

Experiencias visuales de *umbral*: El “Gauchito” fotogénico y diferencial desde capturas en desplazamiento

Visual experiences of frontier. The photogenic and differential “Gauchito” from captures in displacement

*Cleopatra Barrios**

Resumen

Este artículo aborda dos conjuntos fotográficos titulados “Gauchito Gil” producidos por Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi entre 2008 y 2011 sobre la festividad central del santo popular, realizada en Mercedes, Corrientes. El corpus se completa con entrevistas a los fotógrafos realizadas entre 2012 y 2013. El análisis contrastivo de estos materiales indaga la construcción de la imagen del “Gauchito fotogénico” y el carácter “diferencial” que los autores atribuyen a esta manifestación devocional. La reflexión comprende la producción fotográfica “en viaje” como una “experiencia liminar”. Asimismo, entiende que los umbrales semióticos emergen en las capturas “en desplazamiento” que instauran discontinuidades en los límites y cambios en los modos de mirar. El abordaje se realiza desde una perspectiva semiopragmática y utiliza herramientas teórico-metodológicas de la semiótica de la cultura, los estudios de fronteras y los métodos iconográfico e indiciario.

Palabras clave: fotografía, viaje, fronteras, Gauchito Gil

Abstract

This article examines two photographic essays titled “Gauchito Gil”, produced by Juan Pablo Faccioli and Guillermo Rusconi between 2008 and 2011 in the central celebration of the popular saint, celebrated in Mercedes, Corrientes. The study includes interviews with photographers done between 2012 and 2013. The contrastive analysis of these materials discusses the construction of the image of the “photogenic Gauchito” and the “differential” character that the authors attribute to this religious manifestation. The reflection considers itinerant photographic production as a “liminal experience”. Likewise, it considers that the semiotic frontier emerges in the captures in displacement and the movement in this edge produce discontinuities in the limits and changes in the ways of looking. The approach is made from a semiopragmatic perspective and uses theoretical-methodological tools of the semiotic of culture, frontier studies, and iconographic and indexical methods.

Keywords: photography, travel, borders, Gauchito Gil

* CONICET - Universidad Nacional de Nordeste

Los “umbrales” configuran una topología de aprendizajes constantes y de interpretaciones en tránsito, “ni más allá”, “ni más acá”, en pasaje, tiempo-espacio de atravesamiento continuo de operaciones semióticas que suponen tanto la gradación de equilibrios inestables, cuanto las disrupciones bruscas de lo imprevisible, de saltos y derrapes de lo inexperimentado, de lo desconocido, de lo extraño, del desconcierto en abismo.

Ana Camblong, Umbrales Semióticos. Ensayos conversadores

Inicio del viaje, inflexiones y conjuntos fotográficos

Los fotógrafos Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi iniciaron sus viajes desde la ciudad de Corrientes al santuario central del Gauchito Gil, ubicado a la vera de la Ruta Nacional n°123 cerca del ingreso a la ciudad de Mercedes, en el año 2004¹. Desde entonces y durante varios años produjeron imágenes de la festividad central que se realiza en el lugar los días ocho de enero para honrar al santo popular. Las primeras incursiones se orientaron a responder a los encargos de los diarios provinciales en donde se desempeñaban como reporteros gráficos. También comercializaron algunas producciones con diarios y agencias de noticias nacionales.

En esta misma época —primera década de los años 2000— los autores realizaron fotos de otras festividades religiosas provinciales. Algunas de estas manifestaciones, como la peregrinación del 16 de julio a la Basílica de Itatí, donde se rinde tributo a la Virgen de Itatí, patrona de Corrientes, revestían al igual que la festividad del “Gauchito”² un carácter espectacular y multitudinario —en ambas entre 2006 y 2011 los titulares de los diarios contabilizaban la participación de 250 a 300 mil personas en las jornadas centrales—. Como la multitud y la espectacularidad construyen algunos de los factores que determinan la noticiabilidad de un hecho, las imágenes de estas expresiones comenzaron a ser habitualmente requeridas para su publicación por los medios locales, nacionales e, incluso, internacionales.

Este contexto explica que la tarea de fotografiar **prácticas religiosas** surgió en el trayecto de estos fotoperiodistas como respuesta a esa demanda de las empresas mediáticas. Sin embargo, ambos fotógrafos coinciden en que las entrevistas realizadas para esta investigación esas primeras aproximaciones los condujeron a vivenciar la festividad central del Gauchito Gil de una manera “especial”.

Los reporteros señalan que las prácticas rituales de la manifestación en honor a Antonio Gil³ plantean rasgos “diferenciales” en contraste con otras

1 Mercedes se encuentra ubicada a 230 kilómetros de Corrientes, ciudad capital de la provincia homónima ubicada en el Nordeste de la República Argentina.

2 Devotos, simpatizantes y fotógrafos nominan de este modo tanto a la festividad como a la figura religiosa. El diminutivo no es un uso peyorativo, más bien connota familiaridad y simpatía.

3 Antonio Mamerto Gil Núñez (1840-1878), según los relatos orales, fue un gacho perseguido por desertar de la milicia en pleno enfrentamiento entre unitarios y federales durante el proceso de organización nacional; y también por estar acusado de robar a viajeros y terratenientes. Un milagro que habría realizado poco antes

prácticas devocionales locales. Además, coinciden en observar que “el Gauchito es fotogénico”. Desde esta percepción, en el año 2008 Faccioli y Rusconi deciden “volver” en viajes compartidos⁴ al escenario mercedeño para desarrollar cada uno un trabajo que respondiera a búsquedas personales más allá del encargo de la prensa.

En ese retorno se produce un viraje en los propósitos y también en las formas de construcción de la mirada de los fotógrafos. Se plantea un cambio de rumbo que implicará otro *comienzo* en sus itinerarios para re-crear el mundo del Gauchito Gil. En este *reinicio* de los viajes al “Gauchito”, que “trae a escena las tensiones entre la inercia, lo habitual, lo previsible y lo imprevisible, lo inesperado y lo disruptivo” (Camblong, 2017: 47), focalizamos el arranque de este análisis, ya que es también el “punto de inflexión” que plantea la emergencia del umbral (Camblong, 2003; 2014; 2017).

Los viajes fotográficos posibilitan “abrir el espacio a algo otro”, como plantea De Certeau (2000), satisfaciendo así la vocación por el “descubrimiento” que motiva al viajero (Todorov, 1991; 2009); pero el nuevo *comienzo* sobre todo habilita observar la emergencia del umbral en el continuum de los desplazamientos. Ana Camblong entiende que “el umbral emerge instaurando la discontinuidad del límite (supone el continuo interrumpido) pero se abre al mismo tiempo un proceso de alteraciones imprevisibles” (Camblong, 2003: 24). Ello convoca a revisar el desencadenamiento de ese *reinicio*; las *zonas de pasaje* que plantea ese recorrido y que hace *transitar* las búsquedas de los fotógrafos *entre* el fotoperiodismo de encargo y el neo-documentalismo subjetivo.

En ese *entre lugar* signado por los traslados, las continuidades y, sobre todo, por las transformaciones capaces de producir dislocaciones de la mirada, surgen dos conjuntos titulados “Gauchito Gil” que conforman el corpus de esta reflexión junto a una serie de entrevistas realizadas a los autores entre 2012 y 2013.

El ensayo de Faccioli está compuesto por doce tomas directas desarrolladas los días ocho de enero de 2008 y 2009; mientras el de Rusconi consta de veintitrés fotos tomadas en 2008, 2009 y 2011. Ambos trabajos fueron publicados parcialmente en sus portafolios en la página web Nuestra Mirada —red social de fotoperiodistas iberoamericanos— y de forma completa en sus perfiles de la red Flickr⁵. En este escrito nos interesa focalizar en esta última plataforma donde las imágenes interactúan con epígrafes y descripciones informativas, configurando así un ensamblaje complejo de textos visuales y lingüísticos, y que se re-semantiza desde las prácticas de rememoración de la producción fotográfica que materializan las entrevistas a los fotógrafos.

de morir (salvarle la vida al hijo moribundo de su ejecutor) y por repartir su botín entre los más necesitados dio origen a la leyenda del gaucho milagroso y justiciero. Su santuario central se levanta entre cintas y banderas rojas en la zona del *paiubre* mercedeño.

4 Compartieron transporte, logística y pautas fotográficas.

5 Los portafolios pueden consultarse en: <https://www.flickr.com/photos/facciolijuanpablo/> y https://www.flickr.com/photos/guille_rusconi/

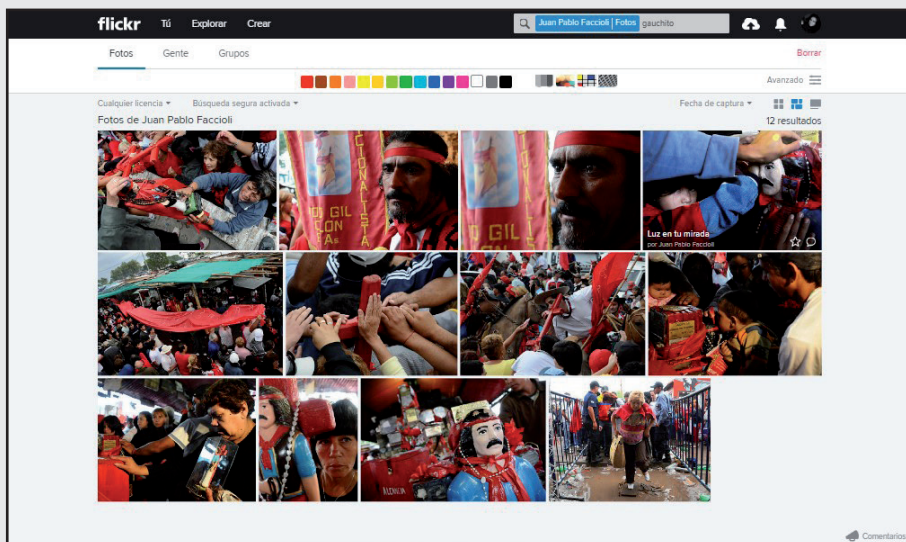


FIGURA I. Gauchito Gil. Flickr J. P. Faccioli oficial. Modo de vista mosaico.

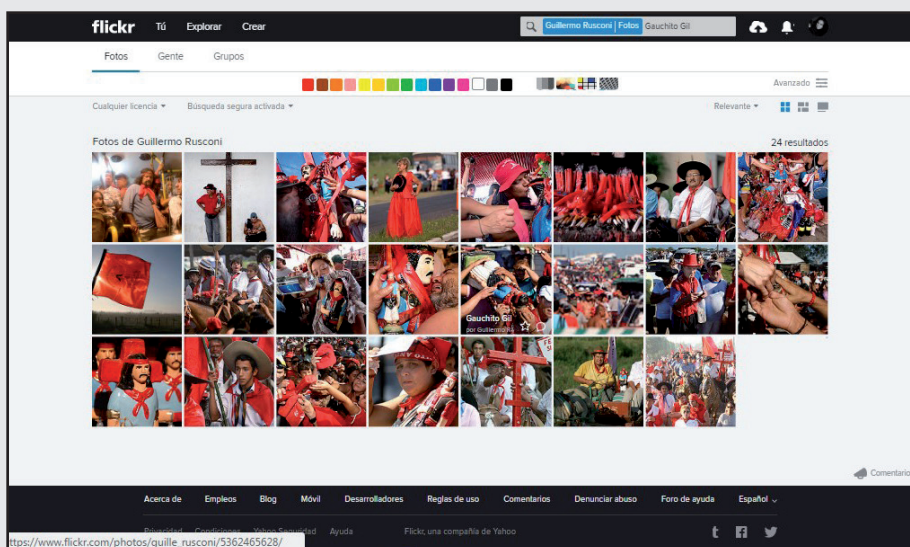


FIGURA II. Gauchito Gil. Flickr G. Rusconi oficial. Modo de vista mosaico.

A partir de estos materiales y recorridos, nos preguntamos: **¿cómo se construye el ‘Gauchito fotogénico’** y ‘diferencial’ en el discurso que despliegan los fotógrafos desde las entrevistas y los conjuntos fotográficos? ¿Esta ‘figuración’ de la manifestación devocional se vincula a los itinerarios de viajes fotográficos? ¿Es posible reconstruir en el abordaje contrastivo de los conjuntos visuales y relatos de fotógrafos los indicios de los trayectos de viajes? ¿Cuál es la incidencia de estas prácticas fotográficas atravesadas por constantes desplazamientos y formas de distanciamiento/acercamiento con lo retratado en

las formas de recorte de las imágenes y la composición-organización-orientación valorativa de los conjuntos⁶?

Desde estas inquietudes proponemos un abordaje enmarcado en una perspectiva semiopragmática que lleva a entender los textos en su marco de inscripción referencial y pragmática como formas activas de producción de sentidos. Toma herramientas conceptuales de la semiótica de la cultura a los fines de pensar los conjuntos fotográficos como unidades heterogéneas —*ensemble* en términos de Lotman— que no sólo plantean interrelaciones diversas entre imágenes y palabras al interior de su estructura sino también dialogan con el afuera y apelan a referentes de la memoria cultural para su configuración (Lotman, 1996).

El trabajo se vale también de algunas herramientas del método iconográfico revisado por Boris Kossoy (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 que permite seguir “los rastros, las huellas, los indicios” que los textos revelan a fin de reflexionar sobre “una realidad más compleja” (Ginzburg, 2008).

Además son referencia conceptos sobre los “retratos de viajeros” y la “estructura y/o composición de los relatos de viaje”, pensados para el análisis de crónicas de viajeros, literatura de viaje o relatos de viajes por Todorov (1991); Colombi (2010); Román, (2012); García (2011), pero re-semantizadas en este escrito en función a un objeto de análisis diferente⁷. Final, y principalmente, se trabaja de modo transversal a todo el planteo la propuesta de Ana Camblong (2003, 2014 y 2017) sobre la configuración de los umbrales semióticos.

Fotógrafos, fotoperiodismo y contexto de producción

Los conjuntos fotográficos son entendidos como “textos complejos”, es decir, no como estructuras aisladas del mundo sino que desarrollan una modelización particular de ese mundo a partir de una serie mecanismos intra y extratextuales (Lotman, 1996). En este sentido, resulta necesario poner a estos textos en contexto, vincularlos a la trayectoria de los fotógrafos, los paradigmas de fotoperiodismo que orientan la construcción de sus miradas y algunas dimensiones de valoración del “asunto” o la referencia fotográfica que resultan centrales para comprender los motivos y criterios que propiciaron los registros re-iterados en la festividad del Gauchito Gil.

6 Refiere a la necesidad de explicitar el “filtro cultural”, que según Boris Kossoy, interviene en el recorte fotográfico. Asimismo la orientación valorativa hace alusión a la acentuación ideológica que deja sus huellas en los enunciados que teoriza Mijaíl Bajtín.

7 Si bien la palabra viaje “connota una multiplicidad de significaciones dispares” (Colombi, 2010: 287), aquí referimos a experiencias de viajes y desplazamientos que se inscriben en prácticas de producción fotográfica contemporánea. Esta focalización, así como los materiales trabajados, se enmarcan en una investigación de tesis de maestría en Semiótica Discursiva, defendida en la Universidad Nacional de Misiones en abril de 2017.

Juan Pablo Faccioli nació en Reconquista, Santa Fe, en 1983. Llegó a la ciudad de Corrientes en el año 2002 para estudiar periodismo. En este marco, inició su experiencia con el mundo de la fotografía desempeñándose como cadete de un laboratorio *express* de la ciudad. Colaboró en las sesiones de estudio de una casa de retratos fotográficos y comenzó a trabajar en el diario *Época* como reportero gráfico. La influencia de la experiencia de Faccioli en retrato se verá en las representaciones de primer plano de devotos del Gaucho Gil y *Época* fue el medio para el cual realizaría fotos de la festividad. También fueron requeridas por el diario *Crónica* de Buenos Aires, la agencia local *Agencia Corrientes*, las agencias nacionales *DyN* y *Télam*⁸.

Por su parte, Guillermo Rusconi nació en Rosario, Santa Fe, en 1982. Su actividad se liga desde joven al periodismo radial y gráfico en la ciudad de Corrientes, donde vivió desde la década del noventa, hasta que descubrió la fotografía. Estudió la Tecnicatura Superior en Fotografía en Rosario y regresó a Corrientes donde se desempeñó como reportero gráfico en dos diarios de tirada provincial entre 2002 y 2008: *El Libertador* y *La República* de Corrientes. En este periodo también trabajó en el Departamento de Audiovisual de la Subsecretaría de Cultura de Corrientes. Tanto la prensa gráfica como el audiovisual lo llevaron a realizar producciones en el marco de la festividad del Gauchito Gil en Mercedes. En 2008, se traslada a Buenos Aires y regresa en varias ocasiones más a Mercedes para fotografiar la festividad⁹.

En primer lugar, las trayectorias de Faccioli y Rusconi se cruzan en las coberturas que realizaban a principios de la primera década de 2000 de distintas festividades. Luego, lo hacen en las colaboraciones técnicas para trabajos puntuales de retratos, fotos de moda, reportajes y ensayos que realizan; y también, comparten lecturas, debates y talleres de capacitación vinculados a la fotografía en diversos espacios dentro y fuera de la provincia.

Entre sus marcos de referencia se encuentran los clásicos del fotoperiodismo: Robert Capa y su máxima de “estar lo suficientemente cerca” del acontecimiento para tomar una buena foto; Henri Cartier Bresson con la valoración del “instante decisivo”. Sin embargo, ambos reporteros comparten una particular admiración por Robert Frank, uno de los iniciadores del neo-documentalismo fotográfico. Resaltan del creador de *Los Americanos* su valoración de la fotografía de los momentos menos importantes, el *in between*, la improvisación, la captura de la atmósfera y la búsqueda de la subjetivación de la mirada¹⁰.

8 En relación a otros tópicos, Faccioli realizó trabajos para agencia *EFE*, *Revista PI* de Corrientes y *Reader's Digest Argentina*. Expuso en muestras individuales y colectivas en provincias del Nordeste.

9 Rusconi también comercializó imágenes para *Télam*, *NA*, *Clarín*, *La Nación*, *Crítica*, *Página/12*, *Olé*, *Perfil*, *Fotobaires*, *Crónica*, *Pronto*, *Paparazzi*, *Rumbos*, *ABC Color* de Paraguay y *Revista Examede* Brasil. Expuso en muestras colectivas de fotoperiodismo y documentalismo en el Nordeste y en Buenos Aires.

10 “Robert Frank, el legado”, se denominó la exposición de Juan Pablo Faccioli y Guillermo

Retomando estos legados, entre otras referencias nacionales, cada proyecto de viaje encarado por los autores al santuario de la figura popular desde 2008 dividió esfuerzos: por un lado, perseguían conseguir la foto de tapa para los diarios y el insumo de las agencias para solventar los gastos operativos y de subsistencia; por otro lado, buscaron desarrollar una producción con impronta personal para ponerla a circular en los porfolios profesionales, o salas de exposición. Estas dos metas se desprenden de las entrevistas pero también del visionado de las coberturas donde claramente emerge del cúmulo de cuatrocientas a quinientas tomas por edición festiva fotografiada, el entrecruzamiento de géneros con puntos de vista diferenciales.

En este sentido, Martha Rosler señala que “la regla básica que distingue a los fotoperiodistas de los documentalistas es que a los primeros se les contrata para cubrir historias específicas, elegidas por otras personas, durante un corto periodo de tiempo (...) Ellos simplemente ofrecen imágenes que otros se encargarán de editar y distribuir” (Rosler, 2007: 263); mientras que de un documentalista se espera una historia contada desde una óptica personal, que plantee otro tipo de implicación con lo retratado, que edite sus imágenes y decida cómo organizar las secuencias, y cómo y dónde ponerlas a circular.

Desde esta perspectiva, es posible advertir que los conjuntos fotográficos en torno al Gauchito Gil se producirían en el tránsito del fotoperiodismo de encargo a una propuesta documental más subjetiva. Pero es claro que desde sus inicios estas producciones se encuentran marcadas por los esquemas representacionales a los que se ajusta la demanda de los medios masivos a la hora de visibilizar la festividad del Gauchito Gil, al igual que otros cultos populares con notoriedad en la época¹¹. Referimos a que hacia fines de la década del 90 y principios de los años 2000, la industria massmediática argentina se mostró interesada en explotar una serie de condimentos noticiables presentes en estos rituales. Se pueden mencionar la espontaneidad y alta expresividad corporal, teatral y emotiva de la interacción de los fieles con la divinidad, pero sobre todo el carácter barroco, espectacular y multitudinario de las prácticas ligadas al Gauchito Gil¹². Esas imágenes melodramáticas, en tanto eran factibles de ser sometidas a un proceso de simplificación que las convertía en esquemas de síntesis de fácil reproducción, ganaron las portadas de diarios y las pantallas de televisión orientadas a alimentar la cultura de la conmoción. En este sentido, las búsquedas personales de estos fotógrafos tenderán en el fin de sus trayectos a subvertir esos esquemas de simplificación massmediática.

Rusconi en Conversatorio “Fotoperiodismo por fotoperiodistas”, 25 de septiembre de 2013, CCU. Extensión Universitaria, Corrientes.

11 Entre ellos se encuentran manifestaciones a la Difunta Correa de San Juan, o en torno a cantantes como Gilda y Rodrigo, tras sus muertes accidentales.

12 Según Rubén Dri (2003), a fines de los 90 se contabilizan alrededor de cincuenta mil personas en la festividad. En los años 2000 la convocatoria rondaba las doscientos cincuenta mil personas, estimándose la concurrencia de seiscientos y setecientos mil personas entre los días seis al ocho de enero. Estos datos surgen de medios periodísticos y consultas personales realizadas a los jefes de los operativos de seguridad en Mercedes entre 2010 y 2012.

Figuras del “otro”: el Gauchito fotogénico y diferencial

Una de las inquietudes que guía este análisis busca responder cómo se construye el ‘Gauchito fotogénico’ y ‘diferencial’ en el discurso que despliegan los fotógrafos. Con estas nominaciones los autores definen a la manifestación del ocho de enero en las entrevistas que se plantean como *prácticas de rememoración* de aquellas experiencias de producción fotográficas.

En torno a las entrevistas, vale señalar que, si bien los intercambios informales con los fotógrafos se desarrollan desde 2008, en 2012 y 2013 se acordaron encuentros para dialogar exclusivamente sobre los conjuntos visuales en análisis. En esa oportunidad, surgieron entrevistas semi-estructuradas, primero grupales y luego individuales, que fueron tomando forma de conversaciones abiertas mediadas por el visionado de algunas imágenes del corpus que funcionaron como dispositivos disparadores/activadores de memoria¹³. En estos intercambios los reporteros plantean varios elementos de la puesta en escena de los rituales que delinearían aspectos de lo que llaman carácter “fotogénico” del Gauchito.

| —¿Qué tiene la festividad del Gaucho Gil que los hizo volver?

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

| —**Las imágenes son impactantes...**

| GR: —Creo que el Gauchito es fotogénico.

| JPF: —Sí, es una buena definición.

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

| —¿Esa gente “lookeada” nos habla de una predisposición de los participantes y devotos a ser fotografiados?

| GR: —Sí hay predisposición de buena parte de los participantes. Vos vas y la gente te ve con la cámara y ya te cuenta su historia y se muestran orgullosos de ser fotografiados, algo que no sucede por ahí con otras festividades.¹⁴

Rusconi habla de “simbología”, la “expresividad de la gente”, personas “lookeadas” como el Gauchito y una “marea roja inundando todos los espacios”. Como se puede observar en algunas imágenes de los conjuntos analiza-

¹³ La entrevista grupal se realizó el 30 de julio de 2012, en Corrientes. La individual con Facioli, el 12 de junio de 2013 en Corrientes, y con Rusconi el 5 de julio de 2013.

¹⁴ En adelante, el subrayado es nuestro.

dos esa marea es la gente que viene y que va, y que transporta banderas, que se viste de rojo, que personifica a la divinidad, y que, con los cuerpos en acción, en su desmesura barroca, va configurando la contundencia del simulacro que atrapa, sugestiona la mirada del paseante, del visitante, incluso, del fotógrafo viajero.

Aquí nos encontramos con los primeros elementos descriptivos que construyen en el discurso de los fotógrafos “las figuras de la alteridad”, de lo “exótico”, cuya revelación anima la incursión fotográfica. Hablar de figuras del “otro”, según explica Román, es hablar del “resultado de un proceso de construcción discursiva del (sobre el) otro” (Román, 2012: 93). Siguiendo a Roland Barthes, este autor resalta que esas figuras se presentan más bien como “ciertos retazos de discurso” sobre el ‘otro’, “ciertas capturas del ‘otro’ siempre en movimiento, el ‘otro’ solo es capturado —momentáneamente— en la violencia que los discursos de viajeros ejercen sobre él al tratar de contornear ‘lo que es posible inmovilizar en el cuerpo tenso’” (Barthes en Román, 2012: 94). Si bien el desarrollo teórico de Román se orienta a caracterizar los discursos lingüísticos de (en) viaje del siglo XIX, su concepción general sobre las formas de narrativización del “otro” permiten comprender la construcción de esa “imagen” —entendida en sentido amplio— del Gauchito “fotogénico” que realizan los fotógrafos.

Pero, ¿qué es la fotogenia en el contexto de las capturas de un ritual o una festividad religiosa? Francisco Sánchez Montalbán señala que “es posible que Dios, padre, hijo y demás compañías sean en verdad seres fotogénicos” (Sánchez Montalbán, 2004: 670). Señala que esa “fotogenia” está cimentada en una iconografía religiosa que fue calando de a poco en la experiencia de las sociedades predominantemente cristianas y católicas. Entiende que esta iconografía fue modelando las formas de ver, mostrar(se), concebir la realidad y también los modos de fotografiarlas.

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

Faccioli y Rusconi observan estos elementos en la festividad del Gauchito y a partir de ellos construyen su figura patética de la manifestación. No obstante, por la imbricación de las prácticas rituales del Gauchito con matrices de la cultura popular, los reporteros también realzan un carácter “diferencial”. Destacan del Gauchito la “predisposición” de los participantes de la fiesta “a ser fotografiados” pero también la “informalidad”. Describen rituales donde las normas, la parsimonia y el estatismo de las mediaciones burocráticas del

dogma —como en el caso de las prácticas religiosas católicas— son muchas veces dejadas de lado para dar lugar a manifestaciones aún más emocionales y festivas.

—¿Tal vez sea una **sobre-exposición sumada a la predisposición?**

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

—¿Y es esa informalidad también **que los atrae para sus producciones?**

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

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

Si bien en algún punto aquello que los fotoperiodistas denominan fotogenia se cruza con los intereses de reproducción massmediática, sería un error reducir el sentido de la fotogenia sólo a las formulas o recetas de alto impacto mediático. El sentido de lo fotogénico —aunque algunos críticos pretendieron reducirlo a lo “pintoresco” como categoría estética según explicita Fontcuberta (2010)— va mucho más allá y se conecta con formas densas en historicidad, pero sobre todo con una “intensidad”, una “sonoridad interna” de los objetos, de las personas, del ambiente que busca ser revelada por la fotografía¹⁵.

¹⁵Para los cineastas Jean Epstein y Louis Delluc que acuñaron el término en la década de 1920, la fotogenia sugería “el alma que podía ser captada y aislada por una imagen potente” y así como el alma también lo fotogénico se resiste a cualquier intento de objetivación (Fontcuberta, 2010: 21).

Arquitectura de imágenes, palabras y pasajes en los recortes

El precedente análisis de aquello que los fotógrafos entienden como “Gauchito fotogénico” y “diferencial” se construye como una visión que también marcará fuertemente la configuración de los conjuntos fotográficos resultantes de aquellos viajes al santuario mercedeño.

En este sentido, vale indicar que ambos proyectos surgen en 2008 con ciertas pautas predefinidas por los autores que serán cruciales en su orientación valorativa que adoptan los ensambles. Juan Pablo Faccioli recuerda que este *re-inicio* de incursión tenía como fin “buscar más el dramatismo y darle el protagonismo al peregrino”. Asimismo, señala que la búsqueda estaba más centrada en resaltar lo individual que lo colectivo y habla de una consigna de partida: “con Guille acordamos empezar a marcar las cosas con la luz, la luz ambiente, no usar luz artificial y probar algunas reglas de composición” (Faccioli, 2012).

Estas pautas y travesías dejaron huellas en las composiciones y también en sus modos de organización/orientación valorativa general de los conjuntos. En este sentido, el trabajo de Rusconi compuesto por veintitrés fotografías tomadas entre enero de 2008, 2009 y 2011 expone en su organización y orden secuencial de las imágenes dos zonas de *pasaje* identificables (ver figura I). El primero tiene que ver con un cambio de posición y de modalidad de captura que transita de las “tomas de la multitud” a los retratos y recortes que acentúan la condición emotiva de los fieles en relación a su santo y los detalles de los exvotos. En tanto, el segundo *pasaje*, va de los primeros planos a planos medios que exploran la atmósfera, la densidad del ambiente socio-cultural y las prácticas de los participantes en los bordes del epicentro festivo.

El conjunto presenta un escaso protagonismo de las palabras en la interacción con las imágenes. Además del título general “Gauchito Gil”, el autor decide no agregar epígrafes o pie de foto. Si bien esta ausencia de textos dificulta la orientación e interpretación valorativa del conjunto por parte del lector/espectador, sigue de alguna manera la lógica que planteaba Cartier-Bresson sobre la conveniencia de sólo incorporar datos básicos como fecha y lugar. No obstante, sí incorpora un párrafo descriptivo general que contextualiza la secuencia y señala:

A la vera de la Ruta Nacional 123, en su intersección con la 127, miles de banderas y cintas rojas con inscripciones de gratitud sin fin junto a una cruz mayor señalan el lugar donde se cree perdió la vida el gaucho correntino, Antonio Gil. Allí, este año, medio millón de personas se congregaron para rendirle tributo. En los relatos y las imágenes, que se desprenden del escenario dotado de un alto grado de iconicidad, cobra vida la leyenda que originó esta devoción popular (Introducción Gauchito Gil. Flickr Guillermo Rusconi, 2011: s,p)

Por su parte, el conjunto de Faccioli, también titulado “Gauchito Gil”, incluye doce imágenes tomadas los días ocho de enero de 2008 y de 2009 (ver

figura II). A diferencia del anterior, este ensamble plantea una orientación compositiva y valorativa más homogénea. No presenta importantes desplazamientos de la posición del fotógrafo en el epicentro de festejo para las tomas que pueda traducirse en cambios de visualización de escenarios. La mayoría de las imágenes están concentradas en resaltar los momentos cumbres y dramáticos del ritual en el santuario y en el inicio de la peregrinación de la Cruz Gil. Para ello, el autor se vale de planos medios y primeros planos que realzan los rostros emocionados, el movimiento corporal y gestual de los fieles que se manifiestan en una acción vincular con alguna iconografía del santo.

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



Figura III, J. P. Faccioli. “Entrada al santuario”. Gauchito Gil. 2008/2009

La mayoría de los epígrafes — “Entrada al santuario”, “Devotos 1”, “Devotos 2”, “Devotos 3”, “Cruz Gil”, etc.— cumplen una función de anclaje (Barthes,

1986) señalando el sentido espacio-temporal o proporcionando la identificación de los objetos o sujetos que aparecen en las fotografías. No obstante, algunos pies de foto se utilizan también como un recurso retórico que condensa la interpretación subjetiva del autor y complementa el punto de vista general del ensamble. Son los casos de los títulos: “Mi amigo el Gauchito” que expone en un plano a nivel un niño que besa la representación central de Antonio Gil en el santuario (figura IV), o “Banderas rojas a tu corazón” que muestra una toma en picado en la que se observa decenas de fieles transportando una bandera roja hacia el centro del santuario (figura VII).



Figura IV, J. P. Faccioli. “Mi amigo el Gauchito”. Gauchito Gil. 2008/2009

La propuesta de Faccioli también agrega una leyenda introductoria que contextualiza las imágenes. Aporta información básica que permite al lector/espectador ubicar el suceso:

Corrientes-Arg- El santo popular Antonio Gil reunió a más de 250 mil devotos en su santuario. Cada 8 de enero se conmemora su muerte, venerado como justiciero y rebelde, suma fieles que lo honran con sus oraciones y bailes (Introducción. Gauchito Gil. Flickr Juan Pablo Faccioli, 2008:s.p)

A estas relaciones de intercambio y complementariedad entre imágenes y palabras pensadas por los autores, también hay que sumar los datos descriptores que se agregan por requerimiento de las páginas web, como el caso específico de *Flickr*, en donde los conjuntos circulan.

De las miradas distanciadas a las miradas implicadas

El primer *pasaje* que se observa en las formas compositivas que agrupan los dos conjuntos desde el viaje de 2008 es aquel que evidencia un tránsito de la captura de lo colectivo a lo individual. Ambos fotógrafos sostienen que “lo que vende”, lo que los medios generalmente les piden es la “toma de multitud”, de la masividad y el comercio. Entonces el objetivo a partir de los últimos viajes era buscar algo diferente y ese pareciera ser el umbral que marca el cambio de miradas en ambos autores.



Figura V, J. P. Faccioli. “Cruz Gil”. Gauchito Gil. 2008/2009

En el caso del trabajo de Rusconi puede observarse algunas de esas primeras “tomas de multitud” como la foto que abre su propuesta de veintitrés imágenes. Es una captura de 2008 que documenta un momento puntual y cumbre de la jornada festiva: la peregrinación que realizan en horas tempranas de la mañana del ocho de enero los Gauchos de Antonio Gil con la Cruz Gil desde del santuario rutero hasta la iglesia de la Merced donde se reza por el alma del difunto. Esta peregrinación recorre gran parte de la ruta y el ingreso de la ciudad de Mercedes con destacada participación de los referentes de la asociación tradicionalista y la guardia policial (figura VI).

Por su parte, en la edición final de su trabajo Faccioli decide excluir las escenas de multitud que formaron parte de las tomas de primera instancia con el objetivo de darle primacía a los retratos de los fieles en interacción con la divinidad. La excepción es la captura en picado que se titula “Banderas rojas a

tu corazón” (figura VII). Sin embargo, esta toma más allá de mostrar la masividad, hace hincapié en la acción de los devotos y el símbolo que transportan.



FIGURA VI. G. Rusconi. Foto S/T. Gauchito Gil. 2008/2011



FIGURA VII. J. P. Facioli. “Banderas rojas a tu corazón”. Gauchito Gil. 2008/2009.

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

En ese sentido, en un esfuerzo por abandonar las panorámicas de perspectivas totalizadoras que invisibilizan al sujeto y sus prácticas vividas, en las tomas que siguen se percibe que los fotógrafos caminan, se mezclan en la multitud para lograr capturas más detenidas e implicadas de los devotos en acción.



FIGURA VIII. J. P. Faccioli. "Devotos1". Gauchito Gil. 2008/2009

Al respecto, en la entrevista de 2013, Rusconi rescata la relevancia del “volver” para experimentar el trayecto hacia una mirada más implicada. Entiende que los sucesivos retornos junto a Faccioli respondían a la necesidad de “ser parte” de esa fiesta y “darla a ver desde adentro” o por lo menos desde una “mirada más cercana”. En este sentido agrega que en 2004, cuando llegó a Mercedes para filmar un documental, evidenció la necesidad: “...del *backstage* que es muy importante porque te permite conectarte con la gente y con el ambiente. Y si volvéis varias veces, en un momento si bien vos sos foráneo (...) pero llegás a conocer y ser incorporado” (Rusconi, 2013).

Este posicionamiento, por un lado, empieza a cuestionar los tradicionales principios de la objetividad e imparcialidad periodística y fotográfica que como señala Rosler “exigían que los reporteros estén fuera de lo que acontece” (Rosler, 2007: 264); y por otro lado, tiende a revertir en parte ese retrato del fotoperiodista “intruso” y/o “turista”. Intruso porque el reportero es generalmente visto como aquel que llega a un lugar respondiendo a la “necesidad de vender periódicos mediante reportajes sensacionalistas, o como alguien que actúa en beneficio de los fines de sus editores” (Rosler, 2007: 265). Y turista porque, como señala Todorov (1991), es “un visitante apresurado” que prefiere los monumentos antes que el encuentro con las personas.

Aunque el retrato del fotógrafo viajero como “turista” no logra revertirse del todo cuando se observa las cortas estadias de Faccioli y Rusconi en Mercedes, los reporteros aprovechan ese constante retorno para conocer, “incorporarse” a la fiesta y generar fugaces, pero significativos, momentos de encuentro, de muy corta distancia, cara a cara con algunos de los sujetos retratados.

La integración de los fotógrafos en las escenas plantea ciertas marcas identificables en las tomas de los ensambles: escasa distancia focal de la captura y el rastro de un intercambio en el que los retratados devuelven en varias oportunidades la mirada a la cámara. Al respecto, Faccioli señala que en muchas ocasiones las fotos se construyen en forma “colaborativa” con los fotografiados. Aquí nuevamente hay un indicio de la relevancia que Cartier Bresson le daba a los retratos por encima de las instantáneas. Él señalaba que el retrato requiere, de algún modo, que la persona “accepte” ser fotografiada.

De allí, las fotografías van a tender a mostrar momentos de intimidad devocional e interacción de los fotografiados con la cámara. Desde estas nuevas posiciones los fotógrafos construyen retratos donde la carga emotiva se acentúa. Predominan recortes y primeros planos que ayudan a distinguir, resaltar a cada uno de los sujetos y los objetos que implican y hacen a la conmemoración (figura VIII). Además, este modo de visualizar se desarrolla guiado por esa forma teatral patética, que se recrea de manera repetitiva en cada toma con el fin de alcanzar máxima expresividad, más aún en ciertos momentos cumbres de la festividad (figura IX).



FIGURA IX. J. P. Faccioli. “Devotos 5”. Gauchito Gil. 2008/2009

Lejos del esquema de alto impacto, hacia los bordes

Lo que vimos hasta aquí es que algunas formas de visualización de la festividad estaban teñidas por una estética patética y melodramática. Por una parte, esta modalidad emotiva *de narrar, sentir, dar sentido al mundo*, permite visibilizar las pasiones, deseos, estados de crisis y lamentos de los sujetos en acción desde una festividad “vívida”; y posibilita *dar a ver* los elementos más barrocos (eróticos, dramáticos, festivos y hasta grotescos) distintivos de este tipo de prácticas, donde se destaca una estrecha relación de los devotos con el santo. También, por otra parte, los fotógrafos empezaron a cuestionarse los alcances y limitaciones de estos modos de visualizar. Esto tiene que ver con que el fotoperiodismo del mismo modo se ha integrado de lleno en el proceso de (re)creación del melodrama, pero no entendido en su densidad y complejidad heterogénea, sino reducido a los esquemas hiper-codificados y de alto impacto (Barrios, 2014).

Los fotógrafos entienden que también este tipo de imágenes se ha convertido en un cliché. “Están por todas partes y hay que buscar algo nuevo”, dice Rusconi. Frente a esto Faccioli señala que finalmente luego de sus fotos de 2012 —que fue su último trabajo para el diario *Crónica*—, decidió parar de viajar “para establecer una distancia con lo que vengo haciendo y volver con un punto de vista distinto” (Faccioli, 2013).

Aquí asistimos al segundo *pasaje* de los trayectos fotográficos, que se hace más visible en la propuesta de Rusconi y sus capturas realizadas a partir de la edición de 2011. Este autor emprendió una búsqueda que apuntaba a capturar la atmósfera y el ambiente socio-cultural de los bordes de los momentos dramáticos de la festividad. Se trata de las últimas fotos incorporadas a su conjunto¹⁶.

Este sendero lleva al fotógrafo a salir de epicentro de festejo, a desplazarse hacia las afueras celebración. Es decir, plantea un descentramiento de esa mirada situada allí en los espacios donde los acontecimientos noticiables tradicionales suceden —el saludo a la imagen del Gauchito, la visita a la tumba, el altar central, la peregrinación, la misa, el festival, donde hay amontonamiento de gente porque todos quieren participar— para ir hacia las afueras. Este “ir a las afueras” deja sus huellas en las últimas imágenes del conjunto y, en algún sentido, sigue ese camino de indagación del “momento intersticial” o “in between” de la que hablaba Robert Frank, porque se trata de ver qué hay más allá del instante decisivo que marca el momento dramático de un acontecimiento noticiable.

De allí, la opción de Rusconi será explorar momentos íntimos, condiciones de vida y prácticas identitarias de los participantes desde las cuales estos marcan el territorio lindero al epicentro de la fiesta y se apropian de este. En ese sentido, por ejemplo, el fotógrafo devela ante su objetivo el cuerpo de una mujer totalmente vestida de rojo emplazada en medio de la ruta divisando alguna

¹⁶ Faccioli no incluye las imágenes tomadas luego de 2009, por este motivo excluimos de este análisis las tomas sucesivas.

cosa, algo, alguien, o sólo esperando, pensando, sintiendo, con la mano derecha que sostiene su sombrero aprisionado a su pecho. Ese cuerpo, esa mujer, se ve inmersa en el paisaje; lo marca y, a su vez, lo distingue (figura X).



FIGURA X. G. Rusconi. Foto S/T. Gauchito Gil. 2008/2011.

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



FIGURA XI. G. Rusconi. Foto S/T. Gauchito Gil. 2008/2011.

Con estas y otro par que cierran el conjunto, nos suceden al menos dos cuestiones como espectadores. Por un lado, pareciera haber una constante en esa captura de un territorio de la espera, de la quietud, del detenimiento que precede o sucede a un acontecimiento cumbre y, por lo tanto, contrastan con aquellas capturas del melodrama en el que se exaltaban los cuerpos en movimiento, en acción en el momento más dramático de un ritual. Los protagonistas parecerían estar en el pasaje y ese “entre-lugar” que, a su vez, es donde el fotógrafo se ubica para efectuar la toma. Por otro lado, llaman la atención los rostros, las miradas y su relación con esa situación de espera. Asalta la duda: ¿qué miran?, ¿a quién, qué?, ¿qué esperan?, ¿hacia dónde van? Las miradas que se proyectan fuera del espacio del recorte abren el sentido de estas imágenes más allá de lo “obvio”.

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

Reflexiones finales preliminares

En esta indagación observamos cómo la experiencia de producción fotográfica de Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi en torno al Gauchito Gil estuvo signada por constantes viajes y desplazamientos a lo largo de varios años de ediciones festivas. En los materiales analizados —entrevistas y conjuntos fotográficos en contraste con datos contextuales— sobresalen los indicios de traslados desde la ciudad de Corrientes capital al epicentro de la festividad central, en la ciudad de Mercedes; y sobre todo las capturas que se fueron configurando *entre* el epicentro festivo, el entorno próximo del santuario y sus bordes que remiten a diversos escenarios del asentamiento de fieles que se desplaza a lo largo de casi diez kilómetros en las veras de la ruta nacional 123, los días ocho de enero.

Esta reflexión se propuso comprender a estas producciones como experiencias liminares. Siguiendo los aportes teóricos de Ana Camblong (2003, 2014 Y 2017), observamos que los umbrales semióticos emergen en estas *capturas en desplazamiento* instaurando discontinuidades en los límites. Las instancias del “continuo interrumpido” y de reanudación del desencadenamiento de signos y sentidos se tradujo, por ejemplo, en las transformaciones que estas trayectorias produjeron en las formas de relación —distanciada/implicada— de los fotógrafos con lo/s fotografiado/s. Asimismo, esos trayectos fotográficos modelaron las composiciones fotográficas individuales, pero a su vez, la posterior configuración arquitectónica de los conjuntos fotográficos —con sus secuencias y relaciones de imágenes y palabras— producidos entre 2008 y 2011 y publicados en la web.

Vale señalar que los corrimientos o cambios de vinculación de los fotógrafos con el “otro” pueden advertirse tanto en la construcción de la “imagen” que ellos realizan del Gauchito desde sus relatos —en las entrevistas— como en las

formas de composición que presentan las imágenes y en la trama que tejen su vinculación unas con otras dentro de los conjuntos.

De hecho, para reflexionar sobre estas experiencias visuales de umbral, fue relevante el análisis contrastivo de las entrevistas y los ensambles visuales-lingüísticos en vinculación con su contexto de producción; así como identificar en el corpus los indicios de momentos, cambios de situaciones y puntos de inflexión que confluyen en los discursos y que “simbolizan un proceso de pasaje, de tránsito y de movimientos de hacia lo otro” (Camblong 2014: 26).

En primer lugar, observamos que los trayectos de los autores se enmarcaron desde 2004 dentro de lógicas y condiciones de producción de la actividad fotoperiodística y de allí que su aproximación al santuario de Mercedes surge del “encargo” de imágenes por parte de los medios gráficos y las agencias de noticias provinciales y nacionales. Luego, en el viaje de 2008, se marca un punto de inflexión en sus miradas. También movidos por su formación profesional vinculados a la exploración del neo-documentalismo, los fotógrafos vieron en la festividad del Gauchito Gil los elementos necesarios para emprender un tratamiento interpretativo más personal, secuencial y narrativo.

El viaje compartido al “Gauchito” a partir de 2008 provoca instancias de transformación de sus miradas que se traducen en dos pasajes identificables en los conjuntos. Un *primer pasaje* discurre entre la “toma de la multitud” —que producían para satisfacer los encargos y cumplir con “la foto de tapa” desde la mirada distanciada— y los retratos, primeros planos y recortes desde una mirada implicada que se orientan a acentuar la condición emotiva de los fieles en relación a su santo. Este tránsito se visibiliza claramente en los dos conjuntos que está constituida por fotografías de 2008 y 2009.

Luego, un *segundo pasaje* implica un desplazamiento del centro de la festividad hacia las afueras y se destacan los planos medios y algunos retratos que exploran la atmósfera, la densidad del ambiente socio-cultural y las prácticas de los participantes en los bordes. Este tránsito se visibiliza en el conjunto de Rusconi, quien también incluye fotografías de 2011. En el caso de Faccioli, la exploración de las afueras de la festividad se excluye de su conjunto —aunque los indicios de estas búsquedas si están presentes en sus relatos y la producción general inédita que se extiende hasta enero de 2012 inclusive—.

Más allá de los rasgos diferenciales que plantean los conjuntos, podríamos resumir que ese foco-secuencia que realiza la “predisposición” de los devotos para la toma a partir del cruce de miradas, y de la “expresividad” de los cuerpos de los devotos en acción, manifestando una estrecha vinculación afectiva con su divinidad, sintetizan la línea conceptual de las “capturas de sentimiento” que ambos conjuntos comparten. Estos elementos y cualidades expresivas visuales también configuran ese carácter “fotogénico” y “diferencial” del Gauchito Gil en relación a otras prácticas religiosas más subordinadas a un dogma que los fotógrafos construyen en sus las entrevistas en torno a las experiencias de viajes fotográficos a la festividad.

Referencias bibliográficas

- BARRIOS, C.** (2014). “Capturas de sentimiento de la cultura popular-masiva. Fotoperiodismo y religiosidad en clave dialógica-melodramática”, en *Revista Trampas de la Comunicación y la Cultura*, FPyCS Universidad Nacional de la Plata, N° 76, pp. 49-60. Extraído el 10 de noviembre de: <http://www.revista-trampas.com.ar/2014/05/capturas-de-sentimiento-de-la-cultura.html>
- _____. (2017). *Viajar, fotografiar, re-semantizar prácticas religiosas correntinas. Imágenes del Gauchito Gil entre prácticas sociales y discursivas*. Tesis Maestría en Semiótica Discursiva. UNaM. Inédito.
- BARTHES, R.** (1986). “Lo Obvio y lo Obtuso”, en *Retórica de la Imagen*. Barcelona: Paidós
- BONDAR, I.** (2013). “Escenas (re)memorativas: lecturas deconstructivas sobre la (re)memoración de los niños difuntos. Villa Olivari. Corrientes. Argentina”, en Bondar, I (comp). *Ñande Mandu’a Mokoi. Sobre muerte, morir, ritos y fiestas*. Editorial Universitaria. UNaM. Posadas, pp. 29-58.
- CAMBLONG, A.** (2017). *Umbrales semióticos. Ensayos conversadores*. Córdoba: Alción Editora.
- _____. (2014). *Habitar las fronteras*. Posadas: Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.
- _____. (2003). *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Edudeba.
- COLOMBI, B.** (2010). “El viaje, de la práctica al género”, en *Viaje y relato en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones Katatay.
- DE CERTEAU, M.** (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DRI, R.** (coord.), (2003). *Símbolos y fetiches religiosos en la construcción de la identidad popular*. Buenos Aires: Biblos.
- GARCÍA, M.** (2002). “Viajar/contar”, en *Actas del VI Congreso Latinoamericano de Ciencias de la Comunicación (ALAIIC)*. Bolivia, 5 al 8 de junio de 2002. Extraído el 13 de noviembre de: www.eca.usp.br/alaic/.../congBolivia2002/.../marcelinogarcia.doc
- GINZGURG, C.** (2008). “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- FONTCUBERTA, J.** (ed.), (2010) *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KOSSOY, B.** (2001). *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: La Marca.
- LOTMAN, I.** (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- ROMÁN, S.** (2012). *Discursos en viaje. Contactos culturales y figuras del “otro” en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Biblos.

ROSLER, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

SÁNCHEZ MONTALBAN, F. (2004). “El dios fotogénico. El festejo religioso a través de la imagen fotográfica”, en *Zainac* N°26, pp. 669-687.

TODOROV, T. (1991). *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.

_____. (1982/ 2008). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI

