

10 años
Festival PLAY

Videoarte - Cine experimental

Maia Navas (compiladora)

STAFF

Festival **PLAY**
Videoarte y
cine experimental
Imágenes y videos

Artistas y realizadores
participantes
en las 10
ediciones de PLAY

Curadora del Festival PLAY
Maia Navas

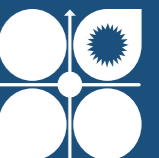
Asesoramiento integral
Franco Rivero

Asistencia técnica
Romina Luz Garay

Traducción
María Bakun

ENSAYAR LO

IM
PO
SI
BLE





Indice

Presentación
Historia(s) desde el borde

Cómplices de audiovisuales raros
Maia Navas

Encuentros e itinerancias
Fernanda Toccalino

Video conversatorio
Universos paralelos, vasos comunicantes
Graciela Taquini y Maia Navas

Dilemas, dudas y afirmaciones
Los trayectos de una mirada plural
Carlos Lezcano

El margen que desborda. Una experiencia en Festival PLAY
Videoarte y cine experimental
Mariela Cantú



Biografía de autores



Primer plano: el artificio de la imagen

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

El saber jovial. Hacia una poética de las contradicciones
Gustavo Galuppo

Cuando la técnica nos quiere decir algo
Angie Bonino

Tecnologías audiovisuales contemporáneas y arqueología de los medios
Jussi Parikka y Abelardo Gil Fournier

El montaje desquiciado
Alejandro Gallo Bermúdez



Paisaje imposible

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

Manifiesto emo tropical
Julia Rossetti

Ritmos y marcas del sentipensar experimental
Adrián Cangí, Clarisa Navas, Franco Rivero, Cleopatra Barrios y Joaquín Pedretti



Deseo y filiación

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

La memoria de las imágenes. Narcisa Hirsch y Albertina Carri
Adrián Cangí

Poéticas y devenires del yo
Graciela Taquini y Fabiana Gallegos



Raíces hacia el cielo

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

Sabotear las imágenes
Sofía Lena Monardo



Disidencias en movimiento: afinidades secretas

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

La libertad como base de acción
Veronique Sapin

Cuerpos disidentes en el videoarte y cine experimental
Natacha Voliakovsky, Carlos Ledesma, Pilar Rebull Cubells, Mabel Valdiviezo, María Elena Romero, Darío Pajor y Lautaro Fernández



Fantasmagorías de piedra. Habitar y arquitecturas distópicas

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

Bitácora de un festival
Milton Secchi



Relatos detrás: teorías y ensoñaciones del más acá

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

Un escrito de luz
Jeremy Fernando

Prácticas audiovisuales dentro del Teatro y las Artes performáticas
Paula Coton



El sonido nunca está solo

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

Nadie me canta canciones de cuna, o Yo sueño con films silenciosos
Jeremy Fernando

El cine desde universos sonoros latinoamericanos
Félix Blume



Devociones contra la intemperie

Obras seleccionadas

Obras para visualizar

El gaucho, el indio y la cruz. Sacralidad profana y gestos de profanación en la pantalla
Cleopatra Barrios



Espacio de Proyección permanente. Procesos de investigación en videoarte y cine experimental

Videoarte como investigación
Alejandra Reyero

El audiovisual en el arte de los nuevos medios, modos de circulación y distribución
Angie Bonino

Estrategias de circulación y comercialización de videoarte y cine experimental en el campo de las artes visuales
Florencia Giordana Braun (Galería RolfArt)
Agustina Taruschio (waldengallery)

El gaucho, el indio y la cruz. Sacralidad profana y gestos de profanación en la pantalla

Cleopatra Barrios

1. Puede leerse más en Cleopatra Barrios (2020).

2. La zona toma su nombre de un afluente caudaloso de un río llamado por los guaraníes *Paiubé* (*pái*: 'entrañas', *ú*: 'comer', *bé*: 'más').

3. Agradezco a Joaquín Pedretti diversas conversaciones sostenidas sobre la experiencia de filmación de esta película que alimentan esta reflexión.

4. La leyenda cuenta que Antonio Mamerto Gil Núñez era correntino, de convicción federal, que participó de las luchas internas y, posiblemente, de la guerra contra el Paraguay. Atormentado por tantas muertes e injusticias, cuando un coronel celeste lo reclutó para seguir peleando, el gaucho Gil desertó. La policía lo capturó y lo degolló en las afueras de Mercedes un 8 de enero, a fines del siglo XIX. Por diversos milagros, el pueblo lo convirtió en santo y su nombre se propagó como sinónimo de lucha, rebeldía y justicia social. Su santuario mayor se levanta a la vera de una ruta nacional, cerca del ingreso a Mercedes, donde los 8 de enero se realiza una fiesta multitudinaria.

5. *Yverá*: 'agua que brilla' en guaraní. Iberá, en su forma castellanizada.

6. El proyecto de este *film* ganó el premio del 7° Concurso Federal de Largometraje Raymundo Gleyzer en 2014 y fue filmada en 2007, en las zonas rurales y estancias de la región del Iberá. La película tuvo su *avant première* en el Festival Internacional de la India en Goa y siguió su derrotero por diversos festivales del país y el mundo.

En el conversatorio «Ritmos y marcas del sentipensar experimental» que compartimos en la novena edición del festival PLAY me referí a *(Un) Gauchito Gil* (2018), dirigido por Joaquín Pedretti, como uno de los pocos largometrajes contemporáneos que interroga el universo del santo popular, Gauchito Antonio Gil, sin trasponer a la pantalla su hagiografía más difundida. Por el contrario, la ficción trabaja desde el montaje y la fricción de imágenes y sonidos como un modo de impugnar los relatos estabilizantes del mito y devolverle movilidad. En este escrito retorno a la exploración de esta película para ponerla en diálogo con *Soy el Indio/Soy la Cruz* (2020), una pieza de video dirigida por Julia Rossetti y Facundo Suasnabar que formó parte de la programación de PLAY. El propósito es reflexionar sobre algunas estrategias utilizadas por estas producciones para habilitar el ingreso de los dioses y las devociones de la intemperie en la pantalla, abrir zonas de enigma de sentido en las composiciones y visibilizar rituales en torno a santos profanos, gestos de profanación de figuras sacras institucionales y actos de subversión de relatos instituidos.

* * *

El gaucho. Viaje, rodeo y exploración de una tierra sagrada

La memoria del Nordeste Argentino entreteje capas repletas de historias de «gauchos alzados» que habitaron este territorio marcado por la marginalización y la violencia durante el siglo XIX y principios del siglo XX. Eran tiempos en los que reinaba un esquema de producción basado en la concentración de tierras en escasas manos y el trabajo rural sostenido en la mano de obra barata. Los campesinos que no acreditaban una boleta de conchabo, como prueba de su servicio a los hacendados de la zona, eran considerados vagos y reclutados para servir en la milicia. La desertión era penada incluso con la muerte¹.

La formación sociopolítica de la provincia de Corrientes estuvo atravesada por ese sistema de sobreexplotación de los sectores populares, por las luchas entre unitarios y federales durante la conformación del Estado-nación, la guerra genocida contra el Paraguay y los enfrentamientos constantes entre facciones partidarias internas. En ese marco, sobresalen relatos sobre gauchos-soldados rebelados al orden,

gauchos-peones «alzados» y «fugitivos», gauchos celestes y colorados enfrentados, desertores, perseguidos, ejecutados. Algunos de ellos, luego de sufrir muertes violentas e injustas a los ojos de gran parte de la población humilde, atravesaron procesos de sacralización popular.

A la vera de los caminos y en los campos que cruzan los montes, bañados y esteros de la provincia se levantan decenas de cruces de esos «rebeldes» sacralizados por el pueblo. Entre ellos se destacan los nombres del gaucho José, Francisco López, Aparicio Altamirano, Lega, Antonio María, Juan de la Cruz Quiroz, Poncho Blanco, Turkiña y hasta del famoso Antonio Gil del *paiubre*² mercedense, entre otros.

Por la acción de los propios promeseros migrantes, que instalaron altares en las banquinas de las rutas, patios y las aceras de ciudades de todo el país, el Gauchito Gil trascendió las fronteras de Corrientes y se convirtió, entre fines del siglo pasado y principios del presente, en el santo popular de mayor adhesión de la Argentina.

El cineasta correntino Joaquín Pedretti llegó hasta su santuario mayor en Mercedes, participó de la fiesta multitudinaria que realizan los devotos el 8 de enero y recogió el testimonio de sus fieles. Sin embargo, fue en un viaje posterior a los esteros del Iberá donde encontró los elementos que su ópera prima no podría eludir³.

En los parajes de los esteros sintió los ecos de los pasos de los innumerables pobladores empujados a seguir un derrotero errante por determinadas condiciones sociopolíticas que, a su modo, recoge y sintetiza la leyenda de Antonio Gil⁴. Pero, sobre todo, allí el director quedó perplejo por el paisaje envolvente del *Yverá*⁵, concebido en los tiempos de las persecuciones como tierra de refugio y, en la actualidad, hábitat de esos malevos santificados y de otros tantos misterios. *(Un) Gauchito Gil* nace de esa experiencia y se ofrece como un viaje alucinado al corazón de esos esteros⁶.



La ficción de 72 minutos de duración toma la estructura de un sueño en la vigilia de la muerte de un gaucho marginal, perseguido, con porvenir sacro. La cámara sigue el peregrinar de Héctor, un joven peón rural que despierta consternado por un mal sueño en medio del *Yverá*. Las figuras vívidas de su pesadilla le recuerdan haber perdido a un *mitái*⁷ en un accidente. Como fantasmas, esas imágenes empujan al personaje a atravesar los montes, lagunas y bañados, a fin de encontrar a la criatura. Pronto la travesía se dirime entre la averiguación, la huida, la angustia y la búsqueda de la sanación. Huye de dos cuatrereros que lo persiguen y se sumerge en los esteros intentando encontrar la cura de los males que afectan su cuerpo y su alma. Entonces, comienza su transfiguración en Antonio Gil, ayudado por el gaucho Quiroz.

El tratamiento del montaje del film obliga a abandonar la lectura de la línea que perfila desde el sentido común «el asunto» de las peripecias del héroe, para ingresar a ese mundo fantasmagórico de ensueño. Lo primero que nos conecta con esa tierra encantada es un mundo sonoro que luego se entrelaza con las visuales. En la zona de yuxtaposiciones y montajes, el tratamiento pictórico produce potentes cuadros sonoros y visuales, abstractos y surreales, que refuerzan la construcción del entorno onírico y fantasmal del *Yverá*.

La película regala, por momentos, una resonancia inasible: los tonos verdes y celestes frescos propios de este universo y su vegetación transitan hacia el blanco, el negro y los ocre. En el juego de luces y sombras, sonidos y silencios, la atmósfera se vuelve agobiante e incluso el agua que brilla, elemento purificador del alma y el cuerpo, revela su zona más perturbadora. El *Yverá*, como el mar rojo bíblico, también se vuelve rojo y la muerte asoma.

Como en la crónica de Rodolfo Walsh, escrita en los años sesenta, ese paisaje de «islas flotantes» también en la película se plantea tan demoníaco como angélico. El lenguaje metafórico se exagera y desborda en la conjugación de índices y símbolos que escenifican presagios fatídicos. Entonces, el *film* ingresa en un tiempo sin tiempo. Entre las figuraciones paradójicas de un despertar que se reitera y un sueño inquietante continuo, la trama intenta recuperar la estructura repetitiva del tiempo mítico y sagrado.

La composición abandona la posibilidad de fijar «una imagen» del Gauchito Gil. En esa búsqueda, el *film* rodea la figura del santo popular siguiendo la acción de Héctor, Quiroz y los otros cuatrereros; habilita el ingreso del peón rural a un umbral de santidad por vía del contorno de las formas y las instancias de la sacralidad popular. Muestra zonas de tránsito de un estado del cuerpo de Héctor visiblemente enfermo, sufriente, sacrificial, hacia un cuerpo resplandeciente que evoca la resurrección⁸. Para ello, en la trama se escenifican instancias de pasaje donde el cuerpo ya luminoso de Antonio Gil más brilla: la peregrinación, los rituales en torno al fuego, los tambores, la danza, la fiesta de San Baltazar como preludio del 8 de enero.

De este modo, sin dejar de aludir al sacrificio cristiano, como lugar de paso entre lo sacro y lo profano, en tanto figura del dogma entramada en las devociones populares de la región, el *film* también intenta no aferrarse a la representación dominante del gaucho sobreimpreso a la cruz que ha capturado el espíritu insurrecto del Gauchito Gil por vía de la reproducción de las estampas más dogmáticas.

Atento a que el propio mito rechaza todo intento de fijeza y que su reserva de potencia está en su expansión y movilidad, Joaquín Pedretti renuncia a trasponer a la pantalla la hagiografía y la imagen de esa estampa más estabilizada. Por el contrario, el largometraje se lanza a explorar la complejidad de su figura desde el trajinar mundano de Héctor en la convivencia con el entorno y otros seres míticos, custodios y dispensadores de favores en la vida cotidiana de los ibereños: el curandero, la llorona, las poras de las islas, San Baltazar, el gaucho Antonio María o el gaucho Quiroz.

7. *Mitái*: 'criatura o niño' en guaraní.

8. Sobre las condiciones de la santidad popular y los cuerpos resplandecientes, ver más en María Rosa Lojo (2007, 2016).



La interrogación de esa tierra sagrada como una zona de enigma adquiere espesor en los retazos de la sabia oralidad popular que el film incorpora. La sonoridad del habla rural yopará, que recupera la mezcla del guaraní con el español, cobra tono de rezo. De comienzo a fin, la película también dialoga con la música popular y la literatura regional. La congoja en las escenas que evocan pasajes entre la vida y la muerte se exagera en la cadencia de un chamamé que anuncia reiteradamente la despedida⁹, mientras en la voz del gaucho Quiroz se recrea permanentemente la poética de Madariaga¹⁰ que redobla intensidad lírica *Yverá*.

* * *

El indio y la cruz. Mito, signos en trance y subversión

Los paisajes, prácticas y formas de sacralidad profana que el cine y el video contemporáneo exploran también invitan a pensar en los mecanismos de memoria/olvido que los pueblos instrumentan para procesar siglos de intrusiones violentas en su tejido comunitario. Asimismo, convocan a reflexionar sobre sus capacidades para recrear símbolos de lucha, héroes-santos y rituales para la restitución de la cosmogonía y la vincularidad desgarrada.

Los relatos que recuerdan la saña que la «ley» inscribió en los cuerpos de los marginales perseguidos por «alzados» y sus cruces veneradas en los caminos evidencian la reproducción continua de operaciones estatales de marcación y clasificación para la dominación, pero también las formas de memoria y rebelión popular que se gestionan en nuestros territorios.

Uno de los gestos subversivos del arte reside en poner ante la mirada aquellas formas de memoria y rebeldía ocultadas por los relatos oficiales, en señalar ese orden colonial moderno que sigue modelando los cuerpos, los territorios y las subjetividades. La actualización del mito fundacional del «Milagro de la Cruz» y su revisión en el video *Soy el Indio/*

Soy la Cruz, dirigido por Julia Rossetti y Facundo Suasnabar, constituyen ejemplos de esa conquista que no ha terminado, al decir de Rita Segato (2007), y del gesto del arte que lo advierte y señala.

El «Milagro de la Cruz» refiere a un hecho trascendente sucedido en una fecha cercana a la fundación de la ciudad de San Juan de Vera de las Siete Corrientes –hoy Corrientes– ocurrida el 3 de abril de 1588. Uno de los primeros documentos que describe el episodio corresponde a los «gozos» escritos por el Fray Nicolás Zambrano en 1730. El poema de diez versos indica que cuando los conquistadores «resistían» el avance de los guaraníes, el «ejército infiel» decidió quemar una cruz del fuerte español a la que atribuían poderes de protección. Pese a varios intentos, el madero resultó incombustible y un rayo cayó del cielo dando muerte a los que atizaban el fuego. El suceso derivó en la rendición y la conversión cristiana de los nativos.

Los «gozos», modelados por una visión católico-céntrica, racial y eurocéntrica, dicen que «arrepentidos de haber sido tan feroces», los indios pidieron el bautismo a los pies de la cruz, a la que el fray califica como «principal caudillo y conquistador»¹¹. Aunque, más tarde, algunos investigadores cuestionaron esta narrativa, como Florencio Mantilla, para quien el rayo en realidad fueron «tiros de arcabuces», la tradición recogida por Zambrano fue acreditada por otros historiadores¹² y repetida, produciendo un efecto de verdad y legitimidad hasta nuestros días.

La actualización del mito en la memoria colectiva se hizo efectiva por vía de textos escolares, discursos mediáticos, políticos, religiosos, artísticos y, primordialmente, a través del dispositivo ritual festivo que convoca miles de fieles. En

9. Se trata del tema «En tu ventana», compuesto por Tránsito Cocomarola y muy escuchado en los pueblos de la zona del Iberá. El chamamé suena reiterativamente en la interpretación de músicos locales, funcionando además como índice de anclaje identitario.

10. La película se inspira y dialoga con la literatura de Francisco Madariaga. Recrea recurrentemente fragmentos del poema «Criollo del universo». Madariaga nació en Buenos Aires, pero vivió en Corrientes hasta los quince años. Sus poemas marcados por esa experiencia de vida en el Iberá. Algunos de sus libros son *El delito natal*, *Llegada de un jaguar a la tranquera*, *Criollo del universo* o *Aroma de apariciones*.

11. Leer más en Ramón Contreras (1988).

12. Sobre la divergencia de posiciones en la historiografía local, consultar María Silva Leoni y María Gabriela Quiñonez (2015).



un principio, la conmemoración del milagro giraba en torno a una ermita erigida en la costa fundacional, hasta que en 1730 el madero se traslada a la iglesia de la Cruz de los Milagros, en el barrio del mismo nombre.

Desde la colonia, los rituales incluyeron misas, peregrinaciones, procesiones y un tradicional encendido de luminarias frente al templo y en las puertas y ventanales de las casas de la ciudad. La celebración se realizaba el 3 de abril junto al recordatorio fundacional hasta que, a fines del siglo XVIII, la fecha se trasladó al 3 de mayo, cuando la iglesia recuerda el día de la Santa Cruz. No obstante, el episodio cívico y el religioso continuaron indivisibles en el imaginario colectivo por la reiteración del discurso que atribuye al milagro la «pacificación» del conflicto entre indios y conquistadores en el umbral de nacimiento de la ciudad.

En ese relato hegemónico fundacional, el guaraní aparece como un constructo del pasado, vaciado de historicidad y memoria. Esto se debe en parte a que, como sostenía Bartomeu Melià (1997), la historia convencional, evolutiva y lineal del Río de la Plata le negó al pueblo guaraní una historia propia, y cuando lo nombra, lo ubica en la prehistoria¹³.

Además, la reiteración de la imagen de una identidad correntina unificada y unificante, basada en una supuesta mezcla indiferenciada del español y el guaraní unidos en la fe católica, dejó fuera del plano de representación a otros grupos étnicos, religiosos y socioculturales. En el ingreso al siglo XXI, algunos de esos sectores comenzaron a trabajar por la reivindicación de sus memorias silenciadas. Un caso paradigmático es el de los afrocorrentinos, cuyo legado empezó a ser visible y audible por la presencia de los danzantes y el sonido de los tambores que rinden culto al santo negro Baltazar en el espacio público¹⁴.

Soy el Indio/Soy la Cruz es una pieza sonora realizada junto Strlac Records, disponible en un álbum digital para su descarga de la red¹⁵ y también una videoperformance ritual de 12:22 minutos que indaga en los fragmentos de relatos que discuten esas invisibilidades y silenciamientos. El trabajo con fuentes sonoras y visuales, como alentaba Melià, habilitan una lectura excéntrica de los escritos de cuño colonial y

una exploración del revés de la narración hegemónica desde otra hermenéutica.

Desde el título, el audiovisual discute la posición del indígena en tiempo pasado, lo trae al presente y lo sitúa a la par y en tensión con la cruz conquistadora. La operación semiótica invita a repensar la construcción de la identidad correntina no como un compartimento estanco, sino como una zona dinámica, hecha de conflictos y negociaciones. Si en la composición sonora se expresa el gran aporte de Facundo Suasnabar, en el concepto general de la pieza, que recupera la reflexión sostenida sobre una tradición que se lleva a cuevas, es indudable el trabajo de Julia Rossetti (Látigx).

La conjugación del verbo ser desde la primera persona del singular en *Soy el Indio/Soy la Cruz* explicita el lugar de enunciación de la artista correntina. Es ella, que vivió en el barrio de la Cruz y transitó los rituales de la correntinidad, quien revisa la historia propia y la compartida. Su mirada se sitúa en la línea diagonal que separa y, a la vez, tensiona su ser indio y ser cruz para advertirnos sobre una herida colonial aún latente. Desde allí recupera restos e indicios de las memorias negadas pero supervivientes en los gestos, los sonidos y la acción y la vibración de los cuerpos.

En esa búsqueda, la videoperformance lo primero que nos muestra es un plano concentrado en un altar. La imagen aquietada comienza a sufrir variaciones cuando las manos de Julia se extienden para prender unas velas. El centro de la escena lo ocupan unas velas superpuestas que forman una cruz y que se consumen desde sus extremos. La cruz de cera ardiente se presenta rodeada de flores, otras velas encendidas y sostenidas entre copas y jarrones dorados que se destacan del conjunto por su brillo sobre un fondo oscuro.

13. Bajo esta lógica, el indígena aparece nombrado como quien «todavía no es civilizado» y luego de conquista solo queda un resabio de lo indígena en «un mal definido mestizaje» (Melià, 1997: 33).

14. Puede leerse al respecto, Cleopatra Barrios (2016).

15. Consultar el sitio en línea del colectivo tecno-biológico de músicas mutantes, arte sonoro y otras aventuras sónicas. Disponible en <https://strlac.xyz/>

16. 'Cueva de negros' en guaraní.



17. Como sostiene Agustina Wetzel en el texto del catálogo online de esta pieza: «los ancestros piden retornar» y la pieza «les da asilo poético», mientras revisa ese «pasado donde las lógicas coloniales [...] lograron apropiarse de un territorio donde, hoy, tambores hacen eco y justicia» (Wetzel, 2020, s/p).

18. Concepto propuesto por Maia Navas en el taller «Formas de la religiosidad contemporánea en los lenguajes de las artes y la comunicación digital. Conceptos, narrativas, procedimientos», llevado adelante entre agosto y septiembre de 2019, en el marco del proyecto de extensión «De Santos, altares y custodios, religiosidad popular correntina en transmedia», en la sede de la Licenciatura en Comunicación Social de la Unne.

19. Agradezco a Julia Rossetti la conversación que permitió describir en detalle las influencias y referencias presentes en esta pieza.

20. Puede revisarse la reiteración de elementos e interrogantes en los proyectos: «Vanitas» (2014), «No todo es un antes y un después» (2017), «La desatanudos» (2017-2018) o «Mantrash» (2019), que también formó parte de la selección de PLAY, entre otros, con catálogos disponibles en <https://issuu.com/juliarossetti5>.

21. Acerca de la profanación como operación que posibilita la restitución de un objeto consignado al campo de lo sagrado a su uso humano, puede leerse Giorgio Agamben (2005).

En el intersticio de las luces y sombras, que le otorgan dramatismo a la escena, se escucha el ingreso de una composición sonora hecha de fragmentos superpuestos. Se mixturan el sonido de los tambores afro-correntinos de la fiesta de San Baltazar del barrio Cambá Cuá¹⁶, de las escuelas de samba del carnaval, de los insectos del ambiente del verano correntino, grabados por Julia durante su trabajo de campo en la provincia, y el concierto de las velas en el altar, registrado por un dispositivo que capta y traduce al sonido las variaciones de la luz.

El gesto de encender las velas, la cruz y el fuego en el centro del cuadro nos remiten al ritual de las luminarias del 3 de mayo y al episodio de la quema de la cruz incombustible. Sin embargo, la aparente quietud de esa escena inicial, análoga en su estabilidad con el discurso hegemónico del milagro, tambalea cuando en nuestros oídos se eleva la intensidad del repicar de los tambores, el silbido de los bichos y el sonido que producen las velas al arder.

En la escucha retornan resonancias de un conflicto no resuelto. Pareciera que el rayo del castigo divino y los tiros de arcabuces continuaran en lucha, mientras se abre un portal de regreso para las voces de las víctimas de la violencia colonial acalladas¹⁷. Pero no es solo por medio del sonido que la pieza habilita la vinculación del más acá con el más allá y viceversa. La composición visual también elige cuidadosamente los elementos que conforman el umbral donde los sentidos instituidos y los relatos lineales de la historia entran en trance, y donde los ancestros y seres suprahumanos retoman comunicación con los «vivos hablantes»¹⁸.

El cuadro entrecruza en la pantalla la cita a la simbología de las vanitas barrocas y la referencia a los componentes propios de rituales sincréticos regionales que Látigx indaga y pone a dialogar recurrentemente en sus obras¹⁹. La pieza recicla formas, símbolos, materiales sensibles que comparten su carácter entre-medio y su función de mediación.

Vuelven a escena, incluso como reminiscencias de performances previas, el uso de las velas blancas y rojas, los botellones dorados, las flores naturales frágiles y las artificiales más perennes, comúnmente visibles en los altares y ermitas correntinas. Estos elementos reponen la interrogación cons-

tante que la artista realiza sobre los vínculos entre la vida, la muerte, la memoria y el tiempo; las formas frágiles y efímeras de la vida y las promesas de eternidad²⁰.

La videoperformance ritual también expone cierto gesto de profanación. La representación de la cruz del milagro es bajada del pedestal del retablo eclesiástico y de los textos institucionales, donde permanece intocable, para adquirir un nuevo uso y significado en un altar doméstico que Látigx y Facundo Suasnabar componen y manipulan²¹.

En el cierre de la acción, la cruz de cera se consume por el fuego y se desmorona. Entonces el sentido del madero incombustible del relato fundacional queda trastocado. Las manos de Látigx reingresan al cuadro para apagar las luminarias que velan la cruz. Ella las apaga tocando los pistilos de las velas con los dedos. El gesto no solo recuerda a Frantz Fanón pidiendo tocar las cicatrices que cebread la librea negra, sino rememora a las abuelas y madres correntinas finalizando con un rezo frente al altar de sus santos, de la cruz y de la imagen de sus difuntos.

Dioses de la intemperie en la pantalla y la restitución de zonas de enigma de sentido

María Rosa Lojo sostiene en su texto «Los santos de la intemperie entran a la ciudad» (2016) que la introducción y la progresiva legitimación de las devociones populares en las pequeñas y grandes ciudades de la Argentina constituye uno de los fenómenos más interesantes de la dinámica urbana de entre siglos. También entre fines del siglo pasado y comienzos del presente, los rituales, exvotos, figuras del



santoral popular y diferentes experiencias de vinculación con lo sagrado en la vida cotidiana que exceden el ámbito religioso institucional cobraron protagonismo en los repertorios del arte contemporáneo. El cine y el video no quedaron al margen de este proceso.

En una cartografía, todavía en construcción, sobre cine y religiosidad popular en el país, observamos con Pablo Lanza y Franco Passarelli (2022) que las prácticas y figuras sacro-profanas brindan una multiplicidad de elementos significantes –marcas del paisaje, sonidos, músicas, modos de habla, objetos, cuerpos y recorridos– factibles de ser convocados por las producciones audiovisuales para problematizar temas más amplios: las memorias densas regionales, las identificaciones individuales y colectivas que se procesan en los vínculos con lo sagrado, las identidades sociales y políticas en disputa, las formas en que los cuerpos entrelazados a los rituales se apropian del espacio, demarcan y subvierten los sentidos instituidos sobre los territorios y reelaboran subjetividades, donde lo religioso, al decir de Pablo Semán, constituye solo un «elemento coparticipante».

(Un) Gauchito Gil y *Soy el Indio/Soy la Cruz* son una muestra de ello. De hecho, PLAY en 2021 buscó darle un nombre y agrupar el conjunto creciente de piezas que problematizan esta temática. De este modo, surgió la sección Devociones populares contra la intemperie que lleva por subtítulo «rezos, rituales y pequeñas arquitecturas que interrogan misterios» y en torno a la que se nuclea una quincena de producciones del país y el mundo²². Además de *Soy el Indio/Soy la Cruz* (2020) y *Mantrash* (2019), también dirigido por Julia Rossetti, en el catálogo del festival sobresalen otras piezas de videastas del Nordeste Argentino –como *Gauchito Gil* (2012) y *La patria de todos los tarros de colores* (2013), de Maia Navas; *Parque* (2018), de Claudio Ojeda, o *Una palabra tuya bastará para sanarme* (2021), de Lucas Olivares, entre otros– que comparten la inquietud de habilitar el ingreso de los dioses y devociones de la intemperie en la pantalla a partir de distintas estrategias.

Algunas piezas exploran dioses profanos gestados por el pueblo extramuros de la institucionalidad católica –como el ya mencionado Gauchito Gil– o resignifican símbolos y figuras sagradas institucionalizadas –como la Virgen o la Cruz– a partir de gestos de profanación por vía del humor, el juego, el disfrute lúdico o la revisión crítica. En todos los casos, el trabajo de las articulaciones y montajes busca apartar a las propuestas de la narración lineal tradicional, de la fijación de un significado único y expandir los horizontes de sentido desde la yuxtaposición de las imágenes y sonidos en juego. Los videos buscan abrir umbrales semióticos, zonas de indeterminación en la pantalla para dar cuenta de las formas en que se procesan transacciones constantes entre lo sacro y lo profano. En estos pasajes se cuelan gestos estéticos decoloniales, prácticas de subversión y liberación, pero también conjuros para la sanación y búsquedas de religación entre pares en la comunidad, con los dioses y los ancestros.

En este sentido, si volvemos brevemente sobre las dos piezas aquí revisadas, podemos observar que *(Un) Gauchito Gil* explora la antesala y, a la vez, el tránsito hacia la santidad de Héctor, como «un» Gauchito Gil posible de entre los tantos con memoria viva en la oralidad del pueblo. De este modo, más que narrar «una historia» del Gauchito Gil imposible, o de intentar fijar «una imagen» del santo popular, la película explora un paisaje que lo contiene pero que a su vez lo excede, busca reponer en la pantalla la atmósfera onírica de los esteros como tierra sagrada y atesorar destellos del «resplandor de lo maravilloso»²³ que en ella habita.

Por su parte, *Soy el Indio/Soy la Cruz* también construye franjas de indeterminación y pasajes para dinamizar la revisión crítica. Asume el reto de revisar el mito del «Milagro de la Cruz», en tanto relato «crudo producto de las corrientes colonizadoras, la evangelización y la catequesis que no dieron lugar a la libertad de culto»²⁴. Interroga cómo su fuerte arraigo

22. Forman parte de la sección en catálogo: *Una palabra tuya bastará para sanarme* (Lucas Olivares, Argentina); *Capilla del diablo* (Nicolás De Bórtoli, Argentina); *Diario de Iom Kipur 5781* (Daniela Ema Aguinisky, Argentina); *Fantasma* (Azucena Losada, CABA); *ETC.* (Francesca Llopis, España); *Transparencia horizontal* (César Javier Vallejos, Argentina); *Gauchito Gil* (Maia Navas, Argentina); *Obstrucción 1* (Sofía Victoria Díaz, Argentina); *La patria de todos los tarros de colores* (Maia Navas, Argentina); *Procedimientos* (Maia Navas, Argentina); *Territorium* (Erick Tapia Resendiz, México); *Coronación* (Flakorojas, Venezuela, Bélgica); *Soy* (La nave va) (Manuel Díaz, México); *Eterno consuelo* (Colectivo las telesias, Argentina); *Parque* (Claudio Ojeda, Argentina); *May Devotions to the Blessed Virgin Mary* (Piotr Pisata, Polonia); *Mantrash* (Julia Rossetti, Argentina) y *Soy el indio/Soy la Cruz* (Julia Rossetti, Argentina). Agradezco a Maia Navas, directora de PLAY, por la proporción de los datos.

23. Al respecto, puede consultarse Adolfo Colombres (2018).

24. Ver Julia Rossetti (2020).

25. En torno a la discusión del concepto de lo sagrado, ver más en Eduardo Grüner (2017) y sobre definición de umbrales semióticos, los trabajos de Ana Camblong (2014, 2017).



en el pueblo correntino colaboró en la invisibilización de las cosmovisiones y legados socioreligiosos y culturales que no se corresponden con la narración católico-céntrica. La pieza no solo subvierte los sentidos instituidos sobre el relato hegemónico del milagro, sino que ejecuta un acto de rememoración, un ritual para liberar los gestos, los sonidos, las voces ocluidas por la historia oficial. El gesto poético recrea formas de un rezo frente a un altar de dioses y ancestros en la búsqueda del señalamiento y la sanación de una herida colonial.

Tal vez, uno de los mayores desafíos que asumen estas piezas que abordan devociones populares y misterios sea el de volver insistentemente sobre ciertas preguntas: ¿Cómo abordar los mitos de la inventiva popular sin aquietar su potencia creativa? ¿De qué modo poner en suspenso las historias con pretensiones de verdad totalizante para explorar su revés desde las memorias múltiples? Y, sobre todo, ¿de qué forma inscribir en la pantalla ese espacio sagrado, no comprendido como una esfera celestial impoluta, desprovista de contaminaciones, sino como una zona de «enigma de sentido», un umbral a partir del cual es posible pensar el movimiento constante de construcción de sentidos nuevos?²⁵.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- Barrios, C. (2020). Imagen, supervivencia y poder. Iconografías de gauchos rebeldes santificados. *Artefacto Visual*, (10), 12-40. <https://bit.ly/3TVEhZk>
- _____. (2016). El Santo Cambá y el Carnaval Caté: in-visibility y re-significaciones de la cultura afro-correntina. En *Diversa Blog*. <https://bit.ly/3NuNI4i>
- Barrios, C., Lanza, P. y Passarelli, F. (2022). Santo cine: religiosidad popular y territorio en experiencias filmicas regionales. En Lusnich, A., Cuarterolo, A. y Flores, S. (coords.) *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Eudeba (en prensa).
- Camblong, A. (2017). *Umbrales semióticos. Ensayos conversadores*. Alción Editora.
- _____. (2014). *Habitar las fronteras*. Edunam.
- Colombres, A. (2018). *El resplandor de lo maravilloso*. Ediciones Colihue.
- Contreras, R. (1888). *Recuerdos Históricos de la fundación de la ciudad de Corrientes en su tercer centenario*. El Porvenir.
- De La Torre, R. (2012). La religiosidad popular como "entre-medio" entre la religión institucional y la espiritualidad individualizada» *Civitas. Revista de Ciências Sociais*, 12(3), 506-521.
- Fanón, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. EUFyL.
- Melià, B. (1997). *El Paraguay inventado*. Cepag.
- Leoni, M. y Quiñonez, M. (2015). Debates y polémicas en la conformación del campo historiográfico correntino a fines del siglo XIX. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 15, 1-15. <https://bit.ly/3sq17hF>
- Lojo, M. (2007). *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos*. Sudamericana.
- _____. (2016). Los santos de la intemperie entran en la ciudad. *Les Ateliers du SAL*, (8), 11-30.
- Rossetti, J. (2020). *Soy el Indio/Soy la Cruz*. <https://bit.ly/3Da04Gd>
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus otros*. Prometeo.
- Walsh, R. (1967). Viaje al fondo de los fantasmas. En Walsh, R. (2010). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Ediciones de la Flor.
- Wetzel, A. (2020). *Un milagro emotropical*. <https://bit.ly/3SzjoCi>