

Performatividad y representación fotográfica.

DIMENSIONES PARA REFLEXIONAR SOBRE LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

*Performativity and photographic representation. Dimensions
to reflect on the production of meaning through images*

Cleopatra Barrios¹

RESUMEN



Este artículo reflexiona sobre la performatividad y la representación fotográfica como dos dimensiones claves que permiten comprender el lugar que ocupan y los modos de intervención que ejercen las imágenes en la producción y regulación del sentido en el seno de una cultura. A partir de la observación de actos fotográficos concretos, este trabajo presenta cinco apartados de desarrollo: 1) la fotografía leída como imagen-acto, 2) la *performance* fotográfica, sus instancias y articulaciones de recreación dialógica, 3) el trabajo de la representación en el éxito performativo fotográfico, 4) las formas de fijaciones parciales de sentido en la visibilidad fotográfica y las formas de constitución de identidades en la diferencia, y finalmente 5) una reflexión sobre la producción de sentido a través de la imagen fotográfica, desafíos y modos de abordaje posible.

Palabras clave: Fotografía. Performatividad. Representación. Memoria. Identidad.

ABSTRACT



This article reflects about performativity and photographic representation as two key dimensions that allow us to understand the place and the modes of intervention of the images in the production and regulation of meaning within a culture. From the observation of photographic acts, this paper presents five areas of development: 1) the photo readed as an image act, 2) photographic performance, its

¹ Doctoranda en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Candidata a Magíster en Semiótica Discursiva por la Universidad Nacional de Misiones. Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM), Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET / Argentina.

instances and dialogical recreation, 3) the work of representation in the photographic performative success, 4) forms of partial fixations of meaning in the photographic visibility and forms of identity formation in the difference, and finally 5) a reflection about production of meaning through photographic image, challenges and possible ways of approach.

Keyword: Photography. Performativity. Representation. Memory. Identity.

Desde sus inicios la fotografía luchó por reivindicar su carácter estético más allá de su condición técnica y su autonomía como expresión distinta de otras formas de arte visual, especialmente de la pintura. Pese a haberse discutido bastante tal situación² actualmente continúan los debates en torno a las propiedades y usos que distinguen a la fotografía documental de la artística, o bien sobre los cambios perceptivos que generó desde de la era de la reproductibilidad técnica, su paso de lo analógico a lo digital y virtual.

No me detengo aquí en las extensas y para nada conclusivas discusiones sobre las modificaciones de los regímenes perceptivos de lo visual o la configuración del nuevo “sensorium” de la época moderna leídos desde la experiencia fotográfica³, sin embargo sí quiero hacer mención a la primera preocupación en función del interés que muestra el relato histórico por la fotografía por su consideración como huella visual de la memoria.

Al respecto, las reflexiones generadas desde diferentes perspectivas interdisciplinarias concluyen que la fotografía posee al menos dos caras: la de testimonio/documento, cuando existe una representación más fidedigna de la realidad o bien, y la artificio/creación, cuando existe mayor manipulación de lo real en la instancia de producción.

Esta doble dimensión de “lo fotográfico” sólo representa una de las múltiples lecturas en clave dilemática que ella ha generado. Lo cierto es que en este seno los estudiosos de la historia social y cultural se han preguntado hasta qué punto, teniendo en cuenta el grado de ambivalencia que presenta la imagen fotográfica, ella es plausible de ser tratada como fuente, tradicionalmente así llamada, o como postula Burke: “vestigios del pasado en el presente” (BURKE, 2001: 16).

De hecho es el mismo Burke, entre otros, quien ensaya una resolución al respecto y señala que “al igual que los textos, los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico (...) Reflejan un testimonio ocular”. Sin embargo advierte que “los historiadores no deben limitarse a utilizar las imágenes como ‘testimonios’ en sentido estricto” sino que “debería darse cabida también a lo que Francis Haskell llamaba ‘el impacto de la imagen en la imaginación histórica’” (BURKE, 2001: 16-17).

2 Las discusiones al respecto pueden consultarse en Barthes (1989), Kossoy (2000), Bourdieu (2003) Sontag (2005), Soulages (2005), Berger (2006), Dubois (2008) Lemagny (2008).

3 Ver para esta problemática Sorlin (2004), Fontcuberta (2010), Benjamin (1989).

En este sentido la noción de la imagen fotográfica entendida como espacio de mostración y de mediación *de y con* el pasado y el recuerdo, como documento y evidencia histórica que funciona en determinados contextos a modo de “prueba” de lo acontecido (TAGG, 2005: 90), de *lo que ha sido* (BARTHES, 1989: 135) en tanto conserva una *traza de lo real* congelada en la trama de la imagen (DUBOIS, 2008: 44), se desplaza a la fotografía comprendida además de lo anterior también como un “montaje” de tiempos diversos que configuran anacronismos (DIDI HUBERMAN, 2006:35) y un “artefacto” de producción de sentido (BELTING, 2007:15), de construcción y re-configuración de memorias no exento de manipulaciones con fines ideológicos determinados.

Esto a su vez reubica el asunto de la imagen fotográfica ligada a la memoria en la problemática de las relaciones existentes entre acto fotográfico y representación que como parte de un proceso performativo y normativo le dan existencia y sentido a las primeras. Hablo de la acción a través de la cual el productor y los co-productores realizan la interacción entre la realidad y el signo que la designa, es decir la per-forman. Considerándose esta instancia interactiva como decisiva en la configuración de las representaciones que como “construcciones colectivas de las instituciones, de los medios, de los imaginarios”, (CEBRELLI Y ARANCIBIA, 2005: 10) cumplen, al decir de Hall, 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” (HALL, 2010: 163).

En este sentido y partiendo de experiencias relacionadas a actos fotográficos concretos, en su mayoría vinculados a prácticas religiosas populares de la provincia de Corrientes, Argentina⁴, que aquí se presentan como casos ejemplificadores de reflexiones teóricas alcanzadas, este trabajo presenta los siguientes ejes de abordaje: 1) la fotografía leída como imagen-acto; 2) la *performance* fotográfica, sus instancias y formas de articulaciones de recreación dialógica; 3) el trabajo de la representación en el éxito per-formativo fotográfico; 4) los modos de fijaciones parciales de sentido en la visibilidad fotográfica y las formas de constitución de identidades en la diferencia; y a modo de corolario 5) una reflexión final sobre la producción de sentido a través de la fotografía, los desafíos y una propuesta de abordaje posible.

1) La fotografía pensada como imagen-acto desde experiencias concretas

Permítaseme iniciar este apartado con el relato de una experiencia, motivadora de gran parte de esta reflexión, vivida hace poco más de un año en Humahuaca, un poblado ubicado

⁴ Desde 2008 desarrollo indagaciones sobre representaciones fotográficas de prácticas religiosas populares. Actualmente está en curso el proyecto de beca doctoral financiado por CONICET “Representaciones y prácticas de religiosidad popular en Corrientes. La fotografía como espacio de articulación de la cultura popular y masiva”.

en la Región de la Puna en la provincia de Jujuy, Argentina, ubicado en la frontera con Bolivia.

Me encontraba admirando el colosal paisaje de los cerros en el horizonte abrazando al gran Monumento a los Héroes de la Independencia, ubicado en el centro de la localidad. A sus pies y a lo largo de unos 200 metros se extendían hileras de puestos de artesanías multicolores. Las cholas con sus guaguas⁵ vistiendo largas polleras, ponchos y amplios sombreros ofrecían empanadas de papa y algún que otro recuerdo. Constituían ante la mirada extraña los personajes ideales del altiplano que cualquiera desearía encontrar para inmortalizar en una postal. Saqué mi cámara y tomé varias fotos de planos generales hasta que de pronto la lente de mi cámara frenó ante una guagüita que muy coqueta posaba pero que de pronto me hizo señas para que me detuviese. Se acercó y extendió su mano pidiendo propina a cambio de la captura de su imagen.

Allí recordé aquel pasaje en el que Barthes afirma que cuando los sujetos se sienten observados por el objetivo se constituyen en el acto de posar, fabrican instantáneamente otro cuerpo, se transforman por adelantado en imagen y agrega: “dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o la mortifica, según su capricho” (BARTHES, 1989: 40-41).

Al estar frente a la guagua me preguntaba ¿qué tanto de real y qué tanto de construido hay en su imagen? Evidentemente esa construcción que operaba en su cuerpo, en su pose y en su atuendo había transitado un proceso un poco más largo, o al menos más complejo en el sentido que pudo haber estado previamente pensado (tal vez para atraer al turista ansioso de imágenes “otras” en la que también yo había caído) en comparación de aquella “fabricación” de otro cuerpo que surge al sentirse mirados de un instante para otro por el lente de un objetivo al que hace referencia Barthes.

Sin embargo, más allá de lo que hubiera habido de cálculo o reacción instantánea en este caso concreto lo significativo para mí era tomar conciencia y en forma experiencial, en primera persona, de la gran influencia que puede ejercer el sujeto retratado sobre la escena fotografiada. Entender que tanto como el fotógrafo, también el fotografiados, en ciertas instancias actúan como “filtro cultural” (KOSSOY, 2001:35), proyectando sus intereses en el acto que determina la construcción de la imagen.

Sin lugar a dudas esa jornada en Humahuaca fue reveladora. Caminaba por el lugar otro visitante, extranjero deduje por su fisionomía, con una cámara fotográfica de lente abrumadora y en el momento que focaliza para fotografiar un puesto de artesanos, un muchacho sentado allí, también se lo podía identificar como lugareño por sus rasgos físicos,

⁵ Cholas y guaguas es la denominación que adquieren en la zona del altiplano las mujeres indígenas y mestizas y sus niños o bebés, generalmente dedicadas a labores agropecuarias y/o artesanales y de atuendo particular que se ha transformado en un ícono folclórico de la región que incluye a Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y el Noroeste argentino.

se levanta, lo detiene y le reprocha no haberle consultado para tomar esa imagen. Cuando me acerqué al lugar del incidente logré escuchar: “Ustedes vienen con sus cámaras gigantes a sacarnos fotos sin permiso y nosotros ni siquiera sabemos qué hacen después con esas fotos (...)”. La discusión seguía pero no pude saber más.

¿Acaso operaba allí cierta reacción de defensa de los derechos de imagen como signo de identidad individual, grupal y/o étnica ante una posible avanzada de la comercialización turística banalizante? Se podrían plantear varios interrogantes interesantes de ahondar en este sentido, no obstante lo cierto es que particularmente esta situación me llevó a discutir, entre otras cuestiones, la distancia “objetiva” que se planteó históricamente entre fotógrafo y fotografiado como uno de los atributos más valorados del registro fotográfico.

De hecho, entiendo que el joven artesano intentaba hacerle comprender al fotógrafo que su imagen era más que un simple objeto fotografiado, que ella condensaba su experiencia de sujeto concreto y que por ende él tenía la capacidad y el derecho de intervenir en la escena para decidir cómo, cuándo y a cambio de qué ser fotografiado.

Estas dos anécdotas me conectaron inmediatamente a las observaciones en campo de actos fotográficos desarrollados entre 2008 y 2011, más precisamente en festividades religiosas populares de la provincia de Corrientes, Argentina. De forma patente se activó en mi memoria la imagen de un intercambio producido entre un fotógrafo y un fotografiado que participaban de la festividad realizada el 8 de enero de 2011 en honor al Gaucho Gil, uno de los santos más populares del país asociados al paganismo⁶.

El fotografiado era un hombre de aproximadamente 30 años de edad, de contextura delgada y estatura mediana, que en medio del calor sofocante del mediodía en el predio festivo con lugar a la vera de una ruta lucía un tatuaje de espalda completa con la iconografía del santo. Era realmente llamativo ver aquella gran imagen impresa en su torso desnudo paseándose entre la multitud. El fotógrafo le pidió permiso para tomarle una foto y éste accedió y posó. Luego el devoto pidió ver la foto y solicitó que le sacara otra. Se repitió el procedimiento y al volver a revisar la nueva imagen, esta vez sí se vio a gusto. Preguntó detalles sobre el espacio y fecha de su publicación y dio su consentimiento.

Particularmente, las acciones del fotografiado de este último caso, de verse a sí mismo, gustarse o no gustarse, imaginarse de determinada manera y no otra en función de deseos y expectativas puestas en la difusión, así como en la posibilidad de perpetuación de un concepto visual de sí mismo y decidir volver a posar, abre también la pregunta sobre los

⁶ 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 marcan el lugar dónde muriera degollado en manos de la policía, según cuenta la leyenda, el gaucho 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.

modos de construcción de la “imagen de identidad” que se activa en el acto fotográfico y que tiene mayor desarrollo en el apartado siguiente. Mientras que en términos generales, todas las instancias hasta aquí relatadas me llevaron a cuestionar la idea de pasividad o alienación de los sujetos retratados a la cámara y pensar en la “capacidad de agencia” de éstos.

Este aspecto lo desarrolla la antropóloga Buxó i Rey, quien convoca a entender que “la gente no simplemente se deja tomar una foto, sino que actúa activa y retóricamente construyendo su imagen”. Que los sujetos plantean un “uso simbólico” de su cuerpo a través de sus formas de exhibición, presentación, escenificación de un “yo cultural” que “no es un simple objeto natural (...) esencial (...) preexistiendo para ser modelada, ni un producto estable de uno mismo, sino que se trata de un yo inestable y experiencial según la variedad de situaciones y las relaciones de poder” (BUXÓ I REY, 1998:182).

Ciertamente lo expuesto confirma que lo trascendente en la lectura de una fotografía no es interrogarse sobre el grado de verosimilitud que ella presenta sino sobre las particulares condiciones de producción que la anteceden y configuran como una materialidad significativa única.

Ello me condujo a reflexionar sobre la noción “imagen-acto”, que retomando el pensamiento de Charles Peirce, Phillippe Dubois trabaja en su texto sobre el acto fotográfico. Allí 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 formateador/performativo, mnemo semiótico/comunicativo” (GARCIA, 2012:33).

Esa configuración compleja de la imagen supone que su indagación debe ver “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).

Un proceso que como tal define a la fotografía como artefacto cultural 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, así como otras visiones y las condiciones históricas y de circunstancia determinantes.

2) Performance fotográfica: instancias y articulaciones de re-creación dialógica

Asumir la lectura de la fotografía desde la acción misma de fotografiar implica, en principio, la aplicación de una perspectiva analítica *performancial*⁷. 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 determinado sentido para el público en el incesante devenir del proceso comunicativo (BAUMAN Y BRIGGS, 1990 en SANCHEZ CARRETERO, 2005).

La *performance* fotográfica se da tanto en la instancia de producción como de recepción. Por lo que se podría entender de base, en términos de un ejemplo aplicado a actos fotográficos en prácticas religiosas, por *performer* tanto al fotógrafo que captura el ritual, el fotografiado al devoto o participante que efectivamente posa para la foto, o de alguna manera se predispone a la captura y también al espectador que observa, interpreta y re-significa las imágenes a través de re-memoraciones explicitadas que surgen del encuentro con las éstas.

Refiero a la acción de fotografiar como *performance* en la medida que, al decir de Buxó i Rey en su relectura de Guattari y Deleuze, la cámara se presenta como un “tercer ojo” al que el fotografiado le devuelve la mirada, entrando y saliendo del discurso con su cuerpo y sus gestos en la plena manifestación de diversas sensaciones, afecciones y conceptos. “No se trata sólo de un acto referencial sino que significa por sí mismo”. (BUXÓ I REY, 1998: 183).

En otras palabras, cobra existencia y sentido al actuarse⁸. Y esa actuación sobre todo en el caso del tipo de imágenes de fotoperiodismo⁹ (al que responden las fotos que elegimos

7 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 performativo.

8 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)

para ejemplificar las reflexiones aquí presentadas) 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, per-forma lo que ocurre. 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 (...) hacer entendible la manera en que funciona la sociedad” (HALL, 2010:134). Esto a lo que Hall llama ideología.

Esto refiere 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, dependiendo de las circunstancias, y por ende intervenir en la escena fotografiada.

De esta manera, el producto fotográfico se presenta como una articulación/desarticulación discursiva (GROOSBERG, 2009: 29-30), 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.

9 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).

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 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).



Imagen 01



Imagen 02

Performance de producción. En la primera imagen (de Guillermo Rusconi) Juan Pablo Faccioli durante la acción de fotografiar. En la segunda (también de Rusconi) los fotografiados en pose pre-determinan la escena fotografiada.

En la mayoría de las ocasiones, las fotos producto de esos “encuentros” resultan siendo, como señala Adriana Lestido, las más potentes: “Las imágenes que tienen vida propia, son imágenes de unión, de dos energías (...) es la unión entre quien mira y lo mirado. Y eso implica una cercanía, una fusión con el otro” (LESTIDO en COLOM, 2010). Se trata de una cercanía de corta distancia efectiva entre fotógrafo y el fotografiado y por ende también una mayor implicancia subjetiva entre ambos¹⁰.

Asimismo al respecto Buxó i Rey destaca, a partir de su estudio de fotografía y cine en contextos de estudios antropológicos, que conviene rever la noción de estos espacios constructivos de memorias como el lugar de “un proceso continuo de interpretación y reinención” donde participan “dialógicamente antropólogo y actores sociales en autoría conjunta, con lo cual ninguna de las dos visiones representa una mirada más objetiva que la

¹⁰ Adriana Lestido es una fotógrafa argentina reconocida por sus imágenes impactantes de una de las marchas convocadas por las madres de desaparecidos durante la dictadura militar argentina en plaza de Mayo en el año 1982.

otra” (BUXÓ, 1998: 176). Sino que ambos son parte de esa construcción visual, dice en otras palabras Buxó.

A esa construcción “de a dos” es relevante ampliar la posición del antropólogo también a la de investigadores sociales en general así como fotógrafos aficionados o profesionales, entre otros, e incluir como co-productoras de la imagen, las visiones de las instituciones científicas, massmediáticas y de mercado que actúan como condicionantes de visibilidad histórica, social-cultural y política, así como las determinaciones circunstanciales que entran en juego en el proceso fotográfico.

De esta manera, este proceso da cuenta de la subjetividad del funcionamiento del lenguaje y se presenta en términos de Bajtin como un “diálogo inconcluso” (BAJTIN, 2005: 334), que a su vez implica una densa historicidad y un inconmensurable espesor de la memoria, de cuyas matrices los sentidos se alimentan y recrean permanentemente.

En este sentido, en entrevistas mantenidas con dos fotógrafos de festividades populares, cuya tarea he venido siguiendo de cerca con observaciones de su actividad en las festividades del Gaucho Gil y la Virgen de Itatí¹¹ en Corrientes, Argentina¹², ellos señalaron que en muchas oportunidades 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.

Como ejemplo podemos nombrar el caso de uno de los fotografiados. 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

11 La festividad del Gaucho Gil ya fue referenciada. En cuanto a la de Itatí, según la tradición oral fueron misioneros franciscanos quienes introdujeron a la provincia, más precisamente en la localidad de Itatí (provincia de Corrientes, Argentina), la imagen de la virgen homónima alrededor del siglo XV. Desde entonces en torno a ella se tejieron diversas leyendas y 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.

12 Refiero particularmente aquí al trabajo de los fotoreporteros argentinos Juan Pablo Faccioli y Guillermo Rusconi, quienes sostienen desde 2004 hasta la actualidad acercamientos y ensayos sobre las festividades del Gaucho Gil y la virgen de Itatí en la provincia de Corrientes. En principio el objetivo de ellos fue responder al aumento de demanda de imágenes de dichas manifestaciones de la prensa nacional e internacional. Sin embargo, la experiencia del acto de fotografiar luego provocó en los autores una necesidad interna de *pasar* de alguna manera *a ser parte* de las fiestas afín de *dar a ver desde adentro* o por lo menos desde una *mirada más implicada* dos complejos universos de la religiosidad popular. Así los viajes a los epicentros de festejo se hicieron más frecuentes y con estadias menos acotadas. Particularmente entre 2008 a 2011 ambos fotógrafos realizan *búsquedas compartidas*.

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 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.



Imagen 03



Imagen 04

Performance de producción Sin título y Devotos 1. Juan Pablo Faccioli. Itatí/ Mercedes, Corrientes. Julio de 2011/ Enero de 2008. Fotografías se imaginan, crean una imagen de sí mismos. Construyen una “imagen identidad”

Como señalamos estas acciones registradas en el acto de fotografiar nos acercan también en esta instancia preformativa a discutir la noción de “imagen de identidad”. La dimensión identitaria se activa en el acto fotográfico al tiempo no sólo del ejercicio de

capturar de determinada forma y no otra y con ello clasificar, catalogar a lo fotografiado en relación con ciertos esquemas identitarios, a su vez influenciado por las limitaciones de su técnica y los regímenes de visibilidad establecidos, sino también al tiempo que el fotografiado se imagina y se crea así mismo. Y esta creación se da atendiendo “al propio decoro y la dignidad (...) para causar buena impresión, producir admiración, causar placer o incluso hacerse reconocer por los demás” (BUXÓ I REY, 1998: 184). Procedimientos actitudinales que a la vez que se ven condicionadas, implican la proyección de uno mismo en una imagen que se desea conservar como testimonio de memoria.

La idea de proyección identitaria es desarrollada por Butler quien la relaciona como un proceso en términos de “morfología imaginaria” que no remite a “una operación pre-social o pre-simbólica, sino que se trata de una operación orquestada mediante esquemas reguladores que producen posibilidades inteligibles y morfológicas” (BUTLER, 2002: 36).

Esa noción de esquemas reguladores da cuenta de que sería iluso pensar que existe en esa participación del acto de concepción de la imagen por parte de los fotografiados algo puramente creativo sino que 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 mencionadas y también las de Didi Huberman quien entiende que la imagen tiene “más memoria y más porvenir que el ser que la mira” (DIDI HUBERMAN, 2009: 32), podemos observar que las imágenes en general y las de religiosidad correntina en particular recreadas a través de la fotografía no pueden leerse ni comprenderse sino como el “eslabón de una cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados” (BAJTIN, 2005: 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.

Asimismo cabe resaltar el modo en 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) – y 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 esta forma la performance fotográfica, 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).



Imagen 05

Performance de recepción. Augusto Cabrera, integrante de la agrupación “Los Gauchos Peregrinos de Gil” se reconoce en la fotografía de Faccioli montada en una muestra y recuerda/ narra la historia de la cabalgata a través de la mostración de otras imágenes con su participación en la tradicional cabalgata en honor al Gauchito Gil.

3) El trabajo de la representación en el éxito performativo de la fotografía

Entonces, a pesar que las *performances*, en general así como las fotográficas en particular, 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 performativo confronta siempre 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, reproductoras de normas).

Dicho de otro modo, la *performance* re-itera, re-instituye normas porque a pesar de su acción inventiva –cual sobreimpresión de planos en un *film*– no se libra totalmente de ellas. Admite la determinación de la herencia de las reglas en el mismo acto de negación y reacción o deformación de éstas –cual gesto artístico de vanguardia–.

En esta línea, de la idea de instancias y articulaciones en torno a la *performance*, para ocuparme de la performatividad del lenguaje visual fotográfico, entiendo necesario comprender el carácter relacional de las *performances* con las representaciones y a ambas instancias constitutivas de la imagen fotográfica. Ya que las representaciones trabajan en esa *performance* fotográfica, luego traducida en la materialidad de la imagen, codificando elementos sémicos diversos que, pese a quedar latentes en algunas instancias socio-históricas, mantienen su capacidad de semantización, “en un tiempo presente el eco de otros tiempos de la historia” (CEBRELLI y ARANCIBIA, 2005: 6).

En este sentido, un imaginario anacrónico siempre pareciera signar a estos actos performativos-normativos. 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 y necesaria de lo performativo (DERRIDA, 1998).

De hecho, el objetivo que guía la elección de un determinado repertorio de códigos en la construcción de una imagen, basado en criterios culturales, valores y actitudes individuales y colectivas, como sostiene Buxó i Rey, responde a la necesidad de producir “eficacias performativas concretas”: esto es por ejemplo “refinar la apreciación cultural, intensificar las emociones, causar placer, admiración, alertar y negar” (BUXO I REY: 1998: 186)

Butler asimismo indica que la performatividad se puede entender como “una expectativa que termina produciendo el fenómeno mismo que anticipa” (BUTLER, 2001:15). Ello de alguna manera refiere a la exploración del lenguaje y su “potencial performativo” de Austin y también Derrida. Capacidad que adquiere fuerza normativa, según el último autor, en la cita. Lo que permite no solo formatear sino “producir” los cuerpos, las identidades y las memorias, en definitiva construir la “realidad” accionando *sobre* y *en* ella.

En el caso de las fotos de prácticas religiosas, pensar su dimensión preformativa implica observar cómo en tanto representaciones, éstas portan conceptos y valores específicos sobre la cultura ritual y religiosa y además son capaces de incidir en la realidad, en las percepciones, la inteligibilidad y en las acciones en torno a aspectos relacionados con la religiosidad a partir de su reproducción.

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” (HALL, 2010; CEBRELLI y ARANCIBIA, 2008).

Esta performatividad es posible básicamente, porque las fotografías recurren a la reiteración de un conjunto de normas iconográficas que alojadas y permanentemente actualizadas en la memoria colectiva y por ende fácilmente reconocibles por parte del espectador¹³.

De este modo, como sostiene Butler “la performatividad no es pues un ‘acto’ singular, porque siempre es la reiteración de una norma y en la medida que la imagen adquiere la “condición de acto en el presente” en particular la fotografía -que como índice como dice Barthes posee la esencia de la experiencia presente- “oculta o disimula las convenciones” (BUTLER, 2002: 34) de las que se vale para conformarse y re-introducirse en la cadena discursiva de imágenes circundantes.

En este sentido, Sánchez Montalbán, fotógrafo e investigador que ha indagado sobre la inferencia de la fotografía, especialmente artística, ligada a la religión en la cultura religiosa española, señala que “los valores que el espectador reconoce son fruto de una sólida educación y convivencia religiosa del largo contacto de lo cristiano con la sociedad” (SANCHEZ MONTALBAN, 2004:687), en su caso de estudio la cultura española, similar a lo que sucede con la argentina.

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

A lo que es relevante añadir la particular importancia otorgada a las imágenes por religiones y credos como medio de difusión más eficaz, entre las que se destaca la larga tradición de trabajo y esfuerzo puesto en particular la iglesia católica en la construcción de imágenes persuasivas que pudieran actuar como aleccionadoras del colectivo social y propiciar identificación así como confirmar los sentidos de pertenencia con la doctrina¹⁴.

Ejemplos paradigmáticos de actualización y re-significación de esquemas iconográficos heredados se encuentran en la indagación de la historia del arte visual. Tenemos el caso de *Cristo muerto* de Mantenga (1480) y *La lección de anatomía* de Rembrandt (1633) actualizadas en la foto *Che Guevara muerto* de Freddy Alborta (1967) y a su vez más recientemente en *La autopsia* del fotógrafo argentino Marcos López (2005); o bien la obra *Adoración de los pastores* de Georges la Tour (1644) recreada en algunos aspectos en una foto de la serie *Extraños en la luz* de la francesa Chaterine Balet (2009); así también la fotografía *S/T* ganadora del Word Press Photo 2012 sobre el conflicto armado en Yemen, Egipto, tomada por Samuel Aranda, que se construye sobre la iconografía de *La Piedad* de Miguel Angel (1499).

La lista podría seguir pero los casos nombrados sirven para observar cómo las representaciones iconográficas primigenias orientadas a vehiculizar valores y emociones relacionadas al cristianismo han actuado y actúan actualmente como fuente de inspiración y modelización de las imagerías circundantes, ya sean imágenes documentales o artísticas, así como formas específicas de intervención del cuerpo en momentos de acontecimientos extraordinarios e incluso ordinarios de la vida cotidiana.

Es decir, ellas impactaron e impactan claramente sobre los modos de percepción y reproducción del sentido poniendo en funcionamiento una operación de “arrastre de significados activos” en las primeras representaciones evocadas hacia las subsiguientes. Así lo plantean Cebrelli y Arancibia:

Las representaciones sociales van constituyéndose con núcleos sémicos y con imágenes superpuestas provenientes de representaciones que se entienden como afines desde las formaciones discursivas vigentes y que se superimprimen sin perder su propia especificidad (...) El hecho de que se actualicen y se nominen ciertas imágenes no impide que otras se mantengan en latencia, contaminando de todas formas la semiosis textual (CEBRELLI y ARANCIBIA, 2008: 17).

¹⁴ Cabe comentar que el Séptimo Concilio Ecuménico de Nicea (año 787) justificó el culto de las imágenes como medio proselitista de amplio alcance. De allí se dio la propagación de imágenes destinadas a los laicos analfabetos como a los clérigos para su la lectura (Gombrich, 199: 51) A lo que Peter Burke agrega que esas formas se consolidan cuando la Iglesia a través del Concilio de Trento (1545-1563) ratifica la importancia de las imágenes sagradas así como la de las peregrinaciones y reliquias para la difusión y reafirmación de la doctrina (Burke, 2005: 63)

Lo expuesto evidencia en primer lugar que la performatividad es posible por el trabajo de la representación, la que aquí se entiende junto a Hall como “la producción del sentido a través del lenguaje” (HALL, 2010: 457) solo posible a través de la selección y asociación de códigos y convenciones que gobiernan este lenguaje. Pero en segundo lugar, ese trabajo en tanto proceso no exento de desplazamientos, tal como también lo dice Derrida admite la diferencia en la reiteración, dando lugar a las re-configuraciones.

Esto se puede observar claramente en las “diferenciaciones” que presentan las obras de arte visual enumeradas, donde la cita no es copia fidedigna de la pintura o fotografía fuente de inspiración, sino que en esa iteración derridiana se habilitan también variaciones significativas de sentido.

4) Fijaciones parciales de sentido en la visibilidad fotográfica, la constitución de identidades en la diferencia

Como vimos hasta aquí es la reproducción de significantes específicos basados esquemas de cita y referencia, aunque re-significados por el contexto y por todos los elementos que la nueva cadena discursiva en la que se actualiza le otorga, la que asegura la eficacia per-formativa y comunicacional de las fotografías.

Para Laclau y Mouffe, afín de referir a la constitución de identidades políticas y sociales, la idea de esquemas de cita puede asociarse a grandes rasgos a la de puntos nodales condensadores de elementos sémicos que trabajan por la fijación de los sentidos que, a su vez anclados en procesos reproductivos pueden incidir o afectar, así como verse afectados por los textos significativos circundantes.

Si bien la noción de puntos nodales es influenciada por el concepto de *points de capiton* de Lacan, definido como “ciertos significantes privilegiados que fijan el sentido de la cadena signifiante” (LACLAU y MOUFFE, 2004: 191) que desde este punto de vista actuarían como nodos identitarios rígidos instituyentes de significados predeterminados, para Laclau y Mouffe es fundamental la variación y rearticulación que exige la apertura de lo social. Así lo explican al hacer mención a las prácticas hegemónicas:

En un sistema cerrado de identidades relacionales, en el que el sentido de cada momento está absolutamente fijado, no hay lugar alguno para una práctica hegemónica. Un sistema plenamente logrado de diferencias, que excluyera a todo signifiante flotante, no

abriría el campo a ninguna articulación; el principio de repetición dominaría toda práctica en el interior del mismo, y no habría nada que hegemonizar (LACLAU y MOUFFE, 2004. 229)

Cabe mencionar que en este sentido, Butler ha dado extenso debate insistiendo en la necesidad de no caer en el riesgo prescriptivo y universalista que cabría en la comprensión de la conformación de las identidades regidas por los *points do capiton* lacaniano, en términos de que se presentan como “estructuras estables unificadoras del campo social” (BUTLER, 2002: 284) donde lo que se designa como reconocible, como visible, queda dentro de ese campo y lo excluido fuera.

Para la autora lo excluido no solo vive y funciona, aunque por tiempos invisibilizado, dentro del mismo campo de lo social, sino que es parte constitutiva de lo que se habilita como reconocible en un momento dado y en una circunstancia determinada.

En ello reside la importancia de hablar de parcialidad de las fijaciones de sentidos identitarios, porque como dice Hall en su lectura de la misma Butler y Laclau ese “fuera’ constituyente dinamiza y subvierte los sentidos desde adentro (...)” y “resiste el barrido homogenizador del universalismo”. (HALL, 2010: 574). Al respecto este autor destaca retomando a Laclau, que ese “fuera de escena” es lo que:

Trastorna las identidades estables del pasado, pero también abre la posibilidad de nuevas articulaciones: la forja de nuevas identidades, la producción de nuevos sujetos, y lo que él llama la “recomposición de la estructura que rodea a determinados puntos nodales de articulación” (HALL, 2010: 370).

El rol de estos puntos nodales se puede ver en mayor detalle en ejemplos concretos sobre la reproducción de significantes específicos en plano tanto del contenido temático/referencial de algunas de las imágenes citadas.

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, no solo los fotografiados, a través de su investidura en su disposición corporal, sino también el fotógrafo, en la elección de ese recorte y no otro, recurren a/convocan 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 para la configuración de las imágenes.

De esta manera, por un lado aparece la imagen de la devota de Itatí sobreimpresa a la 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 foto del rostro del devoto del Gaucho Gil 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.

Pero asimismo esta imagen del gaucho remite a un ícono fuerte en la construcción de la identidad local, de la “correntinidad”¹⁵. Constituye el tipo social popular más admirado de un periodo de la construcción de la Nación argentina por haberse identificado como tal a los más valientes luchadores de las batallas independentistas¹⁶, aunque luego esta figura quedara relegada a partir del relato literario al de paisano peón subordinado a las órdenes de los patrones terratenientes.

En otras palabras fotógrafos y fotografiados apelan en las instancias de trabajo performativo y normativo a la actualización de significantes específicos que en algunos casos remiten a estereotipos instaurados como identidades políticas de la Nación argentina y en su re-creación, signada fuertemente por el contexto y las circunstancias, los re-semantiza.

Leyéndolo en términos de Hall y Laclau, las imágenes de la cruz, la virgen o el gaucho aparecen aquí como “horizontes incompletos” que suturan una(s) identidad(es) dislocada(s). No pueden estos significantes ser llenados con un contenido específico e inmutable del “nosotros” definido desde concepción de la Iglesia católica ligada al Estado Nación, por ejemplo, sino que se ve obligado a expandir su horizonte para que en él se negocien, quepan, las demandas de las identidades particulares emergentes.

Es en este marco que estos significantes no solo reúnen inscripciones de la cultura imperante en un momento histórico determinado sino que también se abre a las

15 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 (2011), el concepto de “correntinidad” nombra la identidad del “ser correntino”. Realizan una primera aproximación al término remitiéndose a la palabra guaraní: *ñande rekó*, que a su vez refiere a la estructura ideológica de los “universales culturales” que incluye “las creencias, los valores, las normas de vida, los símbolos y el idioma”. Eloisa Martín (2000) va más allá de la raigambre guaraní y entiende que se trata del elemento distintivo de la provincia, 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’”. No obstante entendemos que esa especie de síntesis que nombra la correntinidad se extiende mucho más allá de la lo guaraní y español, que exige repensar influencias de prácticas migratorias varias como raíces así como los diversos modos modernos que la nutren y reconfiguran.

16 Una imagen fuertemente influenciada por las literaturas formadoras de 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

provenientes de otras tradiciones marginadas del centro de visibilidad, esto también sucede gracias a las condiciones históricas habilitantes.

Es así que en las imágenes del caso correntino, ante las representaciones de cultura europea (en mayor parte española) como retórica dominante desde el periodo de la conquista, la colonización y la institución del Estado Nación, aparecen con las reapropiaciones de la imagen de la virgen de Itatí, en diversas variantes, y más recientemente como construcción periférica la del Gaucho Gil, identidades de la cultura mestiza, con relevantes vestigios de la cultura indígena (en mayor parte guaraníes) y negra brasileña (sobre todo en la última festividad nombrada) reclamando, disputando su visibilidad y reconocimiento¹⁷.

En este sentido, es que Hall leyendo a Laclau entiende que estos significantes vacíos se presentan como “horizontes incompletos” al que las diferencias particulares se orientan, bajo las cuales se acomodan con sus particularidades y en él ejercen un proceso de reapropiación que les permite ser visibilizados, reconocidos, y “no sufrir la regresión de la diferencia absoluta” (HALL, 2010: 610)

De esta forma vemos como existen múltiples capas de sentido que atraviesan los conjuntos de significantes vacíos y flotantes que al adherirse, actualizarse en una determinada cadena discursiva, actúan como puntos de identificación en el marco de la combinación de múltiples prácticas articulatorias.

En resumen, analizar la construcción de los puntos nodales de la representación fotográfica permite ver que hasta incluso en los casos que alcanzan un máximo grado de abstracción las imágenes presentan una alta capacidad performativa porque conservan conjuntos sémicos que remiten a íconos y símbolos específicos que suscitan identificaciones.

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.

¹⁷ La imagen de la virgen de Itatí, a pesar de haber sido introducida como otras imágenes de vírgenes y santos como signo de colonización por los españoles, es la que más logra suscitar identificación en la población nativa en la provincia de Corrientes. Se cree que por su ligazón en sus orígenes, a fuerza de discurso, a la difusión de una leyenda que atribuye su descubrimiento a la orilla del río Paraná a un indio. Desde allí se sustenta y construye la devoción guaraní por el símbolo mariano. Por su parte, la iconografía del Gaucho Gil, que según los relatos fue en un principio solo una Cruz a la orilla del camino para rezar a un difunto, se le sobreimpone hacia la década del setenta la imagen de un gaucho y entre los colores de las banderas que se les dejaban de ofrenda (siendo en sus inicios tanto celestes como coloradas, asociadas a las identificaciones de unitarios y federales) se elige el rojo para distinguirlo. En torno a esa imagen se alinea creencias y sentidos heterogéneos de culturas contemporáneas, así como se manifiestan vestigios de prácticas vinculados a la cosmovisión jesuítica-guaraní, evidenciado en la continuidad del culto a los difuntos y en la consideración de la muerte trágica como propiciadora de milagros, así como de la cultura negra brasileña sobreexpuesta en la hipertrofia de las ofrendas que inunda el santuario y otros ritos ligados al culto umbanda.

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 y a su vez, como estampa atravesando un terreno descampado.



Imagen 06

Sin Título. Guillermo Rusconi, Mercedes, Corrientes. 2008. Col. Rusconi.

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 y agradecer) pero sin embargo conserva como prevaleciente en la composición la centralidad del rojo en la bandera con la iconografía del santo impresa en ella. Sobre todo la bandera roja, remite en este estado de la 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 representación del Gaucho Gil.

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 mercedaña) 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, ARANCIBIA 2008).

5) A modo de conclusión: la producción de sentido a través de la fotografía, desafíos y propuestas para su abordaje

Diversos aspectos de la producción y la re-producción fotográfica han sido arduamente abordados desde enfoques heterogéneos especialmente desde que el denominado fenómeno de la “democratización del arte” reivindicó el lugar central de la imagen en las reflexiones sobre la construcción de memorias, imaginarios y la adscripción de identidades en las sociedades desde la era de la reproductibilidad técnica.

De hecho actualmente la sola consideración de la fotografía como uno de los modos de representación indicial-iconográfica más difundida y electa por mayoría de las personas en la contemporaneidad para percibirse, construirse una imagen de sí y darse a ver, justifica redoblar esfuerzos e interrogarnos acerca de las estrategias de puesta en discurso que la foto entrama.

Más aun teniendo en cuenta que como representación, la fotografía en su paso por diferentes instancias de circulación y recepción pone a circular sentidos políticos-ideológicos complejos y fundantes de identidades. Determinando y regulando así la organización de la experiencia social, los modos de percepción y la producción y reproducción del sentido, entre ellas adscripción de estereotipos identitarios, así como la difusión de informaciones nuevas a través de la imagen.

En resumen, las imágenes fotográficas son un elemento fundamental del acto semiótico-comunicativo a partir del cual las prácticas socio-culturales cobran sentido y se reproducen. Y en esta línea se constituyen como un dispositivo de configuración compleja, representacional, formateador, performativo, comunicativo, de generación de sentido y también de memorización cultural, donde lo social busca marcas y marcos de contención para hacer inteligible la memoria individual y colectiva. Al decir de Hall es un componente central del “proceso mediante el cual se *produce el sentido* y se intercambia entre los miembros de una cultura” (HALL, 2010: 450).

Por ello su abordaje no es sencillo. Requiere instrumentar los mecanismos que posibiliten atender a su lugar y forma de intervención en los modos de producción y regulación del sentido como instancias determinantes de los trayectos ideológicos de reproducción cultural.

En este sentido, esta reflexión propone detener la mirada en el *proceso de lo fotográfico* y ampliar esta noción, tradicionalmente asociada a la fase de análisis de la fotografía limitada a la exploración de las condiciones de trabajo del fotógrafo, que permita hablar asimismo de las implicancias de las condiciones espacio-temporales e históricas y los modos de intervención del objeto y sujeto fotografiado en la escena fotográfica y por consiguiente en la materialidad fotográfica.

Al respecto, en principio se plantea considerar a la fotografía como una imagen-acto, que se construye inscripta en una situación referencial determinada y con un efecto pragmático. Asimismo construir una perspectiva performancial y también procesual que posibilite abrir el camino a la indagación de los modos de codificación, en este caso del hecho fotográfico como producción cultural.

Lo que conduce a interrogarla desde una dinámica relacional en sus dimensiones testimonio/creación, performatividad/representación como constitutivas, prestando especial atención a su *historicidad*.

Este camino se sigue atendiendo al reclamo de Hall, a propósito de las reflexiones de Benjamin, de “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” (HALL, 2010: 81). Algo sólo factible a partir del trabajo de reconocimiento de las especificidades, el análisis situado *de* y *con* las imágenes desde sus condiciones históricas y materiales de existencia.

En otras palabras implica examinar el lugar/sitio de la mirada aludiendo a sus condiciones de producción y recepción más que a la representación de mundos posibles que ella presenta a simple vista, con el fin de entender desde dónde, cómo, por qué y para qué esos mundos son imaginados y presentados/reproducidos en determinado momento y de determinada manera.

Esto desde el punto de vista procedimental teórico-analítico, lleva más allá del aprovechamiento las potencialidades de la interpretación iconográfica, como aproximación descriptiva formal, al estudio de la técnica y sus modos de reproducción en relación con la reflexión acerca del arte de masas propuesto por Benjamin, para la comprensión de cada imagen como producto del desarrollo y las necesidades de una época determinada.

Por otro lado, en ese mismo sentido pero desde una reflexión específicamente situada en la imagen fotográfica, conduce atender a las instancias que postula Poole: 1)- la *producción*, que contempla tanto a los “hacedores” de imágenes como al contexto social, ideológico y técnico en que surgen; 2)- la *circulación*, que atiende al aspecto tecnológico de reproducción de imágenes y 3)- la *recepción*, donde se exploran los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes son apreciadas, interpretadas y reciben un valor histórico, científico y estético determinado.

De este modo la interrogación de la imagen fotográfica persigue el ensamblaje de textos asociadas a ella que permitan al investigador superar el instante, el carácter fragmentario de cada fotografía que dificulta su lectura, para dar paso a una serie de relaciones entre lo que pasó *ayer* con las historias y memorias que ella condensa, con las otras que surgen *aquí y ahora* a partir de la mirada del espectador.

Referencias bibliográficas

ARANCIBIA, Víctor. “Representaciones y documentalismo. Acerca de las estrategias para visibilizar la protesta social”, en *Actas del X Congreso RedCom “Conectados, Hipersegmentados y Desinformados en la Era de la Globalización”*. Salta: UCASAL, 2008.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.

----- “El efecto de lo real”, en AA.VV *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Quadrata, 2004.

BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

BAJTIN, Mijail. *La estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 2005.

BARRIOS, Cleopatra. “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, 2012. Disponible en versión CD.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus Ediciones, 1989.

----- “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus Ediciones, 1989.

BERGER, John. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

BOURDIEU, Pierre (comp.) *La fotografía: Un arte intermedio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2005.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

----- *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México, D.F.: Paidós, 2001.

BUXO I REY, María. "Mirarse y agenciarse. Espacios estéticos de la performance fotográfica", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo LIII, Madrid, 1998, pp 175-190.

CAMBLONG, Ana. Macedonio. *Retórica política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

CEBRELLI, Alejandra y ARANCIBIA, Víctor. *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPIHA-CIUNSa, 2005.

-----"Las tram(p)as de las representaciones. Apuntes para el análisis de las coberturas mediáticas de problemáticas referidas a pueblos originarios". En *Actas de XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, 2008. Disponible en <<http://www.redcomunicacion.org/memorias>>, acceso el 03/05/2011.

COLOM, Roger. Formas de la visibilidad: una entrevista con Adriana Lestido, en Sin Género de Dudas, 2010. Disponible en: <<http://www.adrianalestido.com.ar/pdf/colom.pdf>>, acceso el 10/04/2011.

DERRIDA, Jaques. "Firma, acontecimiento, contexto", en DERRIDA, Jaques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 347-372. Edición digital de *Derrida en castellano* disponible en: <<http://www.jacquesderrida.com.ar>>, acceso el 11/02/2012

DÍAZ, Claudio. "Las disputas por la apropiación del gaucho la emergencia del "folklore" en la cultura de masas", en *Actas de JALLA*, Bogotá, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo, 2006.

----- *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada, 2009.

- DUBOIS, Phillippe. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca. 2008.
- FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- GARCÍA, Marcelino. Exploraciones discursivas, Posadas: UNaM, 2012. Disponible en <<http://www.programadesemiotica.edu.ar/publicaciones>>, acceso el 30/07/12.
- GROSSBERG, Lawrence. “El Corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”, en *Tabula Rasa* N°10, Bogotá, 2009 pp. 13-48.
- GREEN, David y LOWRY, Joanna. “De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica”, en *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 2007, pp 47-62.
- HALL, Stuart. “La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico”, en CURRAN, James y otros (comp.) *Sociedad y comunicación de masas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2010.
- KOSSOY, Boris. *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: La Marca, 2001.
- LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: FCE, 2004.
- LEMAGNY, Jean Claude. *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- MARTÍN, Eloisa. “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*. 2002. Disponible en <<http://www.naya.org.ar/congreso2002>>, acceso el 05/07/2011.
- MATTELART, Armand y SCHMUCLER, Héctor. Conversatorio “Presente y pasado del campo de la comunicación”, en *Actas del XIV Congreso de Red de Carreras de Comunicación: Investigación y extensión en Comunicación*. Quilmes: UNQ. 2012.
- PIÑEYRO, Enrique. *Tiempo de Chamamé*. Corrientes: Ed. UNNE, 2011.
- POOLE, Débora. *Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2004.

SÁNCHEZ CARRETERO, Cristina. “Desde Madrid con amor. La performance como hilo conductor de narrativas. En AAVV. *Maneras de Mirar*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

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

SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa, 2005.

SORLIN, Pierre. *El ‘siglo’ de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 1997.

SOULAGES, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2005.

TAGG, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

VERÓN, Eliseo. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Texto recibido em 8 de junho de 2013 e aprovado em 13 de março de 2014