



TRABAJO ARBITRADO

[Cierre de edición: 30 de diciembre, 2021]

Sección: Artículos de Revisión: Reflexividades Polyphónicas

<http://revista.celei.cl/index.php/PREI/index>

polyphonia@celei.cl

Vol. 6, Núm. 1, enero-julio 2022, págs. 64-85

ISSN: 0719-7438

ORIGINAL



Polyphonia. Revista de Educación Inclusiva
Publicación científica del Centro de Estudios
Latinoamericanos de Educación Inclusiva de Chile

Fecha de envío: 17 de octubre, 2021

Fecha primera revisión: 30 de octubre, 2021

Fecha segunda revisión: 10 de noviembre, 2021

Fecha tercera revisión: 08 de diciembre, 2021

Fecha de aceptación: 13 de diciembre, 2021

Publicada: 01 de enero, 2022

Fotografía expandida y devoción popular en Argentina

Cleopatra Barrios

Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI),
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), Corrientes, Argentina
Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de
La Plata, La Plata, Argentina
cleopatrabarrios@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4365-3952>

Resumen

Este texto analiza una serie de producciones fotográficas contemporáneas que recrean la devoción y la figura del Gauchito Antonio Gil, el santo popular más difundido de la Argentina. El trabajo discute de qué modo la fotografía expandida confronta la vigencia de los postulados tecnocientíficos ilustrados sobre la función social de la foto y su vinculación con lo real. El abordaje se realiza desde una perspectiva semiopragmática y utiliza herramientas teórico-metodológicas de los estudios visuales, la teoría y crítica de la fotografía, la semiótica y los métodos iconográfico e indiciario. La reflexión también retoma estudios propios sobre la expansión territorial geográfica y simbólica de la devoción al Gauchito Gil a través de las imágenes. Respecto a los resultados observamos que, en algunas imágenes de toma directa de exvotos y altares se acentúa la función testimonial de la foto. Sin embargo, lejos de insistir en su

concepción de registro fiel de lo real, los fragmentos actualizan la idea de la foto como huella diferida. En otras imágenes predomina el uso del recurso de la puesta en escena, la interrelación de medios y géneros. A modo de conclusión, entendemos que el estudio confirma la condición liminar de la fotografía. Por un lado, las producciones están marcadas por el pasaje de la era de la imagen analógica a la imagen digital. Por otro lado, constituyen ejemplos de la fotografía contemporánea argentina expandida que se ubica entre el reino del índice y la puesta en escena. En ese tránsito los conjuntos se vinculan a la instalación, la performance, la escultura, la pintura, la publicidad, los nuevos medios, las pantallas y nos interpelan desde el territorio en desplazamiento de la cultura visual.

Palabras claves: fotografía moderna; postfotografía; devoción popular; Gauchito Gil; Argentina.

Photography expanded and popular devotion in Argentina

Abstract

This text analyzes a series of contemporary photographic productions that recreate the devotion and figure of Gauchito Antonio Gil, the most widespread popular saint in Argentina. The paper discusses how expanded photography confronts the validity of enlightened techno-scientific postulates about the social function of the photo and its link to reality. The approach is made from a semiopragmatic perspective and uses theoretical-methodological tools from visual studies, the theory and criticism of photography, the semiotic, and iconographic and indexical methods. The reflection also refers own studies on the geographical and symbolic territorial expansion of the devotion to the Gauchito Gil through images. About the results, we observe that, in some direct images from votive offerings and altars, the testimonial function of the photo is accentuated. However, far from insisting on his conception of a faithful record of reality, the visuals fragments recover the idea of the photo understood as a deferred trace. In other images, the use of the staging resource predominates, the interrelation of media and genres. By way of conclusion, we understand that the study confirms the liminal condition of photography. On the one hand, the productions are marked by the passage from the era of the analog image to the digital image. On the other hand, they constitute examples of the expanded contemporary Argentine photography that is located between the index and the staging. In this transit, the ensembles are linked to installation, performance, sculpture, painting, advertising, new media, screens, and they challenge us from the displacement territory of visual culture.

Keywords: modern photography; postphotography; popular devotion; Gauchito Gil; Argentina.

Introducción

Este artículo analiza cómo algunas experiencias fotográficas contemporáneas desafían los enfoques asociados al pensamiento tecno-científico ilustrado que durante buena parte de los siglos XIX y XX han tomado a la fotografía como su objeto de estudio, tratando de adecuarla a una lógica de «verdad» en torno a lo real (Fontcuberta, 1997 & 2010).

En relación con dicho interrogante el trabajo presenta, en primer lugar, una discusión de orden teórico-conceptual y, en segundo lugar, un análisis empírico en torno a producciones de dos autores argentinos que abordan la re-creación de la devoción y la figura del Gauchito Gil, el santo popular más difundido de la Argentina¹. El corpus está compuesto por un ensayo con imágenes tomadas entre 1999 y 2002 por Estela Izuel, disponible en su página web², y un retrato del santo popular editado por Marcos López en 2008, de amplia circulación, re-significado en un nuevo montaje exhibitivo en 2016, en el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires.

Estela Izuel nació en La Plata en 1966, es egresada la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Desarrolla su actividad fotográfica vinculada principalmente los espacios de exhibición artística. Ha recibido varios premios y expuso en salones nacionales e internacionales. Se destacan las muestras «Praxis International Art Miami»; «Altar Girls» en el Museo de las Américas, Denver, USA; Interfaces La Plata – Corrientes, entre otros. Entre sus series de mayor difusión se pueden citar: «Cines y teatros» (2007-2012) y «Retratos en la Pileta» (2002-2004).

A través de un subsidio de la Fundación Antorchas la fotógrafa realizó un ensayo sobre santuarios populares entre 1997 y 2000. De esta experiencia surgió en 1999 la serie Gauchito Gil, compuesta por 11 fotografías en blanco y negro y color. El proyecto se conforma por tomas directas y de larga exposición en el santuario del santo popular con foco en las texturas y los detalles de las ofrendas y, luego, la descontextualización de objetos significativos fotografiados en estudio.

¹ Según la hagiografía más difundida, Antonio Mamerto Gil Núñez, más conocido como Gauchito Gil, era perseguido por desertar del ejército en tiempos de enfrentamientos entre unitarios y federales durante la conformación del Estado nación, en el siglo XIX. Tras sufrir una muerte violenta en las manos de la policía, fue canonizado por el pueblo. La celebración central en honor a este santo popular tiene lugar en un santuario ubicado la vera de la Ruta Nacional N° 123 en la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes- Banderas y cintas rojas, símbolos religiosos diversos y comercio marcan el sitio donde muriera degollado posiblemente, un 8 de enero de 1878. Según cuenta la leyenda, un supuesto milagro que habría realizado poco antes de morir (el de salvarle la vida al hijo de su verdugo) y por repartir su botín entre los más necesitados dio origen a la historia de gaucho milagroso y justiciero. La devoción se extendió a toda la Argentina entre los años 90 y los 2000 (Barrios, 2015).

² La página web puede consultarse en el siguiente link: <http://www.estelaizuel.com>

Por su parte, Marcos López, nació en Santa Fe en 1958 y en sus inicios indagó en la fotografía documental, destacándose el retrato en blanco y negro. Luego se dedicó de lleno a la foto publicitaria y artística y el cine. En su producción se destacan las series «Retratos», «Pop Latino» y «Sub-realismo Criollo», realizadas entre los años 1990 y los 2000. Sus obras forman parte de las colecciones nacionales e internacionales como el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León en España, la Fundación Daros-Latinoamérica en Suiza, Quai Branly, entre otras colecciones públicas y privadas.

En el marco de la serie «Sub-realismo criollo» López construye el retrato «Gauchito Gil». En esta producción, el autor se apropia y reinventa la figura más difundida en las estampitas del santo popular revirtiendo su sentido a partir de la cita y la parodia. El trabajo se destaca por la puesta en escena deliberada y una posproducción digital con actitud totalmente pictórica.

Con la re-imaginación de los rituales, altares, exvotos y la iconografía central del Gaucho Gil, la producción de estos fotógrafos asume un rol activo en la expansión que la propia devoción experimenta a partir de la década de 1990. En esta década los rituales se desplazan desde la provincia de Corrientes³, su lugar de origen, a todo el país, a través de la migración de fieles que llevan consigo sus prácticas y creencias, la instalación de altares ruteros y una multiplicación discursos de la comunicación masiva y de las artes que también colaboran en la proliferación (Barrios, 2016 & 2018).

No obstante, más allá de la relevancia que adopta el tema abordado por las imágenes, este escrito se concentra en indagar de qué modo la propia fotografía expandida argentina confronta desde la praxis los postulados la teoría fotográfica tecno-científica ilustrada sobre la función social de la foto y su vinculación a lo «real», ligada al registro objetivo. Se atienden no sólo los pasajes de la foto entendida como evidencia a la de simulacro, sino también su carácter de dato icónico manipulable e integrable a ensamblajes diversos –lo pictórico, la instalación, la performance, lo cinematográfico– que cobran sentido en su puesta en escena, en un espacio-tiempo de enunciación específica.

³ Corrientes es una provincia ubicada en el Nordeste argentino que limita con la República del Paraguay y el Brasil. Este anclaje fronterizo condicionó históricamente la formación socio-cultural de la región. Asimismo, se trata de un territorio caracterizado por configuraciones religiosas complejas donde confluyen el catolicismo implantado en la Colonia, las pervivencias de prácticas y creencias heredadas del legado afro guaraní. Tiene un santoral popular propio, en cuyo marco se destacan los gauchos alzados o rebeldes santificados por el pueblo. Los gauchos alzados fueron obligados a vivir en clandestinidad por mostrarse reacios a integrarse al proyecto civilizador durante la conformación del Estado nación. Este proyecto imponía a estos hombres mestizos o criollos e indígenas condiciones de explotación y marginalidad. Inspirado en estas figuras hostiles surge en la literatura «El Gaucho Martín Fierro» de José Hernández, en 1872, entre otros textos que erigen al gaucho en un símbolo «otro» de la nacionalidad argentina (Barrios, 2015 & 2021).

Método

El abordaje se enmarca en una perspectiva de análisis cualitativa y un enfoque semiopragmático a partir del cual se comprenden los conjuntos fotográficos como textos complejos y configuraciones activas de producción de sentidos que son producto y, a su vez, dialogan con un contexto; es decir, se inscriben en un marco referencial y pragmático específico.

En términos generales, el análisis retoma herramientas teórico-conceptuales de la teoría y crítica de la fotografía, los debates del giro pictorial de los años noventa que discuten los estudios visuales y las reflexiones sobre la complejización de la relación entre medios, artes y vida cotidiana en la cultura visual contemporánea. En este marco, resultan especialmente relevantes, en relación a los casos abordados, las reflexiones sobre las relaciones entre índice y artificio, «lo fotográfico» y la postfotografía planteados por Phillippe Dubois (2008); David Green y Joanna Lowry (2007) y Joan Fontcuberta (1997, 2010 & 2016), respectivamente.

En términos específicos, para el abordaje de las imágenes –que forman parte de un ensayo documental y un retrato parte de una serie expandida en reapropiaciones en montajes de sala–, el trabajo se vale de herramientas de la semiótica de la cultura que permiten pensar los conjuntos fotográficos como desde la noción de “ensemble”. En términos de Lotman (2000) se trata de unidades heterogéneas que no sólo plantean interrelaciones diversas entre imágenes, palabras, medios al interior de su estructura sino también dialogan con el afuera y apelan a referentes de la memoria cultural para su configuración. Asimismo, los ensayos, el retrato y las series fotográficas se presentan como textos complejos que combinan distintos tipos de sistemas de signos, discretos y no discretos, una dimensión visible y otra enunciable, donde las relaciones entre las partes y éstas en la configuración el todo resultan relevantes para advertir la orientación de los sentidos.

Los conjuntos visuales se conciben también como zonas de umbrales y pasaje donde pueden reconocerse las posiciones de sujetos –también relacionales–, la influencia de cierto “ojo de época” vinculado a la configuración de formaciones históricas-discursivas específicas y el funcionamiento de las operaciones de transversalidad que experimentan los diversos lenguajes, medios, géneros. En esta línea, la investigación plantea reflexiones sobre la paradoja y los lindes en la praxis fotográfica inspirados en los abordajes sobre los umbrales semióticos y discursos paradójicos desarrollados por Ana Camblong (2003; 2014) y reapropiados para el estudio de configuraciones visuales en desplazamiento en torno a la devoción del Gauchito Gil, publicados en diferentes trabajos propios (Barrios, 2017, 2018 & 2021).

Finalmente, el trabajo retoma algunas herramientas del método iconográfico revisado por Boris Kossov (2001) para estudio de la fotografía; los aportes de Roland Barthes (1986) para pensar las relaciones entre imágenes y

palabras en conjuntos discursivos heterogéneos; y del método cualitativo indiciario planteado por Carlo Ginzburg (2008) que permite seguir los rastros, las huellas, los indicios que los conjuntos visuales revelan a fin de reflexionar sobre realidades más complejas aludidas.

Fotografía y verdad en el pensamiento tecno-científico ilustrado

La lente del tecno-centrismo concibió a la fotografía desde sus inicios (Francia-1839) como una técnica capaz de documentar fielmente la realidad prácticamente sin la intervención del hombre. Por su relación de semejanza y continuidad indicial con su referente, en función de intereses y visiones de mundo específicas, se la llegó a considerar como un «espejo de lo real». Sin embargo, esa concepción de esencia mimética se transformó al tiempo que los estudios reconocieron el valor testimonial y documental desde una visión crítica y observaron en la foto un artefacto que permite al hombre construir su versión de lo real.

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

Una mirada retrospectiva más detenida sobre estas dimensiones nos lleva a advertir que el relato científico tecnocentrista del siglo XIX ocupó un rol fundamental en la consideración de la foto como el registro más fiel de lo real.

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

Con el objetivo de redoblar ese sentido de «copia fiel» no mediada un aviso publicitario que promocionaba el daguerrotipo indicaba «Deja que la Naturaleza plasme lo que la Naturaleza hizo» (Fontcuberta, 1997, p.26).

Esta línea de argumentación, como señala Fontcuberta, presenta a la naturaleza como la productora de su representación a través de la fotografía. Hasta el propio Albert Bisbee hacia 1853 resalta en su manual de daguerrotipia que tal era la «capacidad de certeza y magnitud» de la técnica que «las facultades humanas resultan incompetentes (...) los objetos se delinearán ellos mismos y el resultado es verdad y exactitud» (Bisbee en Fontcuberta, 1997, p.27).

Bajo ese paradigma del «automatismo natural» (Fontcuberta, 2010, p.10), carente de filtros ideológicos, se propagó el ideal de objetividad que construyó a la fotografía como una de las principales aliadas del pensamiento tecno-científico ilustrado. Como sostiene Fontcuberta (2010), al postularse que la cámara no miente y que «toda foto es una evidencia la foto se convertía así en una ética de la visión» (p.10).

El filtro cultural y la construcción de la mirada

Hasta aquí, como señala Rancière (2008), la fotografía venía a «encarnar la idea de la imagen como realidad única resistente al arte y al pensamiento» (p.108) que desde esa insistente negación de su estatuto de arte también se le negaba a la imagen su carácter de objeto fabricado.

Como contrapartida a mediados del siglo XX hasta nuestros días varios estudios interdisciplinarios de las ciencias sociales se ocuparon de develar que la fotografía lleva desde su origen el germen de «transformación de lo real», partiendo de la propia necesidad de una toma de posición del fotógrafo en la captura, una relación de distancia/cercanía con lo retratado donde se desarrollan diversas relaciones intersubjetivas y la dinámica de la producción de sentidos en la que se inserta el recorte, conllevando diversas operaciones de alteración en su reproducción y apropiación.

En este sentido, Kossoy (2001) insiste en los modos en que el recorte fotográfico se encuentra atravesado por un «filtro cultural», focalizando en los sujetos y los contextos que atraviesan la configuración de las fotografías.

También Fontcuberta (1997; 2010) discute la noción de «espejo de lo real» desde la encrucijada de reflejo aséptico y reflejo especulativo que cada fotografía implica en su configuración, así como desde las manipulaciones tanto en instancias de preproducción (montajes, entre otras operaciones) como de posproducción (retoques de revelado o de intervención digital) que configuran a estas representaciones visuales.

De este modo, la consideración de la foto pendula entre el documento objetivo (ya arduamente puesto en cuestión) y el artefacto cultural, social e históricamente construido. Y es esta doble dimensión que opera en los significados atribuidos a la re-presentación fotográfica y que la convierten en una suerte de discurso paradójico.

También Tagg (2005) recalca que la fotografía carece de una identidad estable y que aquellas identidades que le adosan los sujetos y su función surgen de su revoloteo por un campo complejo de espacios institucionales vinculados a prácticas y a formaciones históricas y discursivas específicas.

En definitiva, a partir del giro cultural, el enfoque constructivista y el posterior giro visual, las fotografías dejan de concebirse como instrumentos neutros de registro de una realidad para concebirse forma de producción de

sentidos anclada a una cadena semiótica discursiva y atravesada por regímenes de regulación del ver y mostrar que, a su vez, condicionan lo que la foto hace visible por la operación de alguien que construye una mirada.

De este modo, el análisis se centra más allá de la materialidad y lo que exhibe a simple vista la imagen en los modos de construcción de la mirada. Una mirada que se presupone al decir de Grüner (2001) históricamente situada y culturalmente sitiada por lo que Mirzoeff (2003) insiste que las imágenes requieren ser estudiadas «como puntos de intersección de la visibilidad con el poder social» (p.17-18).

«Lo fotográfico» entre el reino índice y la puesta en escena

Ahora bien, pensar una mirada situada implica pensar también cómo las experiencias del mundo contemporáneo en esta indagación del estatuto de «lo fotográfico» vienen a desestabilizar los modelos de representación dominante.

De hecho, en un escenario atravesado por cambios tecnológicos y nuevos medios, donde la vida contemporánea transcurre en una pantalla y la experiencia humana se plantea más visual y visualizada que antes, la fotografía, se transforma en una célula primigenia de la cultura visual (Mirzoeff, 2003; Fontcuberta, 2010).

Esto hace que la fotografía trascienda su condición documental y función de prueba para asumir un valor simbólico. Asimismo, esa relación se complejiza mucho más en el marco de lo que Fontcuberta (2010) llama la era de la posfotografía, donde la construcción fotográfica está más bien regida por la lógica del montaje o de las intervenciones manuales o digitales ya sean explícitas y consensuadas como ocultas o disimuladas que refuerzan la ilusión de verdad del documento. Aquí se realza su carácter de dato icónico manipulable e integrable a imágenes híbridas (Dubois, 2008).

No obstante, la fotografía no deja de configurarse, recrearse y re-pensarse en relación con su carácter indicial, en torno al lazo que la une con la idea de rastro-memoria. En este sentido, cabe recordar que diversos autores siguiendo a Roland Barthes y la tradición peirciana de las tipologías del signo aún insisten que la foto es ante todo un signo que mantiene una relación de contigüidad física con su referente. Sin ir más lejos, Dubois (2008) indica que: «antes de cualquier otra consideración representativa (...) es esencialmente, es el orden de la huella, de la traza, de la marca (...) pertenece a toda una categoría de signos» (p.44-55).

Llegados a este punto, vale preguntarse: ¿qué idea de rastro, de huella, de foto ligada con la memoria plantean las prácticas fotográficas contemporáneas? ¿Se puede simplemente hablar del carácter indicial y/o simbólico como una suerte de compartimentos estancos en la configuración semiótica de las imágenes fotográficas? o ¿debemos focalizar la mirada en los

umbrales, la intersección de signos que a través de mecanismos de traducción múltiples diseñan los ensambles fotográficos complejos?

En el sentido de estas preguntas, nos interesa comprender cómo las producciones de Estela Izuel y Marcos López dialogan con aquellos postulados que reclaman todo el tiempo a la fotografía su adecuación a un paradigma de «verdad» tecnocientífica; de qué modo estas producciones los reafirman o confrontan desde una lógica dialéctica que pone en suspenso esa condición de verdad.

Tomas directas en el santuario, inscripciones de fe, huellas de memoria

En su serie «Gauchito Gil» Estela Izuel bucea por las diversas capas semánticas del santuario y la devoción de esta figura popular. Ella llega a este trabajo gracias a una beca de la Fundación Antorchas que le posibilita recorrer por varios meses, entre 1997 y 1999, santuarios y capillitas populares de todo el país. Entre ellos se incluyen altares abigarrados levantados en honor a la Difunta Correa⁴.

En una entrevista para un programa televisivo, la fotógrafa comenta que lo primero que le llamó la atención fueron los montículos de piedras, cintas, banderas que configuran algunas capillitas, muchas de ellas aisladas en caminos desolados de diferentes puntos de la geografía argentina, como el propio Sur patagónico argentino (Izuel, 2015).

Las primeras experiencias fotográficas de su trayecto tuvieron como resultado capturas en blanco y negro, en su mayoría de planos medios y generales. Estas imágenes encierran la mirada del foráneo que se asoma al misterio y construye una estética que destaca la belleza de lo distante y desconocido.

Posteriormente, la interrelación de las primeras hacia las últimas fotos, evidencia cómo el propio viaje fue virando la mirada de la fotógrafa que comienza a ingresar y registrar los mundos íntimos de las capillitas y los exvotos que materializan la relación de los promesantes con la divinidad. Son los propios devotos quienes comienzan a contarle a Izuel las historias que los altares resguardan y la introducen al mundo devocional «desde adentro».

⁴ Estas figuras en su mayoría responden «santificaciones populares», exceptuando los casos de algunos santos oficiales. Los santos populares son personas que han sido sometidos a procesos de canonización por parte del pueblo, como instancia diferenciada de los procesos canonización oficial, luego de haber sido víctimas de injusticias o sufrir una muerte violenta. Por un lado, estas sacralizaciones populares son leídas como marginales y hasta cuestionadas por la institución católica, y por otro, son leídas como espacios de «revancha simbólica» o formas alternativas de veneración recreadas por los sectores populares (Barrios y Giordano, 2015, p.354).

En este trayecto, la fotógrafa llega al santuario central del Gauchito, ubicado en Mercedes, Corrientes, donde opta por el registro directo con preponderancia de la estética del recorte, el *zoom* en los detalles y en la exacerbación del tono rojo. Al respecto la autora recuerda en sus primeros viajes a la Patagonia también le llamaba la atención que las capillitas eran rojas. De allí, empezó a buscar, investigar y decidió pasar de sus primeras tomas en blanco y negro al color (Izuel, 2015).

Cuando a la fotógrafa le preguntan qué obra elegiría de la serie «Santuarios Populares», ella destaca «Capilla de la Difunta Correa, 1999». Se trata, según sus palabras una imagen que «representa un plano, una pared que deja ver sucesivas capas de materiales: hollín, tiza, esgrafiado, una imagen suspendida, capas de textos, y a la vez capas del tiempo transcurrido» (Izuel, s/f).

Resulta interesante la cita porque marca gran parte de la propuesta que desarrolla en la serie «Gauchito Gil». En este proyecto, su mirada se descentra de aquello sobreexpuesto, de las imágenes atrapantes de la puesta en escena, el melodrama y la espectacularidad del propio ritual que reúne multitudes y que asaltan y azotan la visión en otros proyectos documentales (Barrios, 2016 & 2017).

En otras palabras, su propuesta se aparta del retrato de las personas y los cuerpos en acción, que prevalecen por ejemplo en las producciones fotos periodísticas-documentales circulantes en torno a la festividad del 8 de enero, inclinándose por la indagación del microcosmos de las ofrendas, pero en una suerte de estado de suspensión. Construye fragmentos congelados, inanimados, donde casi no se perciben acciones o movimientos humanos, aunque en algunos registros dejan filtrar la intensidad viva de una llama encendida o el paso a un margen del cuadro de alguna persona.



Imagen 1. Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 1999/2002 (Imagen 7 de 11).

Para lograr estos recortes, la autora recurre a detenimiento controlado en los exvotos. Retrata superficies significantes observadas a través de estrategias de focalización que le posibilitan dirigir la atención al detalle, aislar y resignificar un objeto que de otro modo pasaría desapercibido. El detenimiento controlado implica, en algunos casos, tomas de larga exposición con un encuadre premeditado, medido. El proyecto también presenta un aprovechamiento de la luz ambiente para explorar la atmósfera propia del espacio retratado.

De este modo, cobran fuerza en la escena de «lo fotográfico» objetos, detalles de paredes del santuario mercedeño que dejan ver sucesivas capas de trazos, de inscripciones de fe, agradecimientos o pedidos escritos, que responden al orden de la huella, del vestigio; también cortinas que se superponen en los estantes de recuerdos atiborrados de objetos, de cintas, de bultos de santos, rosarios. Las formas se sobreimprimen como retazos densos, espesos de memoria.

Montajes de estudio, simbolización, metáfora de la sangre derramada

La documentación de Estela Izuel construye en el camino un lenguaje singular de simbolización del mundo del Gaucho Gil. Cada inscripción, objeto de recorte, delinea un itinerario simbólico de la devoción con un alto contenido visual y también emocional.

En este sentido, las últimas imágenes de la serie dejan ver cómo la mirada experimenta un nuevo viraje. La fotógrafa abandona del registro

directo en el santuario y acude a aislar determinados objetos de alto contenido simbólico para llevarlos a un estudio fotográfico y plantear con ellos foto-instalaciones que subvierten el registro documental.

En ese marco, la autora también se vale de la combinación de lenguajes y medios, convocándonos a reflexionar sobre la condición de la foto como «imagen híbrida» (González Flores, 2005). Conjuga la utilización del medio fotográfico, la instalación y un indudable gesto pictórico en el desarrollo conceptual que se potencia a través de la puesta en escena, la exaltación del rojo y la expresión de las emociones.

En estos modos de representar influyen la formación en Bellas Artes de Izuel que ya estaban presentes en los encuadres cuidados del santuario que implicaban la preparación del trípode, la medición de la luz, la corrección de la exposición de la película. El procedimiento traduce una autoconciencia reflexiva por parte de la autora sobre la técnica, del medio utilizado, puesto al servicio de la modelización sensible del mundo.

Luego de la descontextualización de exvotos y los recuerdos del santo popular (como una lámpara o un reloj con inscripción de la iconografía del Gauchito, probablemente adquiridos en una feria) y su recontextualización para el montaje en un estudio, la serie presenta la captura de objetos exclusivamente creados para la escena. Por ejemplo, una de las imágenes muestra unas boleadoras de cuerdas y seda roja que metaforizan la idea del Gaucho y la sangre derramada en su muerte.



Imagen 2. Estela Izuel. Serie Gauchito Gil. 2000/2001 (Imagen 9 de 11).

En esta fotografía el artificio se exagera desde lo formal y lo conceptual ya que alude a representaciones sociales que fueron construyendo las historias más difundidas de la figura popular, ancladas y, permanentemente, actualizadas en la memoria colectiva. Por un lado, las boleadoras están presentes en la iconografía más difundida de la figura milagrosa materializada en las estampitas. Por otro lado, también remite a uno de los artefactos más presentes en las diversas imágenes que recrean a los gauchos argentinos de las pampas, los gauchos de las retóricas de la nacionalidad.

Asimismo, la hagiografía más difundida del santo señala que Antonio Gil se convirtió en desertor al retornar de la Guerra del Paraguay y negarse a ser reclutado para seguir combatiendo en los enfrentamientos internos entre celestes y colorados. En su fuga es capturado y degollado colgado de un árbol. Las boleadoras de sangre remiten a aquel episodio.

Además, esta imagen junto al conjunto de la serie no se presenta sola en su publicación web, sino que en la puesta en pantalla las fotografías pasan automáticamente ante la mirada del espectador junto a un poema que se mantiene fijo en la parte inferior de la página e interpela permanentemente en el recorrido visual.

El poema se llama «La Refalosa» y fue escrito por Hilario Ascasubi en Montevideo durante el sitio que Oribe impuso a esa ciudad entre 1842 y 1851. El narrador y protagonista es el mazorquero federal que le advierte a un «gaucho salvajón» unitario que no pierde la esperanza en «hacerle probar qué cosa es Tin y Tin y la Refalosa». La refalosa que es una danza popularizada en tiempos de Rosas, nombra aquí la tortura, el estaqueamiento y el degüello al que se somete al unitario y que, como una faena de animal de campo los federales lo disfrutaban.

Lo más interesante de este texto es que puesto en relación con las imágenes vuelve a vincular las dimensiones de la figura y devoción del Gauchito Gil en el escenario de los enfrentamientos entre unitarios y federales. En este contexto, si las boleadoras de sangre plantean una visual potente, el texto de Ascasubi redobla esa apuesta y nos convoca a pensar como plantea Lizarazo en cómo «una imagen puede devenir en poesía y la poesía puede hacerse imagen» (Lizarazo, 2004, p.53)

Puesta en escena deliberada, ensamblajes complejos, discursos de identidad

La puesta en escena deliberada, la interrelación de medios y la alusión a las retóricas de la identidad y la alteridad nacional cobran mayor despliegue en la producción de Marcos López. Entre los años noventa y los años dos mil, las obras del autor de focalizadas en la resignificación iconográfica de

Latinoamérica en la serie «Pop Latino» también comienzan a explorar la Argentina de la periferia con «Subrealismo criollo».

En esta serie, López se ocupa de exaltar el color local, indagar en los tipos y estereotipos identitarios argentinos, todo ello queda inserto en la exploración de lo que él concibe como la «poética de la periferia» y la «textura del subdesarrollo»⁵. La producción también materializa un relato autobiográfico fabulado con reminiscencias constante a lo que el fotógrafo denomina «textura emocional de los recuerdos» de la infancia, de los miedos, de los deseos reprimidos (Barrios, 2021).

La foto que abre la serie es «Asado en Mediolaza» del año 2001, que remite a la «Última Cena» de Leonardo Da Vinci para recrear un ritual de asado de domingo entre amigos. Castellote (2010) considera que es una obra emblemática dentro de la fotografía latinoamericana contemporánea porque marca una ruptura con el academicismo documental y la sustitución de los mitos por los protagonistas anónimos de la historia. En este marco, cobra visibilidad el retrato «Gaucho Gil» que también se construye a partir de estrategias de cita, parodia y apropiación.



Imagen 3. Marcos López. Gaucho Gil. Buenos Aires, 2008.

En lo que respecta al orden de la representación, el retrato plantea una reinención de la estampita de mayor divulgación del santo popular, donde su sentido original aparece subvertido a través del uso del recurso de la parodia.

⁵ Para López esa “es la poética con chancletas de Taiwan y piletas de pelopincho. Espejitos de colores y teléfonos celulares en un país de cartón pintado (...) una reflexión sobre la identidad emocional” (Entrevista, La Gaceta, 2013). Textura que Castellote interpreta como aquella que “convierte en símbolo de una sociedad que a menudo ha basado su identidad en los referentes prestados por las culturas centrales” (Castellote, 2010).

La imagen cuestiona tanto el estatismo de la estampita como la concepción del gaucho apacible y sumiso ampliamente difundido por los discursos identitarios nacionales que ella vehiculiza.

Según las palabras del propio López, esta propuesta recrimina que la representación del gaucho rebelado al orden canonizado por el pueblo termine pareciéndose a todas las estampitas de santos católicos, con la pose estática, boleadoras colgando, en estado de sumisión y sobreimpreso a una cruz del sacrificio cristiano (Saidón, 2011).

En ese sentido, el fotógrafo deja de lado la imagen del gaucho que se rinde ante la daga del enemigo sin pelear y rescata el gaucho que prefiere el exilio a ser sometido, como lo habría hecho el propio Antonio Gil en momento que huye y empieza a ser perseguido cuando se niega reclutado para los enfrentamientos entre celestes y colorados. Esta reversión está inspirada en la figura de «Juan Moreira», novela de Eduardo Gutiérrez, de 1879, llevada al cine por Leonardo Favio en 1972. La particularidad de este gaucho es que se mantiene rebelado y subversivo al orden hasta su trágico fin.

Acerca del modo de construcción y presentación, la foto se libera de la necesidad de presentarse como un registro fiel a lo real y se abre al juego del simulacro sin semejanza. El fotógrafo recrea al Gauchito Gil en la piel del actor, escritor y editor entrerriano Damián Ríos. Se trata de una puesta en escena deliberada, teatral, con despliegue de vestuario, construcción de personaje y escenografía que incluye un importante trabajo de posproducción digital, intervención postprint y mecanismos de montaje articulados a ensamblajes complejos.

La fotografía se integra a una amalgama de soportes, medios y lenguajes que ponen en discusión los límites de las artes no sólo en las instancias de producción sino también de exhibición. En ese sentido, por ejemplo, la imagen cobró forma de foto-instalación en el ámbito de la exposición «Ser Nacional», curada por el propio López como parte de la muestra mayor titulada «Doscientos años. Pasado, presente y futuro» y exhibida entre agosto de 2016 y abril de 2017 en el Centro Cultural Kirchner, en Buenos Aires.

La propuesta se construyó como una gran instalación y *work in progress* que ocupó toda una sala con el fin de visitar y re-versionar los tipos y estereotipos sociales de la argentinidad cuando en el país se conmemoraban 200 años de la independencia, ocurrida en el año 1816.



**Imagen 4. Marcos López. Altar al Gaucho Gil.
Exposición Ser Nacional. CCK, Buenos Aires. 2016**

En este marco, el retrato del Gauchito Gil entró en diálogo con otras imágenes representativas de «Sub-realismo criollo» como: «El cumpleaños de la maestra», «La carnicera con cuchillo», «Ceferino Namucurá» o «San Expedito». Las fotografías fueron intervenidas y articuladas obras visuales originales y copias de destacados artistas argentinos, canciones paradigmáticas de la música nacional y fragmentos de discursos orales que sonorizaron el espacio expositivo.

De este modo, durante la visita a la sala el espectador podía encontrarse las obras como «Pablo boxeador» (1977) de Pablo Suarez o «La familia del peón» (1975) de Antonio Berni. Las imágenes de las pinturas salían de sus marcos y se continuaban en los trazos del pincel de la pared. En este collage tridimensional se entretrejieron también piezas del periodismo gráfico que han marcado hitos en la historia argentina, libros, discos, mapas y elementos de utilería que apuntalaban la escenografía.

Los conjuntos visuales fueron montados con el fin de generar zonas con «coágulos de elevada alta significatividad» (Lotman, 2000) y sentidos que exceden los límites de cada cuadro. En cada rincón, las composiciones establecían relaciones intra y extra- textuales e intermediales complejas y se focalizaban en mostrar el permanente estado de represión y los deseos de liberación de los personajes contenidos por un contexto social de precariedad y violencia.

El drama social se materializaba en los gestos, rostros, cuerpos y en los flujos constantes de tinta roja que, como simulacro de la sangre y el dolor, atravesaban los retratos, objetos, colchones pintados con retratos de héroes o los mapas de las provincias argentinas.

En medio de ese tono de dolor y desolación exacerbada, Marcos López le otorgó centralidad a la imagen de santos populares, como el Gauchito Gil, la Difunta Correa o María Soledad Morales, y a personajes de la literatura y el folclore nacional re-mitificados y sacralizados en el ámbito de la exposición, como Mercedes Sosa o Atahualpa Yupanqui.

De este modo, entre pastos secos, escombros de bultos de próceres y de líderes políticos que aluden a la degradación de las culturas locales y la contradicción de los relatos de la identidad nacional que López explora desde una «poética de la periferia», se levantaban los altares populares y los exvotos como lugares de pervivencia de esperanzas, resistencias cotidianas y gestos de ternura.



**Imagen 5. Marcos López. Altar a Atahualpa Yupanqui.
Exposición Ser Nacional. CCK, Buenos Aires. 2016.**



Imagen 6. Marcos López. Altar a María Soledad Morales.
Exposición Ser Nacional. CCK, Buenos Aires. 2016.

Conclusiones: paradojas y desafíos de la fotografía expandida

Las producciones aquí revisadas anulan la posibilidad de seguir pensando la fotografía con la lente del tecnocentrismo. Por el contrario, estas experiencias de «lo fotográfico» exigen re-direccionar los interrogantes hacia las políticas y las subjetividades que atraviesan la ordenación, construcción, deconstrucción y re-significación de la mirada. Como sostienen Lowry, Green y Company (2007) así como los intereses y prácticas de los fotógrafos han cambiado, también los enfoques teóricos se actualizaron para lograr una mejor comprensión del medio fotográfico y viceversa.

En este sentido, una de las vías de reflexión que se presenta más productiva pasa por tratar una comprensión más exhaustiva de la condición de artefacto cultural que comporta la fotografía, sin desatender la dimensión de «mostración» o «presentación» que también incide en su performatividad (Barrios, 2016).

Las escenificaciones fotográficas que proliferaron desde mediados del siglo XX y tienen protagonismo en los espacios expositivos culturales y artísticos actuales exponen el retorno de la subjetividad reprimida por la fotografía científica moderna. Esto también devela la inquietud que siempre tuvo la fotografía de ampliar sus horizontes y de no contentarse sólo con documentar para justificar el discurso de la verificación sino también de imaginar y de regenerar sentidos.

No obstante, la discusión sobre los límites para definir el valor documental y de artificio de la fotografía sigue latente. Al respecto, las reflexiones sobre las producciones de Estela Izuel y Marcos López nos llevan

a confirmar la condición liminal de «lo fotográfico» situado entre ese reino del índice y la puesta en escena. Como toda figura paradójica aquí no se resuelve la contradicción, sino que la relación dialéctica se radicaliza en los pasajes de la propia praxis fotográfica.

Al inicio del análisis de la serie de Izuel nos preguntábamos ¿qué documentan las fotografías? ¿qué idea de rastro-memoria suponen? De lo observado podemos señalar que, mientras las inscripciones de peticiones y agradecimientos al Gauchito Gil en las paredes y en las placas son huellas directas, los registros de toma directa de Izuel son también huellas «que han sido producidas a partir de la colisión de los rayos luminosos sobre la película fotográfica» (Fontcuberta, 1997, p.78).

Sin embargo, como plantea Fontcuberta, las fotografías son «huellas diferidas» porque entre el modelo, la referencia y el soporte intervinieron dispositivos y operaciones tecnológicas, ideológicas y culturales. Se trata de un filtro cultural, en términos de Kossoy (2001), que determina el modo de composición, manejo de exposición, medición de luz, que no busca traducir fidedignamente lo real sino potenciar una mirada particular de lo real.

Por otra parte, las fotografías no son indiciales sólo porque la luz se registre en un instante sobre la porción de película fotosensible sino «primero y ante todo porque se hicieron» (Green y Lowry, 2007, p.50). Como plantea Dubois (2008), la fotografía es inseparable del acto que la produce, es decir, del proceso que supone y se conforma también con el fotógrafo como agente, sujeto y su gesto condicionado por una formación, influencias y contexto de producción.

En este sentido, en la propuesta de Estela Izuel, lo que cobra significación no es tanto el índice en tanto conexión de lo representado con su referente, sino los modos en que la construcción codificada de los signos del conjunto de 11 fotografías de la serie adquiere sentido para nosotros. Es decir, más que el qué se representa y su relación de verdad o falsedad con el referente, interesa el modo en que la fotógrafa devela las inscripciones superpuestas devenidas de tiempos diversos que esconde cada rincón de mundo iconográfico del santo popular. De este modo, nos presenta aquello que pasaría desapercibido a la vista distraída de cualquier transeúnte-espectador como plimpestos densos de memoria, punzantes, interpeladores.

En otras palabras, al afirmar la fotografía esa condición paradójica de documento y artificio, más que invitar a pensar un contenido de verdad nos provoca a salirnos del sentido común para mirar el mundo de otro modo.

Como contrapartida a la importancia que adquiere la noción de rastro-huella en las primeras imágenes de la serie, las últimas de montajes de estudio, como en casi toda obra de Marcos López, se delinea una tendencia performativa que se vale del recurso de la puesta en escena.

Las últimas imágenes de la serie de Izuel y el retrato de López se redefinen contrapuestas a las intenciones de los ensayos foto-periodísticos y documentales dominantes del siglo pasado porque se despojan de la necesidad de estar en el lugar de los acontecimientos y sujetos a la captación del momento decisivo, para lanzarse con libertad a la construcción de la imagen.

La puesta en escena deliberada, sobre todo en la retórica de López, además se inscribe dentro de una fotografía expandida que, apuesta a la interrelación de medios, al juego y aprovechamiento de las potencialidades de la instancia de posproducción. Estas expresiones se volverán claramente hijas de la era de la posfotografía anunciada por Fontcuberta (2010).

En ese marco, como señala Dubois (2008), si bien la foto es antes que nada huella física de la presencia también se vuelve un dato icónico manipulable como cualquier otra sustancia concreta. Por lo tanto, allí reside su capacidad para combinarse, integrarse, interrelacionarse a otros materiales y medios para la conformación de la obra.

De este modo, la fotografía contemporánea, referenciada en las dos producciones analizadas, adquiere también aquel carácter complejo del «ensemble». El término, siguiendo a Lotman (2000), nombra la combinación de lenguajes y traducciones intra e inter-textuales que conviven en el cine y el teatro y donde también la noción de autor queda relativizada.

Finalmente, la interrelación de la fotografía con la instalación, performance, escultura, pintura, publicidad, los nuevos medios y las pantallas nos exigen desplazar su concepción hacia la experiencia «lo fotográfico» inscrita en el campo expandido de la cultura visual (Fontcuberta, 1997; 2010; Mitchell, 2003).

En ese sentido, coincidimos con Lowry, Green y Company (2007) que «la fotografía ya no tiene (si es que alguna vez la tuvo) ninguna estabilidad ontológica» (p. 8) y que, por el contrario, nos interpela desde la paradoja, desde su condición de experiencia liminar⁶ y desde un terreno relacional, incierto, y en permanente desplazamiento.

⁶ La experiencia liminar nombra un punto de inflexión en la praxis en el que se instaura un nuevo modo de construcción de la mirada. Ana Camblong entiende que se trata de un umbral «que emerge instaurando la discontinuidad del límite (supone el continuo interrumpido) pero se abre al mismo tiempo un proceso de alteraciones imprevisibles que la dinámica de su emergencia desencadena una compleja potencialidad de componentes semióticos en juego» (Camblong, 2003, p.24).

Referencias bibliográficas

- Barrios, C. (2016). *Re-presentaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentido y formas de articulación de la cultura popular-masiva*. Tesis de Doctorado, La Plata: UNLP. Recuperado de URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52002>
- Barrios, C. (2017). Viajar, fotografiar, re-semantizar prácticas religiosas correntinas. Imágenes del Gauchito Gil entre las prácticas y los discursos. *Tesis de Maestría*. Misiones, UNaM. Recuperado de URL: <http://argos.fhyics.unam.edu.ar/handle/123456789/653>
- Barrios, C. (2018). "Fotografía y devoción rutera: pasajes de la travesía de Estela Izuel al Gauchito Gil"; en: Giordano, M (Coord). De *lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*. (pp.51-77). Buenos Aires: Biblos.
- Barrios, C. (2021). "Autobiografía fabulada y un Gaucho sublevado en la producción fotográfica de Marcos López"; en: Reyero, A., Sudar, L.& Barrios, C. (Comps). *Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica*. (pp.257-284). Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1986). Lo Obvio y lo Obtuso. En *Retórica de la Imagen*. Barcelona: Paidós
- Bourdieu, P. (1979). *Un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Calabrese, O. (1994). *La era neo-barroca*. Buenos Aires: Cátedra.
- Castellote, A. (2010). Perdonen el resentimiento. En López, M. *Marcos López* (8-9) Buenos Aires: Ediciones Lariviere. S.A.
- Camblong, A. (2014). *Habitar las fronteras*. Posadas: Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.
- Camblong, A. (2003). *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Edudeba.
- Cortes Roca, P. (2011). *El tiempo de la máquina*. La Plata: Colihue.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Fontcuberta, J. (ed.) (2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (ed.). (1997). *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ginzburg, C. (2008). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- González Flores, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Green, D.& Company, D. (2007). "De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica"; en: VV.AA. *¿Qué ha sido de la fotografía?*(pp.49-64). Barcelona: Gustavo Gili.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma.
- Izuel, E. (2015). *Escribir con luz*. Buenos Aires: Canal de Cable Conexión Educativa.

- Izuel, E. (s/f). Estela Izuel: visión del arte. En *Bola de Nieve*. Recuperado de: <http://www.boladenieve.org.ar/vision/473>
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: La Marca.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- Lowry, J., Green, D. & Company, D. (2007). "Prefacio"; en: VV.AA. "¿Qué ha sido de la fotografía?" (pp.7-9). Barcelona: Gustavo Gili.
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, (1),19-40. Recuperado de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Peirce, Ch. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Saidón, G. (2011). *Santos ruterros. De la Difunta Correa al Gaucho Gil*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cómo citar este trabajo

Barrios, C. (2022). Fotografía expandida y devoción popular en Argentina. *Polyphōnía. Revista de Educación Inclusiva*, 6 (1), 64-85. Disponible en: <https://revista.celei.cl/index.php/PREI>

Perfil académico

Cleopatra Barrios. Doctora en Comunicación (UNLP). Magíster en Semiótica Discursiva (UNaM). Licenciada en Comunicación Social y Técnica en Periodismo (UNNE). Investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la Argentina con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI-CONICET/UNNE). Integra el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen en dicho instituto. Es Profesora Titular regular en la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional del Nordeste. Sus trabajos se sitúan en el campo de los estudios visuales, la teoría y crítica de la fotografía y la semiótica. Investiga sobre la producción y re-significación de fotografías, audiovisuales y prácticas artísticas diversas ligadas a prácticas de sacralización en el Nordeste argentino.