

## ***Imagen, supervivencia y poder. Iconografías de gauchos rebeldes santificados***

---

cleopatrabarrios@gmail.com

por Cleopatra Barrios Cristaldo

Doctora en Comunicación. Investigadora del CONICET. Profesora de la Universidad Nacional del Nordeste (Argentina)

### **Resumen**

Este texto analiza algunas de las imágenes más difundidas de dos gauchos rebeldes santificados del Nordeste argentino: el Gauchito Antonio Gil e Isidro Velázquez. El artículo se pregunta cómo una serie de estampitas, monumentos y producciones audiovisuales cristalizan y resignifican "fórmulas del pathos" y fragmentos de representaciones simbólicas, altamente performativos. El estudio indaga en la "supervivencia" y el poder de las iconografías paradigmáticas históricas en los repertorios visuales contemporáneos de sacralizaciones populares.

**Palabras clave:** imágenes supervivientes, gauchos milagrosos, sacralizaciones populares.

### ***Image, survival and power. Iconography of sanctified rebel gauchos***

#### **Abstract**

The text analyzes some of the most widespread images of two sanctified rebel gauchos from the Northeast of Argentina: Gauchito Antonio Gil and Isidro Velázquez. It asks how the stamps, monuments and audiovisual productions crystallize and resignify formulas of pathos and fragments of highly performative symbolic representations. The reflection examines the "survival" and the power of historical paradigmatic iconographies in contemporary visual repertoires of popular sacralizations.

**Keywords:** surviving images, miraculous gauchos, popular sacralizations.

## **Imagen, supervivencia y poder. Iconografías de gauchos rebeldes santificados**

### **Introducción**

La recreación de la imaginación social del Nordeste argentino<sup>1</sup> estuvo atravesada durante los siglos XIX y XX por historias de “gauchos alzados”<sup>2</sup> que, luego de sufrir muertes violentas e injustas a los ojos de gran parte de la población, atravesaron procesos de sacralización popular. Este texto reflexiona sobre algunas de las imágenes más difundidas de dos gauchos rebeldes santificados de esta región: Antonio Mamerto Gil Núñez, más conocido como el Gauchito Gil; e Isidro Velázquez, recordado como el último gaucho rebelde sacralizado de la región.

La veneración al Gauchito Gil tuvo origen en la provincia de Corrientes hacia 1878, año aproximado en que se sitúa su muerte violenta en manos de la policía. Sin embargo, las manifestaciones devocionales en torno a su figura trascendieron las fronteras correntinas y, en el ingreso del siglo XXI, Antonio Gil se convirtió en uno de los santos populares de mayor adhesión en la República Argentina.

Por su parte, Isidro Velázquez, correntino de nacimiento, tuvo su campo de acción principalmente en la provincia del Chaco, donde resultó abatido en una emboscada de la policía junto a su compañero Vicente Gauna en 1960. Su final sangriento, que prosiguió con la sobreexposición de su cuerpo muerto a la vista de los sectores que lo habían erigido como el “vengador” de los humildes, en un contexto de extrema opresión social, también derivó en prácticas de sacralización que cobraron mayor visibilidad a principios del siglo

---

<sup>1</sup> El Nordeste es una región geopolítica y administrativa de la República Argentina constituida por las actuales provincias de Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones. A su vez, se vinculan a las regiones históricas: chaqueña, Mesopotamia correntina-entrerriana y Misiones. Limita con Brasil, Paraguay y Uruguay.

<sup>2</sup> Como sostiene Fernando Assunção, entre el siglo XVII y XVIII, los portugueses llamaban a este tipo cultural “gauderio”. Esta nominación designaba a aquel “que vagabundea sin amo ni patrón conocido, trabajando para unos y robando a otros”. Luego, predominó el término “gaucho” (Assunção, 2007: 27-28). Para referir a esa condición rebelde del gaucho en diferentes zonas de la Argentina, entre ellas en la región del Nordeste, prevaleció la denominación de “gauchillos alzados”. El término remite a los gauchos bravos, hostiles de condición semi nómada que en el proceso de conformación del estado nación se situaron al margen de la ley.

XXI. Aunque, a diferencia del caso del Gauchito Gil, en este caso la propagación de los rituales se encuentra aún restringidos a la geografía del Nordeste.

Tomando como punto de partida estos procesos de sacralización, este trabajo reflexiona sobre el modo en que un conjunto de estampitas, monumentos y producciones audiovisuales cristalizan fórmulas del pathos y fragmentos de representaciones simbólicas, altamente performativos, provenientes de iconografías paradigmáticas del sacrificio cristiano, las retóricas de la nacionalidad/alteridad argentina, la resistencia popular y la revolución latinoamericana. Indaga en las estrategias constructivas de las imágenes, las referencias, citas, apropiaciones y las formas en que los “restos” de esas potentes iconografías, convocadas por los distintos productores en estas visualidades, entran en diálogo con la inscripción de índices de la identidad provincial/regional.

En el caso del Gauchito Gil se toman una serie de imágenes insertas en un tejido de relaciones intertextuales: la estampita más difundida de la devoción; un monumento construido por el escultor Abel Maciel en Mercedes, Corrientes y una estatua que preside el santuario del santo popular en la localidad de Mariano I. Loza, Corrientes. Se incorporan algunos registros visuales propios de las iconografías mencionadas, fragmentos de entrevistas y reflexiones surgidas del trabajo de campo en la festividad del Gauchito Gil en Mercedes, en enero de 2019 y 2020, y la visita al santuario del Gauchito Gil en Mariano I. Loza, en enero de 2020.

En el caso de Isidro Velázquez la reflexión gira en torno a la “pervivencia” de restos de repertorios iconográficos apropiados por el docudrama “Isidro Velázquez, la leyenda del último Sapucay”, dirigido por Camilo Gómez Montero y editado por la productora Payé Cine en 2010. El escrito focaliza específicamente en la secuencia que construye el desenlace de la historia narrada por el film, puestos en diálogo con fragmentos de entrevistas al director y al protagonista.

La reflexión referencia diversos estudios sobre canonizaciones populares y gauchos rebeldes sacralizados en la Argentina (Carozzi, 2006; Martín, 2008; Piñeyro, 2005; Chumbita, 1995). Asimismo, retoma las indagaciones sobre el espesor temporal de las representaciones y los índices de identidad en el cine regional (Arancibia 2007; 2015); los

estudios sobre la "supervivencia" y el poder de las imágenes (Warburg, 2014; Didi Huberman, 2006, 2009; Marin, 2009). También, recupera algunas herramientas del método indiciario y la semiótica para el análisis de las imágenes (Peirce, 1987; Ginzburg, 2008 Joly, 2003; Lotman, 1996).

### ***Gauchos rebeldes sacralizados por devoción popular***

Los gauchos rebeldes, situados al margen de la ley y del orden de la civilización moderna en el contexto de la conformación del estado nación, se construyeron en la memoria social de la región del Nordeste argentino como personajes antagónicos.

Por un lado, los sectores dominantes consideraban a estos personajes como "bandidos", ladrones, matones, vagos, "gauchos malos", a quienes sólo les cabía la condena al exilio o la prisión. Encarnaban la idea de "barbarie" que contrariaba los valores del "gaucho bueno", "buen peón", hombre de familia, servil al patrón de estancia que reclamaba el proyecto civilizador<sup>3</sup> (Sarmiento, 1845; Hernández, 1872; 1878; Gutiérrez, 1879; Díaz, 2006).

Por otro lado, para los sectores populares algunos de estos "gauchos alzados" asumían rasgos de un arquetipo justiciero. Eran vistos como el "Robin Hood regional" que robaba a los ricos y redistribuía el botín entre los pobres. A la vez, encarnaban las figuras de referentes de lucha por su insubordinación ante los sistemas de explotación y marginalidad social a los que se veían sometidos los campesinos, en ese periodo de la organización del Estado nación.

En este último sentido, estos rebeldes vehiculizaban el ideal de la "justicia social", la utopía de una distribución más equitativa de la riqueza y, desde esa posición, también se los asociaba a la imagen de "héroes liberadores" de los sectores oprimidos (Lojo, 2007; Chumbita, 1995). El sociólogo Roberto Carri retoma esta última condición para describir particularmente al gaucho Isidro Velázquez, cuyas acciones transcurrieron en el Chaco a mediados del siglo XX. El autor señala que Velázquez, más que un "bandolero social", en

---

<sup>3</sup> La oposición civilización-barbarie tiene su origen en la obra de Domingo Faustino Sarmiento.

los términos del concepto propuesto por Hobsbawm (1959), "se construye en el imaginario popular como el "vengador" de los humildes que encarna formas pre-revolucionarias de la violencia" (Carri en Barrios y Giordano, 2018: 64).

Isidro Velázquez forma parte de la extensa lista de los gauchos rebelados más renombrados de la Argentina que, además, cuentan con la particularidad de haber pasado por un proceso de canonización popular tras su fallecimiento. Entre otros "bandoleros santificados" de amplia difusión en el país, por fuera de Corrientes, se pueden citar a Juan Bautista Bairoletto, Juan Francisco Cubillos, José Dolores Córdoba, Mariano Córdoba, Andrés Bazán Frías, entre otros (Coluccio, 2007; Chumbita, 1995).

En tanto, en el ámbito de la provincia de Corrientes, según Piñeyro, se puede rastrear la memoria viva de al menos 60 "gauchillos alzados", aunque solo algunos son venerados como santos populares<sup>4</sup>. Entre ellos se encuentran: Curuzú José, Francisco López, Aparicio Altamirano, el Gaucho Lega (Olegario Álvarez), Antonio María, Juan de la Cruz Quiróz, Turkiña (Miguel de Galarza) y el Gauchito Antonio Gil (Coluccio, 2007; Chumbita, 1995; Piñeyro, 2005).

Por una parte, la santidad popular de los gauchos rebeldes, que surge en los siglos pasados, al margen de la canonización eclesial y del proyecto "integracionista" nacional, y cobra continuidad en las prácticas de veneración contemporáneas, manifiesta los modos en que los grupos sociales no contenidos dentro de aquellos dogmas y paradigmas despliegan su imaginación al servicio de la creación de sus propios "santos" y "héroes". Por otra parte, la cantidad de "gauchos alzados" registrados en la región, muchos de ellos sacralizados luego de atravesar muertes sangrientas, revela huellas de un territorio marcado por la violencia y la injusticia social.

Vale recordar que, durante el periodo de acción de estos personajes, reinaba un esquema de producción basado en la concentración de tierras en escasas manos y el trabajo rural sostenido en la sobreexplotación de mano de obra barata y en un régimen de conchabo obligatorio (Chumbita, 2009; Poenitz, 2012). Los campesinos que no acreditaban

---

<sup>4</sup> Los santos populares constituyen figuras que han sido sometidas a procesos de canonización por parte de los pueblos, como instancia diferenciada de los procesos de canonización oficial. Ver más en Carozzi, 2006 y Martín, 2007.

la boleta de conchabo, que probaba su adscripción de pertenencia al servicio de algún hacendado de la zona, eran considerados vagos y, por ende, confinados al reclutamiento para servir en la milicia; mientras que la desertión era penada incluso con la muerte (Poenitz, 2012).

Particularmente, la formación de la provincia de Corrientes estuvo atravesada por la ocupación de tierras por parte de estancias ganaderas; luchas entre unitarios y federales, durante el proceso de conformación del Estado nación; enfrentamientos entre facciones partidarias, en las disputas por el poder del gobierno provincial; y también fue trinchera y tuvo actuación singular en la guerra contra el Paraguay. Mientras que, en el Chaco, conformado como Territorio Nacional en 1872, el avance del proyecto civilizador implicó el genocidio indígena, la sobreexplotación de los recursos naturales y de la mano de obra de los paisanos rurales.

De cierto modo, solo la aproximación a la complejidad de estos contextos socio-históricos y geopolíticos hace comprensible la emergencia y multiplicación de las historias de gauchos-soldados, gauchos-peones rebelados, gauchos celestes y colorados, que actualizan episodios de actuaciones en el ejército, desertiones, persecuciones, enfrentamientos con la policía, con los patrones, entre facciones, con consecutivas muertes violentas.

Entre otros factores de incidencia en la formación de la santidad popular y en los procesos de mitificación de los gauchillos milagrosos de esta región, es necesario advertir la potencia performativa de la reproducción de las representaciones simbólicas atravesadas por la matriz religiosa cristiana: la muerte trágica y prematura, el padecimiento de persecuciones, el dolor y el derramamiento de sangre inocente.

También como condicionante de la inscripción de estos personajes en "una textura de extraordinariedad" (Martín, 2008) influyen otros atributos como: el carisma, autenticidad, la humanidad y la relación de horizontalidad que establecieron durante sus actuaciones con su entorno. En definitiva, la "fama" que tuvieron estos gauchos en vida, antes de atravesar la muerte trágica, y su estrecha cercanía con los sectores populares,

cobra relevancia en los posteriores procesos de identificación social (Martín, 2008; Carozzi, 2006).

Asimismo, en estas formas de sacralización perviven formas ancestrales de diálogo y comunicación con los difuntos<sup>5</sup> heredadas de los pueblos indígenas y criollos de la zona. Dichas prácticas, sentidos y significaciones son recreados fundamentalmente a través de la memoria oral, la música y la performance ritual comunitaria en torno a las tumbas y los santuarios.

En este sentido, vale señalar que la incidencia de la cultura oral no es una cuestión del pasado, sino que sostuvo y sostiene un rol importante en la recreación de las memorias de “gauchos alzados” milagrosos. Esta vigencia y relevancia se mantiene incluso luego de los procesos de evangelización<sup>6</sup> y de que la pedagogía escolar instaurara los ideales de la civilización moderna por vía de la cultura letrada.

En la actualidad, las narrativas materiales visuales (estampitas, estatuarias, videos) toman un mayor protagonismo en la difusión de estas devociones, recreando imaginerías populares supervivientes de la memoria oral en el cruce con el reciclaje de repertorios fundantes de la nacionalidad, heredadas de la literatura, el texto escolar y el cine (Martín-Barbero, 2007).

### ***El Gauchito Gil entre los repertorios de la nacionalidad y la correntinidad***

A la vera de la ruta nacional N° 123, en el kilómetro 101, en la ciudad de Mercedes, Corrientes, miles de banderas y cintas rojas con inscripciones de gratitud junto hileras de puestos comerciales marcan el santuario donde se venera a Antonio Mamerto Gil Núñez. Los relatos más difundidos sostienen que este gaucho rebelde fue degollado en estas inmediaciones por la policía un 8 de enero, fecha en la que se lo recuerda con una festividad multitudinaria. El Gauchito Gil era perseguido por desertar del ejército y también

---

<sup>5</sup> Para indagar más sobre esta dimensión se recomiendan los trabajos de María Julia Carozzi (2006) y de Iván Bondar (2013).

<sup>6</sup> Las poblaciones del Nordeste argentino fueron “objeto de la evangelización de misiones cristianas de distintas iglesias, desde los jesuitas y franciscanos en los siglos xvii y xviii, hasta bautistas, Hermanos Libres y varias iglesias pentecostales durante los siglos xix y xx” (Giménez Béliveau, 2013: 20).

se le acusaba de robar a viajeros y terratenientes. Un milagro que habría realizado poco antes de morir (salvarle la vida al hijo de su ejecutor) y por repartir su botín entre los más necesitados, dio origen al mito del gaucho milagroso y justiciero.

Las memorias orales reproducidas y reinventadas<sup>7</sup> en folletos, canciones, novelas y algunos escritos de estudiosos del folklore, ubican su nacimiento cerca de 1847. Alrededor de 1875 habría sido reclutado por el Coronel celeste Juan de la Cruz Salazar para combatir en las luchas que atravesaban este territorio y el gaucho de adscripción federal se rebeló y desertó. El 6 de enero, posiblemente en 1878, Antonio Gil habría asistido a la fiesta de San Baltasar en la casa de Zía María, dueña de una capilla que hasta el día de hoy sigue en pie en Mercedes. Una traición habría provocado su captura y su trágico final.

El primer signo visual de referencia a la devoción fue una cruz clavada en medio de un campo del paiubre<sup>8</sup> mercedeño. El madero indicaba el lugar donde el Gauchito Gil fue degollado. Algunos relatos apuntan que luego, esa cruz fue trasladada a las afueras del campo, quedando al costado de un camino, donde permaneció y siguió siendo venerada por vecinos y transeúntes. Al sitio se fueron anexando tacuaras con banderolas rojas, cintitas y otros exvotos. Entre la década de 1970 y 1980 se anexa al santuario la iconografía de un gaucho sobreimpreso a una cruz<sup>9</sup>. Esta imagen cobró materialidad en un bulto escultórico entronizado en el altar principal, en las banderas, cintas rojas, materialidades diversas y en la estampita más difundida hasta la actualidad (Imagen 1<sup>10</sup>).

La iconografía, que está acompañada de una oración, posee una eficacia pragmática vinculada a sus cualidades expresivas y rasgos hipercodificados que se entraman en una historicidad densa y heterogénea. En primer lugar, como sostiene María Rosa Lojo, “la figura sufriente del correntino sacrificado se sobreimprime a la del Cordero Pascual y la de

---

<sup>7</sup> Vale resaltar el proceso de reinversiones al que es sometida la “leyenda de origen” ya que para muchos mercedeños antes de existir la figura del Gauchito, para los lugareños solo fue la Cruz Gil, la cruz de un difunto milagroso al que luego se le anexaron diversas historias con diferentes variantes.

<sup>8</sup> El territorio del paiubre toma su nombre de un afluente caudaloso de un río llamado por los guaraníes *Paiubé* (paí-entrañas. ú-comer, bé-mas).

<sup>9</sup> Cabe marcar que hay imprecisiones en torno a la fecha de la aparición de la primera imagen en el santuario. Entrevistados de Saidón (2011) mencionan la década de 1960, entre otras entrevistas periodísticas; informantes propios de campo hablan de la década del 70 y 80; Salas (2008) señala que la primera escultura aparece hacia 1980 y la atribuye un escultor chaqueño.

<sup>10</sup> Estampita más difundida del Gauchito Gil. Autor desconocido.



Jesús en el Gólgota” (Lojo, 2007: 8). La cruz remite a la tradición del sacrificio cristiano y también al *curuzú* (cruz) guaraní. Este símbolo a su vez estrecha lazos con prácticas de recordación de los difuntos de comunidades campesinas que incluyen acercar hasta el santuario y la tumba comida, bebida y música para compartir con el propio difunto, rituales que hasta hoy se actualizan en el lugar.

Asimismo, como sostiene Alejandro Frigerio, el Gauchito Gil es un símbolo de la argentinidad que condensa a Martín Fierro y la Cruz (Saidón, 2011). Estas figuraciones son convocadas en la iconografía de la estampita y la resonancia de estos arquetipos construye su potencial performativo. De este modo, la memoria de la imagen amplía sus horizontes, se complejiza y dispara lecturas que no sólo nos lleva a enlazarla con el cristianismo, también contaminan la imagen las retóricas de la nacionalidad.

Por otra parte, puesta a circular en la esfera regional, provincial y local, la imagen del gaucho en general también remite a un emblema de la correntinidad. La historiografía correntina clásica situó al gaucho en el centro de las retóricas de la identidad provincial. En este marco el gaucho más que remitir a lo excluido y perseguido representa a los héroes batallas independentistas y, por ende, al tipo social correntino más admirado del periodo de la construcción de la Nación. Sin embargo, más allá de las cualidades “épicas y heroicas”, de resaltar su “valentía”, “arrojo”, así como sus habilidades con el facón; los devotos oriundos de Corrientes entrevistados a lo largo de las últimas ediciones de la festividad<sup>11</sup> aseguran no sentirse totalmente identificados con la iconografía de la estampita. Sostienen que se debe a que la indumentaria y la herramienta que porta el Gauchito en la imagen (chiripá y boleadoras) no se condicen con el uso general del gaucho correntino, entre otros rasgos<sup>12</sup>.

De allí que el mismo escenario festivo del 8 de enero en Mercedes, donde se reúnen alrededor de 500 mil personas cada enero para venerar al santo, con fieles provenientes

---

<sup>11</sup> La reflexión forma parte de una investigación mayor que lleva 10 años de trabajo de campo en Mercedes con la realización de observación participante en la festividad del 8 de enero, registro de videos, fotografías, relatos, historias de vida mediadas por las imágenes. En este caso sólo se trabajan algunos registros fotográficos y entrevistas a los fines acotados de la reflexión.

<sup>12</sup> En una historización de la indumentaria del gaucho de la zona en la época de andanzas de Gauchito Gil, también Andrés Salas pone en duda el uso del chiripá por parte de Antonio Gil (Salas, 2008).

de todo el país y en su mayoría de la provincia de Buenos Aires, se presenta como un campo de “batalla de las imágenes” donde se disputan los imaginarios y las identificaciones sociales (Martín-Barbero, 2007).

En este sentido, resulta interesante advertir diferentes movimientos coexistentes. En primer lugar, el devenir de la primigenia “Cruz Gil” caminera en el icono “Gauchito Gil” donde se imprimen esos signos hipercodificados de la argentinidad, le facilitaron a la iconografía y a la propia devoción constituirse en uno de los símbolos más pregnantes de la religiosidad popular argentina.

En segundo lugar, para los correntinos se da un proceso muy interesante: hacia afuera de la provincia, la iconografía del Gauchito Gil, como sucede con la de la Virgen de Itatí, se ha transformado en un símbolo de la correntinidad; mientras hacia adentro, los actores sociales involucrados con la figura sacra revisan y buscan reversionar estas imagerías que funcionan como “elementos diacríticos”<sup>13</sup> de lo local y lo provincial.

Es decir, desde las prácticas rituales locales, las reinversiones iconográficas buscan rescatar rasgos que parte de la población correntina asume como característica del “gaucho correntino” para disputar, desde adentro, desde el seno de la propia construcción de imagerías, el sentido a la imagen homogeneizante del gaucho pampeano que durante los siglos pasados se erigió como símbolo de la argentinidad en diferentes repertorios visuales y que se impuso como “la iconografía” del Gauchito Gil a ser venerada desde fines del siglo XX.

En este marco de debates, vale atender aspectos de la configuración del monumento del Gauchito Gil que se inauguró el 8 de enero de 2019 en la rotonda del acceso Norte a la ciudad de Mercedes (Imagen 2<sup>14</sup>). La obra fue encargada por la Municipalidad al escultor local Abel Maciel. Mide 10 metros de altura contando desde el ras del suelo hasta el extremo superior de la cruz y se ubica entre la Avenida Pellegrini y la ruta nacional 123. Rodeando su frente y hacia el costado de su brazo izquierdo corre la

---

<sup>13</sup> Los elementos diacríticos refieren a elementos culturales diferenciadores. Eloísa Martín estudia el caso la Virgen de Itatí como signo de la cultura correntina (Martín, 2002).

<sup>14</sup> Monumento al Gauchito Gil en el acceso a Mercedes, Corrientes. Foto: Cleopatra Barrios.

arteria que lleva a la ciudad. En el lado derecho cruza la ruta nacional que conduce al altar mayor y donde la fiesta y los puestos de venta se expanden en las banquetas.

Algunos medios nacionales bautizaron a la obra como el “Gauchito coloso” o “la imagen del Gauchito más grande de la Argentina”<sup>15</sup>. El monumento, construido en piedra, hierro y cemento, imita al bronce y desde ese lugar se orienta a engrandecer y fijar “una imagen” del Gauchito Gil: la iconografía más difundida del santo popular. Sin embargo, por un lado, en su factura se evidencia que no está hecha de una sola pieza sino de un montaje de partes que, en la ligereza de su ensamblado deja asomar unos hierros rebelados al modelado y ciertos desajustes que desafían el dogma de la perfección de una escultura clásica. Por otro lado, el diseño introduce variantes a la imagen de la estampita. El escultor lo explica del siguiente modo:

A partir del diseño inicial, realicé una maqueta con la que fui trabajando e incorporando los cambios. Tuve una charla con el padre Julián Zini<sup>16</sup> que me recomendó incluirle la barba porque es lo que distingue al típico gauchito correntino. Entonces cambié el rostro de la estampita. Pero el chiripá y las boleadoras las dejé, no pude cambiar porque es así que lo conocen en todas partes. La idea era que pudiera incorporar algo que nos represente a nosotros, pero también los devotos de otras partes puedan identificar al Gauchito que siempre vieron (Abel Maciel, entrevista personal, 7 de enero de 2020).

Por un lado, la escultura materializa un proceso de visibilización y reivindicación de la figura popular que ya lleva varios años de gestión por parte de los promeseros, ya que un grupo se organizó a través de las redes sociales para erigir un primer monumento en

---

<sup>15</sup> Una de las publicaciones de la prensa nacional relacionadas puede visitarse en el siguiente enlace: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/un-gauchito-gil-coloso-tendra-monumento-mas-nid2207910>

<sup>16</sup> Sacerdote jesuita, poeta, chamamecero. Formó parte del movimiento Sacerdotes del Tercer Mundo. Fue párroco de Mercedes. Nació en 1939 en Ituzaingó, Corrientes. Fue el responsable de propiciar el acercamiento de la Iglesia a la devoción hasta principios de los años 2000 demonizada por la institución. Predicó con el chamamé e hizo conocido a Antonio Gil más allá de la religión con las canciones compuestas durante su trabajo de recopilación de relatos en la campaña de Mercedes. Falleció en Corrientes, en agosto de 2020.

Entre Ríos hasta que el apoyo municipal en Mercedes concretizó esta obra también anhelada.

Por otro lado, la obra vehiculiza los intereses de su presentación como un atractivo turístico, su capitalización como obra de gestión de gobierno y en tanto espacio co-construido por parte de sectores de la iglesia y otras asociaciones comunitarias busca propiciar un ámbito alejado del frenesí comercial que crece en torno al santuario a escasos kilómetros.

Al mismo tiempo, como monumento que tiende a congelar “una representación visual” del Gauchito Gil, el entorno y los usos de la imagen por parte de los visitantes –por ejemplo, las *selfies* tomadas al pie de la escultura y puestas a circular con diferentes textos y connotaciones en redes–, pone en escena nuevamente cómo el mito rechaza la fijación de sentidos y sigue su expansión en la movilidad de las prácticas y las apropiaciones.

Como este “Gauchito coloso”, todas las esculturas y monumentos persiguen fijar “una imagen” de Antonio Gil. En términos generales, los prototipos surgen de la estampita. Sin embargo, en cada nueva factura se observa que la misma imagen que guarda su potencia en su hechura de restos de muchas otras imágenes –como aquellas que remiten a recreaciones del Martín Fierro y de Cristo crucificado–, también siempre reserva un espacio semiótico para ser llenado con otros contenidos (Lotman, 1996). Ese es el caso de una serie de estatuillas que se comenzaron a ver en los últimos años en los *stands* de la feria de la festividad que rodea al santuario central. Estas iconografías nos llevaron a indagar en la estatua central que preside el santuario también dedicado a Antonio Gil de la localidad de Mariano I. Loza, lindante al de San La Muerte (Imagen 3<sup>17</sup>).

Durante el trabajo de campo de 2019, lo que más nos llamó la atención, en el marco de la oferta de las estatuillas de santos y vírgenes de la feria, fue la proliferación de la imagen de un gaucho diferente al de la estampita: esta “nueva figura” presenta un rostro adusto, bigote prolijo, pelo corto, sombrero de ala ancha y un lazo en las manos en lugar de las boleadoras. Las estatuillas llevan una inscripción al pie que dice “El verdadero Gauchito Antonio Gil”. La relación del texto con la imagen y las variaciones de rasgos

---

<sup>17</sup> Estatua que preside el altar del santuario de Mariano I. Loza, Corrientes. Foto: Cleopatra Barrios.

visuales convocan preguntarse: ¿si este es el verdadero, hay uno falso? O, mejor dicho, ¿las estatuillas más reproducidas estarían siendo desacreditadas por algunos actores involucrados con la fiesta y la devoción? ¿Por qué?

Además de las estatuillas, en la feria observamos la misma imagen impresa en unas camisetas y banderas con la leyenda “Recuerdo de Mariano I. Loza, Solari, Corrientes”. Al ser consultado, un vendedor del local que las exhibía nos aseguró: “me la pidieron del altar de San La Muerte en Solari y de ahí quedó, también la trajimos acá” (Juan, entrevista personal, 7 de enero de 2019). Al año siguiente, logramos llegar a la localidad de Mariano I. Loza, más conocida como Estación Solari, ubicada a unos 30 kilómetros de Mercedes.

Sobre la ruta Nacional 119, en el kilómetro 84, se encuentra hace 15 años el santuario a San La Muerte bajo la custodia de la familia Pardo. La relación entre el santito esquelético es estrecha<sup>18</sup>. Los devotos aseguran que el Gauchito era devoto de San La Muerte y llevaba un amuleto suyo como protector bajo la piel. Lo mismo sostiene Ofelia Pardo, custodia del santito en Solari quien, además, junto a su familia impulsó hace varios años la construcción de un tinglado que ahora funciona como santuario del Gauchito al lado del de San La Muerte.

En una entrevista concedida en enero de 2020, la custodia sostiene que hace dos años se celebra la fiesta del Gauchito en ese nuevo santuario y que la construcción de la estatua surge de una investigación y la aparición de un retrato fotográfico atribuido al Gauchito Gil<sup>19</sup>. Esta escultura se presenta como el modelo a partir del cual se reprodujeron las estatuillas y diversas impresiones observadas en la feria de Mercedes y también en Solari:

---

<sup>18</sup>La devoción en torno a San La Muerte ha crecido exponencialmente en visibilidad en los últimos años al tiempo que su figura no dejó de ser blanco de representaciones estigmatizantes. Como sostiene Alejandro Frigerio (2014), esta figura se encuentra en el extremo de las representaciones que legitima la iglesia. De allí que en los discursos atravesados por la matriz católico-céntrica persisten las interpretaciones con connotaciones negativas.

<sup>19</sup> La fotografía a la que se alude se puede ver en el santuario en una reproducción de fotocopia. Si bien, los datos históricos animan a desestimar la hipótesis de la presencia de una fotografía del personaje, si este hubiera vivido entre 1840-1870 como señalan algunas historias orales, ya que en esa época el daguerrotipo llega a Corrientes para retratar a familias ilustres y registrar las obras del “progreso” hasta principios de 1900 (Palma, 1959), Ofelia Pardo sostiene esa conjetura y le atribuye la imagen a la casa fotográfica de la familia Pimentel, con asiento en Goya, Corrientes.

Nosotros mandamos a hacer una imagen con una foto real de quién era el Gauchito Gil. Si vos vas a Mercedes vas a ver miles de Gauchitos distintos: Gauchitos jóvenes, Gauchitos de más edad, de pelo corto, de pelo largo, de distinta forma porque cada persona lo hizo a su imaginación. Nosotros primero que nada buscamos a una escritora de la zona (...) Ella consiguió una foto del Gauchito. Ella me obsequió un libro firmado por ella, autografiado, y todo y yo de ese libro saqué la foto para hacer la imagen verdadera de nuestro gaucho (...) La primera imagen la hizo un promesero que trajo un árbol al lugar. Lo hizo como él se imaginó como podía ser. El gaucho de nuestra zona usa lazos, no boleadoras como está representado en Mercedes. El Gaucho de boleadoras es sureño. El de nuestra zona usó y usa lazos. Y el que está en nuestro santuario es un Gaucho de sombrero y lazo (Ofelia Pardo, entrevista personal, 7 de enero de 2020).

### ***Isidro Velázquez, el último gaucho rebelde sacralizado del Nordeste en un docudrama***

Isidro Velázquez nació en 1928 en Mburucuyá, provincia de Corrientes, y emigró al Chaco a los 20 años para trabajar en la cosecha del algodón y en los obrajes madereros. Tenía esposa e hijos en la localidad de Colonia Elisa y se desempeñó como peón golondrina hasta que sostuvo enfrentamientos con sus patrones y la policía. En vez de someterse a la ley, el gaucho decidió no acatar y huir. En el inicio de los años 1960, Velázquez se internó en el monte y se convirtió en un gaucho "rebelde" y "perseguido". En sus peripecias estuvo acompañado por su hermano Claudio Velázquez primero y por Vicente Gauna después. El ámbito de acción de estos "gauchos alzados", según se constata en las crónicas de prensa y partes policiales, fue la zona rural de Formosa, Corrientes, Paraguay, pero principalmente el Chaco.

A diferencia del Gauchito Gil, la vida y las andanzas de Velázquez que transcurren un siglo después del anterior, se encuentran ampliamente documentadas. La prensa cubrió cada una de sus peripecias y su muerte fue tapa de diarios y revistas regionales y nacionales. No obstante, la mitificación de este personaje también encuentra su mayor

fuelle en los relatos orales, la música popular y las piezas de radioteatro que se emitieron en la época, basadas en sus peripecias.

En los años sesenta, el Gobierno de facto a cargo del general Juan Carlos Onganía reforzó la búsqueda de este gaucho rebelado. El objetivo era atraparlo para inscribir en su cuerpo un escarmiento social. Es decir, más allá de terminar con el individuo y sus hechos delictivos, se buscaba acabar con las "redes de complicidad" que se habrían construido entre el forajido y las poblaciones marginales. En ese sentido, diversas versiones aseguran que los humildes le retribuían a Isidro los beneficios de su botín compartido con refugio y protección (Barrios y Giordano, 2018).

En medio de un despliegue espectacular de policías y militares en el monte chaqueño, Velázquez cayó abatido junto a Gauna, en un enfrentamiento sangriento con la policía el 1 de diciembre de 1967, camino a Pampa Bandera, jurisdicción de la ciudad de Machagai. Las noticias posteriores a su fallecimiento dieron a conocer que durante varios días los habitantes de Machagai y localidades cercanas se agolpaban a la tumba del gaucho muerto para rezar por su descanso y pedirle favores, hasta que el gobierno prohibió las visitas al cementerio. La consigna que se bajaba desde los grupos dominantes<sup>20</sup> a los sectores populares era la de olvidar, "enterrar" las memorias circulantes en torno a aquel "rebelde", "criminal" y "peligroso". Incluso, un año antes de su muerte, se prohibió un chamamé<sup>21</sup> que le otorga un tono heroico a sus andanzas, a la vez que marca los dos momentos de sus peripecias, primero con su hermano Claudio y luego con Gauna.

En la actualidad, vecinos chaqueños y allegados a Velázquez recuerdan que silbar o tararear aquel chamamé en los campos en aquella época era mal visto por los patrones. Pese a la censura y también la autocensura<sup>22</sup>, las historias en torno a Velázquez se

---

<sup>20</sup> En ellos se incluyen autoridades gubernamentales e integrantes de la Sociedad Rural del Chaco que impulsaron la persecución de Velázquez y los hacendados, "patrones", asociados a la entidad.

<sup>21</sup> Refiere al tema "Los Velázquez", de Manuel Loverde y Raúl Junco, prohibido en 1967 por "apología del delito" (Solans, 2010).

<sup>22</sup> En un contacto personal, el nieto del gaucho perseguido, cuenta que la primera esposa de Isidro había instruido a sus hijos no presentarse como los hijos de Isidro Velázquez para evitar represalias. Entrevista a Javier Aguirre, agosto de 2014.

reprodujeron sigilosamente de boca en boca, de campesino a campesino, al margen de medios masivos y otros espacios de comunicación oficiales.

No obstante, hacia el retorno de la democracia en la década de 1980, se produce un trastocamiento del “paradigma de memoria/olvido” (Lotman, 1996) que rehabilita la circulación de los relatos en los ámbitos antes negados, propiciando así la reconfiguración de los regímenes de in-visibilidad vigentes (Reguillo, 2008). En el lugar donde el gaucho fuera abatido como en su tumba en Machagai, continuaron rituales y, particularmente, en el camino a Pampa Bandera actualmente se expande el santuario enarbolado por cintas y banderas rojas.

Más allá de una serie de notas periodísticas y libros que se ponen a circular a principios de los años 2000, recuperando la memoria de Velázquez, en 2010 se edita el docudrama “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay” que provoca un suceso de convocatoria de público a nivel regional, propiciando la reapertura del debate social en torno a la figura popular.

La película tuvo importante repercusión durante su proyección en salas de Chaco y Corrientes y en la tv nacional. Fue estrenada en 2010 en la sala Guido Miranda de Resistencia, Chaco. Se mantuvo en cartelera durante seis meses y allí la vieron más de 10 mil espectadores. Se reestrenó en 2011 y formó parte del ciclo “Las preferidas del Guido” en 2017. En Corrientes se proyectó en dos salas alternativas y en localidades del interior. En 2015 formó parte de la programación de INCAA TV, retransmitiéndose en varias oportunidades a pedido del público. Actualmente, se encuentra disponible en Youtube donde a septiembre de 2020 alcanzó más de dos millones de reproducciones.

El director del film, Camilo Gómez Montero, quien nació en 1979 en Corrientes y cuya infancia en buena parte estuvo marcada por ese celebrado regreso del orden democrático y por el rechazo al régimen anterior, relata que desde niño escuchó poemas y chamamés sobre este personaje.

En el texto titulado “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay. Algunas reflexiones sobre el origen y los objetivos del docudrama” y publicado en un catálogo de 2014, el director cuenta que su padre le leía narraciones que volvieron a publicarse en los



diarios y a leerse en las radios. El cineasta asegura que desde entonces el “fantasma de Isidro Velázquez” lo persiguió hasta que pudo plasmar este tema “tabú” en su primer largometraje (Gómez Montero, 2014: 36).

La narración de Gómez Montero habla de las condiciones de emergencia del docudrama. Esta producción forma parte de un complejo proceso de semiosis (Peirce, 1987) donde la imaginación del director se alimenta de poemas, canciones, relatos orales. Ello da cuenta del diálogo y la complementariedad entre la producción audiovisual y la memoria colectiva; entre imagen, palabras, paisaje sonoro e imaginario social. Como señala Joly “las imágenes engendran palabras que engendran imágenes en un movimiento sin fin (...)” (Joly, 2003: 133).

La película, financiada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), tiene duración de 1 hora 20 minutos y ensambla testimonios directos, una extensa documentación de archivo –recortes de diarios, expedientes, fotografías- que Gómez Montero recopila durante cinco años de investigación. El film también recurre a la dramatización para reconstruir escenas de la vida de Velázquez, interpretado por su nieto, Javier Aguirre y un elenco de actores de Chaco y Corrientes.

El relato audiovisual se construye en una doble referencialidad histórica: por un lado, recrea desde la ficción las andanzas del gaucho situado en la década de 1960 y, por el otro, actualiza recuerdos en la voz de amigos, familiares, vecinos, comerciantes asaltados, policías que actuaron en su persecución y asesinato, y académicos que estudiaron el caso. De este modo, las voces ponen en escena memorias múltiples y hasta contradictorias. No obstante, la polifonía se teje en torno a una clara composición autoral. El punto de vista se orienta a la revalorización de las memorias populares silenciadas, la remitificación y monumentalización de la figura de Isidro Velázquez<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> En esta misma línea, la productora Payé Cine que en 2004 estrenó “El señor de los pájaros”, un corto basado en la leyenda del Pombero y continuó entre 2010 y 2011 con la serie “Payé” sobre mitos y leyendas del Nordeste y otras series y películas orientadas a reivindicar el mundo mítico-mágico del Litoral y audiovisualizar historias de personajes ligados a luchas frente a injusticias sociales o memorias de los sectores populares invisibilizados por los relatos hegemónicos. Un ejemplo claro de esta orientación valorativa impresa en las producciones se plantea en *Buscando al Comandante Andresito*, un medimetraje también dirigido por Gómez Montero y que logró en su proyección importante repercusión nacional.

## **Restos de imágenes de Juan Moreira y el Che con cadencia de chamamé**

Entre los diversos recursos constructivos del relato, en el docudrama sobresale la utilización de testimonios que, por un lado, exponen experiencias biográficas singulares y, por el otro, muestran rostros en primer plano teñidos de una expresividad y emotividad que desbordan la pantalla y apuntan a causar emoción en el espectador.

Los rostros afectivos, de allegados y familiares, se entrelazan con otros textos: imágenes y sonidos que apuntan a “engrandecer” la figura de Velázquez. Para ello, el film acude a estrategias de iconización que imitan al monumento. Los planos utilizados a lo largo de los fragmentos ficcionales siguen “parámetros escultóricos” (Arancibia, 2007). Asimismo, la representación de la corporalidad de Velázquez en el tránsito de sus andanzas se articula con estrategias de localización donde el paisaje cobra un rol central que también aporta a su agigantamiento.

La narrativa recurre a la recreación de escenas dramatizadas en el monte chaqueño articuladas a la exposición de artículos periodísticos de la época de Isidro Velázquez donde se mencionaba la problemática de la persecución del bandido en ese escenario “hostil”, “impenetrable” pero que, sin embargo, Isidro conocía y dominaba como nadie y por ello pudo burlar a los persecutores durante mucho tiempo. De allí, también la concepción del espacio ocupa un rol central en la construcción de la heroicidad del gaucho.

En esa línea de tonalidad afectiva y de construcción de una figura-monumento, el desenlace, que transcurre en los últimos 15 minutos del audiovisual, recrea recuerdos y escenas sobre la emboscada en camino a Pampa Bandera que termina con la vida de Velázquez y su compañero Vicente Gauna. Allí participaron decenas de efectivos armados que descargaron cientos de proyectiles al Fiat 1500 que transportaba a ambos hombres, y siguieron a Velázquez cuando éste logra escapar del vehículo hacia el monte al caer la noche, siendo ese el ámbito del fusilamiento final.

La secuencia realza, a modo de contrapunto, los relatos de vecinos, familiares y devotos que lamentan entre sollozos y con rostros acongojados aquella muerte que consideran “injusta”. También hablan los ex policías participantes de aquella instancia y

describen el escenario y la resistencia de Velázquez a entregarse. En ese ensamblaje se pone en pantalla una dramatización del fusilamiento y una secuencia de exposición de fotografías de archivo del cuerpo del gaucho muerto donde “perviven” ciertos repertorios iconográficos que cristalizan “fórmulas del pathos” (Warburg, 2014) y fragmentos de representaciones simbólicas, altamente performativos, que despliegan funciones impresionantes.

En ese desenlace, primero se visualiza la recreación desde la ficción de un incansable enfrentamiento que mantiene Velázquez con la policía, hasta que es atravesado por las balas y fallece. La dramatización se superpone a la escena final del film “Juan Moreira” de Leonardo Favio, una de las películas más vistas y populares del cine nacional de los años setenta<sup>24</sup> ([Imagen 4](#) e [imagen 5](#)<sup>25</sup>).

En la recreación de la emboscada en la oscuridad del monte se reproduce – aunque con importantes distancias en la utilización de los recursos estéticos, el manejo de planos, la creación del espacio y el ambiente y la eficacia de las dramatizaciones por parte de los actores- el combate épico que inicia Moreira con la policía, al sentirse rodeado en una pulpería. También hay reminiscencias del réquiem en el muro blanco hasta donde Moreira llega, es herido de muerte, pero vuelve a levantarse, transformándose en leyenda. Favio en la placa final eterniza a Moreira en un ícono con fondo negro donde se lo ve al gaucho revoleando el poncho triunfante.

Esas imágenes son recordadas en ciertas formas del desplazamiento del cuerpo de Velázquez y los modos de manipulación de las armas que efectúa en su lucha con la policía que lo persigue. También, al caer abatido, se sienta en el suelo, queriendo levantarse –como lo hace Moreira quien cae y se levanta prendiéndose del muro-. Sin

---

<sup>24</sup> Cabe recordar que Juan Moreira era un gaucho bonaerense, cuya historia se masificó a través del folletín y literatura gauchesca desarrollando fuertes mecanismos de reconocimiento e identificación colectivos. Moreira se construyó en la memoria colectiva como el gaucho perseguido, mártir, pero también héroe de un sistema social excluyente y discriminatorio. Y es a esa figura a la que recurre Camilo Gómez Montero en su relato teñido de intenciones emancipadoras. A su vez, realiza un homenaje a Favio.

<sup>25</sup> Enfrentamiento de Velázquez con la policía. Film “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay” (2010), dir. Camilo Gómez Montero. Foto fija Eugenio Led. Col. Payé Cine / Fotograma escena final de “Juan Moreira” (1973), dir. Leonardo Favio. Col. Cine.ar

embargo, el muro para Velázquez será la propia espesura del monte donde antes de morir lanzará su último sapucay<sup>26</sup>.

La última parte del desenlace muestra una sucesión de fotografías de archivo. Un par de ellas son del cuerpo muerto acribillado del gaucho rebelde. Varias remiten a las formas de exposición del cuerpo muerto del Che Guevara que circularon por distintos medios de la época. Las reminiscencias están dadas por la forma en que se manipuló el cuerpo y se montó la escena fotográfica con los policías alrededor (Barrios y Giordano, 2018).

En esa serie, aparece otra "imagen anacrónica" (Didi Huberman, 2006) que adquiere una particular centralidad en el cierre del relato épico que propone el docudrama. Se trata de una fotografía del cuerpo muerto ensangrentado de Velázquez que yace en el suelo, donde el detalle que sobresale es la sonrisa en su rostro y los ojos abiertos (Imagen 6<sup>27</sup>).

La imagen proviene del archivo de un informante quien al momento de la entrevista que le realiza el director del docudrama –según comenta éste último<sup>28</sup>– la guardaba con mucho recelo en un cajón, como si fuese un "tesoro" o si cumpliera la función de una "reliquia" cargada de poder. Gómez Montero relata que ni bien vio esta foto solicitó permiso al propietario para reproducirla. Dice que desde que la observó por primera vez sabía que esa imagen tenía que estar en la película. Ahora vale preguntarse ¿por qué el director le otorga centralidad a esta foto en el desenlace? Según Gómez Montero, la imagen le recordaba a las escenas del cuerpo yacente de Ernesto Che Guevara que retrató Freddy Alborta, en Bolivia. Refiere a la foto paradigmática del cuerpo del Che dispuesto en la lavandería de un hospital de Villagrande, y en particular a una de primer plano donde se observa al líder revolucionario con los ojos abiertos y con una sonrisa apenas delineada en el rostro (Imagen 7 e imagen 8<sup>29</sup>).

---

<sup>26</sup> Sapucay o sapukay, en guaraní, hace referencia a un grito propio de los habitantes de las zonas rurales de la región Nordeste para expresar una emoción incontenible, ya sea de tristeza, dolor, pero fundamentalmente alegría. Se lo escucha durante fiestas populares o bailes típicos o la despedida de seres queridos durante el duelo.

<sup>27</sup> Retrato de Velázquez muerto en Fotograma del docudrama. Col. Payé Cine.

<sup>28</sup> Entrevista a Camilo Gómez Montero, agosto de 2014.

<sup>29</sup> Fotografías del Che Guevara muerto. Freddy Alborta. 1967.

En cierre del film, de la sonrisa sugerida del rostro de Velázquez muerto se pasa la sonrisa de Javier Aguirre, protagonista del drama y nieto de Velázquez (Imagen 9<sup>30</sup>). Esta imagen se ensambla con la escucha del chamamé “El Último sapucay”, compuesto por Oscar Valles e interpretado por Yamila Cafrune. En la letra, un fragmento de la canción narra:

La muerte apagó la risa del sol que duerme ardiendo en el Chaco/ porque Machagai se ha vuelto un llanto triste de sangre y barro. Ya no está Isidoro Velázquez/la brigada lo ha alcanzado /y junto a Vicente Gauna ay, dos sueños sepultados. Camino de Pampa Bandera lo esperan en una emboscada / y en una descarga certera ruge en la noche la metrallada. Isidro Velazquez ha muerto enancao en un sapucay/ pidiéndole rescate al viento que lo vino a delatar... (El Último sapukay, chamamé de Oscar Valles)

La visión concentrada en el plano congelado en el rostro sonriente del descendiente de Isidro, quien además presenta un gran parecido con su abuelo, plantea un interesante contrapunto con el chamamé que llora la pérdida de Velázquez. La imagen y todo el despliegue del relato épico audiovisual busca mostrar que la muerte no apagó la risa. Al mismo tiempo, en esta final cobra fuerza el mismo título del *film* que preanuncia la operación que Gómez Montero realiza al construir un relato heroico íntimamente relacionado con la memoria viva materializada en la música popular.

El último sapucay que los testigos aseguran haber oído de Isidro antes de morir resuena en el punto culmine del film simbolizando la resistencia popular, aquella que no muere y pervive en la sonrisa de su nieto-protagonista, en la devoción que le profesan los fieles en el santuario levantado en el mismo lugar de su muerte y en los chamamés<sup>31</sup> que

---

<sup>30</sup> La sonrisa de Javier Aguirre, nieto de Velázquez y protagonista del docudrama en el cuadro final. Fotograma del docudrama. Col. Payé Cine.

<sup>31</sup> Aquel que fuera prohibido por la dictadura y que aún censurado en las radios siguió siendo tarareado por los campesinos, como la composición de Valles del cierre que se baila en las fiestas rituales.

hasta la actualidad alimentan al mito del último gaucho rebelado sacralizado por devoción popular en el Nordeste argentino<sup>32</sup>.

### **Reflexiones finales preliminares**

Este trabajo ejercitó una breve una operatoria semiótica indiciaria, intentando explorar los “rastros” de repertorios iconográficos históricos paradigmáticos provenientes de la historia del arte, el discurso religioso, la documentación de la resistencia popular en algunas imágenes contemporáneas más difundidas de los santos populares Antonio Gil e Isidro Velázquez.

En la estampita y en las estatuarias del Gauchito Gil advertimos cómo se sobrepunen, entrecruzan y yuxtaponen “restos” de las figuraciones del Martín Fierro, de Cristo en la Cruz, el Curuzú Gil (la cruz guaraní) y las imaginerías del gaucho “típico” de Corrientes. De este modo, las imágenes condensan signos que remiten a retóricas de la nacionalidad/alteridad argentina, a los símbolos asociados a prácticas de veneración de los difuntos vigentes en la zona y a las retóricas de la correntinidad.

Los fragmentos visuales convocados por los repertorios contemporáneos evocan representaciones paradigmáticas que funcionaron y aún funcionan como símbolos en determinados contextos. Estos símbolos, como plantea Lotman, se presentan como “textos arcaicos” que no pertenecen a un solo corte sincrónico de la cultura, sino que lo atraviesan verticalmente “viniendo del pasado y proyectándose al futuro”. A la vez, estos signos pueden mutar conservando una invariante original, así como “transportar textos de una capa de la cultura a otra” (Lotman, 1996: 102). Esta concepción permite explicar la naturaleza invariante y a la vez variante de los símbolos y las formas en que ciertas imágenes poseen “más memoria y más porvenir que el ser que la mira” (Didi Huberman, 2009: 32).

---

<sup>32</sup> Este punto es importante remarcar porque frente a un relato épico que al tiempo que reivindica a un referente de los sectores marginados también sobrerrepresenta su cuerpo muerto y construye una figura-monumento, son la evocación de los gestos sonoros-visuales inacabados, de los fragmentos de testimonios con biografías singulares y de la inventiva de la devoción popular, los que preservan potencia de abrir el relato, de tensionar esa visión estabilizante.

Por su parte, en la representación de Isidro Velázquez en el docudrama observamos la pervivencia ciertos rasgos del final épico del film "Juan Moreira", con el que Leonardo Favio revisita en los años 70' el mito del gaucho nacional y reivindica la figura del rebelde más popular de la Argentina del siglo XIX. Asimismo, el film convoca algunas formas de exposición del cuerpo muerto del Che Guevara y particularmente realiza focalizaciones en la enigmática sonrisa del rostro del líder revolucionario que registrara en sus fotografías Freddy Alborta, en Bolivia en 1967 -mismo año de la muerte de Velázquez-.

En la emergencia del proyecto audiovisual, el espectador-cineasta observa la "imagen-reliquia" del cuerpo muerto de Velázquez y rememora ciertos "restos"<sup>33</sup> semánticos provenientes de imágenes emblemáticas: las fotos de Alborta. Al establecer esta relación, el cineasta decide otorgarle centralidad a esa imagen en su relato y con ello busca trasladar –por contaminación semántica– algunos de los sentidos atribuidos al cuerpo yacente del Che y a su sonrisa a su interpretación de Velázquez. Lo mismo sucede cuando cita ciertos esquemas de representación de la paradigmática escena final de "Juan Moreira" en una suerte de *farwest* chaqueño donde confluyen el western gauchesco, el policial, el relato histórico y el documental social.

La inclusión de esas "imágenes anacrónicas" –que como sostiene Didi Huberman (2006) suponen un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos pero que sin embargo se conectan– le otorgan al relato audiovisual una entonación valorativa decididamente épica<sup>34</sup>. En este sentido, el docudrama además de re-construir un gaucho épico y heroico, busca otorgarle a Velázquez una "figurabilidad" casi crística por la centralidad que adquiere, tanto en la cita de Moreira como en la inclusión de la "foto-reliquia", la imagen de un cuerpo muerto y desgarrado.

Sobresalen en estas escenas las huellas del martirio y, como sabemos, uno de "modelos iconográficos" que más incidió en los modos de mirar y dar a ver los cuerpos

---

<sup>33</sup>Se plantean como "restos fósiles en movimiento" (Didi-Huberman, 2016) que migran de una representación a otra.

<sup>34</sup>Para ajustarnos al límite de páginas solicitado no incorporamos aquí un análisis del modo en que la música, el sonido ambiente y la entonación de las palabras en los relatos también ayudan a reforzar esta orientación valorativa.

muestran nos llega de la iconografía religiosa, más específicamente de la imagen de Cristo yacente (Berger, 2010). Además, las formas del cuerpo muerto desgarrado que remiten al dolor, la sangre derramada y redentora, a la rebelión, etc; constituyen repertorios que vehiculizan “fórmulas del pathos”<sup>35</sup>. Ellas expresan el movimiento y las pasiones que tienden a la propagación, la adhesión o el rechazo; sea como fuere, a la transmisión, a la comunicabilidad (Santos, en Warburg, 2014).

En términos generales, observamos cómo estas imágenes de historicidad densa y heterogénea inciden en nuestros modos de percibir, imaginar, valorar, modelar, y *dar ver* el mundo (Arancibia, 2007); de allí vale atender a sus poderes de representación y presentación (Marin, 2009). En términos particulares, las imágenes plantean un poder sintetizador de significaciones densas con fuerte anclaje en figuraciones que activan identificaciones sociales (de relatos orales, leyendas, textos fundadores de identidades latinoamericanas, nacionales y provinciales) y también vehiculizan emociones intensas capaces de propiciar rechazo, adhesión, veneración. En estas dimensiones residen sus eficacias pragmáticas, el poder de anclaje y actualización en la memoria colectiva regional.

Por último, resulta relevante atender detenidamente el trabajo de localización de lo mostrado y lo narrado a partir de inscripciones de “elementos diacríticos de identidad” (Martín, 2002) y los “índices de identidad regional” (Arancibia, 2015) que efectúan los actores/productores en las iconografías, atendiendo a demandas de identificación situadas y a las dinámicas creativas de la devoción popular que, deglute, procesa y reinventa las imágenes circulantes.

Las imaginerías del Gauchito Gil e Isidro Velázquez retoman los formatos y géneros de la estampita católica, el monumento, las estatuarias y los films biográficos antes destinados a representar las gestas heroicas históricas para erigir y reivindicar a estos héroes-santos populares en el cruce con las iconografías paradigmáticas y los “restos” de fragmentos de los testimonios, la memoria oral, las historias que recrean la música popular.

---

<sup>35</sup> Las *Pathosformeln*, si bien tienen emergencia en un tiempo histórico (una suerte de lugar originario) como señalara Warburg, plantean a la vez una “pos-vida” (*Nachleben*) que pertenece al tiempo de la memoria; y la memoria “es una imbricación heteróclita y moviente que se configura en cada momento del recuerdo” (Santos, en Warburg, 2014: 19).



Del mismo modo, ante el intento de fijación de “una imagen” digna de veneración, los propios usos y apropiaciones de la inventiva devocional le devuelven movilidad a las iconografías, convirtiéndolas en repertorios donde se confrontan memorias e identificaciones sociales amplias. En estas trayectorias, las imagerías populares también se construyen como “un lugar de una estratégica batalla cultural” (Martín-Barbero, 2007: 50).

## Bibliografía

Assunção, Fernando. *Historia del gaucho. El gaucho: ser y quehacer*. Claridad: Buenos Aires, 2007.

Arancibia, Víctor. “Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación entre imaginarios circulantes en el Noroeste” (Trabajo de tesis para obtener la Maestría en Estudios Históricos y Literarios de Frontera. UNSa: Salta, 2007), pp. 55-74, mimeo.

Arancibia, Víctor. “Nación y disputas distributivas en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)” (Trabajo de tesis para obtener el Doctorado en Comunicación. UNLP, La Plata, 2015). Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46617> (Consultado en línea: 9 de octubre de 2020).

Barrios, Cleopatra y Giordano, Mariana. “Violencia, memoria y mito. Espectacularización de la muerte en la fotografía de Isidro Velázquez (Argentina)”, en *Revista Estudios Ibero-Americanos*, 44(1), 2018, pp. 61-75. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2018.1.27584> (Consultado en línea: 4 de septiembre 2020).

Berger, John. “Che Guevara muerto”, en Katz, Leando (dir) *Los fantasmas de Ñancahuazú*. Proa: Buenos Aires, 2010, pp. 25-30.

Bondar, Iván. *Ñande Mandu’a Mokoí. Sobre muerte, morir, ritos y fiestas*. Editorial Universitaria. UNaM: Posadas, 2013, pp. 29-58.

- Carozzi, María Julia. "Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90", en Miguens, D. Semán, P. (edits) *Entre cumbias, santos y piquetes*. Biblos: Buenos Aires, 2006.
- Coluccio, Félix. *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*. Ediciones del Sol: Buenos Aires, 2007.
- Chumbita, Hugo. "Bandoleros santificados", en *Todo es Historia*, N° 340, 1995. Disponible en: <http://www.hugochumbita.com.ar> (Consultado en línea: 3 de septiembre de 2020).
- Chumbita, Hugo. *Jinetes rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*. Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Díaz, Claudio. "Las disputas por la apropiación del gaucho la emergencia del "folklore" en la cultura de masas", ponencia en *JALLA*, Bogotá, 2006, mimeo.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada: Madrid, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?* Capital intelectual: Buenos Aires, 2016.
- Frigerio, Alejandro. "La devoción por San La Muerte no hace robar ni esclavizar", en *Diversa Blog*, 2014. Disponible en: <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/la-devocion-por-san-la-muerte-no-hace-robar-matar-ni-esclavizar/> (Consultado en línea: 20 de septiembre de 2020).
- Giménez Béliveau, Verónica. "Región Nordeste", en Mallimaci, F (dir) *Atlas de las creencias religiosas en la Argentina*. Biblos: Buenos Aires, 2013, pp. 17-18.
- Ginzburg, Carlo. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa: Barcelona, 2008.
- Gómez, Montero, Camilo. "Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay. Algunas reflexiones sobre el origen y los objetivos del docudrama", en *Catálogo Cine de gauchos milagrosos correntinos. Perspectivas en debate*. IIGHI: Resistencia, 2014. Disponible en:

<http://www.iighi-conicet.gob.ar/otras-publicaciones/> (Consultado en línea: 8 de septiembre de 2020).

Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Tomos I y II. Nuevo siglo: Buenos Aires, 1997.

Hernández, José. *Martín Fierro.*, ALLCA XX: Nanterre, 2001.

Joly, Martine. *La imagen fija*. La Marca: Buenos Aires, 2003.

Lojo, María Rosa. *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos*. Sudamericana: Buenos Aires, 2007.

Lotman, Iuri. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.

Marin, Louis. "Poder, representación, imagen", en *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 13, 2009, pp. 135-153.

Martín, Eloísa. "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://ns1.cuco.com.ar/congreso2002/ponencias/eloisa\\_martin.htm](http://ns1.cuco.com.ar/congreso2002/ponencias/eloisa_martin.htm) (Consultado en línea: 8 de septiembre 2020).

Martín, Eloísa "Aportes al concepto de religiosidad popular", en Carozzi, M y Cernadas, C(ed) *Ciencias sociales y religión en América Latina. Perspectivas en debate*. Biblos: Buenos Aires. 2007, pp. 61-87.

Martín, Eloísa. "Seres extraordinarios, más allá de la devoción y los fans", en *Todavía*, N° 20, 2008. Disponible en: <https://bit.ly/2Vb3hiZ> (Consultado en línea: 8 de septiembre 2020)

Martín-Barbero, Jesús. "Visibilidades y visualidades", en Martín-Barbero, J & Corona Berkin, S (edits) *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México. 2017, pp. 44-66.

Palma, Federico. *La fotografía en Corrientes*. Escuela Taller de Artes Gráficas de la Provincia: Corrientes, 1959.

Piñeyro, Enrique. "El eje sacro-profano: mesianismo y rebeldía de los gauchillos alzados correntinos", en Amarilla, R. (comp). *Bandoleros rurales correntinos*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2005. pp. 69-78.

Peirce, Charles. *Obra lógico-semiótica* (Trad. Ramón Alcalde y M. Prelooker) Taurus: Madrid, 1987.

Poenitz, Alfredo. *Mestizo del Litoral. Sus modos de vida en Loreto y San Miguel*. Instituto de Cultura: Corrientes, 2012.

Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la Argentina en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana: Buenos Aires, 1988.

Reguillo, Rossana. "Políticas de la (In) visibilidad. La construcción social de la diferencia", em Diploma superior en Educación, Imágenes y Medios. CLACSO: Buenos Aires, 2008, mimeo.

Saidón, Gabriela. *Santos ruterros. De la Difunta Correa al Gaucho Gil*. Tusquets Editores: Buenos Aires, 2011.

Salas, Andrés. *Gauchito Gil. De devoción local a mito nacional*. Buenos Aires: Dunken, 2008.

Sarmiento, Domingo. *Facundo. Civilización y Barbarie*. Grupo Editor Altamira: Buenos Aires, 1845.

Warburg, Aby. *La pervivencia de las imágenes* (Trad. Felisa Santos) Miluno: Buenos Aires, 2014.

## **Entrevistas**

Entrevista a Abel Maciel, escultor. Mercedes, Corrientes, Argentina, 7 de enero de 2020.

Entrevista a Ofelia Pardo, custodia santuario San La Muerte y santuario Gauchito Gil. Mariano I. Loza, Corrientes, Argentina, 7 de enero de 2020.

Entrevista a Juan Álvares, vendedor ambulante. Santuario del Gauchito Gil. Mercedes, Corrientes, Argentina, 7 de enero de 2019.

Entrevista a Camilo Gómez Montero, director del film "Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay". Corrientes, Capital, Argentina, 14 de agosto de 2020.

Entrevista a Javier Aguirre, protagonista del film "Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay". Corrientes, Capital, Argentina, 14 de agosto de 2020.

## **Filmografía**

“Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay”, dir. Camilo Gómez Montero, productora Payé Cine, 2010. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m2MGtREFeGA>. (Consultado en línea: 7 de octubre de 2020)

“Juan Moreira”, dir. Leonardo Favio, producción Juan Sires., 1973. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wMzPnmibTXo> (Consultado en línea: 7 de octubre de 2020)