



Violencia, memoria y mito. Espectacularización de la muerte en la fotografía de Isidro Velázquez (Argentina)

Violência, memória e mito. Espetacularização da morte na fotografia de Isidro Velázquez (Argentina)

Violence, memory and myth. Spectacularization of death in the photography of Isidro Velázquez (Argentina)

Cleopatra Barrios*
Mariana Giordano**

Resumen: Isidro Velázquez es conocido como el último “gaucho rebelde” del nordeste argentino. Murió acribillado por la policía en 1967 en la provincia del Chaco. Su cadáver mutilado y el de su compañero Vicente Gauna fueron exhibidos en público en diversas localidades y reproducidos en fotografías que circularon en medios provinciales y nacionales. Este trabajo analiza la construcción de dispositivos de espectacularización de la muerte y la violencia puestos a funcionar por el Estado. También indaga el modo en que las fotografías del cadáver de Velázquez se sustentan en formas de ver el cuerpo muerto que resultan de representaciones paradigmáticas de la historia del arte occidental y de la cultura visual latinoamericana. Asimismo reflexiona sobre el rol que tuvieron esas imágenes públicas y sus recreaciones fotográficas en el proceso de mitificación y santificación popular de Isidro Velázquez. El análisis es interdisciplinar y recupera herramientas de abordaje de la historia del arte, la historia cultural y los estudios visuales.

Palabras clave: cuerpos muertos; representación de la violencia; fotografía; Isidro Velázquez; Chaco argentino.

Resumo: Isidro Velázquez é conhecido como o último “gaúcho rebelde” do nordeste da Argentina. Ele foi morto a tiros pela polícia em 1967 no estado do Chaco. Seu corpo mutilado e o do seu companheiro Vicente Gauna foram exibidas em público em várias cidades e reproduzidas em fotografias que circularam na mídia estadual e nacional. Este artigo analisa a construção de dispositivos de espetacularização da morte e da violência estabelecido pelo Estado. O texto também explora como fotografias do cadáver de Velázquez são baseadas em formas de ver o corpo morto resultante de representações paradigmáticas da história da arte ocidental e cultura visual da América Latina. Além disso, o trabalho reflete sobre o papel que tinha essas imagens públicas e recreações fotográficas no processo de mitificação e santificação popular de Isidro Velázquez. A análise é interdisciplinar e recupera ferramentas da história da arte, história cultural e estudos visuais.

Palavras-chave: cadáveres; representação da violência; fotografia; Isidro Velázquez; Chaco argentino.

Abstract: Isidro Velázquez is known as the last “insurgent gaucho” of the northeast of Argentina. In 1967 he was shot by the police in the Chaco province. His mutilated body, and that of his friend Vicente Gauna, were exhibited in public in several cities and photographs reproduced the bodies, those that circulated around provincial and national media. This paper analyzes the construction of devices of spectacularization of death and violence settled down by the State. It argues the way in which the photographs of Velázquez’s body are based onto ways of seeing death bodies. It comes from certain iconographies firmly settled like paradigmatic representations in the history of universal art and Latin American’s visual culture. This work also makes an approach on the role of these public images and its photographic recreations in the process of mythification and popular sanctification of Isidro Velázquez. It is an interdisciplinary analysis with tools of art history, cultural history and visual studies.

Keywords: dead bodies; violence representation; photography; Isidro Velázquez; Chaco argentino.

* Doctora en Comunicación. Magíster en Semiótica. Investigadora de CONICET/Argentina). Profesora Adjunta na Universidade Nacional do Nordeste.

** Doctora en Historia. Investigadora de CONICET. Profesora Titular de Historia del Arte en Facultad de Humanidades (UNNE).

Introducción

Isidro Velázquez es conocido como el último “gauchos rebelde” del Nordeste argentino. Luego de sufrir una muerte violenta en manos de la policía en 1967 comenzó a ser venerado por parte de la población regional como santo popular. 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, como lo hacían muchos campesinos de la zona. Tenía esposa e hijos en Colonia Elisa y se desempeñó como peón golondrina hasta que se enfrentó con la policía. Su desacato a la autoridad lo condujo a convertirse en un gaucho rebelde y perseguido. Hacia inicios de los años ‘60, se internó en el monte y allí vivió por varios años al margen de la ley, acompañado primero por su hermano Claudio Velázquez y luego por Vicente Gauna, junto a quien cayó abatido.

Los relatos circulantes de la época, interpelados por las peripecias de este “gaucho alzado”¹ –cuyo ámbito de actuación fue la zona rural del Chaco, Formosa, Corrientes y Paraguay–, fueron construyendo la imagen de Velázquez en la memoria colectiva en base a cualidades y rasgos dicotómicos. Los sectores populares lo consideraban un “vengador” de los humildes porque no se sometía a las explotaciones patronales y robaba a los ricos para repartir entre los pobres; en tanto para los grupos dominantes era un “bandido rural”, un delincuente, que había cometido varios robos y secuestros a comerciantes y hacendados.

El Estado argentino con mandato directo del Ministerio del Interior de la Nación² reforzó la búsqueda de Velázquez. 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 (SOLANS, 2010; CARRI, 2001).

A los cientos de efectivos policiales que lo buscaban incansablemente, se sumó el recurso de una

recompensa que le ponía precio a su cabeza³. Luego de varios años de persecución en el profuso monte chaqueño⁴ Velázquez y Gauna fueron capturados y asesinados en una emboscada el 1º de diciembre 1967. La policía desplegó una extensa balacera que perforó gran parte del vehículo que transportaba a los fugitivos en un camino cercano al paraje Pampa Bandera, distrito de Machagai. Gauna murió dentro del automóvil, mientras que Isidro logró escapar unos metros hacia el monte, donde finalmente fue alcanzado por las balas. En ese lugar actualmente se levanta un santuario donde los sectores populares le rinden culto.

En su momento, esta captura se transformó en un gran suceso porque Velázquez había burlado por mucho tiempo los vanos esfuerzos de la policía por reducirlo. Dicho de otro modo, el hecho se transformó en la concreción de la “caza” de la presa más difícil. Por este motivo, cuando corrió la voz sobre la muerte del gaucho, la población consideraba el hecho como inverosímil. Entonces, las fuerzas policiales dispusieron la exhibición pública de los cadáveres acribillados en dos localidades para que los incrédulos acudieran a constatar. Además, esa de-mostración se utilizó como instrumento pedagógico: el fin último era difundir una advertencia sobre lo que podría provocar cualquier otro intento de insurrección popular.

Durante varios días posteriores al suceso, medios gráficos nacionales y provinciales, que habían visibilizado en sus páginas el rastillaje policial, publicaron en sus portadas fotos de los cuerpos muertos, resaltando en los textos la “hazaña” llevada adelante por los efectivos armados con esta captura. Si bien la mayoría de las imágenes dieron a ver los dos cadáveres mutilados, el foco principal de las repercusiones estuvo puesto en Velázquez, cuya imagen en el relato popular ya había cobrado fama de legendario antes del asesinato –y era asociado al arquetipo del *Robin Hood* regional–. Las circunstancias violentas de la muerte de este gaucho, quien a diferencia de Gauna se había ganado más simpatía popular,⁵ sumadas a

³ Ofrecían dos millones de pesos por la entrega de Velázquez “vivo o muerto”, según indicaban los carteles de búsqueda. Integrantes de la Sociedad Rural del Chaco habrían contribuido a la conformación del fondo.

⁴ Este ambiente por su carácter agreste, hostil y de muy difícil exploración se constituyó en el refugio privilegiado de Velázquez y otros fugitivos. Ellos tenían a su favor el conocimiento cabal de este territorio y como baqueanos se movían con facilidad en ese espacio, mientras para la policía la selva era poco amistosa y sus condiciones adversas entorpecieron el trabajo de búsqueda.

⁵ Los sectores marginales no guardaban el mismo aprecio por Vicente Gauna, a quien le reconocían un mayor prontuario delictivo y “un temperamento más violento” (CHUMBITA, 2007).

¹ El término gaucho o “gauchillo alzado” remite a los gauchos bravos, figuras hostiles de condición semi nómada que entre proceso de colonización y la conformación del estado nación en la Argentina se situaron al margen de la ley. Chumbita (1995) releva las historias de los gauchillos más recordados de la Argentina.

² La década del sesenta en la Argentina estuvo caracterizada la sucesión de gobiernos militares (1962-63 y 1966-70). Durante esta persecución gobernaba el general Juan Carlos Onganía.

la disposición/exposición pública de su cuerpo *pos mortem* y la transposición fotográfica de esas escenas, como también su reproducción en la prensa, causaron gran conmoción en la sociedad chaqueña.

Este trabajo reflexiona sobre los dispositivos de espectacularización de la muerte y la violencia desplegados por el Estado durante este fusilamiento. El análisis se vincula al desarrollo de una particular configuración de la cultura visual del Chaco en los años sesenta, donde la producción, reproducción y consumo de imágenes materiales visuales⁶ era limitada.

Asimismo, el texto reflexiona sobre los modos en que las fotografías puestas a circular por la prensa de la época rememoran iconografías míticas del cuerpo muerto, el martirio y el desgarramiento corpóreo. Son imágenes que remiten a las representaciones canónicas de Cristo y el Che Guevara muertos, entre otras de la historia del arte occidental y de la cultura latinoamericana.

Por otro lado, el artículo debate sobre la función que tuvieron estas fotografías y las formas de mostración/exhibición pública de los cadáveres en el proceso de mitificación del “rebelde”, apreciado primero como el “vengador” de los humildes y luego como un santo popular.

El abordaje interdisciplinario recupera herramientas teórico-metodológicas de la historia del arte, la historia cultural y los estudios visuales. Además, propone una mirada situada y relacional que convoca a atender las dimensiones de discusión enunciadas en vinculación con el contexto. Es decir, con un espacio territorial, social y cultural de la Argentina al que históricamente se concibió e imaginó como “salvaje”, ámbito de actuación del “bandidaje”. Este imaginario se reactualiza y resignifica en discursos textuales y visuales reproducidos por la prensa durante la persecución y posterior asesinato de Isidro Velázquez y Vicente Gauna.

Chaco y bandidaje: estereotipos históricos

Desde la conformación del Territorio Nacional del Chaco⁷ en el siglo XIX, este espacio geopolítico y sociocultural fue percibido desde la mirada de la

⁶ Refiere a imágenes corporeizadas en un soporte específico –ya sea fotográfico o audiovisual– y se opta por esta nominación para diferenciarlas de las imágenes mentales y perceptuales que otro tipo de relatos construyen.

⁷ El Territorio Nacional del Chaco se creó en 1872, y como forma de organización jurídica y política continuó hasta su provincialización en 1951. En todo este período, el Gobernador del Chaco era designado por el Poder Ejecutivo Nacional y los

metrópoli argentina como el ámbito del “salvajismo”. Una postal de la década de 1910 enviada por un viajero español a su familia en el Viejo Mundo, con la imagen de un indígena, llevaba el siguiente epígrafe: “Fijate bien este indio sin asustarte, pues están muy lejos de aquí y no pueden comerse más que los presidiarios que envían al Chaco”⁸.

El imaginario construido sobre este territorio tenía una raíz colonial que se resignificaba en diferentes discursos sustentados hasta ingresado el siglo XX por una representación dominante del “salvajismo indígena”. Sin embargo, como se deduce de la inscripción previa, a ese “salvajismo” también abonaban las figuras de los “presidiarios”. Los márgenes –o los extremos– de la Argentina eran visualizados desde Buenos Aires –el centro político, económico y administrativo del país– como los espacios para ubicar los “restos sociales”⁹. En ese contexto la provincia del Chaco era percibida como la zona de “depósito” de presidiarios y, por ende, como el ámbito propicio para la actuación de los “bandidos”.

Según Oscar Mari (2005) “inseguridad” y “bandidaje” eran conceptos recíprocos y convenientes en un territorio al que continuaban arribando inmigrantes y del que se extraían sus materias primas para ser comercializadas principalmente por empresas extranjeras. Algunos estiman que esa riqueza se transformaba en un atractivo para la delincuencia. En ese sentido, Mari afirma que:

Si bien la ausencia de control estatal provocó un estado de inseguridad jurídica y social en varios de estos distritos durante la mayor parte del tiempo en que fueron Territorios Nacionales, el ‘delito’, con todo lo que supone el concepto, revistió peculiaridades propias en cada caso, y se diferenció también cuantitativa y cualitativamente en cada uno de ellos (MARI, 2005, p. 3).

habitantes tenían derechos políticos restringidos porque no podían elegir a sus representantes ni participar de la elección de autoridades nacionales (LEONI, 2008).

⁸ Se trata de una postal que forma parte de la Colección CEDODAL y reproduce una imagen de una mujer chaca obtenida por Guido Boggiani en el Chaco Paraguayo, y editada como “República Argentina”.

⁹ Este concepto del cuerpo como “resto” o “deshecho” ha sido desarrollado por el escritor de origen armenio Donikian para abordar el genocidio armenio (DONIKIAN en ARZOUMANIAN, 2008). En este oportunidad, lo asumimos con las limitaciones del caso, refiriéndonos a los sujetos sociales que se consideraban “deshechos” de una sociedad y no sólo eran encarcelados, sino que su destino eran las regiones con adversidades climáticas (los extremos norte y sur de la Argentina), territorios estigmatizados, símbolos de la “barbarie” que el discurso hegemónico había construido y consolidado como justificación de las campañas militares y genocidio indígena.

La relación dialógica entre “inseguridad” y “bandillaje” formó parte de un imaginario al que parte de la sociedad chaqueña también adhirió, pero especialmente al que la historiografía (re)construyó y reprodujo en concordancia con un discurso civilizatorio¹⁰.

El Chaco territorialiano tuvo en “Mate Cosido”¹¹, “Tata Miño”¹² y “Zamacola”¹³ algunos de los “bandoleros sociales” (CHUMBITA, 2009) más sobresalientes. Rastros de los perfiles construidos en torno a ellos volvieron a resonar en diversos relatos y especialmente en el discurso de la prensa de los años sesenta durante el accionar de Velázquez. Por ejemplo, el diario *La Razón*, en su edición del 3 de diciembre, y la revista *Así* del día 14 del mismo mes, describen a Velázquez como “émulo de Mate Cosido”.

En ese marco, mientras que las andanzas del “gaucho rebelde” se construían desde las voces del poder establecido como el retorno del asecho de los temidos criminales de antaño, para los sectores humildes Velázquez representaba la figura del “bandido bueno”, un rebelde solidario con los

pobres “cuyo desafío al orden se convierte en exponente de la protesta colectiva” (CHUMBITA, 2007, p. 87).

En ese sentido, Roberto Carri defiende la consideración de Velázquez como “rebelde” y no como “bandolero”. El autor señala que Isidro Velázquez, más que “bandolero social” –en términos del concepto propuesto por Hobsbawm en *Rebeldes Primitivos* (1959)– se construye en el imaginario popular como el “vengador” de los humildes que encarna formas “pre-revolucionarias de la violencia”. Esa idea permite vincular el accionar de este gaucho a una práctica de resistencia rural chaqueña con potencialidad transformadora.

Al respecto, Carri analiza que gran parte de la población de la época reconoce en Velázquez sus antecedentes honestos y comprende que es el orden social injusto impuesto a los trabajadores en el Chaco, el que lo empuja a establecerse fuera de la ley. De allí, los sectores sociales marginalizados se identifican con este personaje y lo re-construyen en sus relatos, lo utilizan, potencian y recrean dotándole atributos disímiles, según las necesidades de grupo. Esto marca la incorporación de la figura de este gaucho a un proceso de mitologización que se consolida tras su muerte.

Cabe recordar que la economía chaqueña entre principios y mediados del siglo XX estaba sostenida mayoritariamente en la explotación de los bosques nativos y el cultivo del algodón. La actividad se basaba en un esquema de concentración de las tierras productivas en manos de escasos propietarios y en la reproducción de trabajo temporario y de mano de obra barata. Esto hacía que la vida en los obrajes y los algodones fuera muy dura para los trabajadores (OSPITAL, 1990).

En ese contexto, los campesinos sometidos al despojo veían en el gaucho “rebelde” a un par que se enfrentó al poder rechazando las malas condiciones laborales reinantes. En tal sentido, para Carri también marca una diferencia entre Velázquez y Mate Cosido. Señala que este último “participó del juego político local, favoreció y fue favorecido por algunos políticos”; mientras Isidro rechazó “vinculaciones políticas y legales” (CARRI, 2001, p. 67-68). Esa actitud significó una “mayor ruptura con el sistema” y le valió a este gaucho más adhesión popular. De allí, para el sociólogo “la actuación de Velázquez durante seis largos años en el monte chaqueño fue la directa expresión de la rebeldía comunal” (CARRI, 2001, p. 68).

¹⁰ En tal sentido, resulta significativo que Mari, al abordar la cuestión de los delitos en el ámbito rural del Territorio Nacional del Chaco aluda implícitamente a la oposición civilización/barbarie: “La ignorancia propiciaba, sobre todo en el ámbito rural, que la menor diferencia de opiniones derivara en un pleito, y que éste culminara casi siempre en la agresión física. Las discusiones, riñas por ebriedad, el juego, o disputas sentimentales fueron moneda corriente en el contorno semicivilizado del Chaco rural” (MARI, 2005, p. 7).

¹¹ Se trata de Segundo David Peralta (nacido en Monteros, Tucumán en 1897), conformó una banda que operó en el Chaco desde mediados de la década de 1920 hasta 1940 –con prontuarios previos en Tucumán, Córdoba y Santiago del Estero–. En 1940, en medio de un operativo de entrega de rescate del secuestro del estanciero Jacinto Berzon, fue herido por la policía, sin haberse localizado su cuerpo, lo que dio origen a numerosas leyendas. Su historia y accionar han sido objeto de aportes históricos (CHUMBITA, 1991), como de varias letras de canciones, entre ellas “Bandidos rurales” (GIECO, 2001), “Historia de Mate Cosido” (ABONIZIO, 2004 –popularizada por Baglietto) y el chamamé “Mate Cosido” (Nélica Zenón).

¹² Se trata de Pascual Miño (nacido en 1907), que actuó con la banda de “Mate Cosido”. Fue apresado en 1937, luego liberado y con posterioridad se registraron pedidos de captura por asalto, robo y homicidio (1938) y robo/asalto (1939, 1940), según consta en el Archivo del Museo Policial del Chaco, Prontuario n° 12552.

¹³ Se trata de Eusebio Zamacola Abrisqueta (nacido en Basauri, Bizkaia, en 1904), conocido también como “El Vasco”, de quien se registraron hurtos menores en el Chaco, registrándose su primera detención en el Chaco en 1931 (Archivo del Museo Policial del Chaco, Prontuario n° 2888). Luego integró la banda de “Mate Cosido”. Estuvo preso entre 1938 y 1946, presentándose luego en forma periódica a la Policía para su reconocimiento, según obra en su prontuario. Falleció en Buenos Aires en 1983.

“Lo visual” en el Chaco de los años sesenta

En su propuesta desmitificadora de algunos postulados naturalizados sobre la cultura visual, J. W. Mitchell señala que este campo de estudios no se encuentra limitado a ocuparse de los *media* “sino que se extiende a las prácticas diarias del ver y el mostrar, especialmente a aquellas que se suelen considerar como inmediatas o no mediadas” (MITCHELL, 2003, p. 25). También descarta la existencia de “medios puramente visuales” y más bien insiste que todos son mixtos y articulan diferentes formas sensoriales, perceptivas y semióticas. Esta concepción convoca a pensar “lo visual” en relación a otros sentidos que hacen al campo de la visualidad humana y al campo cultural en el que se inscribe nuestro caso de análisis.

Al respecto, vale señalar que la provincia del Chaco hacia la década de 1960 estaba muy lejos de ser considerada un territorio donde la vida cotidiana estuviera signada por la reproducción técnica de imágenes visuales, como tampoco por un desarrollo consolidado de la industria de difusión masiva.

La comunicación estaba basada principalmente en el intercambio cara a cara y la radiofonía. Si bien el cine tenía en numerosos poblados un rol significativo, las proyecciones no alcanzaban a la mayoría de los habitantes desperdigados en la zona rural. Del mismo modo, acceder al retrato fotográfico era un privilegio de pocos y también la prensa escrita –tanto provincial y nacional– llegaba a un grupo minoritario de la población.

Por su parte, la televisión recién se estaba instalando en la región: el 17 de agosto de 1966 se iniciaron las primeras transmisiones de Canal 9 en la capital chaqueña, Resistencia –que en ese momento retransmitía el Canal 9 de Buenos Aires– y que instaló cinco repetidoras en el interior chaqueño. El proceso de incorporación a la comunicación televisiva fue lento y la dificultad del acceso a la señal era mayor porque el acceso a un aparato de TV era costoso para una provincia que contaba con un alto porcentaje de población de escasos recursos.

En este esquema de desarrollo de la industria mediática local, los discursos radiofónicos eran los de mayor alcance y penetración. Frente a la dificultad de acceso a las propuestas de otros medios, la sintonización de la radio requería de un aparato transmisor barato y de cómodo traslado. Por ello poseía gran inserción en los espacios domésticos, las instituciones públicas y en los ámbitos de trabajo de

campo, que aglutinaban a gran parte de la población rural entre los años ‘40 y ‘70¹⁴. También tenía gran proyección hacia los sectores populares porque su programación matizaba la transmisión de información con formatos permanentemente alimentados con códigos de la cultura popular.

De este modo, las noticias sobre la persecución y captura de Isidro Velázquez llegaban a los oídos de la población a través del discurso radial entrecruzadas con otros formatos discursivos performativos, como determinadas piezas de música folclórica, especialmente el chamamé¹⁵, y los radioteatros gauchescos, de gran auge por esos años en toda la Argentina. Estos formatos recreaban en sus versos, paisajes sonoros y tramas melodramáticas, la representación de esquemas reiterados de andanzas de gauchos como “bandoleros-santos” y “héroes-justicieros”.

Particularmente el radioteatro¹⁶ constituía una “apariencia” del sujeto lograda sin visualidad corpórea: la trama discursiva, los sonidos ambiente y la música eran los elementos que permitían al oyente construir una historia y perfilar un personaje. Si bien estas propuestas radiales eran ficciones que repetían “relatos-contenedores”¹⁷, muchas de ellas estaban basadas en historias reales y en algunos casos reconstruían episodios en torno personajes regionales, como el mismo caso de Velázquez¹⁸. Por la cercanía del ambiente, de los sucesos, inquietudes y valores transmitidos, los radioescuchas se identificaban con la historia y a la vez “imaginaban” a Velázquez, reforzando el sentido mitológico a sus peripecias.

El chamamé también era otra de las formas simbólicas con mayor influencia en la modelación de las formas de percibir, pensar y sentir de las audiencias de la radio, pero además de los consumidores de peñas folclóricas tradicionales. Un caso relevante en

¹⁴ La primera radio fue LT5 Radio Chaco, creada en 1933 en la ciudad de Resistencia. En 1952 inició su transmisión LT16 Radio Splendit de Presidencia Roque Sáenz Peña (luego denominada Radio Esmeralda), que tuvo una cobertura en el centro chaqueño, y en 1973 LT43 Radio Mocoví de Charata, con difusión en el sudoeste.

¹⁵ Alude al género folklórico difundido en el litoral argentino.

¹⁶ “En la tradición de la narrativa popular es posible detectar una línea de continuidad y acumulación entre el folletín, la narración por entregas en revistas, el radioteatro y la telenovela” (MARONNA y SÁNCHEZ VILELA, 2001, p. 90)

¹⁷ Refiere a representaciones que “se repiten esquemáticamente en distintos lugares y tiempos, modificando el nombre de los protagonistas y añadiendo o quitando hazañas de los mismos” (GRANADOS, 2012, p. 444).

¹⁸ Radio Splendit de Sáenz Peña transmitió un radioteatro titulado “Los Velázquez” que fue recreado en 2011 por un conjunto de actores y locutores de esa localidad.

el periodo de persecución del “gaucho rebelde” fue el que se construyó en torno al tema “Los Velázquez”. Esta canción, con letra de Manuel Vicente Loverde y música de Raúl Junco, fue compuesta en su primera etapa en 1964 y se difundió masivamente en el Chaco a partir de la presentación en una peña en 1965. En su primera parte la letra narra las andanzas de Isidro junto a su hermano Claudio; luego se completa con la referencia a las peripecias junto Gauna hasta el fusilamiento de 1967. Toda la pieza mantiene el tono épico en la representación de Velázquez como “gaucho bueno” repartidor de riquezas que mantenía un lazo de solidaridad con los pobres¹⁹.

La composición causó tal furor entre los sectores populares que sus autores fueron invitados a interpretarla en la televisión de la vecina provincia de Corrientes. En ese momento, la pantalla correntina se hacía eco —como la prensa nacional que envió corresponsales al Chaco— de las noticias sobre el rastillaje efectuado por la policía en el monte chaqueño. Raúl Junco recuerda en entrevistas recientes²⁰ que con Loverde cruzaron en balsa el río Paraná para presentar el tema musical en Canal 13 de Corrientes, y que a su regreso los esperaba la policía del Chaco para detenerlos. El chamamé fue prohibido por un decreto del gobierno militar en 1967. Años más tarde, Oscar Valles compuso “El último sapucay” y Cardozo y Domingo Agüero “El puente de la traición”, entre otros temas que continuaron actualizando en la memoria colectiva la trama heroica y trágica de la emboscada en Pampa Bandera.

En este marco, consideramos que los sentidos sociales atribuidos a las formas de espectacularización de la muerte de este “gaucho rebelde” propulsadas por el Estado, así como la recreación fotográfica y mediática de esas escenas de muerte y violencia, deben comprenderse en este contexto de producción de “imágenes” fuertemente ancladas en la cultura oral.

En ese entretejido de representaciones de Velázquez con clara orientación mitologizante, se entrecruzaron luego las figuraciones del “bandido malo”, delincuente, peligroso. Estas construcciones actualizaron las noticias radiales y de la prensa gráfica en consonancia con el discurso oficial promovido durante el operativo de persecución policial. En ese marco circularon también

carteles con las fotos de búsqueda del “bandido” con información sobre la recompensa (BARRIOS y GIORDANO, 2015) y finalmente las imágenes de su cuerpo fusilado.

En definitiva, hablar de relaciones sociales mediatizadas por imágenes como lo planteó Debord (1977) en el contexto de la comunidad chaqueña —donde la reproducción y el consumo masivo de ellas no era tal—, resulta de un interés particular porque nos permite vincular la configuración de esas iconografías con otros sentidos y registros (MITCHELL, 2003). Por un lado, este ejercicio permite trazar un mapa de construcción de un sujeto que emerge de la cultura popular y donde el discurso verbal y textual, el cuerpo y la música interactúan en forma compleja en la configuración imaginaria del “bandido-héroe”. Por el otro, posibilita indagar cómo en ese entramado de representaciones —que se construyen *en y a partir de* esos elementos diversos— se articulan la exposición del cuerpo muerto — que los vecinos son invitados a observar— y la fotografía que “constata”, que da “prueba”: la imagen mortuoria, también reproducida por la prensa de la época.

Fotografías y exhibición de cadáveres como “imágenes trofeo”

Luego de la caída de Isidro Velázquez y Vicente Gauna en la emboscada de diciembre de 1967, la re-iteración de las representaciones de sus cuerpos muertos en diferentes ámbitos de producción, circulación y actualización en la memoria colectiva, causaron gran impacto emocional en la comunidad chaqueña. Incluso en la actualidad, quienes vivieron de cerca aquella captura y fusilamiento, a 50 años de lo sucedido rememoran como un momento muy próximo, como un recuerdo vívido, esas crueles “imágenes” de muerte y violencia.

Los testimonios no refieren sólo a las fotografías difundidas por la prensa que tendieron a reforzar el discurso del “triunfo policial” sobre el “bandolerismo”, con proyección desde el territorio chaqueño hacia la opinión pública nacional²¹; sino sobre todo rememoran las formas de exhibición pública de los cuerpos mutilados. Estas fueron las escenas que mayor impacto causaron en el seno de la población chaqueña.

¹⁹ Las últimas estrofas del chamamé expresan: “Roba a los ricos/ Paga a los pobres/ Así la gente lo ocultará/ Y perseguido/ Dormía en el monte/ O entre los nidos de los chajás/ Lo traicionaron/ Ya lo mataron/ Pero su nombre no morirá”

²⁰ Raúl Junco fue entrevistado por Pedro Solans para su libro “Isidro Velázquez, retrato de un rebelde” (2010) y por la productora Payé Cine para el docudrama “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay” (2010).

²¹ Esta proyección apuntaba sobre todo al mercado de Buenos Aires y otras grandes urbes, donde los diarios y revistas de tirada nacional tenían mayor circulación.

De tal forma, nos interesa reflexionar sobre los sentidos atribuidos a las imágenes fotográficas reproducidas por la prensa en vinculación a la significación adjudicada a aquellas crueles escenas, montadas como espectáculo público por el Estado, para que los vecinos acudieran a “constatar” las muertes.

El diario chaqueño *El Territorio* de circulación provincial, y el diario *La Razón*, de tirada nacional, dedicaron una amplia cobertura del caso –antes, durante y después del fusilamiento–, con inclusión de fotografías; además de otros diarios con menor cobertura. Pero fueron las revistas ilustradas *Gente* y *Así* –ambas editadas en Buenos Aires–, los medios que mayor despliegue visual realizaron. De la revista *Así* es relevante la edición del 14 de diciembre, que no sólo le dedicó al tema su portada, sino también hizo un desarrollo de cuatro páginas con fotos. En la tapa pueden observarse dos imágenes que retratan el momento posterior a los disparos, cuando Velázquez y Gauna caen abatidos. El titular del medio señala “El fin de una leyenda”, y agrega: “Los famosos bandoleros chaqueños Velázquez y Gauna murieron con la ametralladora en la mano”. La foto central de la primera plana (arriba–según indica el epígrafe) muestra el cadáver de Isidro abatido en el pastizal y se trata de la imagen que –por su reproducción en distintos medios– pasaría a ser paradigmática del caso. Mientras que la segunda en importancia (abajo) visibiliza a los policías sacando la cabeza, y se advierte medio cuerpo de Gauna en el vehículo en el que perdió la vida acribillado (**Figura 1**).

La mayoría de las imágenes reproducidas en esta edición, como en la de otras publicaciones de medios gráficos que circularon por aquellos días, repiten esquemas de representación similares: los efectivos policiales posan con sus rifles, como signos de poder, en una formación en semicírculo rodeando los cuerpos de los “rebeldes” que yacen en el suelo ocupando el centro de la escena fotografiada. En la mayoría de los registros publicados hay un gesto de señalamiento de la “autoridad” hacia los “vencidos”. Con sus brazos o linternas en mano, los policías apuntan a la “evidencia” y las exponen ante nuestros ojos. Además, por lo dispuestos que se muestran estos efectivos a prestarse a la construcción de la captura fotográfica, se deduce que con el montaje se buscaba convencer a la opinión pública que Velázquez había muerto.

Una puesta similar se realizó junto al auto que transportaba a los fugitivos. El vehículo se muestra, al igual que los cuerpos, totalmente perforado por los proyectiles que descargaron los efectivos en el



Figura 1. Los cuerpos muertos de Velázquez y Gauna retratados. Tapa de la revista *Así*, 14 de diciembre de 1967.

momento del fusilamiento. Para que no quedaran dudas sobre el sentido de “prueba” atribuida estas imágenes, los textos y epígrafes que anclan sus significaciones afirman que ellas fueron tomadas en el “preciso momento” en que la policía inspeccionaba los cuerpos y el Fiat 1500 que transportaba a los fugitivos.

El análisis del tratamiento de la noticia manifiesta que más allá del caso particular de la revista *Así* –que por esos años propiciaba la reproducción permanente de cadáveres y sangre en sus tapas²²–, las crónicas de la mayoría de los medios gráficos que cubrieron el suceso se construyen desde una lógica espectacular (DEBORD, 1977) que también responde a la necesidad de abonar a la “cultura de la conmoción” (SONTAG, 2003).

²² La revista *Así* poseía una clara tendencia amarillista. Se ocupaba de la crónica policial, la farándula e información general. Seguía un estilo alineado al del diario *Crónica* ya que formaba parte de la misma editorial. Durante el mismo Gobierno de Onganía, en 1970, fue clausurada justamente, según los fundamentos esbozados en el decreto del militar, por tratar con sensacionalismo una tragedia ferroviaria que enlutaba al país.

Además la orientación ideológica de los discursos –sin realizar mayores cuestionamientos– fue funcional a la estrategia policial y estatal. Los textos construyeron en reiteradas ocasiones a los abatidos como “feroces bandidos”, “criminales”, “delincuentes peligrosos”; a la vez que realzaron el “accionar policial”.

Llegados a este punto, vale señalar que si bien la representación de las muertes de Velázquez y Gauna alcanzan un “estatus visual espectral” principalmente en las fotos mediáticas, también –como analiza Diéguez para el caso de las iconografías de los cuerpos rotos en México²³– los retratos fotográficos deben comprenderse como eslabones de una cadena más amplia. Forman parte de la construcción de un dispositivo²⁴ hecho de prácticas discursivas y no discursivas, de visibilidades y enunciados, de escenas espectaculares diagramadas por el Estado con una función estratégica: mostrar la “evidencia” como “imágenes trofeo” (CSURI, 2011) a fin de “impactar en la dinámica cotidiana” de la sociedad y construir con ello un “texto aleccionador” orientado a toda la colectividad (DIÉGUEZ, 2014).

Esa formación escénica estuvo abonada por los textos periodísticos y radiales, las invitaciones a los vecinos a concurrir a ver los cuerpos muertos, la concurrencia misma, así como las resistencias y sobre todo las formas de exhibición de esos cadáveres –baleados, ensangrentados, degradados– dispuestos en las dependencias policiales de las localidades chaqueñas de Quitilipi y Machagai.

Según el testimonio brindado por el ex sargento de la policía chaqueña, Pedro Selinger, para un docudrama realizado por la productora Payé Cine en 2010²⁵, en una de las comisarías los dos cadáveres se dispusieron “arriba de un acoplado” para que todo el mundo pudiera ver. Otros entrevistados en el mismo film recuerdan que el gobierno emitió comunicados de invitación por la radio e hizo correr la voz de “boca en boca” para que las poblaciones cercanas asistieran a verificar, con lo cual se convertían en partícipes del “espectáculo público”.

²³ Vale señalar que el análisis de caso que aborda Diéguez no es completamente asimilable al aquí tratado porque se inscribe en una formación histórica diferente.

²⁴ Se trata de formaciones que se entretienen en los juegos del saber y el poder. Agamben amplía el concepto en su lectura de Foucault y llama dispositivo a “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes (...)” (AGAMBEN, 2011, p. 257).

²⁵ Payé Cine es una productora audiovisual que recupera en sus productos historias y leyendas del Litoral argentino.

En este sentido, el historiador Pedro Solans, quien en 2010 publicó un libro sobre la historia de Velázquez, recuerda en un reciente reportaje:

(...) yo nací y viví mi infancia en Quitilipi, y tengo presente lo que se vivía con la psicosis colectiva que generaba la presencia de Isidro Velázquez y Vicente Gauna. Tenía 8 años y participaba con mi padre de un asado en el club Vendaval de Quitilipi para recaudar fondos y crear la Asociación de “Amigos de Quitilipi”. Esa noche, del 1º de diciembre de 1967, ingresó al asado una comitiva policial y avisó que habían matado a “Los Velázquez” e invitaba a que viéramos los cadáveres. De allí fuimos todos a ver los cuerpos que los exhibían como trofeos en la Comisaría. Esas imágenes nunca se borraron de mi memoria y con el tiempo explotaron (SOLANS, 2012)²⁶.

Para las instituciones y los sectores sociales que habían impulsado las capturas, el hecho se transformó en un festejo. En ese sentido, puede leerse el propio decreto gubernamental que fijó al 1 de diciembre como Día de la Policía del Chaco. Con ello la “celebración” pudo actualizarse todos los años en la fecha que se conmemora el “suceso” del fusilamiento.

En contraposición a ese clima de jolgorio, para los sectores humildes y allegados a los asesinados, recordar aquel episodio los remonta a la experimentación de bronca, tristeza y duelo. Al respecto, en otro testimonio también recabado por Payé Cine, la última compañera de Isidro Velázquez, María Minón, señala que ella y su familia fueron invitadas a ir a ver lo que había ocurrido. “Era gratis el pasaje para ir (...) pero para qué (...) yo de parte mía no (...) para qué”, se preguntaba en reiteradas oportunidades, molesta. Por su parte, “La China” quien se auto adscribe como devota de Velázquez, comenta que acudió junto a la señora Ruperta a lavar los cuerpos de los fusilados antes de que fueran sepultados y que éstos “estaban todos baleados, parecían un colador”; a la vez que recuerda que las heridas apenas estaban cubiertas por diarios²⁷.

En el año 2013, en el marco del concurso fotográfico “Tiempos en el Chaco” impulsado por el Museo del

²⁶ Entrevista a Pedro Solans. En: Raíces del Folklore, agosto, 2012. Disponible en: <<https://goo.gl/vM2WfF>>. Acceso: 25 abril de 2017.

²⁷ Los testimonios completos pueden verse en el docudrama “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay”, dir. Camilo Gómez Montero, Productora Payé Cine, 2010. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=m2MGtREFeGA>>. Acceso: 26 abril 2017.

Hombre Chaqueño que propicia la participación de los chaqueños con envío de fotografías que refieran a la historia y cultura provincial, Marina Espinosa de León Encalada presentó una foto que guarda estrecha relación con la imagen que recrean los entrevistados del docudrama. La participante informó que esta imagen se trataba de “la muerte de Isidro Velázquez” y que la había obtenido por herencia familiar (**Figura 2**).



Figura 2. Muerte de Isidro Velázquez. Concurso “Tiempos en el Chaco” 2013. Museo del Hombre Chaqueño, Resistencia. Colección María Espinosa.

Asimismo, la imagen del concurso plantea una composición similar a las fotografías reproducidas por las portadas de los diarios en los años sesenta. Aunque en este caso aparecen otras personas que antes no fueron retratadas en torno a los cadáveres. Otra diferencia en esta puesta es que los cuerpos de Velázquez y Gauna se encuentran juntos y con los torsos desnudos. Aun cuando el recorte de la escena sólo nos permite observar una parte de los cuerpos, uno de ellos pareciera tener tapada la herida con un papel, como señalaba “La China”. Más allá de este detalle, de lo observable en la foto deduce que los cuerpos fueron desvestidos para su exposición y trasladados del escenario original del fusilamiento. La representación guarda una complejidad en cuanto a la “puesta en escena”: los sujetos que rodean a los muertos –policías y/o vecinos–, se convierten en actores que asumen una pose escenográfica representando roles en una relación formal y de contenido.

El hecho de poner ante los ojos de los otros la “evidencia” del sufrimiento de aquellos “bandidos” da cuenta del modo en que el Estado construye un dispositivo de espectacularización de la muerte con fines disciplinarios. Por otra parte, la misma valoración de la foto del cuerpo muerto del rebelde por parte de

la participante de un concurso como un “documento histórico social chaqueño”, mucho tiempo después del episodio retratado, permite ver cómo la imagen de Velázquez escapa a los poderes institucionales y las significaciones atribuidas cuando las promovieron, para adquirir nuevos sentidos en la apreciación popular actual.

Violencia en los cuerpos: la historicidad de las representaciones

Observamos hasta aquí que el propósito de las escenificaciones pergeñadas por el Estado en la persecución, el acto de dar muerte, exhibir los cadáveres de Velázquez y Gauna divulgar imágenes de sus cuerpos muertos, era “comunicar un relato” (DIÉGUEZ, 2014). Y que esto era consecuente con la línea editorial tanto de la prensa “oficial” como la de carácter amarillista de la época.

Convendría considerar otras aristas sobre ese relato y sus condiciones históricas de producción y reproducción. Nos preguntamos entonces: ¿qué mensaje busca transmitir el Estado con esas escenas?; ¿el caso de Velázquez es un caso excepcional?, ¿cuál es la historicidad de estas representaciones de la violencia?; ¿es posible vincular estos dispositivos de espectacularización de la muerte y la violencia ejercidas por el Estado argentino de los años sesenta con repertorios de un espectro contextual más amplio?

La violencia tiene al menos dos dimensiones que se articulan: una instrumental y otra expresiva. Los modos de exhibición de los cuerpos de Velázquez y Gauna, y la producción de fotografías mediáticas se presentaron como “imágenes trofeo”. El Estado buscaba mostrar hacia dentro y fuera de la sociedad chaqueña el “triumfo” del accionar policial, estatal, militar sobre el bandolerismo, la delincuencia y la insurrección que representaban –a la luz del discurso oficial– los fusilados.

En este sentido, los cuerpos violentados²⁸ y las fotos que los recrean se construyen como textos que cumplen diversas funciones: la de servir como “pruebas” de las muertes que muchos no podían creer y también como “instrumentos pedagógicos”. Particularmente, los cuerpos muertos exhibidos ante mirada de los otros se transformaron artefactos aleccionadores. El fin último

²⁸ Para Eltringham la violencia debe ser analizada como “una práctica discursiva” cuyo vehículo clave es el cuerpo, las modalidades de su degradación y sus formas de representación (ELTRINGHAM, 2013).

era difundir una “advertencia” (DIÉGUEZ, 2014) de lo que podría provocar en los propios cuerpos de los espectadores cualquier otro intento de insurrección popular.

En definitiva, lo que vemos es la configuración de un mensaje de poder lanzado a toda la sociedad. No obstante, este despliegue de una técnica disciplinaria a partir de la exhibición de un caso ejemplificador²⁹, no se restringe al caso de Velázquez. Diversos repertorios en el contexto argentino y latinoamericano entablan vinculaciones con este modo de exhibición didáctica de los cuerpos muertos.

Particularmente, la historia argentina está signada por los extremos: el de la exposición de los cuerpos del “otro” –caudillo, bandido, rebelde– y el de su “desaparición” durante la dictadura militar de los años setenta. Si bien también en el caso de los “cuerpos ausentes” como síntoma de la “cultura del terror” es posible pensar la continuidad del despliegue de un instrumento disciplinar³⁰, aquí nos interesa mencionar algunos episodios en donde se utilizó la exhibición de los cuerpos muertos como instrumentos didácticos y que construyen la historicidad el caso de Isidro Velázquez.

En el contexto de las luchas civiles posteriores a la independencia argentina (1920-1935), la emergencia de los “caudillos” supuso un sujeto social-otro que se oponía al centralismo de Buenos Aires ejerciendo una autoridad disruptiva y reclutando soldados para la lucha que no seguía los modos estatales tradicionales³¹. En este contexto, la muerte de uno de ellos generó formas de espectacularización temprana de la violencia. Este fue el caso del caudillo federal Francisco “Pancho” Ramírez quien durante su enfrentamiento con su

ex aliado, Estanislao López, es asesinado en 1821 por tropas afines a éste y luego decapitado. Su cabeza clavada en una pica fue enviada a López, quien la hizo embalsamar y la exhibió en una jaula, en la puerta del Cabildo de Santa Fe, siendo objeto de escarnio público.

Otro caso fue el del caudillo federal riojano Facundo Quiroga, asesinado en una emboscada en 1835, su cuerpo fue tajeado y laceado y junto a los cadáveres de sus compañeros fueron encontrados diseminados en el campo. Aunque los restos no fueron expuestos, ocurrió la contrapartida: los sindicatos como asesinos fueron ajusticiados en Plaza de la Victoria de Buenos Aires y sus cuerpos exhibidos³².

Años más adelante, el cuerpo muerto de Juan Lavalle –caudillo “unitario”–, también pretendió ser expuesto como trofeo por parte de sus enemigos federales. Sin embargo sus oficiales lograron ocultarlo y velarlo. Si bien en este caso el cuerpo no fue objeto expositivo, tuvo numerosas exhumaciones y traslados a lo largo del tiempo.

La revisión de estas formas de violencia inscriptas en los cuerpos plantea una vinculación estrecha del episodio de muerte de Velázquez y Gauna y su mostración con casos precedentes en el país marcado por enfrentamientos de facciones internas. Asimismo esa escena se conecta con otros repertorios paradigmáticos construidos en el siglo pasado (s. XX). Estos se desarrollaron entorno a cadáveres de figuras revolucionarias, pistoleros legendarios, que en la actualidad constituyen verdaderos mitos populares. La peculiaridad aquí es que la fotografía y su reproducción massmediática adquirieron un rol central.

Lo sucedido con Emiliano Zapata, uno de los líderes más importantes de la revolución mexicana, da cuenta de ello. El “Caudillo del Sur” fue fusilado el 10 de abril de 1919 y su cadáver fue expuesto en los portales del Palacio Municipal de Cuatla, en Morelos. Largas caravanas de campesinos de esa comunidad, sus alrededores y la ciudad de México se acercaron al féretro para constatar si realmente Zapata había muerto. Los retratos fotográficos que se difundieron en las primeras planas de los diarios nacionales cumplieron un rol fundamental en el afán del gobierno de Venustiano Carranza por convencer a la opinión pública sobre el fallecimiento. En su análisis del caso, Bartra indica que como Zapata es un emblema de la revolución agrarista era “indispensable remachar su

²⁹ Estas formas son propias de las sociedades disciplinarias analizadas por Foucault en el contexto de siglos XVIII y XIX. Resulta interesante interrogar el caso de análisis en el marco de la transformación de esos instrumentos disciplinarios con pasaje hacia las sociedades de control del XX, planteado por Deleuze (1991), y su vinculación con los nuevos modos de relación social mediatizadas por imágenes (DEBORD, 1977).

³⁰ Eltringham, siguiendo escritos de Robben (2004), encuentra que en el contexto de la dictadura militar argentina “aunque los cadáveres eran ocultados, el terror didáctico se mantenía pues la desaparición golpeaba el ‘corazón mismo de la sociedad argentina’ trazando ‘una silueta en los hogares de los miembros sobrevivientes de las familias’ (Robben, 2004, p. 137)” (ELTRINGHAM, 2013, p. 84).

³¹ Entre los caudillos más representativos se cuentan José Gervasio Artigas, de la Banda Oriental, Bernabé Aráoz, de Tucumán, Martín Miguel de Güemes, de Salta, Estanislao López, de Santa Fe, Francisco Ramírez, de Entre Ríos, Juan Bautista Bustos, de Córdoba, Felipe Ibarra, de Santiago del Estero, Facundo Quiroga, de La Rioja, Juan Manuel de Rosas, de Buenos Aires, y Justo José de Urquiza, de Entre Ríos.

³² Ambos casos dieron también origen a una importante producción literaria y artística que ha tomado como objeto el tema del héroe rebelde, del asesinato violento y del cuerpo mutilado para el caso de Ramírez.

cadáver en la retina nacional, lograr que su muerte se apodere de sus conciencias. Y para esto nada mejor que la fotografía (BARTRA, 1997, p. 76).

Los cangaceiros en Brasil constituyen otro ejemplo de escenificación de restos mortales. Pero en este caso, las modalidades del espectáculo adquieren rasgos más cruentos. Las cabezas decapitadas de *Lampião* y Maria Bonita –célebre pareja del cangaço– y las de más de nueve compañeros, fueron exhibidas al público en la escalera de la Prefectura de la ciudad de Piranhas, Alagoas, en 1938. Luego fueron trasladadas en cortejo por las ciudades del sertão en dirección a Maceió, hasta que finalmente quedaron expuestas en Salvador hasta 1969. La trasposición de las escenas en las fotografías fue, a su vez, reproducida en la prensa y en diferentes ciudades de Brasil. Según reflexiona Edison, estas formas de espectáculo constituían verdaderas “representaciones de poder” y mecanismos que servían para “demostrar a las poblaciones sertanejas que *Lampião no era invencible, no era invulnerable*” (EDISON, 2007, p. 7).

Quizá el caso más emblemático sea el de Ernesto Che Guevara asesinado en Bolivia, porque las noticias e imágenes de su cuerpo yacente han traspasado muchas fronteras impactando de modo inimaginable en un espectro más amplio de la comunidad internacional. Recordemos que el comandante de la revolución cubana fue herido en La Higuera (Bolivia) el 9 de octubre de 1967 –mismo año del fallecimiento de Velázquez–. Su cadáver y el de otros guerrilleros fueron trasladados en horas de la tarde a Vallegrande y expuestos hasta el anochecer en un lavadero de hospital. A diferencia de otros casos, el cadáver del Che fue exhibido sólo por unas horas y al día siguiente lo cremaron, resguardando sólo sus manos cercenadas a los fines de “demostrar” su identidad con las huellas dactilares. A pesar de la premura con que se decidió incinerar el cuerpo, las pocas horas de exposición bastaron para que varios fotógrafos lo retrataran y pusieran a circular en las primeras planas de los medios del mundo las imágenes de su cuerpo muerto.

La imagen del cuerpo desgarrado: Velázquez como mito y santo popular

De todas las representaciones de la muerte y la violencia hasta aquí examinadas, el registro del cuerpo muerto del Che Guevara realizado por Freddy Alborta probablemente sea una de las fotografías más recordadas. Ese retrato logró traspasar los umbrales de

su esfera de producción de origen para ser interpretada y resignificada en diversas instancias de la producción visual actual.

Algo similar sucedió con la foto del cuerpo muerto de Velázquez, aunque con efectos pragmáticos más restringidos a contextos específicos de producción cultural argentina. En los discursos posteriores al fusilamiento de diciembre de 1967, es posible observar que esta imagen fue objeto de múltiples re-producciones y apropiaciones. Estas operaciones semióticas, vinculadas a diversas instancias de circulación y consumo, también han propiciado la re-apertura de los sentidos atribuidos y atribuibles a la figura de este “gaucho rebelde”.

Si bien las primeras imágenes reproducidas por la prensa incluyeron el retrato de los cuerpos de Velázquez y Gauna, en los textos sucesivos sería finalmente la imagen del cuerpo desgarrado de Isidro la que perviviría movilizándose de una configuración discursiva a otra. De ese modo, por ejemplo, la foto que visibiliza su cadáver adquiere nueva vida en la tapa del libro de Roberto Carri (1968). Allí se ve en primer plano a Velázquez abatido en el pastizal con su rifle abandonado en el costado derecho y con gran parte de su cuerpo ensangrentado. Ese cuerpo atravesado por las balas servirá de portada y también de ingreso al texto que aborda la rebeldía de este gaucho como signo la resistencia rural chaqueña³³.

Por su parte, el docudrama “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucaý” (2010), que se vale de fotos de archivo para construir su relato, también plantea una re-iteración de los distintos planos que se hicieron del cadáver de Isidro en el momento de su fusilamiento. Esas fotografías que proceden de la difusión en la prensa, del archivo policial o de los informantes, reproducidas en el entramado de la recreación de la espectacularidad de la muerte en el *farwest* chaqueño, tienden a consolidar la figura de Isidro como un gaucho legendario y heroico, casi crístico.

La alta recurrencia de la imagen de cuerpo desgarrado del gaucho en diferentes espacios de la cadena de discursos regionales y nacionales construyó

³³ Vale indicar que el autor de este libro fue desaparecido en 1977 durante la última dictadura militar. Algunos conceptos y representaciones de dicha publicación volvieron a actualizarse y adquirir nuevos sentidos en una reciente producción cinematográfica de su hija, Albertina Carri. Se trata de *Cuatroceros*, una película estrenada en el Festival de Cine Latinoamericano de Mar del Plata en noviembre de 2016 que parte del intento de hacer un film sobre Velázquez para terminar materializando en la *roadmovie* fragmentos de la memoria colectiva argentina de los años ‘70, fuertemente imbricada con la memoria familiar y personal de Albertina.

su performatividad. Sin embargo, su capacidad de incidencia e interpelación en el espectador también está relacionada al repertorio de formas y detalles iconográficos que convoca en la trama de su configuración. Un ejemplo de esto es una de las fotografías que cobra centralidad en el docudrama de Payé Cine. Según comenta Camilo Gómez Montero, director de la película, se trata de un retrato que proviene del archivo de un informante quien, al momento de su consulta, la guardaba con mucho recelo como si fuese un “tesoro” o cumpliera la función de “reliquia”³⁴. El cineasta relata que ni bien vio esta foto solicitó permiso al propietario para reproducirla. Dice que le recordaba a una de las escenas del cuerpo yacente del Che Guevara, en la que se lo observa con los ojos abiertos y con una sonrisa apenas delineada en el rostro (**Figura 3**).



Figura 3. Retrato de Velázquez muerto en Fotograma del docudrama “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay” (2010). Colección Payé Cine.

Esa “imagen-tesoro” o “imagen-reliquia” que actualiza en la memoria del espectador-cineasta ciertos “restos”³⁵ semánticos provenientes de otra imagen emblemática, invita a indagar en la historicidad de esta representación, en la “pervivencia”³⁶ de ciertos elementos que le otorgan potencia de incidir en quien la observa, movilizándolo a recrearla. Lo mismo sucede con la foto paradigmática de la tapa de *Así*,

también resignificada en el audiovisual de Payé Cine. En otras palabras, estos procesos de resemantización invitan a analizar, por un lado, en qué medida las representaciones del cuerpo muerto de Velázquez adquieren performatividad al convocar en su construcción formas del *pathos* de temporalidad densa; y por otro lado, nos llevan a pensar en aquello que estas imágenes de Velázquez hipercodificadas evocan, expuestas ante la mirada de la colectividad.

En ese sentido, sabemos que uno de los modelos iconográficos que más incidió en los modos de mirar y dar a ver los cuerpos muertos nos llega de la iconografía religiosa. El cuerpo de Cristo se nos ha mostrado a lo largo de la historia del arte occidental con sus llagas y la sangre emanando del mismo. Con diferentes gestualidades, estas huellas del martirio se expusieron a diferentes espectadores, que poseían modos de construcción de la mirada heredada de la construcción occidental y cristiana. Procedente del neo paganismo clásico, la “desgarradura” (DIDI-HUBERMAN, 2007), se convirtió en objeto de diversos artistas como una “experiencia desgarradora” de la modernidad³⁷. Las imágenes de Cristo muerto provenientes de la pintura actuaron de agentes, de altares de contemplación, de instalaciones “para ver”. El cuerpo desgarrado es, entonces, un espacio donde se figurativiza la carnalidad humana, que en la fotografía pierde el carácter cárnico del pigmento pictórico para transformarse en agente mediatizado y mediatizador de modos de percibir, pensar, sentir y re-presentar. La representación del cuerpo agencia respuestas mesiánicas, mientras la fotografía la relaciona también con la concepción aurática de representar el cuerpo pero a la vez sostener el espectro, vinculando así cuerpo y alma.

De las diferentes recreaciones de Cristo muerto, aquí resulta útil retomar una de sus vertientes iconográficas: la del Cristo yacente que, en la historia del arte, encuentra una de las obras paradigmáticas en la de Andrea Mantegna (*Cristo muerto*, 1475). Esta representación se ha convertido en “imagen-tipo” o en un estereotipo visual para la representación de los cuerpos muertos yacentes en diferentes instancias de producción de la cultura visual. También la fotografía adoptó este modelo, y más allá de su utilización en los diversos casos de fotografía mortuoria, fue en los casos en que la violencia media en el desgarramiento donde esta iconografía cobra una densidad heroica. Esto nos recuerda a los cuerpos fusilados de la Comuna de París

³⁴ Comunicación personal desarrollada en Agosto de 2014.

³⁵ Se plantean como “restos fósiles en movimiento” (Didi-Huberman, 2016) que migran de una representación a otra, trascendiendo la esfera cultural de origen.

³⁶ La necesidad de analizar la memoria, la supervivencia y la migración de determinadas formas iconográficas a través de las representaciones visuales a lo largo de la historia, que se plantea como una inquietud latente en los trabajos de Didi-Huberman citados, surge de los aportes de Aby Warburg. Véase WARBURG, 2014.

³⁷ DidiHuberman plantea que la “experiencia desgarradora” de la modernidad es la “muerte de Dios encarnada” (2007).

de 1871 que fueron expuestos en sus ataúdes y que la cámara de Disderi documentó³⁸. Más allá de que el modo en que fueron expuestos y la imagen obtenida por Disderi nos puede derivar a una lectura identificatoria de los sujetos³⁹, la representación del cuerpo desgarrado y la violencia previa que ese desgarrar supone procede de la iconografía del Cristo yacente.

De tal forma, la cita representacional se convierte en recurso para retomar imágenes pretéritas en construcciones visuales contemporáneas en la exportación representacional que se produce de Europa a América: la fotografía del Che Guevara muerto responde a este tránsito de modelos, que a la vez permite resignificar en las culturas populares el concepto de “héroe” en Latinoamérica y se convierte en la contemporaneidad en un nuevo Cristo yacente desde lo ontológico y lo corpóreo.

Si bien la revolución mexicana había retomado en la representación fotográfica este modelo iconográfico y los cuerpos o las cabezas mutiladas de numerosos líderes revolucionarios formaron parte de *happenings* como refiere Bartra (1997) para el caso del cuerpo de Emiliano Zapata, fue la imagen del Che la que tuvo un contexto de producción sustentada en un imaginario de trayectorias de luchas latinoamericanas. Eso le permitió trascender las fronteras de un país, pero además la defensa de ideales universales que la figura del revolucionario representó convirtió a su cuerpo en un nuevo sujeto de la desgarradura, a la imagen en agente mediatizador y a los espectadores los nuevos sujetos de la experiencia desgarradora.

El caso de Isidro Velázquez también guarda semejanza con la del líder revolucionario cubano en cuanto a los contextos en que se produce la aprehensión –incluso es el mismo año (1967)–, el desgarramiento y la toma fotográfica: ambos luchan por “causas” por el “pueblo”, y viven en la clandestinidad, huyendo de las fuerzas del poder. Y ambos son aprehendidos en emboscadas donde la “traición” aparece como un nudo singular en los procesos de construcción memorial. Así, la imagen yacente del cuerpo de Velázquez que “pervive” desde la impactante tapa de *Así*, no sólo iconográficamente encuentra una cita en

la del referente revolucionario, sino que rememora su ontología aurática⁴⁰.

Llegados a este punto podemos señalar, a modo de conclusión preliminar, que la exhibición de los cuerpos muertos de Velázquez y Gauna, así como las fotografías que recrearon fragmentos de esas escenas cruentas para luego volver a reproducirlas a través de la prensa, no se plantean como “imágenes de la violencia” aisladas, sino que se entran en representaciones que cobran una densa memoria analizadas en relación a otros repertorios del contexto argentino y latinoamericano.

Esta reflexión revela, a partir de un análisis de caso, una práctica más extendida y reiterada por parte de los grupos sociales dominantes de apelar constantemente a la inscripción de la violencia en los cuerpos de los “otros”, los disidentes, los rebeldes. Particularmente, en el episodio de exhibición/mostración/divulgación fotográfica de los cuerpos muertos de los dos gauchos chaqueños, aparece como preponderante la figura del Estado utilizando los cuerpos muertos y su mediatización visual para marcar la diferencia y ejercer dominio y control social.

En tal sentido, queda claro que esos espectáculos de exhibición de cadáveres se orientaron a desplegar “relatos de poder”. Además, en el caso de Velázquez y Gauna es significativa la mediatización fotográfica de esas escenas porque se desarrolla en un contexto donde la reproducción de imágenes no era masiva. La irrupción de fotografías de esos cuerpos muertos en distintas instancias de la producción cultural nos permite analizar con mayor certeza el modo en que las historias de estos “gauchos rebeldes” perseguidos, que se anclan desde sus inicios en la cultura oral, se insertan en lo que Debord llama “sociedad del espectáculo”.

Por otra parte, la vinculación de las escenas de muerte y violencia en el Chaco de los años sesenta con otros montajes que involucran a líderes revolucionarios, muestra que en los diferentes escenarios y en torno a estas figuras –que comparten junto a Velázquez ciertos rasgos excepcionalidad– se construyeron imágenes fotográficas con el fin de “probar” sus muertes. A su vez, el principal propósito de la sobreexposición de esa “evidencia” era destruir no sólo a los individuos sino al símbolo que para ciertos sectores sociales ellos

³⁸ Los cuatro meses que duró la Comuna de París (1871) fueron documentados profusamente por la fotografía. La violencia característica de un enfrentamiento civil se puso de manifiesto con imágenes de fusilamientos por parte de los comuneros, de retratos de los mismos delante de los monumentos en ruinas de París, como luego durante la Semana Sangrienta en la reconquista de la ciudad por las tropas del gobierno de Versalles donde fueron ejecutados los comuneros. Véase, entre otros Lapostolle (1988).

³⁹ Disderi fue el creador de la *carte de visite*.

⁴⁰ No siempre lo que la imagen “rememora” coincide con referente de origen, porque la memoria tiene un carácter activo, que recupera y relaciona ciertos elementos del recuerdo (RICOEUR, 2000). Desde esta idea selectiva y relacional de la memoria –que involucra al olvido–, es que estas imágenes no suponen una cita, sino la utilización de ciertas estrategias de representación que han sedimentado en la memoria social.

representaban. Sin embargo, en el análisis observamos que las imágenes en su movilidad logran burlar esos mandatos disciplinares y adquirir nuevos sentidos en instancias de apropiación diversas. En ese tránsito también las fotografías ocupan un rol central en la nueva vida que asumen estas figuras legendarias más allá de sus muertes.

En el caso de Isidro Velázquez sucede un efecto contrario al esperado por las autoridades y al anunciado por los medios. Aunque la revista *Así* publica el cuerpo desgarrado del gaucho indicando con ella que asistíamos al “Fin de una leyenda”, observamos que esa imagen y sus reproducciones en vez de “enterrar su figura” tendieron a consolidar su proceso de mitificación. En ese marco, Velázquez como “personaje histórico” queda en un segundo plano para ser recreado en la memoria popular como héroe (ELIADE, 2001), siendo incluso considerado en por determinados sectores sociales como un santo popular.

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 militar prohibió las visitas. Pasados los años, los devotos volvieron a acudir al cementerio convertido en santuario y en la cruz que marca el lugar donde falleciera, camino a Pampa Bandera. Consideramos que este proceso de santificación popular está estrechamente vinculado a las escenas desgarradoras de la muerte. Gran parte de la población se vio conmovida por los rastros los rastros de dolor y sufrimiento que re-presentaban las imágenes del cadáver del “gaucho rebelde”. En tanto esos signos se asocian desde la matriz de pensamiento cristiana a una fuerza redentora, no resulta casual que Velázquez tras sufrir una muerte teñida de sangre empezara a ser contemplado como mártir y apreciado como figura milagrosa.

Referencias

- ARZOUMANIAN, Ana. El cuerpo como resto. Efecto de vaciamiento del derecho en instancias postgenocidas. En: *Actas del Primer Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*, 2008. Disponible en: <<http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/Arzoumanian-Ana.pdf>>. Acceso: 12 mar. 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. Qué es un dispositivo. En: *Sociológica*, año 26, n. 73, p. 249-264, mayo-ago. 2011. Disponible en: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>>. Acceso: 20 may 2017.
- BARRIOS, Cleopatra; GIORDANO, Mariana. De la criminalidad a la santificación. Sentidos inestables de la fotografía de Isidro Velázquez (Argentina). En: *Fotocinema*, n. 10, p. 353-382, 2015. <[http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=%20view&path\[\]=25](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=%20view&path[]=25)>. Acceso: 15 may 2017.
- BARTRA, Armando. Ver para descreer. En: *Luna Córnea*, n. 13, p. 73-85, 1997.
- CARRI, Roberto. *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Editorial Colihue, 2001.
- CHUMBITA, Hugo. Alias Mate Cosido. En: *Todo es Historia*, v. 1, n. 293, 1991. Disponible en: <<http://hugochumbita.com.ar/index.php/2-uncategorised/51-alias-mate-cosido>>. Acceso: 15 may 2017.
- _____. Bandoleros santificados. En: *Todo es Historia*, v. 1, n. 340, 1995. <<http://hugochumbita.com.ar/index.php/2-uncategorised/38-bandoleros-santificados>>. Acceso: 15 may 2017.
- _____. Cantar de bandoleros en la Argentina. En: *Caravelle*, v. 88, n. 1, p. 87-110, 2007. Disponible en: <http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2007_num_88_1_3139>. Acceso: 15 may 2017.
- _____. *Jinetes rebeldes*. Historia del bandolerismo social en la Argentina. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- CSURI, Piroska. Imágenes de linchamiento y representabilidad de muertes violentas: espacios de exposición, memoria y (auto) censura". En: GIORDANO, Mariana; REYERO, Alejandra, (Comps.). *Identidades en foco*. Fotografía e investigación social. Resistencia: IIGHI-CONICET/FADyCC-UNNE, 2011. p. 305-317.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Ediciones Castellet, 1977.
- DIÉGUEZ, Ileana. Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. En: *Investigación teatral*, v. 3, n. 5, 2014. Disponible en: <<http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/viewFile/951/1751>>. Acceso: 15 mar. 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image-ouvrière*. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels, París: Gallimard, 2007.
- _____. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- EDISON DE ARAUJO CLEMENTE, Marcos. Cangaco e cangaceiros. Historias e imagens fotográficas do tempo de Lampiao. En: *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, n. 4, 2007. Disponible en: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF13/DOSSIE_%20ARTIGO_13-Marcos_Edilson_de_Araujo_Clemente.pdf>. Acceso: 14 may 2017.
- ELTRINGHAM, Nigel. Exposición, ocultamiento y “cultura”: la disposición de los cuerpos en el genocidio ruandés. En: ANSTETT, Élisabeth; DREYFUS, Jean; GARIBIAN, Sévane (Eds.). *Cadáveres impensables, cadáveres impensados*. El tratamiento de los cuerpos en las violencias de masa y genocidio. Buenos Aires: Miño Dávila, 2013.
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- GRANADOS, Berenice. Emiliano Zapata, ¿santo, “empautado”, dueño? En: *Revista de Literaturas Populares*, año XII, n. 2, p. 436-468, 2012. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10391/4192>>. Acceso: 20 abr. 2017.

LAPOSTOLLE, Christine. Plus vrai que le vrai [Stratégie photographique et Commune de Paris]. En: *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 73, n. 1, p. 67-76, 1988. Disponible en <http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1988_num_73_1_2421>. Acceso: 12 mar. 2017.

LEONI, María Silvia. La política en el Chaco en la primera mitad del siglo XX. Estructuras de participación, actores y prácticas. En: IUORNO, Graciela; EDDA, Crespo (Coord.). *Nuevos Espacios. Nuevos Problemas*. Los territorios nacionales. Neuquén: Educo, 2008.

MARI, Oscar Ernesto. Milicias, delito y control estatal en el Chaco (1884-1940). En: *Mundo Agrario*, v. 6, n. 11, 2005. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.542/pr.542.pdf>.

MARONNA, Mónica y SÁNCHEZ VILELA, Rosario (2001). Prácticas culturales y de consumo. La escucha cotidiana del radioteatro. En: *Signo y Pensamiento*, v. XX, n. 39, p. 90-96, 2001. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/pdf/860/86012124010.pdf>>. Acceso: 12 mar. 2017.

MITCHELL, W. J. T. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. En: *Estudios Visuales I*, p. 19-40, 2003. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>. Acceso: 12 mar. 2017.

OSPITAL, María Silvia. Condiciones laborales en la explotación forestal Gran Chaco argentino (1890-1920). En: *Folia Histórica del Nordeste*, v. 1, n. 9, p. 5-23, 1990.

PIRIZ, Pedro. Pedro Jorge Solans: “En la muerte de Isidro Velázquez desaparece el bandido y despierta el santón”. En: *Raíces del Folklore*, agosto, 2012. Disponible en: <<https://goo.gl/vM2Wff>>. Acceso: 25 abr. 2017.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2000.

SOLANS, Pedro. *Isidro Velázquez*. Retrato de un rebelde. Córdoba: M&D, 2010.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Santillana, 2003.

WARBURG, Aby. *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno, 2014.

Filmes

“Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay”, dir. Camilo Gómez Montero, Payé Cine, 2010. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=m2MGtREFeGA>>. Acceso: 26 abr. 2017.

Iconografías

Portada Revista *Así*. 14 de diciembre de 1967. Formato impreso.
Muerte de Isidro Velázquez. Concurso “Tiempos en el Chaco” 2013. Museo del Hombre Chaqueño, Resistencia. Colección María Espinosa.
Fotograma del docudrama “Isidro Velázquez, la leyenda del último sapucay”. 2010, Colección productora Payé Cine.

Autoras/Authors:

CLEOPATRA BARRIOS cleopatrabarrrios@gmail.com.

- Doctora en Comunicación. Magister en Semiótica. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET/Argentina). Profesora Adjunta de las cátedras Semiótica y Comunicación y Cultura en la Universidad Nacional del Nordeste. Es autora de *Representaciones fotográficas del Gauchito Gil. Las imágenes como productoras de sentidos y formas de articulación de la cultura popular-masiva* (2015). Sus investigaciones se concentran en las siguientes áreas: estudios visuales, estudios de comunicación/cultura, representaciones visuales de la religiosidad del Nordeste argentino.
- Doutora em Comunicação. Maestra en Semiótica. Pesquisadora do Conselho Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET/Argentina). Professora de Semiótica e Comunicação e Cultura na Universidade Nacional do Nordeste. Autora de *Representaciones fotográficas del Gauchito Gil. Las imágenes como productoras de sentidos y formas de articulación de la cultura popular-masiva* (2015). Suas pesquisas concentram-se nas seguintes áreas: estudos visuais, estudos da comunicação/cultura, representações visuais da religiosidade do Nordeste argentino.
- Ph.D. in Communication. Master in Semiotics. Researcher of the National Council of Scientific and Technical Research (CONICET/Argentina). Professor of Semiotics and Communication and Culture at Universidad Nacional del Nordeste. Author of *Representaciones fotográficas del Gauchito Gil. Las imágenes como productoras de sentidos y formas de articulación de la cultura popular-masiva* (2015). Research areas: visual studies, communication/culture studies, visual representations of the religiosity of North-eastern Argentina.

MARIANA GIORDANO marianalgiordano@gmail.com

- Doctora en Historia, Investigadora de CONICET. Profesora Titular de Historia del Arte en Facultad de Humanidades (UNNE). Autora de *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1869-1970* (El Artnauta, 2012) y co editora de *Memoria e imaginario en el Nordeste argentino. Escritura, oralidad e imagen* (Prohistoria, 2013). Área de investigación: fotografía etnográfica; estudios visuales del Nordeste argentino y regiones adyacentes.
- Doutora em História. Investigadora na CONICET. Professora do História de Arte na Facultad de Humanidades (UNNE). Autora do livro *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1869-1970* (El Artnauta, 2012) e coeditora de *Memoria e imaginario en el Nordeste argentino. Escritura, oralidad e imagen* (Prohistoria, 2013). Áreas de investigación: fotografia etnográfica; estudos visuais do nordeste argentino.
- Ph.D. in History. Independent Researcher at the National Research Council (CONICET) and Art History Professor at the Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste. Author of the book “Indígenas en la Argentina. Fotografías 1869-1970” (El Artnauta, 2012) and co-editor of “Memoria e imaginario en el Nordeste argentino. Escritura, oralidad e imagen” (Prohistoria, 2013). Research areas: ethnographic photography; visual studies of North-eastern Argentina and Paraguay.