

DE LA CRIMINALIDAD A LA SANTIFICACIÓN. SENTIDOS E IDENTIDADES INESTABLES EN LA FOTOGRAFÍA DE ISIDRO VELÁZQUEZ (ARGENTINA)

FROM CRIMINALITY TO SANCTIFICATION. SENSES AND UNSTABLE IDENTITIES IN THE PHOTOGRAPH OF ISIDRO VELÁZQUEZ (ARGENTINA)

Cleopatra Barrios Cristaldo

Universidad Nacional del Nordeste
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
cleopatrabarrios@hotmail.com

Mariana Giordano

Universidad Nacional del Nordeste
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
marianalgiordano@gmail.com

Resumen:

Este trabajo surge de la discusión sobre la identidad inestable de la fotografía, la fijación provisoria de sus sentidos y la mutación de los mismos a partir de la circulación/recepción de la imagen en diversos medios y altares populares. Las relaciones entre control y vigilancia de la imagen que muta a icono relacional se realiza a través del análisis de un caso de relevancia en Argentina: el de Isidro Velázquez, quien fuera considerado en la década de 1960 como “gaucho rebelde” o “bandido rural” por el *establishment*, mientras otra parte de la sociedad lo valoraba como un “Robin Hood” regional. El Nordeste argentino fue el ámbito de acción de este personaje, y el proceso de su criminalización por unos y de mitificación por otros estuvo nutrido por representaciones fotográficas en algunos casos compartidas por los distintos sectores. En este marco, debatimos sobre el carácter mimético de estas fotografías, el efecto de realidad, la imagen como prueba-verdad, como sustituto y símbolo. Las dimensiones significantes de la imagen son analizadas en relación a la inserción de las fotos en diversas prácticas discursivas e institucionales, en santuarios populares y en la producción audiovisual “Isidro Velázquez, la leyenda del último Sapucay” (2010).

Abstract:

This paper discusses the unstable identity of photography, the eventual binding and mutation of its senses when the image circulates from altar to altar, and from media to media. The relationship between control and surveillance of the image which turns into a relational icon is carried out through the analysis of a rebellious *gaucho* who lived during the 60s in Argentina. He was “Isidro Velázquez”, considered a “rural outlaw” by the establishment while other part of the society considered him a regional “Robin Hood”. Isidro Velázquez acted in the Northeast of Argentina. The process of becoming a criminal on the one hand and myth on the other was nurtured by photographic representations in some cases shared by the different sectors. We discuss the mimetic character of these photographs, the effect of reality, the image as proof, as a substitute and as a symbol. The significant dimensions of image are studied in relation to the insertion of these photos in institutional and discourse practices in popular contemporary sanctuaries and the audiovisual production “*Isidro Velázquez, la leyenda del último Sapucay*” (2010).

Palabras clave:

Fotografía; identidad; representación; recepción; Argentina

Keywords:

photography; identity; representation; reception; Argentina

La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan [...] Su historia no tiene unidad. Es un revoloteo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal.

John Tagg, 2005, p. 85

1. Introducción

Isidro Velázquez es recordado actualmente uno de los últimos “gauchillos alzados”¹ del Nordeste argentino que adquirió fama de rebelde, perseguido y también de santo milagroso tras caer abatido en manos de la policía hacia fines de la década de 1960 en la provincia del Chaco². Durante su vida el gaucho fue considerado como un “bandido rural” por sectores del *establishment* y un “Robin Hood” regional por los sectores populares, un justiciero social que no solo robaba a los ricos para dar a los pobres sino también planteaba formas de resistencia al poder establecido. De modo similar fueron valorados hacia mediados del siglo XIX y principios del siglo XX los gauchos: Antonio Gil Núñez, “Lega” Olegario Gómez o Aparicio Altamirano, quienes también pasaron por procesos de “santificación popular”³ tras sus muertes en la provincia de Corrientes⁴.

¹ El término “gauchillos alzados” remite a los gauchos bravos o también designados como gauderio de condición semi nómada o campesinos andariegos, quienes entre el proceso de colonización y la conformación del estado nación en Argentina se sitúan al margen de la ley, son confinados en su mayoría a vivir en clandestinidad por mostrarse reacios a integrarse al programa civilizador, proyecto que imponía a estos hombres mestizos o criollos como a los indígenas condiciones de explotación y marginalidad. Inspirado en estas figuras hostiles y contestatarias surge en la literatura “El Gaucho Martín Fierro” de José Hernández en 1872, entre otros textos que erigen al gaucho en un símbolo “otro” de la nacionalidad argentina (Barrios, 2013).

² La provincia del Chaco se encuentra ubicada aproximadamente a 1000 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Está limitada al norte por el río Pilcomayo, al este por los ríos Paraná y Paraguay, al oeste por las estribaciones de las sierras subandinas y al sur por los territorios que se hallan entre los ríos Salado y Dulce. Forma parte del Gran Chaco, región que comparten Paraguay, Bolivia y Argentina.

³ Las “santificaciones populares” refieren a personas que han sido sometidos a procesos de canonización por parte del pueblo, como instancia diferenciada de los procesos canonización oficial, luego de haber sido víctimas de injusticias o sufrir una muerte violenta. Por un lado, estas sacralizaciones populares son leídas como marginales y hasta cuestionadas por la institución católica, y por otro, son leídas como espacios de “revancha simbólica” o formas alternativas de veneración recreadas por los sectores populares (Ameigeiras, 2008, p. 70 y 71).

A diferencia de otras historias, la leyenda de Velázquez se configuró en el seno de relatos recientes fuertemente signados por la mediación visual de las prácticas y los discursos. Vinculado a este escenario resulta relevante mencionar algunos procesos que se dieron desde mediados del siglo pasado a inicios del presente milenio en la Argentina: la proliferación de la utilización de la fotografía en la vigilancia, control e identificación de los sujetos por parte del Estado; el crecimiento de la cultura mediática; en particular el desarrollo de la prensa gráfica que le otorgó un rol destacado a las imágenes en la construcción del acontecimiento; la configuración de un contexto de visibilización expandida de la diversificación religiosa y de los cultos populares; y el incremento de producciones audiovisuales que buscan discutir hacia la última década las formas de construcción de memorias y adscripciones identitarias en el país.

En este contexto, reflexionamos sobre los usos de la imagen de Isidro Velázquez como caso que da cuenta de la identidad inestable de la representación fotográfica, la fijación provisoria de sus sentidos y la mutación de los mismos a partir de su circulación y recepción en diversos espacios de mostración.

Analizamos cómo la fotografía ocupó un rol central en la configuración de la memoria de Velázquez y su transformación en leyenda. También debatimos sobre el modo en que un retrato del gaucho procedente de un álbum de familia fue convertido en foto de prontuario policial y re-significado durante

⁴ Según Enrique Piñeyro solo en la provincia de Corrientes, lindante a la provincia del Chaco, se puede rastrear la leyenda viva de al menos sesenta “gauchillos alzados” aunque solo algunos son recordados como figuras milagrosas (Piñeyro, 2005). Entre estos se destacan en distintos puntos de la Argentina los gauchos Francisco José, Juan Bautista Bairoletto, Juan Francisco Cubillos, Andrés Bazán Frías, José Dolores Córdoba, entre otros (Coluccio, 1986; Chumbita, 1995). Por su parte, el Chaco durante la primera mitad del siglo XX fue un ámbito caracterizado por el “bandolerismo rural” con figuras como Mate Cocido, Zamacola y “Tata Miño” (Mari, 1994). El historiador Eric Hobsbawm sigue de cerca el fenómeno y la figura de estos bandidos y registra personajes similares que replican la imagen de “Robin Hood” no solo en América, también en Europa, China y África (Hobsbawm, 2011). En el caso de Isidro Velázquez, el sociólogo Roberto Carri resalta más que su condición de “bandido” redistribuidor de riquezas, la de “vengador” de los humildes que encarna formas “pre-revolucionarias de la violencia”; es decir un rebelde que rechaza y reacciona contra el orden de opresión e injusticia (Carri, 2001).

su reproducción en avisos de búsqueda de delincuentes, notas de prensa, ámbitos de producción audiovisual y altares de religiosidad popular.

De este modo, focalizados el análisis en la inserción de esta fotografía en diversas prácticas discursivas, institucionales policiales y mediáticas, hasta su apropiación más contemporánea en santuarios populares y en la producción audiovisual “Isidro Velázquez, la leyenda del último *sapucay*”⁵ (2010) de la productora Payé Cine⁶. Discutimos sobre el carácter mimético de la foto, el efecto de realidad, la imagen como prueba-verdad, como sustituto y símbolo; también reflexionamos sobre la articulación de dichos aspectos en la configuración de un personaje del docudrama mencionado que involucra no solo a Isidro Velázquez sino también a sus descendientes que participan en este proceso de validación de la imagen como testimonio.

El abordaje adopta un carácter poliédrico que se concibe a partir de la construcción de una mirada interdisciplinar y el análisis multidimensional de la fotografía como objeto complejo que, entendido luego de una serie de rupturas epistemológicas, -entre ellas el giro lingüístico y el giro icónico en el seno de la era de la mediación visual de la experiencia⁷-, busca debatir acerca

⁵ Sapucay viene del vocablo guaraní *sapukái* y hace referencia a un grito o alarido que efectúan los habitantes de las zonas rurales en instancias participación en tareas campestres, fiestas populares o bailes típicos para expresar tristeza, dolor o alegría. Se plantea como la explosión incontenible de una emoción.

⁶ Payé Cine es una productora audiovisual que nutrió sus realizaciones mayoritariamente de la historia, la cultura y la identidad del Litoral argentino. Cuenta entre sus títulos: “Paraná, historias de un río”, “Payé”, “El señor de los pájaros”, “Buscando al Comandante Andresito”, entre otros. El docudrama “Isidro Velázquez, la leyenda del último Sapucay” fue estrenado en 2010 en el Chaco, donde la vieron más de 10 mil espectadores. Estuvo 6 meses en cartelera en esa provincia. Luego fue proyectado en Mburucuyá, Corrientes, reuniendo a familiares y conocidos de Velázquez en pos de continuar la re-creación de memorias. Luego fue presentada en diversas salas del país y obtuvo miles visitas en *Youtube*, donde está disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=m2MGtREFeGA>

⁷ Ambos giros son centrales en este planteo. El primero, en los años sesenta, como señala Hall (2010) marcó el enfoque constructorista de la representación, el descubrimiento de la discursividad que sin embargo para algunos críticos habría derivado en un “fetichismo textual” (Saïd, 2004). El giro icónico (tanto de la escuela alemana como estadounidense) en los años noventa reaccionará contra este fetichismo y la esencialización lingüística del análisis de las imágenes y advertirá sobre la pérdida de reflexión de el carácter “presentativo” de las imágenes (Mitchell, 2003). Estos debates se insertarán en los estudios de la denominada Cultura Visual, que retomando los planteos del ensayo de Walter Benjamin (1989), sobre la obra de arte en la era de la reproductividad técnica, Guy Debord (1995) sobre la sociedad del espectáculo, reivindicarán actualmente el análisis de la

de la polisemia de los significados que articulan y vehiculizan las imágenes, el problema de la autoría, el contexto, los modos de mostración, circulación y consumo (Guasch, 2003; Hall, 2010).

2. Isidro Velázquez en escritos, relatos audiovisuales e imágenes fotográficas

Isidro Velázquez nació en la localidad de Mburucuyá, provincia de Corrientes, en 1928 y emigró al Chaco a los 20 años para trabajar en la cosecha de algodón. En Colonia Elisa, tenía esposa e hijos y se desempeñaba como peón golondrina⁸ con actitud laboriosa hasta que se vio involucrado en una serie de enfrentamientos con los patrones y las autoridades policiales. Así se convirtió en un gaucho rebelde y perseguido, se internó en los montes y empezó una vida al margen de la ley que termina con su captura y fusilamiento en 1967 (Solans, 2010).

Según testimonian sus allegados (amigos, hijos y otros familiares) en el *film* producido por Payé Cine (2010), la figura de Velázquez sobresalió en aquella época porque fue uno de los pocos marginales que se animó a desafiar al poder y a rechazar las condiciones laborales desfavorables que los sectores dominantes imponían a los trabajadores⁹. “Todos estábamos cansados de ser sojuzgados, de depender del patrón, hasta que saltó Isidro Velázquez”, comenta al respecto desde el *film* Umberto Sosa, vecino de Colonia Elisa, Chaco (min. 16: 47). El entrevistado admite también que dicha rebeldía le valió a Velázquez muchos episodios de maltrato policial y aduce que la

visualidad, a decir de Mirzoeff (2003) poniendo el acento en la mediatización y la mediación visual de la experiencia.

⁸ Se denomina peón golondrina a trabajadores migrantes estacionales.

⁹ Iñigo Carrera advierte que durante el proceso de provincialización del Chaco (1951) el advenimiento de una crisis económica y social se manifiesta con fuerza hacia 1960 y esto agudiza los enfrentamientos sociales, la diferencia de clases, la pauperización y proletarianización de una parte de la población en el marco de la expansión capitalista y la centralización de la riqueza en manos de grandes propietarios (Iñigo Carrera, 1997). En este marco, la vida en la zona de obrajes forestales y producciones algodonerías estaba marcada por “terribles elementos de explotación e inaudito despojo”. La mayoría de los trabajadores eran indios y criollos y eran catalogados como la mano de obra “más barata” del país, incluso se intercambiaba trabajo forzado por vales y mercadería (Ospital, 1990, pp 5-23).

brutalidad que signaba a la fuerza estaba ligada a la configuración de un Estado opresor y represor¹⁰.

En este marco sucedieron las andanzas de este personaje, acompañado primero por su hermano Claudio y luego por Vicente Gauna. A raíz de un episodio menor –se lo acusa de haber cortado alambres de un campo para ingresar a cazar avestruces– el gaucho se vio enredado en hechos delictivos graves, entre los que se cuentan asaltos y secuestros que afectaron principalmente a mandatarios comunales y estancieros¹¹.

Los sectores sociales que identificaron en el accionar de Velázquez una amenaza al orden establecido y lo construyeron en sus relatos como un “bandido peligroso, asesino y violento”, a su vez, concentraron esfuerzos políticos y económicos para dar con su paradero. A ello se sumó la organización de una persecución con gran despliegue policial y refuerzo militar por expresas instrucciones del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, hechos que culminaron en su captura¹². Por otro lado, Velázquez fue considerado por los sectores carenciados como un “vengador” y un “justiciero social”. De esta manera, encarnó en el imaginario popular la lucha de esos sectores contra la explotación laboral y la marginación social que los oprimía. Asimismo, algunas narraciones indican que él distribuía el dinero y los alimentos que obtenía de su actividad delictiva en este entorno social

¹⁰ Roberto Carri señala que la historia de toda la región chaqueña “es una historia cargada de violencia”, desde el proceso de colonización la explotación de las poblaciones indígenas y criollos por parte de los terratenientes, empresas industriales extranjeras y los aparatos del Estado fue una constante. En este contexto, quienes reaccionaban a las formas de disciplinamiento, como lo habría hecho Velázquez -cuya historia Carri define como “una forma política de rebeldía”-, eran blanco de persecución, hostigamientos y represión por parte de las fuerzas policiales (Carri, 2001, pp 32 y 40). Estas formas de violencia adelantan en la década de 1960 lo que pasará años más tarde en la época de la dictadura militar argentina.

¹¹ Una de las versiones sobre estas peripecias puede seguirse en la recreación de Payé Cine. Por su parte el escritor Pedro Solans indica que si bien son numerosos los asaltos y secuestros atribuidos a los Velázquez, en muchos casos, estos delincuentes habrían sido tomados como “chivos expiatorios” adjudicándoles delitos que la policía no podía resolver (Solans, 2010). Al respecto también refieren algunos testimonios relevados por la producción de Payé Cine.

¹² Se estima que entre 800 y 1000 efectivos fueron destinados a la persecución del fugitivo durante uno de los tantos operativos que se dieron entre 1961 y 1967.

humilde que le retribuía con lealtad y complicidad para ocultarlo del poder estatal¹³.

De este modo, se construyó en torno a la figura de este gaucho la leyenda de un delincuente y fugitivo, odiado por muchos, y a su vez, de un hombre valiente y honesto que les quitaba a los ricos para dar a los pobres, amado por otros tantos¹⁴.

La historia en la clandestinidad finaliza con una muerte sangrienta en manos de la policía el 1º de diciembre de 1967. Isidro Velázquez es fusilado junto a su segundo compañero Vicente Gauna en el camino de Pampa Bandera, Chaco, sobre la ruta 4, en una emboscada denominada “operativo silencio”. Hoy ese lugar es recordado por la letra de un *chamamé*¹⁵ como “el puente de la traición”. Ambos cuerpos mutilados, según afirman los relatos en distintos medios (entre ellos diario *El Territorio* del Chaco, *La Razón*, *La Nación* de Buenos Aires, *Revista Así* y *Gente* de Buenos Aires, entre otros), fueron exhibidos públicamente a modo de trofeo en las dependencias policiales durante varios días y se convocó a la población a verificar y ser partícipes de lo que ya se había convertido en un “espectáculo público”¹⁶.

¹³ El film de Payé Cine releva más de una decena de testimonios directos sobre la figura polémica de Velázquez. Según el testimonio ex periodista del diario *El Territorio*, Miguel Ángel Fernández, las entidades rurales, el gobierno provincial y los militares conformaron frente común para atrapar a Velázquez. Asimismo el investigador Solans traza una relación directa entre estos sectores y los que según su visión propiciaron el escenario de explotación laboral y la marginación social de las poblaciones humildes en el Chaco; así como la instalación una política de represión que habría auspiciado de plataforma para la construcción de la leyenda de Velázquez. En base a este presupuesto, detrás de la historia de Velázquez narrada por el film de Payé se escuchan claramente dos bandos de relatos: los que lo consideraban un “asesino, delincuente, criminal” y otros que veían en él “un hombre de bien, recto, caballero” y además un “vengador” de las injusticias, los abusos y el hostigamiento que sufrían los peones rurales en manos de los patrones terratenientes y las autoridades policiales.

¹⁴ Estas posiciones antagónicas volvieron a reflotar durante un foro debate realizado tras la proyección del film de Payé, organizado el equipo de investigación del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen en junio de 2014 en la provincia de Corrientes.

¹⁵ Género folklórico difundido en el Litoral argentino.

¹⁶ El episodio de exhibición/ hipervisibilización de los cuerpos mutilados buscaba mostrar el “triumfo” del accionar policial, estatal, militar sobre el bandolerismo, la delincuencia y la insurrección que representaban los fusilados. Este dispositivo de mostración, sumado a las reproducciones de fotografías de los cuerpos sin vida y ensangrentados a través de la prensa abonaron formas de espectacularización de la muerte y de la violencia en torno al caso.

La exhibición de los cuerpos muertos de Velázquez y Gauna “provocó un formidable impacto emocional” en buena parte de los pobladores del Chaco, según tituló el 3 de diciembre el diario *La Razón* de Buenos Aires. Por su parte, el diario *El Territorio* dio cuenta de la “conmoción” pero además exaltó en su gráfica la “gran acción” policial, que fuera “aplaudida” por el público; también en esta línea escribió *Así*, tras el suceso de las muertes. Algunos titulares son reproducidos en la narración del film que realiza la productora Payé Cine en un ensamble de documentación histórica, periodística, fotográfica, testimonios directos y dramatización ficcional. De tal modo, los relatos difundidos en textos históricos, periodísticos y audiovisuales muestran que mientras algunos penaban por estas muertes, a la par otros veían el fusilamiento un suceso festivo.

Cabe señalar que todos los episodios claves que sobresalieron periodísticamente de la historia de este gaucho por la intervención policial, - búsqueda, captura, fusilamiento y exhibición de los cuerpos sin vida-, quedaron registrados por cámaras fotográficas de la policía forense y la prensa gráfica. Las imágenes fueron reproducidas en diarios y revistas durante buena parte del tiempo que duró la persecución y semanas posteriores al fusilamiento.

Algunas de las fotografías fueron guardadas durante décadas por efectivos policiales o sus familiares y luego salieron a la luz durante las investigaciones que realizaron escritores y audiovisualistas que buscaban reconstruir la historia de Velázquez¹⁷. También otros vecinos chaqueños simpatizantes o seguidores atesoraron algunas imágenes que llevaron a la tumba, o los altares públicos y particulares donde se re-memora la figura de Velázquez a través de prácticas rituales asociadas a la devoción popular.

¹⁷ Pedro Solans en su libro “Isidro Velázquez, retrato de un rebelde” (2010), incorpora imágenes de la persecución policial, el archivo de las fotos de la familia Velázquez e imágenes de entrevistados. Algunas de ellas forman parte de la portada y la contratapa de la edición. El film “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay” (2010), reproduce varias fotografías cedidas por informantes claves. En una comunicación personal, su director, Camilo Gómez Montero nos comenta cómo en algunos casos las imágenes del cuerpo muerto de Velázquez eran guardadas como un tesoro, u ocultadas generando un halo de misterio en torno a ellas.

Asimismo, una imagen, muy similar a las tomas reproducidas por las portadas de los diarios de los años sesenta en instancias de la captura del fugitivo, fue dada a conocer en 2013 a través del concurso fotográfico “Tiempos en el Chaco” impulsado por el Museo del Hombre Chaqueño que propicia la participación de los chaqueños con fotografías que traten la historia y la cultura provincial¹⁸. Es relevante mencionar el caso porque implicó la vinculación de las imágenes del episodio de la captura y fusilamiento de Velázquez como un espacio de reactivación de la memoria colectiva de una provincia y un documento histórico social.

3. Fotografía, verosimilitud, control y vigilancia

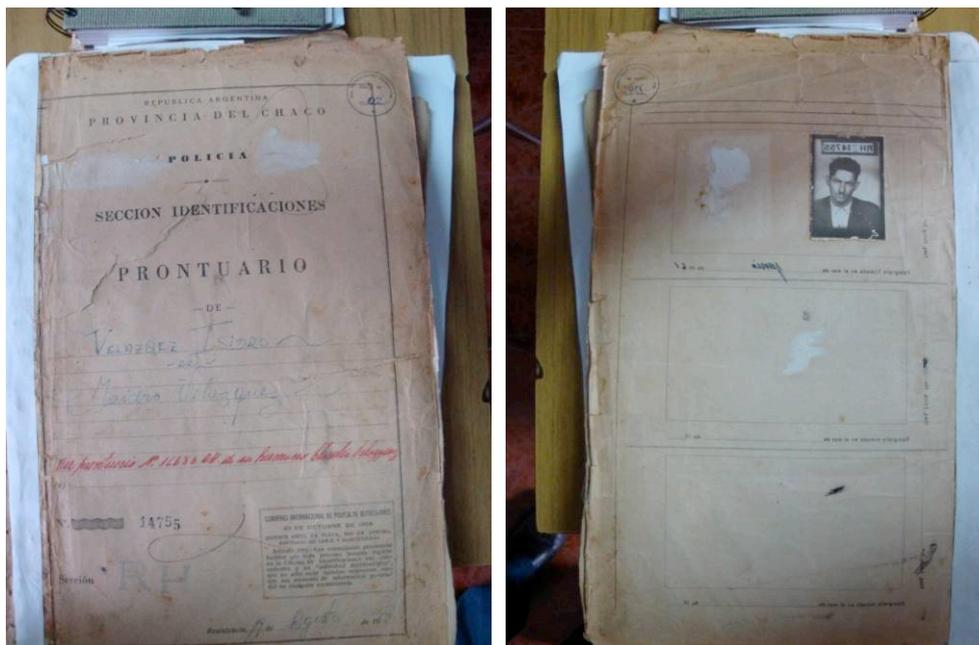
La imagen fotográfica del “bandido rural” ocupó un lugar central en las prácticas de identificación y persecución llevadas adelante por las autoridades policiales con el propósito de capturar a Isidro Velázquez y sus compañeros durante los años sesenta. Javier Aguirre, nieto del gaucho perseguido y protagonista del docudrama filmado por Payé Cine, comenta que la policía al principio de la investigación no contaba con fotografía de prontuario de su abuelo, es decir, no tenía aquella imagen estandarizada, normalizada y reglada que se requería para su identificación y divulgación. Ello demandó la búsqueda de una imagen que supliera a aquella y se ordenó el allanamiento del domicilio familiar. Aguirre relata que durante una requisita con armas en mano, los agentes policiales tomaron documentos y fotografías de un álbum que mucho tiempo después fueron en parte recuperados por la familia¹⁹.

De esta manera, se habrían obtenido las primeras imágenes de identificación utilizadas en los afiches de recompensa, en diversos informes y en las solicitadas de averiguación del paradero publicadas en diarios y revistas.

¹⁸ La foto fue presentada al concurso por Marina Espinosa de León Encalada. En la presentación informó que ésta imagen se trataba de la muerte de Isidro Velásquez y que la había obtenido por herencia familiar.

¹⁹ Comunicación personal con Javier Aguirre, nieto de Isidro Velázquez, abril de 2014.

Hablamos de fotografías familiares que fueron “saqueadas” en el marco de un operativo, descontextualizadas de su entorno y transformadas en fotos de prontuario; en particular un retrato de Velázquez fue super reproducido y será en el que nos detendremos luego.



F1 y F2: Prontuario de Isidro Velázquez. Archivo Museo Policial del Chaco

Las imágenes concebidas como formas de memoria familiar, que pueden ser comprendidas como aquellas desde las cuales los núcleos familiares se recrean e imaginan a sí mismos mostrando una cohesión de grupo²⁰, cambian de sentido cuando también cambian de contexto y son puestas a circular en función de otros intereses. En el ámbito policial y de la criminalística adquieren carácter de máquina de identificación de los sujetos, de control, vigilancia y despliegue de poder. Constituyen instrumentos de los aparatos estatales destinados a “ordenar”, “clasificar” y con ello también “mitigar” las representaciones y acciones que pudieran amenazar un régimen social legitimado.

²⁰ Sobre las fotografías de álbumes de familia, puede consultarse Bourdieu (1985), Silva (1998), entre otros.

En este sentido, cabe señalar que este proceso desde el cual la fotografía asume un control se basa en la creencia de su verdad. Sin embargo, esta creencia en la verdad de la imagen no es nueva ni restrictiva al caso analizado. De hecho, uno de los usos de la fotografía en el siglo XIX se fundó en el valor mimético-analógico que la misma sustentaba y que por ello habilitaba su valor de prueba, verdad y orden en el proceso de sometimiento, vigilancia, y normalización de la sociedad, en particular, de los grupos minoritarios, subalternos. Con ello se pone de manifiesto la utilización histórica de la imagen como mecanismo de poder.

Al respecto, siguiendo a Tagg vale indicar que la fotografía y ese “efecto de verdad” que produce al ser observada por el lector/espectador o la ilusión de estar ante el documento que “certifica” lo acontecido no es “una emanación mágica” sino un “producto material de un aparato material puesto en acción en contextos específicos, por fuerzas específicas, con unos fines más o menos definidos” que surge condicionado por “prácticas e instituciones a través de las cuáles la fotografía puede provocar una fantasía, asumir un significado” (Tagg, 2005, p. 11). Las prácticas inscriptas en relaciones de poder y dominación sustentan incluso la valoración de la foto como prueba judicial.

En relación a las prácticas y formaciones discursivas que respaldaron la idea de la foto asociada al concepto de “prueba-verdad”, recordemos también que la vinculación de la fotografía con la criminalidad surge de los mismos orígenes de la técnica fotográfica; comparte con el uso antropológico de la fotografía la asociación entre fotografía y verdad: la fotografía está asociada a la idea de “progreso”, a la vez que la verdad a la idea de “orden”. Ambos, “orden” y “progreso” han sido las insignias que caracterizaron los discursos de las elites dirigentes latinoamericanas desde fines del siglo XIX, y la fotografía era el instrumento adecuado para constatar este ideario, que perduró por gran parte del siglo XX (Giordano, 2011).

En este sentido, cabe recordar que la identificación de las personas a partir de datos civiles y morfológicos, anexando luego la imagen fotográfica de

frente y perfil sobre un fondo neutro “se había comenzado a utilizar primero en los procedimientos policiales de identificación y en la práctica antropológica como herramienta visual de los estudios antropométricos; luego este sistema se extendió a la identificación de toda la población” (Giordano, 2011, p. 387).

El proceso de identificación de las personas a través de la foto popularizada luego como “foto tipo carnet” o “foto 4 x 4” respondió a la necesidad de ordenar y controlar a la población creciente en el surgimiento de los Estados - Nación, pero además también se ajustaba a “un incremento significativo de la densidad iconográfica que la industria visual produjera desde la segunda mitad del siglo XIX”. Asimismo, ambas prácticas y usos de la fotografía –la identificadora-estatal y la científica- suponían una asociación entre diversos conceptos que el Estado y la ciencia manejaban en la misma época: “progreso, verdad y orden, a los que la fotografía se aunó en función de ser un ‘instrumento del progreso’ con un lenguaje ‘verdadero’ y que a partir de su uso permitía un ‘orden’ institucional y una estricta ‘clasificación’ en el campo científico” (Giordano, 2011, pp. 387-388).

En este contexto, la construcción de la identidad adquiere rostro en el espacio del comportamiento anómalo con sorprendente rapidez. “En el ámbito de la infracción de la legalidad, el retrato fotográfico sirvió de base para el estudio e identificación de comportamientos e individuos y se convirtió en el mecanismo coadyuvante en el control de la delincuencia...” (Casanova, 2005, p. 9). Si bien esta cita de Casanova se refiere a México, lo mismo ha sido considerado para el caso argentino (Penhos, 2005; Scarzanella, 2003). De hecho, la asociación entre criminalidad y fotografía de fines del siglo XIX se asentó como una de las premisas en los procesos identificatorios, a la vez que se proyectó, por sus parámetros estandarizados, en la foto-documento de toda la sociedad.

4. Imagen de prontuario, criminalización mediática y estigmatización social

La asociación directa entre foto documento y criminalidad tuvo implicancias en la valoración social en general y sus repercusiones en la prensa argentina de fines de siglo XIX y principios del XX. Sobre todo durante el siglo XX la circulación este tipo de fotos estandarizadas comenzó a asociarse en el imaginario social con formas de criminalización más que con las tomas “inocentes” de identificación de las personas. La observación de este tipo de retrato transportaba al lector/espectador casi sin desvíos a las páginas de policiales. Por ello, desde fines de siglo XX hasta la actualidad la prensa ha tendido a privilegiar la publicación de los retratos espontáneos que buscan captar desde diversos ángulos el movimiento relajado y la expresión del personaje con fondos de contexto. El objetivo apuntaba a alejar a los personajes de notas de información general, sociales o políticas de la forma fotográfica vinculada a la tipificación de criminales. Cabe recordar que la normalización de la forma fotografiar y “tipificar” a los criminales tiene una herencia lombrosiana²¹ donde la visibilidad del cuerpo tuvo un aspecto central: como los rostros aludían a generalizaciones o “tipos”, las imágenes debían ser obtenidas con estrictos ángulos de toma de la cara, de frente, perfil, y tres cuartos de perfil, sobre fondo neutro y con luz homogénea. La severidad de la toma debía limitar, por lo tanto, cualquier ideal de representación “bella” o desestructurada del sujeto.

En el ámbito del control delictivo observamos que el dispositivo fotográfico, atravesado por regímenes específicos y relaciones de poder también determinados, actúa clasificando y marcando a los individuos según sus rasgos observables y les atribuye grados de peligrosidad. Esos rasgos y atributos fijan parámetros de normalización y control visual a partir de los cuales se construye el prontuario del delincuente. Dichas formas establecen

²¹ Cesare Lombroso (1835-1909) fue un médico y criminólogo italiano, imbuido del positivismo criminológico, que estableció ciertos parámetros de reconocimiento de un criminal por sus características físicas. Los caracteres externos de las personas influían, según su teoría, en la conducta del individuo.

un modo de valoración del sujeto que si bien dentro de un expediente o carpeta de antecedentes policiales cumple un rol específico, su mostración/difusión pública a través de diversos medios tiende a involucrar también a la sociedad civil en la tarea de vigilancia y persecución. Ello a su vez, genera prácticas de estigmatización social en torno a los vigilados/perseguidos.

En este sentido, la imagen estereotipo de Isidro Velázquez guarda gran relación con la tipología de imagen de cédula de identidad y también se acerca al tipo de foto que se tomaba en algunos gabinetes de investigación policial para la identificación de delincuentes. Referimos a una imagen estereotipo que se construyó a partir de la reproducción de la foto de prontuario en distintos espacios (afiches de búsqueda, prensa gráfica), imagen que paradójicamente derivó de una foto familiar recortada; es decir, producto de una “cirugía de imagen”.

La fotografía de Velázquez, así como las imágenes más difundidas de sus compañeros, como artefacto visual atravesado por un campo de prácticas y regímenes institucionales coercitivos, cumplió el rol de mediación entre el espectador y sus mundos de significados posibles²². Además, constituyó una forma icónica indicial que inserta en discursos más amplios impuso límites a lo que podía ser visto, mostrado y ocultado en torno al personaje.

El caso da cuenta sobre los modos en que la fotografía se configura como artefacto entre prácticas de ver y ocluir que se rigen por un sistema o régimen de in-visibilidad. Este sistema define categorías de clasificación que no solo regulan la configuración de los dispositivos de búsqueda y archivo o registro de antecedentes policiales, sino también moldean los criterios de valoración que pone a funcionar la prensa gráfica en la construcción/visibilización de los acontecimientos. Así, el régimen que persigue el sostén del orden establecido modula las “líneas de visibilidad e invisibilidad” (Deleuze, 1991), las formas

²² En términos de Martín Serrano la mediación es definida “como la actividad que impone límites a lo que puede ser dicho, y a las maneras de decirlo, por medio de un sistema de orden” (Serrano en García, 2004, p. 103).

de normalización y control visual que ponen a funcionar la policía, los militares y los medios de comunicación como aparatos represivos e ideológicos del Estado (Althusser, 1988).

Los retratos de “los Velázquez” (Isidro y Claudio) y del primero de ellos junto a Vicente Gauna más tarde, ocuparon un lugar central en el proceso de búsqueda de los "bandidos", en tanto posibilitaban la “identificación” de los personajes en base a rasgos físicos mucho “más fieles” al aspecto “real” (aquí se resalta el carácter indexical de la imagen fotográfica). Por su parte, la prensa también persiguió la publicación de fotografías a modo de “prueba” que pudieran generar un “efecto de verdad” (Barthes, 2004) en su narración noticiosa. Sin embargo, hay que notar que detrás de ese relato de la “identificación” y la “prueba” de los sujetos, las fotografías operaron en su deambular por diversos contextos como “armas de control y vigilancia” de los mismos (Tagg, 2005, Giordano, 2004). Hablamos de las imágenes como artefactos que empezaron a configurar, desde el ámbito de control delictivo y de la difusión gráfica pública, formas de criminalización y estigmatización extrema en torno a los personajes buscados/perseguidos.



F. 3: Portada de un diario de la época. Fotograma del film de Payé Cine

En este sentido, observamos cómo las formas de tipificación fotográfica vehiculizaron valores de criminalización y ello tuvo repercusiones en las formas de valoración social de la figura de Velázquez y sus compañeros signándolos, desde el tipo de imagen y reforzado con el discurso lingüístico,

como los bandidos rurales más peligrosos del Chaco. Los estereotipos se expandieron a través de los afiches, las solicitadas, los discursos de la prensa de la década de 1960 y actúan hasta hoy como modelizadoras de las imagerías circundantes en torno a sus historias. Así, entre las prácticas de in-visibilizar, clasificar, estigmatizar, esos relatos icónico-lingüísticos que podríamos llamar “oficiales” ocluyeron formas “otras” de dar a ver a los personajes, salvando muy escasas excepciones.

Las narraciones que vinculan la imagen de Isidro Velázquez al trabajo en el campo, como peón rural o padre de familia, como miembro activo de la cooperadora de una escuela de la localidad de Colonia Elisa, o como representante de formas de resistencia a prácticas de explotación laboral y marginalización social, se visibilizaron en relatos publicados con el regreso de la democracia a la Argentina (1983). Incluso el escrito temprano del sociólogo Roberto Carri de 1968 y la primera película rodada por el cineasta Pablo Szir de 1970 sobre la historia de este gaucho fueron censurados y desaparecidos, como sus autores, durante la última dictadura militar.

Las formas de criminalización de estos hombres, así como el silenciamiento de sus memorias luego de sus muertes, tuvo fuertes implicancias en los modos en que la sociedad chaqueña y regional valoró a “los Velázquez” y Gauna. Las representaciones dominantes y las formas de censura fueron agenciadas y reproducidas por la población a través de la mediación/operación de los aparatos ideológicos estatales. Esto produjo un particular efecto en el entorno de amigos y familiares de “los Velázquez”. Algunos de ellos admiten, desde los relatos relevados por el film de Payé Cine, que durante mucho tiempo hablar de Isidro Velázquez “fue cosa prohibida” y cuando se lo hacía, desde los sectores dominantes era solo para apuntarlo como criminal.

Al respecto, Javier Aguirre señala que si bien entre los trabajadores humildes nunca escuchó hablar mal de su abuelo, había resquemor en la sociedad de recordarlo en público poco después de su muerte, sobre todo por lo que

podrían decir o pensar los patrones o sectores de las clases más “pudientes”²³. Sin embargo, esta situación de censura y autocensura comenzó a revertirse con el retorno democrático que permitió tanto la proliferación de los relatos orales que estaban confinados a espacios íntimos durante la dictadura y que incluso llevaron a encender la devoción popular centrada en la figura de Velázquez, la circulación del tema en radioteatros que tenían como protagonista a Velázquez y más recientemente el audiovisual de Payé que a partir de 2010 se proyectó en diversos puntos del Chaco. Si bien hubo otras producciones escritas en el mismo sentido, estos formatos de la cultura popular y masiva asentados en esquemas de re-memoración oral y audiovisual lograron un mayor anclaje y resonancia en la memoria colectiva de los sectores populares.

5. Retrato, la “verdad” de un rostro y la imagen-relato como testimonio

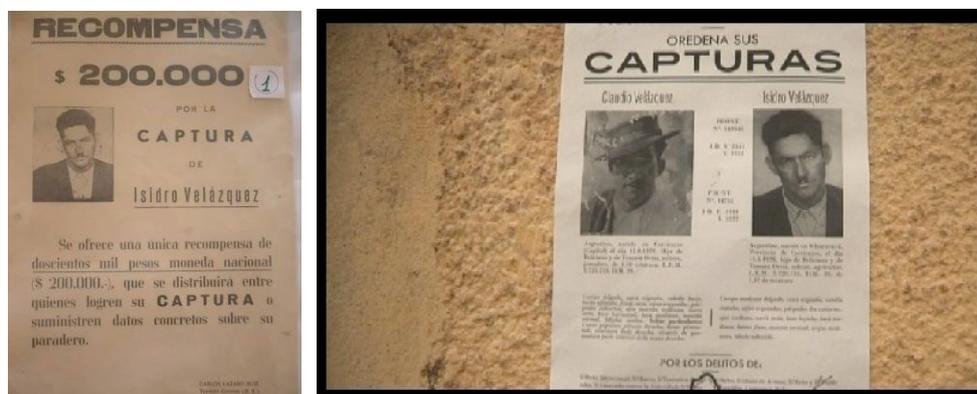
El retrato normalizado de Isidro Velázquez, como el de su hermano Claudio y luego el de Vicente Gauna, resultaron cruciales en la pesquisa porque funcionaban por su dimensión indexal de contigüidad con el referente como indicadores de “verdad” del individuo, brindando mayores certezas sobre su apariencia física frente a otras formas de identikit.

Las imágenes circularon en afiches pegados en casas, árboles y muros, ofreciendo una recompensa que había surgido de un fondo económico conformado por entidades rurales del Chaco; luego las mismas fotografías fueron utilizadas en la construcción de noticias sobre el caso en la prensa gráfica.

En contextos actuales, y remitiendo a esas escenas de vigilancia donde la imagen ocupa un lugar trascendente, el film de Payé Cine dirigido por Camilo Gómez Montero enfatiza la recreación de la pegatina de aquellos afiches y la visibilización de la circulación de las imágenes en la prensa presentándolos

²³ Comunicación personal con Javier Aguirre.

como cuadros-enlace de los testimonios de testigos directos y las dramatizaciones que configuran simbólicamente la búsqueda de los fugitivos.



F4 y F5: Afiche de búsqueda. Col. Solans. Pegatina de afiches. Fotograma del film de Payé Cine

De este modo, el “efecto de realidad” de la imagen fotográfica se desprende no solo del rol mimético que la fotografía asume en los usos sociales, sino también del modo en que las imágenes se “viralizan” en los distintos contextos: cuando una misma imagen aparece en tantos contextos contemporáneos -y posteriores como veremos luego-, produce el efecto de “tocar lo real” (Farge, 1989, p. 18)²⁴.

El retrato que resultó ser la imagen estereotipo de Velázquez, la más difundida y que respondía a la tipología de foto documento, iba acompañada en los afiches de recompensa con la siguiente leyenda: “Recompensa. \$200.000 por la Captura de Isidro Velázquez. Se ofrece una única recompensa de doscientos mil pesos moneda nacional (\$200.000.-), que se distribuirá entre quienes logren su captura o suministren datos concretos sobre su paradero”.

El docudrama de Payé Cine también toma esta imagen en diversas ocasiones y de hecho el personaje de la película, representado por el nieto de Isidro Velázquez, Javier Aguirre, responde a los caracteres físicos y gestuales que

²⁴ Si bien Alain Farge (1989) plantea esto en la materialidad de los archivos, es posible considerarlo también en la materialidad de diversos afiches y medios periodísticos -más allá de los archivos policiales- que en el contexto en que Velázquez era perseguido, fue circulando la imagen aludida.

esa imagen (re)presenta: en cuanto a edad, corte de cabello, bigote, más allá del parecido físico entre abuelo-nieto, y hasta ciertas poses que el film construye, reproducen el gesto y pose de Isidro en una foto familiar convertida en foto de prontuario. Así, aunque la imagen puede prestar visibilidad para crear sentido nuevo (Leconte, 2011), el personaje que construye Gómez Montero no busca un nuevo sentido de esta imagen, sino por el contrario, se apropia de la misma en la construcción del personaje. La imagen como artefacto media entre la verosimilitud de un “bandido” y la “verdad” de un rostro.



F6. Javier Aguirre junto a los afiches con la foto de su abuelo, Isidro Velázquez. Col. Payé Cine

Asimismo, la presencia de un descendiente directo en el film refuerza la “garantía de verdad” sobre la existencia de Velázquez, cuya historia a la par de la de otros “gauchillos alzados” entró en las últimas décadas en el terreno de un mito agigantado que pareciera haber borroneado las huellas de su realidad. Esto incluso ha llevado a quienes escuchan su leyenda en la actualidad a vincularlo con un pasado muy lejano²⁵. La recurrencia al rostro

²⁵ Esta sensación de lejanía frente a la historia de Velázquez es comentada en reiteradas oportunidades por algunos espectadores del film. Algunos relatos al respecto fueron registrados por el equipo de investigación del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen durante una proyección y debate sobre la producción de Payé Cine realizada en

de Aguirre sobreimpreso al de Velázquez así como también a los rostros y relatos directos de los hijos de Velázquez, vecinos y amigos apuntan en el film a la valoración de la imagen-relato como testimonio, de “la propia experiencia vivida” y también a “la intensificación de lo real” a través del recurso de la ficción (Sibila, 2008) ²⁶.

Por otra parte, vale señalar que la falta de imágenes probatorias, la necesidad visualizar al “bandido” por parte de la policía y también de la prensa es explotada por la película en una serie de entrevistas. Por un lado, Miguel Ángel Fernández, experiodista del diario *El Territorio* señala que: “La búsqueda de Velázquez tropezaba con el hecho de que no había fotos actualizadas. Esas fotos que ustedes ven en las hojas buscando la captura de Velázquez es lo poco que había” (min. 21: 45). A lo que Daniel Portal, guardaparque de Pampa del Indio agrega que los Velázquez “no eran muy conocidos por gran parte de la sociedad, no había foto, no había retrato de ellos” (min. 21: 55).

En este sentido, el testimonio de Lorenzo Lobato, quien se desempeñaba como corresponsal del diario *El Territorio* desde la localidad de Lapachito, alude al asalto que recibió el comercio de su padre, ocasión en que Lorenzo le solicitó sacarle una foto porque eso significaría su ascenso como corresponsal para la revista Careo. Isidro le respondió que no podía, porque ello provocaría la intensificación de su búsqueda: “Si hay alguien que puede sacarme una foto ese sos vos, porque sos un amigo, pero imaginate, si llego a dejarme sacar una foto, cómo me van a buscar y cómo me van a encontrar”, habrían sido las palabras de Velázquez (min. 23: 10 – 24: 45). La anécdota

junio de 2014 en Corrientes.

²⁶De esta forma, siguiendo las reflexiones de Sibila, el nieto de Velázquez se convierte en un simulacro ficcional de su abuelo y provoca el “efecto” de resurrección del difunto en la pantalla. Asimismo, al transformarse en personaje “el brillo de la pantalla lo contagia” y entonces “gana una rara consistencia, que proviene de esa irrealidad hiperreal de la legitimación audiovisual” y de ese modo parece más real que la realidad (Sibila, 2008, p. 263). Más acerca de los límites escurridizos entre ficción y realidad en los relatos massmediáticos contemporáneos puede consultarse el texto de Paula Sibila “La intimidad como espectáculo” (2008).

de la entrevista, más allá de la “verdad” del discurso, pone en evidencia la importancia que en el imaginario colectivo asumía la imagen de Velázquez y el modo en que Gómez Montero enfatiza en esta cuestión. La fotografía asume en este *film* el carácter de una huella huidiza a la vez que “real”, una inscripción en un discurso visual y textual que lejos de referirse al mundo íntimo del personaje -desde donde emerge la imagen original-, alude a un universo público, como asumirán las fotos del cuerpo de Isidro Velázquez muerto. Podríamos preguntarnos, siguiendo a Barthes (1989), si esa imagen obtenida de un contexto familiar no está hablando de tiempo, muerte y nostalgia.

6. Fotografía, muerte y religiosidad: el retrato como sustituto y símbolo

Como señala Tagg, las identidades que adquiere la fotografía alude a su revoloteo por un campo complejo de espacios institucionales vinculados a prácticas y a formaciones históricas y discursivas específicas. La imagen de Isidro Velázquez asumió diversas identidades y funciones. Salió del álbum de familia para servir a los requerimientos de control y vigilancia policial, de allí para servir a los intereses de producción y consumo massmediático, y también a las formas de construcción del relato audiovisual actual. Por otra parte, también es factible observar cómo el mismo retrato adopta un rol crucial entre las prácticas de re-memoración y devoción popular desde la tumba del difunto, el santuario, hasta los altares domésticos y públicos. Esta funcionalidad viene a trazar una íntima relación entre el retrato de Velázquez, la muerte y las formas de religiosidad popular.

En el terreno de la tumba de Velázquez en la localidad de Machagai (Chaco), espacio en que se recuerda su muerte camino a Pampa Bandera, -donde fue fusilado y el 1º de diciembre (día de su fallecimiento) se realiza una conmemoración-, así como en los altares domésticos, el retrato se configura como un espacio de memoria que aparece vinculado a flores, velas y otros

exvotos que son renovados año a año en fechas significativas a los devotos: el aniversario de la muerte o el cumpleaños del difunto. El retrato se convierte asimismo en un exvoto y en una iconografía venerable, así como en un sustituto, una imagen que vuelve a *presentar* lo ausente (Marin, 2009).

Esta última concepción resalta el rol de la imagen fotográfica como un vestigio del pasado, un presente fugaz retratado que supone, en términos de Barthes (1989), la obstinación del referente de *estar siempre ahí*. Sin embargo, también el retrato como representación plantea un segundo poder, que va más allá de hacer presente lo ausente y es lo que Marin llama “efecto de sujeto”. Esto refiere al poder de la imagen de redoblar, intensificar la presencia, de instituir y legitimar formas y modos de ser, de percibir y de actuar; asimismo, de exhibir su propia presencia como imagen a ser reconocida por el espectador y construir con ello al sujeto que la mira, “como efecto de esa presentación, constituirlo precisamente como mirada” (Marin, 2009, p. 147).



F7. Tumba de Velázquez. Fotograma del film de Payé Cine



F8. Altar doméstico con imagen de Velázquez. Fotograma del film de Payé Cine

En otras palabras, la imagen “hace volver al muerto como si estuviera presente y vivo”, y también “redobla su presencia en la institución de un sujeto de representación” (Marin, 2009, p. 139). Aquí más que las relaciones de semejanza o contigüidad física con su referente, importa la capacidad de la imagen de adquirir una forma simbólica y de producir sistemas de significación complejos a partir de las relaciones intersubjetivas en las que se inserta.

Así, los seguidores y devotos de Velázquez, se valen de la materialidad de la imagen para proyectarse en la densidad simbólica que entrama. Hablamos de un símbolo que presenta a Velázquez como “el vengador” de los humildes, un personaje reaccionario al orden opresor, “un héroe liberador, una potencia a la cual acudir” (Chumbita, 1995), una figura sacralizada e instaurada como referente de lucha; un “justiciero social” que los sectores populares interpretan en su acción de “robar a los ricos para dar a los pobres”. Al respecto, el sociólogo de la religión Rubén Dri afirma en el film de Payé que: “se crea la concepción de una economía del reparto”. Velázquez se convierte así en un símbolo que se asienta en el mito y se relaciona a la utopía de que otra organización social y económica es posible. En este sentido, Dri señala: “por eso estos símbolos son tan importantes, porque ayudan a la gente a vivir, a darle sentido a su vida” (min. 01: 06: 00).

De esta manera, la imagen despliega una dimensión religiosa y mítica que posibilita la producción simbólica de la cultura. Lo religioso “más allá de cualquier afirmación objetiva sobre la existencia de un ser divino es un campo constitutivo de la condición cultural humana”, mientras el mito se plantea como una creación colectiva “que nadie puede inventar e imponérselas a otros; requiere de un espontáneo consenso comunitario, arraigado en fundamentales vivencias humanas” (Lojo, 2007, p. 16).

Por otra parte, en el ámbito de los rituales en torno a los altares, el santuario y la tumba desde los que se recuerda a Velázquez, la imagen adquiere el carácter de mediación en el diálogo que los familiares, amigos y devotos establecen con el difunto. Persiste aquí una concepción de la muerte que “no implica el fin de los sentidos” sino que se plantea como una continuidad, un umbral, donde el hecho biofísico del fallecimiento actúa como una bisagra comunicativa entre los vivos y el alma del difunto. La muerte no es el fin de la comunicación, sino todo lo contrario (Bondar, 2012).

La concepción positiva de la muerte y las formas de recordatorio de los muertos que actualizan los seguidores de Velázquez en la práctica festiva realizada en el santuario camino a Pampa Bandera tiene sus matrices en ritos pre-modernos vinculadas a comunidades indígenas de la región. La reproducción de fragmentos de la festividad central en honor a Velázquez puede verse en el documental de Payé Cine. Allí confluyen la música, comida y bebida para compartir. Se establece un diálogo entre los devotos y el difunto. Velázquez muerto no se ha ido en tanto retorna como dispensador de favores para quienes depositan su confianza, su fe, en él.

La imagen se plantea como “un modo especial de presencia; una presencia densa que no está sometido a una verificabilidad sino que, por el contrario, la representación adquiere su propia autonomía” (Gadamer, 1992, p.147).

En síntesis, el retrato de Velázquez adquiere forma simbólica con una alta capacidad performativa, una potencia visual que le permite anclarse en la memoria colectiva, proliferar y reproducirse, así como afectar y producir

relacionalmente los cuerpos, las memorias y la identidades (Mitchell, 2003; Butler, 2002).

7. Conclusiones

La ausencia de imágenes de un “criminal-prófugo” o “gaucho alzado” que vivía al margen de la ley implicaba para los aparatos estatales una ausencia de identidad. Por ello, y fundado en el carácter mimético y el valor de verdad de la fotografía criminalística que se nutría de convenciones visuales estereotipadas y homogeneizantes, había que contar con una imagen. La foto de Isidro Velázquez que tuvo mayor inserción en diversos contextos fue aquella que la policía, según se inscribe en su prontuario, convirtiera en imagen de identificación y control social. Sin embargo, esta imagen que adquiere el valor de “verdad” por proceder de una supuesta práctica identificatoria, se originó en el ámbito familiar y se convirtió, por recorte y transplante, en una huella-marca de identidad y en el inicio de la construcción de una memoria visual. Huella que dejó fuera el “resto” de la imagen, su contexto, para erigirse en un artefacto circulante en diversos medios que buscaban la identificación de un “sujeto-criminal-bandido”. Las imágenes que el periodismo difundió, incluso las que refieren al “bandido” muerto, fundan su identidad en la construcción que el ámbito de la criminalística realiza desde el retrato mencionado.

Por otra parte, la vida de esa imagen, su capacidad de escapar a la fijación de los sentidos impuestos, hizo que fuera la misma que se utilice en los ámbitos de sacralización de Isidro Velázquez. El pasaje de “bandolero” o “bandido rural” a “santo popular” se realizó con la utilización de la misma imagen y valorando el mismo aspecto que la fotografía policial resaltaba: la analogía de la imagen al sujeto, su valor de verdad y prueba. Pero en esta inserción en los altares populares y en las reproducciones en prendas de vestir de los devotos, y la delineación del personaje del docudrama de Cine Payé que responde a la fisonomía de aquella imagen, hace que la misma recupere el contexto: las

imágenes nos “devuelven la mirada” (Mitchell, 2003, p. 35), y se presenta en muchas vidas (Mason, 2001). El concepto de identidad dinámica cobra aquí el sentido de una identidad inestable de la fotografía que construye identidades sociales cambiantes y en consecuencia, sujetos sociales estereotipados o (des)dibujados.

La dinámica de identidades y de potencialidades de la imagen se produce no solo en la circulación contemporánea a su producción en ámbitos institucionales y periodísticos, sino también en contextos actuales vinculados a la producción audiovisual y a la devoción popular. En este sentido, se afirma la sentencia de Mitchell que “lo visual construye lo social” (Mitchell, 2003, p. 26).

Así, las identidades inestables subvierten la objetividad fotográfica en la subjetividad que suponen las conformaciones identitarias, la visión personal y colectiva del mundo, el ámbito de la afectividad y las creencias y las actitudes de los sujetos que se apropian de las imágenes para intervenir en la esfera social. No nos remitimos entonces a la existencia de un “sujeto débil” (Vattimo, 1997), sino a identidades inestables moldeadas por la capacidad de las imágenes de construir y dar significados cambiantes a los sujetos sociales.

En cierto modo, la fotografía se convierte en paradoja: en el contexto de su producción suponía la duplicación de la imagen y por ende de la identidad, pero su ausencia inicial creó imaginarios e identidades múltiples de Isidro Velázquez -bandido o Robin Hood-, hasta llegar a convertirlo en un santo popular; y es la misma imagen la que, potenciando el valor de prueba o movilizand o sensibilidades intersubjetivas, construyó esas identidades inestables. Ellas se caracterizan también por ser posicionales, relacionales, contingentes, al decir de Hall (2003), que se construyen desde lo visual y que involucran actos performativos ceñidos a las múltiples posiciones que los sujetos adoptan para percibir y percibirse, ver y dar(se) a ver desde las imágenes. Estos actos se insertan en complejos procesos de producción de sentidos atravesados por condiciones de inteligibilidad, regímenes de

visibilidad (ocultamiento) y enunciación que los dispositivos de poder operantes suponen y actualizan.

Desde esta perspectiva, el campo de la visualidad se configura como un entramado de prácticas de ver, mirar y mostrar, pero también de visibilizar e invisibilizar (Mitchell, 2003) tensionado por relaciones de poder y dominación, en cuyo marco resulta relevante remarcar que toda fotografía carece de una identidad estable. Es decir, más allá que la representación indicial iconográfica “trabaje”, al decir de Hall (2010), por la fijación de los significados, siempre esta se plantea como la composición de una trama que no se cierra en un significado dado, se regenera en la propia actividad productiva de significación. Cada foto entonces, como señala Tagg, es el resultado de un proceso social y semiótico complejo “que implica técnicas, procedimientos definidos, instituciones sociales específicas (...) y es únicamente dentro de este marco institucional donde adquieren peso, y pueden imponerse significados que de otro modo podrían ser discutibles” (Tagg, 2005, pp. 8- 11).

Referencias bibliográficas

- Althusser, Louis. (1988) *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ameigeiras, A. (2008) *La religiosidad popular: creencias religiosas en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Ed. Biblioteca Nacional.
- Barrios, C. (2013) Actuar, fotografía, performar identidades en y desde prácticas de religiosidad popular en la provincia de Corrientes. Giordano, M; Sudar, L & Isler, R (Comps.) *Memoria e imaginario del nordeste argentino. Escritura, oralidad e imagen* (pp. 89-115). Santa Fe: Prohistoria.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2004) El efecto de lo real. AA.VV. *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Quadrata.
- Benjamin, W. (1989) La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

- Bondar, C. (2012) Muerte, ritualización y memoria. Imágenes sobre la (re)memoración de los angelitos. Corrientes. Argentina. *Corpus - Archivos virtuales de la alteridad americana*, 2, (1), pp. 1-23. <http://corpusarchivos.revues.org/1065>
- Bourdieu, P. (2003) *Un Arte Medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*.
Barcelona: Gustavo Gili.
- Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Carri, R. (2001). *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Casanova, R. (2005) De vistas y retratos. La construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890. Casanova, R. et al. *Imaginario y fotografía en México 1839-1970* (pp. 3- 23). España: Conaculta, INAH, Lunweg.
- Coluccio, F. (1986) *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Chumbita, H. (1995) Bandoleros santificados. *Todo es Historia*, 1, (340). <http://www.hugochumbita.com.ar>
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.
- Deleuze, G. (1991) *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Farge, A. (1989) *Le goût de l'archive*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gadamer, H. (1992) *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- García, M. (2004) *Narración. Semiosis/Memoria*. Posadas: Editorial Universitaria UNaM.
- Giordano, M. (2011) Someter por las armas, vigilar por la cámara. Estado y visualidad en el Chaco indígena. *Sociedade e Cultura*, 14, (2), pp. 383-400. <http://www.revistas.ufg.br>
- Giordano, M. (2004) *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Al Margen.
- Guasch, A. M. (2003) Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 1, (1), pp. 9-16. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>
- Hall, S. (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión Editores.
- Hall, S & Du Gay, P. (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hobsbawm, E. (2011). *Bandidos*. Barcelona: Crítica.

- Iñigo Carrera, N. (1997) Fracciones y capas que constituyen el proletariado chaqueño. Los obreros en la región algodonera desde 1910 hasta 1950. *Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina (PIMSA), Documentos y Comunicaciones*, 1, pp. 125 – 163. <http://www.pimsa.secyt.gov.ar>.
- Leconte, M. (2011) Fos, grafé, logos. Imágenes, memoria e identidad narrativa. Giordano, M. & Reyero, A. (Comps.) *Identidades en foco. Fotografía e investigación social* (pp. 27-39). Resistencia: FADyCC UNNE, IIGHI, CONICET-UNNE.
- Lojo, M. (2007) *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Mari, O. (1994) Inseguridad y bandidaje en el Territorio Nacional del Chaco. 1918-1940. *Cuadernos de Geohistoria Regional*, 30. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- Marin, L. (2009) Poder, representación, imagen. *Prismas. Revista de historia intelectual*, (13), pp. 135-153.
- Mason, P. (2001). *The lives of images*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- Mitchell, W. J. T. (2003) Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales* I, pp. 19-40. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>
- Mirzoeff, N. (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Ospital, M (1990) Condiciones laborales en la explotación forestal Gran Chaco argentino (1890-1920). *Folia Histórica del Nordeste*, 1, (9), pp.5-23.
- Penhos, M. (2005) Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. *Arte y Antropología en la Argentina* (pp. 15-64), Buenos Aires, Fundación Espigas, Fundación Telefónica/FIAAR.
- Piñeyro, E. (2005) El eje sacro-profano: mesianismo y rebeldía de los gauchillos alzados correntinos. Amarilla, R. (comp). *Bandoleros rurales correntinos* (pp. 69-78). La Plata: Ediciones Al Margen.
- Said, E. (2004). *El mundo, el texto, el crítico*. Barcelona: Debate.
- Scarzanella, E. (2003). *Ni gringos ni indios. Inmigración, criminalidad y racismo en la Argentina 1890-1940*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sibilia, P. (2008) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, A. (1998) *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Solans, P. (2010) *Isidro Velázquez. Retrato de un rebelde*. Córdoba: M & D.

Tagg, J. (2005) *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.

Vattimo, G. (1997) *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Archivos consultados

Archivo Museo Policial de la provincia del Chaco

Colección Productora Payé Cine

Cómo citar: Barrios Cristaldo, C. y Giordano, M. (2015). “De la criminalidad a la santificación. Sentidos e identidades inestables en la fotografía de Isidro Velázquez (Argentina)”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 353-382. Disponible: [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=view&path\[\]=25](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=view&path[]=25)