

Reconfiguración de representaciones y descentramientos de la mirada

Por Cleopatra Barrios Cristaldo

cleopatrabarrios@hotmail.com - Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

SUMARIO:

Este artículo aborda la reconfiguración de representaciones identitarias y los descentramientos de la mirada en fotografías contemporáneas. La reflexión se focaliza en imágenes de la festividad del gaucho Antonio Gil, una de las manifestaciones de la religiosidad popular argentina más difundidas en la última década. En la indagación observamos que las representaciones visuales se encuentran fuertemente ligadas a retóricas de la nacionalidad. También analizamos la reconfiguración de representaciones como un proceso que se ve afectado por descentramientos de la mirada fotográfica. Estos mecanismos desestabilizan los esquemas de visibilidad establecidos y producen nuevas formas de ver, representar y per-formar las identidades. El análisis es interdisciplinar, con aportes de los estudios culturales-visuales, la historia del arte y la crítica latinoamericana de la comunicación. El corpus está conformado por fotografías tomadas entre 2008 y 2012 por los fotógrafos argentinos Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi, en diálogo con otras narrativas.

DESCRIPTORES:

representaciones, fotografía, performatividad, identidades, religiosidad popular, Argentina

SUMMARY:

This paper discusses the representational reconfiguration of identity and decentering of the contemporary photographic gaze. The study focus on images of Gaucho Antonio Gil festivity, one of the most widespread manifestation of popular religiosity in the last decade in Argentina. These visual representations are strongly linked to national rhetorics. We also analyze the representational reconfiguration as a process affected by the decentering of the photographic gaze. These mechanisms destabilize established visibility schemes, producing new ways of seeing, representing and performing the identities. This work is an interdisciplinary analysis, with contributions from Cultural and Visual Studies, History of Art and the Latin American Communication Criticism. We analyze photographs taken between 2008 and 2012 by Argentine photographers Juan Pablo Faccioli and Guillermo Rusconi, in dialogue with other narratives.

DESCRIBERS:

representation, photography, performativity, identity, popular religiosity, Argentina.

15

Reconfiguración de representaciones y descentramientos de la mirada

Representational reconfiguration and decentering of the gaze

Páginas 015 a 033 en La Trama de la Comunicación, Volumen 20, número 1, enero a junio de 2016

ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634

Ante una imagen, por antigua que esta sea, el presente no cesa de reconfigurarse y, por reciente que esta sea, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse. La imagen es duración y nuestro lugar de observación nos vuelve frágiles entre tiempos. La dinámica de la memoria pasa por la imagen concentrando para el futuro una constelación hecha de tiempos heterogéneos y discontinuos. Adrián Cangí, 2011: 160

INTRODUCCIÓN

Este trabajo aborda la reconfiguración de las representaciones identitarias instauradas en torno a la "argentinidad", la "correntinidad" y "la religiosidad popular argentina" en fotografías actuales. Siguiendo a Didi Huberman (2006, 2009) se analiza la memoria y la historicidad de una serie de imágenes que recrean la figura central de la festividad del gaucho Antonio Gil, uno de los santos populares más difundidos de la Argentina en la última década¹.

En este sentido, reflexiona sobre el modo en que dicha reconfiguración, entendida como proceso de larga duración, se ve afectada por mecanismos de (des)centramientos de la mirada fotográfica que actúan produciendo, en determinados estados de sociedad, alteraciones y/o reforzamientos de los regímenes de visibilidad y ocultamiento imperantes (Reguillo, 2008; Rancière, 2010).

Asimismo, indaga cómo dichos (des)centramientos posibilitan la emergencia en la actualidad de imágenes (des)estabilizadoras de representaciones identitarias aparentemente suturadas en torno a "lo gaucho", "lo tradicional" y "lo católico" que responden a lógicas de representación hegemónicas².

Finalmente el escrito abre nuevas líneas de lectura para complejizar la reflexión sobre la capacidad inventiva de la práctica fotográfica y el modo, al decir de Moxey (2009), en que las imágenes nos interpelan desde el potencial performativo en tanto "presencia"

en instancias de "mostración".

Se trabaja sobre parte de un corpus relevado para una investigación mayor. Particularmente referimos aquí a fotografías tomadas entre 2008 y 2012 ciudad de Mercedes, Corrientes, por los fotorreporteros Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi para su difusión en la prensa³.

Las imágenes del corpus son puestas en diálogo con otras referencias textuales iconográficas y lingüísticas relacionadas que contribuyen a comprender la complejidad y el espesor temporal de estas configuraciones representacionales fotográficas que aquí indagamos, haciendo hincapié en su dimensión de "artefactos" productores de sentido (Belting, 2007) y "dispositivos" de la mirada que *dan a ver* y *ocultan* realidades (Deleuze, 1991; Agamben, 2011), cumpliendo así un rol fundamental en los "engranajes de saber y poder" que pone a funcionar una época determinada (García, 2004).

REPRESENTACIONES SOCIALES, IDENTIDADES, REGÍMENES DE VISIBILIDAD

Se entiende que las representaciones sociales, comprendidas como "construcciones colectivas de las instituciones, de los medios, de los imaginarios" (Cebrelli y Arancibia, 2005: 10), pueden en ocasiones responder a las lógicas y a los intereses de poder establecidos, contribuyendo a conformar y/o reforzar los regímenes hegemónicos de visibilidad (y ocultamiento) y enunciación a partir de los cuales se determina aquello que debe y merece ser visto (y velado) y dicho en un determinado momento histórico-social.

Estos regímenes a los que Reguillo llama de "invisibilidad" no son "neutros, ni naturales" (Reguillo, 2008: 2) y se corresponden con los conceptos y modelos de mundo que vehiculizan las representaciones sociales instauradas por la hegemonía. Pero, como en toda práctica hegemónica, estos constructos, que configuran memorias e imaginarios y también marcan

distancias y pertenencias identitarias con pretensiones normativizadoras, como señalan Laclau y Mouffe (2004), no gozan de una prédica estable.

La inestabilidad de lo "instaurado" surge del proceso de circulación discursiva, que moviliza la interacción entre prácticas sociales, ideológicas y formaciones discursivas, y es el lugar donde hasta las representaciones identitarias en que operan "suturas" (Hall, 2003) inscriptas en ciertos puntos de condensación son agrietadas por las re-apropiaciones y re-significaciones que ejercen desde los márgenes (del orden dominante) los sectores que disputan un espacio de visibilidad, interpelando a aquellos que sirven de instrumentos/medios para *darlos a ver*. Así se crean otras formas de mirar y ser mirado que cobran visibilidad en esas zonas de fisura (franjitas de indeterminación, según Reguillo), las que dan lugar a la amenaza o el reforzamiento de los marcos de fijeza de los regímenes hegemónicos instituidos.

En este sentido entendemos que es ese proceso de re-apropiación y re-significación fundante de toda actividad semiótica-comunicativa, anclada en la praxis social, la que garantiza la reconfiguración de las representaciones sociales y la que (des)estabiliza las identidades representadas en torno a aparentes puntos de sutura definitiva.

18

Hablamos de un proceso que incluye diversos usos de las representaciones por parte de los sujetos, en tanto que éstas conforman mecanismos de traducción, mediación y articulación entre prácticas y discursos⁴, según la posición que adoptan en cada instancia de producción de sentidos pero siempre actuando en función de los patrones de representación vigentes⁵.

Ello nos indica en definitiva que la construcción de identidades no se da por fuera de las representaciones, sino que ésta involucra necesariamente un acto performativo ceñido a las múltiples posiciones que los sujetos adoptan para percibir y percibirse, y que además se sujeta a las condiciones de inteligibilidad,

regímenes de visibilidad (ocultamiento) y enunciación que los dispositivos de poder operantes suponen y actualizan.

En esta línea, este escrito pone el acento en la consideración de las imágenes en general, y las fotografías capturadas de la citada festividad religiosa en particular, como espacios de confrontación de formas "dominantes residuales y emergentes"⁶ que interpelan antiguos y nuevos saberes, y como artefactos que producen, desde la práctica fotográfica, (des)centramientos constantes de la mirada atendiendo a las condiciones que regulan lo fotografiable y lo memorable.

Esta perspectiva reubica nuestra reflexión sobre los regímenes de visibilidad (ocultamiento) y enunciación y, así, pensar representaciones que legitimen dichos regímenes y otras que emergen como alternativas, propicia reponer el análisis de las relaciones de poder en las que estas se hacen y deshacen.

LA FOTOGRAFÍA, UN DISPOSITIVO REPRESENTACIONAL COMPLEJO

Pensamos aquí una noción de fotografía que no sólo hace mención a su carácter de documento/testimonio sino también de artificio/creación (Kossoy, 2001). Es decir que como representación vuelve presente lo ausente pero también instituye, legitima nuevas formas, nos impone la presencia no de lo representado, sino del hecho y del acto mismo de representar (Marin, 2009; Chartier, 1992; Burucúa, 2006).

Es esa última acepción la que nos permite pensar junto a Hall a la representación como "la producción del sentido a través del lenguaje" que "cumple la función de seleccionar, clasificar, presentar, moldear: no solo transmiten significados ya existentes sino que hacen que las cosas signifiquen" (Hall, 2010: 163).

Así, la fotografía se indaga a partir de la acción de fotografiar que la constituye y el poder que ostenta de recortar, construir una realidad a ser conservada para la posteridad. En otras palabras, se la considera

desde las diversas estrategias/operaciones/procedimientos (registro, selección y organización) que como sistema de comunicación despliega para determinar la información del pasado que quedará archivada en su imagen. Todas operaciones guiadas por parámetros no inocentes, atravesados por intereses culturales e ideológicos concretos.

Ello nos conduce a repensar a las representaciones fotográficas no como simples espacios de recuperación de memorias y conocimientos, sino como "artefactos" de producción de sentidos (Belting, 2007: 15) no exentos de manipulaciones. Es decir, como espacios/medios/artefactos complejos que además de archivar y hacer circular con fluidez "conceptos ideológicos complejos" (Cebrelli y Arancibia, 2005: 10), de reproducir, también actúan en la producción concreta de esos sistemas de valores y modelos de mundo de naturaleza ideológica, que incluso pueden ser usados como instrumentos de posicionamiento y control de las formas de ver y valorar el mundo⁷, adquiriendo así un rol fundamental "en el funcionamiento de los engrajes de saber y poder" (García, 2004: 116-117).

Entendemos entonces que una de las vías posibles para abordar esta problemática de la ordenación/construcción de la mirada fotográfica, que se presupone "históricamente situada" y "culturalmente situada" Grüner (2001) y cuya indagación es vital en consideración de los sentidos que condensa el proceso de obtención de imágenes, pasa por tratar una comprensión más exhaustiva de la noción de la fotografía entendida como dispositivo.

Se trata de un término que acuñó Foucault desde los años 60' y Gilles Deleuze retomó para esbozar un concepto ampliado⁸. Para este último, los dispositivos se conciben como máquinas⁹ de hacer ver y hablar/decir. Se conforman por visibilidades y enunciados, así también por líneas de fuerza y subjetivación, todas formaciones en las que se entretajan los juegos del saber y el poder correspondientes a/condicionados

por una determinada época.

Así también para los dispositivos fotográficos cada momento histórico modula las líneas de visibilidad¹⁰, de prácticas no discursivas/formas de contenido que determinan/generan lógicas y funcionamientos de visibilidades. Estas líneas establecen qué se incorpora dentro del recorte fotográfico de lo memorable y qué se deja fuera.

De allí que el fotógrafo ateniéndose a las reglas de su formación histórica, se configura en su acción de fotografiar como emplazamiento de los regímenes que cada época modula.

Estos regímenes, totalmente inmersos en relaciones de poder¹¹, constituyen un régimen de verdad donde la mirada es un efecto de esa "verdad". A su vez esos regímenes se reproducen como producto de dicha mirada, en plena actividad semiótica, por lo que resulta relevante para nosotros atender a los (des)centramientos que las miradas en intersección, concebidas desde las prácticas fotográficas, provocan. Es decir, cómo algunas garantizan tanto la reproducción y el enraizamiento de los regímenes establecidos y cómo "miradas otras" que salen a la luz son capaces ponerlos en duda y proponer alteraciones; o como dice Reguillo "desmontar doxas" y "restituir la crítica reflexiva sobre el orden, la realidad, el mundo" (Reguillo, 2008: 18).

AVATARES DE UNA REPRESENTACIÓN "HISTÓRICAMENTE DENSA" (ABORDAJE I)

La consideración de la foto en términos de "dispositivo de poder" de *dar a ver* y *ocultar* habla de la complejidad de su abordaje. Dicha complejidad también se evidencia desde el momento en que, expuesta a la experiencia de la mirada del espectador, cada fotografía "hace retornar lo que ha sido" (Barthes, 1989: 135) en tanto "conserva una traza de lo real congelada en la trama de la imagen" (Dubois, 2008: 44).

Pero asimismo, más allá de lo que todo el mundo co-

rientemente ve y lejos de la concepción de la imagen como copia fiel de lo real, mirar una foto también hace reponer el interrogante por el “montaje” de tiempos diversos que configuran *anacronismos* en su interior; sobre “su plasticidad fundamental y la mezcla de los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen” (Didi Huberman, 2006: 20-35).

Ello habla de la heterogeneidad constitutiva de las representaciones, en este caso icónico-indiciales, que supone una “condensación de discursos históricamente densos (...) portadores de tiempos y ritmos sociales” variados (Cornejo Polar, 1994: 18).

Para tratar esta dimensión de historicidad Cebrelli y Arancibia proponen la categoría de “espesor temporal de las representaciones”. Con ella intentan dar cuenta de la memoria que tienen las representaciones y, según indican, “condensan sentidos que quedan en latencia –sin perderse– y es lo que permite que puedan ser actualizadas en diferentes instancias socio-históricas” (Cebrelli y Arancibia, 2007: 7).

De este modo, los autores plantean que en el poder sintetizador de significaciones densas reside la eficacia pragmática de las representaciones; y más aún cuando se tratan de signos icónicos ya que “la imagen le otorga rasgos hipercodificados que se actualizan fluidamente” en el devenir de las prácticas discursivas “asegurando un rápido reconocimiento en la recepción” (Cebrelli y Arancibia: 2007: 4).

En esta línea es que proponemos explorar la complejidad las representaciones fotográficas de la festividad del Gaucho Gil a partir del rastillaje de las narrativas y retóricas históricamente densas que estas imágenes entraman. Hablamos de diversas formas de representar la “argentinidad”, la “correntinidad”, la “religiosidad popular argentina”, cuyos elementos semánticos, compositivos e incluso en tanto dispositivos, son reapropiados y resignificados por -o “migran” hacia, al decir de Dubois (2011)- otras imágenes y dispositivos diversos. Es así como las narra-

tivas de la nacionalidad y de la construcción de una marca de identidad provincial resuenan en/afectan a la iconografía del santo popular, asimismo (al menos un *vestigio/resto* de todo ello¹²) resuenan en/afectan a los cuerpos y prácticas que constituyen el ritual y en consecuencia a la producción fotográfica y viceversa.

Ello de alguna manera llama a reflexionar más detenidamente sobre la exploración del lenguaje y su potencial performativo que hacen Austin y Derrida. Capacidad que adquiere fuerza normativa, según indica el último autor, en la cita. La operación citacional, la iterabilidad, como condición inmanente y necesario de lo per-formativo (Derrida, 1998). Lo que permite no solo formatear las imágenes, las representaciones, sino *producir* de manera parcial los cuerpos, las identidades y las memorias, en definitiva construir la *realidad* accionando *sobre y en* ella.

En el caso de las fotos de la festividad religiosa, pensar su dimensión per-formativa implica observar cómo en tanto representaciones éstas portan valores específicos sobre la cultura ritual y religiosa aludida, pero también conceptos sobre el territorio, el estado nacional y/o provincial, que por su capacidad de síntesis, y en la medida y el alcance de su circulación, pueden incidir en la realidad contribuyendo a los procesos de identificación diversos¹³.

Ahora bien, esa performatividad de las imágenes se produce básicamente porque en su invención/construcción fotográfica¹⁴, los productores recurren a la re-iteración (repetición-alteración) de un conjunto de esquemas y elementos iconográficos que al estar alojados y ser permanentemente actualizados en la memoria colectiva son fácilmente reconocibles por el espectador. Pero asimismo este potencial performativo también reside en el propio cuerpo de la imagen, en tanto medio y materialidad, que desde su atractivo interpela, provoca, moviliza al espectador¹⁵.

En la relación de estos factores o elementos reside la capacidad de la imagen fotográfica para referir a

conceptos y valores culturales, religiosos, históricos y políticos identitarios y movilizar al espectador en torno a ellos; de servir como “índices de referencialidad que permiten la articulación y la nominación discursiva (...) la construcción y diferenciación de identidades (Cebrelli y Arancibia, 2005: 9).

Si tomamos el caso de la imagen del devoto del Gaucho Gil retratado por Juan Pablo Faccioli en 2008 – Imagen 1–, vemos que no sólo el fotografiado, a través de su investidura y su disposición corporal en el ritual, sino también el fotógrafo, en la elección de ese recorte y no otro en la construcción de la imagen, recurre a/ convoca representaciones materiales icónicas instituidas por las configuraciones ligadas a las formaciones discursivas de la nacionalidad argentina.

En otras palabras, apela a la actualización de esquemas de tipos y estereotipos instaurados como identidades políticas de la Nación argentina y en su re-creación, signada fuertemente por el contexto, los intereses de visibilización en juego y las circunstancias, los re-semantiza.

De esta manera vemos cómo dicha imagen del devoto apela al estereotipo del gaucho 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, como las que involucran al film de Torre Nilsson – Imagen 2–, entre otros, que actúan como fragmentos sobreimpresos a la literatura fundante del Estado Nación.

Se trata de una iconografía eficaz para la cita por estar parcialmente cristalizada en la memoria colectiva, ya que el gaucho se entrona en ella como símbolo *otro* de la nacionalidad argentina por excelencia. Como tal condensa entre otros sentidos el del hombre excluido identificado con la *barbarie* y convertido en rebelde, hostil, desertor, bandido rural perseguido (*El gaucho Martín Fierro de 1872-* conocido como *La ida*) pero también conviven en él los valores de destreza, coraje, valor y finalmente buen campesino obediente y trabajador que regresa a la *civilización* (*La vuelta de Martín Fierro de 1879*) (Ludmer, 1994).

Y particularmente la fotografía de Faccioli, en la que se ve expuesto al gaucho devoto junto (casi como extensión de sentido) al estandarte que vehiculiza la imagen del santo popular en la cruz, si se la lee en relación a la leyenda más difundida del Gaucho Gil (nota 1) se podría interpretar en principio como una suerte de prédica de la vuelta del gaucho de *La ida* de José Hernández pero re-significado *en y desde* su re-apropiación popular (y) masiva.

Así se sucede el proceso de sobreimpresiones que configura el espesor temporal a la representación fotográfica. Vestigios de la literatura del gaucho desertor y perseguido al que



Imagen 1
Devoto. Juan Pablo Faccioli. Mercedes Corrientes, 2008.

se le anexa el carácter de justiciero y milagroso en la leyenda, son re-actualizados través del dispositivo del cuerpo del devoto que lo refiere; así también por el ri-

sino en forma de combinaciones diversas, intercambio, mezcla pero modulada por lo que la época deja o privilegia visibilizar.



Imagen 2

22 Portada banda sonora de la película de 1968 basado en el texto *El Gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández

tual que lo recuerda (por su muerte, sus milagros, etc), y es capturado por el fotoperiodismo que lo transfiere a la esfera de la comunicación masiva, dotándolo de nuevos sentidos.

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 en forma lineal tal cual lo citado,

Por otra parte la imagen del gaucho que revitaliza esta fotografía resulta por sí misma un ícono fuerte en la construcción de la identidad local, de la correntinidad¹⁵, que más que remitir a lo excluido y perseguido remite al tipo social más admirado del periodo de la construcción de la Nación, ya que se identifica como tal a los héroes de las batallas independentistas¹⁶. De hecho la “correntinidad” como marca de identidad provincial se construye en gran parte sustentada en una dimensión “heróica”, que la Historia de la mano de intelectuales correntinos logra construir a fines del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX con una narración reivindicatoria de una línea de héroes que sirvieron para libertar a la patria y en ocasiones a naciones vecinas. Esa historia, como señala Quiñonez (2010), comienza con el nombre de José Francisco de San Martín, seguido por el sargento Cabral, Berón de Astrada, Genaro Perugorria, Ángel Fernández Blanco, Pedro Ferré, Joaquín Madariaga, entre otros.

Es decir, hablamos de una fotografía en cuyo seno resuenan diversas imágenes de gaucho con constituciones identitarias que vacilan entre el tipo y el estereotipo social, lo que por sus rasgos une dentro de la “comunidad imaginada” (nacional /provincial, etc) y es parte del “nosotros”, y lo que se excluye de ella a costa de la fijación de su diferencia como “otro” (Hall, 2010: 430).

(DES)CENTRAMIENTOS DE LA MIRADA
FOTOGRAFICA (ABORDAJE II)

Si bien los procesos de transmisión cultural enfatizan el aprendizaje y la interiorización de las normas reguladoras de lo visible y lo enunciable, afectando la producción y re-producción de los cuerpos y las imágenes en los contextos de las prácticas sociales, lo que reduce, a su vez, las posibilidades de trasgresión, existen miradas que abren grietas en las “suturas” identitarias representadas.

Esas miradas reelaboran las representaciones identitarias, tal como vimos en el caso de la foto de Faccioli, donde la imagen se contamina con retóricas de la construcción de la nacionalidad y la correntinidad pero adosando nuevos sentidos vinculados a la exaltación emotiva del rostro del devoto. Además ponen en crisis los modelos/regímenes que condicionan las construcciones identitarias y que establecen las formas “apropiadas” de mirar y ser mirado, de ver y visibilizar.

En este sentido el (des)centramiento de la mirada, atendiendo al pensamiento de Jacques Rancière, alude a aquel que trabaja por la construcción de “otras realidades, otras formas de sentido común, es decir otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones” (Rancière, 2010: 102).

En la mirada fotográfica de prácticas religiosas ello implica una propuesta diferencial a las formas de visualidad históricas de dar a ver “lo religioso” (dominantes y residuales) que siguen tradiciones representacionales establecidas por las instituciones eclesásticas y por los medios masivos de comunicación hegemónicos. Es decir, significa efectivizar diferentes modos y estructuras de narración que operan desde *el interior y en disputa con esa visualidad de “religión” y de religiosidad imperante.*

Se trata asimismo de una propuesta que quiebra los marcos normativos, corre los límites para hacer

ingresar por las fronteras de lo visible la imagen de personajes, prácticas y objetos a través de los cuales resuenan visualmente las experiencias y formas de vida de sujetos marginados de la representación visual hegemónica.

Si a los ejemplos nos remitimos veremos, en principio, que prácticamente todas las fotografías pretéritas de prácticas religiosas correntinas que se conservan remiten a ritos oficiales católicos (fotos de fines de siglo XIX y buena parte del XX)¹⁷. Mientras que del análisis de las *estructuras ordenadoras* de los elementos en dichas imágenes se observa que fueron construidas y mostradas según las directrices del paradigma eurocéntrico eclesástico: un modelo tendiente a realzar la magnificencia y la jerarquía de los ritos a través de tomas de planos generales de principio estilístico descriptivo y estático.

Hablamos de fotografías que re-producen en su mayoría la ordenación de posiciones que la Iglesia articula en el rito mismo para instaurar la subordinación del colectivo a la imagen venerada y a las investiduras eclesásticas, a cuya par aparecen los representantes del poder gubernamental establecido.

Esto confirma cómo la misma práctica socio-religiosa, que se manifiesta y se instituye a través de la reproducción de normas y valores, es la que prefigura la práctica de fotografiar y la foto resultante.

Mientras, la disposición de elementos para la imagen, -prefigurada por un régimen que responde a intereses del poder dominante (iglesia, Estado, medios)- es uno de los recursos vitales que garantiza la vehiculización de visiones ideológicas. Ellas, a su vez, “encierran las definiciones dominantes de la situación y representan o refractan las estructuras existentes de poder y dominación” y esa reproducción de estructuras dadas constituye muchas veces “un proceso que ha llegado a ser inconsciente incluso para los codificadores” (Hall, 2010: 249).

A modo de ejemplo, esto implica que la virgen, el

santo o la cruz ocupan el núcleo de la práctica ritual de manera diferenciada y distinguida en torno al cual se ordenan la aparición de sacerdotes y las autoridades del gobierno municipal, provincial y nacional, también singularizados, y finalmente los devotos reclusos hacia el borde pero no menos importante porque conforman la masa uniforme, indiferenciada, que sostiene el orden dominante. Y es esa la estructura de ordenación simbólica que se actualiza en las fotos, dotándolas así de capacidad de incidir, interpelar, persuadir al espectador en la aprehensión de normas de valoración y acción específicas.

Este tipo de fotografías, en el caso correntino construidas sobre una plataforma mediática sustentada por lazos entre eclesiásticos y caudillos terratenientes devenidos en dirigentes políticos y en dueños de medios masivos del siglo pasado, signan y condicionan, aun en la actualidad, buena parte la estructuración y la acentuación ideológica de la producción fotográfica de difusión masiva, afectando incluso la referente a la prácticas de religiosidad popular no católica.

No obstante, la emergencia de espacios políticos y religiosos "otros" y de medios de difusión alternativos provocó hacia fines de siglo pasado a nivel nacional y luego provincial el ingreso y la visibilidad de variantes de sentido en el campo de las discursividades sociales vinculadas a prácticas religiosas que apuntaron a satisfacer las necesidades de los sectores sociales cada vez más diversos.

Particularmente en el plano de la religiosidad, las disputas y relaciones de fuerza que se ejercen desde los sectores interesados por la dominación simbólica tiene su correlato en la fotografía actual. Un movimiento que rompe con el monopolio del catolicismo visibiliza una religiosidad cristiana que no es sólo católica así como nuevas experiencias de religiosidad con sedimentos revitalizados de otros orígenes culturales.

En este marco, la fotografía contemporánea de las prácticas de religiosidad popular correntinas -que no

abandona del todo la lógica estructuración iconográfica que privilegia los planos generales más bien estáticos tendientes a enfatizar las multitudes en los ritos y en torno a la imagen de la Divinidad- en la última década adopta una tendencia compositiva que busca la exaltación de la emotividad y el gesto. Éste último, al decir de Breton (1990) es la figura de la acción y materia semántica del cuerpo a través del cual el sujeto que se hace visible es artífice del ritual y de la comunicación.

De esta manera, por lo menos en el seno de la producción iconográfica ligada a los medios masivos, aparece frente a esa tendencia de perspectiva más panorámica y de vista general que realza las multitudes de forma descriptiva y contemplativa, otra forma de ordenación estructural: la que gira en torno a la exacerbación de los sentimientos de los sujetos en acción y en primer plano.

Particularmente, el fotoperiodismo es el tipo fotográfico más atravesado por la matriz de la imaginación teatral y narrativa (melodramática) que propicia un *discurso afectado* "que trata de salirse del canon de la no manifestación y la contención para desbordar" en la obra (Delgado, 2007: 229), convirtiendo a estas imágenes, lejos del estatismo primigenio, en un verdadero espacio de dramatización y poetización y, por ende, de acción referenciada e interpelación dotada de una mayor capacidad de persuasión.

Así, en las fotografías de la festividad del Gaucho Gil de Faccioli y Rusconi se evidencia que más allá de la toma de la multitud y del registro de los rituales -claves, por ser referenciales del acontecimiento (el saludo de los fieles a la imagen central de la divinidad en el santuario o la llegada de los gauchos peregrinos al lugar o la procesión con la cruz peregrina, etc.)- los registros se centran en mostrar momentos de intimidad devocional.

En esa búsqueda se incluyen fugaces pero significativos momentos de encuentro a muy corta distancia,

cara a cara con los fotografiados. Desde esos lugares los fotógrafos se valen de las potencialidades de la carga emotiva del retrato. A menor distancia del objetivo, las tomas se ven invadidas por mayor expresividad, y cada imagen se concibe guiada por el afecto que desborda en el primer plano, al modo de la *image affection* de Deleuze.

Las capturas se centran en los rostros y los cuerpos de los fieles y participantes que dejan de manifiesto sus cualidades afectivas en plena conexión/acción con las iconografías de la Divinidad, ambos situados al mismo nivel de posición –Imagen 3–.

De este modo la fotografía logra dar a ver cómo la experiencia religiosa popular teje en el seno de los rituales otro modelo de relación de los fieles con lo sagrado – Imagen 4-. Muestra cómo la posición del “más allá” de la divinidad se imbrica con el “más acá” de los devotos, sin precisar las mediaciones burocráticas y racionalizantes que caracterizan al modelo dogmático, jerárquico piramidal de la Iglesia. Mientras éste último paradigma pone a la divinidad en un lugar muy por encima de la posición y el alcance de los prome-

santes terrenales, éstos, en el seno de la festividad popular del Gaucho Gil se abrazan, bailan, beben y comparten su fiesta junto a su santo en un mismo nivel de posición.

En este sentido la estética melodramática de alguna manera sirve para distinguir a cada uno de los sujetos que hacen a la conmemoración. Permite visibilizar sus pasiones, deseos, estados de crisis y lamentos; así como los elementos distintivos de este tipo de prácticas rituales, tales como: “(...) la comunicación directa de los fieles con la Divinidad, la relación estrecha y personal con ella (...) y la importancia de lo emotivo y lo afectivo en esta relación” y el rol activo del fiel en la propiciación de sus favores” (Frigerio, 1995: 47).

Entonces, la mirada fotográfica se (des)centra del esquema eclesástico primero y hace ingresar al plano de las discursividades visuales sobre la religiosidad popular retóricas visuales “otras” que permiten repensar las representaciones identitarias religiosas.

No obstante, si bien es importante el aporte que el ingreso a escena de estas representaciones de primer plano, afectadas y melodramáticas, hacen a la mostración y difusión de las heterogeneidades y a simbolizar presencias negadas por la religión dominante, cabría preguntarse aquí hasta qué punto y en qué circunstancias y ámbitos de circulación la estética del melodrama posibilita siempre visibilizar sensible y críticamente lo popular desde lo masivo. Ello porque en los últimos años su retórica de impacto se ha constituido en un esquema estratégico fagocitado por las lógicas mercantiles de los medios para alimentar “la cultura de la conmoción” (Sontag, 2003) y el gusto recurrente por lo raro.

En este sentido, la retórica del melodrama fotográfico presenta una contri-



Imagen 3
S/T. Juan Pablo Faccioli. Mercedes, Corrientes, 2008



Imagen 4

S/T. Guillermo Rusconi. Mercedes, Corrientes. 2008

bución dilemática. Por un lado anida en su configuración la capacidad de afectar, conmover al espectador y guiarlo a la acción o a la toma de una posición en torno a ciertos temas, problemas, acontecimientos postergados; pero por el otro abona la hipervisibilización o sobre-representación de los mismos recurriendo a repetidas recetas de fuerte impacto que terminan provocando el efecto contrario: la indiferencia.

26 Esto es a lo que Rancièrre llama "el poder anestésico de la imagen" que se opone a la capacidad de comprender y de actuar (Rancièrre, 2010: 103) y que en el campo de la temática de interés contribuye al fenómeno de la espectacularización mediática exotizante de la diferencia, que muchas veces culmina en la banalización de los rituales reducidos a mera ficción y entretenimiento.

Es por ello que saliendo y entrando de estos esquemas sobreimpresos (el de las miradas panorámicas que tienden a exaltar la magnificencia de las fiestas y la jerarquización de los rituales al modo de la directriz eclesiástica y el de la retórica del melodrama y el fotoperiodismo afectado) rescatamos de las búsquedas

de Faccioli y Rusconi miradas tendientes a proponer constantemente otras formas de representar el complejo universo de la festividad del Gaucho Gil.

Hablamos de propuestas visuales que se dan no por fuera, sino por dentro de esos esquemas estratégicos tendiendo a subvertirlos con nuevos modos de ver que se divulgan, si es que no ingresan a las páginas de los medios tradicionales, a través de medios de comunicación alternativos, redes sociales u espacios expositivos.

Es así que entre los retratos, los primeros planos o recortes, también se divisan entre las últimas producciones de estos autores sol

tomas de planos generales cortos o de conjunto que buscan captar la densidad de la atmósfera socio-cultural, las condiciones de vida y las prácticas identitarias de los participantes, desde las cuáles éstos marcan el territorio de la fiesta y se apropian del mismo.

Hacia el año 2011 utilizaron una retórica que se aleja del esquema de alto impacto para diseñar, con los elementos de los bordes de la festividad, una poética de indagación cuidadosa, más atenta a lo que el paisaje cultural presenta, menos especulativa o calculadora en torno a los intereses de mercado y de ventas. Se deja 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.

Esto remite a la tarea de quien investiga, busca, experimenta y ensaya anteponiendo como dice Rancièrre cierta "distancia y misterio". Asimismo, esto implica "(...)atención, y curiosidad como afectos que nublan las falsas evidencias de los esquemas estratégicos; son dispositivos del cuerpo y del espíritu en los que el ojo no sabe por anticipado lo que ve ni el pensamiento

lo que debe hacer con ello” (Rancière, 2010: 104).

En esa práctica, Rusconi, por ejemplo, recorre el trayecto de fe de los peregrinos a caballo y observa que se despliega una bandera roja con la iconografía del Gaucho Gil en la cruz estampada en el medio y la captura atravesando un terreno descampado – Imagen 5-

Esta imagen no presenta una estructura de ordenación con los elementos simbólicos típicos de las primeras fotografías que comenzaron a circular con fuerza a través de la prensa a fines de los ochenta y principios de los noventa haciendo referencia a la festividad (un santuario con carpas a sus márgenes con banderas y pancartas rojas implantadas y decenas de fieles a su alrededor intentando llegar a la imagen del gaucho milagroso para pedir y agradecer) ni se relaciona con la estética melodramática citada. La configuración de esta imagen produce un desplazamiento de la mirada y alude a un emblema o símbolo; pero no es sólo eso: este ícono está fuertemente ligado al repertorio de la territorialidad y el paisaje de la llanura mercedaña.

En esa búsqueda también Rusconi 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, lo marca, lo configura –Imagen 6-

Esta imagen, como otras, revela la búsqueda de captar la “atmósfera” que persiguen Rusconi y Faccioli y enseña que el foco de atención puede estar puesto allí donde no se produce el ritual central, donde no está



Imagen 5

S/T. Guillermo Rusconi. Mercedes, Corrientes. 2011

el santuario, el ícono principal del Gaucho ni su cruz, pero que aun así consigue *dar a ver*, aunque de forma distinta, incluso más *intuitiva*, la intensidad sentida de la conmemoración.

CIERRE PRELIMINAR Y NUEVA APERTURA:

¿CÓMO LAS FOTOS NOS INTERPELAN?

¿Qué estructuras ordenadoras guían la disposición de los elementos en la captura fotográfica de las prácticas religiosas? ¿Qué elementos/personajes se dan a ver y cuáles se dejan fuera en esas fotografías?, ¿qué idea de religión y/o de religiosidad popular operan en ellas? ¿Qué idea de argentinidad y correntinidad (en tanto retóricas de lo nacional/provincial), ellas recrean? ¿De qué modo y en torno a qué premisas las fotos muestran a los sujetos en contextos de los ritos, cómo los vincula con las instituciones y lo sagrado? ¿Qué trayectorias atraviesan los fotógrafos, de qué esquemas parten, de cuáles se nutren, cuáles abandonan o subvierten y con qué fines?

Este escrito intentó atender a ese grupo de preguntas sin arriesgar respuestas definitivas pero sí abrien-

do con ellas algunas aproximaciones para pensar las reconfiguraciones representacionales y los (des)centramientos de la mirada fotográfica.

Indagando en las lógicas e intereses que producen



Imagen 4

S/T. Guillermo Rusconi. Mercedes, Corrientes. 2011

los esquemas estratégicos que dan visibilidad a las prácticas de religiosidad, y haciendo hincapié como caso ejemplificador en algunas imágenes de la festividad del Gaucho Gil, vimos cómo cada época –definida por la forma de vida y el accionar de diversos sectores sociales– ha instaurado un régimen de visibilidad y enunciación modelando las representaciones y los dispositivos: al modo panorámico y descriptivo eclesiástico contemplativo o al modo afectivo-melodramático efectista de alto impacto para conmover de los medios masivos, como esquemas predominantes). Así, es en el funcionamiento de este régimen donde se fundamenta y se teje el complejo entramado de relaciones de poder que cada formación histórica supone y actualiza.

Si bien la mirada surge como un producto de lo que instauran esos regímenes y éstos, a su vez, se re-

producen como producto de la mirada, todo régimen, como dice Reguillo “comporta una franja de indeterminación potencialmente transformadora” (2008: 2). Allí las miradas logran (des)centrarse para producir nuevas formas de ver y representar las prácticas sociales, desafiando y desestabilizando desde los márgenes esos esquemas estratégicos de visibilidad.

En la configuración de esa franja, las imágenes, como las aquí indagadas, muestran que las composiciones de encuadre, de estilo, de concepto entran en fricción, se sobreimprimen, libran batalla. Y en este escenario: “(...) aquello que era in-visible de un modo dado por las lógicas del poder se transforma en virtud de la acción de algunos actores en situaciones históricas particulares (...) Mirar de otro modo, ser mirado de otro modo, implica movilizar los cimientos mismos en los que reposa un orden asimétrico, excluyente y estigmatizador

(Reguillo, 2008: 2).

En este sentido, la fotografía se configura como un espacio de intersecciones no exenta de conflictos, que si bien intenta suturar las diferencias adscriptas a un intento de unidad de sentido, por su naturaleza de texto abierto siempre alberga la emergencia significados diversos.

De este modo, como cierre preliminar observamos que en tanto lugar de confrontación de formas que interpelan antiguos y nuevos saberes y como artefacto que produce desde la práctica fotográfica (des)centramientos constantes de la mirada, atendiendo a las condiciones que regulan lo fotografiable y lo memorable, la fotografía así como posee la capacidad de ocultar también posee la aptitud para develar y dar visibilidad a la heterogeneidad de prácticas, sujetos, discursos e imaginarios.

Por otra parte, la idea de (des)centramientos de la mirada fotográfica, que si bien no elude las marcas de historicidad, huellas constructivas y re-productora de normas que la condicionan, nos interpela a la apertura de nuevos interrogantes acerca de la capacidad inventiva y singular de la práctica fotográfica, desde el lugar mismo del “acto fotográfico” (Dubois, 2008).

Ello invita a resituar nuestras reflexiones en el *aquí* y el *ahora* de la acción de la *performance* fotográfica, como acción efímera, que dota de un haz de novedad e irrepetibilidad a la imagen y que realzan su eficacia performativa. Es decir, indagar en la condición de acto presente que reviste la fotografía, y que es ese acto, como dice Butler (2002), el que le posibilita ocultar o disimular las convenciones de las que se vale para conformarse y re-introducirse en la cadena discursiva de imágenes circundantes.

Por otro lado, esa condición de acto presente nos lleva a puntualizar en la capacidad de “parar el tiempo” que Warburg le atribuía a la imagen. Concepto que nos lleva junto a Didi- Huberman a considerar a la fotografía expuesta ante la mirada de un espectador desde un principio activo, capaz de generar en la relación inmediata con quien la mira su propia significación. Al respecto dice Mitchell que las imágenes imitan de la vida humana la capacidad de “proliferar y reproducirse” a sí mismas, así como la facultad de “afectar y controlar la vida de sus creadores” (Mitchell, 2005).

Aquí las imágenes fotográficas nos interpelan como “actos de imagen” (Bredenkamp, 2010) –lo que nos lleva a poner el acento, sin dejar de validar el análisis de otros niveles sino mas bien a propiciar un diálogo entre éstos– en la consideración de la fuerza intrínseca de la forma, la figura, el color hechos cuerpo en la materialidad la imagen, aspecto que nos permite como espectadores tomar conciencia de sí e ingresar a la propuesta que ésta vehiculiza.

Es decir, esta perspectiva nos permite comprender que más allá de los significados ideológicos diversos

devenidos de tiempos precedentes que la configuración de la foto entrama, en tanto construcción social (artefacto cultural), la fotografía posee además la capacidad de afectarnos desde su atractivo, su cualidad estética y poética, en el presente efímero. En términos de Moxey, quien remite a Belting, “lo artefactos visuales están incrustados en medios y que unos no pueden ser estudiados sin los otros” (2009: 9).

Esto no se traduce a una lectura reducida de lo material y formal sino que apunta a desentrañar el modo de “mostración” de esta articulación que, guiada por un punto de vista, redefine la disposición de los objetos, sujetos y las prácticas del mundo, estos es, el modo en que las imágenes intervienen en la reconfiguración de lo sensible y nos interpelan a modificar nuestra mirada de lo dado o instituido (Ranciere, 2010).

Esta arista nos desvía por un momento del paradigma interpretativo ceñido a patrones de significados y nos invita a complejizar nuestro abordaje en la esfera de la experiencia y de la apreciación de lo visual como “presencia” (Moxey, 2009).

En síntesis, la perspectiva abre la pregunta sobre la potencia o fuerza visual medial de las imágenes para mostrar lo propio y señalar lo ausente y en esa “acción” provocar, interpelar, movilizar a los espectadores – actores para conocer/concebir y re-pensar/ re-crear el mundo.

NOTAS

1. La conmemoración central en su honor tiene lugar a la vera de la Ruta Nacional Nº 123 en la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes. Banderas y cintas rojas, símbolos religiosos diversos y comercio marcan el sitio donde muriera degollado en manos de la policía el gaucho Antonio Mamerito Gil Núñez un 8 de enero hace más de 100 años. Según cuenta la leyenda, Gil era perseguido por desertar del ejército y robar a viajeros y terratenientes. Un supuesto milagro que habría realizado poco antes de morir (el de salvarle la vida al hijo del enemigo) y por repartir su botín entre los más necesitados dio origen a la leyenda de gaucho milagroso y justiciero, cuya imagen es venerada en altares a lo largo de todas las rutas del país.

2. Referimos a éstos como representaciones identitarias promovidas/instauradas por la hegemonía y que las fotografías pretéritas de prácticas religiosas correntinas ancladas/en diálogo/en/ con otros textos han ayudado a vehicular y a fijar en la memoria colectiva a través de su participación en un largo proceso de circulación discursiva (Barrios, 2011).

3. Los fotoreporteros iniciaron alrededor de 2004 y sostienen hasta la actualidad una serie de ensayos fotográficos sobre la festividad. En principio el objetivo fue responder a la demanda de imágenes por parte de los medios de comunicación masiva. De hecho gran parte de la producción lograda que aquí se expone circuló a través de diarios provinciales (diario *Época* y *La República*, Agencia Corrientes) y nacionales (*Crónica*, agencia DyN, entre otros). Sin embargo, la experiencia del acto de fotografiar derivó en una necesidad de *pasar* de alguna manera *a ser parte* de esa fiesta afín de *dar a ver* desde *una mirada más implicada* los fragmentos de ese complejo universo por lo que los viajes al epicentro del festejo se hicieron más frecuentes a partir de 2008 y con estadías menos acotadas.

4. Así definen el rol de las representaciones Cebrelli y Arancibia (2005) recuperando la idea de traducción que conceptualiza Lotman: no sólo refiere a un mecanismo que traduce códigos de clase y género sino diferentes lenguajes y culturas en contacto. Asimismo recupera la noción de mediación social desarrollado por Martín Serrano y Martín Barbero para los estudios de comunicación, así como la idea de articulación de Hall, entre otros, para los Estudios Culturales.

5. Esto nos remite directamente a la teoría de Hall que enfatiza la construcción de las identidades como "posicional,

relacional y contingente". Por un lado implica pensar que las posiciones que los sujetos adoptan para percibir y percibirse son múltiples, siendo ello lo que hace variar los puntos de vista y la manera de habitar las identidades sociales. De allí que se piense que estos procesos de identificación están anclados a la praxis social -lo que exige una reflexión sobre "la contingencia del presente"- que la realidad no está predeterminada y "que siempre puede ser transformada". Por otro lado nos remite a su advertencia de que la práctica no debe pensarse "como transparentemente intencional" y que los quiebres/transformaciones son posibles desde la articulación entre práctica y estructura. De allí cita a Marx a través de Althusser: "nosotros hacemos la historia, pero sobre la base de condiciones precedentes que no son producto nuestro. La práctica es la manera como una estructura es reproducida activamente" (Hall, 2010: 10-14 y 202).

6. Leyendo a Williams, Hall identifica a las formas "residuales" de la cultura alternativa o de oposición como los "significados y valores que no pueden encontrar expresión dentro de la estructura dominante, "pero que se extraen principalmente del pasado y de un estado anterior de la formación social". Las ideas asociadas con el pasado rural y con la "sociedad orgánica" son ejemplos de elementos residuales de nuestra cultura. Con frecuencia han formado la base (la tradición inglesa de "cultura y sociedad" es el mejor ejemplo) de una crítica a las formas y tendencias existentes, pero "las amenazan", por así decirlo, desde el pasado. Las formas emergentes constituyen el campo de nuevas prácticas, significados y valores. Tanto las formas residuales de la cultura como las emergentes pueden, claro está, "incorporarse" parcialmente a la estructura dominante: o pueden quedar como una desviación o un enclave que varía del énfasis central, pero sin amenazarlo" (Hall, 2010: 239).

7. A ello refiere Gisele Freund (1993) cuando insiste en la necesidad de superar la consideración de la fotografía como documento 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 (Francia, 1839) a variados intereses, es "inseparable de una historia social y política". Es decir: atender a las implicancias de la consideración de la fotografía como tecnología emblema de los descubrimientos del siglo XIX, símbolo de

progreso moderno que en su definición como instrumento de "conocimiento" se configura asimismo como medio de posicionamiento de clase; así como máquina de control y despliegue de poder de un determinado grupo dirigente y artefacto servil a las aspiraciones de colonización, entre otros roles atribuidos.

8. Deleuze dirá que el dispositivo "es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal", compuesto de líneas (de visibilidad, enunciación, fuerza y subjetivación) "que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio" y entiende que desenmarañarlas implica "en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas" (Deleuze, 1991: 155).

9. Cabe aclarar que las visibilidades, en términos del filósofo francés "no se definen por la vista sino que son complejos de acciones y de pasiones, de acciones y de reacciones, complejos multisensoriales que salen a la luz" (1991: 87).

10. Al respecto dirá Agamben que el dispositivo es "un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, lingüística y no lingüística al mismo título: discursos, instituciones, edificios, leyes (...) en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos (...) tiene siempre una función estratégica concreta y se inscribe siempre en una relación de poder (...) resulta de la intersección de las relaciones de poder y de relaciones de saber" (2011: 249).

11. Cuando hacemos mención a los *rastros, vestigios o restos*, hacemos alusión a aquellos fragmentos del pasado a los que alude Benjamin como necesarios para construir la historia. Pasado entendido no como algo dado e inmóvil que se proyecta hacia el presente encorsetándolo con su fijeza, sino todo lo contrario: como permanentemente móvil pero que, como "una imagen que relampaguea" por su resplandor, logra retenerse, hacerla cognoscible, visibilizarse (Benjamin, 1989). Sin embargo esa acción de retención hace que lo retenido y actualizado difiera de aquel haz de luz primigenio. Ello mismo sucede con los recortes de lo efímero del tiempo que realiza el fotógrafo en el "instante decisivo" (Cartier Bresson) que constituye a la fotografía.

12. Todo ello en la medida que son puestas a circular a través de la prensa, altares públicos y privados, y calcos en vestimentas o pancartas que conforman las procesiones y otros ámbitos de manifestación ritual, estas imágenes "hacen inteligibles los acontecimientos, los significan; proponen un modo de ser, percibir, hasta de actuar, impactando direc-

tamente sobre la propia configuración de dichas prácticas" (Hall, 2010; Cebrelli y Arancibia, 2008). Es aquí donde reside la importancia de la indagación de las imágenes.

13. Dicho de otro modo, el acto fotográfico re-itera, re-instituye normas pero en su acción inventiva –cual sobreimpresión de planos en un film– niega, reacciona contra esas reglas heredadas, las deforma violentamente –cual gesto artístico de vanguardia–; sin embargo no se libra totalmente de ellas. Aparecen así las representaciones que actúan en esa materialidad performativa "codificando elementos sémióticos diversos que, pese a quedar latentes en algunas instancias socio-históricas, mantienen su capacidad de semantización, haciendo 'resonar' en un tiempo presente el eco de otros tiempos de la historia" (Cebrelli y Arancibia, 2005).

14. Acerca de este aspecto de la performatividad de las imágenes nos referimos en el último apartado.

15. Para Piñeyro y González Vedoya (2011), el concepto de "correntinidad" nombra la identidad del "ser correntino". Realizan una primera aproximación al término remitiéndose a la palabra guaraní: ñande rekó, que a su vez refiere a la estructura ideológica de los "universales culturales" que incluye "las creencias, los valores, las normas de vida, los símbolos y el idioma". Eloisa Martín (2000) va más allá de la raigambre guaraní y entiende que se trata del elemento distintivo de la provincia de Corrientes, Argentina, a la vez, diacrónico y significativo "que tiene su anclaje en la tradición hispano-guaraní, que habla del coraje, de la lealtad y de la catolicidad de los correntinos, aunque subsumidos en la sumisión, el feudalismo y el conservadorismo; todos los cuales podrían constituir elementos o herramientas germinales de la construcción de una 'cuasi-nacionalidad'". No obstante, entendemos que esa especie de síntesis que nombra la correntinidad se extiende mucho más allá de la lo guaraní y español, y exige repensar influencias de prácticas migratorias varias como raíces, así como los diversos modos modernos que la nutren y reconfiguran.

16. Una imagen fuertemente influenciada por las literaturas formadoras de la identidad nacional argentina que actuaron a principios y mediados del siglo XX sobreimpresos a los poemas de José Hernández y a la construcción Sarmientina de *civilización y barbarie*. Ellas básicamente destacaron el rol heroico del gaucho y su tradición cultural, que se presentaba como articulador entre el indio y el español o bien como figura que guarda un principio diferenciador entre el indio, el

español y la posterior masa migratoria (Díaz, 2006). En definitiva se construye como una figura fronteriza, no exenta de conflictos en su constitución identitaria.

17. La fotografía de fines de siglo XIX y principios del XX emergió como una forma estratégica de respuesta a los intereses de reconocimiento, legitimación y sostenimiento del orden social de ese momento regido por el proyecto de progreso, modernización y colonización. En este marco, fueron escasas las imágenes sobre prácticas religiosas consideradas valiosas para ser fotografiadas y conservadas. En todas ellas se observó la construcción del imaginario de una provincia católica, clerical, creyente y tradicional con tomas de corte costumbrista, que responden en general a principios estilísticos documentales, descriptivos, contemplativos, más bien estáticos de misas y procesiones católicas. Esa "imagen" de la religiosidad correntina operó como norma de "lo memorable" en la fotografía hasta al menos entrada la década de 1980. Sólo desde entonces fue posible la documentación y preservación de imágenes de la heterogeneidad de prácticas religiosas (Barrios, 2013).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2011) "¿Qué es un dispositivo?", en *Sociológica*. Año 26, Nº 73. p. 249- 264.
- Barrios, C. "Una aproximación a las representaciones visuales de prácticas religiosas en la Provincia de Corrientes". *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, Nº 10, Junio 2011, disponible en: <http://www.revistaafuera.com>.
- Barrios, C. (2013) "Políticas de la mirada y la memoria en la captura y el archivo de fotografías. Reflexiones aplicadas a un caso". *Discursos Fotográficos*, Universidad Estadual de Londrina, Brasil, vol. 9, Nº 15, Enero-Junio 2013. pp.13-35.
- Barthes, R. (1989) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1989) "Tesis de filosofía de la historia". En *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2007) *Conceptos de filosofía de la historia*. Trad. H.A. Murena y D.J. Vogelmann, La Plata: Terramar.
- Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Burucúa, J. E. (2006) *Historia y Ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Biblos.
- Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Bredekamp, H. (2010) *Theorie des Bildakts*. Berlín: Suhrkamp Verlag.
- Cangí, A. (2011) "Poética de la luz, política del gesto", en *Revista Nomadías*, Nº 14, pp 157-169. Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl>
- Cebrelli, A. y Arancibia, V. (2005) *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.
- Cebrelli, A. y Arancibia, V. (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.
- Chartier, R. (1992) *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*, Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G. (1991) *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1993) "Precepto, afecto y concepto", en *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- Delgado, N. (2007) "Discursividades de un género patético". *Tesis doctoral*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba: Facultad de Humanidades.
- Derrida, J. (1998) "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar>.
- Díaz, C. (2006) "Las disputas por la apropiación del gaucho la emergencia del "folklore" en la cultura de masas", en *Actas de JALLA*. Bogotá. Disponible en <http://www.jacquesderrida.com.ar>
- Didi Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente. Histo-*

ria del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada.

- Didi Huberman, G. (2006) *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo.
- Dubois, P. (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Dubois, P. (2011) "Cinéma et art contemporain: vers un cinéma d'exposition? De la migration d'un dispositif". *Manuscrito*, París. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.
- Foucault, M. (1989) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freund, G. (1993) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frigerio, A. (1995) "Secularización y nuevos movimientos religiosos", en *Boletín de Lecturas Sociales y Económicas*, Año 2, N° 7, Buenos Aires: UCA- FCSE, p.47.
- García, M. (2004) *Narración, semiosis, memoria*. Posadas: Editorial Universitaria Universidad Nacional de Misiones.
- Grüner, E. (2001) *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Hall, S. (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión Editores.
- Hall, S. (2003) "Introducción: ¿Quién necesita identidad?". En *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid. Amorrortu, pp. 13-39.
- Kossoy, B. (2001) *Historia y fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Laclau, E. y Mouffe, Ch. (2004) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: FCE.
- Le Breton, D. (1999) *Las pasiones ordinarias*. Buenos Aires Nueva Visión.
- Ludmer, J. (1994) *El género gaucho. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil libros.
- Marin, L. (2009) "Poder, representación, imagen". En *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 13, pp. 135-153. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/prismas>
- Martín, E. (2009) "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>
- Mitchell, W.J.T. (2005) *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University Of Chicago Press.

- Moxey, K. (2009). "Los estudios visuales y el giro icónico". En *Estudios Visuales*, N° 6, pp. 8-27. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net>
- Piñeyro, E. (2011) *Tiempo de Chamamé*. Corrientes: Ed. Universidad Nacional del Nordeste.
- Ranciére, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Ranciére, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Reguillo, R. (2008) "Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal", en *Cultura y Neoliberalismo*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Sontag, S. (2003) *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Santillana.

DATOS DE AUTOR:

Cleopatra Barrios Cristaldo
Argentina

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional del Nordeste.

Afiliación Institucional: Instituto de Investigaciones Geohistóricas - Centro Científico Tecnológico Nordeste, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Area de especialidad: Comunicación y cultura.

E-mail cleopatrabarrios@hotmail.com

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

Barrios Cristaldo, Cleopatra. Reconfiguración de representaciones y descentramientos de la mirada, en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 20 Número 1, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a junio de 2016, p. 015-033. ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.

RECIBIDO: 23-06-2014

ACEPTADO: 15-10-2014