

## Criollo y nacional: aproximación a la serie *Sub-realismo criollo* de Marcos López

**Verónica Silvana López**

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

### Resumen

El siguiente artículo realiza un análisis de parte de la obra fotográfica titulada *Sub-realismo criollo* (2001-2008) del fotógrafo argentino Marcos López. Se considerarán las imágenes realizadas en el país de los años en los que se produjo la serie y se focalizará en algunas representaciones. Para ello analizaremos los elementos narrativos que la serie propone como relato y que se materializa en personajes, espacio y tiempo. Esto nos habilitará a profundizar en las funciones y características que asume el relato fotográfico sobre lo nacional parodiado, sobre los sentidos en torno a la designación de criollo, pero también sobre la mixtura entre surrealismo y *Sub-realismo criollo*. Finalmente, propondremos una lectura de la serie en vinculación con la noción de mito de Roland Barthes. El sentido mitológico develará las resistencias que se suceden en el marco de la serie y que aluden a ese conjunto idiosincrático e identitario que se aprecia y se manifiesta como *cultura argentina*.

**Palabras clave:** fotografía argentina, relato, Marcos López, *Sub-realismo criollo*, mito.

**Artículo recibido:** 13/10/15; **evaluado:** entre 22/10/15 y 10/12/15; **aceptado:** 18/12/15.

(...) la naturaleza en la que se encierra a los hombres con el pretexto de eternizarlos no es más que un uso, y es justamente ese uso, por más difundido que esté, el que los hombres necesitan dominar y transformar.  
(BARTHES, 1957:137)

### Introducción

El primer interés por *Asado en Mendiolaza* es personal. La fotografía se realiza en el año que dio comienzo a la devastadora crisis que azotó a la Argentina, por el 2001. Hay, en la política, la economía, la cultura y la sociedad, un antes y un después de ese año, de esa crisis que, sin embargo, se desvanece detrás de ese *asado*. La imagen se realiza en el interior del interior, donde crece el rencor y el *cordobesismo* (1); donde se gestaron revoluciones libertadoras y fusiladoras (2). Tierra de contradicciones superficiales y profundas. Mi interés radica sobre todo en eso: la imagen fue producida en Córdoba, mi ciudad natal, en una localidad cercana llamada Mendiolaza.

Para su realización, Marcos López contó con la presencia de artistas locales como Rubén Mena y Onofre Roque Fraticcelli (3).

El énfasis personal en esta fotografía me moviliza a inferir algunas primeras hipótesis sobre posibles sentidos de la serie titulada *Sub-realismo criollo*. Por empezar, el nombre de la serie se presenta como un juego lingüístico —usual en López— que en principio nos propone una mistura poco improbable que se vuelve simbólicamente fecunda, una convención que el autor convoca en gran parte de su obra. Desde mi interés personal, entiendo que se conjuga esa parte de la historia del país que narra algunas divisiones internas entre la capital y el interior, entre federales y unitarios, dualidades que instalaron algunas oposiciones, algunos clichés y estereotipos como el del *resentimiento*, que también menciona el fotógrafo al iniciar la serie.

Estas y otras imágenes, en cualquier soporte, *son generadoras de relatos* y su poder, como expone Santiago Ruiz "(...) radica justamente no en la supuesta capacidad de 'dar cuenta de', sino en la de generar relato" (2010:4). Tal aseveración se enmarca en el cuestionamiento de la *verdad como correspondencia* que se sitúa en los debates en torno a la imagen. Esta consideración que se deriva de su cualidad icónico-indicial es problematizada por el mismo Charles Sanders Peirce al exponer una nueva forma de pensar el mundo, siempre en proceso, en *semiosis*. En corolario con esa idea, ya no es posible pensar en las verdades expuestas en las imágenes, pero sí en la habilitación de ciertas *creencias* que nos permiten actuar y decir el mundo, "(...) no es la imagen la que impone sentidos por sí sola, sino que su poder está en habilitar relatos, en movilizar creencias" (Ruiz, 2010:5). Opera así una transición de la verdad a la creencia. Dichas afirmaciones posibilitan pensar narraciones y representaciones propuestas en la serie *Sub-realismo criollo* en torno a la construcción de lo nacional a través de la parodia. Esta reflexión se sitúa en diálogo con los estudios que plantean que "(...) imágenes y narraciones se constituyen en los medios privilegiados de representación de la realidad y, con ello, de nuestro acceso y conocimiento del mundo" (Savoini, 2010:1). La importancia del relato en la cultura actual es el punto de partida de nuestra propuesta de lectura y análisis sobre la serie, sus relatos y las significaciones que propone.

### **La parodia como transformación**

*Made in Argentina: entre Córdoba y Buenos Aires*

La humedad. Lo gris de Santa Fe.

El resentimiento que provocan los amores no correspondidos.

Además, valga la aclaración: Argentina no es México.  
La Argentina son unos pastizales al Sur, sin alambrados, con el guachaje en  
pedo riéndose a carcajadas de chistes que nunca entendí.  
MARCOS LÓPEZ, *Sub-realismo criollo*

Como ya advertimos, una primera marca evidente de la serie es la parodia. Con posterioridad observamos una diversidad de imágenes, —podemos contabilizar 26 en la página oficial del fotógrafo— puestas en escena con colores saturados realizadas en Argentina, Venezuela y México. De las imágenes realizadas en el país, la mayoría son producidas en Buenos Aires y una en Córdoba. Las fotografías realizadas en nuestro país, siguiendo un orden cronológico, son: *Asado en Mendiolaza* (Córdoba, 2001); *Tomando sol en la terraza*; *Sireno del Río de la Plata*; *El vestuario*; *Mártir* (Buenos Aires, 2002); *Chica vaca con perro* (Buenos Aires, 2003); *Adán y Eva*; *Hospital* (Buenos Aires, 2004); *Rogelio (sudor y lágrimas)*; *Amanda*; *Esquina de Barracas*; *Carnicera*; *Autopsia*; *Chica en la ducha*; *Santa Sebastiana* (Buenos Aires, 2005); *Il piccolo vapore*; *Reina de la chatarra* (texto *Tinta roja, un simulacro del dolor*) (Buenos Aires 2007); *Gaicho Gil*; *Jazmín*; *El cumpleaños de la directora* (Buenos Aires, 2008).

### Una obra referencial

En todas las imágenes de la serie se encuentra, en pequeña o en gran medida, el recurso de la referencia a otros textos visuales anteriores, algunos canónicos, como *La última cena* (1495-97), de Leonardo da Vinci, en *Asado en Mendiolaza*; *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes. Tulp* (1632), de Harmenszoon Rembrandt, en *Autopsia*; *La buena fama durmiendo* (1938), de Manuel Álvarez Bravo, en *Tomando sol en la terraza*. Otros, más populares, mantienen relación con lo que se ha dado en llamar el Santoral Profano Argentino como en *Santa Sebastiana*, *Reina de la chatarra*, *Gaicho Gil*, *Mártir*, *Adán y Eva* y *Amanda*. Incluso dicha referencia se asienta en el anclaje lingüístico propuesto en los títulos, sobre todo en *Santa Sebastiana*, *Gaicho Gil*, *Mártir* y *Adán y Eva*. Sin embargo, la primera reseña que nos interpela es el surrealismo presente transversalmente en el título *Sub-realismo criollo*. Tal presencia es funcional al juego de palabras que propone. Formalmente la obra de López no presenta relaciones ni técnicas, ni estéticas, ni conceptuales con dicho movimiento y sí con el Barroco a través de la puesta en escena, los retratos conjuntos y el realismo. También reconocemos las influencias del muralismo mexicano y el pop art norteamericano en el uso del color.

En la composición de *Sub-realismo criollo* entendemos se conjugan otros significados. Por un lado, *sub* es una referencia espacial que se encuentra emparentada con la procedencia del autor y

de las imágenes que emergen desde el *sur*, desde el muchas veces llamado *subdesarrollo latinoamericano*. Por otro lado, el término *realismo*, en este contexto de enunciación, se basa en una relación que el artista propone con *lo real*, aunque la puesta en escena termina poniendo en jaque tal simulacro. Todos estos elementos descritos, tanto las fotografías como los *juegos de palabras*, nos remiten a la parodia. Entendemos por tal “una forma y una manifestación humorística no exclusivamente literaria que produce risa. Sin embargo, el efecto cómico o risueño no constituye una característica esencial que define a la parodia” (Flores, 2009:152). Y en el marco fuertemente referencial de la obra podemos afirmar que “definir una forma humorística en términos de parodia implica establecer una vinculación con una forma o manifestación anterior no paródica” (Flores, 2009: 152).

Mijaíl Bajtín (1974) afirma que la parodia expresa un mundo al revés, y López fotografía invirtiendo algunos sentidos rituales, los modelos estéticos normalizados en diferentes tradiciones del arte académico, pero también del arte popular. Es así que todo tiene su revés paródico, lo que favorece la renovación de los significados y sentidos que conforman el mundo. En la serie *Sub-realismo criollo*, al percibirse esa yuxtaposición discursiva, no se hace más que cuestionar y, en un mismo movimiento, traer a escena lo sacro, algunas costumbres, estereotipos, mitos, el arte popular y el arte canónico, y lo que, en definitiva, son las representaciones de ciertas construcciones culturales latinoamericanas desde sus excesos y excentricidades. Afín al llamado posmodernismo, la obra se asienta en la parodia como pastiche.

### **Lo criollo como autóctono**

Sin duda, uno de los elementos que nos permitirán adentrarnos en los sentidos propuestos con relación a *lo nacional* lo constituye la designación de *criollo*.

Una primera aproximación a esta denominación es etimológica. Durante la colonización española *criollo* nombró a los nacidos en Latinoamérica de padres europeos o descendientes europeos. Sin embargo, el significado cambió con el correr del tiempo y, actualmente, según la acepción latinoamericana, *criollo* quiere decir ‘del país’ o ‘nacional’ en lugar de ‘nacido de padres españoles’, excepto en países de la zona andina en donde en sentido más amplio quiere decir ‘de descendiente de europeos’ en el país. Debido a esto, entendemos que la serie *Sub-realismo criollo* propone, en un sentido general, una reflexión sobre la identidad latinoamericana que desde el sur se expone como articulando y fusionando diversidades culturales tanto latinoamericanas como europeas. Lo *criollo*, en este marco, puede ser entendido como sincrético. A pesar de ello, en un sentido restringido, podemos observar que *lo criollo* remite a lo que, parafraseando a Roland

Barthes, se definiría como *argentinidad* lo que implicaría reflexionar sobre algunas particularidades culinarias, populares y míticas, geográficas, lingüísticas —el lunfardo— identitaria y sus imbricaciones. En este sentido entendemos que el uso de *criollo* remite a lo autóctono.

### **Lo criollo en *Asado en Mendiolaza*, *Gaicho Gil* e *Il piccolo vapore***

*Asado en Mendiolaza* —Córdoba no es Buenos Aires—Diégesis y metadiégesis

El término diégesis posee dos sentidos, uno relacionado con narrar en oposición a mostrar o actuar y, otro en referencia al mundo ficticio construido por la historia (7). Nosotros abordaremos este último sentido por entender que la serie expone una puesta en escena ficcional que referencia y parodia *La última cena* y la costumbre argentina del asado.

#### Personajes, espacio y tiempo

La construcción diegética propone 13 personajes masculinos, tanto este número como su ubicación espacial, alrededor de la mesa, presenta coincidencias con la pintura de Leonardo Da Vinci (8). Sin embargo, estos protagonistas enmarcados en la actualidad, presentan características propias como la ropa informal —se destacan las camisetas de solo dos clubes cordobeses, Talleres y Belgrano—, las acciones que realizan —comen o beben—. El personaje central, que se ubica precisamente al centro de la imagen, mira a cámara evidenciando el artificio técnico, y la escena que se teatraliza como sucediendo a la luz del día y en un espacio exterior.

Aquí *lo criollo* se parodia con lo *sagrado* y lo patriarcal, características que provienen de su relación con *La última cena* que retrata, a su vez, la Institución Eucarística. Pero también *lo criollo* se define por imitación de una costumbre culinaria propia de nuestro país, que *congrega* a los comensales en una especie de rito comunitario, en donde cada cual asume una función específica: alguien cocina, alguien prepara la mesa, hace la ensalada, corta la carne, sirve el vino. El *tiempo de la enunciación*, como ya dijimos, se sitúa en el año 2001, aunque en la imagen no se encuentran referencias a la crisis producida. En este marco descontextualizado, el asado atemporaliza la instancia de enunciación, pues pudo producirse en cualquier momento, aunque no en cualquier lugar. Sin embargo, inferimos que se puede estar haciendo referencia a la última cena anterior al estallido.

El *espacio del relato* se instala en Mendiolaza —Córdoba— lugar del interior del país en relación con la CABA. Lo *criollo* aquí designa algunas referencias a lo provincial, a través de sus equipos de fútbol y de su paisaje serrano.

El asado se parodia tanto como *La última cena*, la costumbre adquiere un sentido sacro, a la vez, machista y patriarcal. En definitiva, *lo criollo* en esta imagen se sintetiza como costumbrista, sagrado, homosocial y patriarcal.

### **Gaicho Gil**

#### Diégesis y metadiégesis

En una primera lectura, esta imagen propone un relato de *lo criollo* sostenido en un metarrelato: la leyenda del Gauchito Gil (9). López parafrasea e ironiza la creencia popular. Al suprimir el diminutivo suprime el carácter afectivo del sustantivo que funciona en otro contexto enunciativo.

#### Personajes, espacio y tiempo

En esta imagen no hay emotividad afectiva, sino un carácter duro en la pose de un hombre con vestimenta típica del gaucho argentino, con boleadoras y un cuchillo filoso. El personaje mira a cámara y se autoconstruye como peligroso, sostiene un arma y apunta contra el espectador. Detrás de él, aparecen los pastizales —que López menciona en su texto introductorio de la serie— y un camino marcado en el suelo que conduce a la cruz: así tanto el símbolo cristiano como el profano se fusionan —y funcionan— en esta fotografía. A pesar de que la imagen caracterice a un hombre adusto, el título de la fotografía despierta un sentido más ligado a lo cómico derivado de la presencia del lunfardo. Por un lado, se define al personaje como gaucho y se lo califica de “gil”, es decir, de tonto.

El tiempo del enunciado remite a 1870, tiempo en el que transcurre la vida de Antonio Gil. La producción fotográfica data del 2008, año en que se produjo el conflicto entre el Gobierno nacional y las patronales agropecuarias por la llamada 125 (10) y que desde los medios monopólicos argentinos se desvirtuó como *la pelea del Gobierno contra el campo*. Si bien la imagen no reproduce el conflicto, ironiza la figura del gaucho, personaje relacionado con el espacio rural y sus costumbres. Al respecto, López dice en su página web oficial: “La Argentina son unos pastizales al sur con el guachaje en pedo riéndose de chistes que nunca entendí”.

En el espacio del relato, el personaje se sitúa en exteriores, se presentan algunas marcas rurales como los pastizales secos, el paisaje llano de la pampa argentina, aunque no típico de la zona del litoral de donde procede la leyenda.

En esta imagen la parodia funciona, por un lado, a nivel lingüístico, “gil” no refiere al apellido del hombre de la leyenda popular sino al sentido del lunfardo y, por otro lado, a nivel visual, la imagen por sus cualidades formales imita, con un alto nivel de realismo, las imágenes más populares del *Gauchito Gil*, aunque lo hace en actitud amenazante más en relación con la construcción del gaucho malo representada en la literatura de José Hernández y en el cine de Leonardo Favio (11). En un primero momento, lo *criollo* se relaciona con las creencias populares, sus mitos y leyendas, el estereotipo del gaucho, el lunfardo, lo rural y parte del paisaje argentino.

### ***Il piccolo vapore (la biblia y el calefón)***

#### Diégesis y metadiégesis

En *Il piccolo vapore* aparecen lo urbano, la inmigración y la figura mítica de Carlos Gardel. Entendemos que aquí el metarrelato es múltiple. Por un lado, se sostiene en el mito de Gardel “cada día canta mejor” remitiendo a la temprana muerte del cantor. En este marco de creencias y mitificaciones la figura de Gardel, incluso, adopta la definición de santo popular. La figura del cantor contribuye con una hegemonía nacional en relación con la música del tango. Finalmente, también aparece representada aquí la imagen del inmigrante, inmovilizado en un tiempo y en un lugar: principios del s. xx en los conventillos del barrio porteño de La Boca.

#### Personajes, espacio y tiempo

La imagen se compone de cuatro personajes. En un plano cercano al espectador, una mujer come tallarines de un plato de plástico; en un plano siguiente Carlos Gardel parado se agarra la solapa de su traje; detrás, dos hombres, uno que toca el bandoneón, el otro, parado contra el marco de la puerta con un cuchillo en la mano —inferimos que realiza alguna acción en relación con la cocina—. Tanto los personajes humanos como los personajes que figuran en las pinturas de los muros presentan consonancias con el tango y, por ende, con la ciudad de Buenos Aires. Los personajes parecen interrumpidos y sus acciones, detenidas. No se muestran felices, sino más bien preocupados.

El espacio donde se produce la puesta en escena es un conventillo de La Boca, barrio mítico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Lugar de asentamiento de los inmigrantes llegados a Buenos Aires hacia fines del s. XIX. La Boca, a la vez, es referenciado en las pinturas de los muros: en la camiseta del club Boca Juniors del personaje, en la esquina de Caminito y en los conventillos que tiene el bandoneonista de fondo. El espacio inmoviliza la historia de los inmigrantes que parecen perpetuarse en esos lugares y sedimenta el relato que cuenta su protagonismo en la construcción nacional parcializando la historia nacional, que oficialmente invisibilizó la presencia de los pueblos originarios. El tiempo de la enunciación es un tiempo actual —la puesta data del 2007—. En tanto que el tiempo del enunciado puede ubicarse a fines de los años 30 por la presencia de Gardel y por la vitalidad del conventillo. Lo *criollo* transita aquí lo urbano, el conventillo, los personajes entre lo mundano y lo mítico y las inmigraciones.

### Una aproximación al mito

Hemos hecho referencia en vastas oportunidades al mito sin detenernos en su definición. La importancia del término en esta serie nos acercará a retomar algunas ideas expuestas durante nuestro artículo.

En 1957 Roland Barthes escribe *Mitologías*, este texto interroga profundamente el mito en la actualidad, en un contexto histórico, fuertemente estructuralista. A pesar de ello, hemos de considerar algunas importantes reflexiones del autor para avanzar en los conceptos propuestos en la serie.

Barthes propone una caracterización del mito en el marco del sistema capitalista y, en ese contexto, el mito se entrega a las representaciones que la burguesía “se hace y nos hace de las relaciones del hombre y del mundo” (Barthes, 2008: 139), contribuyendo así a la naturalización de normas y valores que impone. El mito así se despolitiza, fundamenta como natural una intención histórica, y la relación con el hombre pasa a ser de uso y no de verdad. Sin embargo, en el apartado “El mito, en la izquierda”, Barthes afirma que frente a esa despolitización sobre el cual el mito —en la derecha— descansa, hay una resistencia del “habla que permanece política” (Barthes, 2008: 140). Y, se vuelve a la distinción propuesta entre lenguaje-objeto y metalenguaje. Barthes ejemplifica el lenguaje-objeto de la siguiente manera:

Si soy un leñador y, como tal, nombro el árbol que derribo, cualquiera sea la forma de mi frase, hablo el árbol, no hablo sobre él. Esto quiere decir que mi lenguaje es operatorio, ligado a su objeto de una manera transitiva: entre el árbol y yo lo único que existe es mi trabajo, es decir, un acto. Ese es un



lenguaje político; me presenta la naturaleza solo en la medida en que quiero transformarla (Barthes, 2008: 143).

Y sobre el metalenguaje agrega:

Pero si no soy leñador, ya no puedo hablar el árbol, solo puedo hablar de él, sobre él. Mi lenguaje deja de ser el instrumento de un árbol actuado, ahora el árbol cantado se convierte en instrumento de mi lenguaje (Barthes, 2008: 143).

En la serie *Sub-realismo criollo*, Marcos López expone, parodia mediante, un acto de resistencia y transformación de lo naturalizado, y manifiesta lo que para Barthes sería un *lenguaje político*. López es el leñador de Barthes, pues entre la obra y el fotógrafo existe un trabajo, un hacer que define la transitividad con respecto a la serie. En definitiva, los mitos que podemos reconocer en las fotos analizadas son:

1. *La última cena* descansa sobre el interés mítico de la universalización del arte occidental, la religión y el patriarcado occidental.
2. El santoral profano argentino, la imagen del gaucho y de la ruralidad del paisaje argentino. El mito aquí se apodera de algunos aspectos de la religión católica, puesto que la iconología santoral adopta la estética y la moral de la religión oficial. Por otro lado, la imagen del gaucho mitificada eterniza (y sintetiza) un tipo argentino asociado con la brutalidad, el resentimiento y la ignorancia, figura que descansa en oposiciones naturalizadas acordes con una idea de nación: civilización y barbarie, interior y capital.
3. El mito de la inmigración y Gardel. El mito aquí se apodera de todo, dado que es expansivo, asume a la inmigración como base desde donde se erige lo nacional, anulando así la historia de los pueblos originarios, es la *privación de la historia* que postula Barthes como una forma retórica que adopta el mito. En tanto el mito Gardel instala la nacionalidad del tango, hegemonizando así esta forma por sobre otras formas musicales provenientes del interior del país. El relato sobre lo nacional en López se sostiene así en una fuerte presencia mítica, aunque re-significada.

### **Algunas consideraciones finales**

El trabajo realizado por López es exhaustivo, *Sub-realismo criollo* se sumerge de lleno en el arte europeo, americano y latinoamericano, expresa una occidentalización trastocada, invertida y cristiana.

Los sentidos de la obra, trascienden, en la medida en que son recuperados en recepción los múltiples *relatos* que la componen. La narración que el fotógrafo propone re-significa modos hegemónicos de representación. En el mundo de López la realidad solo puede ser parodia. Lo sagrado se torna profano. Existe una crisis de los valores sacrosantos, pues el mundo necesita volver a ser definido.

Allí, precisamente, en ese límite, entre parodia y representación, actúa el *mito* como coartada, en términos de “no estoy donde usted cree que estoy; estoy donde usted cree que no estoy” (Barthes, 2008:215). Marcos López, tanto en su decir como en sus imágenes, trastoca los sentidos vertidos en ciertas disposiciones identitarias naturalizadas. Para hacerlo necesita y reclama su reconocimiento y, sobre todo, su visibilidad. La parodia es vital en ese contexto.

*Sub-realismo criollo* es una resistencia, un lenguaje político, que despliega algunos mitos solo en la medida en que quiere y, nos punza, a revisarlo y, en la medida de lo posible, a transformarlos.

## Notas

(1) Expresión del ex Gobernador de la provincia de Córdoba, José Manuel De la Sota. Se produjo al enterarse de que había sido electo gobernador (2011-2015), en alusión a una política “separatista” que nos define desde hace muchos años en el mapa argentino.

(2) La Reforma Universitaria en 1918, el Cordobazo en 1969. En el año 1974 —proscripto el peronismo— fue derrocado el gobernador de Córdoba Ricardo Obregón Cano. Lo sacó del poder un golpe de Estado encabezado por el relevado jefe de Policía, teniente coronel (r) Antonio Domingo Navarro, quien contaba con el aval de las autoridades nacionales. Se dice que este hecho marcó el comienzo del terrorismo de Estado en la Argentina.

(3) Los comensales son: Iván Alyskiewycz, Julio *Cachi* Fabre, Jorge *Tato* Ferral, Onofre Roque Fraticcelli, Mario Grinberg, Juan Longhini, Rubén Menas, Hugo Olmos, Oscar Páez, Víctor Quiroga, Tulio Romano, Pablo Scheibengraf y Oscar Suárez

(4) Ver texto de María Buenaventura sobre la fotografía de Marcos López *Esquina de Barracas* en [www.marcoslopez.com](http://www.marcoslopez.com)

(5) Este mismo juego lingüístico y conceptual se encuentra en la serie *Pop latino* que se bien presenta conexiones técnicas con el pop art, lo hace desde un concepto diferente haciendo hincapié en la crítica a la política de los noventa y sus valores. Sin duda, la serie marcó una ruptura con la fotografía latinoamericana que se producía hasta ese momento, entendemos que, a partir de esa ruptura, López indaga fuertemente en la identidad latinoamericana.

(6) En este punto seguimos las definiciones de Gerard Genette (1972) en *Figuras III* y entendemos por *relato* el discurso oral o escrito que materializa la Historia. En nuestro caso, lo constituyen las imágenes, y los textos escritos. La Historia hará referencia al contenido narrativo, a los acontecimientos relatados.

(7) Algunos estudios sobre la pintura hipotetizan la presencia de María Magdalena entre los discípulos —que eran 12 pero se representan 13— otros plantean que no hay una mujer en la obra, sino que Leonardo confería características andróginas a sus personajes. Entendemos que López asume la segunda posición, aunque sus personajes no sean andróginos.

(8) Hay diferentes versiones sobre esta leyenda, algunas cuentan que en Mercedes, Corrientes, un tal Antonio Mamerto Gil Núñez fue muerto al resistirse a pelear en la Guerra contra el Paraguay en 1878. Posterior a su muerte, su matador —un

sargento— recibió un milagro que salvó la vida de su propio hijo. Después, el sargento construyó con sus propias manos una cruz con ramas de ñandubay, que cargó sobre sus hombros y llevó al lugar donde había matado al gauchito. Colocó la cruz, pidió perdón y agradeció. La cruz dio el nombre al cruce de caminos y, con el transcurso del tiempo, se convirtió en un lugar de peregrinación.

(9) La Resolución 125/2008 fue un anuncio del Ministerio de Economía argentino durante el 2008 que proponía el establecimiento de un nuevo sistema de retenciones móviles a la exportación de trigo, maíz, girasol y soja, sujetando su aumento o disminución a la evolución de los precios internacionales, de modo que, a mayor aumento del precio internacional, menor impacto en los precios internos. También se incluían incentivos para la industria lechera y una mesa de negociación para el sector de la carne bovina. A raíz de ello, las cuatro patronales agropecuarias que reúnen al sector empresario de la producción agroganadera en la Argentina declararon una serie de medidas con el fin de interrumpir algunas actividades económicas de sus asociados, así como el transporte interurbano y las exportaciones agrarias, realizando cierres patronales parciales (*lock out*), bloqueos de rutas y puertos y otras medidas de acción directa. La protesta duró 129 días. Varias organizaciones, entre ellas, Madres de Plaza de Mayo acusaron a dirigentes ruralistas de intentar provocar la caída del Gobierno de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner, quien había asumido recientemente su primer mandato con el 45,29 % de los votos. Vale aclarar que la resolución contemplaba un aumento a las retenciones a las exportaciones de soja, producto que, por ese momento, llegaba a su precio histórico más alto. Luego de los reclamos, el Gobierno decidió remitirla a su tratamiento parlamentario. En el Congreso nacional la iniciativa oficial fue rechazada por un voto: el del entonces vicepresidente Julio Cleto Cobos.

(10) *El Martín Fierro*, de José Hernández y Juan Moreira, de Leonardo Favio basada en la novela homónima escrita por Eduardo Gutiérrez.

## Bibliografía

- Barthes, R. (1970-2007), *Mitologías*. Barcelona: Siglo XXI, pp.14-139; 143-215.
- Flores, A. (coord.) (2009), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística de la argentina*, Córdoba: Ferreyra Editor, p.152.
- González, V. (2011), *Fotografía en la Argentina 1840/2010*, Buenos Aires: Ediciones Arte x arte de la Fundación Alonso y Luz Castillo, p. 35-37.
- Savoini, S. (2010), "Relatos audiovisuales: formas y funciones de la narración en la cultura contemporánea" en proyecto de investigación "Relatos Audiovisuales": Formas y funciones de la narración en la cultura contemporánea" dirigido por la Dra. Sandra Savoini, con sede de trabajo en el Centro de Estudios Avanzados, UNC, subsidiado por SECyT-UNC. Período: desde enero 2010 - diciembre 2011. RS. SECyT 214/10. Córdoba. Pagina1.
- Triquel, X. (coord.) (2011), *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica*, Córdoba: Editorial Brujas
- Ruiz, S. (2010), "El poder de las imágenes: la especificidad de lo visual en la lucha por la imposición de sentidos" en *Ponencia del VII Congreso Nacional y III Internacional al de la*

*Asociación Argentina de Semiótica Cartografías de Investigaciones Semióticas (Resol. C.S 023/10), Misiones, p.4-5.*