

## Representaciones nodales y performatividad en fotografías sobre prácticas de la religiosidad popular correntina

Cleopatra Barrios

NEDIM-IIGHI (CONICET/UNNE)

cleopatrabarrios@hotmail.com

### Introducción

Con el objetivo de contribuir a las reflexiones llevadas a cabo desde el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)<sup>1</sup> sobre la conformación de la memoria y el imaginario del Nordeste argentino a través de la interpelación de la fotografía, entendida como objeto y herramienta válida para el estudio de estos temas, hemos centrado nuestra atención en los últimos años en el abordaje de las representaciones de prácticas de la religiosidad popular en la provincia de Corrientes<sup>2</sup>.

Entendíamos que en este marco socio-cultural e histórico –donde la tensión dialógica que se teje entre las prácticas y los discursos circundantes nos exigen re-pensar la construcción tanto de las pertenencias regionales como nacionales en función de los cambios del paradigma comunicacional<sup>3</sup>– la interrogación sobre los roles y relaciones de los ritos devocionales populares correntinos con los procesos de constitución de identidades y, en particular de las representaciones fotográficas que en estas prácticas se configuran, no podían quedar ajenas a tamaña discusión.

Más aun teniendo en cuenta que Corrientes, entre otros aspectos, se ha definido históricamente en el imaginario nacional como una de las provincias de mayor tradición católica de la Argentina pero que a la vez muestra una gran presencia de cultos populares, sobre cuya amalgama de componentes, nunca exenta de negociaciones y controversias, construye sus principales distintivos de identidad, es decir de “correntinidad”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> El NEDIM se constituyó en 2003 en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas de CONICET y desde entonces trabaja con un equipo interdisciplinario en el rescate, archivo, difusión y estudio de imágenes fotográficas del Nordeste argentino. Particularmente referimos a los aportes al proyecto “Memoria e Imaginario en el Nordeste argentino. Escritura, oralidad e imagen”. PICTO UNNE 130, dirigido por la Dra. Mariana Giordano, del cual formamos parte.

<sup>2</sup> A través de becas financiadas por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNNE y CONICET, Cleopatra Barrios viene desarrollando desde 2009 indagaciones sobre representaciones de prácticas religiosas en Corrientes. Actualmente está en curso el proyecto “Representaciones de prácticas religiosas en Corrientes. La fotografía como forma de registro y expresión de la memoria colectiva”, dirigido por Mariana Giordano y Alejandra Cebrelli. Por religiosidad popular entendemos junto a Forni (1986) retomado por Frigerio al “tipo de culto que es prácticamente paralelo e independiente de la Iglesia y el control clerical. El pueblo no solo espera resultados mágicos, sino que concibe a la religión como una directa relación con la divinidad usando como mediadores imágenes, la virgen, los santos, los muertos en vez de (o paralelamente con) una mediación de la Iglesia a través de la disciplina sacramental” (Frigerio, 1995:47), bajo cuya denominación consideramos se incluyen las prácticas tejidas en torno al santo popular ligado a las creencias paganas, Gaucho Gil y de la virgen de Itatí relacionado a los movimientos de la denominada piedad mariana popular en América Latina.

<sup>3</sup> Desde que los referentes de la Escuela de Frankfurt lanzaron su crítica hacia la participación de los medios modernos en la configuración de la cultura de masas y con la intervención de los Estudios Culturales ingleses con su proyecto teórico y práctico sobre el análisis de las condiciones de producción de los materiales de la cultura, es decir de los objetos, los discursos y las prácticas, los estudios de comunicación han planteado un cambio de paradigma. En Latinoamérica esto se traduce en la requisitoria, entre otros, de Martín Barbero (1987) que insisten en la necesidad de pasar de estudiar los medios a las mediaciones, de pensar la comunicación desde los procesos de socialización y reproducción de la cultura. Ello producirá desplazamiento de lo comunicacional del modelo mediocéntrico a la reflexión sobre la compleja configuración comunicacional contemporánea como proceso donde son vitales los interrogantes sobre los imaginarios y representaciones (Alicia Entel, 2006) y por ende sobre las identidades, los territorios y las prácticas que en ellas se constituyen y re-crean, siempre condicionadas por reglas y relaciones de poder (Hall, 2003; Barbero, 2003).

<sup>4</sup> Entre estos distintivos en el plano de la religiosidad correntina, sobresalen las imágenes de la Virgen de Itatí y el Gaucho Gil y todo lo que las prácticas en su torno implican. Para Piñeyro y González Vedoya, 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

Insistimos en la relevancia del estudio las fotografías de los ritos religiosos porque conjeturamos que, en tanto actualizan/legitiman visiones dominantes y/o visibilizan otras alternativas dando cuenta de la heterogeneidad<sup>5</sup> de estas prácticas, estas representaciones re-significan a las manifestaciones y forman parte de ellas como intertextos dirigidos por sistemas de articulación que regulan la dinámica la producción del sentido (Cros, 1992:10).

Al respecto, entendemos junto a Hall (2002) que las representaciones constituyen un componente central del “proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura”; y que ellas junto a aspectos institucionales y formales definen los imaginarios sobre las naciones. Pues así como en las prácticas de religiosidad también en sus re-significaciones fotográficas se pueden reconocer aspectos identitarios y rastros referenciales de la memoria social; huellas de las creencias, rituales y enseñanzas transmitidas en una comunidad que no se presentan sólo como testimonio de veneraciones compartidas, sino que actúan como un espacio donde se actualizan antecedentes históricos, culturales, religiosos, sociales, económicos, políticos e ideológicos.

En esta línea pretendemos debatir en este trabajo sobre: 1) las fotografías de religiosidad correntina leídas desde su función per-formativa y; 2) el trabajo operativo de la representación y su capacidad para transmitir conceptos ideológicos complejos a través de formas iconográficas que re-producen determinados conjuntos de significantes cristalizados en la circulación y por ende fácilmente reconocibles en la recepción y 3) la relación de estas dos dimensiones (performatividad/representación) y su influencia en los modos de percepción, re-significación de las propias prácticas de religiosidad y la constitución de adscripciones identitarias.

Para ello se trabaja sobre un corpus de fotografías de las festividades de la Virgen de Itatí<sup>6</sup> y el Gaucho Gil<sup>7</sup> tomadas entre 2008 y 2012 por los fotorreporteros Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi<sup>8</sup>, puestas en diálogo con otras discursividades -especialmente iconográficas- para dar cuenta del espesor temporal (la historicidad) de estas representaciones contemporáneas.

---

“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, a la vez, diacrónico y significativo “que tiene su anclaje en la tradición hispana – guaraníca, 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’”.

<sup>5</sup> Estas prácticas condensan discursos de filiación sociocultural disímil (provenientes del mundo católico y guaraní, influenciadas matrices tradicionales y modernas) que junto a Antonio Cornejo Polar podríamos caracterizar como “históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia”. Cornejo Polar (1994) Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte.

<sup>6</sup> Según la tradición oral fueron misioneros franciscanos quienes introdujeron a la provincia, más precisamente en la localidad de Itatí, la imagen de la virgen homónima alrededor del siglo XV. Desde entonces en torno a ella se tejieron diversas prácticas rituales, muchas de ellas enmarcadas en manifestaciones multitudinarias. Masividad que los fieles atribuyen a los milagros de la virgen y a la necesidad de continuar la devoción como tradición familiar. De esta manera Itatí se convirtió en uno de los centros religiosos marianos más importantes del continente sudamericano (con santuario elevado a la categoría de Basílica en 1981) que recibe miles de peregrinos anualmente, al igual que los templos de la virgen de Guadalupe en México, La Aparecida en Brasil, la de Caacupé en Paraguay o la virgen de Luján también de Argentina, entre otros.

<sup>7</sup> La festividad tiene lugar Mercedes, departamento de la provincia de Corrientes, Argentina. En su honor, a la vera de la ruta nacional 123, se eleva una cruz en medio de banderas y cintas rojas (su color distintivo), símbolos religiosos y comercio, que marca el lugar dónde muriera degollado en manos de la policía, según cuenta la leyenda, Antonio Mamerto Gil Núñez, desertor del ejército, quien robaba a viajeros y terratenientes para darle a los necesitados. Un supuesto milagro que habría realizado poco antes de morir (el de salvarle la vida al hijo del enemigo) dio origen a la leyenda de gaucho justiciero y milagroso.

<sup>8</sup> Juan Pablo Faccioli tiene 29 años, nació en Reconquista, Santa Fe y reside en Corrientes donde se desempeña como reportero Gráfico. Guillermo Rusconi tiene 30 años, nació en Rosario Santa Fe, residió en Corrientes hasta 2008 y actualmente reside en Buenos Aires donde también se desempeña como reportero Gráfico. Ambos han publicado imágenes sobre estas festividades en diarios provinciales, nacionales e internacionales y actualmente exponen parte de estas fotos en la muestra itinerante “Devoción. Imaginarios de Fe en Corrientes”.

## 1- La fotografía leída desde su función per-formativa

Entender a la fotografía desde su función pragmática y per-formativa implica hacer hincapié en el *proceso* más allá de lo que muestra por sí sola y a simple vista cada imagen. Ello posibilita abrir el camino a la indagación de los modos de codificación, en este caso del hecho fotográfico como producción cultural. Algo que exige, tal lo plantea Hall a propósito de las reflexiones de Benjamin, “encontrar los fragmentos, descifrar cómo se ensamblan y ver cómo se puede hacer una incisión quirúrgica en ellos, montando y desmontando sus medios e instrumentos”. Esto asimismo echa por tierra la idea de “significado único y verdadero” y es la apertura hacia una dimensión procesual la que nos aleja de la consideración del significado como algo dado y natural y nos permite problematizarlo como “un acto arbitrario: la intervención de la ideología en el lenguaje” (Hall en Restrepo et al, 2010:80-81).

Por un lado, lo planteado nos obliga a examinar el lugar/sitio de la mirada aludiendo a sus condiciones históricas más que a la representación de mundos posibles que ella presenta a simple vista, permitiéndonos entender desde dónde, cómo por qué y para qué esos mundos son imaginados y presentados/reproducidos en determinado momento y de determinada manera.

Por el otro, nos conecta con la noción “imagen-acto” que retomando el pensamiento de Charles Peirce, Phillippe Dubois trabaja en su texto sobre el acto fotográfico. Allí se insiste en la trascendencia del análisis del signo fotográfico “no sólo teniendo en cuenta el mensaje como tal sino también y sobre todo el modo de producción del mismo”. Al respecto dice el autor: “Con Peirce uno se percata de que no es posible definir el signo fotográfico fuera de sus circunstancias: no es posible pensar la fotografía fuera de su inscripción referencial y su eficacia pragmática” (Dubois, 2008: 61).

La reflexión del investigador francés invita a la superación de la concepción primaria de la fotografía vinculada a la idea de mimesis. Anula la posibilidad de pensar a la foto con la lente del tecnocentrismo con que se la concibió y se la valoró desde sus inicios, o sea como aquella técnica capaz de documentar fielmente la realidad prácticamente sin la intervención del hombre, sino más bien exige atender a su condición de “dispositivo de comunicación”.

Esa configuración comunicacional de la imagen obliga a ver el “el conjunto de los datos que definen, en todos los niveles, la relación de la imagen con su situación referencial, tanto en el momento de la producción como en el de la recepción” (Dubois, 2008: 61). Proceso que como tal define a la fotografía como “artefacto cultural de producción de hechos” (Stoler, 2002: 91) devenido de una práctica capaz de disparar resultados y efectos desconcertantes, en el sentido que se construye por posiciones geopolíticas determinadas donde el fotógrafo deja sus marcas de acción, al igual que el fotografiado y las condiciones de circunstancia.

En este sentido, asimismo no puede desligarse la comprensión de la fotografía de las prácticas religiosas que aquí discutimos al de la acción misma de fotografiar, lo que implica la aplicación de una perspectiva analítica *performancia*<sup>9</sup>. Es decir, entender que el significado y la interpretación de la imagen dependen de su *performance*, siendo la contextualización el proceso mediante el cual el *performer* incluye sus marcas para que las imágenes que surgen tengan un

<sup>9</sup> Coincidiendo en sentido amplio con Dubois (2008) para Sánchez Carretero la lectura performancial del fenómeno fotográfico supone hacer hincapié en el acto de hacer fotos, así como de mostrarlas, guardarlas o utilizarlas. El autor distingue al menos tres momentos de la performance fotográfica: “las performances de producción: los momentos en que se toman las fotos. Las de recepción: cuando se mira la foto por primera vez y hasta que llega a destino. Así como la performance estática, que consiste en la decoración de la casa con fotos familiares, en paredes, vitrinas” (Sánchez Carretero, 2005: 213). El tipo de análisis performancial nos remite, entre otros, por un lado a los estudios de Dell Hymes con el desarrollo del concepto de *competencia comunicativa* (1972), a partir del cual la construcción del sentido no puede ser abordada sólo teniendo en cuenta los significados explícitos o literales *de lo que se dice* sino también *lo que se quiere decir*, teniendo en cuenta lo implícito y las inferencias culturales, ideológicas y psicológicas contenidas en el uso del lenguaje en un momento dado. Por otro lado es referencia obligada el aporte de Austin (1982) quien sostiene que la emisión de ciertos enunciados no sólo implica *hablar o comunicar* sino también *realizar una acción*. La enunciación es comprendida aquí como un lenguaje preformativo.

determinado sentido para el público en el incesante devenir del proceso semiótico comunicativo (Bauman y Briggs, 1990 en Sanchez Carretero, 2005).

La *performance* fotográfica incluye además de la instancia de *producción* la de *recepción*. Por lo que entendemos por *performer* tanto al fotógrafo que captura el ritual, el fotografiado devoto o participante que efectivamente posa para la foto, se predispone a la captura y, al espectador que interpreta y re-significa las imágenes a través de re-memoraciones explicitadas que surgen del encuentro con las éstas.

Hablamos de la acción de fotografiar como *performance* porque no se trata sólo de un acto referencial sino que *significa por sí mismo*. (Buxí i Rey, 1998 en Sánchez Carretero, 2005). En otras palabras, cobra existencia y sentido al *actuarse*<sup>10</sup>. Y esa actuación en el caso del fotoperiodismo<sup>11</sup> (tipo de imagen al que responden las fotos aquí analizadas) implica desde el punto de vista de la toma la prevalencia de una relación circunstancial o azarosa más que la incidencia del manejo de la técnica y la experiencia del fotógrafo que se traduce en el disparo.

Lo determinante es el estar allí en el lugar de los acontecimientos, en el momento indicado, sortear las condiciones espacio-temporales y ambientales y apretar el botón disparador de la cámara. Es en este aspecto que la fotografía *sucede*, es acción efímera, fragmentaria y muchas veces incalculable.

La foto entonces más que registro es testigo y ello, a su vez nos remite ineludiblemente a la presencia del autor que al señalar lo que ocurre no hace más ni menos que *realizar* la interacción entre la realidad y su representación (*per-formar*).

La afirmación de esa presencia nos enseña que más allá de ese doble rastro de lo real que alberga la fotografía –la huella de la escena de un acontecimiento y el gesto indicador del fotógrafo que declara que el hecho se está produciendo (Green y Lowry, 2007)– siempre hay alguien que opera e interviene ideológicamente para lograr ese “efecto de verdad” (Verón, 1998; Barthes, 2004).

Es decir que más allá de lo azaroso, conviven y formatean la fotografía los marcos mentales en los cuales los intervinientes se basan para producir y proyectar una determinada imagen y no otra de la realidad. Hablamos de “los lenguajes, los conceptos, las categorías, la imaginería del pensamiento y los sistemas de representación que las diferentes clases y grupos sociales utilizan para entender, definir, resolver y hacer entendible la manera en que funciona la sociedad”, esto a lo que Hall llama ideología (Hall en Restrepo et al, 2010:134).

Hacemos mención primordialmente al caso del fotógrafo que través del recorte fotográfico proyecta, en la medida de lo que el tiempo- espacio y lo efímero del acontecimiento lo permite y sobre condiciones precedentes que estructuran las codificaciones posibles, su intencionalidad, su modo de ver sobre lo representado pero también del fotografiado que puede pre-determinar y por ende intervenir en la escena fotografiada.

De esta manera, el producto fotográfico se presenta como una articulación/desarticulación discursiva, una trama que se configura atravesada por la lucha de posiciones particulares, tendencias estéticas, intereses económicos e ideológicos de los medios para los cuales el fotógrafo cubre el evento o bien por intenciones de búsquedas personales y también se ve condicionada por las relaciones previamente establecidas por el fotógrafo en el espacio compartido con los sujetos retratados y las diversas condiciones espacio-ambientales y temporales en que ellos se insertan.

En este último sentido el acto de fotografiar se transforma en un lugar de intersecciones, confluencia de pactos, un punto de encuentro donde conviven las ansias y los intereses de poseer el

<sup>10</sup> Al respecto Green y Lowry enfatizan la acción como constitutiva y definitoria de las imágenes fotográficas: “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, 2007:50)

<sup>11</sup> El fotoperiodismo representa aquel el tipo de imagen mediática más reconocida fuertemente ligada a los “valores de información, actualidad y noticia” y cuya lógica de producción responde a su vez a “la inmediatez de la foto-acontecimiento y el tratamiento más interpretativo, secuencia y narrativo del reportaje” (Baeza 2001: 32-33).

objeto que el fotógrafo se apresta a *dar a ver*, mientras que en el momento que éste que se precipita como poseedor algunas veces se topa con que está siendo poseído, interpelado por ese objeto que de pronto irrumpe en la escena en su carácter de sujeto activo, demandando participación en el proceso de construcción de la imagen (Barrios, 2012).

Según lo relevado de voz de los propios fotógrafos y lo observado en campo<sup>12</sup>, esto mismo sucede en las festividades religiosas correntinas, en particular las del Gaucho Gil y la Virgen de Itatí a las que aquí referimos. En muchas oportunidades ellos se ven persuadidos por determinados personajes que se ocupan de llamar su atención, sobresalen en medio de la multitud valiéndose de una disposición actitudinal-emotiva o un vestuario singular e incluso saliendo al encuentro de las cámaras con clara intención de inscribirse discurso de la imagen.

Al modo señalado por Barthes, los sujetos se pre-disponen a la toma y de esa manera participan activamente de ella. Se sienten observados por el objetivo y se constituyen en el acto de posar. “Me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o la mortifica, según su capricho” (Barthes, 1989: 40-41).

Entre tantos podemos nombrar el caso de Juan, de la provincia Buenos Aires, quien todos los años participa de la celebración en honor al Gauchito Gil y encabeza en Mercedes la movilización de fe de su familia y de la agrupación tradicionalista a la que pertenece. Con su ya clásica vistosa vestimenta, hecha a imagen y semejanza de la iconografía más difundida del Gaucho milagroso, y siempre con un rol destacado en los actos que conforman el rito (asume la guía de su agrupación, lleva el estandarte de la misma con las intenciones de su familia, etc.), postura firme y mirada penetrante no sólo se deja observar (algo que sucede a muy a menudo en una festividad inundada de medios de difusión, donde éstos no son vistos como intrusos sino son tomados como parte del rito), sino que se *da a ver*, seduce a las cámaras.

Lo mismo sucede con el caso de la señora Asunta, devota y peregrina de la Virgen de Itatí (patrona de la provincia de Corrientes), consagrada a la virgen maría y desde hace muchos años dedicada al servicio de la Nuestra Señora de la Merced (patrona de la ciudad de la ciudad de Corrientes). Ella se mimetiza con la iconografía mariana. Se viste con larga túnica blanca y un manto blanco o mantilla de encajes que cubre su cabellera. Y respondiendo al estereotipo de este tipo de imágenes, en la mayoría de las procesiones se la encuentra en postura de sumisión y rezo exacerbada, con las manos unidas y ojos cerrados o mirada hacia el cielo, o bien con los brazos extendidos, al modo mismo de algunas versiones de la advocación de la Merced o de la Inmaculada Concepción, cuya estatuilla siempre sostiene como testimonio de su creencia.

No obstante, sería iluso pensar que existe en esa participación del acto de concepción de la imagen por parte de los fotografiados algo puramente intencional y creativo sino así también responde a una lógica re-creativa y re-productiva donde la configuración y adscripción a ciertos rasgos iconográficos atiende a una articulación de esa práctica con una estructura de condiciones dadas que habilitaron en un momento también determinado el repertorio imaginario disponible del cual estas personas se valen para significar su realidad y viceversa. Es como dice Hall relejendo a Althusser una doble articulación entre práctica y estructura: “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, 1981:23).

La permanencia de la ideología dominante en ese repertorio es lo que hace que los codificadores, en este caso fotografiados, pero también fotógrafos, medios, instituciones, etc, en su selección y construcción de formas significantes a la vez que generan nuevos sentidos dejan filtrar y por lo tanto reproducen premisas de poder y dominación establecidas.

De esta manera, siguiendo las reflexiones de Barthes, a las que sumamos las de Didi

<sup>12</sup> Esta investigación se construye en diálogo permanente con los fotógrafos cuyas obras se abordan y asimismo con notas de campo de observación en las festividades.

Huberman (2009) quien entiende que la imagen tiene “más memoria y más porvenir que el ser que la mira”, podemos observar que las imágenes de religiosidad correntina recreadas a través de la fotografía, no pueden leerse ni comprenderse sino como el “eslabón de una cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados” (Bajtín, 1982: 252), en constante diálogo con discursos precedentes: modos de representación de otras formas de imágenes, como las propias iconografías religiosas cuyos núcleos sémicos son re-apropiados, entre otros dispositivos, por los mismos cuerpos que constituyen el ritual y vuelven a re-producirse a través de la captura fotográfica.

La reproducción de significantes específicos, en algunos casos que se configuran como representaciones nodales –que se basa en esquemas de cita y referencia y atraviesan, conforman una cadena discursiva compleja de larga duración, que involucran desde iconografías de santos hasta las configuraciones visuales y actitudinales de cuerpos devocionales e imágenes múltiples en devenir– asegura la eficacia per-formativa y comunicacional de las fotografías de prácticas religiosas.

Esto se da básicamente porque la foto recurre a la reiteración de un conjunto de normas iconográficas alojadas y permanentemente actualizadas en la memoria colectiva y por ende fácilmente reconocible por parte del espectador<sup>13</sup>.

Pero a su vez, como sostiene Butler (2002) en la medida que la imagen adquiere la condición de acto en el presente (en particular más la fotografía que como índice, como dice Barthes, posee la esencia de la experiencia presente), oculta o disimula las convenciones de las que se vale para conformarse y re-introducirse en la cadena discursiva de imágenes circundantes.

Entender que el referente en la fotografía “rasga con la contundencia de lo espectral la continuidad del tiempo” (Barthes, 1989:25) –lo que en parte responde a que en ella coexiste un doble carácter indicial: de huella química y gesto señalador (Green y Lowry, 2007)– refuerza la idea de que su materialidad expuesta ante el espectador *está en lugar* de ese referente. Es lo que *ha sido* pero a la vez *está sucediendo*. “Es mi madre, es ella misma”, dice Barthes en *La Cámara Lúcida*, al ver la foto de su madre muerta. Es entonces cuando la foto como experiencia de neta duración adquiere carácter de umbral. Comparte “el espacio fronterizo entre dos territorialidades” (Camblong, 2003) el del *allí-entonces* y el *aquí-ahora*.

De este modo la performatividad de la fotografía, simultáneamente real y construida, es un fenómeno que inicia en el gesto señalador de quien ejecuta la toma, quien a la vez que enuncia realiza una acción, al igual que el fotografiado que posa (performance de producción) y tiene continuidad en el acto de lectura del espectador (performance de recepción) quien al darle nueva vida a la imagen, subvierte el objetivo de la foto de fijar el tiempo y de lograr su clausura en el encuadre, esto entendida desde su concepción primigenia. En este sentido Sánchez Carretero sostiene:

“Los significados adscritos a los objetos se actúan, es decir, la performance de mostrar, en este caso, una fotografía, implica un proceso comunicativo a veces con uno mismo y a veces con otros. Los significados se muestran o actúan a través de historias y narrativas orales. En este sentido la fotografía se puede entender como un canal conductor de narrativas, que pueden hacer referencia al contenido de una foto y a las historias que surgen al mostrarla, aunque se alejen de la propia lectura textual de la imagen” (Sánchez Carretero, 2005: 212-213).

<sup>13</sup> Esto a su vez atestigua un extenso trabajo por parte de los *performers*/ productores de imágenes (consciente o inconsciente) en la asimilación y reproducción de códigos populares de percepción y reconocimiento con el fin de lograr persuadir al espectador a través de ellas (Barrios, 2012).

Así, la imagen fotográfica expuesta ante la lectura del espectador revela, en términos de Barthes, un campo ciego, un fuera de campo cargado de significancia que se traduce en un devenir impredecible de producción de sentidos posibles, que no puede ser totalmente apresado por la norma (Barthes, 1980; 1982). Se transforma en un significante que no se llena, que no se vacía, que no se agota con una sola visión y que asegura siempre la anexión de información nueva capaz de dar cuenta de transformaciones, de cambios, frente a las representaciones heredadas que reproducen visiones hegemónicas y/o establecidas.

## 2- El trabajo representacional de la imagen fotográfica

Lo señalado hasta aquí confirma que a pesar que las *performances* se definen por el *aquí-ahora* de la acción, que la dotan de un haz de singularidad, novedad e irrepetibilidad, a su interior el acto per-formativo confronta una relación ineludible de esa experiencia presente (de gesto rupturista que de-construye las normas) con el pasado que siempre vuelve para dejar sus marcas de historicidad (constructivas, re-productora de normas).

Dicho de otro modo, la performance 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 sémicos 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).

En este sentido, un imaginario anacrónico siempre pareciera signar a estos actos, asimismo al fotográfico que nos convoca. Porque como señala Mattelart “en cada imagen retorna la historia, resuenan constructos pasados (...)” (Mattelart, 2012). Lo que nos lleva a reflexionar más detenidamente, tal como lo problematiza Derrida, en la importancia de la operación citacional, la iterabilidad, como condición inmanente de lo per-formativo pero asimismo necesaria para su éxito y eficacia (Derrida, 1998).

Esto se puede ver en mayor detalle en ejemplos concretos sobre la reproducción de significantes específicos en plano del contenido temático/referencial de algunas imágenes contemporáneas que actúan como puntos nodales. Estos podrían interpretarse en términos de Laclau como conjuntos de elementos sémicos que trabajan por la fijación parcial del sentido, por dominar el campo de la discursividad, por detener el flujo de las diferencias. Dice el autor: “Lacan ha insistido en las fijaciones parciales a través de su concepto de *points de capito* es decir, de ciertos significantes privilegiados que fijan el sentido de la cadena signifiante” (Laclau, 2004: 191).

A su vez, estos conjuntos de significantes pueden llegar a configurar representaciones nodales cuando vehiculizan sentidos políticos fundamentales (Reguillo, 2007: 91-120) y tienen un carácter preformativo identitario, es decir y específicamente en el caso estudiado configuraciones que se sustentan en ideosemas fundantes de “la idea” de religión, fe y tradición (discurso teológico y gauchesco). Así como otros sentidos políticos determinantes en la reproducción de las prácticas rituales que, a su vez, motorizan la cohesión social, y por ende, la continuidad de regímenes establecidos en medio de la lucha por la distribución del poder que ponen en escena/ visibilizan las semánticas de representaciones alternativas.

De hecho las representaciones nodales en las imágenes concebidas como texto cultural cumplen un rol de religación identitaria gracias a su funcionamiento ideosémico. Definimos a los ideosemas, siguiendo a Cros, como “sistemáticas de estructuración que se deducen del funcionamiento tanto de las prácticas sociales como discursivas” y remiten a “conjuntos sémicos que canalizan trayectos de sentido” gracias a los cuales el texto codifica, guarda en la memoria y

facilita la reproducción de los mensajes. En términos del mismo Cros, los ideosemas “transforman, desplazan, reestructuran” el material icónico y cultural, “los convocan por medio de afinidades y contigüidades de estructuraciones y programan el devenir del texto y su producción de sentido” (Cros, 1992: 10-15).

Así vemos cómo en casos como el de la imagen de la peregrina de la virgen de Itatí consagrada al servicio mariano y del devoto del Gaucho Gil de Colón, el fotógrafo recurre a/ convoca representaciones/ materiales icónicos instituidos por la tradición católica en particular, la tradición cristiana en general y asimismo a las configuraciones estereotipadas ligadas a las formaciones discursivas de la nacionalidad argentina.

En otras palabras apela a la actualización de significantes específicos que en algunos casos remiten a estereotipos instaurados como identidades políticas de la Nación argentina y los re-semantiza. De esta manera citamos por un lado la re-producción de iconografía de la virgen maría, símbolo de dogma católico y constituido como elemento de religación identitaria en torno a los valores cristianos (como la vida, la familia y el matrimonio) y; por el otro la imagen de un rostro que 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 puesto a circular por diversas narrativas, sobreimpresas al poema fundante del Estado Nación. .

Asimismo la imagen del gaucho que se revitaliza tanto en las fotografías de la festividad del Gaucho Gil, en especial la referida a Juan, el devoto citado anteriormente, así como la imagen del santo reproducida por doquier en el marco conmemorativo resulta por sí mismo un ícono fuerte en la construcción de la identidad local, de la correntinidad. Constituye el tipo social popular más admirado de un periodo de la construcción de la Nación por haberse identificado como tal a los más valientes luchadores de las batallas independentistas<sup>14</sup>, aunque luego su figura quedara relegada al de paisano peón subordinado a las órdenes de los patrones terratenientes.

De esta forma vemos como existen múltiples capas de sentido que configuran las imágenes, a su vez atravesadas por conjuntos de significantes que se cristalizaron en la circulación a través de la repetición en sucesivas iconografías y por ende rápidamente identificables desde la recepción.

En este marco, al analizar la construcción de los puntos nodales de la representación fotográfica contemporánea de prácticas religiosas correntinas (en particular las referentes a las festividades de Itatí y Gaucho Gil abordadas) hasta incluso en los casos que alcanzan un máximo grado de abstracción conservan semas que remiten a íconos y símbolos específicos que permiten su identificación con la festividad referenciada.

Estas representaciones conservan sentidos complejos pero asimismo se valen de formas altamente económicas, carácter que facilita su reproductividad y su incidencia la organización de la percepción tanto del fotógrafo, el fotografiado y el espectador, regulando la reproducción y la adscripción de estereotipos identitarios.

Como ejemplo podemos citar una fotografía Rusconi en la que se observa una bandera roja, con la iconografía del Gaucho Gil en la cruz impresa en el medio, estampada y a su vez, atravesando un terreno descampado. Esta imagen ya no nos 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

<sup>14</sup> Una imagen fuertemente influenciada por las literaturas formadoras de identidades nacionales que actuaron a principios y mediados del siglo XX sobreimpresas a los poemas de José Hernández y a la construcción Sarmientina de *civilización y barbarie*, que básicamente destacaron el rol heroico del gaucho y su tradición cultural, por un lado funcionando 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.

y agradecer) pero sin embargo conserva como prevaleciente en la composición la centralidad de una bandera roja con la iconografía del santo impresa en ella. Sobre todo la bandera roja, remite en este estado de sociedad, en este momento de alta difusión mediática y difusión de la práctica de devoción al santo popular en y a lo largo de todo el territorio argentino, casi directamente a la festividad.

No obstante esa hipercodificación que actúa como un mecanismo de intento de sutura identitaria a través de la imagen y que es la que facilita su reconocimiento inmediato, no anula el ingreso de nuevos significados posibles a la configuración textual de la imagen. La misma foto podría llevarnos a incorporar nuevos significados en torno a la territorialidad y el paisaje rural (de llanura mercedesa) efectivamente atravesado por un símbolo icónico altamente adscrito a la identidad correntina, entre otros sentidos posibles. Esto evidencia el rol de significantes flotantes que estas iconografías desempeñan, en tanto funcionan como un texto siempre abierto al diálogo que no admiten fijación a ningún significado (Laclau y Mouffe, 2004: 193).

### **3- Conclusiones preliminares: performance y representación y su impacto en las formas de producción de sentido y constitución de adscripciones identitarias**

Por lo expuesto hasta aquí y entendiendo a las representaciones como “construcciones colectivas de las instituciones, de los medios, de los imaginarios”, (Cebrelli y Arancibia, 2005) que como señala Hall cumplen un “rol activo de seleccionar y presentar, de estructurar y moldear: no meramente la transmisión de un significado ya existente, sino la labor más activa de hacer que las cosas signifiquen” (Restrepo et al, 2010: 163) podemos comprender a fotografía en general y a las de prácticas de religiosidad en particular como un componente fundamental del acto comunicativo a partir del cual los rituales cobran sentido y se re-producen.

Es decir, 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 directamente sobre la propia configuración de dichas prácticas (Cebrelli y Arancibia, 2008).

En este sentido es que no concebimos el abordaje de la imagen separada de sus contextos de producción y circulación. Insistimos en reflexionar acerca de ella desde su lugar y forma de intervención en los modos de producción y regulación del sentido en torno a los ritos como aspectos determinantes de los trayectos ideológicos de reproducción cultural. Es decir, entenderla como imagen-acto que se construye inscripta en una situación referencial determinada y con un efecto pragmático.

Por ello, creemos que la fotografía puede entenderse como performance, tanto en producción y recepción, porque cobra existencia y sentido al actuarse. Pero así mismo, más allá del aquí-ahora que la define como singular e irreplicable, consideramos que a su interior siempre confronta una relación ineludible con la re-iteración.

Las huellas constructivas y re-productoras de normas se imprimen la materialidad fotográfica que, a su vez, vehiculizan la recreación de significantes que actúan como puntos nodales que trabajan por la fijación parcial del sentido. Asimismo, en algunos casos éstos operan como representaciones nodales en tanto son capaces de poner a circular sentidos políticos-ideológicos complejos y fundantes de identidades.

Y son finalmente la repetición y circulación de estas representaciones nodales a través de distintas materialidades discursivas las que mayor influencia ejercen en la organización de la percepción tanto del fotógrafo, el fotografiado y el espectador, regulando la reproducción y la adscripción de estereotipos identitarios, así como la difusión de informaciones nuevas a través de la imagen.

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1989) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Baeza, Pepe (2001) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bajtín, Mijaíl (1981) “El problema de los géneros discursivos” en *La estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Barrios, Cleopatra (2012) “El melodrama fotográfico. Representaciones de la festividad del Gaucho Gil en la provincia Corrientes”, en *Actas del XIV Congreso de Red de Carreras de Comunicación: Investigación y extensión en Comunicación*, UNQ.
- Benjamin, Walter (1973) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Camblong, Ana. (2003). *Macedonio. Retórica política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cebrelli, Alejandra y Arancibia, Víctor (2005) *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*. Salta. CEPIHA-CIUNSa.
- (2008) “Las tram(p)as de las representaciones. Apuntes para el análisis de las coberturas mediáticas de problemáticas referidas a pueblos originarios”. En *XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*.
- Colom, Roger (2010) Formas de la visibilidad: una entrevista con Adriana Lestido, en Sin Género de Dudas. Disponible: <http://www.adrianalestido.com.ar/pdf/colom.pdf>
- Cornejo Polar, Antonio (1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* Lima: Horizonte.
- Cros, Edmond (1992) *Ideosemas y morfogénesis del texto* Frankfurt: Vervuert.
- Delgado, Nora (2007) *Discursividades de un género patético*. Tesis de Doctorado UNC. Córdoba.
- Derrida, Jaques. (1998). *Firma, acontecimiento, contexto*. Derrida en castellano. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/>
- Díaz, Claudio (2006) Las disputas por la apropiación del gaucho la emergencia del “folklore” en la cultura de masas, en JALLA, Bogotá.
- Didi-Huberman, Georges (2009) *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid.
- Dubois, Phillippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca. 2008.
- Entel, Alicia. 2006. “Historias de la comunicación: afinidades sustantivas entre comunicación y utopía” en *Revista Argentina de Comunicación: Identidades y memoria de los Estudios de Comunicación en Argentina*. Año 1 N° 1. Prometeo Libros. Buenos Aires.
- Frigerio, Alejandro (1995) “Secularización y nuevos movimientos religiosos”, en *Boletín de Lecturas Sociales y Económicas*, UCA- FCSE, Año 2, N° 7.
- Grossberg, Lawrence (2009) “El Corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”, en *Tabula Rasa* N°10, Bogotá, pp. 13-48.
- Green, David y Lowry, Joanna (2007) “De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica”, en *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Ed. Gustavo Gili, pp 62.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (2004) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Bs. As.: FCE
- Martín, Eloisa. (2002) “Entre el legado y la inculturación: dinámicas de la correntinización de la devoción a la Virgen de Itatí”, en *Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología*. Disponible en <http://www.naya.org.ar/congreso2002>
- Martín-Barbero, Jesús (1984) “Comunicación desde la cultura: Perder el objeto para ganar el proceso” en *Revista Signo y Pensamiento* No.6. Bogotá: Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación.
- (1989). *Procesos de Comunicación y Matrices de Cultura. Itinerario*

- para salir de la razón dualista*. FELAFACS GG. Ediciones G. Gili, México.
- (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Mattelart, Armand y Schmucler, Héctor (2012) Conversatorio “Presente y pasado del campo de la comunicación”, en XIV Congreso de Red de Carreras de Comunicación: Investigación y extensión en Comunicación, UNQ.
- Piñeyro, Enrique (2011) *Tiempo de Chamamé*. Ed. UNNE. Corrientes.
- Olivera, Guillermo (1996) “Mirada, rostro y reproductibilidad técnica: la aporía de la televisión” en *Estudios*, N° 6, Córdoba, pp. 83-91.
- Reguillo, Rossana (2007) “Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal”, en *Cultura y Neoliberalismo*. Grimson, Alejandro. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires
- Restrepo, Eduardo, et al. (2010) *Stuart Hall. Sin garantías*. Envió Editores: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
- Sánchez Carretero, Cristina. (2005) “Desde Madrid con amor. La performance como hilo conductor de narrativas. En AAVV. *Maneras de Mirar*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Stoler, Ann Laura (2002) “Colonial Archives and the Arts of Governance”. En *Archival Science: International Journal on Recorded Information*, Netherlands: Kluwer Academic Publisher.