulable e integrable a ensamblajes diversos.

Al respecto, recuperando la mirada de Ronald Kay (1980), el investigador chileno José Pablo Concha Lagos refuerza esa idea de la foto como transformación de lo real, incluso más allá de su condición digital o analógica. Este autor realiza un análisis del procedimiento técnico, donde evidencia los distintos niveles de abstracción que ejercita el hombre para lograr la imagen técnica; así también da cuenta de las resonancias de ese producto en la cultura que implican distintas formas de relacionarse con él e investirlo sentido. La reflexión no sólo confirma el carácter construido de la foto sino que significa para el autor “la emancipación de la imagen del objeto” (Concha Lagos, 2004: 75).

En definitiva, este marco de referencias indican el modo en que el proceso semiótico-discursivo, anclado en la praxis social y condicionado por formaciones históricas y regímenes de valoración específicos, se presenta como el lugar donde aquello que *fue* en

algún aspecto retorna pero también se transforma; lo real se “ficcionaliza” para ser pensado, al decir de Rancière (2008), cobra nueva vida y se re-significa permanentemente.

De este modo, de la noción de imagen fotográfica entendida como documento y evidencia histórica que funciona en determinados contextos a modo de “prueba” de lo acontecido, en tanto conserva una “traza de lo real” congelada en la trama de la imagen (Barthes, 1989; Dubois, 2008); se vuelve a resaltar la noción de fotografía comprendida además como “artefacto” de producción de sentidos.

Cuando hablamos de “artefacto” nos referimos en términos de Jan Mukarovsky (1977) –quién teoriza desde semiótica del arte- a un objeto físico-material con propiedades y estructura específicas moldeada por alguien que adquiere un valor estético-cultural cuando se pone en relación con conciencia colectiva que le otorga significación. En términos del autor esta relación configura el “objeto estético”; esto es equiparable a lo que Mijaíl Bajtín (1989) entiende como una formación que nace en las “fronteras de lo material” en tanto surge de la relación entre la conciencia creadora y la contempladora, igualmente creativa que le otorga nueva vida al objeto estético.

En otras palabras, referimos a la fotografía como artefacto cultural, no restringido al campo de las artes, en tanto está socialmente construido, supeditado al decir de Jean-Marie Schaeffer a convenciones de uso y de circulación social; al “servicio de estrategias de comunicación diversas” (Schaeffer, 1990: 8).

Esta idea de artefacto convoca a reflexionar sobre las implicancias de la consideración de la fotografía como tecnología emblema de los descubrimientos del siglo XIX. Es decir, observar el modo en que éste símbolo de progreso moderno, incluso desde su definición como instrumento de “conocimiento”⁴², así como se configuró como medio

⁴² Según Foucault, el conocimiento usado para regular la conducta de los otros, implica constricciones y no puede entenderse por fuera de las relaciones de poder y viceversa. “No hay relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento, y no hay conocimiento alguno que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (Foucault 1977, en Hall 2010: 478). Asimismo esa relación de saber/poder trabaja a través de prácticas y tecnologías que responden a contextos y regímenes de verdad específicos. En ello se inscribe esta lectura de la fotografía como dispositivo de despliegue de poder que es trabajado en detalle en el apartado 2 del presente Capítulo.

democratización del arte también se constituyó en máquina de control y despliegue de poder, entre otros roles atribuidos⁴³.

En esta línea, Cortés Roca resalta que las fotos a medida que capturan lo que vemos también “nos enseñan a verlo; ponen el mundo frente a nuestros ojos, mientras nos dice que eso nos pertenece” (Cortés Roca, 2011: 15). Por ello, también Freund insiste en que la importancia de la fotografía “no sólo reside en el hecho que es una creación” sino sobre todo porque “es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento” (Freund, 1993: 8).

Esta consideración permite entender la *re-presentación fotográfica* como artefacto cultural, al igual que los ensayos y series por su carácter de *ensemble* también pueden ser considerados artefactos más complejos. Estos artefactos se conciben atravesados por prácticas y representaciones socio-históricas e ideológicas que además de “archivar y hacer circular con fluidez conceptos ideológicos complejos” (Cebrelli y Arancibia, 2005), de reproducir, también intervenir en la producción creativa de esos sistemas de valores y modelos de mundo. Vale aclarar sin embargo, que la *re-presentación fotográfica* y los ensayos y series están en dimensiones diferentes. En el ensayo, la fotografía se vincula a la palabra que ocupa un rol protagónico en construcción conceptual y orientación valorativa del ensamblaje; y en la serie, además de la interrelación interna de los diferentes lenguajes, también la orientación de sus sentidos están definidas por su intertextualidad con las series precedentes y posteriores. De allí que las series pueden concebirse como eslabones de una cadena de producción de sentidos. Sobre la noción de *re-presentación fotográfica* y la de ensamblajes y artefactos culturales ligada a los conjuntos fotográficos se vuelve en el *apartado 4* del presente capítulo.

⁴³ Al respecto, resultan de relevancia los trabajos de Giordano (2004) y Ramón Gutiérrez (1997) sobre la construcción de la imagen del indio chaqueño y la historia de la fotografía en Iberoamérica respectivamente, o de Caggiano (2012) sobre las disputas en torno al género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública; entre otros⁴³. Giordano evidencia en su análisis el rol de la foto como “agente” de dominación y mestizaje cultural en la región del Gran Chaco argentino; mientras en esta misma línea, Gutiérrez describe su utilización como artefacto de colonización, medio posicionamiento de clase y formateo cultural en una extensión más amplia.

3. La memoria de las imágenes y su carácter presentativo

Decíamos también que hay una dimensión de “mostración” o “presentación” en la imagen que es importante discutir. En este sentido este apartado retoma algunos aportes de la “ciencia de la imagen” alemana y los estudios visuales estadounidenses para trabajar esta cuestión.

Ya a principios del siglo XX, Aby Warburg, el fundador de la llamada *Bildwissenschaft* o “ciencia de la imagen”⁴⁴, advertía que la imagen posee la capacidad de “parar” el tiempo en tanto adquiere condición de acto presente en sus instancias de mostración, así como se inviste de un principio activo capaz de generar en la relación inmediata con quien la mira su propia significación (Moxey, 2009; Cangi, 2011).

Esta capacidad es la que le permite a la imagen, más allá de vehiculizar ideologías y funcionar en relación a los intereses para los cuales fue creada, también subvertir esos sentidos atribuidos en su circulación. Es decir, al tiempo que la imagen condensa una densidad histórica-cultural compleja, puede a su vez generar nuevas trayectorias de sentidos desde las diversas instancias de circulación/mostración que la alejan de las motivaciones y expectativas de significación concebidas por el creador.

Del mismo modo, al decir de Didi Huberman, la fotografía también puede plantearse como una imagen “anacrónica”, un montaje de “tiempos diversos” que configuran “anacronismos” y que la hacen poseedora de “más memoria y más porvenir que el ser que la mira” (Didi Huberman, 2006: 20; 2009: 32).

Asimismo, esa densa memoria de la imagen está hecha de la re-creación de esquemas de citas, de elementos iconográficos alojados y permanentemente actualizados en

⁴⁴ La *Bildwissenschaft* indaga el modo en que la imagen adquiere su propia identidad con cierta autonomía frente al texto lingüístico. Trabaja no sólo obras de arte, también imágenes mediáticas, objetos de la cultura popular, prácticas sociales, entre otras y esta amplitud resulta relevante en la reflexión sobre la fotografía. Mayor desarrollo sobre los lineamientos de esta escuela, así como sobre las diferencias e intersecciones con los estudios visuales norteamericanos pueden leerse en las correspondencias entre Boehm y Mitchell y el estado de cuestión realizado por Ana García Varas en el libro *Filosofía de la imagen* editado por Varas (2011). Por su parte, Warburg particularmente se ocupó de analizar supervivencia de las imágenes, la memoria de éstas; así como las relaciones entre gestualidad, expresión corporal, movimiento, expresividad, simbolismo y arte del Medioevo al Renacimiento. Fanger resalta al respecto que el historiador “demostró cómo durante el período transcurrido entre el 1100 y el 1300 el arte superó la necesidad que de la boca de los personajes salieran pergaminos escritos: las palabras fueron sustituidas por gestos, expresiones faciales (...) el lenguaje visual de la pasión” (Fanger, 2011:10).

la memoria colectiva. Desde allí, estos elementos son re-apropiados y reintroducidos por la imagen en la cadena discursiva, facilitando su reconocimiento desde la recepción. Se trata de un mecanismo re-iterativo, anclado en el proceso de semiosis, que brinda a la *representación fotográfica* una potencia y un poder para reactivarse y proliferar después de largos períodos en distintas esferas de la cultura (Cebrelli y Arancibia, 2007, Malosseti Costa, 2001).

De alguna manera, podríamos decir entonces que en la capacidad reproductora y regenerativa de sentidos de la imagen; así como en sus cualidades sensibles inherentes; reside su potencial performativo y su capacidad de pervivencia más allá de la materialidad del lienzo, el metal, el papel, la diapositiva o la pantalla que la hace visible en un presente efímero.

Es a Warburg a quien le debemos gran parte de los estudios sobre esta “vida” de las imágenes sobre la que aquí volvemos. Este influyente historiador del arte centró su exploración en el potencial de la forma en relación al gesto, las emociones a través de las imágenes, haciendo hincapié en la memoria, la supervivencia y la migración de estas formas iconográficas a través de las representaciones a lo largo de la historia (principalmente se conoce su indagación sobre la actualización y re-significación de las fórmulas del pathos del Medioevo en pinturas del Renacimiento)⁴⁵. Sin embargo, algunos referentes alemanes plantearon más bien un rodeo ontológico para resaltar este status animado de las imágenes rechazando, a su vez, el modelo lingüístico desde el cual se analizaban las imágenes hasta la década de 1980. Estos autores, son los que anuncian hacia la década 1990 el “giro icónico” en Alemania (Gottfried Boehm, Horst Bredekamp y Hans Belting). En paralelo, otros referentes en Estados Unidos hablarán también del “giro hacia las imágenes”, “giro visual”, o “giro pictórico” –según diferentes traducciones- con connotaciones diferentes (W.J.T Mitchell, James Elkins, Keith Moxey)⁴⁶.

En la línea alemana, Gottfried Boehm plantea una visión que privilegia la indagación del carácter ontológico de la imagen por encima de su función política e

⁴⁵ Línea que puede ser seguida en los estudios de Panofsky, Gombrich, Burucúa, Ginzburg o el mismo Didi Huberman, entre otros.

⁴⁶ Por la aparición en paralelo de los planteos, aunque presenten diferencias importantes, se suele llamar a estas escuelas los estudios visuales alemanes y los estudios visuales estadounidenses.

ideológica. Se intenta responder en primer lugar ¿qué es una imagen?; ¿dónde se encuentra el lugar de la imagen en la experiencia?; ¿cómo funcionan las imágenes en la experiencia? (Varas, 2011).

En este sentido, Horst Bredekamp resalta, entre otros postulados, que el poder de la imagen se encuentra asociada a su forma de “presencia” o “modos de presentación”, siendo esta forma la que la define como tal. El autor, que acuñó a principios de los años 2000 el concepto “imagen técnica” para estudiar la importancia de las imágenes científicas en la construcción del conocimiento descartando su concepción como mera ilustración de los contenidos escritos, a la vez desarrolla su teoría sobre los “actos de imagen”.

Brekamp establece tres actos fundamentales que desempeñan imágenes: 1) aquellas que presentan esquemas como estándares de valoración a imitar con el objetivo de influir en el espectador y ejemplifica con cuerpos humanos y gestos heroicos; 2) las imágenes “sustitutivas” que ocupan el lugar del objeto al que refieren y le otorgan nueva presencia y nueva vida, como las imágenes religiosas; y 3) las imágenes que poseen una fuerza “intrínseca” basada en la fuerza de la forma y las propiedades visuales (Bredekamp, 2010).

48

Esta teoría nos advierte sobre la necesidad de reflexionar acerca del modo en que las imágenes fotográficas desde sus aspectos formales y físicos interpelan al espectador. Si bien los primeros dos tipos de actos se aproximan a algunas ideas desarrolladas por otros autores, el tercer tipo de acto convoca a una discusión detenida en los atributos intrínsecos de la imagen. Es decir, la fuerza de la forma, la figura, el color hecho cuerpo en la materialidad la imagen, aspectos cruciales que permiten a quien la mira tomar conciencia de sí. Aunque la mirada enfocada en este tipo de acto tiene limitaciones y se presenta como una posición ontológica radical en tanto deja de lado las relaciones de lo visual con los regímenes de in-visibilidad y las prácticas culturales específicas⁴⁷, a su vez posibilita complejizar nuestra mirada sobre la cualidad fáctica y expresiva de las imágenes.

⁴⁷ La crítica hacia esta perspectiva la desarrolla Lumbreras (2010), no sin antes señalar su pertinencia a los debates de la época en tanto el enfoque se desarrolla en reacción a los modelos lingüísticos imperantes aplicados al análisis de las imágenes así como a los paradigmas culturalistas de interpretación de los sentidos ideológicos, al entender que estos enfoques descuidaron la especificidad de las imágenes. Sin embargo, como señala Lumbreras (2010) la atención puesta en la indagación las propiedades físicas de las imágenes han dejado de lado el estudio de su condición de representaciones y su función social y política. Por ello, la

Sin desatender otros niveles de lectura, esta perspectiva convoca a comprender que más allá de los significados ideológicos diversos devenidos de tiempos precedentes que la configuración de la imagen entrama en tanto construcción social, la fotografía en este caso, posee además la capacidad de afectarnos desde su atractivo formal, técnico y medial, en términos de Belting, construyendo desde allí también su dimensión de agencia.

Esto permite observar, como señala Moxey que “los artefactos visuales están incrustados en medios y que unos no pueden ser estudiados sin los otros” (Moxey, 2009: 9). Esta reflexión retomada por la referente de los estudios visuales estadounidenses de lo que Hans Belting dio en llamar la “antropología de la imagen” centra el análisis en el Medio-Imagen-Cuerpo y refiere al medio como metáfora del cuerpo humano. En relación a ello cita Moxey de Belting: “‘así como los artefactos visuales están inscriptos en los medios, las imágenes internas están inscriptas en el cuerpo humano’. El medio es pues una figura para la agencia de los objetos visuales que son concebidos como algo más que representaciones” (Moxey, 2009: 10).

Sin embargo, cabe preguntarse aquí ¿hasta qué punto este medio o cuerpo de las imágenes no se presenta como el efecto de regímenes de verdad que sostienen diversas relaciones de saber/poder en el mirar y el ver?

Para retomar esta pregunta más adelante, cabe acotar que a diferencia de Bredekamp a quien algunos autores consideran el más formalista en la línea de la *Bildwissenschaft* por la trascendencia otorgada a los modos de “presencia” de la imagen sobre otras dimensiones⁴⁸, las lecturas de Belting, y en particular las realizadas sobre fotografía, que hacen hincapié en las relaciones entre la imagen, el medio y la mirada; entre productor, espectador, mirada y mundo, nos habilitan, en parte, a resituar el análisis en el ámbito de la cultura. Ello sin desatender el reclamo que la indagación de las imágenes no puede ser reducida sólo a códigos y significación.

En este sentido, este referente señala que “la fotografía reproduce la mirada que lanzamos al mundo” y en esa línea la foto se plantea como “un medio entre miradas”, así

alternativa es apostar por una mirada integradora que responda a la especificidad que definen a las imágenes como tales sin desatender las prácticas socio-culturales en las que se insertan y las relaciones de poder que las atraviesan. La apertura estará en parte planteada en la corriente de los estudios visuales norteamericanos.

⁴⁸ Así puede leerse en la crítica de Lumbreras (2010).

como somos los propios sujetos los que “damos animación al medio”⁴⁹ para recuperar de él nuestras propias imágenes (Belting, 2007: 276 y 295).

De este modo, el abordaje del estatus animado de las imágenes – que en la indagación de Belting diferencia y relaciona dos tipos de imágenes: las internas, de la imaginación, y las externas o materiales- resulta relevante para pensar el carácter performancial y agencial de la fotografía de prácticas religiosas aunque la autonomía de su agencia es relativa porque como indica Moxey (2009) la animación de las imágenes, su capacidad de afectación, deriva de la relación que se establece con quienes la miramos. Entonces el análisis experimenta un desplazamiento del foco centrado en la imagen y su materialidad a las relaciones de esta con la mirada del espectador, en tanto sujeto y actor social, y el proceso intersubjetivo que ello implica. El reconocimiento del sujeto como parte activa en el proceso de semiosis abre la discusión en torno a la imagen hacia una dimensión antropológica y comunicacional significativa. De este modo, su comprensión no sólo depende de la valoración del estatus ontológico sino también de su interacción con el hombre en su entorno socio-cultural.

De hecho, esto nos lleva a responder a la interrogación que, en tanto el mirar y el ver son prácticas culturales, la apreciación/disposición de la forma, el cuerpo, el medio de las imágenes está condicionada necesariamente por un régimen representacional e iconográfico, una codificación cultural que se actualiza y regula en los modos de percepción. Incluso cuando nos referimos al nivel denotativo del análisis de la imagen, como bien aclara Hall, si bien este estado refiere al sentido literal del signo y se nos presenta como naturalizado “no es natural” (Hall, 2010); en tanto la perspectiva resitúa su pregunta en la relación entre el espectador y la imagen aparecen también los interrogantes sobre las convenciones, las reglas y los regímenes históricos que median este vínculo.

Por su parte, el planteo de Moxey realiza una nueva apertura que acerca algunos postulados alemanes, a pesar de las dis-continuidades, al de los estudios visuales estadounidenses. En este sentido, resulta interesante el acento puesto por Mitchell y Moxey en el análisis de la imagen como *presentación* de la *Bildwissenschaft* pero otorgándole

⁴⁹ El medio aquí no se reduce a medios masivos sino refiere al artefacto (técnico- creativo) material, soporte, cuerpo en la que se plasma la forma de la imagen y que posibilita la relación de su mundo de formas, signos y valores con la del espectador.

centralidad al concepto de visualidad que pone en relación la imagen, con las instituciones, el discurso y las relaciones de poder. Además de la pregunta insistente en ¿qué es la imagen?, Mitchell avanzará hacia el cuestionamiento: ¿para qué sirven y qué quieren las imágenes? (Lumbreras, 2010).

Entonces, lo visual no refiere solamente al proceso fisiológico de la visión sino más bien a la construcción de lo social desde la mirada. Se entiende esa visualidad como el resultado de una compleja trama de prácticas institucionales, relaciones históricas y de poder que se intersectan en los *actos de ver y dar(se) a ver*.

Desde este punto de vista, volverá a primar la necesidad de entender a las imágenes en sus especificidades en la vida de la cultura; es decir, importará más allá de sus formas y significados intrínsecos o inmanentes los significados que ellas adquieren en el horizonte más amplio de la producción y reproducción cultural.

4. Re-presentación fotográfica, ensamblajes y performatividad

La cartografía de categorías y conceptos hasta aquí trazada converge en una noción de *re-presentación fotográfica* que se expone como superadora del concepto de mimesis. No se la piensa sólo como aquello que está en lugar de su referente, que vuelve presente lo ausente o como signo que refiere en algún aspecto o carácter a su objeto, sino además como un principio activo que instituye, legitima nuevas formas y nos impone la presencia no sólo de lo representado sino del hecho y el acto mismo de representar (Marin 2009; Chartier 1992; Burucúa, 2006).

Específicamente, la problemática de la productividad de la imagen y su capacidad performativa, que aparece como constante en las discusiones expuestas, hace retornar la reflexión a la concepción de representación propuesta por Marin (2009). Para el autor *re-presentar* desde el prefijo *re* alude en primera instancia a la noción de sustitución, el poder de la imagen de volver a *presentar* lo ausente; o en términos peircianos señala un signo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad (Peirce, 1897). Sin embargo, representar también implica un segundo efecto que Marin llama “efecto de sujeto” y refiere al poder de la representación de exhibir su propia presencia y construir con ello al sujeto que la mira; de redoblar, intensificar la presencia; de instituir, autorizar y legitimar formas y

modos de ser, de percibir y de actuar. Aquí más que las relaciones de semejanza o contigüidad física con su referente, importa la capacidad del signo de adquirir una forma simbólica.

Retomando esta noción, en definitiva las inquietudes de este trabajo se orientan a indagar, por un lado qué idea de rastro-memoria actualizan las producciones fotográficas contemporáneas y, por el otro, a desentrañar ese “doble efecto” o “doble poder” de la *representación fotográfica* vinculada a las prácticas discursivas y no discursivas. Para ello resulta necesario atender el modo en que las instituciones, los sujetos se crean representaciones para sí e invisten de sentidos a las fotografías; y a la inversa, cómo estas representaciones le otorgan sentido y legitimidad a las percepciones y acciones de los sujetos por un lado y de las instituciones por el otro.

El segundo poder de la representación al que se refiere Marin nos advierte también acerca la potencia performativa que pueden adquirir determinadas imágenes sobre la base de ciertas prácticas institucionales y relaciones históricas concretas. Esto se relaciona con lo que sostiene Mitchell (2003) acerca de la capacidad que tienen algunas imágenes de imitar la vida humana, de proliferar y reproducirse, así como la facultad que tienen de afectar y “controlar la vida de sus creadores” en el sentido de que pueden impactar sobre las prácticas y creencias.

Este segundo poder remite a la instancia en que las representaciones están “en situación de ejercer una acción sobre algo o alguien; no actuar o hacer, sino tener la potencia” (Marin, 2009: 4), es decir, tener la posibilidad de hacer-hacer. Sin embargo, esta potencia requiere ser comprendida desde los contextos de producción y uso, a la vez desde los lugares donde la mirada y las imágenes configuran construcciones simbólicas, sistemas de códigos, prácticas de ver y mostrar, pero también de visibilizar e invisibilizar (Mitchell, 2003; Guasch, 2003).

Por otro lado, la noción de performatividad permite atender la capacidad de agencia de las imágenes, lo que Butler entiende como “una expectativa que termina produciendo el fenómeno mismo que anticipa” (Butler, 2001: 15). Esta visión profundiza las indagaciones sobre la exploración del lenguaje y su “potencial performativo” que propusiera John Austin y reelaborara Jacques Derrida (1972) desde el posestructuralismo. Este potencial remite a

una capacidad que adquiere fuerza normativa en la cita, la re-iteración, que no sólo reproduce sino también inventa (Derrida, 1972). Esto le permite a las imágenes en su interacción con las prácticas sociales y discursivas no solo formatear sino también “producir” relacionalmente los cuerpos, las identidades y las memorias, en definitiva construir la “realidad” accionando *en, sobre y con* ella.

Desde los estudios culturales, esta dimensión reproductiva y a la vez inventiva se puede relacionar a la noción de representación a la que refiere Hall (2010). El autor señala que aunque las representaciones “trabajen” por la fijación de los significados, siempre éstas se plantean como el tejido de una trama que no se cierra en un significado dado, sino que se regenera en la propia actividad semiótica-discursiva. En otras palabras, la *representación fotográfica* no se manifiesta ya como una imagen con poder que actúa sino que en su actuación re-iterada “se hace poder en virtud de su persistencia e inestabilidad” (Butler, 2001:28).

En definitiva, la cuestión de la performatividad y la agencia de las imágenes implica pensar, desde la perspectiva de Gell (1998) retomada por Mitchell (2003) entre otros, a la fotografía como un elemento activo en la invención de la cultura.

En el caso de los ensayos y series fotográficas de la festividad y la figura del Gaucho Gil, pensar la dimensión performativa implica observar cómo los conjuntos en relación con los trayectos de producción de los fotógrafos, sus búsquedas vinculadas a los regímenes de representación vigentes, portan conceptos y valores específicos sobre la concepción de la fotografía en la producción contemporánea, la cultura ritual o religiosa y/o en torno a retóricas identitarias diversas; también implica pensar el modo en que estos conjuntos inciden en las percepciones, la inteligibilidad y en las acciones de los sujetos, en interacción con ellos en instancias de circulación también desde su dimensión de mostración/ presentación (Cebrelli y Arancibia: 2007; Barrios: 2014).

En este sentido, vale aclarar que este trabajo no se detiene en realizar un análisis de recepción de los conjuntos fotográficos, pero sí analiza esta dimensión performativa desde las elecciones de composición/construcción que realizan los fotógrafos; es decir atendiendo a las citas, apropiaciones y actualización que los autores hacen en sus producciones de imágenes o ciertos esquemas representacionales potentes, capaces de incidir en las formas

de percibir de las personas, que están almacenados en la memoria colectiva. También en algunos casos se analizan el material medial/presentativo seleccionado por los autores para exhibir sus producciones. Los tres capítulos que siguen plantean análisis específicos al respecto.

De este modo, comprendemos que la fotografía en sí reclama ser entendida desde su doble dimensión de representación-presentación, atendiendo tanto a los sentidos ideológicos y temporalidades diversas que entrama; como a su especificidad expresiva visual. Pero también los conjuntos plantean una condición de ensamblaje complejo que debemos tener en cuenta. Estas unidades heterogéneas - remitimos aquí al concepto de *ensemble* propuesto por Iuri Lotman- no sólo apelan a referentes de la memoria cultural para su configuración sino que también plantean interrelaciones diversas entre imágenes y palabras hacia el interior del conjunto.

Como en el *ensemble* de un texto espectacular o cinematográfico, los ensayos y las series de interés se presentan como textos complejos que combinan distintos tipos de sistemas de signos, discretos y no discretos, una dimensión visible y otra enunciable, donde las relaciones entre las partes y éstas en la configuración el todo resultan relevantes para advertir la orientación de los sentidos de la narración visual-verbal compleja –en los casos analizados son mayoritariamente visuales-. Asimismo, específicamente las series también definen su orientación valorativa por la puesta en relación de los eslabones de la cadena serial, los conjuntos en sucesión; por vinculación de la serie de focalización con los conjuntos precedentes y posteriores. En otras palabras, esas dimensiones convocan a dar cuenta de la interacción interdependencia o independencia entre los elementos y conjuntos y en ese marco también cobran importancia los mecanismos de traducción que se dan en las zonas de fronteras internas y externas de los textos.

En este sentido, también estos conjuntos pueden concebirse como lugares de indeterminación y pasaje. Es decir, como umbrales donde pueden reconocerse las posiciones de sujetos –también relacionales-, la influencia de cierto “ojo de época” vinculado a la configuración de formaciones históricas-discursivas específicas y el funcionamiento de las operaciones de transversalidad que experimentan los diversos lenguajes fotoperiodísticos, documentales, artísticos.

Llegados a este punto, al igual que los álbumes de fotografías viajeros analizados por Giordano (2016), estos ensayos y series pueden considerarse como artefactos, como lo son cada fotografía, verso o fragmento de texto que en los conjuntos se encuentran. Estos artefactos son concebidos como “formas materiales que cristalizan ciertos modos de construcción visual del mundo social, que pueden asumir una función práctica, mnemónica y/o estética” (Giordano, 2016: 15).

Finalmente, vale señalar que estos ingresos de lectura dan cuenta de las múltiples dimensiones de análisis a partir de las cuáles podemos aproximarnos a las imágenes en relación con las prácticas y los discursos. Asimismo, el trazado de la cartografía conceptual propuesto –que se nutre principalmente de Semiótica de la Cultura, la Semiótica Visual, la Historia del Arte, los Estudios Visuales y Culturales – configura nuestra “caja de herramientas”, las referencias obligadas a la que acudimos para el análisis dialógico y trasdisciplinar⁵⁰ de los conjuntos fotográficos que se despliega en los capítulos que siguen.

⁵⁰ Más sobre este enfoque y los métodos retomados puede consultarse en el *apartado 4* de la Introducción.

CAPÍTULO 2

RUTAS, ALTARES, EXVOTOS

Umbrales y paradojas de *lo fotográfico* en la serie “Gauchito Gil” de Estela Izuel

El viaje (como el andar) es el sustituto de las leyendas que abrían el espacio a algo otro.

Michel De Certeau, La invención de lo cotidiano

En el origen de los grandes relatos épicos, hay viajes, vagabundeos, recorridos, encuentros. Pero si todo relato es viaje, se debe a que ha sido compuesto, creado, y que de su concepción primera a su elaboración final, se ha verificado un recorrido...

Marc Augé, El tiempo en ruinas

El término viaje viene del catalán *viatge* y contiene en su raíz latina el vocablo *vía*, sinónimo de camino o ruta. La expansión de la devoción al Gauchito Gil y específicamente de su mundo visual se liga a historias de andares, inscripciones en altares y capillitas ubicadas al costado de las rutas argentinas y también está vinculada a la proliferación de representaciones visuales altamente performativas. Las prácticas devocionales en torno a esta figura milagrosa se visibilizaron con fuerza en los últimos 30 años (1980- 2010) a través de rituales que incluyeron modos de apropiación y demarcación de territorialidades a la vera de los caminos y formas emotivas y expresivas de relación con la divinidad fuertemente mediadas por ofrendas e iconografías en constante movimiento. Se trata de objetos e imágenes de configuración heterogénea que los devotos y simpatizantes transportan y *performan*, que inscriben en sus cuerpos. Asimismo, los trayectos de vinculación de estas personas con el Gauchito de los milagros están marcados por viajes y desplazamientos, como las migraciones de devotos correntinos al Gran Buenos Aires y otros puntos del país que llevan y traen sus imágenes y propagan las prácticas rituales,

también estrechamente ligados a actividades comerciales ambulantes y fronterizas, peregrinaciones, entre otras.

El viaje también remite a esa zona de *pasaje* (Camblong, 2003) que posibilita el tránsito de un espacio conocido a uno desconocido y esto, en el marco de este trabajo, nos conecta con el *itinerario* emprendido por los fotógrafos y artistas visuales para re-crear el mundo del Gauchito Gil. En este contexto, el viaje fotográfico es comprendido como aquel posibilita “abrir el espacio a algo otro” como plantea Michel De Certeau en el epígrafe.

Situados en el intersticio de la configuración del mundo visual del Gauchito Gil a la vera de los caminos y de los modos de recreación de ese mundo en las fotografías contemporáneas (o de modelización de ese mundo exterior en términos de Lotman), este capítulo analiza el *itinerario* de viaje realizado por Estela Izuel entre 1998 y 2001 para la construcción de la serie “Gauchito Gil”. Para ello se rastrean los *indicios* de la travesía en el ensamble de imágenes (11 en total) y el texto lingüístico (un poema titulado *La refalosa*, escrito por Hilario Ascasubi, uno de los primeros poetas referentes de la literatura gauchesca) que construye el conjunto fotográfico publicado en la página web personal de la fotógrafa⁵¹.

La serie, comprendida como un ensamblaje complejo, es puesta a su vez en diálogo con otros textos que circulan en diversas instancias discursivas-comunicativas, como datos contextuales y el testimonio brindado por la autora en una comunicación personal, en otras entrevistas difundidas en medios de comunicación masiva y fragmentos de otros escritos de la fotógrafa sobre esta experiencia de viaje.

Cuando hablamos de datos del contexto nos referimos a la trayectoria de producción de Estela Izuel y a los paradigmas de representación fotográfica vigentes que le otorgaron las herramientas para re-crear el mundo extratextual (estas referencias son expuestas en el primer apartado); y al mundo visual devocional del Gauchito que la autora referencia y modeliza (estos datos son revisados en el segundo apartado del capítulo).

Como la serie no puede comprenderse por fuera del eslabón de series que conforma la producción general de la fotógrafa, a lo largo de los diversos ingresos de lectura (del resto de los apartados) que organizamos como instancias o momentos del viaje fotográfico

⁵¹ http://www.estelaizuel.com/gallery_single.php?lang=es&album=6&id=15

(inicio del viaje, ingreso a las capillitas, salida y regreso) remitimos al conjunto precedente que construyó Izuel denominado “Santuarios”.

Según nuestras observaciones preliminares, esta propuesta establece una relación intertextual con el ensamblaje donde focalizamos nuestra mirada a partir de diversos aspectos compartidos: temáticos, estilísticos-compositivos, etc. Al final de este apartado puede consultarse una captura de pantalla de la galería de series de la producción de la autora y el modo de presentación de serie en la que focalizamos la mirada.

En términos generales la serie “Gauchito Gil” es analizada aquí en relación al itinerario fotográfico comprendido como una *experiencia liminar* que plantea en términos de Camblong (2003, 2014) la emergencia de *umbrales semióticos*⁵². En ese marco, en los materiales que configuran el corpus se indagan las formas de construcción de la mirada que materializa el conjunto. Se observa cómo la fotógrafa desarrolló su investigación sobre el fenómeno de fe, recorrió escenarios y planteó la focalización en ciertos aspectos de la devoción, transitando del estado de una observadora distante y extasiada con lo desconocido al de una más involucrada gracias al intercambio fluido con los actores y su ambiente socio-cultural.

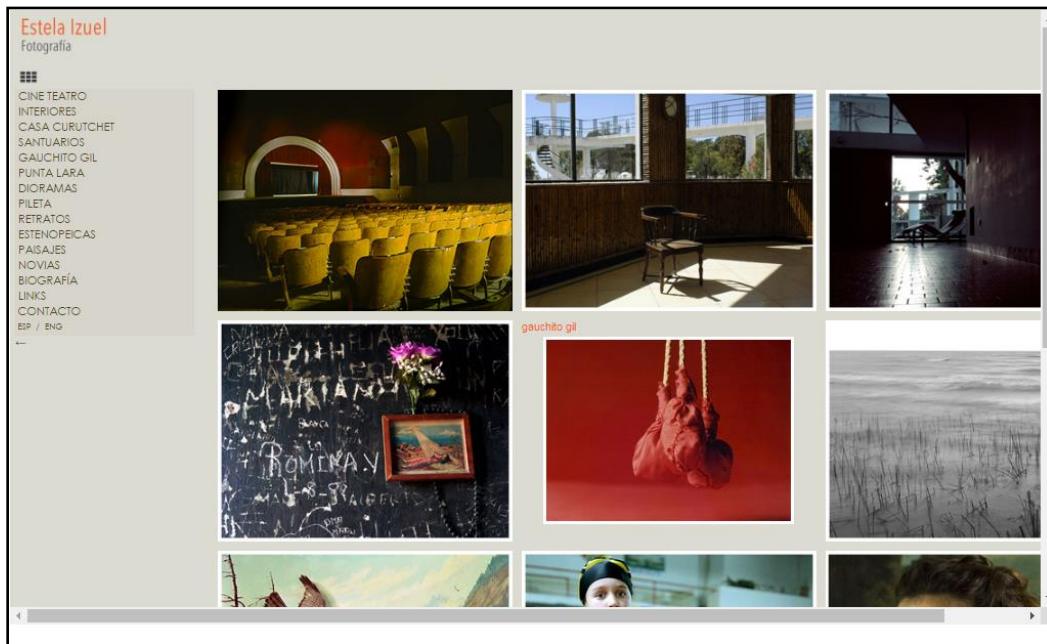
58

Además, el trabajo aborda las zonas de *pasaje*⁵³ entre géneros fotográficos (entre el documento y el artificio) que es posible evidenciar en una apreciación preliminar de la sucesión de imágenes que conforma la serie. En ese sentido, el texto también se pregunta de qué modo esta experiencia de “lo fotográfico” confronta desde la praxis los postulados la teoría fotográfica tecno-científica ilustrada sobre la función social de la foto y su vinculación con lo “real” ligada al registro objetivo, así como en torno a la relación

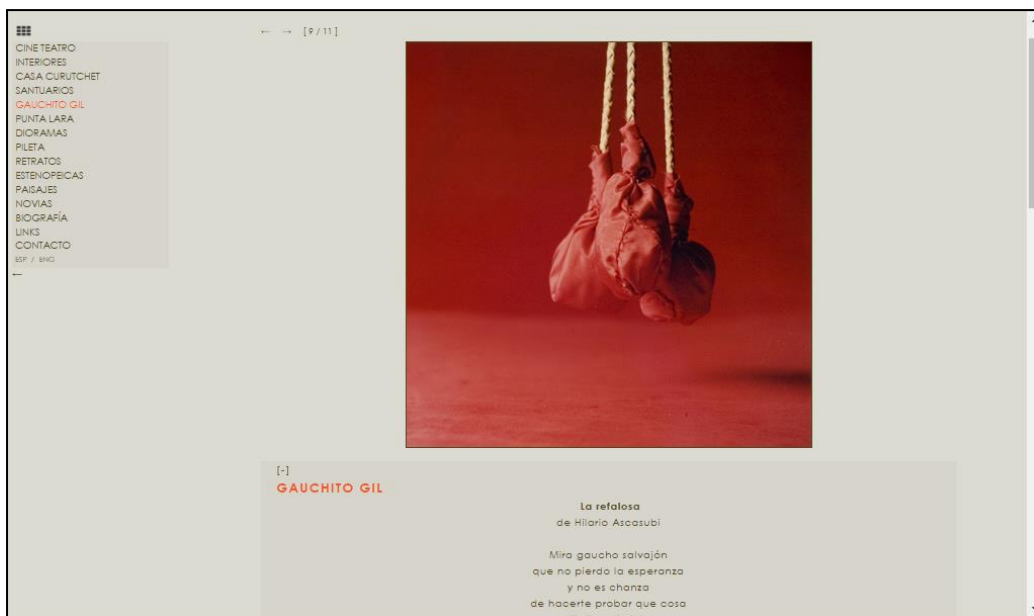
⁵² Ana Camblong entiende que “el umbral emerge instaurando la discontinuidad del límite (supone el continuo interrumpido) pero se abre al mismo tiempo un proceso de alteraciones imprevisibles que la dinámica de su emergencia desencadena una compleja potencialidad de componentes semióticos en juego” (Camblong, 2003: 24). La experiencia *liminar*, entendida en el marco de los itinerarios fotográficos, nombra el “punto de inflexión” del viaje fotográfico, de las prácticas fotográficas en el que se instaura un nuevo modo de construcción de la mirada. En algunos casos esa experiencia surge atravesando límites espaciales concretos como el pasaje de la banquina de una ruta al portal de una capillita, el ingreso a una capillita y establecimiento de contactos con protagonistas, objetos, ambientes que puede incidir en, afectar los modos de construcción de la mirada fotográfica. La focalización, afectada por esta experiencia, puede fijarse en un altar o un exvoto.

⁵³ Aquí nuevamente acudimos a una reapropiación de la noción de umbral desarrollada por Camblong (2003). La autora señala que el pasaje no sólo pone en escena el movimiento de tránsito sino también implica la transitoriedad. En relación a los géneros fotográficos, nos interesa observar cómo dependiendo de la posición del sujeto, desde la misma praxis, la fotografía puede ser valorada como documento o de artificio, a la vez que el itinerario va desplegando construcción paradójica de lo fotográfico.

distanciada/ implicada de la “autora” con lo fotografiado. Asimismo, se explora en qué medida los paradigmas de formación de la fotógrafa asociada a disciplinas artísticas como la pintura, su vinculación con espacios expositivos de arte influyó en sus intereses y formas de re-presentación.



Galería. Series Fotográficas. Web Estela Izuel oficial.



Presentación. Serie Gauchito Gil. Web Estela Izuel oficial

1. La fotógrafa, los paradigmas fotográficos, la serie como travesía

Estela Izuel nació en La Plata en 1966, es profesora de Artes Plásticas egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Forma parte de una generación de fotógrafos argentinos que heredó de las décadas de 1960, 1970 y 1980 una tradición experimental interesada en explorar los usos de la foto ligada a los nuevos lenguajes del arte. Siguiendo el legado de las vanguardias artísticas de principios de siglo XX, introducidas en el ámbito nacional principalmente con el trabajo fotográfico de Grete Stern y Horacio Cópola que formaron parte de la Bauhaus, también en el contexto argentino se empezó a cuestionar la idea de una realidad distanciada y objetiva que esperaba ser registrada por la cámara para concebir a la práctica fotográfica como una vía de construcción de la realidad.

A mediados de la década de 1990, según historiza Valeria González (2011) la fotografía argentina logra ser legitimada dentro de los circuitos de exposición y comercialización artística. Ya estrechamente ligadas a ese campo, las propuestas empiezan a circular por los salones de bellas artes y a vincularse con la pintura, la escultura, las instalaciones y el cine. En este marco, se forma, produce y expone Estela Izuel y por lo tanto es la realidad extratextual con la que se debe confrontar la serie comprendida como texto, en términos lotmanianos, para observar la orientación de sus sentidos.

En su trayectoria de producción, la autora recibió varios premios nacionales y expuso en salones nacionales e internacionales. Participó desde 1998 de diversas muestras colectivas, entre las que se destacan varias ediciones del Salón Premio Fundación Klemm a las Artes Visuales y del Premio Fundación Andreani; Interfaces La Plata – Corrientes; Altar Girls en el Museo de las Américas, Denver, USA; Praxis International Art Miami; entre otros. De las muestras individuales se pueden citar: Cine-Teatro en el Centro Cultural Rojas, Buenos Aires (2011); Casa Curutchet, Museo Guamán, Concepción del Uruguay (2007); Retratos, Pop Hotel Boquitas Pintadas, Buenos Aires (2004) y Santuarios Rojos, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires (2002).

A través de un subsidio de la Fundación Antorchas, Izuel realizó un ensayo sobre santuarios populares entre 1997 y 2001, una de las primeras producciones en su tipo en el

país que la llevó a emprender un viaje por la ruta que une La Plata y Neuquén para luego recorrer las provincias de Santiago del Estero, Chaco, Tucumán, La Rioja, Catamarca, San Juan y Mendoza. La producción incluye referencias a prácticas y capillitas de diversos santos populares, entre ellos: la Difunta Correa, Santa Catalina, El Gaucho Lega, Santa Librada, San La Muerte, Lázaro Blanco y el Gauchito Gil⁵⁴.

De esta experiencia la fotógrafa dividió los esfuerzos y editó dos series: “Santuarios” dedicada a los altares de la mayoría santos populares citados, y “Gauchito Gil” que tiene tomas producidas entre 1998 y 2001. Esta última serie está compuesta por 11 imágenes que incluyen fotos en blanco y negro y color que focalizan la mirada en los altares ruteros, en las capas semánticas, las huellas de memoria de los exvotos que configuran la simbología del santuario del Gaucho Gil en la ciudad de Mercedes, Corrientes, Argentina y finalmente algunas experiencias de registro de exvotos sacados de contexto en montaje en estudio. En la edición de la serie disponible en su página web⁵⁵, Izuel decidió poner a dialogar las imágenes que se reproducen automáticamente mientras las observamos en la pantalla con “La Refalosa”, un poema de Hilario Ascasubi.

En general se observa que la propuesta de Izuel instaura, desde la propia configuración del viaje, de la travesía como punto de partida de su investigación y producción visual, una *dinámica de pasaje*. El desplazamiento por distintas rutas y capillitas, su asomo e ingreso a algunas de ellas, como el propio santuario mercedense donde focaliza en particularidades de los exvotos para luego tomar la decisión de regresar al estudio, descontextualizar y re-significar los objetos en foto-montajes, entendemos trae consigo aparejado “una experiencia concreta del límite” (Camblong, 2003) a la que buscamos aproximarnos en los apartados que siguen.

⁵⁴ Estas referencias surgen de una comunicación personal con la fotógrafa en Junio de 2016.

⁵⁵ Estela Izuel señala que la serie está compuesta por más de 11 fotografías, pero esas 11 que selecciona para su porfolio en la página web (<http://www.estelaizuel.com/>) resultan las más representativas. Entrevista a la autora, Junio de 2016.

2. Signos del Gauchito a la vera de los caminos

El primer signo visual de referencia de la devoción al Gauchito⁵⁶ fue una cruz clavada en medio de un campo del *paiubre* mercedeño. Este signo indicaba el lugar donde Antonio Mamerto Gil Núñez fuera degollado en manos de la policía, posiblemente un 8 de enero de 1878. Según diferentes testimonios que son re-visitados en la tesis doctoral que precede este trabajo, luego esa cruz habría sido trasladada a las afueras del campo, más precisamente al costado de un camino. Allí permaneció y siguió siendo venerada por vecinos y transeúntes. En este signo prevaleció su condición simbólica alimentada por las interpretaciones y poderes que los visitantes le atribuían. Connotaba la muerte injusta, la sangre inocente derramada, representación que fue asimilando la figura de Gil con la de Jesucristo sacrificado. En ese espacio de la cruz caminera es donde hoy se erige el santuario central en honor al santo popular⁵⁷. Está ubicado precisamente en la banquina de la ruta nacional 123, kilómetro 111, cerca del ingreso a la ciudad de Mercedes, Corrientes.

Hasta la década de 1970, las prácticas devocionales en torno al curuzú (cruz en guaraní) Gil planteaban una configuración rural y apacible que tomaba el ritmo del andar cansino de los caballos peregrinos y el caminar tranquilo de los vecinos del lugar. Los campesinos visitaban la cruz y, actualizando antiguos rituales de veneración de los difuntos que se practican en la zona, le ofrendaban tacuaras envueltas en cintas y banderas celestes o coloradas cada 8 de enero. Sin embargo, con el transcurso del tiempo en todas las representaciones materiales visuales asociadas a esta figura popular, incluyendo las cintas, banderines y otros objetos ofrecidos por los creyentes como exvotos, predominó el rojo. Las lecturas en torno a este signo plástico⁵⁸ aquí cobran relevancia porque, como veremos

⁵⁶ Adherimos aquí al uso de esta forma de nominar al Gaucho Gil y las prácticas devocionales ligadas a esta figura por ser la denominación que los fotógrafos informantes usan frecuentemente en los testimonios recabados.

⁵⁷ Los santos populares son personas que han sido sometidos a procesos de canonización por parte del pueblo, como instancia diferenciada de los procesos canonización oficial, luego de haber sido víctimas de injusticias o sufrir una muerte violenta. Por un lado, estas sacralizaciones populares son leídas como marginales y hasta cuestionadas por la institución católica, y por otro, son leídas como espacios de “revancha simbólica” o formas alternativas de veneración recreadas por los sectores populares (Ameigeiras, 2008, en Barrios y Giordano, 2015: 354).

⁵⁸ Como planteaba Kandinsky el rojo manifiesta un inmenso poder capaz, por su calidez y sonoridad, de suscitar ciertos ánimos intensos en el espectador; pero a la vez “no hay una clave única para la percepción de los colores sino sensibilidad al entorno, a la propia cultura, a la propia historia, como a la de los demás” (Joly, 2003: 121). De allí que el análisis de este signo plástico –que se plantea como un signo pleno y no solamente

más adelante, este color “tiñe” con su poder expresivo y connotaciones diversas la construcción conceptual de la serie fotográfica de Izuel, que finalmente focaliza en los exvotos⁵⁹.

Según diversos relatos⁶⁰, el celeste y el colorado de las cintas y banderas aludían a los signos de identificación de unitarios y federales, facciones enfrentadas en las guerras civiles que hacían estragos en la región en el periodo de organización nacional. En ese tiempo, Antonio Gil habría sido reclutado para combatir y atormentado por no querer derramar sangre de “hermanos”, el gaucho desertó. Las huellas de estos enfrentamientos, que luego culminan con el asesinato del Gauchito, también atraviesan la serie de Izuel, sobre lo que específicamente volveremos en el *apartado 6*.

Ahora bien, en ese contexto de luchas las leyendas cuentan que Antonio Gil deambulaba por campos y los montes porque era perseguido acusado de desertor y también de robar a viajeros y terratenientes. Estos eran los botines que Gil repartía entre los más necesitados. Por este motivo, luego de la difusión del primer milagro tras su muerte –haber salvado por invocación de su nombre al hijo de su ejecutor- y de haber sido canonizado por devoción popular, al Gauchito se lo conoció como el “santo de los desamparados”⁶¹.

Lo que observamos hasta aquí es que no sólo la primera inscripción material visual que representa a la figura milagrosa nos remite a una *zona de pasaje*, a la vera de un camino –que es donde también inicia el viaje fotográfico de Izuel- sino que las propias memorias que construyeron la imagen de Gil realzan su condición de semi- nómade, de

como el significante del icono en términos de los aportes del Grupo μ -, requiere no sólo una consideración de sus efectos en la experiencia perceptiva, sino de la vinculación de estos con una interpretación cultural.

⁵⁹ Bondar expone, siguiendo el Diccionario de Mitos y Leyendas del Equipo NAYa que “el vocablo “exvoto” es un término procedente del latín que designa al objeto ofrecido a Dios, la Virgen o los santos como resultado de una promesa y de un favor recibido”. Y agrega junto a Rodríguez Becerra, que “se trata de promesa materializada en un objeto”. (Bondar, 2013: 97). El investigador también señala “es un tecnicismo poco usado” y que “el pueblo emplea más la palabra ofrenda” por lo que en sus investigaciones adopta este términos. En el marco de este escrito, por el contrario, se usa exvoto porque es el utilizado por Estela Izuel para referir a sus fotografías. También es como los críticos y galerías identificaron las referencias de la producción de la autora.

⁶⁰ Refiere a relatos relevados en Barrios, Cleopatra, *Representaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentidos y formas de articulación de la cultura popular-masiva*, La Plata FPyCS-UNLP, 2016.

⁶¹ Si bien hay algunas referencias precedentes en otros medios, en 1980, la nota del diario *La Prensa*, lleva por título “Antonio Gil, el gaucho de los desamparados” y es una de las pocas publicaciones de la época que dedica una página completa a la devoción y marca una valoración del santo ligada a los sectores populares no sólo correntinos sino también del conurbano bonaerense.

andariego y marginal. Las historias que se re-crean en la memoria colectiva de Antonio Gil están vinculadas a la de otros “gauchos alzados” que fueron obligados a vivir en clandestinidad por mostrarse reacios a integrarse al proyecto civilizador⁶² y al programa de luchas ordenadas por el poder central. Esas historias se registran y actualizan en la memoria de diferentes poblaciones del país y en particular de la provincia de Corrientes⁶³. En este sentido, como veremos, Estela Izuel produce en su recorrido la serie sobre santuarios populares donde da cuenta de formas de re-memoración de otros gauchillos correntinos además del Gaucho Gil, como el Gaucho Lega.

Llegados a este punto, podemos decir que el Gauchito Gil condensa en su figura la(s) memoria(s) de aquellos otros marginales que se rebelaron al orden establecido. Esto propició su valoración como “héroe liberador, una potencia a la cual acudir” (Chumbita, 1995), una figura sacralizada e instaurada como “referente de lucha”, un “justiciero social” que los sectores populares interpretan en su acción de “robar a los ricos para dar a los pobres”.

En la densidad de esa representación social del “referente de lucha” de los sectores marginados que la figura del Gauchito Gil entrama, reside gran parte del potencial de su imagen para ser reproducida y apropiada en diversas instancias de producción de sentidos, incluyendo las propias prácticas fotográficas. También es una imagen que logra mayor capacidad de interpelación al espectador/devoto/o productor visual al encontrar su distintivo en el color rojo, un signo plástico que “manifiesta un inmenso poder” de persuasión y de influencia en la experiencia perceptiva (Kandinsky en Joly, 2003). Como veremos en los ingresos que siguen, el hecho que el “Gauchito sea todo rojo” –según testimonio de Izuel- incidió en la decisión de la fotógrafa de pasar de las tomas en blanco y negro que venía realizando al color a los fines de realzar ese poder del signo plástico.

⁶² Este proyecto imponía a estos hombres mestizos o criollos e indígenas condiciones de explotación y marginalidad. Inspirado en estas figuras hostiles surge en la literatura “El Gaucho Martín Fierro” de José Hernández en 1872, entre otros textos que erigen al gaucho en un símbolo “otro” de la nacionalidad argentina.

⁶³ Con prácticas de rememoración en distintos puntos del país, son conocidos: el gaucho Lega Olegario Gómez, Francisco José, Isidro Velázquez, Juan Bautista Bairoletto, Juan Francisco Cubillos, Andrés Bazán Frías, Aparicio Altamirano, José Dolores Córdoba, Mariano Córdoba, entre otros (Coluccio, 1995; Chumbita, 1995, entre otros). Solo en la provincia de Corrientes se puede rastrear la leyenda viva de al menos 60 gauchillos alzados, aunque sólo algunos como figuras milagrosas (Piñeyro, 2005).

Por otra parte, la potencia de la imagen del Gauchito responde a que hacia la década de 1980 cobró nueva forma y presencia material visual a partir de un bulto escultórico que preside el santuario mercedeño y la reproducción en estampitas de la figura humana de un gaucho sobreimpreso a una cruz. Se trata de la iconografía de rasgos hipercodificados que condensa símbolos, representaciones identitarias con alto poder de interpelación al espectador. En el *apartado 6* se retoma el análisis del funcionamiento semiótico de estos signos en la interpretación de la devoción del Gauchito que la fotografía plantea.

Vale decir también que esa *re-presentación* visual pregnante del gaucho en la cruz no sólo comenzó a re-producirse en estampitas, sino también a re-crearse en diversas tallas artesanales y estatuarias de yeso, entre otros materiales, que viajaron con los devotos promotores del santo para presidir cientos de altares familiares y camineros.

Estos altares empiezan a visibilizarse con fuerza hacia 1990, década en la que se produce una nueva ola migratoria de correntinos hacia la provincia de Buenos Aires y el Sur patagónico, entre otros puntos del país, que son los lugares donde más se registra el incremento “visible” –valga la redundancia- de adhesión a esta devoción popular⁶⁴. A su vez, se reconoce un aumento de trabajadores residentes en estas zonas dedicados a actividades ambulantes y fronterizas como el transporte de cargas que llevan consigo sus prácticas devocionales y por ende sus imágenes y ofrendas. Las noticias de los años noventa en los diarios y la tv que identifican al Gauchito como “santo rutero” también empiezan a describirlo como el santo “protector del viaje” y el “santo de los camioneros”. Esto tiene que ver con el accionar de los camioneros que en su recorrido por las rutas

⁶⁴ Siguiendo la conjetura del antropólogo argentino Alejandro Frigerio (2011), este proceso se relaciona a una serie de transformaciones socio-políticas y culturales que suceden en el país a fines de siglo XX, en cuyo marco resulta relevante el advenimiento de democracia en 1983, que propicia la visibilización no solo del Gauchito sino de otros fenómenos de diversificación religiosa y cultural. También influyen las reconfiguraciones comunicacionales. Particularmente, hacia la década de 1990 se incrementa la producción massmediática interesada en explotar una serie de condimentos noticiables que presentan los cultos populares (Barrios, 2014). En este marco, la figura del Gaucho Gil re-aparece -más allá de las prácticas rituales rurales familiares restringidas al contexto correntino- en movilizaciones devocionales masivas traspasan las fronteras provinciales y además de ganar las rutas argentinas, ganan las portadas de diarios y las pantallas de televisión junto a la notoriedad de devociones multitudinarias en torno a otros *antiguos difuntos* como la Difunta Correa de San Juan o a *nuevos difuntos* como Gilda y Rodrigo (Carozzi en Barrios, 2016).

argentinas plantaron cientos de altares y santuarios en las banquinas en señal de cumplimiento de una promesa (Barrios, 2016).

El escenario descripto vuelve a vincular el mundo del Gauchito expandido a las veras de las rutas con “historias de andares y acciones” (De Certeau, 2000) de los devotos que despliegan sus formas de creer en inscripciones concretas. Estas manifestaciones son las que despiertan la curiosidad de Estela Izuel, son los textos que ella convoca a su espacio creativo y comienza a partir de ellos un relato fotográfico de viaje.

Asimismo, el trayecto de la fotografía se puede plantear como “una práctica del espacio” (De Certeau, 2000: 128) porque es posible advertir en la narración visual ligada al testimonio de la autora –como observamos en las entradas que siguen- la *huellas* de un *recorrido*, de asomos, de ingresos, de cercanía, de distanciamiento con el referente, la cita de lugares en su testimonio que van demarcando una singular estructura del viaje y del relato fotográfico que luego publicará en su web. Hablamos específicamente de las series “Santuarios” y “Gauchito Gil” que surgen del proyecto de un ensayo mayor financiado por la Fundación Antorchas de santuarios ruteros. Si bien nosotros nos focalizamos en la serie sobre el Gauchito, ésta requiere ser comprendida con la que la precede para establecer las relaciones entre eslabones.

3. Inicio del viaje: primer *asomo* en clave de nostalgia y misterio

Dice Marc Augé en el epígrafe citado que para que exista un relato de viaje tuvo que haber sido creado de principio a fin sobre la base de un recorrido. En la serie “Gauchito Gil” de Estela Izuel pueden observarse las *huellas* de un *recorrido* que presenta un inicio y un regreso pero también momentos y transformaciones de mirada en el transcurso.

Si bien el cuerpo central del conjunto bucea por las diversos estratos semánticos del santuario central, los exvotos y otras prácticas devocionales vinculadas a este espacio con anclaje geográfico en la ruta nacional 123 en Mercedes, Corrientes; antes de llegar a esa ciudad, la fotografía incluye en el inicio de la serie fotografías una captura de un altar cercano a la ruta que une La Plata con Neuquén. Así como el viaje empezó en el Sur, también la serie comienza con una toma realizada en el Sur.

Respecto a ese inicio del viaje, la autora en una entrevista otorgada a un programa documental para televisión en 2015 brinda detalles que podemos leer a continuación:

“Este trabajo surgió hace mucho tiempo, durante un viaje a la Patagonia, donde me llamaban la atención las capillitas, no sabía de qué se trataba. En ese marco, vi una de las capillitas que era roja en medio de la estepa patagónica y luego supe que era del Gauchito Gil. A partir de allí empecé a buscar, a investigar, preguntar. En esa época había poca información en internet, pero sí a veces en diarios y muchas veces me contaban historias, entonces iba a los lugares de esas historias...” (Izuel, 2015, en *Escribir con Luz*⁶⁵).

En este enunciado podemos rastrear no sólo los indicios de persona (Benveniste, 1966), sino también indicios que organizan el espacio y el tiempo de la travesía y los modos en que ese cronotopo fue delineando distintos posicionamientos de la fotógrafa ante el referente, fue transformando sus modos de concepción.

En el mismo sentido, en una comunicación personal⁶⁶ la fotógrafa comenta que lo primero que llamó su atención para el desarrollo de este viaje fotográfico hacia el mundo del Gauchito Gil fueron aquellos montículos de piedras, cubiertos de cintas y banderas rojas que configuran algunas capillitas aisladas en caminos desolados de diferentes puntos de la geografía argentina, como el propio Sur patagónico.

Este paisaje es el que nos presenta la fotografía que inaugura la serie. Allí puede evidenciarse que el foco está puesto en la construcción aditiva y barroca de un altar solitario en medio de un campo del Sur. Este altar será la puerta de ingreso a un mundo más complejo que Izuel nos empezará relatar a través de las 10 imágenes restantes que conforman el conjunto.

⁶⁵ Escribir con luz es un programa de televisión realizado para la señal Conexión Educativa. La entrevista completa puede verse en: <https://vimeo.com/120690240>

⁶⁶ Se establecieron intercambios con la autora a través de correo electrónico y mensajes de facebook. Finalmente se sistematizó esa información en un breve cuestionario. Estas comunicaciones se dieron entre junio y julio de 2016.



Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 1998 (Imagen 1 de 11)

La experiencia fotográfica en el Sur produce tomas en blanco y negro que encierran la mirada del foráneo que se asoma a lo desconocido y marca el inicio del viaje que propone la serie “Gauchito Gil”. Pero, a su vez, esta primera imagen de la serie –al igual que otras que pudimos apreciar por el envío que nos realizó la fotógrafa pero que no entraron dentro de esta edición publicada- se vincula con fotografías muy similares que retratan los altares ruteros construidos por los fieles en honor a la Difunta Correa. Estas imágenes forman parte de la serie precedente “Santuarios” conformada por 16 fotos y con las que “Gauchito Gil” sin lugar mantiene una relación de intertextualidad dentro de la cadena de series.



Estela Izuel. Serie Santuarios. 1998/1999.

Las tomas en blanco y negro fueron sacadas en el recorrido de esa ruta que une La Plata con Neuquén y también en San Juan y Mendoza. Estas imágenes, en su mayoría se componen a partir de planos generales y plantean una particular estética que relaciona la nostalgia, la memoria y el misterio; así como manifiesta la belleza de lo distante y desconocido.

Eso mismo sucede con la edición de la serie del Gauchito, la forma de construcción de la mirada de Izuel vira hacia el color cuando ingresa a las capillitas, cuando hace foco en captar la atmósfera de convivencia de los exvotos apilados, cuando llega por ejemplo al altar interno del santuario de la Difunta Correa y se topa con su iconografía de yeso donde prevalece el vestido rojo rodeada de una pared repleta de cartas, fotos, ofrendas; o cuando ingresa al cementerio de la localidad de Saladas y se topa con la tumba del Gaucho Lega cubierto de banderas coloradas.

4. Ingreso al santuario: focalización en las capas de la memoria

Para su proyecto mayor o macro de ensayo de santuarios populares –que luego derivó en dos series-, subsidiado por Antorchas, Izuel asumió una tarea de investigación y recopilación de leyendas y testimonios que recrean la figura de los santos canonizados por devoción popular. Consultó textos como los de Felix Coluccio o Ertivio Acosta y sobre esa indagación inaugural escribió:

“Comencé a desarrollar este ensayo hace cuatro años, durante un viaje en automóvil a la Patagonia (...) Este viaje tuvo una primera intención organizadora y complementaria de un material tomado previamente. No obstante cobró un carácter de experiencia continua, que incluyó la aún más intensa experiencia de la “intrusión” en los santuarios y capillas” (Izuel, informe de Ensayo⁶⁷)

En este texto, los indicios de persona (Benveniste, 1966) dan cuenta que nos encontramos ante un testimonio escrito en primera persona a partir del cual la fotógrafa (el Yo enunciator) no sólo vuelve a explicitar la pertenencia genérica de la experiencia fotográfica a la del viaje –como puede leerse en la entrevista antes citada y las posteriores-, sino también manifiesta una instancia de quiebre o transformación en el recorrido emprendido con el episodio de “intrusión” a las capillitas. Experiencia que además describe como “continua” e “intensa” dando cuenta de un proceso de implicación con los escenarios internos del mundo devocional popular.

Por otra parte, el texto que la fotógrafa escribe (como reflexión de la experiencia pero también con intención de describir los escenarios, los objetos y las historias que devotos y teóricos construyen sobre el santo popular) evidencia que Izuel sigue en su modo de trabajo una tradición del ensayo documental que se asocia a la etnografía. Así como W. Eugene Smith en la década de 1950 compuso con mirada detenida las imágenes de la vida cotidiana de la Deleitosa (el pueblo español), agregó descripciones y títulos y acompañó su entrega a *Life* con un informe escrito; o como Grete Stern en su ensayo de las comunidades indígenas del Chaco también configuró un relato detallado de viaje (Brandes y De Miguel, 1998; Stern, 1971); también Izuel lo hace. Aunque claro, hay que advertir las connotaciones diferentes: Smith lo hace para una revista de circulación masiva, Stern para la exposición de una muestra e Izuel para la fundación que subsidió su trabajo y para su difusión en la web. De igual modo, vale indicar que el texto mencionado no forma parte de la organización interna del conjunto publicado en su página oficial sino está fuera, en otro sitio, pero a la vez retroalimenta los sentidos de la serie al ser puestos en relación.

⁶⁷ Algunos escritos de la autora fueron suministrados para esta investigación y parte de sus primeras reflexiones y material recabado para elaborar el informe para Fundación Antorchas puede también leerse en la siguiente página: <http://estelaizuel.8m.com/info.htm>

Asimismo nos posibilita rastrear algunos *indicios* que re-crean el proceso de producción, advertir los objetivos e inquietudes de la fotógrafa narrada en primera persona y también observar cómo el ensayo fotográfico (que fue el género elegido para el proyecto de Antorchas del que se desprenden las series analizadas) se define por una estrecha interrelación entre las imágenes y un texto lingüístico que “comenta, amplía la información etnográfica” de la fotos (Brandes y De Miguel, 1998: 159).

Volviendo a las imágenes, en la construcción del relato visual de la serie es posible ver cómo la mirada de la fotógrafa *ingresa* en los mundos de las capillitas, de los promesantes, que –según su testimonio- son quienes le van contando las historias que estos escenarios resguardan y la introducen a ese mundo. Esta introducción habilitada por los dueños de las capillitas y devotos opera como un mecanismo de traducción cultural, en términos lotmanianos, que le posibilita a Izuel acercarse a aquello que le era ajeno, le facilitan el reconocimiento, la implicación y la elección de cierto recorte. Así, la fotógrafa ingresa al Gauchito donde opta por la estética del fragmento y en la exacerbación del tono rojo. Al respecto la autora recuerda:

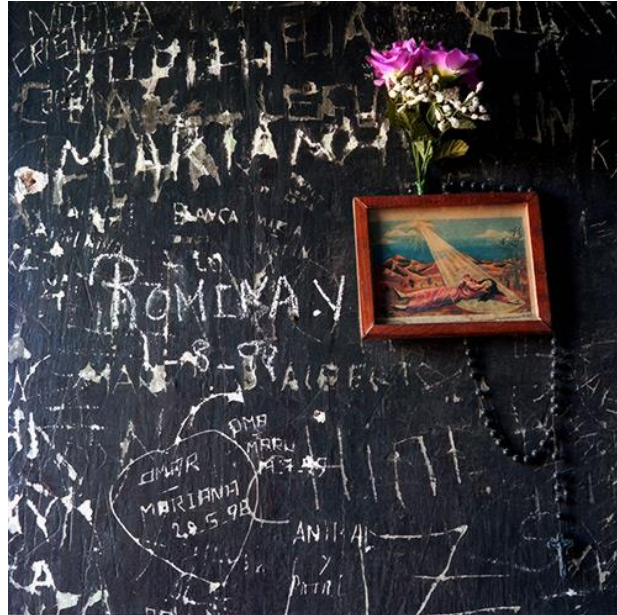
“Yo había comenzado a hacer mis fotos de los santuarios en blanco y negro hasta que encontré al Gauchito Gil y el Gauchito Gil es todo rojo; entonces pensé que me estaba perdiendo algo, entonces decidí viajar con película a color, seguí haciendo tomas en blanco y negro y color, pero después seguí a color” (Izuel, 2015).

El viraje de las tomas en blanco y negro a color que Izuel explicita en su testimonio es un indicio que da cuenta de las transformaciones en los modos de mirar que fue adquiriendo el recorrido de la fotógrafa. Otro tiene que ver con los planos: de tomas compuestas a partir del plano general, la fotógrafa luego optará por el recorte y el detalle.

Cuando a la autora le preguntan, qué obra elegiría que la represente. Pese a la dificultad, destaca “Capilla de la Difunta Correa, 1999”, que forma parte de la serie “Santuarios” y al respecto comenta:

“Representa un plano, una pared que deja ver sucesivas capas de materiales: hollín, tiza, esgrafiado, una imagen suspendida, capas de textos, y a la vez capas del tiempo transcurrido. Forma parte del trabajo sobre santuarios populares. Descubrí la

capillita cuando atravesaba un paraje desolado. Su aspecto exterior era similar al de un horno de barro grande; su interior, oscuro, estaba repleto de imágenes, ofrendas diversas, botellas con agua y muchas velas derretidas”⁶⁸.



Estela Izuel. Serie Santuarios. 1999.

Es interesante la cita y es interesante detenernos y observar la imagen descripta porque marca gran parte de la propuesta que luego Izuel desarrolla en caso del Gauchito Gil. En la serie centrada en las manifestaciones devocionales del santo correntino, la mirada de la fotografía se descentra de aquello sobre-expuesto, de las imágenes atrapantes de la propia puesta en escena, el melodrama y la espectacularidad del ritual que asaltan y azotan la visión y que atraparán a las capturas del fotoperiodismo como veremos en el capítulo siguiente.

Izuel se aleja del retrato de las personas y los cuerpos en acción, inclinándose por la indagación del microcosmos de las ofrendas pero en una suerte de estado de suspensión. En los fragmentos congelados e inanimados casi no se perciben acciones o movimientos humanos, aunque en algunos registros se filtran el paso de personas, un perro o la

⁶⁸ Referencia disponible en: <http://www.boladenieve.org.ar/vision/473>

intensidad viva de una llama encendida del cúmulo de velas rojas que por doquier prenden los promesantes.



Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 1999 (Imagen 6 de 11)

En relación al diálogo de las decisiones de toma fotográfica con el contexto de referencia, cabe resaltar que cuando la fotógrafa realiza esta producción, hacia fines de los años noventa, la manifestación devocional en el santuario mercedeño aún planteaba un tono más bien rural que con el correr de los años, de la década de 2000 en adelante, se transformó en masiva e hipermediatizada. Este cambio contextual también va a signar las producciones fotográficas que luego le sucedieron, que describiremos en el *Capítulo 3*. Entonces la intimidad de los rituales se fue perdiendo, o más bien incorporando a las cámaras fotográficas y de filmación como un actor más de los rituales. Sin embargo, en la producción de Izuel hay un resguardo de la intimidad de las acciones rituales de las personas, también guiada por su propia concepción de aquello como algo “privado”. Sobre esto la autora indica:

“Al comienzo del trabajo decidí por una mezcla de respeto y timidez, no fotografiar el momento en que las personas se acercaban a rezar, me parecía una cuestión privada. Entonces quedaban los lugares, los santuarios, el paisaje

y los exvotos que decían mucho de quienes los habían ofrecido” (Izuel, 2016)⁶⁹.

El breve testimonio también deja ver el sentido que los exvotos adquieren en la visión de Izuel y abre vías para pensar por qué le interesa revalorizar esos objetos a lo largo de toda la serie. Cuando plantea que estos “decían mucho más de quienes los habían ofrecido”, además de realzar el carácter de médium o vincular que define a las ofrendas, la fotógrafa se interesa en visibilizar cómo en ellas se inscriben signos de identidad de los devotos.

En ese sentido se observa que Izuel privilegia en sus capturas las referencias de fechas, favores recibidos que se ligan con historias de vida personales y que quedan grabados en las placas que van cubriendo la tumba y las paredes del santuario, deseos y renovación de promesas proyectados en grafías personalísimas, objetos, indumentarias que pertenecieron a la vida íntima de los promesantes que son alojados a los pies de la imagen del santo, expuestos en un lugar visible que confirma al público el milagro⁷⁰. En esos exvotos que, siguiendo a Bondar (2013) pueden ser comprendidos como condensadores de memoria, es en los que Izuel detiene su mirada.

Para lograr sus recortes, la fotógrafa recurre a detenimiento controlado en los exvotos, en superficies significantes observadas a través de estrategias de *zoom*, de focalización. La estética o la mirada del *zoom* le posibilita dirigir la atención al detalle, aislar y resignificar un objeto que de otro modo pasaría desapercibido. A su vez, el detenimiento controlado plantea en algunos casos trabajos de largas exposiciones en la toma con un encuadre premeditado, medido. Esta elección compositiva la autora la confirma en un relato que surge de nuestra comunicación personal – que puede leerse a continuación- pero también las imágenes devuelven marcas en este sentido: formas de recorte frontal, buscando casi siempre la simetría, tomas donde se advierte la espera, que los cuerpos en acción no intervengan en la escena del foco y que busca generar la ilusión un tiempo detenido con la captura de los objetos y superficies aparentemente más estáticos.

⁶⁹ Comunicación personal con Estela Izuel, Junio de 2016.

⁷⁰ Siguiendo a Rodríguez Becerra, Bondar expone los exvotos u ofrendas tendrían elementos definidores “ (a) se expone en un lugar visible para que se conozca el milagro, (b) tiene una relación con la persona que recibe el favor y con el acto que lo origina y (c) traduce un deseo de perduración, de mensaje del poder sobrenatural de la imagen” (Bondar, 2013: 98).

También se percibe la búsqueda del aprovechamiento de la luz ambiente, la exploración de la atmósfera propia del espacio retratado. Los ejemplos más claros son el contraste que establece entre la luz emanada por el fuego que provocan las velas en el suelo encendidas con el espacio semi-cerrado y oscurecido del santuario, probablemente logrado en un momento del día donde la luz solar tenía tanta fuerza para iluminar todos los espacios.

En relación a ello, Izuel señala:

“Casi siempre trabajé con la cámara en un trípode para componer mejor la imagen y en muchas ocasiones para hacer exposiciones largas: por la escasa luz en las tomas de interiores o en tomas al amanecer/atardecer que decidí hacer porque me interesaba esa calidad de luz” (Izuel, 2016).



Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 1999 (Imagen 7 de 11)



Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 1999 (Imagen 3 de 11)

De este modo, “aparecen” y cobran fuerza en la escena de *lo fotográfico* objetos, detalles de paredes del santuario mercedeño que dejan ver sucesivas capas de trazos, de inscripciones de fe (agradecimientos o pedidos escritos) que responden al orden de la huella, del vestigio. En la focalización siempre frontal de Izuel también se superponen remeras a imágenes de bulto en exhibición para la venta, estantes atiborrados de recuerdos, de objetos, de cintas, de rosarios, de bultos del Gauchito que se mezclan con la de la Virgen de Itatí, que en el caos se acomodan, van encontrando su propia organización. Se trata de una organización barroca que delinea una estética del exceso que será explotada al máximo, por ejemplo, en la obra de Marcos López que veremos en el Capítulo 4.



Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 1999 (Imagen 4 de 11)

Cuando le consultamos a la fotógrafa ¿por qué los exvotos? ¿por qué los recuerdos? ¿por qué las superficies de inscripciones de los fieles? Ella nos comentó que además del valor relacional de estas manifestaciones su interés también radicaba en “rescatar esa atmósfera lograda por la reunión espontánea (y en continua transformación) de los objetos (ex-votos) y motivos que encuentro en los santuarios” (Izuel, 2016).

La mayoría de las imágenes del santuario se plantean como palimpsestos de la memoria, aquellos que en términos de Martin-Barbero remiten a “un tipo de identidad que desafía tanto nuestra percepción adulta como nuestros cuadros de racionalidad, y que se asemeja a ese texto en que un pasado borrado emerge tenazmente, aunque borroso, en las entrelíneas que escriben el presente” (Martin-Barbero, 2002). Lo que también conduce a pensar la concepción de una identidad ligada a este mundo del Gauchito que es densa, móvil, relacional, inestable, hecha de capas con inscripciones con intenciones y orientaciones heterogéneas.

Asimismo, esto convoca a reflexionar en la paradoja que nos plantea la representación fotográfica: a la vez que las fotos luchan por “rescatan”, congelar, inmovilizar para nosotros un fragmento de aquello que “ha sido” –las inscripciones y ofrendas que en el santuario se apilaban y acomodaban- , la fotógrafa lo que hace es

señalarnos algo específico, recorta un fragmento de este mundo devocional y nos los *da a ver*; y paralelamente lo que nos *da a ver* es una densa memoria plasmada en cada imagen que es receptora de “tiempos heterogéneos” (Didi Huberman, 2006).

Al ser consultada por esa condensación de memoria en pequeños fragmentos, la autora señaló:

“Siempre me pareció que estos santuarios estaban en evolución continua, si los visitaba más de una vez, no estaban iguales a la primera vez. Justamente esa constante transformación me maravillaba” (Izuel, 2016).

La formas retratadas se sobreimprimen como retazos densos, espesos de memoria. Ello habla en parte de la dinámica del sentido, la dinámica del tiempo y la densa memoria de cada uno de los detalles que configuran el mundo del Gauchito Gil; pero también de la re-creación fotográfica que como re-presentación tiene un valor iterativo y que más allá de la búsqueda de la semejanza, como planteó en uno de sus cursos en la UNaM Adrián Cangi⁷¹, en el acto de *intensificar un rasgo* de la presencia del objeto de referencia –a través de la composición cuidada, detenida- “nos enfrenta al problema del simil, de lo desemejante” (Cangi, 2016).

78

5. Regreso al estudio: de-contextualización y re-significación de exvotos

La trayectoria de documentación fotográfica que Estela Izuel experimenta, visibilizando los microcosmos de los exvotos y las múltiples micro capas de la memoria dinámica que se sobreimprimen en paredes, muros, superficies diversas, como planos de estos universos íntimos devocionales, desembocan en una mirada atenta que construye un lenguaje singular y una simbolización “izueliana” del mundo del Gaucho Gil.

En este marco, cada inscripción, objeto de recorte actualizado en la mirada fotográfica, va construyendo un itinerario simbólico de la devoción con un alto contenido visual y también emocional. En tanto persigue “retener” lo que hace es “intensificar” y re-semantizar un conjunto de detalles que poetizan una atmósfera cultural y vivida. Este sendero del análisis nos lleva a re-tomar la discusión de la noción de representación que,

⁷¹ Curso “Problemas y paradojas del mundo contemporáneo”. Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas. UNaM. Marzo de 2016. Audio disponible en: <http://www.opyguadigital.com.ar/?p=891>

como planteamos en nuestra cartografía teórica, resulta transversal a todo el análisis. La cita en el apartado anterior de Cangi y la continuidad en este párrafo nos lleva necesariamente a convocar a Jean-Luc Nancy quien planteaba justamente que el re- del término representación “no es repetitivo, sino intensivo” (Nancy, J-L 2005: 36).

Ahora bien, ¿qué rasgos intensifica Izuel del mundo del Gauchito en su regreso a casa? ¿hay un regreso? ¿cuáles son los indicios de ese regreso?. En primer lugar, lo que se observa en la serie es un alejamiento del santuario para focalizar la mirada en otra dimensión.

Luego de la foto número 7, las cuatro restantes de la serie van a dar cuenta de un proceso de mayor abstracción, en el sentido que el grado de contemplación produce otro viraje: ya no se puede ver a los objetos en el contexto del santuario –en un estante de la feria, en un altar, en un espacio cercano a la tumba o a las paredes reconocibles como parte del santuario-. Lo que realiza Izuel es descontextualizar los objetos para retratarlos en un estudio fotográfico mediado por la instrumentación de un montaje, una puesta en escena.



Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 2000/2001 (Imagen 10 de 11)



Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 2000/2001 (Imagen 11 de 11)

En síntesis, Izuel descontextualiza textos visuales de alto contenido simbólico, en el que se mezclan recuerdos comprados en las ferias (un velador con la imagen del Gauchito, un reloj, o unas rosas rojas y una blanca en un florero celeste de dos pesos según la inscripción) y otros exvotos creados artesanalmente y muy íntimos, los aísla y los lleva a un estudio fotográfico para plantear objetos-instalaciones sobre fondo rojo.

Un dato no menor es la fecha. Estas fotografías que claramente subvierten el registro documental anterior traspasan la frontera de los años 90 para ubicarse en los albores de los años 2000 que es cuando la fotografía contemporánea argentina se legitima en el campo del arte, pero a la vez está signada transformaciones por su vinculación con otras disciplinas del arte y las nuevas tecnologías.

Izuel apunta a exaltar la cualidad de determinados objetos, sus detalles. Es una apropiación que los re-significa y re-significa sus propios modos de toma directa anterior. En ese sentido, interpela a reflexionar en torno estos registros, más allá del valor de testigo del que estuvo ahí para capturar un fragmento de lo acontecido.

La fotografía se libera de la necesidad del “estar ahí” en el santuario para pasar a experimentar con la manipulación de objetos, su escenificación y con la hibridación de

medios. Ese proceso y particularmente la combinación de lenguajes invita a pensar su valor conceptual en vinculación con su condición de “imagen híbrida”, en términos de González Flores (2005) o de ensemble siguiendo el concepto lotmaniano, en tanto conjuga lenguajes: la utilización del medio fotográfico, puesta en escena, un *ready made* fotografiado, un objeto construido.

Llegados a este punto nos asalta la siguiente inquietud: ¿acaso Izuel se pregunta aquí cómo esos objetos devocionales pueden convertirse en una obra de arte? Porque claro, con el *ready made* Marcel Duchamp, referente del dadaísmo, mostró cómo un objeto cotidiano cualquiera (como una rueda de bicicleta o un mingitorio) podría volverse una obra al ser des-contextualizado y re-contextualizado en un espacio de exhibición. Sin embargo, como sostiene Moreno (2013) en su análisis de las vinculaciones entre los exvotos y el arte, los exvotos no son cualquier objeto, están configurados por una densa trama significativa relacional.

Entonces, cuando hablamos de re-significación de las ofrendas en estas últimas fotografías, vale recalcar que la des-contextualización implica un cambio radical de sus sentidos en relación a lo que podrían significar en el marco del espacio sagrado o del tiempo del ritual. Estos objetos amontonados en la escena del santuario cumplen una función, uno al lado o encimado a otro, una inscripción sobre la otra en la pared, dan cuenta de la expresión colectiva, vincular, ofrecida a la divinidad. En tanto, aquí el modo de darlos a ver apunta a resaltar las particularidades en su individualidad, convoca a detener nuestra mirada en sus texturas, sus recovecos, la singularidad que se pierde en lo colectivo. Claro que tampoco cada fotografía adquiere sentido por sí sola, sino en la relación secuencial. La serie, como sucede con el ensayo “narra” una historia visual, en este caso la del Gauchito Gil y sus altares ruteros, de la devoción plasmada en esos objetos.

Otra característica de estos registros es el indudable gesto pictórico en la producción visual conceptual que potencia a través de la puesta en escena, la exaltación del rojo, la expresión de las emociones. Estos modos de re-presentar en Izuel tienen influencia directa de su formación en pintura en la carrera de Bellas Artes y también de su formación en fotografía con Lutz Matschke y Juan Travník. Si uno observa las fotos de los maestros, puede observar rastros de modos compositivos y estéticas en la alumna. Están en su

búsqueda la puesta en escena, los objetos, el color de Matschke; la toma directa de figuras aparentemente inanimadas, el blanco y negro más visible en la obra de Travnik, pero sobre todo su focalización frontal y meditada, ya presentes en los encuadres cuidados del santuario en Mercedes que ofrece la fotografía platense.

La preparación del trípode, la medición de la luz, la corrección de la exposición se traduce en una autoconciencia reflexiva de la autora de la técnica, del medio utilizado puesto al servicio de la modelización sensible del mundo.

Por otra parte, cabe mencionar algo llamativo en relación a las imágenes que conforman la secuencia publicada y otras que también formaron parte del recorrido de Izuel, pero que ella eligió no exponer en la web. Sólo presenta en la serie publicada en este ámbito los objetos industriales que pueden ser adquiridos en una feria comercial y no los exvotos que probablemente pertenecieron a un particular pero que sí aparecen (por lo menos en un caso) entre las fotos no publicadas. Aquí la incorporamos porque tuvimos autorización de la fotógrafa. Y si bien ella no reveló más detalles sobre los orígenes de esa pieza o el por qué de su inclusión/exclusión en la serie de la web, hay una reflexión que admitiría más páginas de análisis en ese sentido, que aquí no llegamos a desarrollar.

La artista señaló al ser consultada sobre esta última etapa de la serie:

“En la etapa final de la serie decidí mostrar los exvotos y otros objetos aislados del contexto. Era lo opuesto de lo que encontraba en los santuarios, montones de objetos diversos apilados por orden de llegada. Creo, pensando ahora en la serie, que debería haber investigado mas esta forma de registro, donde se presentan piezas únicas y personales con objetos industriales, pero todos tienen en común la referencia al “santo” (Izuel, 2016).



Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 2000/2001 (Imagen no publicada en web)

6. Boleadoras de sangre y “La Refalosa”: una “pintura” en tono gauchesco

En el pasaje de las capturas directas en el santuario a la descontextualización y recontextualización de objetos a una escena inundada por el tono rojo del montaje en estudio fotográfico, Izuel también plantea la “presentación” de objetos totalmente creados exclusivamente para la puesta en escena y el registro de estudio. La imagen 9 de la serie presenta unas boleadoras de cuerdas y seda roja que metaforizan la idea del Gauchito y la sangre derramada en su muerte. Aquí el artificio se exagera desde lo formal y lo conceptual.



Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 2000/2001 (Imagen 9 de 11)

La autora convoca en su creación representaciones nodales⁷² que fueron construyendo las historias más difundidas de la figura popular, ancladas y permanentemente actualizadas en la memoria colectiva. Al revisar los materiales que Izuel recabó en su viaje fotográfico, se encuentran justamente esas historias que las personas le contaron o que retomó de otros escritores. Ella transcribe en su informe para Antorchas una de las leyendas más difundidas que narra las instancias de la captura y asesinato de Gil y que habla del contexto de la Guerra del Paraguay⁷³, los enfrentamientos internos entre celestes y colorados y la desertión del gauchito al ser convocado a combatir probablemente por el ejército federal contra los unitarios. El texto sigue:

⁷² Según Cebrelli y Arancibia, son macro-representaciones que vehiculizan sentidos políticos fundamentales para la sociabilidad y, participan activamente en los procesos de adscripciones identitarias (Cebrelli y Arancibia, 2012).

⁷³ Algunos relatos señalan que Gil habría sido reclutado pelear en la Guerra contra Paraguay antes de los últimos enfrentamientos internos que desencadenaran su muerte. Y la mayoría de los testimonios aseguran que “él no quería pelear”. El padre Julián Zini, sacerdote que se dedicó a “evangelizar con el chamamé” según sus propias palabras en comunicación personal, y que le dedicó una composición a Antonio Gil, dice que los hombres que adherían a la causa de la Liga de los Pueblos Libres, liderada por Artigas, consideraban al pueblo paraguayo hermano por lo que muchos se negaron a participar de la Guerra Guasú y desertaron. En ese marco el Gauchito habría vivido al margen de la ley hasta que fue asesinado.

“(…)Pero como no estaba de acuerdo con los enfrentamientos internos del país, decidió huir junto a dos compañeros... Casi un año después, una partida del ejército lo sorprendió dormido bajo la sombra de unos espinillos y lo llevó detenido a Goya. Pero apenas habían comenzado la marcha, los soldados lo tiraron al suelo, le ataron los pies con una soga larga y lo colgaron de un algarrobo cabeza abajo. Dirigiéndose al que lo iba a matar, el Gauchito pronunció sus últimas palabras:

- *Cuando vuelvas a tu casa, encontrarás a tu hijo muy enfermo, pero si mi sangre llega a Dios, juro que volveré en favores para mi pueblo.*

Acto seguido, obedeciendo la voz de mando, el soldado le cortó el cuello (...)⁷⁴

Consideramos que esas historias dispararon la imaginación y la recreación que propone la fotógrafa. Así como María Rosa Lojo titula su cuento de 2008 “Gaicho con trenzas de sangre” o Becher y Larrinaga titulan su película de 2006 “Gauchito Gil. La sangre inocente”, en la foto de Izuel también predomina la utilización del rojo para simbolizar esa sangre derramada, con todas las connotaciones que ese signo tiene para nuestra cultura tan influenciada por la tradición y los símbolos judeo-cristianos.

Además las boleadoras -que aparece en la iconografía más difundida de la figura milagrosa materializada en estampitas, como un elemento inerte, que cuelga de las manos de quien se habría entregado a su destino- remiten también a uno de los artefactos más presentes en las diversas imágenes que recrean los gauchos argentinos de las pampas, los gauchos de las retóricas de la nacionalidad.

Entonces, el registro abre la discusión acerca de la complementariedad entre imagen y memoria colectiva, entre imagen e imaginario; entre imagen, imaginario y palabras. Joly señala en su *Introducción al análisis de la imagen* en que esta complementariedad reside en que “unas se alimentan de otras”. Más extensamente, la semióloga indica:

“No hay necesidad de copresencia entre imagen y texto para que este fenómeno exista. Las imágenes engendran palabras que engendran imágenes en un movimiento sin fin (...) Las imágenes se alimentan de imágenes: de esta forma podemos encontrar películas que cuentan historias de cuadros o de

⁷⁴ Referencia completa disponible en: <http://estelaizuel.8m.com/info.htm>

fotografías...Pero allí también están las palabras que nos prueban hasta qué punto las imágenes pueden alimentar la imaginación” (Joly, 2009: 133).

Si bien hasta aquí en el contexto delimitado de la serie, no hablamos de co-presencia de imágenes y palabras, cabe resaltar que estas boleadoras de sangre junto a las otras 10 imágenes que forman parte del conjunto no se presentan solas en su publicación web. Mientras las fotografías pasan automáticamente ante la mirada del espectador, un poema se fija en la parte inferior de la página y acompaña nuestro recorrido visual.

Se trata de *La Refalosa*, un poema escrito por Hilario Ascasubi en Montevideo durante el sitio que Oribe impuso a esa ciudad entre 1842 y 1851. Lo más interesante de este texto es que justamente vuelve a vincular las dimensiones de la figura y devoción del Gauchito retratado por Izuel en el escenario de los enfrentamientos entre unitarios y federales.

En este contexto, si las boleadoras de sangre plantean una visual potente, el texto de Ascasubi redobla esa apuesta y nos convoca a pensar como plantea Lizarazo en cómo “una imagen puede devenir en poesía y la poesía puede hacerse imagen” (Lizarazo, 2004: 53)

El poema es una amenaza de un mazorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo dirigida al gaicho Jacinto Cielo gacetero y soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza. El narrador y protagonista es el mazorquero federal que le advierte al “gaicho salvajón” unitario que no pierde la esperanza en “hacerle probar qué cosa es Tin y Tin y la Refalosa”.

La refalosa que es una danza popularizada en tiempos de Rosas, es aquí la tortura, el estaqueamiento y el degüello al que se somete al unitario y que, como una faena de animal de campo los federales lo disfrutaban. El poema describe la carnicería teñida de jolgorio de esta forma: “Nos reímos de buena gana y mucho al ver que hasta les da chuco y entonces lo desatamos y soltamos; y lo sabemos parar para verlo refalar ¡en la sangre!...hasta que se estira el salvaje” (el poema completo se puede ver en la página que sigue).

De este modo, la refalosa es el resbalar de la víctima en su propia sangre cuando cae muerta después de mucho sufrimiento; una tortura que adquiere por momentos tono de

fiesta, porque se hace con “gusto”, “chaceando”, “cantando” y riendo. Según el análisis de Soler Bistue, “la relación entre el torturado y torturador se proyecta hacia el destinatario: el salvaje unitario es la figura que el texto construye” (Soler Bistue, 2010: 66).

En este sentido el texto adopta un registro efectista y según Ángel Rama “es un poema de facción, un producto artístico políticamente orientado” (Rama en Soler Bistue, 2010: 66) Esto tiene que ver con que Ascasubi era un militar, político de ideología unitaria, que según diversos críticos utilizó la literatura como “arma”. El escritor se desempeñó como teniente de la Legión Argentina ejército conformado por los emigrados antirrosistas y también había luchado en la guerra contra el Imperio de Brasil y formado parte de las filas de Lamadrid y de Lavalle.

Hay mucho escrito sobre este poema y el singular aporte de Ascasubi a la literatura gauchesca rioplatense. El mismo José Luis Borges ha destacado su prosa, sin embargo aquí no nos explayaremos más en este sentido. Sí nos interesa resaltar el modo en que este texto literario interactúa con las imágenes materiales visuales de la serie.

Se podría decir que cumpliendo la función del relevo bartheano, aquí las palabras dicen lo que las fotos no pueden mostrar; pero *La refalosa* va más allá porque construye una imagen poética, “se despliega sobre la sustancia plástica del leguaje” (Lizarazo, 2004: 63). En relación a esto, Estela Izuel, nos comentó que el poema fue un “descubrimiento” posterior al viaje fotográfico que produjo la serie y al leerlo entendió que era una “pintura” que pintaba perfectamente el personaje (el Gauchito) y su historia.

En este sentido, las palabras del poema adquieren un valor icónico porque la descripción realizada permiten evocar imágenes con un alto poder de persuasión.

Por otra parte, si bien podríamos argumentar que en términos de representaciones sociales que convocan y reinventan las fotografías y el poema, la intertextualidad produce un efecto de contraste de un gaucho federal bueno abatido (el Gauchito Gil) y un gaucho federal malo (el mazorquero), lo que más sobresale de este diálogo de textos propuesto es cómo los indicios del conflicto que habría signado la historia trágica del gaucho convertido en santo popular –que por momentos en otras re-presentaciones se pierde por simplificación de su imagen para atender las demandas massmediáticas- vuelve a envolver la escena.

La refalosa
de Hilario Ascasubi

Mira gaucho salvajón
que no pierdo la esperanza
y no es chanza
de hacerte probar que cosa
es «Tin Tin y Refalosa»
ahora te diré como es:
escuchá y no te asustés
que para ustedes es canto
más triste que viernes santo
Unitario que agarramos
lo estiramos o paradito nomás
lo agarran los compañeros
por supuesto, mazorqueros
y ligao con maniador doblado
ya queda coco con codo
y desnudito ante todo
¡Salvajón!
Aquí empieza su aflicción
luego después a los pieses
un sobeo en tres dobles
se le atraca
y queda como una estaca
lindamente asiguro,
y para lo tenemos
clamoriando y como medio chanceando
lo pinchamos y lo que grita
cantamos «la refalosa y tin tin»,
sin violín.
Pero seguimos al son
de la vaina del latón
que asentamos el cuchillo y le
tantiamos con las uñas el
cogote.
¡Brinca el salvaje vilote
que da risa!
.....
Finalmente:
cuando creemos conveniente,
después que nos divertimos
grandemente, decimos que al salvaje
el resuello se le ataje;
y a derecha
lo agarra uno de las mechas
mientras otro lo sujeta
como a potro de las patas

que si se mueve es a gatas
Entretanto nos clama por cuanto santo
tiene el cielo;
pero ahí nomás por consuelo
a su queja
abajito de la oreja
con un puñal bien templao
y afilao
que se llama quita penas
le atravesamos las venas
del pescuezo
¿Y que se le hace con eso?
larga sangre que es un gusto,
y del susto
entra revolver los ojos
.....
¡Que jarana!
Nos reímos de buena gana
y muy mucho
al ver que hasta les da chucho;
y entonces lo desatamos
y soltamos;
y lo sabemos
parar para verlo
refalar ¡en la sangre!
hasta que le da calambre
y se cai a patalear,
y a temblar
muy fiero, hasta que se estira
el salvaje; y lo que espira
le sacamos una lonja que apreciamos
el sobarla y de manea
gastarla De ahí se le cortan las orejas,
barba, patillas y cejas;
y pelao lo dejamos
arumbao,
para que engorde algún chanco,
o carancho.
.....
Con que ya ves, Salvajón
Nadita te ha de pasar
Después de hacerte gritar
¡Viva la Federación!

7. Recapitulación: umbrales y paradojas de la fotografía en viaje

La serie Gauchito Gil desarrollada por Estela Izuel entre 1998 y 2001, leída en términos de la teoría del texto artístico desarrollado por Lotman, puede ser comprendida como un *ensemble*, un texto complejo cuyo límite (como el marco que delimita un cuadro, o el final de una novela, etc) está delineado por el particular recorrido arquitectónico nos plantea la autora desde la producción expuesta en la web. Es una sucesión de imágenes que transita automáticamente frente a nuestra mirada. Inicia en la foto 1 y finaliza en la número 11 y dialoga en su organización interna con un texto lingüístico literario apropiado por Izuel para “pintar” la historia del Gauchito, es el poema La refalosa de Hilario Ascasubi.

Este ensamblaje, en tanto serie, también se conecta y establece relaciones de intertextualidad con otras, como la serie Santuarios que la precede y que aquí nos detuvimos a indagar. Otras series que configuran la producción más amplia de la autora están disponibles en su web pero que aquí por decisiones de recorte decidimos no analizar.

La serie es un texto complejo que actúa como un “dispositivo pensante” en términos de Lotman (1996). Es un sistema de modelización secundario que nos otorga una visión particular del mundo exterior. En este caso modeliza historias de andares y acciones de los fieles y las singularidades de los objetos que ellos ofrendan al Gauchito Gil.

A fines de comprender los modos de modelización que despliega Izuel en su conjunto, el primer ingreso de lectura se centró en la descripción de la trayectoria de producción de la autora, su vinculación con renovadas formas de representación que signaron a la fotografía argentina hacia los años noventa y que la vincularon con la escena del arte y la multiplicidad de disciplinas, la combinación de lenguajes y medios. Observamos a lo largo del análisis de la serie que estos paradigmas establecieron las posibilidades convencionales estilísticas-representacionales que la fotógrafa convoca para la configuración de su serie.

Por otra parte, los datos de contexto ligados a la devoción referenciada, muestran que las prácticas religiosas vinculadas al santo popular, en los años ochenta comenzaron a expandirse a través de inscripciones materiales visuales diversas a la vera de los caminos de diferentes puntos del país. Y es esa red de altares y santuarios cubiertos de banderas rojas

que empezaban a visibilizarse con fuerza en los años noventa la que interpela la producción de Izuel.

En ese sentido, el segundo ingreso de lectura buscó aproximarse a los principales signos visuales y los sentidos atribuidos por los devotos que, a nuestro entender, en su articulación, fueron construyendo la potencia de persuasión de estas imágenes devocionales y su atractivo para ser apropiadas y re-significadas en la producción fotográfica.

Luego, el cuerpo central del capítulo se dedica a analizar el modo en que la propuesta de Izuel instaura, desde la propia configuración del viaje como punto de partida de su investigación y producción visual, una *dinámica de pasaje* (Camblong, 2003). Observamos que la travesía por las rutas y capillitas, su vinculación distanciada y más implicada con las historias y memorias devocionales condensadas en las ofrendas, en el orden de la trayectoria espacial y temporal (crono-topo)⁷⁵, fue delineando distintos posicionamientos de la autora ante el referente. Se observan posiciones más distanciadas y otras más implicadas que determinaron la codificación de los signos del conjunto de la serie de un modo y de otro. Es decir, el conjunto no plantean una retórica homogénea.

La construcción material visual resultante vinculada al poema de Ascasubi y puesta a dialogar, a su vez, para el análisis con los relatos de Izuel –a los que accedimos a través de entrevistas propias y ajenas- dan cuenta de las transformación de esas posiciones de la fotógrafa frente a lo retratado que hacia el final derivaron en diferentes formas de mirar, componer y visibilizar, donde predomina la subjetividad.

En el análisis de los datos advertimos puntos de inflexión y cruces que también podrían comprenderse como “umbrales semióticos” (Camblong, 2014) que confluyen *en*, y *desde* los que se construye, *el* discurso fotográfico. La idea de umbrales es desarrollada por Camblong como aquellos que “permiten configurar instancias de tiempo-espacio de flujo de signos alterados ante tales o cuales circunstancias, que la vez simbolizan un proceso de pasaje, de tránsito y de movimientos de hacia lo otro” (Camblong 2014: 26).

⁷⁵ El crono-topo según Bajtín (1989) nombra la conexión esencia de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente a la literatura. Es una noción retomada por el autor de la física a la teoría literaria y también ha sido re-apropiada por Camblong para pensar los umbrales semióticos del universo discursivo macedoniano hasta de la vida escolar, del habla, de las experiencias del habitante de la frontera mestizo-criolla misionera. Siguiendo a esta autora, nos interesa esa noción de cronotopo que articula en su ensamble de tiempo-espacio un proceso de tránsito, de pasaje. “Un crono-topo de crisis en el que un actor semiótico enfrenta el límite de sus posibles desempeños semióticos (...)” (Camblong, 2014: 27) y esa experiencia del límites implica prácticas fotográficas que se desarrollan en viaje.

Si volvemos al caso concreto de la experiencia de viaje que configura la serie, la descripción realizada permite identificar al menos tres momentos no lineales en el vaivén del viaje y las capturas y que abren/transforman/re-matizan los sentidos en la serie: el momento del *inicio* del viaje y el primer *asomo*, la *aproximación* a las ermitas/altares en el paisaje desolado de los caminos del Sur Patagónico representados a partir de planos generales en blanco y negro; luego hay una *salida* de esa mirada distanciada para experimentar otro momento con la *entrada* o *ingreso* al mundo de la religiosidad desde la intimidad interna del santuario central del Gauchito en Mercedes, Corrientes. Luego hay una nueva *salida*, *distanciamiento* de los escenarios y escenas devocionales del santuario para proponer la descontextualización de objetos significativos y plantear un registro de objeto- instalaciones fotografiados en montaje de estudio ya en el contexto de su regreso del viaje por el Sur y el Nordeste –específicamente Corrientes-.

De este modo la experiencia fotográfica se desarrolla permanentemente en un *entre*. Pone en escena una “experiencia liminal” que no sólo tiene que ver con la posición de la fotógrafa en relación a una ruta, un altar, un exvoto dentro y fuera del santuario, sino también en vinculación a las elecciones del género o más bien con su orientación a dar lugar a la hibridación de géneros.

En este sentido, el análisis muestra que el conjunto de Izuel más que optar por un género que tendiera a enfatizar valor de “verdad” y objetividad de la fotografía -como rasgo que caracterizaba a la fotografía de viaje del siglo XIX y principios del XX- , opta por un *discurrir entre* la toma directa y el montaje de estudio, entre el realce del valor del índice y la puesta en escena, entre el documental y el artificio que destaca la subjetividad de su mirada.

De allí, las lecturas sobre las producciones de Estela Izuel nos llevan a confirmar la condición liminal y también su carácter paradójico de esta particular experiencia fotográfica en viaje, en la Argentina en el pasaje del siglo XX al XXI. “Y como toda figura paradójica aquí no se resuelve la contradicción” sino que los pasajes que plantea la praxis fotográfica radicalizan la relación dialéctica e “invitan a pensar el mundo desde la paradoja, poniendo en suspenso la necesidad de fijación de contenido de verdad o falsedad” (Cangi, 2016).

CAPÍTULO 3

CUERPOS, MIRADAS, SENTIMIENTO

Los viajes al Gauchito de Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi

CB: *¿Cómo surge la elección de fotografiar prácticas religiosas?*

JPF: *No sé si se podría hablar de elección. El tema surge de la necesidad de responder a las demandas de los medios para los cuales trabajamos...*

GR: *Sí, yo creo que en una primera instancia no elegimos, el tema te llega. Después sí. Al menos a mí, creo que a ambos, nos pasó especialmente con el Gauchito.*

JPF: *Es cierto. El Gauchito tuvo algo particular para nosotros. Por eso (...) decidimos volver por nuestra cuenta para trabajos más personales.*

CB: *¿Qué tiene la festividad del Gaucho Gil que los hizo volver (...)?*

GR: *(...) Estar en el Gauchito es muy fuerte primero a nivel personal por la mística particular que sobrevuela en el aire los días de la fiesta y también a nivel imagen.*

CB: *Las imágenes son impactantes (...)*

GR: *Creo que el Gauchito es fotogénico.*

JPF: *Sí, es una buena definición.*

Conversaciones con Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi, en Barrios, 2016 (fragmento)⁷⁶

Este capítulo reflexiona sobre los trayectos de viajes realizados entre 2008 y 2011 por los fotorreporteros Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi, residentes en la ciudad de Corrientes, al santuario del Gauchito Gil ubicado en el ingreso de la ciudad de Mercedes, para fotografiar la festividad central del 8 de enero.

⁷⁶ Una versión preliminar de estas conversaciones desarrolladas entre 2012 y 2013 fueron publicadas como anexo de la tesis *Re-presentaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentido y formas de articulación de la cultura popular-masiva*. Doctorado en Comunicación, UNLP. La Plata. Inédito.

A diferencia de las otras propuestas que abordamos en las tesis, donde los géneros de las producciones discurren entre la documentación y el arte y sus autores –Estela Izuel y Marcos López- presentan una extensa trayectoria ligada a espacios legitimados del campo del arte nacional e internacional, los conjuntos aquí indagados son producto de una actividad fotoperiodística sostenida por estos dos jóvenes fotorreporteros en el ámbito del periodismo correntino.

Faccioli y Rusconi iniciaron sus viajes fotográficos a Mercedes en el año 2004 y desde entonces produjeron imágenes para responder a los encargos de los diarios provinciales en donde se desempeñaban como reporteros gráficos -diario *Época* en el caso de Faccioli y *La República* en el de Rusconi-. También ocasionalmente comercializaron algunas producciones con el diario *Crónica* de Buenos Aires y agencias de noticias nacionales (como *DyN* y *Télam*). Rusconi además llegó por primera vez al santuario para realizar la fotografía fija y manejo de cámaras de video para una producción audiovisual que articulaba un proyecto privado con el apoyo de la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Corrientes, donde el fotógrafo trabajaba en los inicios de estos itinerarios.

En esta misma época, los autores realizaron fotos de otras festividades religiosas desarrolladas en el interior provincial. Algunas de estas manifestaciones, como la peregrinación del 16 de julio a la Basílica de Itatí, donde se rinde tributo a la patrona de Corrientes, revestían un carácter masivo y también las imágenes eran requeridas para su publicación por los medios locales y nacionales.

En una serie de conversaciones mantenidas durante esta investigación, los fotógrafos comentaron que en Corrientes la población se caracteriza por ser muy creyente y cada ciudad de la provincia posee una celebración en honor a su santo patrono que, en la mayoría de los casos, se configura como el acontecimiento más relevante y convocante del lugar. Por este motivo, la cobertura de la estas festividades forma parte de la agenda casi obligada de los medios locales.

Este contexto explica que la tarea de fotografiar prácticas religiosas correntinas – como explicitan los propios autores en el fragmento de apertura-no surgió por elección, sino más bien como necesaria respuesta a esa demanda de las empresas mediáticas. Sin embargo, ambos fotógrafos coinciden que esas primeras aproximaciones los condujeron a

vivenciar la festividad central del Gauchito Gil de una manera “especial”. Observaron que “el Gauchito es fotogénico” –como explicita Rusconi en el epígrafe inaugural-; es decir, que la manifestación presentaban cualidades icónicas y expresivas visuales que resultaron interesantes para ser explorados con detenimiento en un proyecto personal.

De este modo, en el año 2008 ambos reporteros decidieron “volver” a Mercedes. Viajaron juntos, esta vez, con el objetivo de desarrollar un trabajo individual además de seguir produciendo para los medios. Este retorno con una nueva consigna marca un punto de inflexión en el itinerario de los viajes que venían realizando desde 2004 y es también el punto de partida de esta indagación.

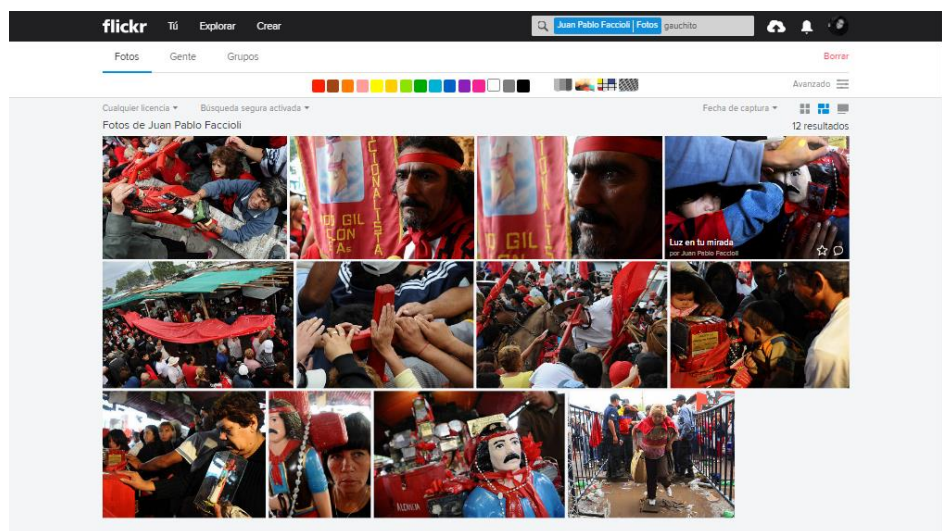
Esa renovada aventura trajo consigo la experiencia de “umbral” entendido como la configuración de “un punto de arranque o inflexión de procesos, de prácticas, de significaciones, de sentidos” (Camblong, 2003: 25). En esta travesía los autores compartieron recursos técnicos y fijaron algunas pautas conceptuales y de composición que aplicaron en los registros. De allí surgen los dos conjuntos que aquí analizamos, ambos se denominan “Gauchito Gil” e incluyen imágenes tomadas en enero de 2008, 2009 y 2011.

El trabajo de Juan Pablo Faccioli fue publicado parcialmente en su porfolio de *Nuestra Mirada* -la red social de fotoperiodistas iberoamericanos- y en forma completa en su perfil personal de *Flickr* –uno de los sitios web dedicados a fotografía profesional con mayor cantidad de usuarios registrados en occidente-. Allí se pueden apreciar las 12 fotografías del conjunto que interactúan con epígrafes y una breve descripción informativa⁷⁷.

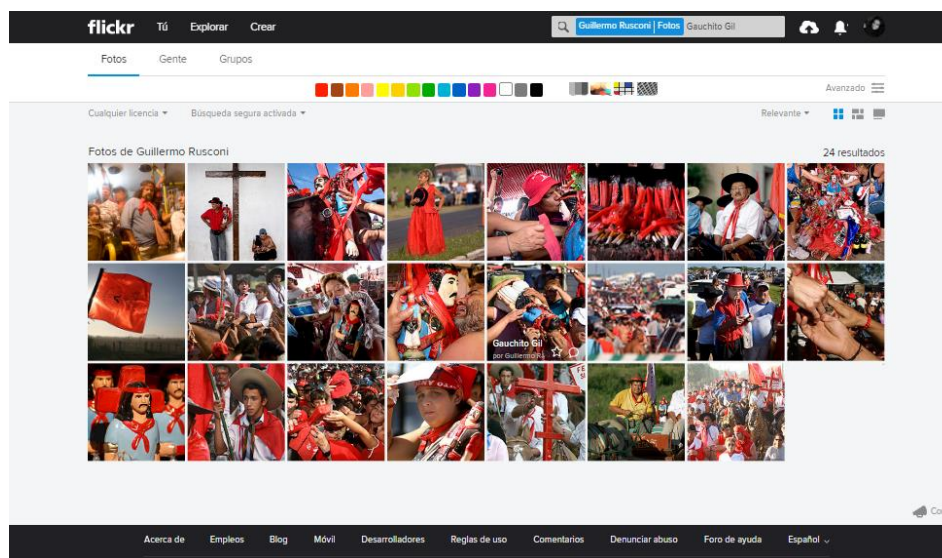
Por su parte, el trabajo de Guillermo Rusconi fue publicado también parcialmente en *Nuestra Mirada*, en su porfolio de la página oficial de *Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina* (ARGRA) y luego en forma completa en su perfil personal de *Flickr*. Consta de 23 fotografías pero que a diferencia del ensayo de Faccioli posee escasa participación de textos lingüísticos en la organización interna del relato

⁷⁷El portfollio de Nuestra mirada puede verse en este link: <http://www.nuestramirada.org/>; y la dirección de flickr del autor es la siguiente: <https://www.flickr.com/photos/facciolijuanpablo/>. Puede visualizarse una captura de pantalla al final de este apartado.

visual⁷⁸. La presentación en modo mosaico⁷⁹ de los conjuntos de ambos autores puede verse en la captura de pantalla que reproducimos a continuación.



Ensayo Gauchito Gil. Flickr Juan Pablo Faccioli oficial. Modo de vista mosaico (12 fotografías)



Ensayo Gauchito Gil. Flickr Guillermo Rusconi oficial. Modo de vista mosaico (23 fotografías)

⁷⁸ Las publicaciones pueden verse en los siguientes links: <http://www.nuestramirada.org/>; <http://www.agra.org.ar/>; https://www.flickr.com/photos/guille_rusconi/;

⁷⁹ Al ingresar a la dirección web se pueden elegir otras formas de vista. El posicionamiento del mouse sobre cada imagen destaca el título o epígrafe que acompañan las imágenes.

En base a estos materiales, este escrito se propone en primer lugar describir la trayectoria de los fotógrafos en relación a regímenes de representación heredados del fotoperiodismo tradicional ligado al viaje y las nuevas vías de exploración abiertas por el neo-documentalismo subjetivo. Estos datos se vuelcan en el primer apartado y son el punto de partida que permitirá observar en qué medida esos regímenes influyeron en las inquietudes, los posicionamientos y los modos de construir la mirada de estos autores.

El segundo ingreso de lectura reconstruye algunas dimensiones del contexto del asunto o tema de referencia de las imágenes: la festividad del Gauchito Gil. Específicamente se exponen datos acerca del modo en que la manifestación religiosa popular adquirió visibilidad massmediática a partir de su configuración multitudinaria y espectacular en la primera década de 2000. El objetivo de este apartado es ver cómo esa visibilidad explica el incremento de la demanda de imágenes de esta festividad por parte de la industria de la comunicación masiva en cuyo marco se desempeñan Faccioli y Rusconi y, a la vez, observar si esos elementos –la masividad y espectacularidad- se vinculan con esa figura “fotogénica” del ritual que describen los fotógrafos.

El tercer ingreso de lecturareflexiona sobre esas cualidades expresivas visuales, el carácter “fotogénico” y “diferencial” de la festividad que se construyen, a modo de “figuras del otro” (Román, 2012), en el discurso de los fotógrafos. Esta incursión nos otorga elementos descriptivos para indagar en la visualización de los conjuntos fotográficos en qué medida estas “figuras” del Gauchito dejaron huellas en las composiciones de estas fotografías realizadas en contexto de viaje.

Retomando las relaciones precedentes, luego el análisis se concentra en rastrear las huellas de los trayectos fotográficos compartidos con sus “momentos”, los “cambios de situaciones”, la “diferencia” que según explica Colombi, siguiendo a Todorov, marcan la dirección del *relato de viaje*⁸⁰ (Colombi, 2010). En este punto indagamos en qué medida el retorno de los fotorreporteros edición tras edición a la festividad produjo continuidades y transformaciones en sus elecciones compositivas, en sus modos de relación distanciada y/o

⁸⁰ Vale aclarar que estas concepciones de Colombi, como las de Román en torno a las “figuras del otro”, que siguen diversas tradiciones de abordaje de los relatos de viajeros desde el periodo de conquista hasta las producciones narrativas- literarias, científicas producidas en el siglo XIX, son re-apropiadas aquí para pensar los trayectos fotográficos. Entendemos que esta bibliografía que refieren al mundo de los textos lingüísticos presentan dimensiones útiles para pensar los objetivos trazados en esta tesis.

implicada con el escenario y los personajes retratado/s y cómo estos momentos quedan plasmados en la organización de los ensayos.

Para ello se sigue un abordaje dialógica y contrastiva de las imágenes, los epígrafes y textos informativos que forman parte de los conjuntos con el relato de los autores sobre sus experiencias de viaje. Estas narraciones son traducidas a estas páginas de las conversaciones y entrevistas desarrolladas entre 2012 y 2013⁸¹. En este caso no se toman entrevistas realizadas por otros medios.

1. Los fotógrafos, fotoperiodismo y viaje, herencias y nuevos caminos

Juan Pablo Faccioli nació en Reconquista, Santa Fe, en 1983. Llegó a la ciudad de Corrientes en el año 2002 para estudiar periodismo. En este marco, inició su experiencia con el mundo de la fotografía desempeñándose como cadete de un laboratorio express de la ciudad. Colaboró en las sesiones de estudio de una casa de retratos fotográficos y comenzó a trabajar en el diario *Época* como reportero gráfico. Se recibió de Técnico en Periodismo en la Universidad Nacional del Nordeste y complementó su formación autodidacta en fotoperiodismo a través de cursos a distancia y algunos presenciales en Rosario y en Buenos Aires.

En este marco, el fotógrafo se vinculó a la escuela de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina y alternó la circulación de sus trabajos en la prensa gráfica con algunas exposiciones colectivas organizadas por esta entidad y algunas muestras individuales en la ciudad. Su trayectoria se liga sobre todo al fotoperiodismo gráfico y además de trabajar para *Época*, realizó producciones para el diario *Crónica de Buenos Aires*, la agencia local *Agencia Corrientes*, las agencias nacionales *DyN* y *Télam* y la agencia internacional *EFE*. También desarrolló producciones de estudio y ensayos de exterior para la Revista *PI de Corrientes* y *Reader's Digest Argentina*.

Por su parte, Guillermo Rusconi nació en Rosario, Santa Fe, en 1982. Su actividad se liga desde joven al periodismo en la ciudad de Corrientes, donde vivió desde la década

⁸¹⁸¹ Cabe señalar que los intercambios informales con los autores las fotografías del Gauchito se realizan desde 2008 pero en 2012 y 2013 acordamos encuentros para dialogar exclusivamente de la temática y estas conversaciones estuvieron mediadas por el visionado de algunas imágenes puntuales del corpus.

del noventa. Allí exploró diversas actividades vinculadas al periodismo radial y gráfico. Fue comentarista deportivo y gacetillero en su adolescencia hasta que descubrió la fotografía. Estudió la Tecnicatura Superior en Fotografía en Rosario y regresó a Corrientes donde se desempeñó como reportero gráfico en dos diarios de tirada provincial entre 2002 y 2008: *El Libertador* y *La República* de Corrientes. En este periodo también exploró el lenguaje audiovisual a través de su trabajo en el Departamento de Audiovisual de la Subsecretaría de Cultura de Corrientes. Tanto la prensa gráfica como el audiovisual lo llevaron a realizar producciones en el marco de la festividad del Gauchito Gil en Mercedes.

En 2008, el fotógrafo se traslada Buenos Aires donde desarrolla diversos cursos de capacitación en fotoperiodismo y en documentalismo, expone en muestras colectivas de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina. Trabajando en Crónica Tv y fotoperiodismo *free lance* regresa en varias ocasiones más al Gauchito. También comercializó imágenes para Télam, NA, Clarín, La Nación, Crítica, Página/12, Olé, Perfil, Fotobaires, Crónica, Pronto, Papparazzi, Rumbos, ABC Color de Paraguay y Revista Exame de Brasil.

En primer lugar, las trayectorias de Faccioli y Rusconi se cruzan en las coberturas por encargo que realizaban a principios de la primera década de 2000, entre ellas se cuentan viajes a Itatí y Mercedes para fotografiar las festividades de la Virgen de Itatí y el Gauchito Gil; y también en colaboraciones técnicas para trabajos puntuales de retratos, fotos de moda, reportajes y ensayos.

En segundo lugar, sus itinerarios y búsquedas se encuentran atravesados por los talleres de capacitación, por las lecturas compartidas donde convergen paradigmas del fotoperiodismo fundacional, de principios de siglo XX, el neo-documentalismo de mediados de siglo y las preocupaciones de responder a una fotografía que se ajuste a las demandas actuales en el marco del trabajo periodístico provincial y nacional.

En este sentido, al visitar la biblioteca de los autores⁸², la primera presencia que sobresale es el clásico libro de los negativos en blanco y negro de los primeros fotoperiodistas de la prestigiosa agencia Magnum. Allí se entretajan también textos con

⁸² En varias ocasiones hemos compartido charlas sobre sus trabajos también en los hogares de los fotógrafos. De allí pudimos acceder a sus materiales de lectura.

referencia al documento de denuncia social norteamericano de los años 30; de Robert Capa y su máxima de “estar lo suficientemente cerca” del acontecimiento para tomar una buena foto; y de Henri Cartier Bresson con la valoración del “instante decisivo”, el manejo de la cámara, la forma, el tiempo para obtener la mejor composición “al vuelo”⁸³.

Por otra parte, ambos reporteros comparten una admiración particular por Robert Frank, uno de los iniciadores del neo-documentalismo fotográfico. En 2013 pudimos asistir a un conversatorio que desarrollaron los autores en forma conjunta en una sala del Centro Cultural de la UNNE, en la ciudad de Corrientes, donde destacaban la famosa obra de titulada *Los Americanos* del fotógrafo norteamericano. Paradójicamente a los maestros citados anteriormente, Faccioli y Rusconi resaltan de la propuesta de Frank su contrapunto con el “momento decisivo” de Bresson para valorar la captura los momentos menos importantes, el “*in between*”, la improvisación, la captura de la atmósfera y la búsqueda de la subjetivación de la mirada⁸⁴.

Retomando parte estos legados y con la atención puesta en dar respuesta a los encargos del periodismo local donde sobresalen el valor de lo espectacular y el sensacionalismo, cada proyecto de viaje encarado por los autores dividió esfuerzos: por un lado, conseguir la foto de tapa para los diarios y el insumo de las agencias para solventar los gastos operativos y de subsistencia y, por otro lado, no abandonar el desarrollo de una idea con impronta personal para ponerla a circular en los portfolios profesionales.

Según Martha Rosler, “la regla básica que distingue a los fotoperiodistas de los documentalistas es que a los primeros se les contrata para cubrir historias específicas, elegidas por otras personas, durante un corto periodo de tiempo (...) Ellos simplemente ofrecen imágenes que otros se encargarán de editar y distribuir” (Rosler, 2007: 263).

Además Rosler recalca que los editores no esperan que el fotoperiodista establezca algún tipo de relación o tenga simpatía por lo fotografiado. “Cuando se les envía a misiones al extranjero, se espera que ellos disparen su cámara frente a cualquier tipo de fenómeno

⁸³ Consultar más sobre las formas de composición de estos fotógrafos en Sougez, Marie-Loup (coord.) (2007) *Historia general de la fotografía*. Edit. Cátedra, Madrid, pp. 391.

⁸⁴ “Robert Frank, el legado”, exposición de Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi en Conversatorio “Fotoperiodismo por fotoperiodistas”, 25 de septiembre de 2013, CCU. Extensión Universitaria, Corrientes.

extraño que pueda engrosar los bancos de imágenes fotográficas...lo que no puede aplicarse a un documentalista” (Rosler, 2007: 264).

De un documentalista se espera una historia contada desde una óptica personal, que se plantee otro tipo de implicación con lo retratado, que edite sus imágenes y decida cómo organizar las secuencias y cómo y dónde ponerlas a circular. En este sentido Faccioli admite que es lo ideal pero en las condiciones laborales actuales del fotógrafo en la región del Nordeste argentino es prácticamente imposible, salvo que se gane una beca o un subsidio. “Una de las alternativas es negociar, hay que armar una propuesta de cobertura que pueda resultar interesante para colocar una imagen en una agencia o un medio y también que pueda resultar interesante para un proyecto personal”⁸⁵.

Así a medio camino *entre* el encargo fotoperiodístico y la búsqueda personal; *entre*⁸⁶ la foto de tapa, el reportaje de prensa y algunas pinceladas del neo- documentalismo, nacen los conjuntos titulados “Gauchito Gil”, que también se nutren de las herencias de los lazos históricos del fotoperiodismo con el viaje.

En este sentido, cabe recordar que el origen y el impulso del fotoperiodismo estuvieron estrechamente ligados al viaje. Henri Cartier Bresson, considerado el padre del género, explicita en una entrevista del año 1971, recién publicada en 2013 en el diario *The New York Times*, que a mitad de siglo XX, cuando se conforma Magnum, el contexto estaba “dividido por la guerra” y los viajes se hacían cada vez más frecuentes con el fin de “atender a la curiosidad que despertaba en un país conocer cuál era la realidad del otro”. Dice Cartier- Bresson que “la gente no podía viajar y para nosotros era un reto tan enorme ir y dar testimonio, he visto esto, he visto aquello...”⁸⁷.

En este marco los fotoperiodistas, en su mayoría establecidos en los países centrales de Europa y sobre todo en Estados Unidos se embarcaban a la aventura del viaje. Era como dice Cartier-Bresson “un reto” que les posibilitaría dar su “testimonio” de lo que habían

⁸⁵ Comunicación personal con Juan Pablo Faccioli, Corrientes, Julio de 2013. Inédito.

⁸⁶ La lógica del *entre* también atraviesa la forma de organización interna de la secuencia de imágenes y su interacción con las palabras de las propuestas de Faccioli y Rusconi. Como se verá adelante, los conjuntos no logran una orientación valorativa definida desde la perspectiva del autor que es lo que se espera de los foto-ensayos. Sobre esta cuestión se volverá en el apartado de recapitulación.

⁸⁷ Refiere a la entrevista realizada por la periodista Sheila Turner-Seed y publicada por *The New York Times* en su edición del 20 de junio de 2013. La publicación completa puede consultarse en el siguiente link: http://lens.blogs.nytimes.com/2013/06/20/henri-cartier-bresson-living-and-looking/?_r=0

visto del otro lado del mundo: en los campos de batalla, de las prácticas culturales de los países orientales, de los pueblitos más recónditos de Europa o del exotismo de Latinoamérica.

Aunque los contextos de producción y valoración del fotoperiodismo de mitad del siglo XX y el fotoperiodismo del siglo XXI ligada a una esfera de producción local, como son los diarios y agencias para los que Faccioli y Rusconi trabajaban, son muy distintos, en algún punto los conjuntos que abordamos se suben a esa lógica del “descubrimiento”, siguen el estímulo de la “curiosidad” y embanderan la necesidad de “dar testimonio” que caracterizó al fotoperiodismo desde sus inicios.

2. Contexto de visibilización massmediática de la devoción al Gauchito Gil

El contexto de producción de los conjuntos fotográficos de Faccioli y Rusconi también está signado por una serie de sucesos que han configurado a la festividad del Gauchito Gil como un hecho noticiable. En la primera década de los años 2000 se da un incremento de la visibilización massmediática de la devoción. Sin embargo, esta exposición pública no es un caso aislado en el escenario nacional sino parte de un proceso más amplio que algunos estudios de las religiosidades han tratado.

La mayoría de las reflexiones de este campo advierten que el advenimiento de la democracia en 1983 en la Argentina favoreció en términos generales la visibilización de la diversificación religiosa y cultural del país (Frigerio, 2011). Este proceso se vio influenciado por transformaciones socioculturales, económicas y políticas pero también reconfiguraciones comunicacionales. Particularmente, hacia la década de 1990 se incrementa la producción massmediática interesada en explotar una serie de condimentos noticiables que presentan los cultos populares: la espontaneidad y alta expresividad corporal, teatral, hasta melodramática de los fieles en interacción con la divinidad, así como del carácter multitudinario y espectacular de las manifestaciones (Barrios, 2014; 2016).

En este marco, la figura del Gaucho Gil re-aparece –más allá de las prácticas rituales rurales familiares- en movilizaciones devocionales multitudinarias que ganan las portadas de diarios y las pantallas de televisión y la figura cobra notoriedad junto a otras manifestaciones devocionales vinculadas a *antiguos y nuevos difuntos* (Carozzi, 2006).

Sobresalen, según el estudio de Carozzi, la Difunta Correa de San Juan, con consolidada popularidad en la época, y los nuevos fenómenos de “canonización” de los cantantes de música popular Gilda y Rodrigo, tras sus muertes accidentales. La importante difusión de estos últimos casos hace emerger en los albores del nuevo milenio conjeturas en torno a la existencia de una “nueva ola de canonizaciones” de los años noventa. Sin embargo, Carozzi relativiza esa hipótesis para resaltar la influencia de los medios masivos de comunicación en la visibilidad expandida de estas devociones.

La autora indica que en los noventa lo que sucede es la actualización de la rememoración de *antiguos difuntos* (como el caso de los gauchillos rebeldes, entre ellos Antonio Gil o el caso de la Difunta Correa) con la incorporación de rituales en torno a *nuevos difuntos* (como el caso de los cantantes Gilda y Rodrigo fallecidos en 1996 y 2000 respectivamente)⁸⁸. “Más que una ola de nuevas canonizaciones, en la década de 1990 se presencia una ola amplia de difusión mediática de algunos nuevos difuntos que hacen milagros”, insiste Carozzi.

En este escenario surgen inquietudes en torno a: ¿cuáles son los factores que hacen a la extraordinariedad y “popularidad”⁸⁹ de estas figuras milagrosas?; y particularmente ¿qué hace que desde la provincia de Corrientes la imagen del Gaucho Gil sobresalga mientras las figuras de otros gauchillos son relegados a una difusión más local? ¿Qué elementos influyeron para que el Gaucho Gil se transforme en una figura popular-masiva que llama la atención de la industria massmediática?

Quizá sean demasiadas preguntas con pocas respuestas para la brevedad de este apartado. Sin embargo, valen las formulaciones y algunas aproximaciones porque dan cuenta de los debates que atraviesan el inicio de los viajes fotográficos de Juan Pablo

⁸⁸ En este sentido, Carozzi señala que la tradición de veneración de los difuntos no es nueva, sino que en algunos casos esas prácticas estaban veladas o con una difusión circunscripta a un espacio geográfico reducido, ya sea local o regional (como el caso de otros gauchillos alzados que son considerados milagrosos en sus localidades⁸⁸ sin trascendencia nacional); mientras que las manifestaciones más recientes se presentan como “continuidades” de aquellas prácticas devocionales ancestrales.

⁸⁹ Aquí la palabra popularidad está asociada a su difusión y apropiación masiva más que a la reflexión teórica que liga lo popular al sujeto “pueblo” o la articulación de sectores sociales en conflicto. Por otra parte, vale señalar la relación de la “popularidad” en términos de adhesión social que, en lo que hace a encuestas sobre identificaciones religiosas, la figura del Gaucho Gil ocupa un papel importante en la Primera Encuesta sobre Creencias y Actitudes Religiosas en Argentina realizada por el CEIL en 2008. Según el relevamiento en el Nordeste un 57.6% de la población manifiesta su creencia en este “santo” con una tendencia ascendente en distintas regiones del país.

Faccioli y Guillermo Rusconi al santuario central del Gaucho Gil en Mercedes. También estos datos contextuales hablan de las representaciones sociales e iconográficas que comienzan a circular y a incidir en los modos de pensar, imaginar y re-presentar ese mundo del Gaucho Gil por parte de la prensa en general y el fotoperiodismo en particular, en cuyo marco se desarrollan las producciones de los dos fotoreporteros que analizamos.

Respecto a la pregunta sobre la popularidad de estas figuras, la socióloga Eloisa Martín esboza una serie de factores que hacen que estos “seres” se destaquen y actúen de forma diferenciada y poderosa en el mundo. Dice que la “muerte trágica” es uno de los “eventos que puede inscribir a una persona en una textura de extraordinariedad” pero no la única. Entre otros atributos, la autora resalta el carisma y la autenticidad. El carisma es entendido “como la humanidad de alguien que, por sus características, podría elegir la distancia de quienes lo admiran, pero mantiene una performance de horizontalidad: su extraordinariedad se basa en ser alguien común” (Martín, 2008); mientras que ser auténtico implica mostrarse tal cual es, sincero, aunque la personalidad conlleve valores a veces contrapuestos. Para la autora, los santos populares, en tanto que preceden toda moral participan de una “textura diferente del mundo que es previa a la concepción cristiana que considera lo sagrado como lo infinitamente bueno, en contraposición a lo profano, el lugar del mal” (Martín, 2008).

Por otra parte, Martín observa en los rasgos hipercodificados de las iconografías que representan a estas figuras milagrosas su potencial para ser apropiados, personificados e imitados⁹⁰. Estas, entre otras cualidades configuran algunas claves que explicarían en parte la adhesión popular a la figura del Gauchito Gil que incluso traspasa las fronteras provinciales.

En relación a esto último, y un poco atendiendo las preguntas restantes antes formuladas, sabemos por el desarrollo del capítulo anterior que esta devoción se expande más allá de la provincia de Corrientes principalmente a través acciones espontáneas y

⁹⁰ En este sentido se pueden consultar los estudios de María Rosa Lojo (2007) o Alejandro Frigerio que reflexionan sobre las representaciones del Jesús del Gólgota, la sangre derramada, el Curuzú Gil, la figura de Martín Fierro que condensa la representación central junto a las banderas rojas que son el distintivo de la devoción.

rituales de re-memoración ligados a los caminos y fuertemente anclados en procesos migratorios internos.

Los devotos son los que se movilizaron y empezaron a llevar consigo sus prácticas religiosas e imágenes, instalando altares en sus hogares y principalmente a los costados de las rutas. Esas acciones estuvieron fuertemente mediadas representaciones iconográficas, como la imagen central del gaucho sobreimpreso a una cruz que representa al Gauchito Gil y que se reproduce en la estampita más difundida. Pero además, los fieles no sólo reproducen la iconografía sino que además la imitan -como plantea Martin- en la puesta en escena. Sobre esta cuestión volveremos en los apartados de análisis de las fotografías.

Estas representaciones, de gran capacidad performativa en tanto hacen resonar en su trama arquetipos fuertemente ligados a retóricas de la identidad/alteridad nacional, se constituyeron en algunos de los elementos que llaman la atención de la industria de la comunicación masiva. Además, lo que sucede en la festividad que se realiza en el santuario mercedeno, es que todas estas figuras de rasgos hipercodificados exacerbaban su capacidad de interpelar al espectador al articularse con el carácter espectacular y masivo del ritual.

Según un estudio de Rubén Dri (2003) a fines de los noventa se contabilizan alrededor de 50 mil personas en la festividad. En tanto hacia la primera década de los años 2000 la convocatoria rondaba las 250 mil personas, estimándose la concurrencia de 600 y 700 mil personas entre los días 6 al 8 de enero⁹¹. De este modo, a las figuras hipercodificadas como elementos noticiables se van sumar esa masividad y también la rareza, la espectacularidad de los rituales y el desarrollo de escenas melodramáticas nutridas por historias de vida emotivas e impactantes vinculadas a los milagros.

En este contexto, los medios van a incrementar la demanda imágenes del melodrama y el espectáculo ritual y es el marco en que Faccioli y Rusconi inician sus viajes fotográficos para responder a los encargos de la prensa.

⁹¹ Estos datos aparecen en diversos medios periodísticos y en las consultas personales realizadas a los jefes de los operativos de seguridad en el santuario de Mercedes entre 2010 y 2012 durante trabajo de campo realizado para la tesis doctoral que antecede este trabajo.

3. Figuras del “otro”: el Gauchito fotogénico según los autores

En ese marco de visibilización massmediática expandida que marca las condiciones de trabajo y percepción de los fotógrafos, Faccioli y Rusconi van a construir su propia imagen del Gauchito. Los autores van a construir su “figura del otro” a partir de los relatos (conversaciones) y las producciones fotográficas propiamente dichas. Sin embargo, comprendemos que estas figuraciones no pueden entenderse aislada de las representaciones circulantes.

Si nos detenemos en las conversaciones con los fotógrafos, veremos que en la continuación del diálogo que adelantamos en el inicio del capítulo, Rusconi plantea varios elementos de la puesta en escena del ritual que delinearían aspectos de ese carácter “fotogénico”.

CB: Las imágenes son impactantes (...)

GR: Creo que el Gauchito es fotogénico.

JPF: Sí, es una buena definición.

GR: Y es fuerte a nivel imagen por la simbología; velas, banderas, estatuillas, tatuajes por todos lados; en torno a los ritos y en los cuerpos. Hay expresividad en la gente; tenés hasta los que van lookeados especialmente para la ocasión, por ejemplo vestidos como el Gaucho Gil, y por el otro te encontrás con una marea roja inundando todos los espacios.

CB: ¿Esa gente lookeada nos habla de una predisposición de los participantes y devotos a ser fotografiados?...

GR: Sí hay predisposición de buena parte de los participantes. Vos vas y la gente te ve con la cámara y ya te cuenta su historia y se muestran orgullosos de ser fotografiados, algo que no sucede por ahí con otras festividades (...)(Conversaciones..., en Barrios, 2016: 269).

Rusconi habla de “simbología”, de la “expresividad de la gente”, de personas “lookeadas” como el Gauchito y una “marea roja inundando todos los espacios”. Como se ve en el detalle de las imágenes de los conjuntos analizados a partir de los apartados que siguen, esa marea es la gente que viene y que va y que transporta banderas, que se viste de

rojo, que personifica a la divinidad y que con los cuerpos en acción, en su desmesura barroca, van configurando la contundencia del simulacro que atrapa, sugestiona la mirada del paseante, del visitante, incluso del fotógrafo viajero.

Aquí nos encontramos con los primeros elementos descriptivos que delinean en el discurso de los fotógrafos “las figuras de la alteridad”, de lo “exótico”⁹², cuya revelación anima en el caso de estos dos autores la incursión fotográfica.

Hablar de figuras del “otro”, según explica Román, es hablar del “resultado de un proceso de construcción discursiva del (sobre el) otro” (Román, 2012: 93). Siguiendo a Roland Barthes, este autor resalta que esas figuras se presentan más bien como “ciertos retazos de discurso” sobre el ‘otro’, “ciertas capturas del ‘otro’ siempre en movimiento, el ‘otro’ solo es capturado –momentáneamente- en la violencia que los discursos de viajeros ejercen sobre él al tratar de contornear ‘lo que es posible inmovilizar en el cuerpo tenso’” (Barthes en Román, 2012: 94).

Si bien el desarrollo teórico de Román se orienta a caracterizar los discursos lingüísticos de (en) viaje del siglo XIX, hay una concepción general en sus escritos sobre las formas de narrativización del “otro” que retomamos para comprender la construcción de esa “imagen” –entendida en sentido amplio- del Gauchito “fotogénico” que realizan los fotógrafos.

¿Pero qué es la fotogenia en el contexto de las capturas de un ritual o una festividad religiosa? El fotógrafo y crítico de fotografía español, Francisco Sánchez Montalbán, ilumina esta noción desde su interpretación de fotografías de ritos religiosos católicos. En su texto *El dios fotogénico*, señala: “es posible que Dios, padre, hijo y demás compañías sean en verdad seres fotogénicos” (Sánchez Montalbán, 2004: 670).

En su argumentación el autor insiste que esa “fotogenia” está cimentada en una iconografía religiosa que fue calando de a poco en la experiencia de las sociedades predominantemente cristianas y católicas, como sucede en el caso de España y también de la Argentina. Entiende que esta iconografía fue modelando las formas de ver, mostrar(se), concebir la realidad y también los modos de fotografiarlas.

⁹² Puede consultarse al respecto la redefinición del exotismo según Víctor Segalen y la referencia de Todorov en su definición de los retratos de viajeros en *Nosotros y los otros* (Todorov, 2003: 367-370).

En este sentido plantea que la “fotogenia” está ligada a un componente de “arraigo cultural” de la iconografía religiosa. Además indica que: “el elemento religioso es un recurso expresivo” potente para la foto porque actúa como “estímulo visual” que es “capaz de incidir en el contexto cultural y en el espectador”; y atendiendo a esto el fotógrafo busca con diferentes objetivos connotativos “potenciar” los valores expresivos y simbólicos que vehiculiza el acontecimiento religioso.

Faccioli y Rusconi observan estos elementos en la festividad del Gauchito y a partir de ellos construyen su figura patética de la manifestación –que se encuentra atravesada por las matrices del melodrama que remiten especialmente a la plástica del martirio y el sufrimiento cristiano y los diversos géneros considerados “populares” (Barrios, 2014)-. Esa construcción discursiva del “otro” se traduce tanto en el relato oral (conversaciones) y, como se verá adelante, también en las composiciones fotográficas.

No obstante, por la imbricación de las prácticas rituales del Gauchito con matrices de la cultura popular, los autores también realzan un carácter “diferencial”. Hablan de elementos expresivos que distinguen al Gauchito de otras manifestaciones como las católicas a las que hace referencia Sánchez Montalbán.

Al respecto, en el marco de las conversaciones –como puede leerse en el fragmento a continuación- surgió una comparación con las escenas de la festividad de la Virgen de Itatí, que es la manifestación de piedad mariana católica más masiva, y por ende más fotografiada de la provincia. En el contraste, los autores destacaron del Gauchito la “predisposición” de los participantes de la fiesta “a ser fotografiados” pero también la “informalidad”. Describen rituales donde las normas, la parsimonia y el estatismo de las mediaciones burocráticas del dogma son muchas veces dejadas de lado para dar lugar a manifestaciones aún más emocionales.

CB: ¿Ni en Itatí? ¿Por qué creen que sucede esto?

JPF: De algún modo en Itatí sucede pero no tanto. Tenés personajes (...) Pero hay otra gente que no busca o que no le interesa, que vive de forma más íntima su devoción si es posible alejada de las cámaras(...) En el Gaucho creo que casi todos están más dispuestos.

CB: ¿Tal vez sea un sobre-exposición sumado a la predisposición?

GR: Sí podría ser, no sé. Creo que lo que diferencia es que en Itatí hay todavía un componente de solemnidad que hace que la gente sea un poco más recatada, algo muy relacionado con los cultos católicos, institucionalizados. Lo que prácticamente desaparece en el Gauchito porque es más informal, muy festivo y extremadamente expresivo. Tenés gente bailando, tocando chamamé por un lado, a pocos metros la carne asándose en las parrillas y familias enteras compartiendo la comida y la música que pasa por la radio y a la noche del 8 de enero todos celebrando con fuegos artificiales

CB: ¿Y es esa informalidad también los atrae para sus producciones?

GR: Sí, a nivel imagen son todos los componentes, informalidad, expresividad gestual, corporal, etc. Pero además, a nivel personal, festividades como Itatí nunca me generaron emoción. En el Gaucho Gil, como en otra cobertura que hice en la producción de una película sobre el Gaucho Lega, otro gaucho rebelde de Saladas Corrientes más contemporáneo que Gil, sucedieron algunas cosas intensas difíciles de explicar porque son poco racionales. (Conversaciones..., en Barrios, 2016: 272).

En resumen, la figuración del Gauchito como fotogénico desde la mirada de estos autores implica la conjugación de una fuerte simbolización y diversas remisiones a retóricas expresionistas y melodramáticas; pero también reviste un carácter subjetivo que no sería una cualidad propia del objeto o el referente sino que “sucede” en el cruce con la mirada del observador. Rusconi señala en el último párrafo de la conversación antes citada que en el Gauchito hay cosas que le generan “emoción”; agrega que allí “suceden cosas intensas difíciles de explicar”.

En relación a esto último, vale señalar que si bien, en algún punto, aquello que los fotoperiodistas denominan fotogenia se cruza con los intereses de reproducción massmediática, sería un error reducir el sentido de la fotogenia sólo a las formulas o recetas de alto impacto mediático. El sentido de lo fotogénico –aunque algunos críticos pretendieron reducirlo a lo “pintoresco” como categoría estética según explicita Fontcuberta (2010)- va mucho más allá y se conecta con formas densas en historicidad, pero sobre todo con una “intensidad”, una “sonoridad interna” de los objetos, de las personas, del ambiente que busca ser revelada por la fotografía.

En este sentido, cabe recordar para los cineastas Jean Epstein y Louis Delluc que acuñaron el término en la década de 1920, la fotogenia sugería “el alma que podía ser captada y aislada por una imagen potente” (Fontcuberta, 2010: 21) y así como el alma también lo fotogénico se resiste a cualquier intento de objetivación.

Ahora queda por revistar qué elementos de esta construcción discursiva del Gauchito que se teje en los relatos de los fotógrafos dejó también sus marcas en los conjuntos fotográficos que los autores componen.

4. Inicio del viaje: los pasajes en las capturas, la organización de los conjuntos

El 7 de enero de 2008, Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi emprendieron viaje desde la ciudad de Corrientes hacia Mercedes para esperar en el predio del santuario el 8 de enero, la jornada de festividad central en honor al Gauchito Gil. Antes de partir, ambos habían repetido la rutina: pasaron por las redacciones de los diarios en los que trabajaban, firmaron entrada, charlaron con los periodistas de la sección Interior y los Jefes de Redacción sobre la cobertura que realizarían en Mercedes, firmaron salida y emprendieron viaje. Pero ese año no viajaron por separado, decidieron realizar la travesía en el mismo coche y en el camino, sobre la ruta nacional 12 hasta que tomaron la 123, camino en el ubica el santuario, acordaron algunas pautas. En este sentido, Faccioli recuerda que:

“...el fin era buscar más el dramatismo y darle el protagonismo al peregrino. Era una búsqueda más de lo individual que de lo colectivo. Y como consigna acordamos con Guille empezar a marcar las cosas con la luz, la luz ambiente, no usar luz artificial y probar algunas reglas de composición” (Faccioli, 2012, en Barrios, 2016)

Con esta consigna, los reporteros emprendieron el viaje de 2008, que renovaron juntos en 2009 y finalmente Rusconi decidió volver también en 2011. De estas experiencias nacieron los conjuntos en los ambos comparten la propuesta de realzar aquellos rasgos que hacen al carácter fotogénico y diferencial de la festividad.

En este sentido, el foco de los viajes fotográficos estuvo puesto en resaltar las formas de interacción informal, afectiva y expresiva de los fieles con su santo. En este punto, los dos conjuntos resultantes destacan en términos generales los recortes, retratos y planos medios que destacan los cuerpos de los devotos en acción y en interacción con las iconografías que representan a la divinidad.

No obstante, las travesías también dejaron huellas diferenciales en los puntos de vista de los fotógrafos y en sus modos de organizar los conjuntos fotográficos. En este sentido, el ensayo de Rusconi compuesto por 23 fotografías tomadas entre enero de 2008, 2009 y 2011 expone en su organización general y orden secuencial las imágenes dos zonas de *pasaje* identificables. El primero tiene que ver con un cambio de posición y de modalidad de captura que transita de las “tomas de la multitud” a los retratos y recortes que acentúan la condición emotiva de los fieles en relación a su santo y los detalles de los exvotos. En tanto, el segundo *pasaje*, va de los primeros planos a planos medios que exploran la atmósfera, la densidad del ambiente socio-cultural y las prácticas de los participantes en los bordes del epicentro festivo.

Asimismo, contrariamente a lo que plantea Mitchell (2009) en relación al ensayo como un género donde el texto lingüístico se plantea como “invasor”, este conjunto presenta un escaso protagonismo de las palabras en la interacción con las imágenes que configura el ensamblaje. Además del título general “Gauchito Gil”, el autor decide no agregar epígrafes o pie de foto. Si bien esta ausencia de textos dificulta la orientación e interpretación valorativa del conjunto por parte del lector/espectador, sigue de alguna manera la lógica que planteaba Cartier-Bresson sobre la conveniencia de sólo incorporar datos básicos como fecha y lugar. No obstante, sí incorpora un párrafo descriptivo general que contextualiza la secuencia y señala:

“A la vera de la Ruta Nacional 123, en su intersección con la 127, miles banderas y cintas rojas con inscripciones de gratitud sin fin junto a una cruz mayor señalan el lugar donde se cree perdió la vida el gaucho correntino, Antonio Gil. Allí, este año, medio millón de personas se congregaron para rendirle tributo. En los relatos y las imágenes, que se desprenden del escenario dotado de un alto grado de iconicidad,

cobra vida la leyenda que originó esta devoción popular” (Introducción Ensayo Gauchito Gil. Guillermo Rusconi)

Por su parte, el ensayo de Faccioli también titulado “Gauchito Gil” incluye 12 imágenes tomadas los días 8 de enero de 2008 y de 2009. A diferencia de la anterior propuesta, este ensamble plantea una orientación compositiva y valorativa más homogénea. No presenta importantes desplazamientos de la posición del fotógrafo en el epicentro de festejo para las tomas que pueda traducirse en cambios de visualización de escenarios. La mayoría de las imágenes están concentradas en resaltar los momentos cumbres y dramáticos del ritual en el santuario y en el inicio de la peregrinación de la Cruz Gil. Para ello, el autor se vale de planos medios y primeros planos que realzan los rostros emocionados, el movimiento corporal y gestual de los fieles que se manifiestan en una acción vincular con alguna iconografía del santo.

La selección, el orden de las imágenes y la interacción de las fotos con los epígrafes lingüísticos –que sí están presentes en este caso- indican ciertas coordenadas espacio-temporales que posibilitan distinguir la línea de acción de los personajes y posición del fotógrafo a lo largo del conjunto. De allí, la propuesta inicia con el retrato de una devota que salta un charco de barro entre las vallas policiales para ingresar al santuario a saludar la iconografía central del Gauchito; a lo que el pie de foto agrega que se trata de la “Entrada al santuario”. Luego las capturas nos ubican en el ambiente interior del santuario y finalmente se evidencia que el fotógrafo recorre algunos espacios externos cercanos a la peregrinación central de la Cruz Gil.

En todos los casos, las fotografías se concentran en el saludo de los fieles a las imágenes o la relación con sus imágenes. Los recortes que transmiten emociones y sentimientos van *in crescendo* de una escena capturada a la otra hasta alcanzar el clímax máximo de dramatismo en la última foto.

La mayoría de los epígrafes –“Entrada al santuario”, “Devotos 1”, “Devotos 2”, “Devotos 3”, Cruz Gil, etc- cumplen una función de anclaje (Barthes, 1986) señalando el sentido espacio-temporal o proporcionando la identificación de los objetos o sujetos que aparecen en las fotografías. No obstante, algunos pies de foto se utilizan también como un

recurso retórico que condensa la interpretación subjetiva del autor y complementa la orientación general del sentido del ensayo. Son los casos de los títulos: “Banderas rojas a tu corazón” que muestra una toma en picado en la que se observa decenas de fieles transportando una bandera roja hacia el centro del santuario; o “Mi amigo el Gauchito” que expone en un plano a nivel un niño que besa la representación central de Antonio Gil en el santuario.

La propuesta de Faccioli también agrega una leyenda introductoria que cumple una función de contextualización de las imágenes. Aporta información básica que permite al lector/espectador ubicar el suceso. El texto dice lo siguiente:

“Corrientes-Arg- El santo popular Antonio Gil reunió a más de 250 mil devotos en su santuario. Cada 8 de enero se conmemora su muerte, venerado como justiciero y rebelde, suma fieles que lo honran con sus oraciones y bailes” (Introducción. Ensayo Gauchito Gil. Juan Pablo Faccioli).

A estas relaciones de intercambio y complementariedad entre imágenes y palabras pensadas por los autores, también hay que sumar los datos descriptores que se agregan por requerimiento de las páginas web en donde los conjuntos se ponen a circular. En el caso de *Flickr*, se incorpora en pestaña separada la carga de la fecha de captura de cada imagen. Además, al ser un sitio destinado a fotógrafos profesionales, la web por defecto carga datos técnicos de toma (cámara con la que fue sacada, apertura de diafragma, tiempo de exposición, distancia focal, uso de flash, etc) que permiten a los especialistas o interesados en su adquisición tener mayor idea de los modos y condiciones de captura.

5. De las miradas distanciadas a las miradas implicadas

El punto de inflexión en la mirada de los dos fotógrafos en relación a los viajes anteriores realizados al epicentro de festejo del Gauchito Gil en Mercedes llega con el *pasaje* de la captura de lo colectivo a lo individual. Ambos sostienen que “lo que vende”, lo que los medios generalmente les piden es la “toma de multitud”, de la masividad y el comercio. Entonces el objetivo a partir de los viajes de 2008 era buscar algo diferente y ese

pareciera ser el umbral que marca el cambio de miradas en ambos autores y, a su vez, inaugura la configuración de los conjuntos.

En nuestras investigaciones previas advertimos que la “toma de la multitud” de rituales religiosos correntinos para su publicación en la prensa, plantea la continuidad de ciertos esquemas de representación fotográfica de los rituales católicos de principios de siglo XX vinculados al paradigma institucional eclesiástico. Hablamos de modos de representar donde predomina una composición estática y de planos generales que privilegia la visibilización de la multitud de las procesiones y de los rituales más formalizados donde se realza a los sujetos según la jerarquía que ocupan en el orden social legitimado –obispo, sacerdotes, autoridades de Gobierno, etc- (Barrios, 2016).

En la actualidad estos esquemas se actualizan e incluso contaminan las formas de visualizar festividades populares y más informales como la del Gaucho Gil y además se articulan con los criterios de noticiabilidad vigente: de magnitud, espectáculo y entretenimiento.

La toma de la multitud es la que se publica porque ilustra el titular que generalmente tiende a realzar la cantidad de fieles que participaron del festejo. Esto pareciera funcionar como una máxima en el periodismo de cobertura de festividades religiosas masivas locales: a la cabeza de nota la cantidad -por más que sean solo datos tentativos e imposibles de verificar-; y como correlato a tapa: la foto de la masividad de fieles en procesión o agolpándose en el santuario para entrar a saludar a la imagen central.

Al respecto Faccioli dice que eso también tiene que ver con las lógicas y condiciones de producción periodística en Corrientes:

“Muchas veces no mandan periodistas y por eso va el clásico de la multitud. El retrato si no va acompañado de un testimonio generalmente no se publica, pero quizá se pueden colocar algunas imágenes de gran expresividad, o otras donde vos mostrás acción con alguna referencia explícita de la festividad” (Faccioli, 2012, en Barrios, 2016)

En este marco, si se observan todas las imágenes capturadas por los fotógrafos en los viajes (de 2008 en adelante), se puede diferenciar en primera instancia un cúmulo de imágenes pensadas para la tapa del diario –las de encargo- y otras que exploran nuevos caminos ligados al neo-documentalismo y que fueron pensadas desde una óptica más personal y subjetiva para formar parte de los ensayos⁹³.

En el caso particular del ensayo de Rusconi pueden verse algunas de esas primeras “tomas de multitud” incluidas en los conjuntos. Un ejemplo claro es la foto que abre su propuesta de 23 imágenes. Es una captura de 2008 que documenta un momento puntual y cumbre de la jornada festiva: la peregrinación que realizan en horas tempranas de la mañana del 8 de enero los Gauchos de Antonio Gil con la Cruz Gil desde del santuario rutero hasta la iglesia de la Merced donde se reza por el alma del difunto. Esta peregrinación recorre gran parte de la ruta y el ingreso de la ciudad de Mercedes con destacada participación de los referentes de la asociación tradicionalista y la guardia policial.



Guillermo Rusconi. Foto S/T. Ensayo Gauchito Gil. 2008/2011

⁹³ Vale señalar que durante las conversaciones hemos revisado con los autores todas las imágenes a través del visor de una netbook. Además, los fotógrafos nos proporcionaron el crudo de la producción de los viajes de 2008, 2009, 2011 y 2012 (de esta última edición sólo son fotografías de Faccioli y no forman parte de los conjuntos mencionados). En cada edición, los fotógrafos tomaron entre 300, 400 y 500 imágenes por viaje. Esto da cuenta de la magnitud del trabajo y también de la edición y clasificación al que han sido sometidas ya que finalmente quedaron un promedio de 10 fotografías por edición de festejo seleccionadas para su publicación.

También a mitad del recorrido visual del ensayo se asoma otra imagen de multitud que imita una perspectiva aérea y es una de las primeras imágenes tomadas en la edición de 2011 de la festividad. Si bien aquí el foco nuevamente resalta la masividad y parte de una captura mediada por una importante toma de distancia del objeto fotografiado, la diferencia con la anterior es que no puntualiza en un momento clave de los rituales pautados donde se realizan jerarquías (en el caso anterior la peregrinación es encabezada por una asociación). La intención se orienta a realzar la atmósfera de saturación y desborde que provoca la concentración de gente en medio de la ruta a la altura del santuario en un horario pico de la jornada central del festejo.



Guillermo Rusconi. Foto S/T. Ensayo Gauchito Gil. 2008/2011.

Esta captura fue realizada en la franja horaria que va entre el mediodía y la siesta cuando el movimiento, el roce de la gente que viene y que va, gente que se choca, sumado al calor se agudizan. La imagen intenta sintetizar esa movilidad constante de personas que se confunde con una marea, una masa que sólo se deja llevar, autos varados sobre la ruta 123 que no pueden avanzar, tumulto; cuerpos sudados, torsos desnudos, calor sofocante; cintas rojas atadas a sombrillas y sombreros, banderas, camisas y remeras rojas por doquier. En este sentido, esta captura podría condensar aquella “marea roja que inunda todos los espacios” que relata Rusconi y que desde su perspectiva configuraría uno de los elementos del carácter fotogénico de la festividad.

En el caso del ensayo de Faccioli, en su edición final el autor decide excluir las escenas de multitud que formaron parte de las tomas de primera instancia con el objetivo

darle primacía a los retratos de los fieles en interacción con la divinidad. La excepción es la captura en picado que se titula “Banderas rojas a tu corazón”. Sin embargo, esta toma más allá de mostrar la masividad, hace hincapié en la acción de los devotos y el símbolo que transportan. Colabora en el relato visual de conjunto que se orienta a resaltar una festividad que se construye y crece por la particular relación que los devotos tejen con su santo por fuera de las jerarquías.

En ese sentido, en términos generales los conjuntos de ambos fotógrafos se orientan a buscar un descentramiento de la mirada de esos momentos pautados y jerarquizados dentro de la agenda de la fiesta (de esos lugares donde sobresale el protagonismo de una delegación, el presidente de una asociación, la municipalidad o la iglesia).



Juan Pablo Faccioli. Banderas rojas a tu corazón. Ensayo Gauchito Gil. 2008/2009

Luego de un esfuerzo por abandonar las tomas de “perspectivas totalizadoras” que invisibilizan al sujeto y sus prácticas vividas al ras del suelo⁹⁴, en las tomas que siguen se percibe que los fotógrafos caminan, se mezclan en la multitud para fotografiar a los devotos en acción. Y pese a lo dificultoso que resulta, según comentan los propios fotógrafos, pararse en medio de la marea de gente a componer una foto, la experiencia de las sucesivas coberturas sería lo que les otorga conocimiento del ambiente, de la gente y del tiempo

⁹⁴ Si bien no es exactamente aplicable el concepto, remitimos aquí a la idea de ciudad-panorama que desarrolla De Certeau (2000).

necesario en este contexto para lograr una captura más detenida e implicada. En este sentido, Rusconi comenta:

“Siempre es complicado componer fotos en lugares o en acontecimientos donde hay amontonamiento de gente y más aún si esa multitud es tan dinámica (...) Pero frente a eso el hecho de ir varias veces, conocer el terreno, los ritos, los momentos y los personajes es una ventaja. Además hay como una maduración en la mirada. Volver te hace mirar de otro modo”(Rusconi, 2013, en Barrios, 2016).

En su relato, el fotógrafo rescata la relevancia del “volver” para experimentar el trayecto hacia una mirada más implicada, para “mirar de otro modo”. Además, indica que ese retorno respondió a una necesidad que venían sintiendo de mucho tiempo antes de pasar de alguna manera a “ser parte” de esa fiesta y “dar a ver desde adentro” o por lo menos desde una “mirada más cercana” los fragmentos de ese complejo universo. Al respecto Rusconi agrega que ya en 2004, cuando llegó a Mercedes para filmar un documental, evidenció esa necesidad:

“...también el *backstage* que es muy importante porque te permite conectarte con la gente y con el ambiente. Y si volvés varias veces, en un momento si bien vos sos foráneo y tal vez no compartís las creencias, pero llegás a conocer y ser incorporado de una forma diferente a lo que allí sucede” (Rusconi, 2013, en Barrios, 2016).

Este posicionamiento, por un lado, empieza a cuestionar los tradicionales principios de la objetividad e imparcialidad periodística y fotográfica que como señala Rosler “exigían que los reporteros estén fuera de lo que acontece” (Rosler, 2007: 264); y por otro lado, tiende a revertir en parte ese retrato del fotoperiodista “intruso” y/o “turista”. Intruso porque como también indica Rosler el reportero es generalmente visto como aquel que llega a un lugar respondiendo a la “necesidad de vender periódicos mediante reportajes sensacionalistas, o como alguien que actúa en beneficio de los fines de sus editores”

(Rosler, 2007: 265). Y turista porque como señala Todorov (1991) es “un visitante apresurado” que prefiere los monumentos antes que el encuentro con las personas.

6. Hacia el encuentro con los retratados y las capturas de sentimiento

A pesar que el retrato del viajero turista no logra revertirse del todo cuando se observa atentamente la relación que establecen Faccioli y Rusconi con Mercedes, el santuario y los protagonistas de la festividad⁹⁵, los fotógrafos aprovecharon ese constante retorno para conocer, incorporarse a la fiesta y de generar fugaces pero significativos momentos de encuentro, de muy corta distancia, cara a cara con algunos de los sujetos retratados.

Los modos de configuración de los conjuntos ponen de manifiesto la integración de los fotógrafos en las escenas a partir de ciertas marcas identificables: la escasa distancia focal de la captura y el rastro de un intercambio en el que los retratados devuelven en varias oportunidades la mirada a la cámara.

De allí, las fotografías que se presentan en los ensayos van a tender mostrar momentos de intimidad devocional e interacción de los fotografiados con la cámara. Desde estas nuevas posiciones los fotógrafos se valen de las potencialidades del retrato, donde la carga emotiva se acentúa. Los recortes y primeros planos ayudan a distinguir, resaltar a cada uno de los sujetos y los objetos que implican y hacen a la conmemoración de esa gran masa a primera vista imprecisa, amorfa y tan dinámica que se presenta escurridiza al dominio de los encuadres.

Sin lugar a dudas, a menor distancia las tomas se ven invadidas por mayor expresividad. Las imágenes desde ese lugar más próximo se conciben guiadas por el afecto

⁹⁵ Esto refiere a que salvo algunas estadías para la filmación de documentales, viajes más largos realizados por ambos fotógrafos para participar de una muestra en la ciudad a fines del año 2010 y en dos ocasiones viajes previos (2011 y 2012) entre el 6 y 7 de enero para esperar la jornada central de la fiesta, se observó que los autores no experimentaron largas estadías al modo que lo hicieron los documentalistas etnográficos del siglo pasado, como sucedió con el caso de Smith para su reportaje del pueblo español; o sin ir tan atrás en el tiempo, como sucedió con Pablo Piovano en su multipremiado trabajo de 2015 por el Nordeste denominado “El costo humano de los agrotóxicos”. Esas estadías permitieron a los fotógrafos generar lazos de confianza con los personajes retratados que se extendieron más allá del acontecimiento del retrato. Pero en el caso de Rusconi y Faccioli estas relaciones no se extendieron más allá del contexto de las capturas. Esta nota invita a la apertura de un nuevo debate, que aquí por razones de espacio obviamos.

que desborda en el primer plano, al modo de la *image affection* de Deleuze. Para Deleuze la afección es entendida como el “efecto” de una imagen sobre quien la mira, “que envuelve e implica un afecto”.

En esta línea, Delgado señala que el “discurso afectado” es aquel “que trata de salirse del canon de la no manifestación y la contención para desbordar” en la obra (Delgado, 2007: 229). En la construcción de la imagen esto implica un tratamiento particular de la composición visual (forma, color, movimiento) que tiende a exaltación de determinados valores plásticos en detrimento de otros (regulación de intensidad de los afectos⁹⁶) sujeto a fines y condiciones de producción y recepción específicas.

Un ejemplo es el caso de “Luz en tu mirada”, la foto de Faccioli donde además podemos observar un trabajo cuidado de composición que aprovecha las condiciones atmosféricas para realzar los elementos y colores centrales de la imagen a través de la distribución de luz de fuente natural. En este caso la mirada de la niña y el perfil del rostro de la iconografía del santo popular logran una perfecta iluminación y se alzan emotivas descubriéndose entre las diagonales de brazos cruzados de tonos rojos y azules.



Juan Pablo Faccioli. Luz en tu mirada. Ensayo Gauchito Gil. 2008/2009

⁹⁶ Deleuze señala que la obra de arte es como “un ser de sensación”. Se construye por “acordes de tonos o de colores que son los afectos de la música y o de la pintura (...) El artista crea bloques de preceptos y de afectos (...) El artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los preceptos o las visiones que nos da. No sólo crea su obra, no las da y nos hace devenir con ellos, nos toma como compuesto” (Deleuze, 1993:165-177).

Desde lo técnico estas disposiciones y sobre todo el control de la luz le otorgan equilibrio a la composición. Aquí encontramos un nuevo rastro del legado de Cartier Bresson quien planteaba la necesidad de trabajar por captar el “instante preciso” pero a la vez estar preparado para realizar en ese ensamble espacio-temporal una composición, una “organización rigurosa de las formas” visuales percibidas en estrecha vinculación con “la emoción que se desprende del tema”⁹⁷.

Cabe señalar que sobre todo el manejo de la iluminación, en tanto signo plástico que permite el realce de determinados rostros, cuerpos u objetos y el ajuste de la temperatura del color, es uno de los recursos que resultan fundamentales para el despliegue de la poética del *pathos* que caracteriza a las imágenes de Faccioli en general y de este trayecto de ambos autores en particular.

Además en este modo de visualizar se desarrolla por un fuerte “trabajo de rostrificación” (Olivera, 1996), que presenta *in crescendo* sentimientos, guiado por esa forma teatral patética que se recrea de manera repetitiva en cada toma con el fin de alcanzar máxima expresividad. Uno de los casos que se puede ver en este sentido es la foto titulada “Devotos 5”, que es la última de la serie que presenta en su conjunto Faccioli.



Juan Pablo Faccioli. Devotos 5. Ensayo Gauchito Gil. 2008/2009

⁹⁷ Véase Cartier-Bresson Henri (2003) *Fotografiar del natural*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

Al mismo tiempo cada una de las fotos ostenta una singularidad que se asienta en las condiciones particulares, los contratos preestablecidos entre fotógrafo y fotografiado, que signan el momento de la toma. En este sentido el acto fotográfico puede leerse en ciertas circunstancias como un “punto de encuentro de carácter único”, como plantea Adriana Lestido⁹⁸. Este espacio es donde conviven las ansias y los intereses de poseer el objeto que el fotógrafo se apresta a dar a ver y donde éste, que se precipita como poseedor, algunas veces se topa con que está siendo poseído, interpelado por ese objeto que de pronto irrumpe en la escena en su carácter de sujeto activo, demandando participación en el proceso de construcción de la imagen.

Un caso que podemos detenernos para desarrollar esa idea es el retrato titulado “*Devotos 3*” de Faccioli. Se trata de la imagen de Juan José Boca de Colón de provincia de Buenos Aires, quien todos los años participa de la celebración en honor al Gauchito y encabeza en Mercedes la movilización de fe de su familia y de la agrupación tradicionalista a la que pertenece. Él, con su vistosa vestimenta hecha a imagen y semejanza de la iconografía que representa al Gaucho milagroso impone una presencia corporal que lo distingue en la multitud. Se trata de una presencia intensificada del hombre que se diviniza, “sustituye a su propia deidad para acercarla a los demás y para mostrar que en él existe y se manifiesta” (Sánchez Montalbán, 2004: 680); se exhibe así mismo cual si fuera la divinidad humanizada⁹⁹.

El fotógrafo no logra eludir la potencia performativa de este “arquetipo escenificado” (Belting, 2007) y lo reproduce en la fotografía con un rostro profundamente afectado. Observamos que las lágrimas y la mirada penetrante se apoderan de los rasgos del devoto, salen de sus contornos y desbordan la propia foto hasta conmovérsela. Hay en esta toma una intención de generar conmoción que precede el disparo.

⁹⁸ La fotógrafa argentina Adriana Lestido señala que “las imágenes que tienen vida propia, son imágenes de unión, de dos energías (...) es la unión entre quien mira y lo mirado. Y eso implica una cercanía, una fusión con el otro” (Adriana Lestido, en Colom, 2010).

⁹⁹ Si bien en este proceso intervienen relaciones complejas entre el cuerpo humano pensado como *imagen-cuerpo* modelizado a la luz de una *imagen-modelo*, que vendría a ser dios o el Gauchito como divinidad, podemos resumir que en la escena se manifiesta un devoto que imita a su “santo”. Se puede consultar más al respecto en Jean-Marie Schaeffer (2012). “El cuerpo es imagen”, en *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Biblos: Buenos Aires.



Juan Pablo Faccioli. Devotos 3. Ensayo Gauchito Gil. 2008/2009

Al ser consultado sobre la toma el fotógrafo recuerda que el retrato se construyó de “forma colaborativa con la pose del fotografiado”:

“Acá él percibe mi cercanía, observa que yo voy buscando el encuadre y en ese intercambio de percepción parece que el entendió que me ponía de costado y no de frente y de algún modo, me habilita. Parecería que implícitamente me decía ‘hacé y buscá lo que necesites’. Incluso pude trabajar el triángulo de luz en el pómulo del rostro que es un recurso del retrato de estudio y en ese contexto muy ambiciosamente buscado se logra por la predisposición del fotografiado” (Faccioli, 2013, en Barrios, 2016).

No obstante, hay que señalar que así como en algunos casos y circunstancias, quienes se perciben observados por la cámara, posan y pre-modelizan su imagen fotográfica, tal como teoriza Barthes (1989); es finalmente el fotógrafo quien goza de una posición de mayor “autoridad” y termina definiendo en la captura. Por eso las relaciones posicionales del acto de captura son siempre desiguales y ello no es un dato menor cuyas implicancias requieren un abordaje más complejo.

Por otra parte, en referencia a esa “factura” de la imagen hay que resaltar que – realizada de manera colaborativa o no-la construcción fotográfica está condicionada por la reproducción de esquemas de representaciones heredados que van atravesando los procesos

culturales, que se anclan en la memoria colectiva y se reactivan –según las demandas sociales, los regímenes de visibilidad vigentes y las actividades de la memoria- en prácticas rituales y actos fotográficos como este.

En este caso, vemos que no sólo el fotografiado, a través de su disposición en el ritual, sino también el fotógrafo, en la elección del recorte, remiten/convocan /re-iteran fragmentos de la iconografía del Gauchito Gil y también referencias a retóricas de la identidad/alteridad nacional. Como se observa, la imagen del devoto actualiza rasgos del estereotipo del gaucho argentino que encuentra su matriz en el *Martín Fierro*, de José Hernández, texto configurador de una estética y ética del prototipo de lo nacional puesto a circular por diversas narrativas. Entre ellas, se puede citar como caso emblemático el film *Martin Fierro*, de Torre Nilsson de 1968, que le otorga a la imagen literaria del gaucho una imagen material visual cinematográfica altamente pregnante. Y desde la producción fotográfica, el estereotipo es eficaz para la cita porque al estar parcialmente cristalizada en la memoria colectiva asegura un rápido reconocimiento en el espectador¹⁰⁰.

Y particularmente en su composición Faccioli elige exponer al gaucho devoto junto (casi como extensión de sentido) al estandarte que vehiculiza la imagen del “santo” popular en la cruz y produce así una idea de proyección imaginaria entre el cuerpo del Gaucho Gil ausente, inscripto en el ícono y el rostro del devoto presente.

Así se sucede el proceso de sobreimpresiones que configura el “espesor temporal” de la representación fotográfica. Este proceso evidencia el tránsito de “restos” semánticos diversos del relato oral al ícono, del ícono al cuerpo y a las prácticas rituales y de ello a la imagen fotográfica. Sin embargo, esta “contaminación” de textualidades no se da tal cual lo citado sino en forma de combinaciones diversas¹⁰¹.

¹⁰⁰ Recordemos que el gaucho es el símbolo *otro* de la nacionalidad argentina por excelencia. Como tal condensa entre otros sentidos del hombre excluido identificado con la *barbarie*, el convertido en “gaucho malo” (*El gaucho Martín Fierro* de 1872- conocido como *La ida*) pero también los valores de buen campesino obediente y trabajador, que regresa a la *civilización* (*La vuelta de Martín Fierro* de 1879) (Ludmer, 1994).

¹⁰¹ En este punto es que resulta vital el trabajo de las representaciones que como mecanismos traductores entre las prácticas y los discursos, como señalan Cebrelli y Arancibia, van condensando en su configuración diferentes sentidos que quedan en latencia –sin perderse– y es lo que permite que puedan ser actualizadas en diferentes instancias socio-históricas. Allí también reside su capacidad para referir a conceptos y valores culturales, religiosos, históricos y políticos identitarios. Y por ende, servir como “índices de referencialidad que permiten la articulación y la nominación discursiva (...) la construcción y diferenciación de identidades (Cebrelli y Arancibia, 2005; 2008).



Sobreimpresiones iconográficas. Iconografía del gaucho Martin Fierro en la portada del disco de banda de sonido de la película de Nilsson de 1968/ Estampita del Gauchito Gil/ Devotos 4 de Juan Pablo Faccioli.

Por su parte, en circunstancias similares al momento de captura del retrato del devoto de Colón, Guillermo Rusconi se encontró con un devoto del Gauchito e hincha maradoniano –simpatizante del jugador de fútbol argentino Diego Armando Maradona– quien realizaba un ritual de amplio despliegue emotivo en el santuario. Empapado en lágrimas y en vino, abrazaba la iconografía central del santo popular y a la vez se aferraba en una mano a la pequeña imagen del santo que le servía de amuleto. En la otra mano tenía la botella de la que bebía y con la que embebía la imagen central que preside la tumba del santo popular del *paiubre* correntino –esto último no se observa en foco pero sí fue comentado por el fotógrafo y puede observarse en otras imágenes de la serie que no fueron publicadas en el ensayo–.

De esta manera el hincha devoto se exponía frente a la cámara de Rusconi por un espacio de tiempo que le permitió al fotógrafo no sólo realizar una serie de imágenes sino también entablar una breve charla con el fotografiado. Éste le comentó que llegaba desde el Gran Buenos Aires para agradecerle al Gauchito “por haberlo salvado a Maradona cuando estaba tan delicado de salud por el consumo de drogas”. Así relató el fotógrafo durante una muestra en la que se exhibía una de las fotos del ensayo en el año 2010 en Mercedes.



Guillermo Rusconi. Foto S/T. Ensayo Gauchito Gil. 2008/2011.

El intercambio entre fotógrafo y fotografiado se generó mediado y profundamente influenciado por el gesto, figura de la acción, materia semántica del cuerpo a través del cual el sujeto se hace visible, participa del ritual y de la comunicación (Breton, 1999). Aquí, nuevamente se actualiza la forma de expresión melodramática del dramatismo religioso que penetra las bases de las prácticas de religiosidad popular y se (re)crea en la foto. Esa expresión trabaja justamente para vencer la represión (Brooks, 1976). Es decir esa restricción (que regula el movimiento afectivo/controla las emociones) que cede cuando la exacerbación de los sentimientos (impulso) traspasa los límites que impone la norma hasta el momento preestablecido (Williams, 1977).

7. Lejos de los esquemas de alto impacto, hacia la exploración de los bordes

Finalmente, llegamos al último pasaje que observamos en los trayectos fotográficos. En este caso, la experiencia se hace visible dentro de los ensayos en la propuesta de Guillermo Rusconi y las capturas realizadas en la edición de 2011 de la festividad. Cabe recordar que el conjunto de Faccioli no incluye las imágenes tomadas luego de 2009, por este motivo excluimos de este análisis las tomas sucesivas. Aunque el fotógrafo siguió realizando imágenes hasta la edición de 2012 inclusive.

Lo que vimos en el ingreso de lectura anterior plasmaba formas de visualización de la festividad que estaban teñidas por una estética melodramática. Si bien esta modalidad

emotiva *de narrar, sentir, dar sentido al mundo*¹⁰², permite visibilizar las pasiones, deseos, estados de crisis y lamentos de los sujetos en acción desde una festividad “vívida”; y también posibilita dar a ver los elementos más barrocos (eróticos, dramáticos, festivos y hasta grotescos) distintivos de este tipo de prácticas, donde se destaca una estrecha relación de los devotos con el santo; también, por otra parte, los fotógrafos empezaron a cuestionarse los alcances y limitaciones de estos modos de visualizar.

Y eso tiene que ver con que el fotoperiodismo también se ha integrado de lleno en el proceso de (re)creación del melodrama pero no entendido no en su densidad y complejidad heterogénea sino reducida a los esquemas hiper-codificados y de alto impacto que nutren los productos de la industria massmediática.

Los fotógrafos no explicitan una reflexión profunda al respecto, sólo plantean que también este tipo de imágenes se han convertido en un cliché. “Están por todas partes y hay que buscar algo nuevo”, dice Rusconi. Frente a esto Juan Pablo Faccioli señala que finalmente luego de sus fotos de 2012 (que fue su último trabajo para el diario Crónica), decidió tomar distancia:

“Quiero parar para establecer una distancia con lo que vengo haciendo y volver con un punto de vista distinto. El último año la idea fue no estar tanto en el centro de los rituales o el santuario sino más bien indagar en los alrededores. Ahora quiero buscar una historia, tal vez seguir a un devoto en particular... ¡Veremos!” (Faccioli, 2013, en Barrios, 2016).

Rusconi ya en sus capturas de 2011, que se pueden ver en el conjunto, emprendió una búsqueda que apuntaba a capturar la atmósfera y el ambiente socio-cultural de los

¹⁰²Referimos aquí a la definición que plantean Martín Barbero y Herlinghaus como “un modo de narrar y de sentir, de dar sentido al mundo más abarcativo”. Es decir, una modalidad que echa raíz en una matriz cultural de larga data de fuerte ligazón con la tradición popular que atraviesa el imaginario moderno tiñendo con una predominancia de lo subjetivo a la mayoría de los discursos de la cultura contemporánea (Martín Barbero, 1998; Herlinghaus, 2002). Específicamente Martín-Barbero, habla del melodrama televisivo como el lugar en el que la gente común también ha encontrado un espacio para contar su experiencia de vida, para luchar contra el anonimato, en definitiva acceder al protagónico. Algunas reflexiones sobre la factibilidad de pensar el “melodrama fotográfico” desde las imágenes de prácticas religiosas correntinas se esbozaron en Barrios (2014).

bordes de los momentos dramáticos de la festividad. Este sendero lleva al fotógrafo a salir de epicentro de festejo, a desplazarse hacia las afueras celebración; es decir, plantea un descentramiento de esa mirada situada allí en los espacios donde los acontecimientos noticiables tradicionales suceden –el saludo a la imagen del Gauchito, la visita a la tumba, el altar central, la peregrinación, la misa, el festival, donde hay amontonamiento de gente porque todos quieren participar- para ir hacia las afueras.

Este “ir a las afueras” deja sus huellas en las últimas imágenes del conjunto de Rusconi y, en algún sentido, sigue ese camino de indagación del “momento intersticial” o “in between” de la que hablaba Robert Frank, porque se trata de ver qué hay más allá del instante decisivo que marca el momento dramático de un acontecimiento noticiable.

De allí, la opción de Rusconi será explorar la intimidad devocional, las condiciones de vida y las prácticas identitarias de los participantes desde las cuáles estos marcan el territorio lindero al epicentro de la fiesta y se apropian del mismo. En esa práctica, por ejemplo, el fotógrafo devela ante su objetivo el cuerpo de una mujer totalmente vestida de rojo emplazada en medio de la ruta divisando alguna cosa, algo, alguien, o sólo esperando, pensando, sintiendo, con la mano derecha que sostiene su sombrero aprisionado a su pecho. Ese cuerpo, esa mujer, se ve inmersa en el paisaje y a su vez se distingue de él, o lo distingue a él.



Guillermo Rusconi. Foto S/T. Ensayo Gauchito Gil. 2008/2011.

La foto que sigue nos muestra un momento en el que los peregrinos “descansan”, quizá luego de haber realizado una cola para saludar al santo, o tal vez “aguardan” algo o a alguien para ingresar a otra escena; uno de ellos inclusive repasa desde el visor de su cámara fotografías, quizá sean las imágenes tomadas en alguno de esos “instantes decisivos” del ritual.



Guillermo Rusconi. Foto S/T. Ensayo Gauchito Gil. 2008/2011.

Con estas imágenes nos suceden al menos dos cuestiones como espectadores. Por un lado, pareciera haber una constante en esa captura de “la espera”, de “la quietud”, del “detenimiento” que precede o sucede un acontecimiento cumbre y, por lo tanto, contrastan con aquellas capturas del melodrama en el que se exaltaban los cuerpos en movimiento, en acción en el momento más dramático de un ritual. Los protagonistas parecerían estar en el *entre*; en el pasaje y ese es el lugar donde el fotógrafo se ubica para efectuar la toma. Por otro lado, lo que llama la atención en estas fotos son los rostros, las miradas y su relación con esa situación de espera. Asalta la duda: ¿qué miran? ¿a quién, qué? ¿qué esperan?

¿hacia dónde van? Las miradas que se proyectan fuera del espacio del recorte abren el sentido de estas imágenes más allá de lo “obvio”.

En la última toma del ensayo de Rusconi aparece el “después” del festejo, el momento en que los devotos se marchan o se aprestan a hacerlo. Para ello el fotógrafo sube a un colectivo y recorta un fragmento de ese instante previo en que transporte iniciará la partida. No es un instante en el que el colectivo se encuentra en movimiento, es un momento de espera. Pero ¿qué se espera?, ¿el chofer espera que todos suban y se acomoden para arrancar o que el fotógrafo realice la toma? También los pasajeros aguardan y miran a la cámara que parecería haber “robado” esa instancia intersticial de expectación, aunque también algunas personas se mueven delante del objetivo y dejan ver los rasgos de la captura improvisada.



Guillermo Rusconi. Foto S/T. Ensayo Gauchito Gil. 2008/2011.

Esta imagen, como otras, enseñan que el foco de atención puede estar puesto allí donde no se produce el ritual central, donde no está el santuario pero que sin embargo no por ello deja de *dar a ver*, aunque de forma distinta, hasta más *intuitiva*, la intensidad sentida de la devoción y a sus protagonistas, entre ellos se cuela algún gauchito que imita a su santo.

De una forma o de otra, las propuestas se alejan del esquema de alto impacto, de conmoción violenta o espectacularizante para diseñar con los elementos de los bordes de la festividad una poética de indagación más atenta de lo que paisaje cultural y el *background*

plantea. Por momentos, estas búsquedas dejan de lado, al menos por instantes el “yo sé qué imagen voy a buscar” para dejarse sorprender por la imagen imprevista con la que lente y el ojo se topa. Sobre este cambio de mirada -que se ubicaría al menos un paso más acá de las primeras “tomas de multitud” y las dramáticas de alto impacto- Rusconi señala que:

(...) eso tiene que ver con buscar no solo lo que ves y lo que tenés en mente sino lo que no ves y lo que sentís cuando algo que está frente a la cámara interpela otros sentidos (...) porque la mirada incluye todos los sentidos no es sólo la vista y los intereses personales, no sólo de las empresas para las cuales uno trabaja. (Rusconi, 2013, en Barrios, 2016).

Además el fotógrafo entiende que a estas últimas composiciones no hay que quitarle el mérito de ser comprendidas también como capturas de intensidad y sentimiento:

“Sí porque el sentimiento o las situaciones intensas que genera este tipo de devociones no necesariamente se tiene que expresar explícitamente en unos rostros cubiertos de llantos o cuerpos muy contorsionados sobre el santo, sino también a través de capturas más sutiles que tienen que ver con atmósfera u otras cosas. Y son búsquedas que por ahí no tienen lugar en los diarios pero hoy en día hay otros espacios que tienen que ver con internet o con espacios de exposición, entre otros”(Rusconi, 2013, en Barrios, 2016).

8. Recapitulación: fotoperiodismo, regímenes, desplazamientos

Partiendo de la concepción los conjuntos fotográficos como textos complejos, es decir que no son estructuras aisladas del mundo sino que desarrollan una modelización particular de ese mundo a partir de la puesta en marcha de una serie mecanismos intra y extratextuales (Lotman, 1996), en este capítulo, en primer lugar, hicimos hincapié en la contextualización de los ensayos ligados a las travesías fotográficas. Buscamos atender no sólo las condiciones de referencia, del tema, asunto u objeto fotografiado, sino también las condiciones de trabajo, la formación histórica-cultural y los paradigmas que otorgaron a los fotógrafos las herramientas y orientaciones para la construcción de sus miradas.

De allí, los primeros ingresos de lectura nos permitieron observar que los trayectos de fotografiar de Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi no pueden ser comprendidos por fuera de las lógicas y condiciones de producción la actividad fotoperiodística. La aproximación de los reporteros al santuario de Mercedes y a la festividad del Gauchito Gil surge del “encargo” de imágenes por parte de los medios gráficos y las agencias de noticias provinciales y nacionales.

En ese marco, también movidos por los trayectos de formación profesional vinculados a la exploración del neo-documentalismo, los fotógrafos vieron en la festividad del Gauchito Gil los elementos necesarios para emprender un tratamiento interpretativo más personal, secuencial y narrativo a partir de la configuración ensayos.

De este modo, advertimos en una primera instancia la coexistencia de dos regímenes de representación ligados a la producción fotográfica que modularon las formas de construcción de las miradas de estos autores. Por un lado, siguiendo el legado de los paradigmas del fotoperiodismo tradicional y atendiendo a los “encargos” de los medios, los reporteros producen en función de los “valores de información, actualidad y noticia” y, a su vez, para dar respuesta a una lógica de producción ajustada a la inmediatez de la “foto-acontecimiento”. Por el otro, sin desatender la necesidad de trabajar por captar el “momento decisivo” y dejar un “testimonio” de los sucesos, los fotógrafos también emprenden una búsqueda definida por una intención creativa y orientación conceptual personal, subjetiva.

Asimismo, estas prácticas fotográficas se vieron condicionadas por una formación histórica marcada por transformaciones sociales, culturales, políticas que propiciaron a fines del siglo XX la visibilización y discusión sobre la diversidad religiosa y cultural en el país. Particularmente, la devoción al Gaucho Gil adquiere una importante visibilidad en los años noventa y en el ingreso a los años 2000, la cultura massmediática observa en esta manifestación popular elementos factibles de ser explotados por su industria de la comunicación y el entretenimiento. Este interés va a provocar un incremento de la demanda de imágenes de la festividad del Gaucho Gil que los reporteros irán a buscar al santuario mercedense los 8 de enero.

De este modo, este contexto –en el que se intersecan las herencias del fotoperiodismo tradicional, los nuevos senderos del neo-documentalismo y los valores

noticia de lo espectacular y el sensacionalismo que ostentan los productos de la industria massmediática- va a resumir los paradigmas que “regulan lo memorable” (Lotman, 1996), los regímenes de visibilidad (Reguillo, 2008) a partir de los cuales los fotógrafos empiezan a producir los ensayos.

Esos regímenes que, según sostiene Reguillo, establecen los parámetros de lo digno e indigno de *dar a ver* tienen una presencia constitutiva y material en la construcción de los dos conjuntos analizados. A su vez, los ensambles están atravesados por las huellas de los viajes que los autores realizaron al epicentro de festejo mercedense entre 2008 y 2011, cuando producen las capturas que forman parte de los ensayos.

Esas travesías, conformadas por varios retornos por parte de los reporteros para participar y fotografiar la fiesta del 8 de enero, produjeron diferentes modos de relación entre fotógrafos y fotografiados, propiciaron con el transcurrir del tiempo la intención del desplazamiento de una “mirada distanciada” a una “mirada implicada”.

Por un lado, la búsqueda de esa “mirada implicada” en estos trayectos fotográficos va a tender a revertir la imagen de objetividad e imparcialidad con la que se identificó al fotoperiodismo en sus inicios y también va a poner en cuestión la idea del registro entendido como el documento fiel de lo real, del testimonio sin rastros de subjetividad del testigo.

Por otro lado, esa implicación y la exploración de los fragmentos que exceden los intereses de las empresas mediáticas, también orientan la reconfiguración—en parte y de modo parcial- de ciertas representaciones históricas a la que se asoció la figura del fotoperiodista viajero: la representación del “intruso” – identificado así por estar interesado sólo en aprovechar los “cuadros” de exotismo que podrían capturar en su visita para alimentar las ventas-; y el retrato del visitante “turista” apresurado –que no logra conectar con las personas y su ambiente socio-cultural-.

Respecto al análisis de los indicios de esos desplazamientos en los materiales de análisis aquí puestos en diálogo, vale señalar que los corrimientos o cambios de vinculación de los fotógrafos con el “otro” pueden advertirse tanto en la construcción de la “imagen” que ellos realizan del Gauchito desde sus relatos -en las instancias de re-memoración que abren las conversaciones- como en las formas de composición que presentan las imágenes y en la trama que tejen en su vinculación unas con otras dentro de los conjuntos.

En el análisis de los relatos y la observación todas las imágenes tomadas en el contexto de los viajes al Gauchito proporcionadas por los autores, se evidencia que así como ambos fotógrafos compartieron los traslados también pasaron por instancias de transformación de la mirada similares que pueden traducirse en dos pasajes identificables. Un *primer pasaje* discurre entre la “toma de la multitud” -que producían para satisfacer los encargos y cumplir con “la foto de tapa” – y los retratos, primeros planos y recortes que se orientan a acentuar la condición emotiva de los fieles en relación a su santo. Luego un *segundo pasaje* implica un desplazamiento del centro de la festividad hacia las afueras y se destacan los planos medios y algunos retratos que exploran la atmósfera, la densidad del ambiente socio-cultural y las prácticas de los participantes en los bordes.

En el caso de la producción de Rusconi estos dos pasajes dejan sus huellas en los fragmentos seleccionados para formar parte de su ensayo compuesto por 23 fotografías tomadas entre 2008 y 2011, sumadas a un breve texto descriptivo introductorio. En el caso de la propuesta de Faccioli, la edición final de su conjunto compuesto por 12 imágenes tomadas el 8 de enero de 2008 y 2009, más texto descriptivo de contextualización y epígrafes, va a excluir las tomas de multitud inicial y la exploración de las afueras de la festividad –aunque los indicios de estas búsquedas si están presentes en sus relatos y la producción general inédita que se extiende hasta enero de 2012 inclusive-.

El autor va optar por una organización centrada en resaltar los momentos cumbres y dramáticos de los rituales que suceden en el altar central del santuario y en peregrinación de la Cruz Gil. En sus imágenes van a predominar las capturas atravesadas por las matrices del melodrama que exacerban los cuerpos en acción, el gesto y la emotividad de los fieles en su interacción con alguna iconografía del santo. También se incluyen algunas tomas de pose en las que se observa que los retratados se pre-disponen al retrato y miran a cámara.

Más allá de los rasgos diferenciales que plantean los conjuntos, podríamos resumir que ese foco-secuencia que realza la “predisposición” de los devotos para la toma a partir del cruce de *miradas*, y de la “expresividad” de los *cuerpos* de los devotos en acción, manifestando una estrecha vinculación afectiva con su divinidad, sintetizan la línea conceptual de las capturas de *sentimiento* que ambos ensayos comparten.

En este sentido, cabe recordar que estos elementos y cualidades expresivas visuales que se destacan en las imágenes, también configuran ese carácter “fotogénico” y

“diferencial” del Gauchito Gil que los fotógrafos construyen en sus re-memoraciones de las experiencias de viajes fotográficos a la festividad.

CAPÍTULO 4

GESTOS, REPRESIÓN, LIBERACIÓN

El Gauchito Gil rebelado en la serie “Sub-realismo Criollo” de Marcos López

Sub - realismo criollo es igual a surrealismo autodidacta, igual a usar la palabra expresionismo en el sentido de la necesidad de expresar fuertemente algo... Obviedad. Adolescencia. Deseo y represión. Culpa.(...) La humedad. Lo gris de Santa Fe (....)

Marcos López, Sub-realismo Criollo, 2000

Como no me animo a cantar, a lanzar el grito que se transforma en llanto, luego en protesta, en orgasmo, en locura y en muerte... tengo que recurrir a las imágenes (...) La fotografía es una excusa para exorcizar el dolor (....)

Marcos López, Vuelo de Cabotaje, 2009

En el año 2008 el fotógrafo santafesino Marcos López realizó en la ciudad de Buenos Aires un retrato titulado “Gauchito Gil”. La fotografía se plantea como una re-inventación de la estampita más difundida del santo popular correntino y forma parte de una serie mayor denominada “Sub-realismo criollo” realizada en la primera década de los años 2000.



Marcos López. Gaucho Gil. Buenos Aires. 2008.

López creó esta imagen en un estudio fotográfico porteño lejos del santuario mercedeño o de cualquier altar rutero, que fueran el escenario de las producciones de Estela Izuel, Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi analizadas en los capítulos precedentes. Como gran parte de la obra de este fotógrafo, también este retrato surge de una puesta en escena que se define contrapuesta a las intenciones de los ensayos foto-periodísticos y documentales previos sujetos a la captación del “instante decisivo” y la toma directa – exceptuando la última etapa de registros de objetos construidos en los que indaga la fotógrafa platense-.

La propuesta de López se despoja de la necesidad del fotógrafo de estar en el lugar de los acontecimientos para testimoniar lo que ha sucedido y se lanza con libertad a la recreación de historias, personajes y contextos, a través de una peculiar composición de protagonistas, escenarios, accesorios, decorado. En esta línea, el artista re-crea al Gauchito Gil en la piel del actor, escritor y editor entrerriano Damián Ríos. Ni siquiera es él quien presiona el obturador de la cámara para efectuar el disparo y obtener el recorte sino que contrata a otro fotógrafo para realizar el trabajo, en tanto su función se asimila a la de

un director de cine o de teatro que guía la escena. Allí también intervienen maquilladores, vestuaristas, iluminadores.

Esta puesta en escena deliberada, que pone en funcionamiento la paradoja de “falsa copia” (Krauss, 1993), se inscribe a su vez dentro de una fotografía expandida que apuesta a la interrelación de medios, al juego y al aprovechamiento de las potencialidades del ensamblaje en la posproducción digital. Claro, porque el fotógrafo en esta instancia no solamente realiza un “retoque” en el sentido sencillo de la tarea –que en el más tradicional de los casos suele utilizarse como recurso para mejorar la luz o corregir la temperatura del color-.

En este caso el artista junto al retocador digital instrumenta una serie de operaciones complejas como es el ensamblaje de la figura con el fondo guiada por una obsesión compositiva, que según el fotógrafo la hereda de la pintura; realiza cambios que incluso pueden modificar total o parcialmente el enfoque y sitio que ocupan los objetos o sujetos en escena; luego llegan las correcciones de iluminación y el color.

López admite la complejidad de esta tarea y señala que sus obras en cierta medida podrían entenderse que están hechas en co-autoría con el retocador. En la inauguración de su muestra retrospectiva realizada en Santa Fe, en 2010, admitió: “Las fotos son una ilustración digital con 150 horas de retoques”¹⁰³.

Particularmente el retrato del Gaucho Gil surge de dos placas (una de medio cuerpo del actor para arriba y otra para abajo) que luego se unieron en la posproducción con la imagen del paisaje de fondo. En la imagen que se muestra a continuación puede verse un detalle del *backstage* de la producción.

¹⁰³ La presentación del artista en la muestra retrospectiva denominada “Vuelo de cabotaje”, desarrollada en el Museo Castagnino de Rosario, Santa Fe, en 2010, puede consultarse en la siguiente dirección: https://www.youtube.com/watch?v=jbMh3Ywd_JE



Backstage, Gaucho Gil. Buenos Aires. 2008.

También vale resaltar como *indicio* a ser debatido en el marco de los objetivos de esta tesis que es el propio fotógrafo quien proporciona las imágenes del “detrás de escena”. Un video de la producción de este retrato puede verse en su sitio web oficial¹⁰⁴. Además, López no pierde ocasión de charla, presentación de muestras o entrevistas para “develar” sin tapujos cómo construye sus artificios. Ante ello resta volver a preguntarse: ¿dónde queda la pretendida “verdad” y “objetividad”, sin rastros de alteración, a la que históricamente se ha querido adecuar a la fotografía moderna en general y a la fotografía de viaje desde inicios en particular?

El proceso constructivo del artificio da cuenta de un procedimiento técnico complejo pero que también responde a una posición conceptual. En este sentido, en el 3° Fórum Latino-Americano de Fotografía realizado en San Pablo, Brasil, en 2015, Marcos López dio una entrevista en la que indica:

“El momento preciso de la captura es algo del pasado (...) El rol que podemos llegar a tener los artistas es la de generar, desde el caos emocional y la percepción ‘tipo

¹⁰⁴ Video disponible en la siguiente dirección web: <http://www.marcoslopez.com/videos.php>

radar' con la que andamos, nuevos paradigmas de pensamiento y de sensibilidad en este mundo tan insensato" (Marcos López, 2015¹⁰⁵)

En primer lugar, en esta cita López habla de un rol del fotógrafo como "artista" que enmarca su tarea en la creación de "paradigmas de pensamiento", en un paradigma de que parte de la subjetividad. Con ello echa por tierra una vez más la antigua idea que planteaba a la imagen fotográfica como "realidad única resistente al arte y al pensamiento", como cuestiona Rancière (2008), y por el contrario reclama y confirma su "estatuto de arte" y de la imagen fotográfica como "objeto fabricado". Pero además, desde su trabajo con las imágenes materiales visuales, López interpela la articulación de la comprensión de la imagen con la de "pensamiento"; es decir concibe la imagen como idea del mundo y confirma con ello la capacidad del texto artístico de crear "modelos de mundo" (Lotman, 1996).

En segundo lugar, el fotógrafo habla de la necesidad de crear desde el "caos emocional" y desde allí remite a la interioridad, pero a la vez plantea el funcionamiento de una percepción "radar" que enciende las alertas y re-crea través de la utilización de los códigos del lenguaje fotográfico aquello que sucede afuera, en el entorno socio-cultural¹⁰⁶.

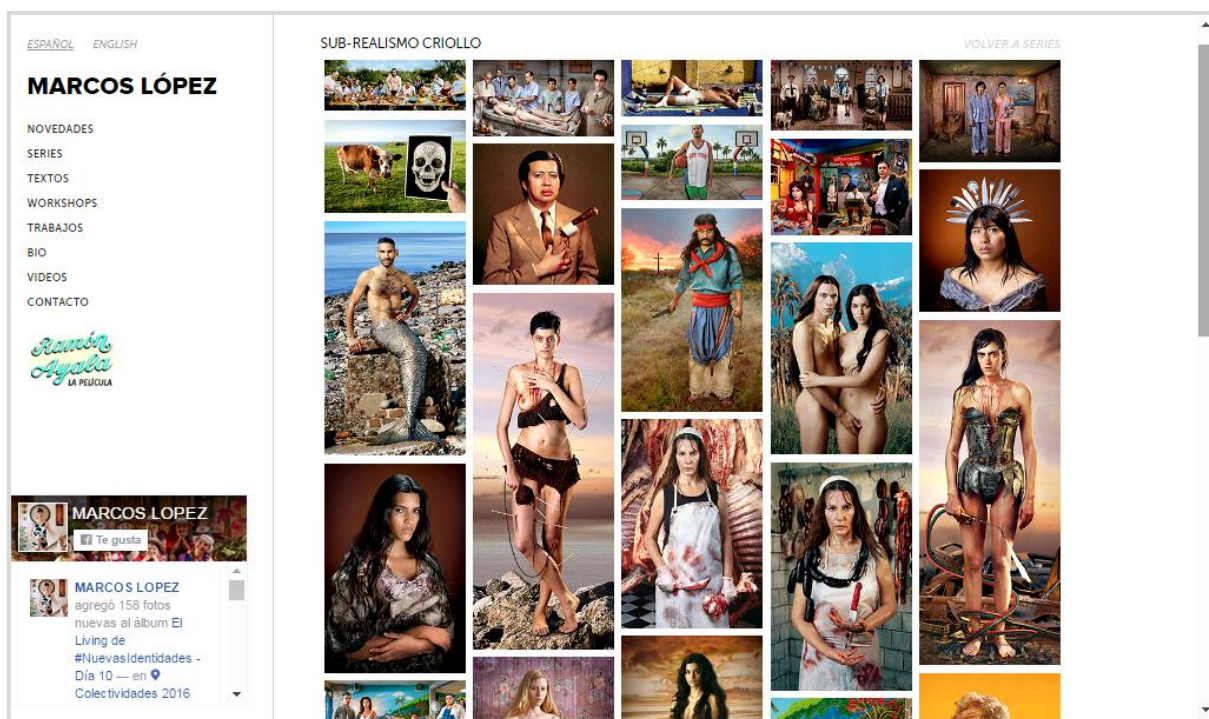
En este sentido, las preguntas que subyacen son: ¿cómo se vincula aquella exploración de lo emocional interior con la referencia y la interpelación de lo social-colectivo en la obra? ¿Cómo se concibe en esta relación compleja el retrato del Gaucho Gil de la serie Sub-realismo criollo que forma parte nuestra focalización? ¿de qué modo esta imagen se conecta con las matrices de la devoción popular al Gaucho Gil?, ¿cómo López re-interpreta a la figura milagrosa? y ¿qué rol le toca a los viajes o a la fotografía comprendida en contextos de viaje en esta configuración?

En torno a estas inquietudes giran las reflexiones de los siguientes apartados que focalizan en los modos constructivos del retrato del Gaucho Gil, concebido a su vez como un "entretexo" (Barthes, 1994) en la trama de la serie mayor compuesta por 34 imágenes.

¹⁰⁵ La entrevista fue realizada por la organización del Fórum y puede consultarse completa en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=ipoB4L9kntI>

¹⁰⁶ Es interesante en estos sentidos la expresión corporal con la que López desarrolla su ida durante la entrevista. Cuando habla de la emocionalidad indica al pecho, al corazón y cuando habla del radar indica con el movimiento de manos la relación de la cabeza, la mente y los ojos con el entorno.

Estas fotografías fueron publicadas en forma parcial en el foto-libro retrospectivo del autor titulado “Marcos López”, de 2010; en diversas muestras nacionales e internacionales¹⁰⁷, y en forma completa en su página web oficial (la captura de pantalla de la presentación de la serie en el sitio del autor puede verse a continuación).



Galería. Serie “Sub-realismo criollo”. Vista parcial. Web Marcos López oficial.

El análisis pone a dialogar las imágenes con fragmentos de los escritos del artista sobre sus etapas de producción, entre los que cobran relevancia los manifiestos que desarrollan el espíritu de la serie y que pueden leerse por separado en la solapa *Textos por Marcos López* del sitio web o en su foto libro retrospectivo. Además retomamos entrevistas realizadas al fotógrafo por diversos medios y algunas consideraciones de críticos de arte e historiadores de la fotografía que han repasado su producción¹⁰⁸.

¹⁰⁷ La primera muestra individual titulada Sub-realismo criollo se desarrolló en una galería de Madrid, España, en el año 2003.

¹⁰⁸ Vale señalar que si bien en este capítulo no se incluyen extractos de cita textual de comunicaciones personales como en los capítulos anteriores, entre 2015 y 2016, se realizaron intercambios informales vía correo electrónico con el artista en la que obtuvieron detalles técnicos sobre la construcción de las obras,

A partir de estos materiales, el primer ingreso de lectura vincula la trayectoria de producción del artista con sus trayectos de viajes y con la influencia del contexto de desarrollo de producción fotográfica argentina de fines de siglo XX y principios del siglo XXI.

El segundo ingreso de lectura hace hincapié en la concepción de “Sub-realismo criollo” y se indaga en qué medida la serie puede concebirse como el punto de intersección de las resonancias de sus viajes por Latinoamérica y su mirada detenida en los paisajes y escenas de una Argentina, a su vez, re-creada, mixturada con un particular “despliegue de la subjetividad” e “inscripción del yo” en s (Arfuch, 2002; 2008).

Los apartados que siguen reflexionan sobre el lugar que ocupa el retrato del Gaucho Gil en el entramado de citas y apropiaciones que construye la serie; asimismo analiza el modo en que el fotógrafo representa al santo popular y re-interpreta la estampita de mayor divulgación del santo popular ligándola a retóricas de la nacionalidad, a concepciones de la religión desde una posición expresiva particular que define la orientación valorativa general del conjunto.

Finalmente, el ingreso de recapitulación abre nuevos senderos para continuar la indagación del trayecto y la nueva “vida” (Mitchell, 2003) que adquiere la imagen del Gaucho Gil más allá de las fronteras de la serie “Sub-realismo criollo”.

1. El fotógrafo, la fotografía argentina y su producción ligada a los viajes

Marcos López nació en la ciudad de Gálvez, provincia de Santa Fe en 1958. En su texto “Santa Fe” publicado en 2007, el fotógrafo recuerda a su lugar natal como “un pueblo muy chico, en medio del campo, en medio de lo que algunos historiadores llaman ‘la pampa gringa’, zona donde se ubicaron a fines del siglo XXI, los primeros asentamientos agrícola ganaderos de inmigrantes”¹⁰⁹.

datos de los viajes y también se solicitó el permiso para la reproducción de las fotografías en este texto, que gentilmente fue concedido. Estos intercambios nutrieron el enfoque de lectura desarrollado en esta tesis.

¹⁰⁹ Marcos López (2007) “Santa Fe”, en M. L (2010) Marcos López. Ed. Lariviere, Bs As. También disponible en: <http://www.marcoslopez.com/textos.php>

El dato biográfico resulta relevante en marco de este capítulo porque el artista remitirá y atravesará constantemente sus producciones visuales y escritos con evocaciones y re-inversiones de escenas de su infancia y la mencionada “pampa gringa”. Allí, su madre, maestra (hija de inmigrante española) y su abuela paterna modista (inmigrante también española) emergen como referencia central. En esa línea, en sus primeros retratos en blanco y negro de fines de 1970 y la década de 1980, su madre será su modelo predilecta junto a sus tías, su hermana, algunos vecinos, vecinas, tío y primos.

López se mudó a la ciudad de Santa Fe junto a su familia en 1971. Allí transcurre una adolescencia que según él mismo re-crea en sus escritos estuvo signada por una formación cultural “represiva” alimentada por su educación religiosa. No refiere solo al contexto socio-político argentino atravesado por la dictadura militar¹¹⁰ sino sobre todo a los valores que regían el ambiente cotidiano y familiar más íntimo. Quizá una de las imágenes que mejor resume esta etapa es su “Autorretrato” de 1984, que muestra la habitación de sus padres sobre cuyo fondo de paredes empapeladas cuelgan las fotos de familia. Sobresalen en la composición -casi como extensión del crucifijo y la estampita del Corazón de Jesús que cuelgan sobre el respaldo de la cama- su retrato y el su hermana luciendo el hábito del colegio de monjas. Aquí aparecen los primeros indicios de referencia al discurso religioso y la vida íntima cotidiana sobre el que el artista volverá en sus obras de “Sub-realismo criollo”.

¹¹⁰ En una entrevista con Alejandro Castellote el fotógrafo admite que si bien este contexto represivo exacerbado por la dictadura atravesaba toda la sociedad argentina, en su entorno familiar y de clase media más no se recibían mayores noticias de los secuestros y horrores de la época (López en Castellote, 2010).



Marcos López. Autorretrato. Serie Retratos. 1984.

En ese contexto, también el fotógrafo iba a un colegio de curas –como lo explicita en el epígrafe inaugural de la retrospectiva de 2010- y estudió ingeniería siguiendo los pasos de su padre ingeniero. Hasta que en 1982 deja todo y con la firme convicción de convertirse en un artista de la fotografía, con sus primeros retratos tomados en Santa Fe, emprende viaje hacia Buenos Aires. Allí empieza su perfeccionamiento gracias a una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes.

Un momento que marcó un punto de inflexión en la carrera de López fue su encuentro con la artista Liliana Maresca y otros referentes del circuito artístico *underground* porteño. En este marco, la fotografía argentina, también signada por el regreso de la democracia en el país, se mostraba atravesada por una suerte de “liberación” que la llevó a entrar en diálogo con los nuevos lenguajes artísticos como la *performance*, la instalación y el conceptualismo (González, 2011).

En ese contexto de “liberación artística y cultural” que vivía el país, el fotógrafo participó del Núcleo de Autores Fotográficos; trabajó en diversos proyectos expositivos desde la fotografía documental y, en simultáneo, realizó colaboraciones para diversos medios independientes de Buenos Aires.

Un nuevo vuelco en su trayectoria se dio con los viajes que emprende por Latinoamérica. Ya en 1982 -cuando se muda a Buenos Aires- comenzó sus travesías por Perú, Bolivia y México. Algunas fotos de estos viajes forman parte de su serie “Retratos” en blanco y negro. No obstante, lo que marcó un cambio radical en su obra fueron dos viajes con estadías prolongadas en Cuba en 1989. En primera instancia, integró una promoción de becarios extranjeros en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, que dirigía Fernando Birri. Luego regresó para tomar clases de guión de TV con Gabriel García Márquez.

Con estas influencias, entre otras provenientes del cine, la publicidad, la pintura y la fotografía -especialmente latinoamericanas¹¹¹- López inició una indagación de los colores, las texturas, los personajes y las desigualdades sociales de Latinoamérica. Asimismo, durante su estadía en Cuba, surgen obras con una fuerte remisión a “lo local”, los estereotipos argentinos. Según el autor los viajes le dieron la posibilidad de mirar desde afuera lo propio de manera diferente¹¹². De este modo, puso en funcionamiento el mecanismo de extrañamiento que es una de las figuras principales de los relatos de viajes y también de la construcción artística. Además, el viaje se concibe como un disparador que posibilita “la construcción de sí mediante el encuentro con los otros” (Augé, 2003: 75).

En la década de 1990, cuando el autor regresa al país abandona el blanco y negro para dedicarse de lleno al color y a la experimentación la fotografía digital. Y, nuevamente con la mediación de un distanciamiento, su exploración de Latinoamérica estalla en los colores y estereotipos parodiados de serie “Pop Latino”.

Cabe señalar que si bien muchas imágenes de la serie son tomas directas y/ puestas desarrolladas mientras viajaba -como los luchadores de México o los taxistas de La Habana- la mayoría de las fotos del conjunto reintroducen “lo latino” “capturado” en la memoria y re-imaginado en puestas en escena que realiza en Buenos Aires.

¹¹¹ En diversas entrevistas, talleres y conferencias brindadas, López reconoce las influencias de Graciela Iturbide, de Manuel Álvarez Bravo, de Sebastián Salgado, Martín Chambi, Antonio Berni, Diego Rivera, entre otros.

¹¹² Una referencia en este sentido puede verse en la entrevista al fotógrafo durante Fórum Latino-Americano de Fotografía en Brasil antes citado. Por su parte, según reseña González (2008), en la escuela de Cuba Marcos López realiza una pieza de video titulada “Gardel eterno” que sentará precedente de esa construcción de la argentinidad imaginada desde otros países de Latinoamérica.

“Pop Latino” incluye una re-apropiación en tono burlesco del pop art norteamericano y desarrolla una retórica basada en la sátira y la parodia. Apuesta a la exacerbación de la violencia de los colores y sus contrastes como metáfora de lo barroco y lo heterogéneo propiamente latino¹¹³. También incorpora la representación de la Argentina como “país de cartón pintado”¹¹⁴ que alude al menemismo, al modelo neoliberal de los años 90 y a la “degradación de las culturas locales” en los márgenes del “mundo global” (González, 2010). Estas imágenes, según el autor, configuran en su obra una “poética de la periferia”¹¹⁵.

Por otra parte, en esta década cobran fuerza en la obra de este artista las figuras de los santos populares que se mezclan en altares re-creados por López con las figuras héroes históricos, de cómics importados y líderes populares latinoamericanos del siglo XX. Un dato no menor a tener en cuenta es que el fotógrafo fue adquiriendo estas imágenes que forman parte de sus foto-instalaciones en sus viajes. Luego, en los años 2000 llegará la serie “Sub-realismo criollo” donde este “santoral profano” de López plantea revitalizada presencia, esta vez, con nuevos matices expresivos.

¹¹³ Al respecto, Valeria González quien realiza una reflexión sobre las diversas etapas de producción del artista resalta que “la ‘latinidad de su propuesta deriva directamente de la voluntad de relativizar las pretensiones de toda estética regionalista en el panorama de devaluación actual de las culturas periféricas. Su obra emerge de un potente cuestionamiento de la fotografía de ejecución correcta, acento sentimental e iconografía autóctona que el sistema del arte internacional ha tipificado como paradigma de la producción latinoamericana” (González, 2010).

¹¹⁴ En la alusión a la Argentina como “país de cartón pintado”, el artista acude al reciclaje de frases hechas y establece, en este caso, una relación intertextual con el cuento de García Márquez titulado “Muerte constante más allá del amor” donde el senador Onésimo Sánchez recurría a las escenografías de papel y cartón pintado para el despliegue de sus campañas. Puede leerse completo en el siguiente sitio: <http://www.literatura.us/garciamarquez/constante.html>

¹¹⁵ Para López esa “es la poética con chancletas de Taiwán y piletas de pelopincho. Espejitos de colores y teléfonos celulares en un país de cartón pintado (...) una reflexión sobre la identidad emocional” (Entrevista, La Gaceta, 2013)



Marcos López. Santuario, Buenos Aires, Argentina, 1998. Pop Latino

“Pop Latino” y “Sub-realismo Criollo” le otorgaron al fotógrafo reconocimiento nacional e internacional. Hasta el año 2010 (año de su retrospectiva) se cuentan cerca de 40 muestras individuales y similar cantidad de colectivas en el país y el extranjero. Recibió importantes distinciones y su obra forma parte de más de 25 colecciones de museos y galerías públicos y privados nacionales e internacionales¹¹⁶.

2. La serie “Sub-realismo criollo” en la encrucijada de los caminos

En el pasaje del siglo XX al siglo XXI, radicado en Buenos Aires, Marcos López continúa su viaje por distintos lugares de Latinoamérica y Europa, en muchas ocasiones invitado para realizar exposiciones y dictar conferencias. Asimismo, emprende un nuevo recorrido por distintas provincias de la Argentina, intercalando idas y vueltas de su residencia a la ciudad de Santa Fe, donde actualmente viven sus padres. Estos trayectos marcarán la encrucijada de caminos en la que surge la nueva serie: “Sub-realismo criollo”.

¹¹⁶ Se pueden contar el Museo Nacional de Arte Reina Sofía y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León en España, la Fundación Daros-Latinoamérica en Suiza, Quai Branly, entre otras. Ver más López (2010).

Las travesías dejarán su huella en este conjunto que, sin renunciar a remitir a “lo latino”, focalizará aún más su mirada en una suerte de argentinidad contradictoria, revisitada a partir de una constante remisión y re-elaboración de los recuerdos que López de hace de su Santa Fe natal. Esto llevará al fotógrafo a “instaurar el yo” y a exponer ciertos “territorios de la intimidad” (Arfuch, 2008) en esta etapa de su producción.

Si bien, no abandona el “Pop Latino”– de hecho va plantear que en ocasiones se siente “prisionero” de esta serie porque se ha vuelto un cliché que vende y que los críticos y curadores de sala permanentemente le solicitan por sobre cualquier otra propuesta¹¹⁷ – el ingreso al nuevo siglo y también un clima enrarecido por la crisis socio-política y económica de 2001 que se precipitaba en el país, produce un desdoblamiento de la mirada del artista que se traduce en el nuevo conjunto.

Con “Sub-realismo criollo” el punto de vista se trastoca en relación a la serie anterior a partir de la creación de puestas en escena que recurren a la cita y la parodia de grandes obras de la historia del arte universal y nacional y la iconografía religiosa popular latinoamericana.



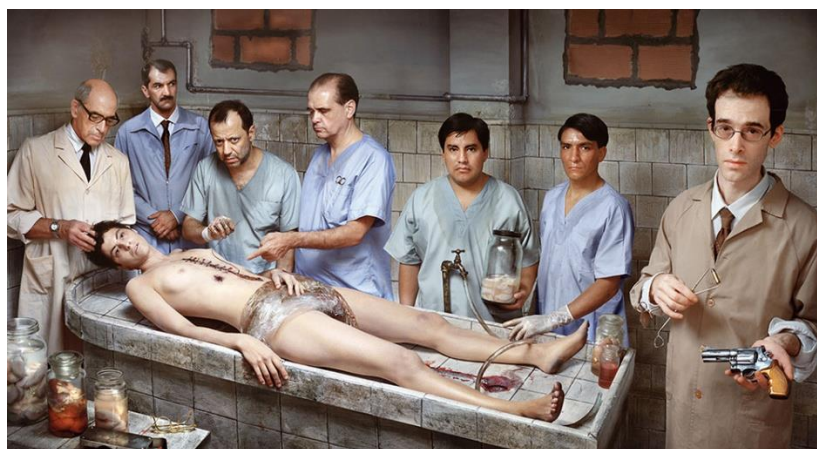
Marcos López. Asado en Mendiolaza. Serie “Sub-realismo criollo”. Córdoba. 2001.

La foto que abre el conjunto es “Asado en Mendiolaza”, construida en Córdoba en 2001. Con ella, López no sólo remite a la emblemática “Última Cena” de Da Vinci para

¹¹⁷ Puede leerse al respecto una entrevista realizada al autor por el *Buenos Aires Herald*, en septiembre de 2014 disponible en: <http://www.marcoslopez.com/pdf/bs-as-herald.pdf>

recrear el ritual del típico asado argentino de domingo entre amigos; sino que en diversas ocasiones el fotógrafo comenta que la imagen estuvo inspirada en la re-versión del japonés Hiroshi Sugimoto.

El crítico Alejandro Castellote indica que el retrato del asado de López pudo ser considerado una “obra emblemática” dentro de la fotografía latinoamericana porque “marca la ruptura con el academicismo documental y la sustitución de los mitos por los protagonistas anónimos de la historia” (Castellote, 2010). Así, por ejemplo, no sólo el amigo del asado de los domingos tomará el lugar cuerpo de Cristo en la composición de la última cena; sino también el cuerpo diseccionado de una mujer anónima será examinado en la “La autopsia” del retrato de 2005, tomando el lugar del mítico Che Guevara de Alborta.



Marcos López. La autopsia. Serie “Sub-realismo criollo”. Buenos Aires. 2005.

En ese mismo sentido, Héctor, un jujeño que trabaja de mozo en un restaurante de Buenos Aires pasará a ser “El Mártir” en un retrato de 2002. Para López este mártir se sobrepone a cualquier otra iconografía sagrada o representación de héroe importado porque “es un mártir representante de la América profunda (...) el hombre se aguanta el dolor de cinco siglos de colonialismo e injusticia social”¹¹⁸.

¹¹⁸ Puede leerse más en la entrevista sobre El mártir realizada al autor en la Revista Ñ de Clarín, de Junio de 2009, disponible en este link: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/06/14/_01939479.htm



Marcos López. El mártir. Serie “Sub-realismo criollo”. Buenos Aires. 2002.

Además de estas transformaciones en la valoración de los personajes representados, con la foto del asado, Marcos López explicita su pasaje de la fotografía analógica a la experimentación con las herramientas de la era digital y de este modo lo explica:

149

“Me aburrí del blanco y negro, del laboratorio... por eso me fui al color y empecé a experimentar con lo digital (...) Esto no es solo algo técnico, sino conceptual. El asado no se hubiese podido hacer 20 años antes. Esa perspectiva horizontal con todos los personajes casi en primer plano jamás hubiese sido lograda. Son tres fotos ensambladas en posproducción digital” (López, Rosario, 2015¹¹⁹).

Por otra parte, si observamos en detalle las producciones que siguen a la foto del asado en la serie (*Tomando sol en la terraza*, 2002; *El Mártir*, 2002; *Hospital*, 2004; *Autopsia*, 2005; *El cuarto rosa*, 2007; *El cumpleaños de la directora*, 2008; *Gaicho Gil*, 2008; y otras), puede advertirse que la “crónica sociopolítica”¹²⁰ de la argentina-

¹¹⁹ La cita corresponde a la presentación realizada por el artista en su muestra retrospectiva denominada “Vuelo de Cabotaje” desarrollada en el Museo Castagnino de Rosario, Santa Fe, en 2010. Puede consultársela grabación en la siguiente dirección: https://www.youtube.com/watch?v=jbMh3Ywd_JE

¹²⁰ Este término es utilizado constantemente por el artista para insistir que más allá de que sus fotos son una puesta en escena están documentando una época. Habla también de un cambio de concepción del documental en la fotografía contemporánea entendida justamente como “puesta en escena”.

latinoamericana que realiza el fotógrafo cambia de tonalidades a medida que el artista mixtura las escenas con las “texturas de los recuerdos” de su infancia y adolescencia.

En este sentido, López escenifica un “viaje introspectivo” en el que abandona las paletas de colores estridentes del “Pop Latino” para expresarse a través de colores pasteles y marrones. La tonalidad acentúa el carácter dramático de las escenas que no sólo representan las injusticias sociales hechas cuerpo en personajes “anónimos”, sino también del dolor propio. Aparecen así los ambientes sufrientes y agobiantes que se conectan con los “territorios de la intimidad” que el artista re-crea a partir de los recuerdos.



Marcos López. Hospital/ El cuarto rosa. Serie “Sub-realismo criollo”. Buenos Aires. 2004/2006.

Quizá los mejores ejemplos de esas proyecciones de los sentimientos, de los “deseos reprimidos”, del drama propio del artista, de sus paisajes del recuerdo en las imágenes estén en “El hospital”, de 2004 y “El cuarto rosa”, de 2006. En la primera, Marcos López se apropia de “Las dos Fridas” de Frida Kahlo, revierte la figura femenina por la masculina, proyecta su propia existencia en la figura del modelo y pone en escena a su hermano mellizo muerto; en estrecha relación a ella, en la segunda imagen, el artista recrea el cuarto con el empapelado obsesivo -que según él realizaba todos los años su

padre- y se pone en esa escena desolada junto a su hermana que, en realidad, también viene ocupa el lugar del hermano perdido¹²¹.

Así, López pone en práctica una de las funciones que para él tiene la fotografía, según expresa en su texto “Vuelo de Cabotaje”: la de “exorcizar el dolor” –puede leerse el fragmento en el segundo epígrafe inaugural y más completo final del apartado-.

En este sentido también re-interpreta sus recuerdos de la escuela y “señala” la estructura social “represiva” que podría sintetizar la obra “El cumpleaños de la directora”, de 2008. El fotógrafo en una entrevista para la Revista *Nuestra Mirada*, de 2009, indica sobre este retrato: “Mi pueblo, mi adolescencia, mi iniciación sexual, mis preceptos morales, familiares y culturales: todo aquello de lo que huí se resume en esta foto”¹²².



Marcos López. El cumpleaños de la directora. Serie “Sub-realismo criollo”. Buenos Aires. 2008.

Resulta relevante ese “señalamiento” en primera persona que el artista expresa frente a su obra. El acto declarativo no constituye un mero acto de nominación sino que es un acto de señalamiento que adquiere fuerza performativa. En este sentido también funcionan los epígrafes y el manifiesto “Sub-realismo criollo”, escrito en el año 2000, que

¹²¹ El fotógrafo perdió a su hermano a pocos días de nacer y se lo relata a Valeria González cuando comenta una fotografía del retrato de familia de Gálvez, tomada en 1968. “Recuerdo perfectamente ese momento. Después de que muere mi hermano mellizo, a los dos meses mi mamá queda embarazada de mi hermana, los dos cumplimos años en septiembre” (López en González, 2010: 218).

¹²² Entrevista a Marcos López realizada por la Revista *Nuestra mirada* en octubre de 2009. Disponible la versión completa en: <http://revistanuestramirada.org/galerias/marcoslopez>

acompañó los catálogos de las primeras muestras, los foto-libros y la presentación en la web (aunque aquí la interrelación imagen-texto lingüístico difiere por el diseño de la web que separa, por un lado los textos manifiestos y por otro las imágenes visuales sin un link directo que los ensamble).

El manifiesto señala desde un inicio que: “Sub-realismo criollo es surrealismo autodidacta que es igual a usar la palabra expresionismo para expresar fuertemente algo”. Desde allí, López va apostar a un lenguaje que construye la realidad y que particularmente establece conexiones de su obra con los sentimientos íntimos, privados. Habla de la necesidad de expresar “Obviedad. Adolescencia. Deseo y represión. Culpa (...) La humedad. Lo gris de Santa Fe (...)”; pero a su vez re-crea a la Argentina de la periferia, una periferia que se tiñe de amargura (Ver texto completo más adelante).

Si analizamos las interrelaciones entre estos textos-imágenes veremos que las palabras superan la función de *anclaje* que Barthes (1986) definió como relación estructural entre foto y epígrafe. Ambos sistemas de signos estrechan una compleja interdependencia orientadas a reforzar la orientación valorativa teñida de emotividad que el artista intenta imprimir al conjunto –puede consultarse el manifiesto completo en el re-cuadro al final del apartado-.

Al respecto, Castellote entiende que “en la obra de López la tragedia acecha permanentemente la sonrisa” (Castellote, 2010). Por su parte, para el fotógrafo particularmente esta serie representa su alejamiento del humor y su conexión con lo “trágico de la condición humana”:

“Me parece que me fui alejando del humor, y dejando que mi propio dolor salga a la luz sin pudor, conectarme con lo trágico de la condición humana, con mis duelos, la insensatez y crueldad del mundo actual...”¹²³

En términos generales, observamos que los trayectos de López suponen viajes de ida y vuelta por distintas geografías para experimentar un encuentro con el otro y el regreso

¹²³ La cita corresponde a la entrevista de Alejandro Castellote a Marcos López, realizada en octubre de 2006. Disponible en la web del fotógrafo: <http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-entrevista-castellote.php>

al hogar comprendido como instancia de nueva partida pero hacia una experimentación autorreferencial que se proyecta en su serie fotográfica.

Vemos que a partir de “Sub-realismo criollo” López delinea un “espacio biográfico” (Arfuch, 2002; 2008) donde se ponen en escena emociones, sentimientos, se retoman pinceladas de ambientes familiares y paisajes de su ciudad natal que, a su vez, se conectan con resonancias de signos de espacios, procesos y una atmósfera socio-cultural posiblemente compartida no sólo por santafesinos sino por argentinos y latinos. El propio autor resume esta mixtura que va de lo privado con lo colectivo en el siguiente fragmento del texto escrito para su muestra retrospectiva:

“Miro. Me gusta hablar de lo de acá. Universalizar la textura emocional de los recuerdos, las escenas de infancia, mezclarlos con lo que técnicamente se llama “color local” y sentir, crearme que estoy haciendo una crónica socio-política de la época, aunque esté pensando en el olor de la maestra de primer grado.” (“Vuelo de Cabotaje”, López, 2009)

En otros términos, como sostiene Arfuch cuando analiza la obra “Álbum de familia” de Christian Boltanski, observamos en la obra de López una articulación de “lo privado” con “indicial-colectivo”. En ello según Arfuch, que realiza una cita de Philippe Ortel, residiría en general el éxito de este tipo de fotografía en el relato contemporáneo (Arfuch, 2008: 8).

Sub-realismo criollo. 2000 (manifiesto completo)	Vuelo de Cabotaje. 2009 (fragmento)
<p><i>El sub-realismo criollo no necesariamente tiene que ver con el surrealismo.</i></p> <p><i>Como el poplatino no necesariamente tiene que ver con el arte pop.</i></p> <p><u>Sub - realismo criollo es igual a surrealismo autodidacta, igual a usar la palabra expresionismo en el sentido de la necesidad de expresar fuertemente algo.</u></p> <p><u>Obviedad. Adolescencia. Deseo y represión. Culpa.</u></p> <p><i>Cierta rusticidad, cierta ignorancia.</i></p> <p><i>Los muchachos de siempre conversando en la puerta del bar de la rotonda.</i></p> <p><i>La curtiembre, el Tiro Federal, la parte de atrás del cementerio que se inunda cada vez que crece la laguna.</i></p> <p><u>La humedad. Lo gris de Santa Fe.</u></p> <p><u>El resentimiento que provocan los amores no correspondidos.</u></p> <p><u>Además, valga la aclaración: La Argentina no es México.</u></p> <p><u>La Argentina son unos pastizales al Sur, sin alambrados, con el gauchaje en pedo riéndose a carcajadas de chistes que nunca entendí.</u></p> <p><i>Acá no vino ni Tina Modotti, ni Weston, ni William Borroughs, ni Trotsky fue amante de nadie.</i></p> <p><u>Acá no vino nadie.</u></p> <p><u>Acá solamente vino Witold Gombrowicz y por suerte ahora el diario Página 12 editó 5 compactos de Atahualpa Yupanqui.</u></p> <p><i>Te quiero. Te extraño.</i></p> <p><i>Anoche recordé la suave textura de tu piel, que a la fuerza tuvo que adecuarse al ordinario roce de las sábanas baratas, al baño sin bidet, a las duchas o muy calientes o muy frías, a los jabones chiquitos, a las toallas chiquitas, gastadas y finitas.</i></p> <p><u>Me da mucho dolor, mucha pena, cuando me instalo en el recuerdo de esas noches de miedo y frío en aquellos hoteles de segunda clase, alfombrados, con paredes revestidas en cerámicos y puffs de simil cuero.</u></p> <p>Marcos López</p>	<p><i>A mí me gusta acá. Gualeguaychú, Guaminí, Ramona Galarza... Me gusta más ir por la ruta del costado que por la autopista. Voy parando, pierdo tiempo, me tomo una cerveza con un salame en un bar de la ruta...</i></p> <p><u>Miro. Me gusta hablar de lo de acá. Universalizar la textura emocional de los recuerdos, las escenas de infancia, mezclarlos con lo que técnicamente se llama "color local" y sentir, crearme que estoy haciendo una crónica socio-política de la época, aunque esté pensando en el olor de la maestra de primer grado.</u></p> <p><i>La fotografía, finalmente, es una buena herramienta.</i></p> <p><u>Como no me animo a cantar, a lanzar el grito que se transforma en llanto, luego en protesta, en orgasmo, en locura y en muerte... tengo que recurrir a las imágenes. Me aguanto depender de la tecnología, cuando en realidad lo que más me gusta es pintar. Pintar al óleo paisajitos con caballete. Me gustaría ser indio. Cabalgar sin montura, robarle la mujer al primer blanco que se me cruce en el camino y luego degollarlo sin que me tiemble el pulso. El salvaje no siente culpa. Y no necesita representantes, críticos, periodistas, buenos modales, página web, club de fans, ni galeristas.</u></p> <p><u>Asumo y reconozco que parte de esa violencia corre por mis venas, aunque trato de disimularla. No creo que sea conveniente largarla del todo. El color también es un simulacro: la sangre, en realidad, es tinta roja, y lo que se ve en las fotos es puesta en escena. No me animo a afrontar la realidad cara a cara. It's too much. La figura y el fondo son estrategias de composición. Aunque no es tan simple, porque el fondo, además, tiene que decir algo. Es la base. Lo importante. Lo que subyace.</u></p> <p><u>Y en el fondo –en mi fondo- hay una constante emocional que tiene que ver con algo trágico (...)</u></p> <p><i>Pido disculpas si cuento demasiado, pero tengo la certeza de que para no enfermarse hay que dejar salir.</i></p> <p><u>La fotografía es una excusa para exorcizar el dolor. Transformar en poesía la resaca de un tequila de segunda marca (...)</u></p> <p>Marcos López</p>

3. La re-inención de la estampita del Gauchito Gil en el mosaico intertextual

La producción de Marcos López, a partir del retrato del asado, no sólo va a plantear una serie de rupturas con la concepción tradicional de la fotografía documental latinoamericana, a la vez que posiciona a los personajes “anónimos” como protagonistas de la historia y en ensaya la expresión de un clima de época atravesado por el filtro de una subjetividad sobre-expuesta, sino también se va construir como una compleja trama intertextual (Kristeva, 1997), hecha citas y apropiaciones.

Las imágenes de “Sub-realismo criollo”, son imágenes potentes. Este carácter no sólo responde a su cualidad formal -la fuerza intrínseca de la forma, figura y color hechos cuerpo en la imagen material visual- y a los sentidos socio-culturales más próximos que el autor les imprime exponiendo lo que él llama la Argentina “de la periferia”, sino que también se debe a que parten, se sobreimprimen a iconografías emblemáticas, entre otros textos de diversos géneros de importante circulación cultural, como la literatura o la publicidad¹²⁴.

Como indica Didi Huberman, las imágenes que López cita y parodia tienen “más memoria y más porvenir que el ser que la mira” (Didi Huberman, 2009: 32) y si seguimos las conjeturas de Malosetti Costa (2001) sobre el “poder de las imágenes”, veremos que allí reside gran parte del poder de anclaje y actualización de estas representaciones visuales en nuestra memoria colectiva.

Asimismo, el fotógrafo que trabaja para potenciar ese poder, despliega aún más esa “configuración anacrónica” de las imágenes, apelando en su modo constructivo permanentemente al “montaje y desmontaje de textos”, todos atravesados por tiempos, memorias y contextos socioculturales diversos.

Desde el retrato del asado, que se plantea como la cita de una cita de la emblemática “Última cena” de Leonardo Da Vinci; pasando por “la autopsia” en la que se sobreimprimen la foto de Korda y a su vez “la lección de anatomía” de Rembrandt; hasta

¹²⁴ Cabe notar que en el año 2000 también circulaba en la TV argentina la serie Bíblica de comerciales de la empresa de automóviles Clío, donde también aparece una parodia de la Última Cena. Puede consultarse en este link: <https://www.youtube.com/watch?v=glC-zlge0KE>

el “Hospital” en la que la imagen de los hermanos se re-construyen sobre “Las dos Fridas” de Kahlo; entre otros títulos del conjunto, “Sub-realismo criollo” se presenta al decir de Kristeva como “mosaico de citas”, de transformaciones de otro texto. Claro está, que estas operaciones a su vez responden al “proceso simbologizante del arte” (Zatonyi, 2002).

En ese mosaico el retrato del Gaucho Gil es una pieza, que sin renunciar a su autonomía, se encuentra estrechamente vinculada a las formas de composición de las otras 33 piezas que conforman el conjunto. Ahora bien, si “Sub-realismo criollo” habla de una Argentina de la periferia teñida de amargura: ¿qué lugar ocupa dentro de esas escenas el Gauchito Gil?; ¿cómo re-interpreta López al santo correntino en este retrato?; ¿qué vínculos establece con la orientación valorativa general de la serie?

En primer lugar, vale señalar que la figura del santo popular que López re-inventa es aquella cuya valoración social ya no se restringe al espacio geográfico-político y cultural correntino. Para López, según él expresa en diversas entrevistas, el Gauchito Gil es en los años 2000 un santo popular argentino que, como Gardel o Evita pueden ser considerados las figuras más representativas de la “argentinidad”.

En la poética del artista el Gauchito Gil más que ser el santo exclusivamente correntino es aquel que atravesó fronteras y pobló los altares y las santerías de la provincia de Buenos Aires en los años noventa. De allí, el fotógrafo compró las primeras efigies de yeso del santo para construir sus altares durante el “Pop Latino” –como puede verse en la fotografía “Santuarios” de 1998 reproducidas páginas atrás-.

En este sentido, en 2015 se estrenó una serie documental de cinco capítulos dirigida por Pepe Tobal sobre Marcos López denominada “Vuelo de Cabotaje” – título que dialoga con la propuesta retrospectiva del artista-. El cuarto capítulo se llama justamente “Conurbano” y las primeras imágenes que aparecen son las Gauchito y la Evita sacralizada ensambladas con una cumbia de fondo, como el paisaje que López se predispone a retratar¹²⁵.

¹²⁵ La serie completa puede verse en la plataforma de los Contenidos Digitales Abiertos del Ministerio de Planificación Federal de la República Argentina: <http://test.cda.admin.dcarsat.com.ar/serie/2514/vuelo-de-cabotaje>

Además, lo que llamó la atención de la esta figura milagrosa en el fotógrafo es esa iconografía hipercodificada que se reproduce en las tallas y en las estampitas, y que al observarla produce constantes reenvíos a símbolos y representaciones nodales de la nacionalidad. Es como plantea Alejandro Frigerio “una gauchesca hecha religión” (Frigerio, 2015); y para trabajar esas figuras estereotipadas del gaucho vinculadas a la identidad nacional es que Marcos López se apropia de la estampita y la re-inventa.

Como afirmamos al inicio del capítulo, esta re-creación de la figura del Gauchito, López la realiza en la piel del actor, a través de una puesta en escena teatral que incluye una posproducción con actitud totalmente pictórica. En esta operación instrumenta mecanismos de traducción múltiples, donde el sentido original de la imagen citada aparece subvertido.



Sobreimpresiones iconográficas. Estampita del Gauchito Gil/ Gaucho Gil, Marcos López.

La estampita vendría a ocupar el lugar del hipotexto y la relación intertextual está dada por una recreación paródica. En tanto, el hipertexto —el retrato— apunta a problematizar y desnaturalizar los valores que la representación referenciada entrama.

Como sostiene Linda Hutcheon, la parodia, “a través de un doble proceso de instalación e ironización señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de las continuidades como de la diferencia” (Hutcheon, 2007: 299).

En este sentido, Marcos López propone un desplazamiento de la mirada que cuestiona tanto el estatismo de la estampita como la concepción del gaucho apacible y sumiso que ella vehiculiza.

Por un lado, el autor recrimina que la estampa de Gil termine pareciéndose a todas las representaciones de santos del culto oficial. El mismo fotógrafo señala al respecto:

“No me gustaba la pose estática con las boleadoras colgando, y la otra mano caída, sin fuerza. Me daba la impresión de un espíritu de sumisión, o la idea de que todos los santos tienen que asemejarse a la pose de Ceferino. Calma. Como esperando que le pongan las velitas” (López en Saidón, 2011: 38).

Por el otro, leído desde las retóricas de la nacionalidad, López cuestiona esa pose estática y más vinculada al gaucho obediente y sometido al patrón de *La vuelta* del Martín Fierro (1879) que doblega a la figura reaccionaria de *La ida* (1872) o la imagen de la resistencia popular de Juan Moreira que según su concepción se vincula más a las historias de los gauchos “alzados” argentinos, como la del propio Gauchito.

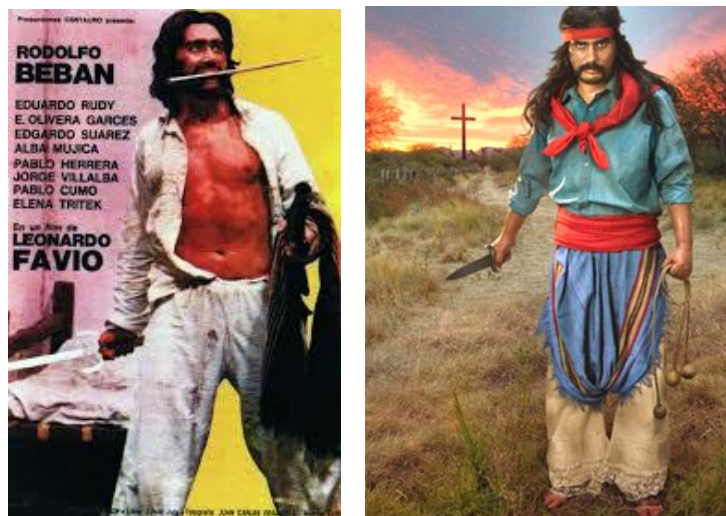
158

En este sentido, López deja de lado la imagen del gaucho que se rinde ante la daga del enemigo sin pelear – como versa parte del final de la leyenda del Gaucho Gil- y rescata el gaucho que prefiere el exilio a ser sometido, que se rebela, como lo habría hecho el propio Gil en momento que huye y empieza a ser perseguido cuando se niega reclutado para los enfrentamientos entre celestes y colorados por rechazo a “derramar sangre de hermanos” -como relata también una de las tantas historias que recrean su figura-.

Esta reversión, según las palabras del propio artista, está inspirada principalmente en la figura del gaucho *Juan Moreira*, que también de cierto modo sigue la línea de la retórica del gaucho *Martín Fierro de 1872*, pero que a diferencia de éste no representa el gaucho de llanura salvaje que finalmente regresa sometido al poder, sino el gaucho de escenario urbano y moderno que se mantiene rebelado y subversivo hasta que llega su trágico fin.

La novela de Eduardo Gutiérrez reproducida por entregas durante 1879 en *La Prensa Argentina* fue llevada tres veces al cine, siendo una de las imágenes más

pregnantes, y una de las películas más vistas en la historia del cine argentino, la configurada por Leonardo Favio en el film de 1972 en la piel de Rodolfo Bebán.



Sobreimpresiones iconográficas. Iconografía de tapa de la película Juan Moreira de Leonardo Favio / Gaucho Gil, Marcos López.

Siguiendo ese planteo del gaucho marginal y perseguido que lucha por sostener a toda costa su dignidad, enfrentando a tiro y cuchillo, el fotógrafo señala “se me ocurrió hacer una mezcla con Juan Moreira como para dar a entender que, cuando venga la policía a detenerlo, él primero matará a cuatro o cinco” (López, en *El Cronista*, 26/01/2012)¹²⁶.

El antropólogo Alejandro Frigerio en su opinión de este gaucho malevo de Marcos López señala en pocas palabras que esta nueva imagen le devuelve la fuerza a esta figura y reactiva su condición de matrero (Frigerio en Saidón, 2011).

Llegados a este punto, cabe preguntarse entonces por el gesto político que podría condensar esta rebeldía de López de devolverle visibilidad al gaucho rebelde –valga la redundancia-; de plantear *otro modo de mirar* al “santo” y “fisurar” con ello la representación “sumisa” más difundida del Gaucho Gil. ¿Acaso López nos advierte de una operación mitológica cristiana católica operando en la configuración de aquella famosa

¹²⁶Referencia disponible en:

http://m.cronista.com/Mobile/nota.html?URI=/contenidos/2012/01/26/noticia_0138.html

estampita? ¿Acaso su gesto apunta a un intento de desmitificación y de devolverle la historicidad de la rebeldía perdida a aquella imagen?

La forma iconográfica mediante la cual el Gauchito es retratado por López al parecer propone recobrar una parte de la leyenda perdida en el juego de las reproducciones míticas. Su creación re-conecta al gaucho de los milagros con el gaucho que se rebeló al orden establecido. Se plantea como una forma que decididamente busca apartarse de la iconografía cristiana del sacrificio para plantearse del lado de la rebelión y la liberación.

De este modo, la obra que se presenta irreverente rompiendo los acuerdos sobre los cuales se erigía la imagen más difundida del Gauchito, realiza una apertura al disenso, se propone visibilizar lo no visible y desde esa subjetivación política y estética invita a redefinir lo visible (Rancière, 2010; Reyero, 2014).

Desde allí, la práctica de apropiación fotográfica de López realiza procedimientos de cita, de re-iteración (en el sentido de la repetición pero a su vez de reinención) del signo original, implicando cambios obvios en el proceso de re-semantización tendientes a subvertir los sentidos que se despliegan como dados y naturales, para ponerlos en crisis, encontrar su revés. Ello implica un extrañamiento crítico desde el recurso de la parodia que revisa la opacidad de ciertos estereotipos y clichés.

4. Relaciones figura-fondo, “Sub-realismo criollo” y el Gaucho Gil rebelado

En este apartado retomamos la inquietud sobre las vinculaciones entre los sentidos que el retrato del Gaucho Gil vehiculiza y la orientación valorativa general de serie Sub-realismo criollo que en el apartado anterior quedó inconclusa.

Además de las relaciones inter-discursivas con las retóricas de la alteridad/identidad nacional que plantea el retrato del Gaucho Gil, re-inventado al modo del gaucho Juan Moreira; lo que observamos hasta aquí es que esta re-creación de la estampita también mantiene un diálogo inter-discursivo con una concepción de religión. Pero esto no se restringe al caso del retrato sino que atraviesa el planteo de toda la serie.

Si nos detenemos un momento nuevamente en el “Asado en Mendiolaza” que inaugura el conjunto podemos observar que ya aquella fotografía subvierte en varios planos

de sentido la concepción original del mural de Da Vinci. Valeria González en su interpretación indica:

“En el mural de Leonardo, la cabeza de Cristo ocupa el centro de la perspectiva que organiza la totalidad de la representación. Se trata también de un centro simbólico: si a los lados los apóstoles gesticulan preocupados, la figura meditativa de Cristo es un foco de paz y de sabiduría. El Cristo de López no solo se muestra activo, empuñando un cuchillo sobre la presa asada como en una escena sacrificial pagana, sino que no es su cabeza sino su torso desnudo y transpirado lo que ocupa el centro de la composición” (González, 2010:27).

La mirada, la postura, el gesto y hasta la empuñadura del cuchillo que definen la posición activa del protagonista van a ser portadores de suprasignificados. El fotógrafo los construye como nodos semánticos densos que vuelven a resonar en diversas obras de la serie, configurando la complejidad del entretejido. Incluso hay casos anteriores a la serie donde la mirada, la postura y la empuñadura del facón cobran significatividad, como la obra “Malevaje urbano”, donde Héctor, “el Mártir” de Sub-realismo personificaba al malevo.

Como plantea Lotman al referir al ensemble del teatro, la mímica de los actores “puede formar coágulos de elevada significatividad” (Lotman, 2000: 83). Esta lectura que viene de la semiótica de la escena es crucial en el análisis de las puestas de López, donde más allá de sus textos (manifiestos) y los epígrafes que tienden a la transmisión discreta de los significados, en la serie –como en toda la producción del artista- son relevantes la actitud de los personajes y los detalles plásticos que tienden a la transmisión no discreta (la tinta roja como sangre, los marrones y pasteles en la recreación del clima apesadumbrado de un ambiente, en contraste con los colores estridentes, etc).



“Malevaje urbano”, 1996 (recorte) Asado en Mendiolaza, 2001 (recorte); La carnicera, 2005; Gauchito Gil, 2008

Ahora bien, ¿qué significados portan estos sectores codificados de las obras que migran de una foto a la otra?. Particularmente, ¿qué sucede con el retrato del Gauchito Gil en relación a la serie? Como en el retrato del asado, donde la posición del Cristo de López sumada a los otros elementos de la escena se orienta a subvertir los sentidos del relato oficial de la iconografía religiosa, algo similar sucede con el retrato del santo popular.

El Gauchito “rebelde” canonizado por devoción popular más famoso de la Argentina se instala en el centro de la escena y se rebela. Él mira fijo, interpela vigoroso y bravío al espectador, como si enfrentara al enemigo haciendo uso de las boleadoras y también del facón ¿Pero a quién se rebela?, ¿contra qué se rebela?, ¿es sólo contra el policía que se supone –según la leyenda más difundida- le daría muerte?

Como primera lectura connotativa y siguiendo lo expuesto en el apartado anterior, vemos que en esta puesta en escena, Marcos López le da la oportunidad al Gauchito de subvertir su trágico final. Lo sitúa en el sendero en medio del pastizal que lleva a la cruz rodeada de banderas rojas que señalan el lugar donde fuera degollado. Desde allí, se resalta la actitud de Antonio Gil de estar por entrar en combate antes de entregarse a la muerte. Con esto tiene que ver el “fondo” o la relación figura-fondo si leemos la imagen como pieza separada en relación las leyendas que configuraron su santidad popular.

No obstante, desde otros niveles de lectura se vincula a este “gauchito rebelde” con ese juego de represión/deseo de liberación que plantea el discurso general de la propuesta. En su escrito “Vuelo de Cabotaje” (que puede leerse más desarrollado en el recuadro del apartado anterior) el fotógrafo señala que en toda composición hay “un fondo” que es “lo

que subyace” y que en el marco de su obra es un fondo que apela a una constante búsqueda emocional. Así lo plantea:

“Como no me animo a cantar, a lanzar el grito que se transforma en llanto, luego en protesta, en orgasmo, en locura y en muerte... tengo que recurrir a las imágenes

No me animo a afrontar la realidad cara a cara. It’s too much. La figura y el fondo son estrategias de composición. Aunque no es tan simple, porque el fondo, además, tiene que decir algo. Es la base. Lo importante. Lo que subyace.

Y en el fondo –en mi fondo- hay una constante emocional que tiene que ver con algo trágico (...)” (Vuelo de Cabotaje, Marcos López, 2009).

Entonces, cabe preguntarse: ¿cuál es ese otro fondo que subyace en este retrato en relación a ese tono trágico-dramático que López se empeña en imprimirle a su relato y a la serie?

En la inauguración de su muestra retrospectiva en Santa Fe, donde se presentaron las obras de la serie y el escrito “Vuelo de Cabotaje”, el artista volvió a señalar que las obras le sirven para “exorcizar” sus deseos de rebelión reprimidos desde la infancia por una formación religiosa y cultural muy conservadora vinculada a la educación primaria en colegio de curas y secundaria signada por la dictadura.

La obra con la que explica esa estructura represiva y de autocensura es “El cumpleaños de la directora” de 2008. Constantemente la señala como la escena de la que siempre quiso escapar (Reproducimos la imagen en apartados anteriores). El retrato no sólo establece un diálogo con la estructura compositiva de Las Meninas de Velázquez (nuevamente aquí presente la cita), sino que además, manifiesta en el rostro de los personajes un estado de contención y represión. Esto va configurando lo que Castellote al ver la obra de López llama “una poética de la amargura”.

Frente a ese tono dramático, López apela con el Gaucho Gil, y los sus personajes que se plantan y miran a la cámara dispuestos a dar batalla, a un gesto de “rebelión”. Según comentó en varias oportunidades¹²⁷ encuentra su inspiración en los gestos de los indios que

¹²⁷ Al respecto puede verse la entrevista realizada al fotógrafo por el programa 11, temporada 3 de Aguafiestas, emitido por canal Metro el 12 de mayo de 2012:
<https://www.youtube.com/watch?v=vjIjPUHAPKU>

vienen degollando en “La Vuelta del Malón”, obra de Della Valle¹²⁸. La referencia también vuelve a estar presente en el texto que escribe para su retrospectiva

“Me gustaría ser indio. Cabalgar sin montura, robarle la mujer al primer blanco que se me cruce en el camino y luego degollarlo sin que me tiemble el pulso” (Vuelo de Cabotaje, 2009)-

Una resolución imaginada por el artista de esa “Vuelta del Malón” aparece en su obra La Cautiva, también de la serie “Sub-realismo criollo”.



Ángel Della Valle. La vuelta del malón, 1892/ Marcos López. Cautiva. Sub-realismo criollo. 2007.

Ese gesto de rebelión está presente en el modo constructivo del retrato Gaucho Gil y se acentúa al menos en dos focos: la mirada desafiante y la fuerza en empuñadura del facón. A su vez, esos dos focos son los que Marcos López enfatiza en una serie de nuevas “retomas tramedia” que realiza del retrato para la creación de contenidos que empezó poner a circular en redes sociales (Instagram y Facebook¹²⁹). Sin embargo, estas nuevas retomas merecen la apertura de otra indagación.

¹²⁸ Además una reproducción de este cuadro estuvo presente nuevamente en su instalación denominada “Ser Nacional”, expuesta entre agosto y diciembre de 2016 en el Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires.

¹²⁹ Algunas retomas del retrato del Gaucho Gil pueden consultarse en los siguientes links que corresponden a la dirección oficial de Instagram del artista: <https://www.instagram.com/p/7DtggPIIB/> <https://www.instagram.com/p/BlngbnPAPRj/>

5. Recapitulación: de los viajes de un fotógrafo a la nueva vida de las imágenes

Víctor Bravo señala que “el viaje, consustancial con la condición humana, acompaña cada vida individual, cada época, cada expresión de lo imaginario” y que “toda cultura puede ser caracterizada por las maneras como imagina y/o realiza sus viajes (Bravo, 2010: 329)

La vida de Marcos López, como vimos, está atravesada por innumerables viajes y también esas experiencias de viaje fueron dejando huellas en sus fotografías.

De hecho, es posible afirmar que los viajes han sido una de las fuentes de mayor inspiración de sus imágenes. Con sólo re-visitar los trayectos que el artista emprendió (de Santa Fe a Buenos Aires; de Buenos Aires a Perú, Bolivia, México, Cuba, Brasil y tantos países latinoamericanos ; de regreso nueva partida al interior de la Argentina, a su Santa Fe natal, y de allí nuevamente las escalas en América Latina y Europa) es posible comprender, en parte, la referencia a los paisajes, costumbres, objetos, cuerpos, gestos, colores, tonalidades ambientales de Latinoamérica y Argentina que constantemente se reciclan en sus obras.

No obstante, el punto de focalización de este capítulo fue un retrato, el del Gaucho Gil, en relación a la serie mayor en la que se inserta: “Sub-realismo criollo”. Este conjunto surge de una encrucijada de caminos. Lo planteamos así, porque observamos que la serie se proyecta desde la intersección del regreso del fotógrafo de los viajes por distintos países de América Latina y el comienzo de una exploración de la Argentina, a su vez, matizada con una indagación autobiográfica que lo conecta con Santa Fe, su niñez y su infancia. Sin embargo, el discurso íntimo, de lo privado que también se despliega en las composiciones para nada se somete al “pacto de verdad” o de referencialidad del que habla Lejeune (2001).

En cierta medida –como sucede con la develación sin tapujos que realiza del modo constructivo de sus fotos como puestas en escena- el autor en más de una ocasión advierte sobre el importante carácter inventivo que asumen esos recuerdos constantemente re-creados en sus fotografías y escritos.

Las fotografías de Marcos López y los textos lingüísticos que las complementan asumen su carácter de artificio. Sin embargo hay algo en ellas que generan identificación social. Castellote sostiene al respecto:

“Su crónica social no se apoya en la tradición de la fotografía documental ‘comprometida’ que predominó en Latinoamérica durante muchas décadas del siglo XX, pero no por eso sus imágenes renuncian a ser documentos. Son documentos en forma de parodia, pero documentos al fin y al cabo. De ellos extraemos una información adicional de orden económico, cultural, político y social a pesar que no esté adscripta a un momento decisivo, sino más bien a momentos híbridos de la realidad y ficción(...) Busca la complicidad de los espectadores desde una gramática que debe mucho al cine, al teatro, al cómic y a los tableaux de la pintura clásica: todos sabemos que eso que él denomina ‘una crónica sociopolítica de su entorno es ficción, pero reconocemos la concordancia de las emociones representadas con las que vivimos en la realidad’ (Castellote, 2010: 6).

En ese contexto, López re-crea una infancia y una adolescencia marcada por una estructura social y religiosa represiva. Proyecta pinceladas de esas emociones poco felices en ambientes, personajes que pone en escena y que miran a la cámara desconcertados, con posiciones rígidas, agobiados.

Así aparece entre los retratos de la serie la figura del Gauchito Gil. En el 2008, cuando el fotógrafo construye el retrato del santo popular, la devoción a este santo popular ya había traspasado las fronteras de la provincia de Corrientes. Se había instalado en los altares camineros, en los hogares y santerías bonaerenses, en los medios. Se había vuelto popular y también masivo. Es de la estampita de ese santo popular, al que el autor considera y declara como “nacional”, la que re-crea en su retrato.

Lo que él llama la “textura emocional de sus recuerdos”, la remisión permanente a la estructura vertebral de su formación cultural catalogada como “represiva”, será uno de los motivos o excusas que encuentra el autor en su línea argumental para citar a Leonardo Favio y al gaucho Juan Moreira a partir de cuya iconografía re-versiona al Gauchito Gil.

En ese acto, valiéndose de la cita y la parodia que atraviesa toda la serie, el autor aprovecha la efectividad ideológico-pragmática que aún pueden ejercer en la configuración de la imaginación social argentina las construcciones míticas del origen, vinculadas en este caso a la figura del gaucho argentino, para cuestionar la concepción del Gaucho Gil como un “santo” sumiso.

El fotógrafo en su puesta en escena, le quita esos rasgos estáticos y dóciles que emparentan al “santo” popular cada vez más a la figura de los santos oficiales católicos para devolverle en este retrato la impronta de la rebeldía, del coraje, la valentía.

En otras palabras, López reintroduce en el plano de la simbolización visual algunos indicadores de los pasajes de proezas de las que hablan los relatos orales más difundidos sobre Antonio Gil y que configuraron la fuerza de su imagen para encarnar la idea del “justiciero social”, del “referente de lucha” de los sectores oprimidos.

En resumen, no sólo el sentido de la foto de viaje del siglo XIX y principios del XX que enfatizaba la objetividad queda trastocado con esta experiencia de viajes teñida de subjetividad, sino que en el contexto de las representaciones fotográficas de prácticas religiosas correntinas que veníamos analizando, la reapropiación de la estampita del Gaucho Gil discute esa nominación que parecería sujetar a las imágenes del Gaucho Gil a la correntinidad” o “lo correntino”.

Así como las prácticas devocionales traspasan fronteras, la imagen del santo popular cobra nueva “vida” en las obras de este artista. Se contamina con los estereotipos de la identidad/alteridad nacional que el fotógrafo permanentemente revisa en sus producciones. Lo más relevante del caso es que no sólo la estampita del Gaucho Gil es puesta en el centro de la escena por los debates de la identidad, sino que los sentidos de la figura milagrosa exceden el dominio del ámbito religioso al ser situada o re-pensada desde el campo del arte.

A modo de interpelación para una nueva apertura del análisis, dejamos para el cierre la siguiente imagen:



Fragmento. Exposición Ser Nacional, Marcos López. CCK. Buenos Aires. 2016

Se trata de un fragmento de la muestra denominada “Ser Nacional” que inauguró Marcos López en agosto de 2016, en el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires. Allí el retrato del Gauchito Gil ocupa el centro del montaje de la sala, es decir, se postula como una de las principales imágenes asociadas a esa revisión del debate del “ser nacional”. Además, la exposición se plantea a través de un ensamble que también deja senderos abiertos para seguir reflexionando sobre la construcción retórica de “texto en el texto” que caracteriza el modo constructivo de las producciones del fotógrafo.

CONCLUSIONES

La fotografía desde sus inicios estuvo ligada al viaje y la indagación de las producciones fotográficas contemporáneas manifiesta que esa vinculación, lejos de perder vitalidad, sigue vigente. Pese a ello, en el ámbito de los estudios académicos nacionales y regionales –del Nordeste argentino específicamente– hay pocas referencias que hagan hincapié en el abordaje de esa intersección y su relación con procesos socio-culturales localizados.

No obstante, vale destacar diferentes esfuerzos abocados al análisis de crónicas de viajeros, literatura de viaje o relatos de viajes que se circunscriben en términos generales al ámbito del discurso oral y la escritura. Todo lo desarrollado en este campo, ha sido de vital importancia para nuestro planteo y muchas categorías pensadas para comprender los “retratos de viajeros” y la “estructura y/o composición de los relatos de viaje” (Todorov, 1991; Colombi, 2010; Román, 2012 y otros), fueron re-semantizados en el ámbito de esta tesis en función de los objetos y premisas de partida.

También constituyeron referencia obligada los aportes de investigación regionales sobre fotografía de expedicionarios al Gran Chaco del siglo XIX y XX (Giordano, 2016; Giordano y Reyero, 2010; y otros) y los escritos en primera persona acerca de travesías y ensayos desarrollados en esta región a mitad de siglo XX por fotógrafos-documentalistas también ligados al campo del arte (Stern, 1971).

Estas lecturas en contraste con las investigaciones previas que veníamos realizando sobre fotografías de prácticas religiosas correntinas, abrieron nuevas inquietudes. Observamos que muchos de los materiales fotográficos con los que estábamos trabajando habían surgido de particulares experiencias de viajes fotográficos y que esa travesía de “origen” no había sido tenida en cuenta como variable de análisis. Además, vimos que las imágenes, en muchos casos, estaban siendo sometidas a un análisis aislado de la arquitectura y orientación valorativa general de los ensayos o series fotográficas en cuyo marco sus autores las habían concebido.

En este sentido, uno de los desafíos que asumió esta tesis tuvo que ver con vincular ese campo de debates sobre la “fotografía de viajes” –escasamente explorados en la región-

con una reflexión detenida en los conjuntos que cuatro fotógrafos contemporáneos realizaron en torno a la festividad y la figura del Gaucho Gil y que, según advertimos, se desarrollaron en el marco de experiencias de viajes en el pasaje del siglo XX al siglo XXI.

Hablamos específicamente de la serie “Gauchito Gil” configurado por Estela Izuel entre 1998 y 2001; dos ensayos también titulados “Gauchito Gil” realizados por los fotoperiodistas Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi entre 2008 y 2011; y finalmente el retrato “Gaucho Gil” de 2008 concebido por Marcos López en el marco de la serie “Sub-realismo criollo” desarrollada en la primera década de los años 2000.

1. Sobre el re-inicio de la investigación y el posicionamiento de análisis

A partir de esas nuevas inquietudes y materiales nos propusimos, en primera instancia, *reconstruir* los itinerarios de viajes fotográficos a partir de los *indicios* que despliegan los conjuntos fotográficos en relación a los escritos que los complementan y también en vinculación con conversaciones y entrevistas realizadas a los fotógrafos; y a partir de allí *analizar* las formas de construcción de la mirada que materializan los conjuntos en relación con las *huellas* de las travesías fotográficas.

Desde un inicio, estos objetivos nos condujeron al desarrollo de un abordaje semiótico-indiciario de las secuencias visuales que conforman los conjuntos. Identificamos las continuidades y rupturas representacionales, intentamos ligar los cambios composicionales a posibles cambios de posición de los cuerpos en el espacio y de relación entre los fotógrafos y lo/s fotografiado/s. Sin embargo, reconstruir un trayecto de viaje sólo a partir de estos indicios visuales se planteó como una tarea difícil.

De este modo, recurrimos a delimitar la arquitectura de los conjuntos, a prestar atención en la organización y la composición propuesta por los autores a partir de un soporte o espacio de difusión específico. Como la mayoría de los conjuntos de interés circularon en forma incompleta en exposiciones artísticas, diarios, agencias de noticias o foto-libros, optamos por tomar la propuesta de difusión de las páginas web oficiales de los fotógrafos donde los conjuntos fueron publicados íntegros. Y de allí trabajamos en describir ese diseño arquitectónico de las secuencias en web y establecer el análisis intertextual de las imágenes con los epígrafes, textos introductorios o manifiestos que las

acompañan.

No obstante, el “relato visual de viaje”, que de por sí implica una orientación valorativa hacia el mundo, no se dejó asir tan fácilmente. El abordaje de la organización interna de los conjuntos textuales y la primera aproximación a sus sentidos representacionales demandó re-situar las series y ensayos en el contexto. Es decir, atender las estructuras y procesos históricos, sociales, culturales que los conjuntos referencian y re-semantizan, y también las representaciones estéticas e ideológicas de las que los autores se nutren para re-crear su visión de la devoción o la figura del Gauchito Gil.

En otros términos, en tanto asumimos que los conjuntos poseen la capacidad de “representar”, es decir de “crear modelos de mundo” (Lotman, 1996), el posicionamiento analítico requirió comprender a estos textos como ensambles de diferentes códigos y lenguajes, “unidades heterogéneas y dinámicas y de fronteras porosas” en cuyos intersticios se cuelan, se traducen y se re-semantizan los debates y las preocupaciones sociales extra-textuales (Arán y Barei, 2002).

De allí, que todos los capítulos analíticos de la tesis reconstruyen las travesías de cada fotógrafo en constante diálogo con la descripción de sus trayectos de formación, los paradigmas fotográficos y regímenes de representación vigentes en su campo profesional más próximo –ya sea ligado al campo de la documentación social, fotoperiodística y/o artística-.

Asimismo, el escrito desplegó datos sobre el foco de referencia temático que los conjuntos fotográficos convocan y re-significan en su entramado textual: la expansión de la devoción al Gauchito Gil a través de los altares ruteros en los años 90; la cualidad expresiva y performatividad de las inscripciones materiales devocionales camineras, los exvotos, la fotogenia de la festividad central del santo popular en Mercedes, Corrientes, su carácter espectacular y massmediático en los años 2000, los rasgos hipercodificados de su iconografía central y sus potencialidades para la cita y la apropiación en la producción fotográfica contemporánea.

Estos datos contextuales que pertenecen al mundo extratextual re-semantizado en los conjuntos visuales, tampoco hubiesen podido ser reconstruidos sin la colaboración de los fotógrafos que se abrieron a los espacios de diálogo y conversación solicitados en el

transcurso de la investigación y realizaron intercambios de materiales a través de distintos medios de comunicación. En el caso de Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi, esta tesis nos brindó la posibilidad de volver a una serie de conversaciones que pudimos editar como anexo de otra investigación y que había sido escasamente trabajada. En el caso de Estela Izuel, las comunicaciones que se presentan aquí son inéditas. En tanto, la mayoría de las citas textuales de Marcos López que se exponen surgen de la revisión de entrevistas publicadas por otros medios, que se complementaron con intercambios puntuales que otorgaron datos técnicos de las puestas en escena y confirmación de fechas e instancias de los viajes realizados por el autor. Las conversaciones y entrevistas también conformaron materiales valiosos para la reconstrucción de los indicios de los desplazamientos de los fotógrafos durante la producción de los conjuntos.

Por otra parte, la heterogeneidad estructural y estilística que caracteriza a las series y ensayos también dificultó el trabajo de caracterización. En este sentido, observamos que cada recorrido, cada itinerario, a su vez condicionado por demandas, lógicas de producción inscriptas en un horizonte de expectativas específico, fue instaurando un punto de vista singular. De allí, la estrecha vinculación de estos recorridos con los modos de construcción de la mirada.

En tanto partimos del supuesto de entender que cualquier aproximación a la “dirección” de esos puntos de vista exigía prestar atención a cómo se desarrollan “acciones” en los recorridos y cómo se producen los cambios y transformaciones en la trama, en el análisis se valió como herramienta central de la re-apropiación del concepto de “umbral semiótico” desarrollado por Camblong, en su caso para analizar universos discursivos literarios las experiencias de habla y vida escolar del habitante de la frontera mestizo-criolla misionera (2003, 2014).

Ana Camblong entiende que “el umbral emerge instaurando la discontinuidad del límite (supone el continuo interrumpido) pero se abre al mismo tiempo un proceso de alteraciones imprevisibles que la dinámica de su emergencia desencadena una compleja potencialidad de componentes semióticos en juego” (Camblong, 2003: 24).

Así la experiencia *liminar*, entendida en el marco de los itinerarios fotográficos, nos permitió observar los “puntos de inflexión” en los viajes fotográficos y vincular esas

inflexiones con los momentos en que se instauran nuevos modos de construcción de la mirada.

En algunos casos, esa experiencia fue detectada a partir del límites espaciales concretos que realizaban los fotógrafos (como el pasaje de la banquina de una ruta al portal de una capillita, el ingreso a una capillita y establecimiento de contactos con protagonistas, objetos, ambientes; etc; o desplazamientos del epicentro de la festividad del Gaucho Gil, en Mercedes, hacia los bordes del acontecimiento; retornos constantes al predio festivo, distanciamiento etc) y notamos que esos pasajes incidieron en sus modos de focalización, modos de relación más implicada, menos implicada con los retratados.

Por otra parte, también observamos que la noción de umbral resultó operativa para reflexionar sobre los pasajes de estado del discurso fotográfico, de su concepción como documento al de artificio, o para re-pensar cómo esa construcción discursiva paradójica, como también plantea Camblong “introduce una umbralidad discursiva” (Camblong, 2003: 26). Sin embargo, esta alternativa de lectura se presentó en este marco como una aproximación que requerirá mayor desarrollo en investigaciones posteriores.

2. Los itinerarios, sus pasajes y las diferentes miradas del Gauchito Gil

El primer trayecto fotográfico analizado fue el emprendido entre 1998 y 2001 por la fotógrafa platense Estela Izuel, quien recorrió diversos altares ruteros para realizar la serie “Gauchito Gil”. Se trata de un conjunto que incorpora tomas directas en capillitas y santuarios y registros de objetos construidos para la escena y se inscribe dentro del campo de producción documental- artística. Está compuesto por 11 imágenes en blanco y negro y color, a su vez ensambladas con el poema “La Refalosa” de Hilario Ascasubi. Así puede verse en la página web oficial de la autora.

El contraste analítico de la ordenación/composición del conjunto con el relato realizó la fotógrafa sobre su travesía, nos permitió advertir *huellas* de un *recorrido* que presenta un inicio y un regreso pero también momentos y transformaciones de mirada en el transcurso. Si bien el cuerpo central del conjunto bucea por las diversos estratos semánticos del santuario central, los exvotos y otras prácticas devocionales vinculadas a este espacio con anclaje geográfico en la ruta nacional 123 en Mercedes, Corrientes; antes

de llegar a esa ciudad, Izuel incluye en el inicio de la serie fotografías una captura de un altar cercano a la ruta que une La Plata con Neuquén.

En el análisis observamos que la fotógrafa instauró, desde la propia configuración del viaje como punto de partida de su investigación y producción visual, una *dinámica de pasaje*. Izuel transitó por rutas y capillitas e indagó en las historias y memorias devocionales ligadas a la figura del Gaucho Gil a través documentación de archivos y también a partir de la recolección de relatos de creyentes. Son los devotos los que le abren acceso a sus altares familiares y finalmente la autora decide focalizar su mirada las ofrendas. En estos pasajes, la autora fue delineando distintos posicionamientos ante el referente. Las imágenes que formaron parte del primer tramo del viaje, se observaron posiciones más distanciadas y en las últimas posiciones más implicadas.

En la reconstrucción de la experiencia de este viaje identificamos al menos tres momentos no lineales en el vaivén del viaje y las capturas y que abren/transforman/re-matizan los sentidos en la serie: el momento del *inicio* del viaje y el primer *asomo*, la *aproximación* a las ermitas/altares en el paisaje desolado de los caminos del Sur Patagónico representados a partir de planos generales en blanco y negro; luego hay una *salida* de esa mirada distanciada para experimentar otro momento con la *entrada o ingreso* al mundo de la religiosidad desde la intimidad interna del santuario central del Gauchito en Mercedes, Corrientes. Finalmente, hay una nueva *salida*, *distanciamiento* de los escenarios y escenas devocionales del santuario para proponer la descontextualización de objetos significativos y plantear un registro de objeto- instalaciones fotografiados en montaje de estudio ya en el contexto de su regreso del viaje por el Sur y el Nordeste – específicamente Corrientes-.

A partir del análisis, hemos decidido titular el Capítulo 2 “Rutas, altares, exvotos”, porque consideramos que estas tres palabras claves, en parte resumen, tres indicadores de posición y de focalización relevantes de los momentos de pasajes significativos por los que transita Izuel para construir su particular mirada del mundo devocional del Gaucho Gil.

El segundo caso en el que detenemos la mirada, está compuesto por reiterados viajes realizados por Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi, entre 2008 y 2011, a la ciudad de Mercedes para fotografiar la festividad central del Gauchito Gil. De allí surgieron

dos ensayos también denominados “Gauchito Gil”, compuestos por 12 y 23 tomas directas respectivamente.

Estos trayectos se enmarcan dentro de lógicas y condiciones de producción la actividad fotoperiodística. La aproximación de los reporteros al santuario de Mercedes surge del “encargo” de imágenes por parte de los medios gráficos y las agencias de noticias provinciales y nacionales. Las imágenes por encargo, las venían realizando desde el año 2004. Luego, hacia 2008 se marca un punto de inflexión en sus miradas. También movidos por los trayectos de formación profesional vinculados a la exploración del neo-documentalismo, los fotógrafos vieron en la festividad del Gauchito Gil los elementos necesarios para emprender un tratamiento interpretativo más personal, secuencial y narrativo.

A partir del 2008 las travesías estuvieron conformadas por varios retornos por parte de los reporteros para participar y fotografiar la fiesta del 8 de enero, produjeron diferentes modos de relación entre fotógrafos y fotografiados y propiciaron con el transcurrir del tiempo la intención del desplazamiento de una “mirada distanciada” a una “mirada implicada”. Estos pasajes también implicaron un alejamiento de la imagen de objetividad e imparcialidad con la que se identificó al fotoperiodismo en sus inicios para identificarse con un modo de construcción más subjetivo.

En el análisis de los relatos y la observación todas las imágenes tomadas en la festividad del Gauchito proporcionadas por los autores, observamos al menos dos instancias de transformación de la mirada compartidas por los fotógrafos que pueden traducirse en dos pasajes identificables. Un *primer pasaje* discurre entre la “toma de la multitud” -que producían para satisfacer los encargos y cumplir con “la foto de tapa” – y los retratos, primeros planos y recortes que se orientan a acentuar la condición emotiva de los fieles en relación a su santo. Luego un *segundo pasaje* implica un desplazamiento del centro de la festividad hacia las afueras y se destacan los planos medios y algunos retratos que exploran la atmósfera, la densidad del ambiente socio-cultural y las prácticas de los participantes en los bordes.

En el caso de la producción de Rusconi estos dos pasajes dejan sus huellas en los fragmentos seleccionados para formar parte de su ensayo compuesto por 23 fotografías

tomadas entre 2008 y 2011, sumadas a un breve texto descriptivo introductorio. En el caso de la propuesta de Faccioli, la edición final de su conjunto compuesto por 12 imágenes tomadas el 8 de enero de 2008 y 2009, más texto descriptivo de contextualización y epígrafes, va a excluir las tomas de multitud inicial y la exploración de las afueras de la festividad –aunque los indicios de estas búsquedas si están presentes en sus relatos y la producción general inédita que se extiende hasta enero de 2012 inclusive-. El autor va optar por una organización centrada en resaltar los momentos cumbres y dramáticos de los rituales que suceden en el altar central del santuario y en peregrinación de la Cruz Gil.

Más allá de los rasgos diferenciales que plantean los conjuntos, observamos que ambas propuestas transitan por trayectos compartidos y sus capturas se encuentran atravesadas por las matrices del melodrama que exacerbaban los cuerpos en acción, el gesto y la emotividad de los fieles en su interacción con alguna iconografía del santo.

De allí también este capítulo resume estas búsquedas en el titular: “Miradas, cuerpos y sentimiento”, en tanto observamos que la orientación valorativa general de los conjuntos apunta a realzar la “predisposición” de los devotos para la toma a partir del cruce de *miradas*, de la “expresividad” de los *cuerpos* de los devotos en acción e interacción con su divinidad. En ese sentido, entendemos que las capturas de *sentimiento* resumen el punto de vista que ambos ensayos comparten.

El último trayecto analizado fue el del fotógrafo Marcos López. Si bien, nuestro punto de focalización fue el retrato “Gaicho Gil” concebido en 2008, observamos que los modos de construcción de la mirada que el artista plasma en esta fotografía requería un análisis ampliado al conjunto que lo contiene: la serie “Sub-realismo criollo”, construida en la primera década de los años 2000.

El análisis realizado nos llevó a concluir que este conjunto surge de una encrucijada de caminos. La serie se proyecta desde la intersección del regreso del fotógrafo de diferentes viajes por países de América Latina y el comienzo de una exploración de la Argentina, a su vez, matizada con una indagación autobiográfica que conecta a López con su Santa Fe natal.

El manifiesto escrito por el autor, que acompaña la difusión de la serie, señala que: “Sub-realismo criollo es surrealismo autodidacta que es igual a usar la palabra

expresionismo para expresar fuertemente algo”. Desde allí, López va apostar a un lenguaje que construye la realidad y que particularmente establece conexiones de su obra con los sentimientos íntimos, privados. Habla de la necesidad de expresar “Obviedad. Adolescencia. Deseo y represión. Culpa (...) La humedad. Lo gris de Santa Fe (...)”; pero a su vez re-crea a la Argentina de la periferia, una periferia que se tiñe de amargura.

Así, desde la intersección de los viajes, el artista plantea un posicionamiento que despliega un discurso teñido de subjetividad que marca todo el conjunto, y por ende, también el retrato del santo popular. López articula en el ensamblaje compuesto por 34 fotografías con sus correspondientes epígrafes y el manifiesto, referencias al contexto socio-político argentino-latinoamericano de principios de siglo XXI con huellas de los recuerdos que remiten al plano de la intimidad.

El fotógrafo re-crea en su discurso una infancia y una adolescencia marcada por una estructura social y religiosa represiva. Esa es, además, una línea argumental que le sirve para componer fotografías que proyectan ambientes opresivos; pone en escena personajes que miran a la cámara desconcertados, con posiciones rígidas, agobiados.

Frente a ese tono opresivo, aparece en medio de la serie figura del Gauchito Gil para manifestar con la fuerza expresiva de la mirada, de los gestos, deseos de rebelión y liberación. El retrato es una re-invenición de la estampita más difundida del santo popular que, a su vez, dialoga con la imagen del gaucho rebelde Juan Moreira, recreado por Leonardo Favio en su película de los años 70.

En ese acto, valiéndose de la cita y la parodia, el autor aprovecha la efectividad ideológico-pragmática que aún pueden ejercer en la configuración de la imaginación social argentina las construcciones míticas del origen, vinculadas en este caso a la figura del gaucho argentino, para cuestionar la concepción del Gaucho Gil como un “santo” sumiso.

El fotógrafo en su puesta en escena, le quita esos rasgos estáticos y dóciles que emparentan al “santo” popular cada vez más a la figura de los santos oficiales católicos para devolverle en esta representación la impronta de la rebeldía, del coraje, la valentía.

De allí, el capítulo se titula “Gestos, represión, liberación”. Remite a la plasmación de la interioridad del artista en la obra que no se circunscribe a la expresión de sentimientos privados sino que, se articula con el reciclado de indicios-colectivos, remite

un clima emotivo social, busca la complicidad del espectador a través de ciertos sentimientos reprimidos compartidos y traduce en la figura del santo popular que ensambla también la figura del arquetipo de la alteridad nacional ciertos deseos de liberación colectiva.

3. Notas sobre la re-semantización de las prácticas religiosas correntinas y la foto de viaje

En primer lugar, vale señalar que los abordajes realizados nos permitió confirmar nuestra hipótesis de partida que señala que la consideración de la experiencia de viaje resulta indisociable del discurso que tejen las fotografías en las series y ensayos, formatos que a través del ensamblaje de imágenes y palabras construyen el relato del viaje desde la perspectiva del autor.

De este modo, las fotografías no pueden ya ser concebidas como mera ilustración del viaje sino como formas significantes que, en diálogo con otros textos y siguiendo una ordenación/orientación específica en la que los autores desarrollan su punto de vista, le otorgan un nuevo sentido a la travesía.

Los conjuntos, a su vez, encaran una tarea “modelizadora”, construyen miradas que movilizan y legitiman ciertas “visiones de mundo”, forman parte activa de los procesos de re-generación de memorias y participan en la producción representaciones identitarias diversas –de la diversidad religiosa y cultural argentina, de la argentinidad, de la correntinidad–.

En este sentido, particularmente el rastreo de los indicios de las travesías en los conjuntos fotográficos nos permitieron observar cómo los autores configuraron diversas miradas de la festividad del Gaucho Gil: ya sea realizando las prácticas devocionales ligadas a las inscripciones de fe ruterías, los altares y exvotos; las prácticas devocionales centrales festivas donde los protagonistas son los fieles en su estrecha relación con la divinidad; o bien re-creando su iconografía central en vinculación a estereotipos de la identidad/alteridad nacional, lo que de por sí contribuye a ampliar los horizontes de sentido de la figura milagrosa hacia dominios que exceden ámbito de las “prácticas religiosas correntinas”.

Además, las marcas de esos trayectos en los conjuntos revelan cómo la propia devoción del Gaucho Gil fue expandiéndose entre fines de la década de 1990 y los años 2000. Las imágenes re-presentan particularidades de una devoción “rutera”, massmediática, espectacular y hasta factible de ser comprendida desde algunas posiciones como representativa de ciertas identidades nacionales. En ese sentido, la dimensión del viaje en vinculación con la imagen aparece como un ámbito privilegiado para reflexionar sobre las culturas migrantes y en ese campo podrían desarrollarse nuevos interrogantes para continuar esta indagación.

No obstante, lo analizado hasta aquí nos permite confirmar que los conjuntos fotográficos que recrean la festividad y la figura del Gauchito Gil re-semantizan los *modos de ver y dar a ver*, pensar y percibir las prácticas religiosas correntinas.

Asimismo, el mismo hecho de considerar que las producciones fotográficas tienen una función activa en los procesos de la cultura; es decir que cumplen una tarea “modelizadora”, desestima la noción modernocéntrica que comprendía a la fotografía como el registro más fidedigno de lo “real”.

Estas configuraciones contemporáneas, desde sus diversos modos constructivos, re-definen las históricas concepciones de la fotografía de viaje ligada a las expediciones científicas y convocan a reafirmar su condición de “artefacto” productor de sentidos.

Si la foto de viaje del siglo XIX y principios del XX enfatizaba la búsqueda de objetividad, esa noción a partir de las producciones aquí revisadas queda trastocada porque incluso las prácticas de los fotógrafos que se vinculan al fotoperiodismo, que aún carga con la exigencia de una foto-verdad que registren los hechos tal como han sucedido sin alteraciones, manifiestan viraje de sus miradas teñidas de subjetividad.

Entendida desde los casos analizados, la foto de viaje del siglo XXI no puede seguir siendo pensada con la lente de del tecnocentrismo. Por el contrario, creemos que las experiencias de “lo fotográfico” en el mundo contemporáneo exigen re-direccionar los interrogantes hacia los modos, las políticas y las subjetividades que atraviesan la ordenación/construcción/deconstrucción y re-significación de la mirada.

En este sentido, comprendemos que una de las vías de reflexión más productivas pasa por tratar una comprensión más exhaustiva de la dimensión de artefacto cultural que

comporta la fotografía, como el de lugar de intersección de miradas condicionado por un régimen de in-visibilidad.

Las escenificaciones y ficciones fotográficas que proliferaron desde mediados del siglo pasado y ocupan los espacios expositivos culturales y artísticos actuales, en cuyos trayectos buena parte de los materiales aquí analizados se insertan, vienen a atender el reclamo de subjetividad reprimida por la fotografía científica moderna. Quizá ese gesto de trasgresión a “la Ley” venga simplemente a develar, en un contexto de valoración, un régimen de verdad cambiante, la inquietud que siempre tuvo la fotografía de ampliar sus horizontes, de no contentarse sólo con representar “la Verdad” y demostrar su capacidad no sólo de documentar para justificar el discurso de la verificación sino también de imaginar, de crear, de regenerar sentidos, de construir activamente lo social desde y *lo fotográfico* como campo expandido que es parte de *lo visual* (Fontcuberta, 1997; 2010; Mitchell, 2003).

BIBLIOGRAFÍA

- AMEIGEIRAS, Aldo (2008) *La religiosidad popular: creencias religiosas en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Ed. Biblioteca Nacional.
- _____ (2014) *Símbolos, rituales e identidades nacionales*. Buenos Aires: CLACSO.
- ARAN, Pampa (2006) *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreyra Editor, Córdoba.
- ARAN, Pampa y BAREI, Silvia (2002). *Texto/Memoria/Cultura, el pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: UNC.
- ARANCIBIA, Víctor (2007) “El espesor temporal de las imágenes cinematográficas. A propósito de *La guerra gaucha*: Representaciones sociales y condiciones de producción”, en *Actas de las Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia*, Tucumán: UNT.
- ARFUCH, Leonor (2002) *El espacio biográfico*. Cap. 1 Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2008) “Álbum de familia”, en *Crítica Cultural entre política y poética*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- _____ (2006). “Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada”. En: Dussel, I., Gutiérrez, D. (comp). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial – Flacso.
- _____ (2008): “Representación”, en Altamirano, Carlos (Director): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, pp 206-209.
- ARISTARCO, Guido (1968) *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen.
- AUGÉ, Marc (2003) *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- AUMONT, Jaques (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- BAREI, Silvia (2005) "Configuraciones migrantes. El 'ensemble' en la frontera del arte y la cultura”, en *Entretextos* N° 6, Granada.

BARRIOS, Cleopatra (2016) *Re-presentaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentido y formas de articulación de la cultura popular-masiva*. Tesis Doctorado en Comunicación, UNLP. La Plata. Inédito.

_____ (2014) “Capturas de sentimiento de la cultura popular-masiva. Fotoperiodismo y religiosidad en clave dialógica-melodramática”, en *Revista Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, FPyCS Universidad Nacional de la Plata, N° 76, pp. 49-60. Disponible en: <http://www.revistatrampas.com.ar/2014/05/capturas-de-sentimiento-de-la-cultura.html>

BARTHES, Roland (1989) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

_____ (1974) *¿Por dónde empezar?* Barcelona: Tusquets Editores,

_____ (1986) “Lo Obvio y lo Obtuso”, en *Retórica de la Imagen*. Barcelona: Paidós

_____ (1994) *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

_____ (1993) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

BAEZA, Pepe (2001) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BELTING, Hans (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

BENVENISTE, Émile (1966 y 1974). *Problemas de lingüística general I y II*. México: Siglo XXI.

BERGER, John (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERNÁRDEZ, Manuel (1900) *De Buenos Aires a Iguazú. Crónicas de un viaje periodístico a Corrientes y Misiones*. Buenos Aires: Imprenta de La Nación.

BOURDIEU, Pierre (1979) *Un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.

BAJTIN, Mijail (1982) “El problema de los géneros discursivos” en *La estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

_____ (1989), “El problema del contenido, el materia y la forma en la creación literaria”, en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. pp. 13-75.

_____ (1990) *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza.

BONDAR, I. (2011) *Escenas (re)memorativas. (Re)memoración de los niños difuntos (angelitos)Táva Villa Olivari. Provincia de Corrientes. Argentina*. Tesis Maestría en Semiótica Discursiva. FHyCS. UNAM. Posadas. Inédito.

- _____ (2013) “Escenas (re)memorativas: lecturas deconstructivas sobre la (re)memoración de los niños difuntos. Villa Olivari. Corrientes. Argentina”, en Bondar, I (comp). *Ñande Mandu'a Mokoi. Sobre muerte, morir, ritos y fiestas*. Editorial Universitaria. UNaM. Posadas, pp. 29-58.
- _____ (2012) “Angelitos: altares y entierros domésticos”, en *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, N°4, p. 140-167.
- BELTING, Hans (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- BRANDES, Stanley. 2005. “Retratos en acción: la España de Cristina García Rodero”, en AAVV. *Maneras de Mirar*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- BRANDES, Stanley y DE MIGUEL, Jesús (1998) “Fotoperiodismo y etnografía: el caso de W. Egene Smith y su proyecto sobre Deleitosa, en *Revista Dialectología y Tradiciones Populares*. Tomo LIII. 2. Madrid.
- BRAVO, Víctor (2010) “De la naturaleza del viaje”, en *Viaje y relato en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones Katatay.
- BREDEKAMP, Horst (2010) *Theorie des Bildakts*. Berlín: Suhrkamp Verlag.
- BRODSKY, Marcelo y PANTOJA, Julio (ed) (2009) *Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca.
- BURKE, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica.
- BURUCÚA, José Emilio (2006) *Historia y Ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Biblos.
- BUTLER, Judith (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2001) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México, D.F.: Paidós.
- BUXO I REY, María. (1998) “Mirarse y agenciarse. Espacios estéticos de la performance fotográfica”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo LIII, Madrid, pp. 175-190.
- CALABRESE, Omar (1994) *La era neo-barroca*. Buenos Aires: Cátedra.

- CAMBLONG, Ana María (2014) “Semiótica de fronteras: dimensiones y pasiones territoriales”, en *Conferencia en el I Foro Fronteras Culturales*. Disponible en: <http://www.artes.unne.edu.ar>
- _____ (2014) *Habitar las fronteras*. Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones. Posadas
- _____ (2003) *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Edudeba.
- CANGI, Adrián (2011) “Poética de la luz, política del gesto”, en *Revista Nomadías*, N° 14, pp. 157-169. Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl/>
- CARTIER-BRESSON, Henri (2003) *Fotografiar del natural*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona.
- CASTELLOTE, Alejandro (2010) “Perdonen el resentimiento”, en *Marcos López*. Buenos Aires: Ediciones Lariviere. S.A.
- CAROZZI, María Julia (2006) “Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90”, en Miguens, D. Semán, P. (edits) *Entre cumbias, santos y piquetes*. Buenos Aires: Biblos.
- CEBRELLI, Alejandra y ARANCIBIA, Víctor (2005) *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPIHA-CIUNSa.
- _____ (2007) “Sobre el espesor temporal de las representaciones sociales en el discurso periodístico. Los aborígenes en la prensa local: 2006-2007 y 1859”, en *Actas de las XII Jornadas Interescuelas de Historia*, Tucumán: UNT.
- _____ (2008) “Las tram(p)as de las representaciones. Apuntes para el análisis de las coberturas mediáticas de problemáticas referidas a pueblos originarios”. En *Actas de XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Disponible en <http://www.redcomunicacion.org/memorias>
- _____ (2012) *Luchas y transformaciones sociales en Salta*. Salta: Agencia de Ciencia y Técnica y CEPIHA.
- COLOMBI, Beatriz (2010) “El viaje, de la práctica al género”, en *Viaje y relato en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones Katatay.

- COLUCCIO, Félix (1986) *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- CONCHA LAGOS, Pablo (2004) *Más allá del referente, fotografía. Del índice a la palabra*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- CORTES ROCA, Paola (2011) *El tiempo de la máquina*. La Plata: Colihue.
- CHARTIER, Roger (1992) *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- CHUMBITA, Hugo (1995) “Bandoleros santificados”, en *Todo es Historia*, N° 340. Disponible en: <http://www.hugochumbita.com.ar>
- DEBORD, Guy. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.
- DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles (1991) *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1993) “Precepto, afecto y concepto”, en *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Anagrama.
- DEL BOCA, Mario (2009) *Textos sobre fotografía*. Córdoba: Ed. del Boulevard.
- DELGADO, Nora (2007) *Discursividades de un género patético*. Tesis de Doctorado UNC. Córdoba.
- DERRIDA, Jaques (1998) “Firma, acontecimiento, contexto”, en DERRIDA, Jaques, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, pp. 347-372. Edición digital de *Derrida en castellano* disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar>.
- DÍAZ, Claudio (2006) “Las disputas por la apropiación del gaucho la emergencia del “folklore” en la cultura de masas”, en *Actas de JALLA*, Bogotá.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006) *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo.
- _____ (2009) *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- DRI, Rubén (coord.) (2003) *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular*. Buenos Aires: Biblos,
- DUBOIS, Phillippe (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.

- _____ (2011) “Cinéma et art contemporain: vers un cinémad'exposition? De la migration d'un dispositif”. *Manuscrito*, París. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.
- EDWARDS, Elizabeth (ed.) (1992) *Anthropology & Photography 1860-1920*. London: New Haven and London.
- EVANS, Jessica y HALL, Stuart (eds.) (1999) *Visual Culture: the reader*, London: SAGE.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.) (2010) *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____ (1997) *El beso de Judas. Fotografía y Vedad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOUCAULT, Michel (1989) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (1991) *La Arqueología del Saber*. Siglo XXI: México.
- FREUND, Giselle (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRIGERIO, Alejandro (2011) “La gente siempre creyó en algo diferente a lo que la Iglesia intentaba imponer”, entrevista en *Revista Nuestra Cultura*, Año 3, n° 14, pp. 5-6.
- _____ (2015) “Tres santuarios del Gauchito Gil en el conurbano (3)”, en *Diversa Blog*. Disponible en: <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog>
- GARCÍA, Marcelino (2000) “El texto escolar: complejo mnemo-semiótico matricial”, en *Estudios Regionales*, Año 9, N° 14, 23-29. Posadas: Secretaría de Investigación y Posgrado, FHyCS-UNaM.
- _____ (2004) *Narración. Semiosis/Memoria*. Posadas: Editorial Universitaria – UNaM.
- _____ (2002) “Viajar/contar”, en Actas del VI Congreso Latinoamericano de Ciencias de la Comunicación (ALAIC). Bolivia. 5 al 8 de junio de 2002. En: www.eca.usp.br/alaic/.../congBolivia2002/.../marcelinogarcia.doc
- GARCIA VARAS, Ana (2011) *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GINZGURG, Carlo (1991) *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik
- _____ (2008) “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

GIORDANO, Mariana (2004) *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata, Al Margen.

_____ (2014) “Viajes y expediciones en el Gran Chaco. Construcciones visuales de una etnocartografía del siglo XX”, en Alvarado, Margarita y Bajas, María Paz (eds.). *Dentro y fuera del cuadro. Identidad, representación y autorepresentación visual de los pueblos indígenas de América Latina (Siglo XIX-XXI)*. Santiago de Chile: ICIIS - Pehuén Editores.

_____ (2009) “Visualidad y sentidos de pertenencia. La fotografía etnográfica desde un emisor qolla”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*. N°14. Santiago de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, pp. 109-132. En: <http://www.antropologiavisual.cl/giordano.htm>.

_____ (2016) “Expediciones, fotografía y coleccionismo. Itinerancias visuales de un “cultural bróker” entre dos siglos”, en *Revista de Indias*. Aceptado para su publicación.

GIORDANO, Mariana y REYERO, Alejandra (2010) “La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern”, en *Argos* Vol. 27 N° 53, pp. 59-90.

GREEN, David (ed.) (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.

GRÜNER, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma.

_____ (2002) “El sitio de la mirada”, en *Conferencia dictada en SEMA*. Disponible en: http://www.sema.org.ar/downloads/SemPrim_02_Gruner.pdf

GONZÁLEZ, Valeria (2010) “Debut y despedida. Fotografías de Marcos López, 1978-2009”, en *Marcos López*. Buenos Aires: Ediciones Larivière. S.A.

_____ (2011) *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires: ArtexArte

GONZALEZ FLORES, Laura (2005) *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Gustavo Gili, Barcelona, pp. 201-22.

GUASCH, Ana María (2003) “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”, en *Estudios Visuales*, N°1, pp. 9-16. Disponible: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>

HALL, Stuart (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Restrepo, E; Walsh, C. y Vich, V (edit) Popayán: Envió Editores.

- HERLINGHUS, Hermann (ed) (2002) *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- HUTCEHON, Linda (1993) “La política de la parodia posmoderna”, en *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio, pp. 187-203
- JOLY, Martine. (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca.
- KAY, Ronald (1980) *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile: Ed. Asociados.
- KOSSOY, Boris (2001) *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: La Marca.
- KRAUSTOFL, E. (2001): “Religiosidad popular e identidad. El culto al Gauchito Gil”, en *AVÁ*. n.3.Posadas, pp. 121-132.
- KRISTEVA, Julia (1997) “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, En Navarro, Desiderio (selecc. y trad.). *Intertextualité*, La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.
- LE BRETON, David (1999) *Las pasiones ordinarias*, Cap. 2: Cuerpo y comunicación. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LEJEUNE, Philippe (1991 “El pacto autobiográfico”, *Revista Anthropos* N° 29, Madrid, p. 47-62.
- LIZARAZO, Diego (2004) *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LOJO, María Rosa. (2007) *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LOTMAN, Iuri (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra
- _____ (1993) “El símbolo en el sistema de la cultura”. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, N° 9, pp. 47-60.
- _____ (2000) *La Semiosfera III*. Frónesis: Cátedra.
- LUDMER, Josefina (1994) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil libros
- LUMBRERAS, María (2010) “Magia, acción y materia. La imagen de la Bildwissenschaft”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* N°22, pp. 241-262. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3360208>.

- MALOSETTI COSTA, Laura. (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ “El poder de las imágenes”. Disponible en: <http://www.eldiariodeljuicio.com.ar/?q=content/el-poder-de-las-im%C3%A1genes-laura-malosetti-costa>
- MARIN, Louis (2009) “Poder, representación, imagen”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 13, pp. 135-153.
- MARTÍN, Eloísa (2002) “Entre el legado y la inculturación: dinámicas de la correntinización de la devoción a la Virgen de Itatí”, en *Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología*. Disponible en <http://www.naya.org.ar/congreso2002>
- _____ (2007) “Aportes al concepto de religiosidad popular”, en Carozzi, M y Cernadas, C (ed) *Ciencias sociales y religión en América Latina. Perspectivas en debate*. Ed. Biblos, Buenos Aires.
- _____ (2008) “Seres extraordinarios, más allá de la devoción y los fans”, en *Todavía*, N° 20, Disponible: <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia27/20.sociedadetxt.html>.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1998) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- _____ (2002) *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago de Chile: FCE.
- MASOTTA, Carlos (2004) “Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en la Argentina 1900-1930”, en Penhos, Marta et al. *Arte y antropología en Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas/Telefónica, pp. 67-105.
- MATTELART, Armand y SCHMUCLER, Héctor (2012) Conversatorio “Presente y pasado del campo de la comunicación”, en XIV Congreso de Red de Carreras de Comunicación: Investigación y extensión en Comunicación, UNQ.
- MCPHAIL FANGER, Elsie (2011) “La imagen como objeto interdisciplinario”, en *Razón y Palabra*, N° 77, agosto-octubre. Disponible: <http://www.razonypalabra.org.mx>
- MIGUEL, Estefanía (2013) *Marcos López y la década del noventa: radiografía fotográfica del neoliberalismo criollo*. Tesis Licenciatura en Comunicación Social. Universidad Nacional de Rosario. Inédito.

- MITCHELL, W. J. T. (2003) “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, en *Estudios Visuales I*, pp. 19-40. Disponible: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>
- MIRZOEFF, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MOXEY, Keith (2009) “Los estudios visuales y el giro icónico”, en *Estudios Visuales*, N° 6, pp. 8-27. Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf
- MUKAROVSKY, Jan (1977) “El arte como hecho semiológico”, en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NANCY, J.-L. (2005) *La representación prohibida*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- NARANJO JUAN (ed.) (2006) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- OLIVERA, Guillermo (1996) “Mirada, rostro y reproductibilidad técnica: la aporía de la televisión” en *Estudios*, N° 6, Córdoba, pp. 83-91.
- PANOFSKY, Erwin (1983) *El significado de las artes visuales*, Madrid: Alianza.
- PEIRCE, Charles (1987) *Obra lógico-semiótica* (Trad. Ramón Alcalde y M. Prelooker) Madrid: Taurus.
- PENHOS, Marta (2005) *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- PEREZ, David (ed) (2004) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI.* , Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- PIÑEIRO, Enrique. (2005) “El eje sacro-profano: mesianismo y rebeldía de los gauchillos alzados correntinos”, en Amarilla, R. (comp). *Bandoleros rurales correntinos*. La Plata: Ediciones Al Margen, pp. 69-78.
- PRIAMO, Luis (2005) “Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco”, en *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958-1964*. Buenos Aires: Fundación Antorchas
- PRIETO, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la Argentina en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.

- REGUILLO, Rossana (2008) “Políticas de la (In) visibilidad. La construcción social de la diferencia”, en *Diploma superior en Educación, Imágenes y Medios*. Buenos Aires: CLACSO, mimeo.
- REYERO, Alejandra (2014) *La construcción de la imagen del otro como creación de disenso. Usos y sentidos de la fotografía etnográfica chaqueña en tiempos de estetización de la experiencia*. Tesis de Doctorado en Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Inédito.
- ROMÁN, Sebastián (2012) *Discursos en viaje. Contactos culturales y figuras del “otro” en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Biblos.
- ROSLER, Martha (2007) *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona. Gustavo Gili.
- SAID, Edward (2004) *El mundo, el texto, el crítico*. Barcelona: Debate.
- SALAS, Andrés (2008) *Gauchito Gil. De devoción local a mito nacional*. Buenos Aires: Editorial Dunken
- SAN JUAN SUAREZ, Claudio (2010). *La santidad popular de los bandidos rurales. El culto al Gaucho Gil*. Tesis Maestría del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos. México: UNAM.
- SÁNCHEZ CARRETERO, Cristina (2005) “Desde Madrid con amor. La performance como hilo conductor de narrativas. En AAVV. *Maneras de Mirar*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SÁNCHEZ MONTALBAN, Francisco (2004) “El dios fotogénico. El festejo religioso a través de la imagen fotográfica”, en *Zainac* N°26, pp. 669-687.
- _____ (2006). “Fotografía, muerte y religiosidad”, en *Zainak* N°. 28, págs. 331-349
- SAIDÓN, Gabriela (2011) *Santos rutereros. De la Difunta Correa al Gaucho Gil*. Tusquets Editores, Buenos Aires.
- SEGATO, Rita (2007) *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____ (2008), “La faccionalización de la República y el paisaje religioso como índice de una nueva territorialidad” en Aurelio Alonso (comp.): *América Latina y el Caribe: territorios religiosos y desafíos para el diálogo*, Buenos Aires, Clacso, p. 42.
- SCHAEFFER, Jean Marie (1990) *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid:

Cátedra.

_____ (2012) *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.

SOLER BISTUÉ, Maximiliano (2010) “Hilario Ascasubi y el Bicentenario”, en Susana Cella (ed) *Del Centenario al Bicentenario. Imágenes, poéticas y voces en la literatura argentina: fundación e itinerarios*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp.. 64-79.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.) (2007) *Historia general de la fotografía*. Madrid: Edit. Cátedra.

STERN, Grete (1971) “Los aborígenes del Gran Chaco argentino. Un relato de viaje”, en AAVV (2005) *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern 1958-1964*. Buenos Aires: Fundación Antorchas .

TAGG, John (2005) *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.

TODOROV, Tzvetan (1991) *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI

_____ (2008) (1982) *La conquista de América. El problema del otro*, Buenos Aires: Siglo XXI.

WILLIAMS, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

ZATONYI, Marta (2002). “Simbología” en *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires, Nobuko. pp. 45 -54.

ZECHETTO, Victorino (2011) “El persistente impulso a resemantizar”, en *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, No. 14, Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador. En: <http://dx.doi.org/10.17163/uni.n14>