



Facultad de Artes, Diseño  
y Ciencias de la Cultura



Universidad Nacional del Nordeste

***La construcción visual del cuerpo de los fieles y de la devoción a San La  
Muerte en el contexto carcelario. Reflexiones en torno al ensayo  
fotográfico “Un altar en la piel”.***

**TESISTA:**

Bazán Sofia Gabriela

Av. Monroe 3144 – Ciudad Autónoma de Buenos Aires

3624814804

[sofi.bazan@live.com.ar](mailto:sofi.bazan@live.com.ar)

**DIRECTOR/A:**

Dra. Cleopatra Barrios Cristaldo (UNNE/CONICET)

**MODALIDAD:**

Investigación *sobre* artes.

**PALABRAS CLAVES:**

Ensayo fotográfico, foto-libro, cárcel, cuerpo, San La Muerte



## ÍNDICE

### 1ª parte: Entrada

Formulación del problema y tema de investigación.....	4
Objetivos.....	6
Justificación.....	7
Antecedentes.....	9
Marco conceptual preliminar.....	12
Hipótesis.....	16
Metodología.....	17

### 2ª Parte: Los conceptos

La construcción social del cuerpo y el cuerpo en contexto carcelario.....	19
Cuerpo, devoción a San La Muerte y <i>embodiment</i> de fe.....	24
Imagen, cuerpo y la fotografía como “filtro cultural” .....	33
Ensayo fotográfico y foto-libro.....	37



### **3ª Parte: El análisis**

Contexto, estructura y contenido del foto-libro “San La Muerte, una voz extraña”.....	44
Aproximación analítica al ensayo fotográfico.....	49
La piel hecha lienzo y la corporización de la fe en foco.....	60
Otras iconografías sagradas y signos de identidad en el cuerpo-altar.....	63
La fotografía y el filtro cultural: una mirada al arte y oficio de Iván Almirón.....	73
El foto-libro como discurso: vínculo entre imagen y literatura.....	83

### **4ª Parte: Salida**

Conclusiones.....	87
Bibliografía.....	94
Anexo: índice general de imágenes y su puesta en página en el foto-libro.....	102



## 1ª Parte: Entrada

### Formulación del problema y tema de investigación

Existen prácticas y creencias que posibilitan a las personas vincularse con seres divinos, investidos de poderes o personas fallecidas “santificadas” por el pueblo consideradas mediadores ante la divinidad o lo sagrado. A estas prácticas y creencias, que implican procesos socio-culturales complejos y son generalmente desarrollados al margen, de forma independiente o paralela a los rituales institucionalizados, se las denomina como “religión del pueblo” o formas de “religiosidad popular”.

Las modalidades de vinculación de un grupo o sector social con lo sagrado que encarnan estas devociones populares, según Ameigeiras (2008), se concretizan en espacios de la memoria, con objetos y recuerdos, y en espacios físicos tales como los santuarios.

En el contexto del Litoral argentino existen diversos cultos populares. Entre ellos han cobrado especial notoriedad durante las primeras décadas del siglo XXI, la devoción al Gauchito Gil<sup>1</sup> y a San La Muerte<sup>2</sup>. La representación de las prácticas rituales en torno a esta última figura, que guarda estrecha vinculación con la visibilización de la primera<sup>3</sup>, es el foco de interés de esta investigación. Nos proponemos abordar un ensayo fotográfico publicado que registra tatuajes en honor a

---

<sup>1</sup>El culto a Antonio Gil, o la Cruz Gil, o mejor conocido como el Gauchito Gil que surge con la difusión de una leyenda a fines del siglo XIX pero cobra visibilidad nacional en la década de 1990. Consiste en una figura de un gauchito con pañuelo y vincha roja, con boleadoras y detrás una gran cruz también roja. Cada 8 de enero una multitud se reúne frente al lugar donde se encuentra la cruz donde, según los devotos, fue enterrado Antonio Gil, quien imprevista e injustamente, fue colgado cabeza abajo de un árbol y degollado por quienes lo conducían detenido ante las autoridades. Es uno de los Santos que ha alcanzado más desarrollo ya que su veneración se fue extendiendo desde el litoral al resto del país.

<sup>2</sup>O bien Señor de la Buena Muerte, Señor de la Paciencia y la Muerte, San Esqueleto. Uno de los relatos en torno a los orígenes de la devoción señalan que el Santo era un monje jesuita o franciscano que comenzó a ayudar a enfermos de lepra. Un día unos misioneros católicos, que le advirtieron que acabara con dicha tarea, aparecen en el lugar y lo encarcelan. El monje, en protesta, ayunó de pie en su celda. Luego de un tiempo lo encontraron muerto en esa posición apoyado en su bastón y convertido en una figura esquelética. También se dice que era un *Shamán*, debido a sus poderes curativos. El culto a San La Muerte se desarrolló en la zona de las provincias de Corrientes, Chaco, Misiones y Formosa y al actual Paraguay. Se lo representa como un esqueleto humano con una guadaña parado, sentado o en cuclillas, puede tener una túnica o estar totalmente expuesto. Su figura se ha multiplicado en tatuajes de devotos o es tallada en madera o hueso e incrustadas debajo de la piel.

<sup>3</sup>Frigerio sostiene que la presencia de la devoción a San La Muerte comienza a hacerse notar en los primeros años del siglo XXI “de la mano de la visibilidad progresiva de la devoción al Gauchito Gil” (Frigerio 2017).



San La Muerte en diferentes partes del cuerpo por parte de un grupo de devotos privados de su libertad en el contexto carcelario correntino.

El ensayo se titula “Un altar en la piel” y fue realizado por el fotógrafo chaqueño Iván Almirón. Se publicó en el año 2005 en un foto-libro titulado “San La Muerte, una voz extraña”. Además de las fotos con sus epígrafes, la publicación incluye textos académicos y periodísticos sobre la devoción popular.

Este foto-libro se divulgó en un momento en el que la devoción a San La Muerte comienza a tener visibilidad en la esfera pública luego de ser ocultada por muchos años. También esa notoriedad se da acompañada de discursos criminalizantes y estigmatizadores, principalmente difundidos por los medios de comunicación masiva. Estos discursos asocian al Santo con la muerte en términos negativos y a sus devotos con el ámbito de la marginalidad, la violencia y la delincuencia.

La deslegitimación que sufren la mayoría de las prácticas religiosas populares por parte de los discursos dominantes se acrecienta en el caso de San La Muerte porque esta figura se ubica en el extremo menos eclesiástico de las representaciones del Santoral popular argentino (Barrios, 2015; Frigerio, 2014). Sin embargo, en el contexto de la publicación de este foto-libro también empiezan a incrementarse las producciones visuales en torno a prácticas de religiosidad popular que se difunden en la prensa, el cine y otros espacios de arte que incorporan visiones diferentes y contrastan con las miradas deslegitimadoras.

A principios de los años 2000, por un lado, circulan series de ficciones televisivas como *Tumberos* (2002) que visibilizan la devoción a San La Muerte y el Gauchito en el contexto carcelario, pero continúan reproduciendo los estigmas y prejuicios propios de los discursos mediáticos. Por otro lado, en el ámbito de la pintura, la fotografía y las instalaciones, en esa época aparecen producciones que tienden a revertir las descalificaciones y valoran “los altares y manifestaciones devocionales como verdaderas instalaciones y performances producto de la creatividad popular” (Barrios, 2015). Por dar algunos ejemplos, Barrios cita la muestra “*Altares populares: el Gauchito Gil*”, con pinturas, videos y fotografías realizado en la sala Tono Rojo, en Buenos Aires en 2004; o la exposición “*Antonio Gil con ojos correntinos*” realizado en



el Museo de Bellas Artes de Corrientes donde aparecen figuras de San La Muerte asociadas a las del Gauchito Gil; diferentes producciones sobre altares y santuarios de Daniel Barreto, Sergio Gravier y en fotografía Marcos López, Estela Izuel, entre otros (Barrios, 2015). Aunque ninguno de los proyectos fotográficos está centrado en los fieles o la devoción a San La Muerte específicamente, existen algunos artistas plásticos del circuito comercial que, según Margarita Gentile (2008), eligen sus temas entre las devociones populares y que lo hacen en función del impacto en la venta, como es el caso de Joaquín Molina con su obra realizada en 2004 “Señor San La Muerte, ícono devocional” (Gentile, 2008).

En este marco, nos surgieron las siguientes preguntas que guiarán la investigación: ¿Cómo el ensayo fotográfico de Iván Almirón publicado en el foto-libro “San La Muerte, una voz extraña”, en 2005, construye los cuerpos de los devotos privados de su libertad y a la propia devoción a San La Muerte en el contexto carcelario correntino?; ¿Cuáles son las visiones y discursos que estas imágenes construyen sobre los cuerpos de los devotos prisioneros y de la devoción a este Santo popular en relación a los diversos textos lingüísticos que incluye el foto-libro?; ¿Cuál es el rol de la difusión de este ensayo y foto-libro en el contexto de estigmatización y de visibilización de la devoción a San La Muerte y también en el marco del incremento de producciones fotográficas sobre prácticas de religiosidad popular en el país?

## **Objetivos**

General:

- Analizar los modos en que el ensayo fotográfico de Iván Almirón publicado en el foto-libro “San la Muerte, una voz extraña” (2005) construye el cuerpo de los fieles y la devoción a San La Muerte en el contexto carcelario en relación a otros textos de la publicación y a su contexto de difusión.



### Específicos:

- Explorar las estrategias visuales a partir de las cuales las fotografías del ensayo fotográfico construyen el cuerpo de los devotos de San la Muerte en relación a los rituales de veneración al Santo y al contexto carcelario.
- Indagar en los modos en que las imágenes construyen sentidos en relación a los discursos lingüísticos que el foto-libro compila (epígrafes de fotos y escritos académicos y periodísticos sobre el culto a San La Muerte).
- Reflexionar sobre el rol que adopta esta publicación en el marco de los procesos visibilización de la devoción a San La Muerte y al aumento de producciones fotográficas sobre prácticas religiosas populares registrado a principios de los años 2000 en Argentina.

### Justificación

San La Muerte, también conocido como el “espíritu esquelético”, se construye en torno a un nombre e imagen que muchas veces resultan amenazantes y atemorizadoras (Frigerio, 2017). Frigerio señala que la representación del Santo como un esqueleto humano con guadaña asociado a la muerte, aunque tan solo es otra de las figuras del Santoral popular, junto al Gauchito Gil, la Difunta Correa, Gilda o Rodrigo, “ocupa el extremo menos eclesiástico de este espectro” (Frigerio, 2014).

Por su parte, Fidanza y Galera afirman que:

“...el culto a San La Muerte enfrenta la apropiación (no necesariamente religiosa) de esta figura como signo de transgresión. Por la creencia en su capacidad de resguardar contra la muerte a quien lo lleva tatuado o “incorporado” (incrustación bajo la piel de imágenes/payé), San la Muerte es un Santo comúnmente apropiado por aquellos sectores sociales que conviven con situaciones de violencia, sobre todo jóvenes en conflicto con la ley y privados de la libertad”. (Fidanza y Galera, 2014: 182)



Como figura de transgresión, que se percibe amenazante y por su situación de marginalidad en relación a las prácticas religiosas eclesíásticas, también los rituales y devotos del Santo fueron y continúan siendo permanentemente cuestionados, estigmatizados, descalificados y desvalorizados (Ameigeiras, 2008). Esto se observa sobre todo en los discursos de los medios de comunicación que asocian a San La Muerte con la delincuencia y violencia. Paradójicamente, han sido los medios que acrecentaron su visibilidad y difusión, aunque en la mayoría de las coberturas sosteniendo un discurso estigmatizante hacia las prácticas religiosas y sus devotos.

En la actualidad, la fotografía es uno de los medios de comunicación más importantes dentro de la cultura de la imagen. Desde la exploración y combinación de diversos géneros como el reportaje, la documentación y el arte, el acto fotográfico constituye un fenómeno de transmisión de información etnográfica no exenta de la expresividad y de la subjetividad del autor. Específicamente en los rituales y las celebraciones religiosas propone un espacio de acercamiento a través de numerosas visiones e ideologías (Sánchez Montalbán, 2004, en Barrios 2015).

En el caso de la difusión de las prácticas religiosas correntinas, la fotografía desde principios del siglo XX ocupó un rol central. Sin embargo, Barrios sostiene que los registros en su mayoría estuvieron restringidos a los cultos oficiales. A fines del siglo XIX y principios del siglo XX las prácticas devocionales fueron representadas por fotógrafos viajeros que recorrían el país en busca de imágenes encargadas por instituciones como la Iglesia para la difusión del ideal de conversión y de civilización impulsada y los fotógrafos comerciales que establecieron residencia en Corrientes, continuaron esa tradición. No obstante, en la década de 1990 y principios de los años 2000 comienzan a aparecer con fuerza registros relacionados a las prácticas religiosas populares. Las connotaciones se diversificaron porque las imágenes no sólo buscaron atender a los objetivos de la prensa y las instituciones eclesíásticas, sino también a intereses de la producción del campo del arte, el espectáculo y la publicidad (Barrios, 2015).

En este marco, en 2005 se publica “San La Muerte, una voz extraña”, un fotolibro que compila el registro del trabajo de campo y los escritos de autores como María Julia Carozzi, Rodolfo Walsh, Daniel Miguez, Gustavo Insaurrealde, entre otros, donde





se reflexiona sobre algunos aspectos de esta religión popular, como los orígenes y formas de devoción a San La Muerte. Lo más interesante de este libro, que tiene textos académicos y también periodísticos, son los dos capítulos visuales que lo componen. Uno de ellos se denomina "Imaginería" y consta del registro de tallas del Santo popular procedentes del Archivo del Museo del Barrio y tomadas por Dany Barreto, Juan Batalla y Néstor Paz. El otro se titula "Un altar en la piel" y presenta el ensayo fotográfico realizado por Iván Almirón que consiste en retratos de prisioneros devotos alojados en la cárcel de la ciudad de Corrientes acompañados por breves epígrafes. Estos registros destacan los cuerpos de los fieles tatuados realizados por los mismos como parte de los rituales de veneración al Santo.

Si bien, en el marco de la prensa e incluso los museos de arte locales en esta época se visibilizaban con fuerza otros cultos populares, como la devoción al Gauchito Gil como señalamos más adelante, este trabajo de Almirón cobra relevancia para nuestra reflexión porque fue el primero en visibilizar, desde el registro documental fotográfico, la devoción a San La Muerte en el ámbito carcelario correntino. También fue uno de los primeros ensayos fotográficos ligados al tema de la religiosidad popular que se publica en formato de foto-libro en la región.

Consideramos que esta investigación aportará reflexiones sobre la fotografía contemporánea regional en general, sobre las representaciones visuales sobre prácticas de religiosidad popular y, más específicamente, en torno al culto de San La Muerte en el Litoral argentino. A la vez, creemos aportará una mirada diferente sobre la construcción del cuerpo las artes visuales, y sobre todo en la fotografía.

Este proyecto de tesina se enmarca dentro de una investigación *sobre* las artes, aquella que tiene como objeto de estudio la práctica artística, extrayendo conclusiones válidas desde un enfoque teórico (Borgdorff, 2010).

## **Antecedentes**

Existen diversos estudios e investigaciones que abordan las representaciones de prácticas de religiosidad popular en el ámbito nacional e internacional, desde enfoques antropológicos, sociológicos, etnográficos y/o artísticos. Sin embargo, es importante señalar que no se conocen estudios previos que hayan analizado específicamente



ensayos fotográficos sobre las prácticas de religiosidad de San La Muerte y sus devotos en el contexto carcelario en el Litoral. Por ese motivo, citaremos algunos escritos que resultan significativos a ser retomados de acuerdo a los interrogantes y objetivos planteados.

La tesis *Re-presentaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentidos y formas de articulación de la cultura popular – masiva* (2016) de Cleopatra Barrios se centra en las representaciones fotográficas del Gaucho Gil. La autora analiza las imágenes como registro, expresión y recreación de las prácticas socio-culturales vinculadas a la figura popular e indaga su relación con las dimensiones documentales, artísticas y performativas que interactúan en la producción fotográfica. En este sentido, sus aportes se consideran en nuestro trabajo por abordar los modos en que dichas representaciones fotográficas actúan en la configuración, recreación y resignificación de la festividad de un Santo popular muy asociado a San La Muerte y de las representaciones de la religiosidad correntina, en general.

Barrios también reflexiona en la tesis *Viajar, fotografiar, re-semantizar prácticas religiosas correntinas. Imágenes del Gauchito Gil en la trama de las prácticas y los discursos* (2016) sobre cuatro producciones de la festividad y figura del Gauchito Gil, realizadas por cuatro fotógrafos en contexto de viajes entre 1999 y 2011. De este texto, retomamos aspectos del abordaje teórico metodológico de las imágenes y son de interés los conceptos de conjuntos y también de ensayos fotográficos, foto documental y artística, que incluye la investigación.

Por otra parte, el artículo *Imagen, texto y artefacto. La fotografía etnográfica del Gran Chaco argentino en publicaciones impresas contemporáneas* (2015) de Alejandra Reyero reflexiona sobre la inclusión de la fotografía etnográfica chaqueña en publicaciones especiales como foto-libro, libro-ensayo fotográfico o libro-álbum. De sus aportes consideraremos relevante para nuestro trabajo la indagación de las posibilidades, efectos y motivaciones de la relación entre imagen y palabra en dichas publicaciones.

Otro trabajo relevante *Ensayo fotográfico sobre tres estaciones de ferrocarril del ramal Belgrano sur (sureste chaqueño)* (2014) de Aníbal Javier Pérez, tesis de Licenciatura de la FADyCC, donde, si bien no aborda la temática de la religiosidad



popular, resulta de interés su propuesta de producción de un ensayo fotográfico en sí. Allí el autor indaga sobre las dimensiones subjetivas y la memoria emotiva que atraviesa la producción y, principalmente, es importante el abordaje de la función de la imagen y estética fotográfica y su proceso creativo.

Debemos mencionar también la ponencia *Cuestión de Género: el Tatuaje en libertad y en contexto carcelario* (2014) de Karina Parras y Claudia Rosa donde se analizan cómo una práctica cultural como el tatuaje construye en el escenario carcelario imbricaciones de subjetividad e identidades específicas. A la vez, sirve de antecedente *El tatuaje carcelario en tiempos de cibercultura* (2015) de Claudia Rosa y Daniela Godoy, un trabajo que intenta visualizar la compleja vinculación del tatuaje, como expresión cultural, con las prácticas de socialización de los presos.

A su vez, resulta de nuestro interés el capítulo *San La Muerte. Estética y estilos de veneración al Santo de La Muerte* de Elena María Krautstoftl y César Iván Bondar perteneciente al libro *Lecturas antroposemióticas sobre la muerte y el morir desde Latinoamérica* (2015). Este texto expone en un apartado los modos de relación y configuración de las vivencias que se tejen entre los devotos y el San La Muerte. Estas visiones serán tomadas en cuenta por analizar las experiencias de la incrustación y el tatuaje como formas que convierten al cuerpo en una encarnación o corporificación (*embodiment*) de fe-devoción-entrega-consagración, proceso en el que Almirón focaliza para concebir su ensayo.

Por otra parte, Mónica Lacarrieu en su artículo *El arte fuera del lugar del arte* (2008) reflexiona sobre los tiempos contemporáneos donde el arte y los artistas trascienden el estrecho sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra, y ocupan nuevos espacios que exceden los circuitos tradicionales. Los aportes que consideramos en esta investigación serán los del análisis de la introducción de “la cultura popular” en el espacio del arte, especialmente de cultos populares y Santos como en el caso del ensayo de Iván Almirón y las implicancias su publicación en foto-libro.

En lo que respecta a foto-ensayos referido a esta temática, retomamos el trabajo del fotógrafo Jorge Luis Santos García en el foto-libro *Pido, Prometo y Pago* (2016). Presenta 67 fotografías sobre las manifestaciones del fervor religioso venezolano. El



material visual fue producido durante ocho años y la edición impresa se presentó en marzo de 2017 en la ONG (Organización Nelson Garrido). En una entrevista para el portal web *Contrapunto* Santos García sostiene que siempre trabaja con un criterio de trascendencia, que se trata de dejar memoria para cuando haya muerto, se considera fiel a la perpetuidad documental. Como aportes debemos considerar el planteo del autor sobre la producción del foto-libro a través del cual deja registro y conserva memoria de su paso como fotógrafo al futuro.

Asimismo, el libro *Destiempos* (2013) del fotógrafo argentino Eduardo Longoni exhibe un ensayo fotográfico de la Quebrada de Humahuaca, los niños, las costumbres, la fe, el misterio de los monjes, el carnaval y el tiempo en Argentina. Y del mismo autor, es interesante *La fe en la piel*, un reportaje fotográfico sobre las celebraciones del Gauchito Gil que conforma el foto-libro *Superficies* (2013) realizado junto con Jorge Piccini. De este trabajo se rescata la construcción de un discurso similar al buscado por Almirón en torno a la inscripción de la fe en la piel. Asimismo, todos los ensayos brindan aporte sobre la noción que los autores tienen de los foto-libros. Longoni por ejemplo sostiene que éstos “hacen revivir a las imágenes, les brindan sentido y las hacen decir” (Longoni, 2013).

### **Marco conceptual preliminar**

Esta investigación adopta un enfoque interdisciplinar y tomará especialmente categorías conceptuales vinculadas al campo de la antropología del cuerpo y de la religión, los estudios sobre el cuerpo en la fotografía, el análisis del discurso, la historia de la fotografía y la semiótica visual. En ese marco, decidimos estructurar la tesis a partir de una serie de definiciones que consideramos importantes para nuestro planteo: *construcción social del cuerpo; cuerpo en contexto carcelario; cuerpo, devoción a San La Muerte y embodiment de fe; imagen y cuerpo, fotografía como filtro cultural;* además de los conceptos de *ensayo fotográfico* y *foto-libro*.

En relación a la construcción social del cuerpo y el cuerpo en contexto carcelario se tomarán los conceptos planteados por David Le Breton en las obras *Antropología del cuerpo y modernidad* (1990) y *La sociología del cuerpo* (2002). También se tomarán los aportes de Pierre Bourdieu en *Notas provisionales sobre la percepción social del*



*cuerpo* (1986) quien sostiene que las propiedades corporales, en tanto productos sociales, son aprehendidas a través de categorías de percepción y de sistemas sociales de clasificación atravesados por pertenencias de clase, religiosas y culturales. En el mismo sentido se tomarán los desarrollos de Erhard Heidt en el texto *Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano* (2004).

Siguiendo a estos autores, partimos de la premisa que sostiene que el cuerpo humano es interculturalmente variable, expresa la afiliación a un ámbito de las distintas sociedades o culturas o también dentro de nuestra sociedad. Es un medio simbólico de las relaciones sociales y del orden y desorden social. Esa definición es crucial para entender la noción del *cuerpo en contexto carcelario*. Esta dimensión se desarrollará a partir de la obra de Michel Foucault en *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (2002). Desde esta perspectiva comprendemos que el cuerpo prisionero es el blanco privilegiado del poder que ejercen las instituciones de las cárceles. El autor de *Vida y muerte en la cárcel. Estudio sobre la situación institucional de los prisioneros* (2006) Víctor Payá retoma esta noción y sostiene que el cuerpo cautivo es propiedad del Estado.

Sin embargo, aun cuando la prisión ejerce una regulación sobre el cuerpo, éste no es completamente controlado. Los sujetos a través de diversas operaciones sobre su cuerpo expresan pensamientos, estados de conducta, o cualquier forma de ser, transformándose con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.

En relación a las nociones de cuerpo, religión y *embodiment* de fe se tomarán los desarrollos de Jorge Yllescas Illescas, en la obra *Los altares del cuerpo como resistencia ante el poder carcelario* (2017), César Iván Bondar y Elena María Kraustofl, en la obra *San La Muerte. Estéticas y estilos de veneración al Santo de La Muerte* (2015).

Comprendemos que los sistemas de creencias en las cárceles como las prácticas de religiosidad popular también pueden ser entendidas como formas de resistencia al poder carcelario; así como la apropiación de espacios de la institución para los altares y la inscripción del tatuaje en el espacio de sus cuerpos para expresar sus estados pasionales de fe (Yllescas Illescas, 2017; Bondar y Kraustofl, 2015).



Ahora bien, si revisamos las diferentes visiones en torno a la relación entre *cuerpo y religión* observamos que, desde perspectivas religiosas como el caso de la iglesia evangélica, el cuerpo no sólo es una entidad física sino también es considerado templo del Espíritu Santo. Desde esa visión, la desatención de varios cuidados físicos del cuerpo, o la intervención de ese templo a través de tatuajes y perforaciones siguiendo intereses personales, han generado opiniones negativas en la percepción social (Olivas Fernandez y Odgers Ortiz, 2015).

También Heidt (2004) define al cuerpo como símbolo y analiza el modo en que este se transforma dentro de un grupo de manera intencionada o involuntaria con tatuajes, circuncisiones, un cambio de estilo en el pelo, generando así la filiación a una comunidad o clase social. El autor recuerda que dentro de la religión cristiana históricamente se tuvo una actitud negativa hacia el cuerpo. Por un tiempo el cuerpo fue considerado inferior al espíritu, hasta que aparece la noción del Dios cristiano solamente es tangible y representable en forma corporal humana. En esa encarnación, el cuerpo humano participa de cierto grado de divinidad. El cuerpo es santuario (Heidt, 2004).

En las prácticas ritualizadas ligadas a las devociones populares, los tatuajes e incrustaciones de reliquias bajo la piel que desde otras religiones puede entenderse como una profanación del templo divino, en estos casos son concebidos justamente como una encarnación, corporificación de la fe. Thomas Csordas en *Embodiment as a Paradigm for Anthropology* (1990) utiliza la noción *embodiment* para entender al cuerpo como sustrato existencial de la cultura; no como un objeto sino como un sujeto. No es sólo una entidad biológica, material, sino un campo de experiencias perceptuales definido por un modo de presencia y compromiso con el mundo. Mauricio Molina también indaga sobre esta idea en el capítulo *El cuerpo y sus dobles* (en Pérez, 2004) al afirmar que los tatuajes saturan al cuerpo de signos transformándolo. Del mismo modo, la fotografía que registra esos cuerpos y las formas de vinculación de los fieles con la divinidad a través de los cuerpos, realiza la construcción de un relato visual de los mismos. En este sentido, también seguimos los desarrollos de Raquel Guido en *Cuerpo: soporte y productor de múltiples imágenes* (2006) quien resalta el rol del arte visual en la construcción y transformación de imágenes del cuerpo, y los planteos de Philippe Dubois en *El acto fotográfico y otros ensayos* (2008).



En cuanto a los desarrollos sobre el concepto de *ensayo fotográfico*, Cleopatra Barrios en *Viajar, fotografiar, re-semantizar prácticas religiosas correntinas. Imágenes del Gauchito Gil en la trama de las prácticas y los discursos* (2016) plantea que se define por un relato que tiene determinada orientación valorativa (Barrios, 2016). Tomamos también la obra *Ensayo fotográfico sobre tres estaciones de ferrocarril del ramal Belgrano sur (sureste chaqueño)* de Aníbal Pérez (2014) quien recurre a la denominación del ensayo fotográfico (*photoessay*) propuesta por Eugene Smith durante el desarrollo de un trabajo fotográfico en Japón entre 1971 y 1975 sobre la población de la Bahía de Minimata, una villa de pescadores contaminados por el mercurio vertido por la empresa Chisso Corporation (Ledo, 1998). El autor cita las palabras de Smith: “un ensayo fotográfico debe estar pensado, cada foto en relación con otras, de la misma manera que se escribe un ensayo. Quizás la estructura de una pieza teatral sea la mejor comparación” (Hill y Cooper en Pérez, 2014: 5).

A su vez, seguimos a Alejandro Vásquez Escalona en *El ensayo fotográfico, otra manera de narrar* (2011) y comprendemos que abordar un ensayo fotográfico debe seguir ciertos principios: observación participante, trabajos de ciclo largo, libertad creativa, conciencia de la función activa del receptor, unión de emociones y reflexión (Vásquez Escalona, 2011). En el caso del análisis, podemos señalar que la producción fotográfica de Iván Almirón se plantea como un ensayo que se define por una ordenación, composición de imágenes y palabras con un sentido específico que le quiso otorgar el autor. Pero además ese ensayo forma parte de un foto-libro que por un lado se orienta a destacar el trabajo fotográfico, pero por otro resalta los escritos de reflexión académica, etnográfica, filosófica y periodística. Es por eso que se convierte en un producto cultural y en un modelo de expresión como lo define Horacio Fernández en *Fotolivros e História Comparada da Fotografia na América Latina: Reflexões teóricas e possibilidades de investigação* (2013) de Carlos Sampaio Barbosa. En nuestro caso el foto-libro se caracteriza por una narrativa visual producto del esfuerzo de Almirón que también entra en tensión o diálogo con el discurso otros siete escritores y dos compiladores que hacen de la publicación un “artefacto cultural” complejo (Reyero, 2015).





## Hipótesis

Las personas que se encuentran privadas de su libertad forman parte de un sector excluido de la sociedad. El sistema carcelario impone e inscribe prácticas de regulación en los presidiarios. Uno de los lugares donde el sistema normativo y punitivo deja sus marcas es en el cuerpo de los presos. Sin embargo, ese control no es total. Los cuerpos también logran sortear los límites del poder carcelario. Los presidiarios realizan diversas inscripciones en sus cuerpos y expresan en y a través de ellos recuerdos, vivencias, creencias y formas de fe, convirtiéndolos en un medio que tiene un valor expresivo, simbólico y de vinculación con la sociedad.

En escenarios como la cárcel, particularmente las prácticas de religiosidades populares, como el culto a San La Muerte, expresan formas de resistencia al poder penitenciario y de adscripción de identidades individuales y colectivas. Los presos se apropian de sus espacios para colocar altares en honor al Santo que veneran o bien construyen sus propios cuerpos como altares y santuarios donde se inscribe la devoción al Santo. Los tatuajes e incrustaciones bajo la piel de tallas de San La Muerte se vuelven el medio que vincula al devoto con el Santo; pero que también expresa la adscripción a una creencia en relación con una comunidad.

Del mismo modo en que las inscripciones en la piel y las prácticas rituales ligadas a ellas estructuran el cuerpo de los devotos en el contexto carcelario, también la fotografía que registra esos cuerpos y las formas de devoción individual y colectiva asociadas a ellos, realiza la construcción de un relato visual de los mismos. En esa construcción incide la elección de un recorte, una composición y una ordenación narrativa de las imágenes en relación a un título y otros textos que incluyen su publicación.

En este sentido, consideramos que el ensayo fotográfico “Un altar en la piel”, realizado por Iván Almirón y publicado en el foto-libro *San La Muerte. Una voz extraña*, en 2005, construye una particular visión de los cuerpos de los presidiarios en relación con la divinidad atravesada por los intereses del autor e influencias del contexto socio-cultural. A partir de procedimientos técnicos, estéticos y documentales enfatiza la configuración de esos cuerpos como santuarios; muestra una corporificación de la fe en





los presos. Mientras que los epígrafes dan cuenta de otras identidades de los retratados. Registran, por ejemplos, sus nombres y localidades de procedencia.

Además, esta producción fotográfica es uno de las primeras dedicadas a una práctica de religiosidad popular y desde el registro fotográfico documental en publicarse en formato foto-libro en la región. En ese sentido, la publicación significa una contribución desde la fotografía documental a las diversas miradas sobre las prácticas religiosas populares del Litoral que empezaron a exponer otras producciones visuales (pinturas, instalaciones, audiovisuales) a principios de los años 2000 en el campo de las artes. Asimismo, el ensayo fotográfico, en relación a los diversos textos que incluye el foto-libro, también contribuye en esa época a visibilizar una forma de ritual popular ocultado, estigmatizado y cuestionado en el contexto correntino.

## Metodología

Esta investigación se inscribe en una perspectiva cualitativa, adoptará un enfoque interdisciplinar y para el desarrollo del análisis se valdrá principalmente de los instrumentos y herramientas del *método iconográfico – iconológico*, el *método indiciario* y operaciones de la *Semiótica Visual*, además de las categorías analíticas mencionadas en el apartado anterior.

Para el análisis de las imágenes utilizaremos en primer lugar el *iconográfico – iconológico*, propuesto por Panofsky y releído y adaptado por Kossoy (2001) al caso del análisis de fotografías, ya que nos permite un abordaje de la forma y el contenido vinculado a ciertos documentos de referencia literaria e histórica, los estilos y las subjetividades del autor.

Específicamente, los instrumentos tomados de este método incluirán una primera etapa dedicada a la descripción formal de los elementos que componen las imágenes (etapa pre iconográfica); el análisis del significado y de los elementos simbólicos y alegóricos (etapa iconográfica); y el significado teniendo en cuenta los intereses del autor (etapa iconológica).

Seguidamente, se retoman los aspectos del *método indiciario*, que desde los planteos de Ginzburg (2008) implica un conocimiento basado en la recopilación e interconexión morfológica de huellas, rastros o indicios de casos y contextos



particulares e inferir a partir de ellos realidades más complejas. Desde este método se pretende dar cuenta de los detalles que pasan desapercibidos. Implica identificar las huellas de contexto en el discurso visual del caso del ensayo fotográfico sobre los fieles tatuados y con incrustaciones que permitan inferir aspectos más generales sobre el carácter general de esta devoción ligada al ámbito carcelario, sus significaciones en relación a otras prácticas de religiosidad populares y sus modos de visibilización.

Asimismo, de los estudios de la *Semiótica Visual* se tomarán principalmente los aportes de Roland Barthes sobre la lectura de la imagen (Barthes, 1964; 1987). Se utilizarán las nociones de *denotación* y *connotación* para describir aquello que las imágenes muestran, representan y significan en relación al contexto cultural de su publicación. También serán utilizadas las nociones de *anclaje* y *relevo*, planteadas por el mismo autor para indagar los modos en que las fotos construyen sentidos en relación a los discursos lingüísticos que el foto-libro compila (epígrafes de fotos y escritos académicos y periodísticos sobre el culto a San La Muerte). Esto implicará ver si el mensaje lingüístico constituye el control de la diseminación de sentidos de la imagen, si se plantea un correlato entre la imagen y la palabra, o si la palabra y la imagen están en una relación complementaria (Mambrin, 2017).



## 2ª Parte: Los conceptos

### La construcción social del cuerpo y el cuerpo en contexto carcelario

El concepto “cuerpo” proviene del latín *corpus* y se refiere a algo que tiene extensión limitada y es perceptible por los sentidos. O bien un conjunto de sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo. Son muchas las definiciones y significados que existen del “cuerpo”, y abrir un debate acerca de dicho concepto es considerar y retomar la multiplicidad y diversidad de los discursos y planteos que se han desarrollado en el transcurso de la historia.

Muchos antiguos filósofos se han encargado de estudiar en profundidad al cuerpo, abordando sus usos, visiones y alcances diferentes. En el siglo XIX, Karl Marx fue uno de los autores que originó la discusión sobre el cuerpo como un producto social. Para Marx, el hombre no es un ser abstracto, exterior al mundo, sino que el hombre es en el mundo; esto es, el Estado y la sociedad. Dicho pensamiento luego influyó en los planteamientos de obras contemporáneas como en el caso de la noción de construcción del cuerpo adoptada por David Le Breton (1990) y Pierre Bourdieu (1986), y la de cuerpo dócil y normado de Michel Foucault (2002). Marx en “El Capital” (1977) proporciona un análisis clásico de la condición corporal del hombre en el trabajo. Estos estudios consideran al cuerpo, desde un enfoque sociológico, no como una naturaleza cuyas claves se encuentran solamente en factores biológicos, sino como una forma moldeada por la interacción social (Le Breton, 2002).

En este sentido, Le Breton (1990) entiende al cuerpo como una construcción simbólica, es decir que el hombre no es aislable. Para el autor la construcción del cuerpo resulta de un contexto social y cultural y está modelado por representaciones e imaginarios. Sin el cuerpo el hombre no existiría y vivir implica considerar al cuerpo como algo simbólico.

Para Le Breton las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona, aunque cada sociedad posee un saber singular sobre el cuerpo: sus constituyentes, sus usos y sus correspondencias le otorgan un sentido y valor diferente.



Como en el caso de las sociedades tradicionales quienes no distinguen al cuerpo de la persona; en contraposición a ésta, en las sociedades occidentales el cuerpo es el lugar de la cesura, de la soberanía del ego, es la parte indivisible del sujeto, es el “factor de individuación” (Durkheim, 1967). Este individualismo propio de las sociedades occidentales es el resultado de la búsqueda de la autonomía de los sujetos que, a su vez, tiene consecuencias sensibles en el tejido cultural, marcando un distanciamiento de los elementos culturales tradicionales. El cuerpo, entonces, se convierte en el lugar de los límites y libertad del sujeto, de su diferencia y distinción, y “cada autor construye la representación que él se hace del cuerpo, individualmente, de manera autónoma (...)” (Le Breton, 1990: 15).

Siguiendo esta misma noción, Pierre Bourdieu (1986) sostiene que el “cuerpo” es un lenguaje de la “naturaleza” que revela ciertas propiedades, aquello oculto y verdadero, que suele mostrarse casi inconscientemente controlado y controlable, en otras palabras, “el cuerpo habla incluso cuando uno no quiere que hable...” (Bourdieu, 1986: 184). Este lenguaje “natural” es, en realidad, el lenguaje de la identidad social, es un producto social. Del mismo modo, Erhard Heidt (2004) recuerda que Marcel Mauss afirma que “(...) no existe nada “natural” en el modo como los seres humanos utilizan sus cuerpos, ya sea en su postura, su movimiento o cualquier otra técnica corporal (...) todo ello es moldeado culturalmente” (p.46).

En este sentido, estaríamos hablando de los procesos de socialización que moldean a los sujetos y a sus cuerpos. El cuerpo permite observar lo social, leer y traducir ciertas propiedades como las condiciones de trabajo, los hábitos de consumo, la clase social, el *habitus* y la cultura. Aquí resulta importante rescatar la noción de *habitus*, desarrollado también por Bourdieu, que refleja el primer acercamiento a lo corporal más allá de lo meramente orgánico; esto es, a las estructuras sociales incorporadas por los agentes a lo largo de su vida e historia, “lo corporal” se refleja a través de actitudes cotidianas y colectivas.

Es decir, a las propiedades puramente físicas, se le suman otros aspectos modificables de tipo estético: peinado, barba, maquillaje, vestimenta, gestos, posturas, etc. Estas dimensiones corporales son, en igual medida, marcas sociales que le dan



sentido y valor a la posición del sujeto. Ya Marcel Mauss (1991) presenta aproximaciones a las técnicas corporales y señala que los modos en que llevamos nuestro cuerpo, lo que hacemos con él, se vinculan con la edad, el sexo y, en general, con todos los aspectos identitarios de los sujetos.

El cuerpo, entendido como construcción social, es aprehendido de acuerdo a relaciones de percepción social del propio cuerpo que a su vez están atravesadas por pertenencias de clase, religiosas y culturales. A estas consideraciones, Bourdieu añade:

“La relación con el mundo es una relación de presencia en el mundo, de estar en el mundo, en el sentido de pertenecer al mundo, de estar poseído por él, en la que ni el agente ni el objeto se plantean como tales. El grado en el que se invierte el cuerpo en esta relación es, sin duda, uno de los determinantes principales del interés y la atención que se implican en él, y de la importancia –mensurable por su duración, su intensidad, etcétera– de las modificaciones corporales resultantes (...). Aprendemos por el cuerpo. El orden social se inscribe en los cuerpos a través de esta confrontación permanente...”  
(Bourdieu, 1999: 186).

El cuerpo es considerado no tanto un cuerpo significado sino más bien un productor de sentido en sí mismo. Los hábitos corporales se basan en ciertas acciones que los moldean, de esta forma, el cuerpo produce un sentido práctico que siempre está relacionado con la sociedad en la que vivimos y es definido en base al conjunto global de posiciones. Y en palabras de Heidt (2004) la construcción que el hombre hace de este mundo, de su “realidad” no se refiere a la construcción de acontecimientos o cosas, sino a la construcción de significado que supuestamente tienen los acontecimientos y las cosas, una construcción que está condicionada social y culturalmente; por tanto, no solo es modificable históricamente, sino que también puede variar de una cultura a otra. Los agentes lo hacen colectivamente de generación en generación en lo que Bourdieu denomina el proceso de socialización. Ser cuerpo es ser-en-el-mundo; el cuerpo es un dispensador de sentido: adopta significados y brinda y comunica sentidos.



Como afirmamos en el párrafo anterior, el cuerpo permite exhibir marcas de posición; esto es, posición familiar, rango social, afiliación tribal y religiosa, edad, sexo, etc. (Turner, 1994). Por esta razón el cuerpo es interculturalmente variable, afirma Heidt (2004). En el ámbito de las distintas sociedades o culturas, o bien, dentro de nuestra sociedad, encarnamos una posición o afiliación de clase diferente. Existe un uso intencional del cuerpo como símbolo de grupo que se encarga de traslucir costumbres y formas de comportamiento cotidianas a partir de condiciones socioeconómicas y de funciones sociales.

El cuerpo, además de ser considerado un medio simbólico de las relaciones sociales y del orden social, también hace referencia al desorden social. Desde la Edad Media hasta los inicios de la Edad Moderna, la restauración del orden tenía como consecuencia un castigo físico en el cuerpo de quién haya ejercido el desorden social. Incluso en la actualidad, la violación al orden social suele expresarse en metáforas físicas (Heidt, 2004).

El cuerpo se ve regulado por conjuntos normativos de instituciones, así como los dispositivos y tecnologías de modernidad y de la sociedad disciplinaria. En términos de Foucault (1976), se define al cuerpo como producto social insertado en relaciones de poder y de dominación. Mary Douglas (1988) también reconoce y ubica al cuerpo como un objeto natural moldeado por las fuerzas sociales, en otras palabras, como un sistema de clasificación de las culturas a través del cual se representan y se manejan los conceptos de orden y desorden. De estas normas reguladoras de la conducta y “modelos culturales” nos aproxima Raquel Guido (2006) haciendo alusión a las prácticas y técnicas, formas rituales y códigos de usos corporales que se insertan en el cuerpo estructurando nuestra corporeidad.

Para entender esto, partimos de una cita de Michel De Certeau donde sostiene que “no hay derecho que no se escriba sobre los cuerpos” (De Certeau, 2000: 152). Esto quiere decir, que desde el nacimiento hasta la muerte del individuo la ley, las reglas y las costumbres se “apropian” de su cuerpo. Foucault nos explica sobre esto que tampoco existe un cuerpo sin ley y que esa ley, que transforma a los individuos en sujetos, se inscribe sobre los cuerpos como un orden (Foucault, 1995).



Asimismo, Foucault (2002) nos propone pensar en las formas reguladoras de la conducta a partir de las inscripciones de la ley en los cuerpos. Durante la época clásica, el cuerpo fue puesto como el objeto y blanco de poder, un cuerpo que puede ser manipulado, al que se le da forma, se lo educa, y que obedece, responde, se vuelve hábil y fuerte; en resumen, un cuerpo útil, es cuerpo inteligible. El autor desarrolla, a partir de esto, la noción de “docilidad”. Un cuerpo dócil significa que puede ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado a través de las “disciplinas”, aquellos métodos que permiten controlar las operaciones corporales. Estas disciplinas, con el tiempo, se transformaron en fórmulas generales de dominación (aunque incomparables con las de la esclavitud, la domesticidad, del vasallaje, etc.) que fabrica cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles; “el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone” (Foucault, 2002:142-143).

Estos procesos o mecanismos de ordenamiento de las sociedades llevaron a reformar y reorganizar el sistema judicial y penal; todas operaciones que tuvieron como resultado el surgimiento de la prisión como la forma de administración de la justicia más civilizada y sistematizada. A su vez, dichos espacios estructurados y sistematizados se instituyen por medio de reglamentaciones que se encargan de regular a los sujetos y sus comportamientos. Según Foucault la prisión es un aparato disciplinario exhaustivo que debe ocuparse de todos los aspectos del individuo: su educación física, su aptitud para el trabajo, su conducta, su actitud moral, sus disposiciones, etc., por lo tanto, es omnidisciplinaria (Foucault, 2002: 239).

Esta definición es crucial para entender, particularmente, el cuerpo de la prisión, que como afirma Foucault es resultado de una articulación entre un saber científico y del personal carcelario, una práctica de poder gubernamental y penitenciario ejercida sobre el interno mediante la rutina, el hacinamiento y la vigilancia. Por ese motivo, Payá deja en claro que el cuerpo de los prisioneros “se vuelve territorio privilegiado para la actuación institucional. El cuerpo cautivo es propiedad del Estado y el reto de éste es atraparlo...” (Payá, 2006:271).

Pese a dicha regulación que ejerce la prisión sobre el cuerpo, éste nunca es controlado totalmente. Como plantea Heidt (2004) el cuerpo puede utilizarse como



símbolo intencional de acuerdo o desacuerdo con el sistema moral dominante de la sociedad. Los sujetos logran sortear los límites del poder carcelario a través de un cierto número de operaciones sobre sus cuerpos que expresan pensamientos, estados de conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. Estas transformaciones o marcas corporales pueden ir desde un simple corte o cambio de color de pelo hasta tatuajes, cicatrices, circuncisiones o incrustaciones; y suelen reflejar una encarnación de pertenencia del sujeto a diferentes grupos (sociales, religiosos, culturales, etc.).

### **Cuerpo, devoción a San La Muerte y *embodiment* de fe**

Dentro de las cárceles los prisioneros establecen estratificaciones internas que les permiten diferenciarse entre sí y se trata de clasificaciones totalmente distintas a las creadas por los sistemas penitenciarios o jurídicos (Pérez Guadalupe, 2000).

Los prisioneros buscan expresar, habitar y moldear el universo en el que se encuentran. El punto clave es detectar cómo se constituye ese universo. Existen múltiples formas de vivirlo, por ejemplo, los sujetos en situación de encierro recurren a ciertos sistemas de “creencias” dentro de las cárceles que hacen posible la convivencia y el transcurrir de sus situaciones. Se trata de la práctica o elección de una religión<sup>4</sup>, que si revisamos las diferentes visiones en torno a la relación entre *cuerpo y religión* observamos que, desde perspectivas religiosas como el caso de la iglesia evangélica, tal como señala Dennis Mock, en Hernandez y Ortiz (2015), el cuerpo se construye de una parte material y otra inmaterial, referida al espíritu y al alma. No sólo es una entidad física sino también es considerado templo del Espíritu Santo (Mock, en Hernandez y Ortiz, 2015).

Ahora bien, también existe la que desde el sentido común se denomina como la religión del pueblo o religiosidad popular, y suele ser apreciada como una creencia o

---

<sup>4</sup> Frigerio cita a Robert Orsi, quien señala que “La religión es comúnmente pensada como un medio para explicar, comprender y modelar la realidad, pero sostengo que la religión es una red de relaciones (network of relationships) entre el cielo y la tierra, que involucra a los humanos con una serie de diferentes figuras sagradas” (2006:2).





práctica religiosa que difiere de las formalmente institucionalizadas. Estas prácticas están vinculadas a los sectores populares, donde la gente manifiesta su devoción de un modo persistente constituyendo a dicha práctica en un recurso imprescindible en la vida cotidiana. Ellos acuden a ciertas figuras santificadas para lograr protección y ayuda a través de rezos, ofrendas y promesas.

La religiosidad popular, según Ameigeiras, se vincula con lo trascendente, lo sobrenatural, o lo sagrado, con la existencia de seres considerados divinos, que se les atribuyen poderes sobrenaturales, personas “santificadas” luego de su muerte que se convierten en mediadores privilegiados ante la divinidad. (Ameigeiras, 2008)

Tras el retorno de la democracia en la Argentina (1982), hallamos múltiples expresiones y manifestaciones religiosas visibles en el contexto social y cultural, como así el surgimiento de nuevas creencias y cultos populares que se han ido extendiendo en diferentes sectores del país. Sin embargo, también emergieron algunas intransigencias sobre estas prácticas, cuestionando y estigmatizando a sus métodos y creencias religiosas. A partir de esta perspectiva, surge el interés por conocer las características de los cultos y sus modos de operar en los sectores populares de la sociedad para poder comprender la realidad del pluralismo de las creencias religiosas en Argentina. Ameigeiras (2008) señala que en este pluralismo religioso emerge un proceso creciente de individuación y autonomización en el que se manifiestan las opciones y recomposiciones de los propios creyentes de sectores populares, otorgándole sentido a sus necesidades y demandas.

Si hablamos de religiosidad popular podemos llegar a encontrar diversas ramas o categorías teóricas que intentan definirla; por un lado, como una forma de vinculación con lo sagrado; como recurso simbólico o de supervivencia; o bien como característica diferencial de los sectores populares. En palabras del autor:

“... es la manera en que los sectores populares expresan sus apreciaciones y vivencias acerca de lo sobrenatural y el modo en que se vinculan con lo que consideran “sagrado”. Se trata de manifestaciones que surgen en el marco de procesos histórico-culturales, estrechamente relacionados con una manera de vivir, sentir



y expresar la religiosidad, profundamente enraizada en las culturas populares (...) manifestándose tanto en forma individual como colectiva y explicitando tanto prácticas sociales y simbólicas (...) y que constituye un recurso simbólico relevante, (...) afectado por marcados procesos de recomposición de identidades: por un lado, se articula con las cambiantes identidades sociales; por otro, forja nuevas identidades religiosas” (Ameigeiras, 2008: 18-19).

Mujeres y hombres de Latinoamérica llevan a cabo una multiplicidad de prácticas que se vinculan con lo trascendente, lo sobrenatural o lo sagrado en relación con sus necesidades y problemas diarios. Las vivencias personales de la fe de los devotos implican momentos de ritos y distintos tipos de ofrendas. En la fiesta popular, momento de encuentro y celebración, las peregrinaciones se realizan hacia espacios singularizados como santuarios, ermitas, temples, etc.

En los últimos años, ha cambiado la manera en que las personas viven, expresan y celebran la religiosidad popular. Los devotos articulan de modo creativo símbolos y prácticas de distintas tradiciones a partir de experiencias y trayectorias particulares, familiares y comunitarias. Todas estas transformaciones y reinterpretaciones constituyeron la diversidad religiosa y consolidaron el pluralismo religioso en nuestra sociedad.

Según Míguez (2008), que tomó como objeto de estudio a un grupo de delincuentes juveniles, de un total de 71 informantes entrevistados, 35 afirmaron que sus compañeros “creen en algo”. Entre las deidades aludidas aparecen La Llorona de las cárceles, San Tuca o Santo del Porro o del Chorro, el Frente Vital, el Gauchito Gil, San La Muerte y otras figuras sagradas.

Principalmente en el Litoral y zonas cercas del Chaco son frecuentes algunas construcciones míticas que justifican el poder de los Santos canonizados por el pueblo; por ejemplo, los gauchos alzados, jinetes rebeldes y santificados reconocen en su origen una injusticia que los pone en conflicto con la ley (Carozzi, 2003). Estas figuras son las que predominan en las devociones de los delincuentes juveniles y, a su vez, aparecen como modelos para la estructuración de nuevas canonizaciones en contextos urbanos y



suburbanos. En efecto, a cada Santo se le asignan virtudes especiales. Los llamados “usos” del Santo tienen que ver con la trayectoria que estas historias reconstruyen. Míguez afirma que en el caso de los Santos de los delincuentes sirven para enfrentar las situaciones cotidianas de vivir en la transgresión y, por lo tanto, los devotos se encargan de brindarles ofrendas del estilo de vida transgresor (armas, drogas, sangre, etcétera) (Míguez, 2008).

En la construcción de estas diversas devociones se destacan algunas diferencias, tanto en la forma en que son apropiadas en diversos periodos históricos y contextos geográficos como en la aparición de nuevos Santos a lo largo del tiempo. En una cultura delictiva podemos señalar, entonces, que predomina la veneración a los gauchos alzados canonizados por el pueblo como el Gauchito Gil y la más reciente como al Frente Vital. A su vez, existen conexiones entre el Gauchito Gil y San La Muerte, ya que se afirma que el primero profesaba devoción hacia el segundo.

El culto al San La Muerte se desarrolló en las zonas del nordeste argentino (Corrientes, Chaco, Formosa, Misiones), y en el actual Paraguay, llegando posteriormente hasta las grandes ciudades como Buenos Aires. Según algunos relatos, proviene particularmente de la hibridación de creencias católicas de las misiones jesuíticas con las indígenas, en aquellas regiones de habla guaraní. El antropólogo Alejandro Frigerio también plantea una serie de hipótesis que ligarían el origen del culto a sistemas de creencias afrobrasileñas (Frigerio, 2017).

La mención más antigua que se tiene sobre la figura del San La Muerte, según Margarita Gentile (2008), es en el libro *Supersticiones y Leyendas* de Juan Bautista Ambrosetti (1917), donde relata sobre los *payé*<sup>5</sup> o amuletos y afirma que existe uno más serio: “San La Muerte que suele hacerse de plomo, flaco y cabezón, con apariencia de

---

<sup>5</sup> La palabra *payé* designaba originalmente al shamán guaraní, y luego también pasó a hacer referencia, en las provincias del noreste argentino y Paraguay, a amuletos que se llevan, ocultos, para conseguir protección y toda clase de éxitos, además posee un poder reconocido de curación de distintos males. Hay quienes, entrando en la leyenda, atribuyen el nombre al de un famoso e invulnerable cacique. Sin embargo, la opinión más generalizada es, que se debe a una derivación de *paí* (padre en guaraní), concepto éste, reforzado a posteriori por la influencia y el inmenso prestigio que tuvieron entre los aborígenes los padres jesuitas (Jijena y Alposta, 1992).



esqueleto, fabricado también en viernes Santo, excelente contra la bala y el cuchillo (...)” (Ambrosetti, 1917: 44).

En la región del Nordeste, se difundió una figura caracterizada por una representación esquelética del Santo que porta una guadaña y puede ser de yeso, madera o metal. También circula otra versión del Santo sentado, que es conocida como San Justo, San Bernardo o San Paciencia. En la actualidad y dentro del lenguaje más familiar de quienes lo siguen se lo nombra también *el Santito*, *el San* o *mi Flaco*. Al Santo de la Muerte o San Esqueleto, como algunos también lo conocen, se le atribuye el poder del resguardo ante cualquier peligro o daño a una persona (Carassai, 2008).

La imagen del San La Muerte y las atribuciones de su poder suelen responder a una variedad de tradiciones que se han mantenido e incluso hasta expandido a lo largo del tiempo, esto ha generado una multiplicidad de valoraciones morales sobre la figura. En algunos relatos se lo asocia con la justicia presentándolo como el “más justo de los Santos”, ya sea porque sirve para recuperar objetos robados, llevar por igual a la muerte a ricos y pobres, proteger y defender a quienes son perseguidos por las autoridades de la ley, conceder favores, otorgar premios y castigos según ciertas obligaciones que deben cumplir sus promeseros.

Según José Miranda Borelli (1977) los rituales vinculados a San La Muerte, en un primer momento, se constituían en prácticas casi secretas, que llegaron a ser desapercibidas hasta que a finales del siglo XX y principios del siglo XXI (Carozzi y Míguez, 2005) se visibilizan con la divulgación y/o aparición de la figura del Gauchito Gil y el interés de los medios de comunicación por los Santos populares. Sin embargo, esta migración del espacio íntimo al espacio público de la imagen del San La Muerte generó fuertes estigmatizaciones (Fidanza, 2014). Alejandro Frigerio (2001) en sus trabajos afirma que el culto se vuelve relevante para ciertos discursos, como los de la prensa y la televisión, por sus vinculaciones con la violencia, el delito y el ámbito carcelario, a lo que se asocia su nominación como “Santo tumbero”.

Más allá de las diversas connotaciones morales referidas al Santo, quien puede ser utilizado para el bien como para el mal, el culto consiste fundamentalmente en



diferentes prácticas y acciones devocionales como la construcción y cuidado de santuarios, rezos, pedidos de salud, amor y trabajo, ofrendas y peregrinaciones. Aunque también encierra unas formas de devoción que implican un fuerte compromiso corporal, a través de prácticas de tatuaje o incrustación del San La Muerte bajo la piel de los fieles.

Una de las acepciones etimológicas de la palabra “tatuaje” es “ta” que significa, según la lengua polinesia de Tahití, “golpear” o bien de la expresión “tau tau” que se refería a la práctica de golpear un hueso contra otro sobre la piel. Fue considerada también “tatan”, que quería decir “acto de dibujar”. A lo largo de la historia, se lo concibió como una actividad artística compleja, un acto prohibido, informativo, popular o erótico. En la lengua latina, la palabra tatuaje era traducida como “stigma” considerada como la marca por haber caído en estado de desgracia o desaprobación (Reisfeld, 2004).

El tatuaje se logra a partir de ciertas heridas en la piel por donde luego pasa la tinta que quedará impregnada. Podemos decir que el tatuaje es análogo a un símbolo. Se inscriben desde frases, anagramas, iniciales, inscripciones, lemas revolucionarios y de protesta, textos sobre el amor, la amistad, pesimistas, irónicos. O bien armas, espadas, corazones, manos, tijeras. Pueden ser también objetos de referencias como plantas o animales, y en algunos casos son símbolos religiosos como cruces, coronas de espinas, Santos o vírgenes. Los tatuajes fueron cambiando y se han ido modificando a lo largo de la historia, ya sea de acuerdo a la época y la sociedad. Fueron variando en materiales y las zonas del cuerpo tatuadas.

La inscripción de imágenes en el cuerpo indica un intento de relación y expresión de identidad y pertenencia. En las cárceles, el cuerpo de los prisioneros pasa a ser propiedad del Estado y a pertenecer a él, y esto suele motivar actos o gestos de rebelión al control establecido (Payá, 2006). Es muy común que los prisioneros opten por tatuarse sus cuerpos ya que muestra una identidad que se lleva literalmente en la piel. Cada marca en el cuerpo representa la posición o estatus social de quien la porta, el resultado de una creencia grupal o de prácticas rituales. Es una práctica que representa un lazo filial del tatuado con su cuerpo, es una forma de comunicación y un medio para



expresarse. Tatuarse en las cárceles encierra ciertas técnicas caseras que terminan siendo dolorosas y riesgosas. Los motivos por los cuales lo hacen son múltiples, para homenajear a familiares y/o amigos, adquirir un símbolo de identidad, aunque esto muchas veces traiga consecuencias como el castigo, apresamiento y torturas por parte del sistema policial. Y una última motivación se vincula a la adscripción a un sistema de creencias religiosas.

La imagen tatuada más frecuentemente entre los prisioneros es la de San La Muerte, es por eso que en el contexto actual llevar al santito (imagen, tatuaje, calcomanía, estampa, etc.) implica connotaciones vinculadas al hostigamiento policial, riesgos de ser encarcelados, estigmatizaciones sociales, entre otras. Llevarlo en el cuerpo refuerza, de alguna forma, un carácter criminal atribuido a partir de un proceso complejo de estigmatización y diferencia (Fidanza y Galera, 2014).

Los devotos construyen al tatuaje en base a lo que el Santo les va cumpliendo, y a su vez, esa imagen evidencia un compromiso fiel y leal con el culto. El cuerpo, se convierte en un territorio secreto, implica cierta privacidad y manifiesta una relación personal con el Santo y con lo sobrenatural. Según Frigerio (2017) la ubicación secreta del Santo tanto en los hogares como en el cuerpo del devoto "... se debía tanto a la creencia de que los poderes del Santo eran inversamente proporcionales a su visibilidad como a la estigmatización social que lo acompaña casi siempre". (p.256)

La estética de los tatuajes es reflejada a partir del método o procedimiento que se utiliza, desde procesos más rudimentarios e improvisados hasta los ejecutados de manera más elaborada y programada. Las zonas más frecuentemente utilizadas para la ubicación de los tatuajes son la espalda y el pecho y las extremidades, brazos y piernas, las cuales, según Payá (2006) son los espacios más grandes para dibujar y por lo tanto suelen ser reservadas para alguna imagen religiosa como símbolo de protección.

Los practicantes del culto también optan por una práctica menos habitual y aún más extrema, el de la incrustación. Se la conoce como un acto de ritualización (de fe) guiado por el santero, quien introduce, por medio de una incisión en la piel del devoto, una talla pequeña que mide entre los dos y los diez centímetros aproximadamente, en



materiales como madera (de quebracho o ruda, naranjo o *curupí*), plomo o de alguna bala servida, bronce (extraído de la campana de una Iglesia), arcilla (cocinada en Viernes Santo) o bien de un hueso de ser humano (generalmente de la falange de un cristiano fallecido bautizado). Este último es el material más poderoso y eficaz por su fuerza milagrosa, y preferentemente es tallada por un recluso a prisión perpetua o por un imaginero-santero, él es el único que tiene la facultad heredada de moldear el hueso. En otros casos, los devotos portan la talla colgada al cuello dentro de una guayaca o bolsita y a modo de escapulario (Jijena y Alposta, 1992).

La incrustación, según Bondar, en Giordano (2018) sigue hoy vigente como una práctica que refleja una relación de imagen/cuerpo/carne, el hueso es hidratado con la sangre del devoto. Ya Borelli, en Bondar (2015) afirma al respecto que se trataba de una variante del culto privado-personal, a partir de "...una operación, se introduce debajo de la piel una talla pequeña de ese Santo, adquiriendo en tal caso los caracteres de un payé..." (p.87). El proceso de incrustación requiere una doble instancia de preparación; por un lado, se esteriliza la pieza en un frasquito con alcohol etílico por varios días, el santero introduce solo imágenes que él mismo ha elaborado. Y por el otro, se realiza una bendición de la talla y localización en el cuerpo. Si se tratase de un hueso, debe tener seis bautizos, y para su ubicación se suele preguntar al devoto cuáles son sus intereses y poder así seleccionar el "lugar más adecuado". Luego de identificar el lugar en el cuerpo donde será la incrustación, el santero bendice al *bultito*, esteriliza la piel, realiza el corte, introduce la talla (proceso que acompaña con persignaciones en nombre del Santo y en nombre de Dios y oraciones en voz baja) y sella la herida con dos o tres puntos (Bondar y Krautstoftl, 2015).

Los relatos de quienes lo llevan tatuado o incorporado al Santo afirman que se resguardan contra la muerte. Fianza y Galera señalan:

"... el culto a San La Muerte enfrenta esta complejidad adicional: la apropiación (no necesariamente religiosa) de esta figura como signo de transgresión. Por la creencia en su capacidad de resguardar contra la muerte a quien lo lleva tatuado o "incorporado" (incrustación bajo la piel de imágenes/payé), San la Muerte es un Santo comúnmente



apropiado por aquellos sectores sociales que conviven con situaciones de violencia, sobre todo jóvenes en conflicto con la ley y privados de la libertad. Míguez y Gonzales (2002) proponen que esta vinculación con el delito y la transgresión no estaba tan arraigada en los orígenes de la devoción, sino que se va configurando a lo largo del tiempo...”  
(Fidanza y Galera, 2014: 182)

Desde esa visión, la desatención de varios cuidados físicos del cuerpo, o la intervención de ese templo a través de tatuajes y perforaciones siguiendo intereses personales, han generado opiniones negativas en la percepción social (Olivas Fernandez y Odgers Ortiz, 2015). En el caso de los prisioneros, la incorporación de dichas prácticas establece un vínculo con lo sagrado, expresa pertenencia a un grupo y evidencia una relación entre identidad y cuerpo. Según Míguez (2002) el tatuaje o la figura incrustada en la piel (símbolo del San La Muerte) es tomada como signo, como una relación de contigüidad con el Santo. También se recuerda que dentro de la religión cristiana históricamente se tuvo una actitud negativa hacia el cuerpo. Por un tiempo el cuerpo fue considerado inferior al espíritu, hasta que aparece la noción del Dios cristiano solamente es tangible y representable en forma corporal humana. En esa encarnación, el cuerpo humano participa de cierto grado de divinidad. El cuerpo es santuario (Heidt, 2004).

En las prácticas ritualizadas ligadas a las devociones populares, los tatuajes e incrustaciones de reliquias bajo la piel que desde otras religiones puede entenderse como una profanación del templo divino, en estos casos son concebidos justamente como una encarnación, “corporificación” de la fe. El cuerpo se convierte en altar, y por ende, éste se sacraliza. La práctica del tatuaje y el acto de la incrustación nos exponen al cuerpo como lo más impuro, en ambos procesos el cuerpo resulta una encarnación como un estado pasional de fe, devoción, entrega y consagración. En esa encarnación es donde podemos dar cuenta de las múltiples relaciones que se construyen entre el San La Muerte y el devoto (Bondar y Krautstofl, 2015).

Siguiendo a Csordas y Escribano, en Bondar y Krautstofl (2015) la noción de *embodiment* nos permite entender al cuerpo como sustrato existencial de la cultura; no como un objeto más bien como un sujeto. No hay que pensarlo como una entidad





puramente biológica, material, debemos ubicarlo en un campo de experiencias perceptuales definido por un modo de presencia y compromiso con el mundo. En este sentido, Bondar y Krautstofil (2015) concluyen sobre los devotos de San La Muerte que el cuerpo incrustado y/o tatuado resulta un *embodiment* de fe que le permite al devoto mostrarse como tal frente al mundo. Proponen pensar al cuerpo como “un territorio sagrado”, una “ofrenda”, un “altar móvil” que, a través del tatuaje y las incrustaciones, se pondera y reafirma en la fe, su fe al y con el Santo. El cuerpo de los devotos es “...viviente y actuante, un cuerpo gestual, cercano a la palabra y al arte por su valor expresivo, comunicativo y simbólico” (Escribano en Bondar y Krautstofil, 2015: 29).

Por su parte, Molina (2004) reconoce que los tatuajes se encargan de saturar al cuerpo de signos, lo transforman y en ellos se reproduce tanto las experiencias individuales como las de la sociedad. El cuerpo deviene metáfora, símbolo y relato; el tatuaje revela. El tatuado, por lo tanto, busca que la piel se disuelva y se convierta en un signo (Molina en Pérez, 2004). Asimismo, cabe señalar que el tatuaje está regido por la arbitrariedad del signo y ha adquirido una significación privada, aunque sin perder el sentido ceremonial del pasado.

### **Imagen, cuerpo y la fotografía como “filtro cultural”**

Vemos y comprendemos el mundo a través y a partir de (re)presentaciones. La imagen no es inocente o inmediata, está conectada de múltiples formas a diversos contextos intelectuales, discursivos, culturales, ideológicos y de género.

Según Boehm Gottfried (2011) las imágenes no son dobles, no son copias de la realidad, simplemente muestran formas y maneras experienciales de ver las cosas. Mauricio Molina (2004) coincide con el autor al afirmar que las personas ven y comprenden el mundo a través y a partir de representaciones. Para la Real Academia Española la palabra “representar” es hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene o en otra de sus definiciones nos habla de que algo o alguien pueda ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente. Sin embargo, muchos estudiosos de la fotografía, como veremos más adelante, pondrán en cuestión



justamente esa idea de imitación perfecta para reflexionar sobre las transformaciones que implica el sólo hecho de representar. De esta forma, Corinne Enaudeau la define:

“Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que se muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia” (Enaudeau, 1999: 27).

Por su parte, John Berger, afirma que:

“una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el tiempo en que apareció por primera vez y que se ha preservado durante unos momentos o unos siglos (...) Incluso una fotografía, pues las fotografías no son (...) un registro mecánico” (Berger, 2016: 9-10).

Ahora bien, desde siempre el ser humano ha intentado describir visualmente el mundo que lo rodea. Joseph Niépce fue quien acercó lo más posible a los deseos de representar el mundo con la primera fotografía (1826-1827). Durante sus estudios de óptica, logró un procedimiento que fijaba imágenes utilizando la acción de la luz sobre sustancias sensibles ante ella. En base a esto y como señala Philippe Dubois (2008) el acto de fotografiar fue considerado un proceso capaz de reflejar fielmente aspectos del mundo; en efecto, a la fotografía se le asignó la función de imitadora y reproductora de la realidad, un “espejo de lo real” (Dubois, 2008: 21-22).

Sin embargo, los estudios de algunos autores<sup>6</sup> a mediados del siglo XX pudieron instalar otra teoría, consideraban a la fotografía como transformación de lo real, la imagen fotográfica era vista como imagen de análisis y de interpretación, como una huella de lo real, el registro de una existencia, una presencia física de algo ausente. Entonces, ese depósito o marca de saber y de técnica del procedimiento fotográfico implica pensar que existe una conexión entre el referente y su huella luminosa (Dubois, 2008).

---

<sup>6</sup> Principalmente Roland Barthes, André Bazán, Philippe Dubois, Rosalind Krauss, Denis Roche.



Las imágenes no son dobles, no son copias de la realidad, sino que muestran formas y maneras experienciales de ver las cosas. A su vez, se van transformando a lo largo de nuestras vidas en función de las nuevas experiencias.

Como se afirmaba anteriormente, la fotografía funciona desde la dialéctica de la presencia y la ausencia. Se convierte en sustituto, tapa la ausencia a la vez que la verifica.

Este doble juego de mostrar y ocultar es propio de la fotografía. Mauricio Molina, en Pérez (2004), se refería a esto cuando plantea que el objeto real, paradójicamente, a ser capturado por el fotógrafo o fotógrafa, deviene en metáfora y símbolo. Por ejemplo, la imagen de un cuerpo encierra una doble significación, por un lado, presenta el cuerpo en sí, por el otro nos presenta a su *doble* convertido en *signo*. Lo que Kossoy (2014) dirá al respecto es que la fotografía esconde dentro de sí una trama, un misterio detrás de la apariencia, de la visibilidad registrada por la imagen fotográfica, donde se esconde el enigma que pretendemos descifrar.

También la fotografía, según Philippe Dubois (2008), se plantea como una tajada de un determinado espacio y tiempo, de una circunstancia que se inscribe en toda una categoría de signos y que implica un juego de intereses y subjetividades diversas. Es decir, a partir del siglo XX, comienza a entenderse a la fotografía dentro un corte temporal y espacial que se basa en los intereses personales del fotógrafo obteniendo un fragmento determinado de lo real. Para el autor esta relación de la foto con lo real se da exclusivamente en el acto fotográfico a partir de implicaciones de convenciones culturales y codificaciones que obedecen a decisiones e intenciones humanas. El ojo humano es quien determinará lo que se quiere mostrar (y, por lo tanto, lo que se quiere ocultar) desde las decisiones de selección del fragmento fotografiado y cómo se fotografiará, el punto de vista, las condiciones de luz óptimas y factores técnicos de la cámara, óptica, etcétera.

En ese sentido, toda toma fotográfica está precedida por un concepto, por un “filtro cultural” que define la intención de quien ejecuta la toma. En este sentido Boris Kossoy agrega:



“...dramatizando o valorizando estéticamente los escenarios, deformando la apariencia de sus retratados, alterando el realismo físico de la naturaleza y de las cosas, omitiendo o introduciendo detalles, elaborando la composición o incursionando en el mismo lenguaje del medio, el fotógrafo siempre manipuló sus temas de alguna forma: técnica, estética o ideológicamente (Kossoy, 2001: 35).

La fotografía es *memoria*, según Kossoy porque registra la apariencia de los escenarios, personajes, objetos, hechos, documentos vivos o muertos. Una fotografía es una ilusión, en la cual su asunto fue retirado de su contexto espacial y temporal, codificándolo en forma de imagen (Kossoy, 2014).

Según David Pérez, en Salgado (205), el cuerpo y la fotografía como procesos de producción textual constituyen complejas elaboraciones discursivas que actúan no como meras presencias significantes despojadas de significado, sino como representaciones codificadas y codificadoras, que aparecen dotadas de un plural carácter simbólico, económico, cultural, político, sexual, etcétera.

Como señala Molina, en Pérez (2004), “la fotografía nos ofrece la posibilidad múltiple de los cuerpos desdoblados” gracias a la compleja riqueza de la proliferación de las imágenes y sus múltiples e inagotables interpretaciones y posibilidades (Molina en Pérez, 2004: 201) En este sentido, Molina plantea pensar en cuerpos “en plural” (y no sólo en el cuerpo); es decir, un cuerpo erótico, velado, tatuado y/o distorsionado. Si hay algo que está saturado de signos es el cuerpo y no parece posible acceder a su significado, a su enigma que está oculto (Molina en Pérez, 2004).

En palabras de Rosa Olivares, en Pérez (2004), la historia de la humanidad está llena de imágenes de cuerpos gloriosos y de cuerpos ensangrentados. El uso artístico o documental al que se ve sometido el cuerpo y sus diversas referencias metonímicas, pone de relieve el interés existente en estos momentos por releer la corporalidad desde planteamientos que conjugan intimidad y colectividad, desolación y extravío, convulsión e incertidumbre (Pérez, 2004). Por su parte, Guido resalta el rol del arte visual en la construcción y transformación de imágenes del cuerpo. Dice que el arte



recibe y devuelve en su construcción específica una realidad social, política y económica, entramada en el mundo subjetivo del artista (Guido, en Matoso, 2006). Así, en torno al cuerpo y sus representaciones fotográficas, su realidad física y sus funciones sociales, encontramos una encrucijada discursiva sobre la clase, el género y el poder.

Ahora bien, las prácticas ritualizadas y las técnicas de inscripción como las del culto a San La Muerte también estructuran la corporeidad. Cuando la fotografía registra a los cuerpos y las formas de vinculación de los fieles con la divinidad a través de los cuerpos, realiza la construcción de un relato visual de los mismos. La fotografía entonces realiza este doble juego del que Molina nos señala el de mostrar y el de ocultar. El cuerpo al ser fotografiado se convierte en metáfora y símbolo, presenta una doble significación: es cuerpo en sí y es doble convertido en signo (Molina, en Pérez, 2004).

### **Ensayo fotográfico y foto-libro**

Las artes visuales se destacan por sus funciones comunicativas y reflexivas relacionadas al diálogo que establecen las producciones con los contextos y procesos socio-culturales. El arte, como uno de los medios más sensibles, expresa nuestras pasiones, sentimientos y búsquedas orientadas a lograr que el espectador reflexione, conozca y analice lo que tiene frente a sus ojos. La fotografía, más particularmente, es la herramienta de comunicación más importante dentro de la cultura de la imagen. De hecho, Gisele Freund señala al respecto que:

Desde su nacimiento, la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está a la vida social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte. Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibe de todas las capas sociales. (...) Al mismo tiempo, se ha vuelto para dicha sociedad un instrumento de primer orden. Su poder de reproducir exactamente la realidad externa (...) le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social (Freund, 1974: 8).



Ahora bien, a lo largo de la historia se han reconocido múltiples usos y funciones de la fotografía y cómo ésta se vincula con la sociedad. A través de sus propiedades, usos y transformaciones particulares explora diversos géneros que se distinguen de otros. Dentro de los géneros fotográficos, destacamos el del ensayo fotográfico, un género que se relaciona directamente con el fotoperiodismo, la fotografía documental y el arte. En este sentido, nos enfocamos en el término “documental” que se refiere a la documentación de algún hecho o situación. La fotografía documental adquirió relevancia en el siglo XIX, cuando en la sociedad se presentó la necesidad de captar/documentar las guerras. Susan Sontag (2004) propone una aproximación al análisis de las fotografías e imágenes de dolor y sufrimiento que fueron causadas por eventos violentos como guerras y conflictos bélicos. Sontag señala que, desde la invención de la cámara, la fotografía se encargó de representar la muerte y que la función de las fotografías de la guerra podía producir diversas reacciones: las personas estarían convencidas del horror y las atrocidades de dicho acontecimiento; los espectadores sentirían o reflejarían sus emociones con mayor intensidad; o bien generarían “una llamada a la paz. Un grito de violencia. O simplemente la confundida conciencia (...) de que suceden cosas terribles” (Sontag, 2004: 10).

Según Sontag, la imagen obtenida desde la cámara es el rastro de aquello que se ve. Sin embargo, mantiene que:

“La imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir” (Sontag, 2004: 23).

Alejandro Velázquez Escalona afirma que el ensayo fotográfico se caracteriza por ubicar al fotógrafo como un autor de creación autónoma, es decir, se enfoca más en el punto de vista del fotógrafo. Allí se encuentra la diferencia con el reportaje fotográfico, donde las imágenes en realidad son seleccionadas por un editor gráfico o quien esté a cargo de la publicación; el fotorreportero, en su defecto, podría opinar sobre la estructura del relato (Escalona, 2011).



El estadounidense W. Eugene Smith es uno de los exponentes más relevantes del ensayo fotográfico. En el año 1950 mostró una serie de imágenes de la región de Extremadura, del pueblo Deleitosa de la provincia de Cáceres. Llamó a este trabajo “Spanish Village” y lo presentó en plena dictadura española luego de haberlas editado como reportaje. Cabe resaltar que en sus trabajos las imágenes están acompañadas de textos y epígrafes exhaustivos y detallados que él mismo ha elaborado. Por su parte, W. J. T. Mitchell (2009) resalta esta relación de imagen y texto y establece que son dos tipos de representación que se dan de modo dependiente, afirmando que todos los medios son mixtos y heterogéneos, todas las artes son “compuestas”, combinan códigos, convenciones discursivas, etcétera (Mitchell, 2009).

A su vez, para Mitchell, en el ensayo fotográfico es posible estudiar la interacción de la fotografía y el lenguaje. Su estructura normal de “imagentexto”<sup>7</sup> determina una relación discursiva de lo verbal y lo visual. Sostiene Mitchell que: “los textos explican, narran, describen, etiquetan, hablan en nombre de (o a) las fotografías; las fotografías ilustran, ejemplifican, aclaran, fundamentan y documentan el texto”. (Mitchell, 2009: 87-88). Sin embargo, Mitchell asegura que hay excepciones a esta regla, y hace referencia al ensayo de James Agee y Walker Evans “Let Us Now Praise Famous Men” donde las imágenes y los textos están completamente separados uno del otro, ninguno se mezcla con el otro. El ensayo no tiene pistas, clave o acceso alguno a las fotografías (como, por ejemplo: leyendas, fechas, nombres, localizaciones, etc.), se trata de rebuscar la posible relación entre el texto y las imágenes. En este sentido, Mitchell señala que las fotografías de Evans declaran independencia, son imágenes sin contexto (Mitchell, 2009).

Por otra parte, Mitchell retoma el libro de Roland Barthes “La Cámara Lúcida” y afirma que es uno de los que podría considerarse un ensayo fotográfico, donde las estrategias textuales tienden a incorporar a las imágenes como ejemplos “ilustrativos” o evidencias. Asimismo, al comienzo, antes del título, aparece de manera independiente una fotografía de Daniel Boudinet. Según Mitchell podría “leerse” a dicha imagen como

---

<sup>7</sup> Mitchell utiliza el término “imagentexto” para designar obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen.



un “emblema de la ilegibilidad de la fotografía” (Mitchell, 2009: 263). En este sentido, Mitchell afirma que las demás fotografías del texto de Barthes suponen ser, al principio, ilustrativas hasta que nos adentramos la lectura y allí es posible reconocer que el texto se resiste e impide que las fotografías sean “leídas” (Mitchell, 2009).

Mitchell también retoma el ensayo “The Colonial Harem” de Malek Alloula donde se muestra una colección de postales de mujeres argelinas, fotografiadas por colonos franceses. Mitchell sostiene que el ensayo de Alloula es polémico, pero también es una confesión, donde la colaboración del texto y las imágenes implica una confrontación violenta y forzosa. Al presentar las fotografías ofensivas, hay un intento de desfigurar la belleza pornográfica de las mujeres colonizadas y, de alguna forma, libera a las mujeres de la mirada colonial de una “sociedad masculina” que “ya no existe” (Alloula en Mitchell, 2009: 269).

Luego Mitchell hace referencia a “After The Last Sky”, un ensayo fotográfico de Edward Said y Jean Mohr. Los autores muestran imágenes autorrepresentativas de su visión de los colonos. Mitchell destaca que existe una relación de diálogo entre el texto y las imágenes, por lo que no se trata simplemente de un “texto con ilustraciones”. Por un lado, el texto de Said presenta algunos comentarios y reflexiones sobre las imágenes, pero también material “independiente” como historias autobiográficas. Mohr, por su parte, con sus fotografías establece relaciones ilustrativas, aunque también realiza con ellas algunas declaraciones “independientes” del texto (Mitchell, 2009).

En este sentido, Smith afirma que “un ensayo fotográfico debe estar pensado, cada foto en relación con otras, de la misma manera que se escribe un ensayo. Quizás la estructura de una pieza teatral sea la mejor comparación” (Hill y Cooper en Pérez, 2014: 5). Escalona también se refiere al ensayo fotográfico y sostiene que permite narrar, relatar o contar una historia a través de fotografías fijas. Es un discurso visual que presenta una idea temática o conceptual, la cual se completa con la edición de las fotografías organizadas como un conjunto que adquiere sentido (Escalona, 2011). Para Escalona abordar un ensayo fotográfico debe seguir ciertos principios: observación participante, trabajos de ciclo largo, libertad creativa, conciencia de la función activa del receptor, unión de emociones y reflexión. A esto el autor añade:





“...el ensayo fotográfico es una narración visual larga. Es la novela en la literatura expresada en fotografías. Un conjunto de más de diez (10) imágenes que estructuradas coherentemente exponen los pensamientos, reflexiones y hallazgos del fotógrafo sobre un asunto al que ha dedicado un tiempo en su investigación, donde ha arañado para encauzar un relato visual que enamore. (Alejandro Vazquez Escalona, 2011: 303)

Por su parte, Luis Priamo entiende que básicamente el ensayo debe plantear un “recorrido visual” y posee una estructura; una narración articulada que se desarrolla en torno a temas (Priamo en Barrios, 2016). Priamo se refiere a esta estructura en su artículo sobre el ensayo fotográfico de Grete Stern realizado durante 1958 y 1964 sobre la figura del indígena chaqueño, vida, costumbres, artesanías y retratos, siendo este trabajo como uno de los “precursores” del ensayo fotográfico moderno en la Argentina (Priamo en Barrios, 2016). En este marco, cada fotografía no debe ser considerada como solo una ilustración o cada mensaje lingüístico como un texto aislado sino como un ‘entretexito’ que en la relación de ‘intertextualidad’ del conjunto le otorgan un orden, coherencia, dinámica y sentido al relato visual (Barthes y Kristeva en Barrios, 2016).

Un ensayo fotográfico pretende ser una herramienta de comunicación en donde el autor tiene la capacidad creadora para argumentar con análisis y reflexiones. Escalona decía al respecto que “en este proceso, el fotógrafo describirá, narrará, pero sobre todo interpretará en imágenes su encuentro con el otro” (Escalona, 2011:307).

En relación a lo expuesto, el ensayo fotográfico propone que el fotógrafo participe y se comprometa con el trabajo a investigar. Será el recurso clave para la realización del mismo, y permitirá convertirlo en un ensayista que se hace parte de la historia que se quiere mostrar.

Ahora bien, existe una diversidad de intenciones que llevan al autor de un ensayo fotográfico a optar un modelo de presentación particular de las imágenes. En esta problematización resulta de interés indagar en el formato foto-libro como uno de los modos de presentación de la foto ensayo. Un foto-libro, según Horacio Fernandez, en Barbosa (2013), es mucho más que un libro ilustrado; es el resultado de un esfuerzo



de un autor (fotógrafo o no) que organiza un conjunto de fotografías teniendo en mente una narrativa iconográfica con el intento de producir un discurso visual. Es por eso que se convierte en un producto cultural y en un modelo de expresión. Fernandez en su libro “Nueva York en fotolibros” (2016) expresa que los foto-libros tienen una característica particular: en ellos las imágenes son el texto, un texto que hay que leer. Son obras en las que las fotografías construyen un relato y responden a la mirada de su autor.

Ya Sontag nos brinda una reflexión en torno a esto, cuando cita al poeta Stéphane Mallarmé quien afirmaba en el siglo XIX que “en el mundo todo existe para culminar en un libro”, a lo que ella añade: “hoy todo existe para culminar en una fotografía” (Sontag, 2006). Por su parte, August Sander en una de sus cartas señala que “la fotografía es como un mosaico que se convierte en síntesis solamente cuando se presenta en masa” (Sander en Grigoriadou, 2010), los foto-libros vendrían a ser esa síntesis porque se presentan en conjunto. En 2014, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía junto con Horacio Fernández presentaron la exposición *Fotos y libros. España 1905-1977* bajo la premisa de que “un fotolibro es una publicación compuesta por fotografías ordenadas como conjuntos de imágenes con argumentos y significados complejos”; en torno a esto, un foto-libro entonces, es un medio de expresión y, por ende, también un lenguaje.

El conocimiento, visualización y difusión de las obras de fotógrafos fue posible gracias a la aparición de los foto-libros, y en donde sobre todo ya no se pone foco en las imágenes como elementos autónomos sino en el reconocimiento de un trabajo colectivo donde participa el fotógrafo, pero también, el editor, el diseñador, los autores de los textos, etcétera. A este tipo de publicaciones se la ha relacionado estrechamente con el ámbito de la comunicación, a la vez que ha ido adquiriendo una mayor relevancia en el arte.

Hoy en día, muchos artistas optan por este formato porque, además de ser una buena herramienta para mostrar sus obras de manera fiel, es el ámbito perfecto para la experimentación y la creatividad. Para una revista online<sup>8</sup> se entrevistó al fundador del

---

<sup>8</sup> McCausland, E. G. (2014). Fotolibro, la imagen verbal. *Profesiones. Cultura* (150), 40-41.



espacio de crítica y divulgación online del fotolibro Cuatro Cuerpos<sup>9</sup>, Juan Cires, en la que él comenta al respecto que la fotografía y los libros siempre estuvieron relacionados, incluso, los libros fueron la forma más eficiente de difundir la fotografía. En cuanto al foto-libro se lo concibió, con las vanguardias, como una obra de arte en sí mismo; siendo éste, uno de los medios de difusión de la fotografía de autor particularmente.

---

<sup>9</sup> Cuatro Cuerpos iniciativa de Juan Cires y Félix Fuentes. Es una revista digital que propone al fotolibro como objeto de estudio y divulgación. También funcionan como editorial y trabajan en conjunto con instituciones culturales y autores. <http://www.cuatrocuerpos.com>



### **3ª Parte: El análisis**

#### **Contexto, estructura y contenido del foto-libro “San La Muerte, una voz extraña”**

En una sociedad occidental como la nuestra, la existencia del hombre es “corporal”, su cuerpo es el resultado de una construcción social y cultural a través del cual se establecen sus límites y su libertad (Le Breton, 1990). En un contexto como el de las cárceles el cuerpo se encuentra sujeto a ciertas normas que regulan esos límites y su libertad. Sin embargo, el prisionero encuentra formas de expresar, habitar y moldear esa realidad. Una de esas formas está relacionada con la adopción de una cultura religiosa popular. En este sentido, el culto al San La Muerte es una devoción que suele acompañar a muchos de los prisioneros y a través de experiencias y prácticas devocionales, como tatuajes e incrustaciones de la imagen del Santo, se reconoce en los devotos una forma de ser y relacionarse con el mundo.

La devoción a San La Muerte consigue hacerse notar a nivel nacional, más allá de su difusión regional, hacia los primeros años del siglo XXI a partir de la aparición progresiva del Gauchito Gil y el interés de los medios por los Santos populares (Frigerio, 2017). Actualmente su popularidad continúa avanzando con la aparición en distintos altares en lugares públicos, como santuarios, páginas Web o en medios de comunicación. También las investigaciones artísticas que nuclean la colaboración de académicos y periodistas ligados al ámbito de las artes y los rituales colaboran en ese proceso de visibilización. A principios de los años 2000 se desarrollan en el ámbito de la provincia de Corrientes y en salones de Buenos Aires, las primeras muestras de los artistas Dany Barreto y Juan Batalla, bajo la firma Ba-Ba que incluyeron la figura del Santo popular. Como parte de la necesidad del registro y la divulgación de ambas trayectorias artísticas y de investigación Barreto y Batalla dirigen Colección Arte Brujo. El proyecto editorial persigue “transitar una zona en la que confluyen artes y estéticas



contemporáneas y ciertas tradiciones telúricas, populares o marginales de fe, magia brujería”<sup>10</sup>.

En el marco actual, se nos presenta el foto-libro “San La Muerte, una voz extraña” publicado en el año 2005. Según comentan los artistas Dany Barreto y Juan Batalla en el libro:

“al encarar la dirección de este proyecto, la primera lectura que hicimos fue la de que nos encontrábamos frente a un núcleo de experiencias estéticas, mágicas y psicológicas superpuestas, una acumulación sin fin de sustratos que se alimentan, niegan, afirman y modifican entre sí”. (Batalla y Barreto, 2005: 5)

Ambos gestores de la Colección Arte Brujo afirman que lograron reunir a diversas voces como los antropólogos María Julia Carozzi y Daniel Míguez quienes “eran las personas idóneas para hacer pie en *terra incognita* y, justamente, señalar hacia la multiplicidad de lecturas posibles”; el periodista Gustavo Insaurralde quien habla desde la crítica artística; el filósofo Horacio González quien con su prosa y visión sobre el tema, “realiza un registro del registro de la imagen” (Batalla y Barreto, 2005:5). Los editores expresan además que “Aurelio Schinini, con su conocimiento acerca de lo que se habla a media voz acerca del santito, nos sedujo de modo que le insistimos para que escribiera aunque fuera parte de ello” y finalmente señalan que la palabra de Hugo Mujica provocaría “una nueva inversión de lecturas, y una cadencia necesaria para cerrar el trabajo” (Batalla y Barreto, 2005: 5).

Este foto-libro se divulgó en un momento en el que la devoción a San La Muerte comienza a tener visibilidad en la esfera pública luego de ser ocultada por muchos años. También esa notoriedad se da acompañada de discursos criminalizantes y estigmatizadores, principalmente difundidos por los medios de comunicación masiva. Estos discursos asocian al Santo con la muerte en términos negativos y a sus devotos con el ámbito de la marginalidad, la violencia y la delincuencia. Míguez y Gonzáles (en

---

<sup>10</sup> [Http://coleccionartebujo.blogspot.com/2008/05/blog-post.html](http://coleccionartebujo.blogspot.com/2008/05/blog-post.html). En este marco se publican los libros: "Salvavidas" (2003), "San La Muerte, una voz extraña" (2005) y "Dueños de la encrucijada" (2008).



Fidanza y Galera, 2014) destacan que esa vinculación fue en aumento a lo largo del tiempo.

El foto-libro consta de una introducción a cargo de Dany Barreto y Juan Batalla, seis capítulos escritos reflexivos y dos capítulos visuales. Uno de ellos se denomina "Imaginería" y consta del registro de tallas del Santo popular procedentes del Archivo del Museo del Barrio y tomadas por Dany Barreto, Juan Batalla y Néstor Paz. El otro corresponde al ensayo fotográfico de Iván Almirón "Un altar en la piel". Cada uno de los textos reenvía al lector a visualizar las imágenes que si bien, poseen una sección exclusiva, algunas de las fotografías fueron seleccionadas para ser incluidas por fuera de esas secciones acompañando los textos reflexivos.

El primer capítulo de texto que se desarrolla entre las páginas 10 y 13 del libro, se titula "Múltiples Versiones del Más Justo de los Santos". Fue escrito por los antropólogos María Julia Carozzi y Daniel Míguez. En este capítulo los autores problematizan la multiplicidad de lecturas posibles que se vinculan a la figura y sobre todo el culto al San La Muerte. Destacan su función de protección personal e intransferible (o heredada luego de muerte), invocado por curanderos o payés. También resaltan su rol de Santo protector de vidas violentas, justicia social y de la muerte.

El segundo capítulo se titula "San La Muerte" y se trata de una reproducción de la crónica escrita por el periodista Rodolfo Walsh para la revista Panorama en los años 60'; el autor comparte testimonios que ayudan a conocer quién es San La Muerte a través de sus devotos y formas de veneración. Cada uno aporta aspectos íntimos y poco visibles sobre el Santo: huesos u otros materiales tallados especialmente para venerarlo en altares, los diferentes rituales, las oraciones, imágenes, estampas, velas, las bebidas o brebajes que comparten, la música o el silencio, mantos que cubren al Santo, el santero y sus trabajos. Este capítulo sólo presenta una fotografía de la figura del Santo tallada en un hueso perteneciente a la colección particular de Aquiles Coppini, de quien se hablará más adelante.

El tercer capítulo de texto que se desarrolla entre las páginas 18 y 23 del libro se titula "El Cuerpo como Metáfora de Fe" y fue escrito por el periodista Gustavo



Insaurralde. El autor reflexiona sobre la noción de huella que encierra esta particular devoción; el cuerpo visible y sensible que manifiesta idolatría, convicción y lealtad a través de la práctica del tatuaje e incrustaciones debajo de la piel que se convierten en alegorías de fe, elementos de prédica, reafirmación y reconocimiento, haciendo también del cuerpo un altar para veneración. Por un lado, el autor observa la estética del tatuaje: señala que son obras improvisadas o programadas, catalogadas, con formulación conceptual, simples e ingenuas, con frases totales o parciales. Por otro, caracteriza a las tallas incrustadas que según la tradición deben ser bendecidas por un sacerdote católico para lograr su efectividad, la morfología y materialidad que utiliza el imaginero y toda la estética de la producción santera de San La Muerte. El periodista nombra a los principales referentes en este oficio: Aquiles Coppini quien aparece retratado junto a sus obras<sup>11</sup>, del mismo modo Gregorio Cabrera capturado en su taller trabajando con una de sus estatuillas<sup>12</sup> y menciona también a Andrés Cáceres, Jorge Abel Losada y la Familia Rodríguez.

Luego del tercer capítulo de texto, entre las páginas 24 y 45 del libro se presenta la sección “Imaginería”. Se trata del primer capítulo enteramente visual compuesto por una serie de imágenes de tallas del Santo. Las mismas están hechas en diferentes materiales y alguna de ellas son de autoría anónima o desconocida, mientras que otras pertenecen a colecciones particulares, entre ellos: de Gregorio Cabrera, de Aurelio Schinini, de Joaquin Molina, de García Uriburu, del Museo de Barro de Asunción y Aquiles Coppini. Particularmente este último, es el mayor referente entre los santeros de las cárceles y devoto de San La Muerte, aprendió el arte de la talla en hueso durante sus 17 años de encierro en la Unidad Penal de Corrientes, convirtiéndose en tallista y santero de San La Muerte<sup>13</sup>. Coppini luego de haber recuperado su libertad se dedicó totalmente al oficio de artesano llevando desde los años 2000 las tallas y los rituales de

---

<sup>11</sup> Fotografía de Aquiles Coppini con tallas. Corrientes, 2004. Página 19 del foto-libro.

<sup>12</sup> Fotografía de Ramón Gregorio Cabrera en su taller dentro del Museo de Artesanías y Folklore de la ciudad de Corrientes, 2004. Página 23 del foto-libro.

<sup>13</sup> La Cámara de Diputados de la Nación presentó el 9 de Noviembre de 2007 un proyecto de resolución en el que buscaban expresar su reconocimiento al artesano Aquiles Ramón Coppini por su labor artística en la que expresa la tradición ancestral de la talla de imaginería religiosa popular correntina.

<https://www.diputados.gov.ar/comisiones/permanentes/ccultura/proyectos/proyecto.jsp?exp=5169-D-2007>



San La Muerte al campo de las artes (con Yagua Rincón en Corrientes, en Buenos Aires, Paraguay y otros espacios, de allí también su predisposición para dejar fotografiar esas tallas para que formen parte de este foto-libro).

El cuarto capítulo de texto que aparece en las páginas 46 y 47 se titula “Eros, Santidad y Muerte: Una Experiencia Fotográfica” del filósofo Horacio González. Este capítulo ahonda en la múltiple significación del cuerpo intervenido por una obra tatuada o incrustada bajo la piel, a través de una serie fotográfica. González compara la piel y el cuerpo con una caverna o santuario de difícil acceso como las de la prehistoria, que eran marcadas para registrarse en la memoria histórico-cultural de las generaciones venideras. Según el autor, el devoto que puede gobernar sobre su cuerpo decide montar una obra “artística que pone a éste como intermediario entre el arte y el amuleto”, transformándose en un “tabernáculo de fe oscura” (González, 2005: 47).

Luego, entre las páginas 48 y 54, nos encontramos con el título “Devoción Popular en Tallas Benditas”, quinto capítulo de texto por Aurelio Schinini. El investigador explora en este capítulo la devoción alrededor de las tallas de San La Muerte. Aquí indaga sobre la relación entre la exclusividad y el poder o efectividad de la figura y menciona a la imagen de una talla realizada en una bala que pertenece a un conjuro preparado para que soldados correntinos pudieran matar a sus enemigos en la Guerra de Malvinas (1982)<sup>14</sup>. En palabras de Schinini “a San La Muerte se le debe exigir una gracia” y esto reafirma el vínculo temerario entre el devoto y el Santo” (Schinini, 2005:50). Los relatos atestiguan los diferentes rituales alrededor de las devociones: curación, activación, ceremonias, bendiciones y su renovación, favores y pedidos; a la vez que también nos cuentan que puede haber enfrentamientos con el Santo en donde “se le puede dar vuelta”.

Seguidamente, se presenta en la página 57 del libro un texto titulado “En esa Noche sin Sueños” del escritor Hugo Mujica; es un fragmento del libro “Noche Abierta” del autor, que habla de la muerte y su aparición. A continuación de esta poesía, nos encontramos con otra sección que comprende el segundo capítulo visual del libro,

---

<sup>14</sup> Fotografía de Anónimo, Corrientes, 1982. Bala tallada y vaina de 38, 2.3 cm. Colección Schinini. Página 50 del foto-libro.





compuesto por 18 fotografías que forman parte del conjunto de imágenes del ensayo realizado por Iván Almirón en la Cárcel de la Ciudad de Corrientes, titulado “Un altar en la piel”.

Luego del capítulo visual del ensayo fotográfico de Almirón, en la segunda mitad del foto-libro (página 79), aparecen nuevamente todos los capítulos traducidos al inglés, los escritos también están acompañados de otras nuevas fotografías que pertenecen al ensayo, algunas son fragmentos de fotografías más amplias que aparecieron antes a modo de detalles.

### **Aproximación analítica al ensayo fotográfico**

El ensayo fotográfico “Un altar en la piel” de Iván Almirón configura uno de los cuerpos visuales centrales del foto-libro junto a la sección “Imaginería”, por su parte compuesta por tomas de diversos autores. El ensayo de Almirón incluye imágenes que en su mayoría fueron registradas en la Cárcel de la ciudad de Corrientes. Dany Barreto, en su blog, sostiene que “Iván Almirón resultó ser, además del artista con el perfil justo para el trabajo fotográfico, un excelente compañero de ruta durante los días en los que lo realizamos”<sup>15</sup>. Si bien, como hemos mencionado anteriormente, hay un capítulo exclusivamente de la mayoría de estas fotografías, las demás pertenecientes a la serie se distribuyen en otras páginas del foto-libro. El conjunto de imágenes de la serie que se incluyeron en el foto-libro encierra un total de treinta y tres (33) fotografías; veintidós (22) en blanco y negro y doce (12) a color, de los rostros, cuerpos o partes de los cuerpos con tatuajes.

La primera imagen del conjunto se presenta en la portada del libro (Figura I. Fotografía 1). Se trata del retrato de un prisionero que extiende su brazo y lleva en su mano una talla de la imagen del San La Muerte.

---

<sup>15</sup> <http://coleccionartebrujo.blogspot.com/2008/05/blog-post.html>.

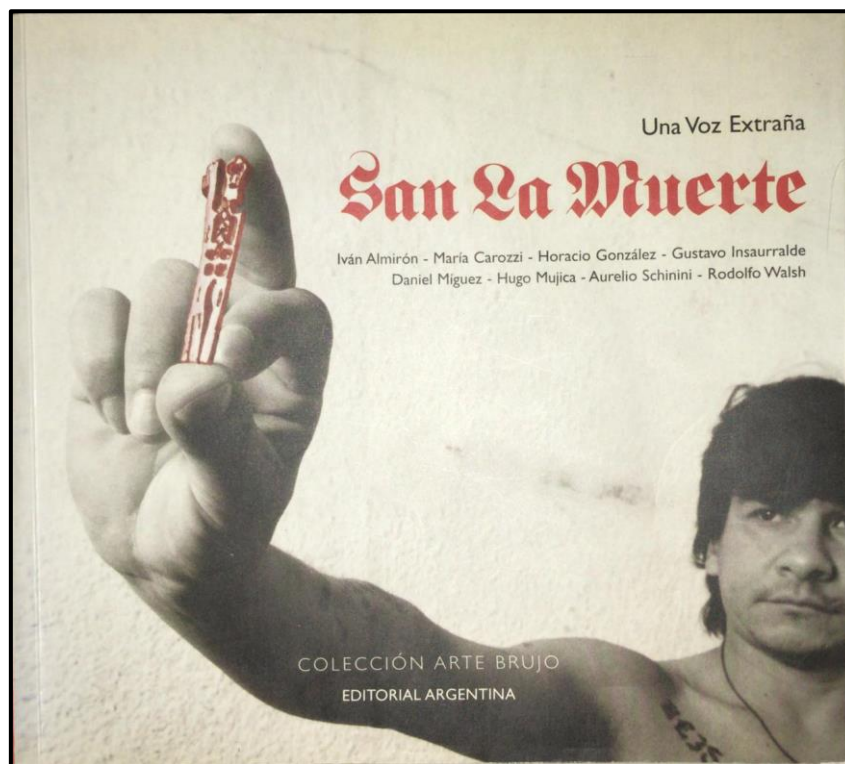


Figura I. Fotografía 1: César, 38, Resistencia. Foto: Iván Almirón

La imagen ocupa la totalidad de la portada y está en blanco y negro. Trabaja un contraste entre luces y sombras para resaltar la talla que sostiene el sujeto, la cual es de color rojo, al igual que el título del foto-libro que aparece también en rojo. La imagen y el texto plantean una relación semántica de contigüidad, donde el título con tipografía gótica y en rojo, señala el nombre del Santo que la imagen muestra (“San La Muerte”).

El color rojo del título remite a la estética del rojo saturado también característico de la festividad del Gauchito Gil<sup>16</sup>. Luego agrega en negro y con otra tipografía la frase “una voz extraña” abriendo lecturas posibles al foco de lectura que plantea el foto-libro. A la vez la frase se corresponde con un fragmento de la oración

<sup>16</sup> Pero que, sin embargo, desde un principio también se relacionó con las velas rojas también ofrendadas a San La Muerte. Con la popularidad acrecentada del Gauchito Gil en los últimos años, a éste se lo identificó con el rojo, dejando el negro como color más distintivo del caso de San La Muerte. Según Barrios (2015) “las leyendas cuentan que el Gaucho Gil era federal y de allí el color rojo que predomina en las ofrendas y su iconografía”. El rojo saturado es el elemento activo en las creaciones, creando un “espíritu festivo exacerbado, lo reactivo, lo salvaje y lo Vibrante” (Barrios, 2015: 90 y 127).



principal al Santo<sup>17</sup>. En otras palabras, la frase remite a la oración y desde ese lugar incorpora una connotación de lo sagrado en el título del marco del foto-libro. Desde una lectura connotativa, la pose que mantiene el retratado sosteniendo la talla en sus manos evidencia la necesidad de exhibir la figura sagrada a la que se consagra su fe y que gana el primer plano en la imagen. La pose podría correlacionarse con el acto de consagración del pan y el vino propio de la religión católica. La talla corresponde a un amuleto de protección.

Las siguientes fotografías del conjunto forman parte del primer capítulo “Múltiples versiones del “Más Justo de los Santos” de los autores María Julia Carozzi y Daniel Míguez, quienes analizan la fuerte migración de la devoción a San La Muerte a las grandes ciudades como el conurbano bonaerense y afirman que, a partir de los noventa, “los jóvenes que se tatúan a San La Muerte (...) no conocen del todo al Santo (...) Posiblemente, en la identificación con el Santo no pese tanto la posibilidad de la protección o las connotaciones morales del mito, sino la estética” (Carozzi y Míguez, 2005: 12). Esta versatilidad y dinamismo de formas y significaciones se puede reconocer en estas fotografías donde se observa el tatuaje de la figura esquelética del Santo sentado con rodillas flexionadas al pecho tatuado en un cuello (Figura II. fotografía 2) y un tríptico de fotografías de tatuajes que refieren a la variedad de nombres con los que cada devoto llama al Santo (Figura III. Fotografía 3).

---

<sup>17</sup> Oración “tradicional” del Santo: “San La Muerte, espíritu esquelético/poderosísimo y fuerte por demás/como un Sansón en su Majestad/indispensable en el momento de peligro/yo te invoco seguro de tu bondad/ Ruego a nuestro Dios Todopoderoso/de concederme todo lo que te pido./Que se arrepienta por toda su vida/el que daño o mal de ojo me hizo/y que se vuelva contra él enseguida/Para aquel que en amor me engaña/pido que le hagas volver a mi/y si desoye tu orden extraña/buen Espíritu de la Muerte/hazle sentir el poder de tu guadaña/En el juego y en los negocios/mi abogado te nombro como el mejor/y a todo aquel que contra mí se viene/por siempre jamás hazlo perdedor/ Oh! San La Muerte, mi ángel protector. Amén” (Miranda en Gentile, 2008).



Figura II. Fotografía 2: Miguel, 24, Corrientes.



Figura III. Fotografía 3: Detalles

Mayoritariamente, las imágenes del ensayo no llevan título ni epígrafe, pero sí un número que remite a los descriptores señalados al final del capítulo 6, a modo de



índice fotográfico. Estos descriptores aportan información específica sobre los datos de la identidad de los sujetos retratados dejando de lado el anonimato al presentarnos sus nombres, edades y localidades de procedencia. La inclusión de estos datos, nos permite reconocer que existe una relación más cercana, mediada por el acuerdo e intercambio de información entre fotógrafo y fotografiado. Esto podría propiciar una reducción de la percepción de “la violencia fotográfica” (Reyero y Giordano, 2010: 68). A su vez, dicho anclaje con el lugar de procedencia da cuenta de la diversidad de marcas de identidad que confluyen en estos cuerpos privados de su libertad. Reyero y Giordano señalan al respecto que:

“El anonimato del individuo representado es el signo que preside la representación de la otredad, independientemente del tipo de emisor (antropólogo, viajero, fotógrafo, poblador o misionero, etc.). El otro rasgo presente en las imágenes es la violencia que transfieren. Como toda fotografía, la imagen del otro, al ser “una disociación de la conciencia de identidad” (Barthes, 1997, p. 48) o en términos de Sontag (2006, p. 54) el producto de una violación, ya que “fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas”, acentúa esta cualidad por la distancia cultural que irremediablemente existe entre emisor y fotografiado. Y en especial por la falta de intervención o decisión de los sujetos visualizados”. (Reyero y Giordano, 2010:66)

Ciertamente algunas tomas nos permiten identificar la construcción que los retratados hacen de su propia imagen a partir de la disposición de sus cuerpos, sus rostros y gestos hacia la cámara. Como sostenía Roland Barthes sobre su propia posición ante la cámara, los fieles al saberse observados por el objetivo se constituyen en el acto de posar, fabrican otro cuerpo y se transforman “por adelantado en imagen” (Barthes, 1989: 37). A su vez, Almirón acude al género del retrato que posibilita a partir de la manipulación de una serie de símbolos y signos identificar a una persona y mostrarla/mostrarse ante sí y los demás (Reyero y Giordano, 2010).

De igual modo, en varias de las fotografías del ensayo se reconocen algunas características compositivas que aluden en cierta medida al tipo de retrato que analizan



Reyero y Giordano (2010) sobre las fotografías de Boggiani, como ser la utilización de fondos neutros o la administración de la luz que no era pareja y el juego de luces y sombras orientado a lograr interesantes contrastes. Almirón logra retratar a los devotos desde una posición de proximidad e intimidad única que se evidencia por las anteriores decisiones mencionadas. Un claro ejemplo de esta búsqueda compositiva es la imagen de la página 13 (Figura IV. Fotografía 4) en la que podemos observar el plano medio de un sujeto que posa frente a la cámara mostrando su torso desnudo con tatuajes de San La Muerte, sobre un fondo claro sin detalles.

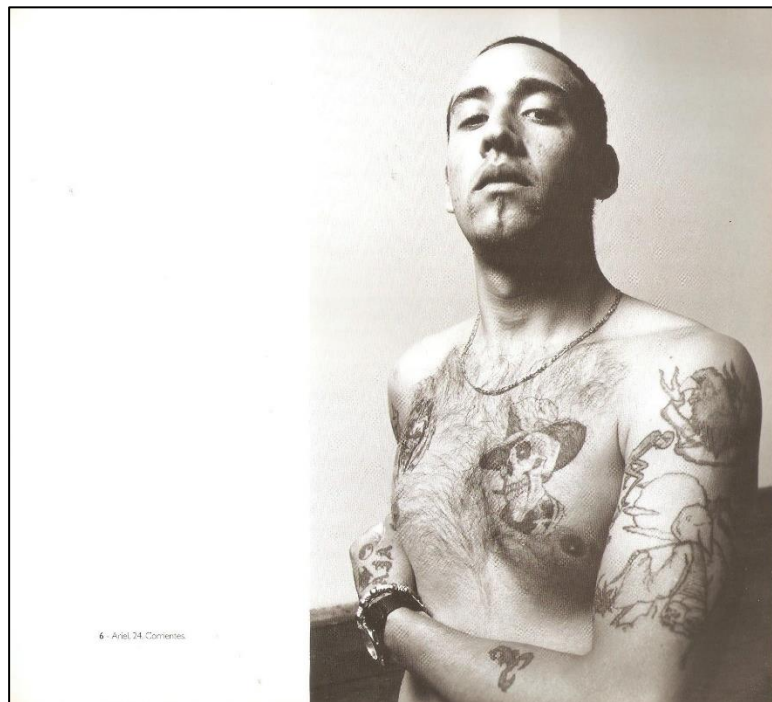


Figura IV. Fotografía 4. Ariel, 24, Corrientes.

La imagen está construida en blanco y negro con un fuerte contraste de luces y sombras que acentúan el rostro. Este recurso potencia la expresión seria y la mirada fija del fotografiado y, a la vez, posibilita al fotógrafo ocultar otras partes del rostro en sombras. El retratado posa y mira directamente hacia la cámara con una actitud que refleja el deseo de ser fotografiado. Las luces son claves en esta fotografía, ya que acentúan el rostro que nos revela un gesto desafiante acompañado de la postura firme de su cuerpo. La posición de la cabeza hacia atrás y la mirada hacia abajo contribuye a magnificar la representación del sujeto y a disminuir a quién lo observe.



Las marcas como el tatuaje y las incrustaciones debajo de la piel son prácticas características en los seguidores del culto a San La Muerte, y se manifiestan como formas de agradecimiento, pedidos de protección y muestras de cercanía. Miguez lo describe como “un vínculo de continuidad real y participación con el Santo, extremando el contacto con lo sobrenatural (...)” (en Fidanza y Galera, 2012: 95). En las manifestaciones a esta devoción, como en otros ritos populares, existe este fuerte culto a la imagen donde se expresa el intercambio con lo sagrado. A raíz de esto podemos identificar que el foco y la atención que nos propone Almirón en su ensayo está puesto en mostrar la relación cercana y hasta visceral que establecen los devotos con el Santo a través de las imágenes materiales visuales.

El ensayo está cargado de imágenes de pieles, pieles con inscripciones, cortes, cicatrices, incrustaciones de tallas, pieles en blanco y negro, pieles a color, pieles vestidas y pieles desnudas que ocupan gran parte de la composición. Esto nos lleva a reconocer que el foco está puesto en los cuerpos particularmente. A su vez, nos permite pensar en lo que no se muestra, en lo ausente en esas imágenes, en aquello que el fotógrafo decide excluir o recortar de la escena. Es clave considerar entonces, que:

“la fotografía contemporánea de las prácticas de religiosidad popular correntinas en la última década adopta una tendencia compositiva que busca la exaltación de la emotividad, el gesto, los cuerpos. En este sentido, también cobra fuerza la estética del detalle, del fragmento, que entendida en términos de Calabrese, remite a operaciones de focalización, zoom, descontextualización y re-contextualización del fragmento (...)” (Barrios, 2015: 173).

En las escenas el cuerpo del devoto se distingue del fondo, que en muchas ocasiones se trata de una pared blanca o parte del piso, siendo los únicos indicios que tenemos sobre el espacio donde se encuentran los sujetos. Asimismo, ese gran porcentaje de la imagen que ocupan los cuerpos, siguiendo la estética del fragmento (Calabrese en Barrios, 2015), impide que reconozcamos las dimensiones de las extremidades de los retratados dejando que la atención se dirija hacia las pieles tatuadas de los devotos. Sin embargo, el autor ha dejado ciertos elementos a la vista. Vemos, en

una de ellas (Figura V. Fotografía 5), una gorra de lana tejida de punto en diversos colores y un rosario de plástico celeste colgado del cuello del recluso, ambos accesorios que forman parte de su vestimenta se conciben como objetos comunicacionales que son utilizados para distinguirse dentro de la sociedad y así acercarse al grupo al que quieren pertenecer (Lomazzi, 1972).



Figura V. Fotografía 5. Jorge, 18, Corrientes.

El rosario que porta el sujeto de la imagen da cuenta del vínculo con la religión cristiana y, por otro lado, el gorro de lana tejido, más allá de ser una prenda de abrigo, en este caso los colores remiten a la cultura de los pueblos originarios regionales y aquellas culturas de países que limitan con la zona geográfica donde fueron fotografiados los devotos. En este sentido, Almirón deja ver en el encuadre estos elementos que configurarían y conformarían la identidad del sujeto y que a su vez el retratado eligió vestir durante la sesión fotográfica. En otros términos, los recortes incluyen índices de identidad del sujeto y su contexto cultural, aquellos que Arancibia define como “los elementos que funcionan como una marca reconocible para el





destinatario de los mensajes y que permiten una localización geo-cultural de los usuarios de dichos elementos” (Arancibia, 2015: 158).

Por otra parte, la fotografía también nos muestra, en la zona de la espalda del recluso, un tatuaje de la figura de San La Muerte. La imagen presenta en blanco y negro al rostro calavérico, un manto negro que recubre toda la figura y la frase “Señor de la muerte” que acompaña al tatuaje. Sólo la guadaña fue realizada en color, el mango es de color rojizo y la cuchilla de un tono azul. La frase “Señor de la muerte” rodea todo el dibujo del Santo y se reconoce una tipografía de estilo gótico<sup>18</sup>.

A partir de la página 58 y hasta la página 78 del libro se presenta el corpus central del ensayo fotográfico que, si bien ya venía acompañando los diversos textos de especialistas, en este apartado se plantea un recorrido exclusivo por las imágenes focalizadas en revelar los cuerpos tatuados de los prisioneros. La primera fotografía de esta sección (Figura VI. Fotografía 6) ocupa toda la carilla izquierda de la página 58, mientras en la carilla derecha, nos encontramos con el título del capítulo: “Un altar en la piel” que a su vez nos introduce en el ensayo fotográfico de Almirón y nos invita a recorrer el capítulo que nos muestra exclusivamente las imágenes de los cuerpos tatuados de los prisioneros.

---

<sup>18</sup> El filólogo Juan José Marcos García expresa que “en los países anglófonos y germanófonos es frecuente encontrar términos ambiguos tales como Blackletter, Old English, o Fraktur (quebrada) como sinónimos de letra gótica” (García, 2017: 1). Luego de la Segunda Guerra Mundial, a la gótica y, particularmente, a la Fraktur se la asociaron estrechamente con el nazismo. Con su apariencia más oscura y densa, fue considerada representante de las virtudes alemanas tales como profundidad y sobriedad (García, 2017).

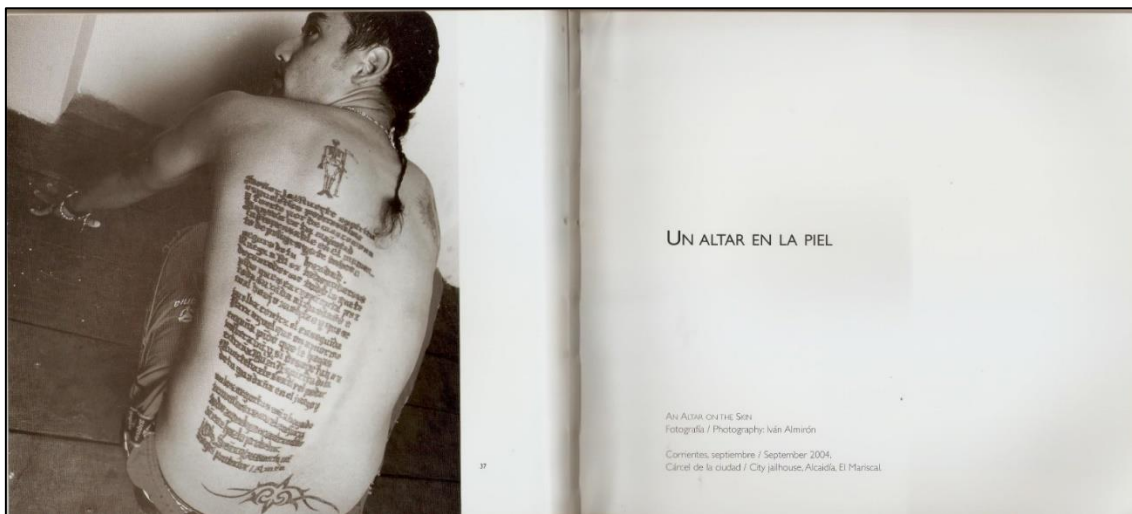


Figura VI. Fotografía 6. Ariel, 24, Corrientes

De acuerdo a la función de relevo barthiano, el título introduce la idea de altar que no está explícita en la imagen, a la vez orienta el sentido que se le quiere dar al resto del ensayo. La vinculación de imágenes y palabras nos enfatiza ciertos modos particulares que tienen los devotos de San La Muerte de utilizar su cuerpo como medio para expresar, comunicar su creencia y establecer una relación con la divinidad.

En esta imagen, el sujeto fotografiado posa en cuclillas y de espaldas para revelarnos el extenso texto tatuado en dicha zona, aunque la posición de su rostro evidencia un giro leve hacia la cámara. En la parte superior vemos la figura esquelética del San La Muerte parada sosteniendo la guadaña, debajo sigue el texto en tipografía gótica que, si bien, apenas logra leerse, es posible identificar que se trata de la oración principal al Santo que dice lo siguiente:

“Señor San La Muerte, espíritu esquelético poderosísimo y fuerte por demás como un Sansón en tu majestad indispensable en los momentos de peligro yo te invoco seguro de tu bondad. Ruega a nuestro Dios Todopoderoso que me conceda todo lo que le pido que se arrepienta para toda la vida el que daño o mal de ojo me hizo y que se vuelva contra el enseguida. Para aquel que en amor me engaña pido que lo hagas volver a mí y si desoye tu voz extraña buen espíritu de la buena muerte hazle sentir el poder de tu guadaña en el juego y en los negocios mi abogado te nombro como el mejor y a todo aquel que



contra mí se viene por siempre, jamás hazlo perdedor. Oh San La Muerte, mi ángel protector. Amén”.

En la parte lumbar de la espalda vemos el tatuaje de un dibujo que remite al estilo tribal. En términos generales podemos observar que la posición que adoptó el retratado no sólo deja ver a sus tatuajes, sino que también lleva el cabello corto con un largo mechón de pelo que se extiende detrás de la nuca conocido como “cola de rata”, y además podemos observar el pantalón de la marca deportiva “Signia” que suele ser el sponsor de diversos equipos de fútbol nacionales. También se logran ver algunos accesorios como aros y cadenas de metal y pulseras de un estilo más artesanal propio de la zona. Si bien, claramente el retratado posa para la foto, el modo en el cual inclina su cuerpo nos remite visualmente a la acción de reverencia que, en términos generales, los fieles realizan en los rituales de veneración al Santo. Esta forma de la pose frente a la cámara, cobra continuidad en diferentes retratos y, por ende, leída en su conjunto, cobra un sentido connotativo que enfatiza la idea del cuerpo como lugar y medio para la veneración. En este caso, el retratado es devoto y altar al mismo tiempo. Su piel fue la hoja en blanco donde el devoto plasmó la imagen esquelética del San La Muerte y debajo una oración al mismo convirtiendo su cuerpo en la carta de presentación al mundo y a través de él reafirma su fe.

El cuerpo que el sujeto construye plantea, según Claudia Rosa y Daniela Godoy (2015) “una autoimagen que produce un propio régimen de visualidad” (Rosa y Godoy, 2015: 6). Para las autoras, el cuerpo de los presos constituye un modo propio de visualidad y visibilidad. En este sentido, consideran que cuando los devotos privados de su libertad se tatúan reescriben su propia identidad frente al sistema carcelario, frente a otros presos, pero también para su familia y para sí mismos. Esto, a su vez, se vincula con la descripción que realizaba Pablo Montoya del arte del tatuaje de los indígenas de la época de la colonización francesa en La Florida. El autor señalaba que:

“en esta práctica se mezclan lo artístico y lo religioso, dejando ver al cuerpo humano como un lienzo, lugar para las representaciones de lo sagrado (...) Para los timucuas, los tatuajes son la representación cósmica de su paso por la vida. Ellos reflejan la forma de vivir el mito

en el propio cuerpo. El arte de pintar es el ritual; el contenido de la pintura son los símbolos telúricos: lunas, estrellas, animales”.  
(Montoya en Betancur, 2017: 79).

### La piel hecha lienzo y la corporización de la fe en foco

El registro fotográfico que realiza Almirón nos presenta al cuerpo tatuado donde, siguiendo a Molina, la piel se convierte en el lienzo para reproducir las experiencias individuales de cada devoto y también de la sociedad que lo rodea. En este sentido, nos permite entender que el tatuaje signa al cuerpo, saturándolo de múltiples significaciones y sentidos (Molina en Pérez, 2004). A esta idea de la piel como lienzo la relacionamos con la segunda imagen que aparece en el apartado del ensayo después del título (Figura VII. Fotografía 7), donde se muestra el retrato en blanco y negro de un recluso.

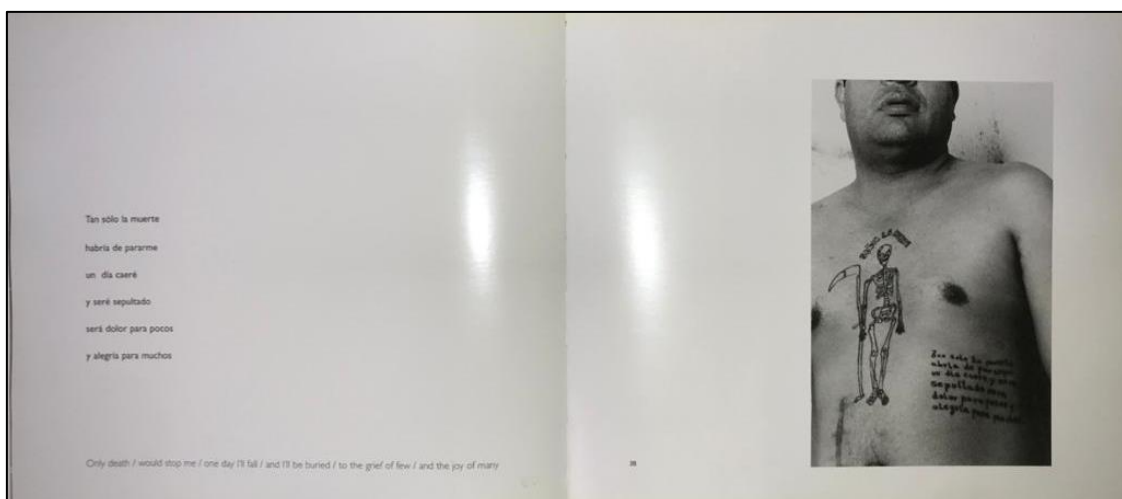


Figura VII. Fotografía 7. José, 34, Goya.

El recorte de la imagen, que sigue las operaciones de zoom, deja ver en el encuadre solo la mitad del rostro, parte del torso y brazo del sujeto, revelándonos en primer plano un tatuaje de San La Muerte con guadaña y sin túnica, y sobre la figura las palabras “Señor la muerte”. Luego, en un costado inferior debajo del pecho se observa el tatuaje de un fragmento escrito de una oración dedicada al Santo en la que se lee “Tan sólo la muerte habría de pararme un día caeré y seré sepultado será dolo para pocos y alegría para muchos” que, a su vez, es reproducida en la página izquierda a la imagen.



Gustavo Isaurralde (2005) en su reflexión volcada en el foto-libro del que forma parte este ensayo fotográfico, identifica que el culto a través del tatuaje manifiesta el rasgo de intimidad a través del cual el devoto establece su vínculo personal con el Santo, y a la vez adquiere trascendencia una vez exteriorizada públicamente la imagen, convirtiéndose en la afirmación y el reconocimiento de lo que se profesa. Almirón logra registrar ese vínculo complejo que es la devoción a San La Muerte acercándonos sutilmente a la piel de cada protagonista. A medida que avanzamos en el recorrido del ensayo podemos observar que los fotografiados muestran, de la manera más transparente y visceral, la relación de su cuerpo con el Santo, una relación de sacrificio y entrega por parte del devoto. El cuerpo se transforma en ofrenda y santuario que porta la imagen del Santo. Iván Bondar (2015) explica que, al darle piel y carne, el devoto da vida a la imagen sagrada y potencia su función protectora. Siguiendo a Miranda Borelli, el autor afirma que el tatuaje y la incrustación conforman una variante del culto privado-personal en la que “con una operación, se introduce debajo de la piel una talla pequeña de ese Santo, adquiriendo en tal caso los caracteres de un payé” (Bondar, 2015: 87). El autor focaliza sobre todo en el caso de la incrustación que, si bien no es observable en el ensayo de Almirón, es trabajada y aludida por los textos y los diversos conjuntos de tallas incluidas a lo largo de todo el libro.

Estas particulares formas o prácticas devocionales refuerzan la relación entre el devoto y su Santo y dan cuenta de una vinculación estrecha entre vida – muerte. En términos de Iván Bondar (2015) se produce un *embodiment* de fe donde el cuerpo resulta la encarnación de fe-devoción-entrega-consagración. Borelli (en Bondar, 2015) agrega que:

“Pato Piola, conocido delincuente que se evadió muchas veces de la Policía del Chaco, tenía un San La Muerte incrustado debajo de la piel y que “fue necesario sacárselo para que pudiera morir”. Según declaraciones verbales... efectivamente los enfermeros le sacaron, al hacer la autopsia, un bultito que tenía debajo de la piel.” (Borelli, en Bondar, 2015: 87)



Estas prácticas donde “se corporifica o encarna al Santo” construye al cuerpo del devoto como un altar móvil, un testimonio viviente. La imagen refleja esta idea de que “el San La Muerte tatuado no sólo ha sangrado, sino que además desde ese momento forma parte de la piel del devoto donde sus cartílagos son también del Santo” (Bondar, 2015: 29).

Por otra parte, el ensayo fotográfico revela las corporeidades, más allá de sus dimensiones biológicas. Lo corporal es fotografiado en relación a lo social, lo cultural, el *habitus* de los retratados. Dicho de otro modo, lo corporal y lo social se entrelazan en el registro. Por un lado, vemos a los cuerpos con inscripciones y cicatrices; por el otro, se refuerza la puesta en escena, la pose frente a la cámara orientada a resaltar las vinculaciones de fe y devoción. Almirón se encarga de representar en su ensayo al cuerpo del devoto de San La Muerte, al cuerpo orgánico en sí, pero también a esos cuerpos como la carta de presentación y de identificación de ser en y con el mundo. Esto genera, según Bourdieu (1986), que sus *habitus* reflejen aquellas actitudes cotidianas y colectivas propias de los devotos, esto es: las experiencias de los rituales de tatuajes e incrustaciones bajo la piel o llevar joyas con imágenes del Santo, pero también otras marcas que moldean y construyen a esos cuerpos como tal, y que según palabras de Heidt (2004) están condicionadas social y culturalmente; por tanto no solo es modificable históricamente sino que también puede variar de una cultura a otra, es decir, adopta un significado particular a la vez que brinda y comunica sentidos. Lo particular en este ensayo es que tanto el fotógrafo como los fotografiados intervienen en esa construcción visual de los cuerpos reflejando ciertos aspectos identitarios.

Cada fotografía del ensayo muestra las diferentes partes de los cuerpos de los prisioneros, los tatuajes y marcas en la piel desde diferentes ángulos y encuadres, acciones que fueron operadas por quien realiza la fotografía. El autor ve y comprende el mundo a través y a partir de (re) presentaciones y que al hacerlo le da presencia y confirma su ausencia (Enaudeau, 1999). El fotógrafo a través del recorte fotográfico proyecta, de acuerdo a un tiempo y espacio determinado, su intencionalidad, su modo de ver sobre lo representado; pero también del fotografiado que puede incidir, dependiendo de las circunstancias, y por ende intervenir en la escena fotografiada (Barrios, 2015).

Este doble juego de mostrar y ocultar es propio de la fotografía. Mauricio Molina, en Pérez (2004), se refería a esto cuando plantea que el objeto real, paradójicamente, al ser capturado por el fotógrafo o fotógrafa, deviene en metáfora y símbolo.

Particularmente en el ensayo podemos observar que las zonas de la piel y la pose del cuerpo de los devotos se transforma en un cuerpo sígnico y gestual que proyecta significaciones en el acto de la captura fotográfica. En este sentido, reconocemos que algunas escenas se focalizan no tanto en los rostros sino en el cuerpo de los devotos con una particular disposición para la toma fotográfica. Algunas imágenes muestran a los sujetos de espaldas a la cámara, mirando a suelo y con sus manos levantadas y apoyadas en la pared (Figura VIII. Fotografía 8); mientras en otras los planos realzan fragmentos del pecho y el torso donde también se dejan ver los brazos cruzados hacia atrás (Figura XII. Fotografía 14). Como una primera lectura connotativa, las posturas de los sujetos remiten al acto de arresto.



Figura VIII. Fotografía 8. Miguel, 23, San Roque.

### **Otras iconografías sagradas y signos de identidad en el cuerpo-altar**

Las imágenes del ensayo, en su mayoría dejan en evidencia esa experiencia religiosa fuertemente mediada por el cuerpo. Particularmente, esto podemos observarlo en aquellas imágenes donde es posible identificar con mayor facilidad un cuerpo



cargado y saturado de ciertos elementos: si los retratados llevan varios tatuajes del Santo en varias versiones, con color o sin color, si acompañan con alguna frase u oración, si tienen joyas y/o accesorios (referidos al Santo).

En torno a las variedades iconográficas del Santo, Margarita Gentile (2008) plantea que en la publicación de José Miranda Borelli de 1963 ya se reconocían tres tipos de representaciones del Santo: sentado, con la cabeza apoyada en las manos y los codos en las rodillas; acucillado, con la cabeza sostenida entre ambas manos y los codos en las rodillas; y de pie, con una guadaña a su diestra. Y que luego en el año 2004 se determinan los tipos de San La Muerte que existen, de acuerdo a la iconografía con la que se representaba al esqueleto en los altares: la figura de la Bondad, que tiene las manos juntas; de la Justicia, que lleva la guadaña; de la Paciencia que es el que está sentado, sujetándose la cabeza con las manos (Gentile, 2008).

Resulta interesante destacar en el ensayo fotográfico de Almirón la diversidad de iconografías de San La Muerte inscriptas en la piel de los devotos. El Santo es representado en la mayoría de las veces como el de la Justicia, aquella figura que lleva la guadaña a un lado. Sin embargo, hay fotografías en las que se puede observar al San La Muerte de la Paciencia como en el caso del conjunto de las tres fotografías que aparecen ocupando las páginas 62 y 63 del foto-libro (Figura IX. Fotografía 9/10/11).



Figura IX. Fotografía 9/10/11. Juan, 25, Corrientes.





En la imagen 9, la cual está en blanco y negro, el recorte sigue las operaciones de focalización (Calabrese en Barrios, 2015) y esto realza la figura del Santo. Se puede observar el tatuaje del Santo acuclillado en el cuello del devoto, pero también el retratado presenta otros tatuajes como el del rostro de Jesús crucificado, un cupido, un caballo pony, una corona de espinas que rodea el brazo izquierdo, una tela de araña en la mano izquierda y letras al estilo gótico en los dedos y en la otra mano la palabra “madre” y “padre” que se superponen en forma perpendicular formando una cruz. Todas estas demás iconografías de tatuajes remiten a diversos significados. La corona de espinas, según Sara Carr-Gomm (en Besave Benitez, 2009) es el símbolo cristiano de la humillación y sufrimiento de Jesús. En el tatuaje puede simbolizar sufrimiento, pero también vocación de servicio y/o entrega. Los otros tatuajes también le añaden una carga connotativa al cuerpo y por lo tanto a la fotografía; la telaraña simboliza la dificultad para abandonar la vida de la delincuencia, o bien el sentirse atrapado; el cupido es el dios griego Eros, es el dios del amor; o las cruces que en su mayoría se las asocia con la cristiandad.

Las relaciones que se construyen entre el devoto y San La Muerte son diversas, pero al mismo tiempo son acompañadas de otro tipo de relaciones que ellos mismos establecen y que logramos evidenciarlas a través del reconocimiento de otras “marcas” en sus cuerpos. Identificamos en el campo de estas relaciones aquellas marcas como las cicatrices en sus cuerpos, o bien la diversidad de iconografías que se tatúan y que refieren a otros significados (más allá del religioso). En el cuerpo de los retratados se puede observar tanto un solo tatuaje como varios, algunos hacen referencia a su fe en varios cultos populares, otros a alguna ideología o pensamiento político, y otros simplemente a su relación con algún ser querido. Hay quienes se tatúan a más de un Santo, por ejemplo, llevan la imagen del San La Muerte y también a la figura del Gauchito Gil (Figura X. Fotografía 12).

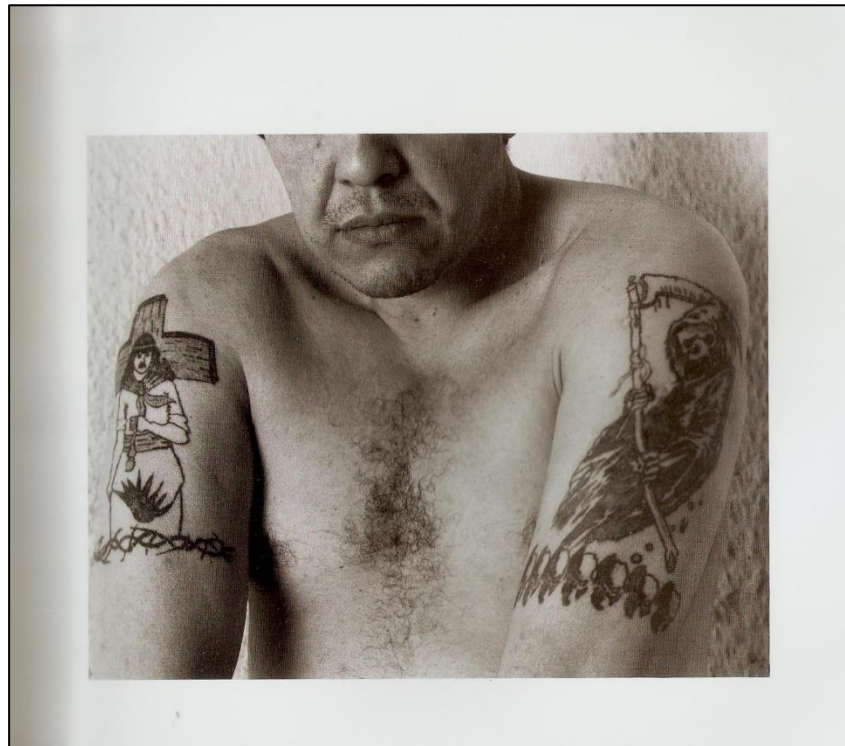


Figura X. Fotografía 12. Daniel, 35, Corrientes.

Según Alejandro Frigerio (2017), al Gauchito Gil lo capturó la policía cuando volvía de la fiesta de San Baltazar (Santo popular correntino) y como era devoto del San La Muerte y lo llevaba “incrustado” lo dejaron colgado de un árbol desangrándose hasta su muerte (Frigerio, 2017). Estos relatos refieren a la relación mítica que mantienen las dos figuras y que se evidencia en ciertas prácticas entre ambas devociones. El autor señala que:

“la más habitual es la presencia de alguna imagen de uno de ellos en el altar del otro. En los altares de San La Muerte suele haber varias imágenes suyas, pero casi siempre también alguna del Gauchito, en un rol claramente secundario, pero como una presencia necesaria. De manera similar, es común que los altares del Gauchito tengan también alguna imagen de San La Muerte –en algún costado, generalmente de tamaño menor y en ocasiones hasta medio oculto (o totalmente escondido)”. (Frigerio, 2017:259)

En este sentido, Frigerio (2017) reflexiona sobre la creciente expansión del San La Muerte, la cual se relaciona con la popularidad del Gauchito Gil. Sin embargo, mientras que la imagen del Gauchito es socialmente aceptable, San La Muerte aparece como una figura amenazante y atemorizadora.

Por otra parte, como podemos observar en la página 90 del libro, una imagen (figura XI. Fotografía 13) muestra la espalda del devoto que, además de la imagen del San La Muerte con la punta de la guadaña manchada de rojo y al lado una extensa oración que ocupa gran porcentaje de la piel, se observan tatuajes de otras imágenes que no se relacionan con el Santo: se trata de un ancla con un águila parada sobre ella y en el otro lado un hada desnuda.

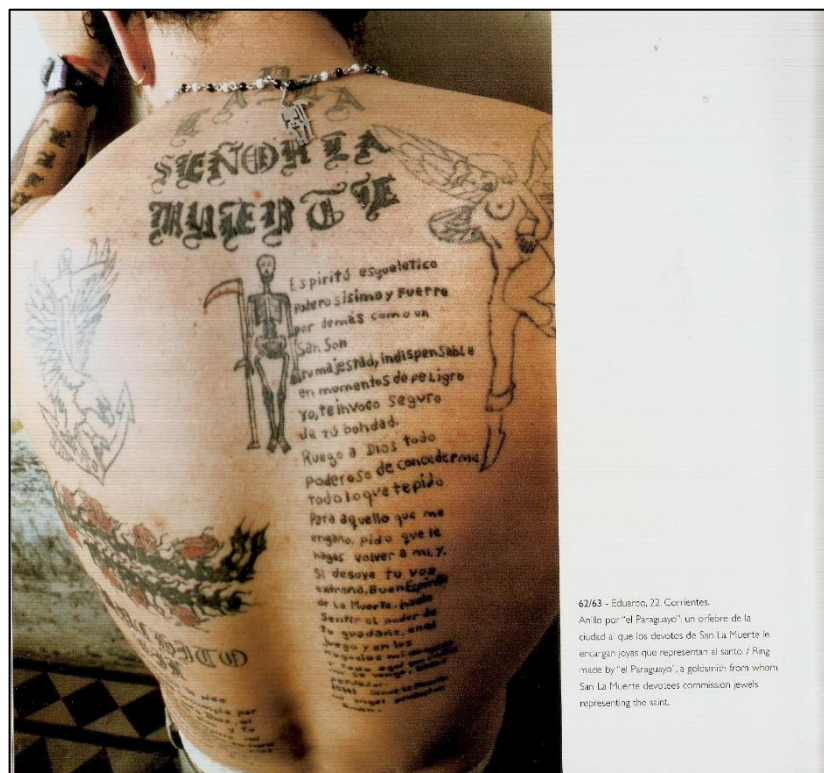


Figura XI. Fotografía 13. Eduardo, 22, Corrientes.

Debajo del ancla se alcanza a ver unas rosas rojas enredadas en lo que parecería ser unas raíces negras. De acuerdo a la multiplicidad de estilos y significados que traen



estas iconografías, Alba (en Duarte Santizo, 2016) menciona que existe lo que se conoce como estilo retro:

“los tatuajes modernos evolucionaron en América y a finales del siglo XIX, desde los puertos marinos, donde se produjo una ola expansiva con diseños propios de la época. Quienes solían adornar su cuerpo con ellos eran, principalmente, los militares y marineros, pero también civiles, habitualmente hombres. Por esta razón el tatuaje retro, también llamado old school (vieja escuela), presenta dibujos relacionados con la vida militar. Los más conocidos son los de rostros de soldados, animales (el águila, por ejemplo, como símbolo de Estados Unidos), estrellas, rosas, banderas, anclas, corazones, bailarinas, pin-ups, paisajes y bandas con palabras bordeando los dibujos” (Alba, en Duarte Santizo, 2016:57).

Otros devotos acompañan sus tatuajes de San La Muerte con algunas figuras de dibujos animados como el Demonio de Tasmania o Bugs Bunny, como también se destaca el tatuaje de retrato de personas famosas, en este caso relacionadas al ámbito político como es la imagen del Che Guevara que lleva el devoto en su pecho (Figura XII. Fotografía 14), que según Sara Carr-Gomm (en Besave Benitez, 2009) es de las imágenes más populares en el tatuaje. Su retrato suele ser en blanco y negro con barba y usando una boina con estrella. Esta figura es sinónimo de comunismo y de revolución.



Figura XII. Fotografía 14. Miguel, 23, San Roque.

En algunas de las fotografías se recurre al plano picado que genera el efecto de presentar al retratado más pequeño ante la cámara, al mismo tiempo el recorte registra cuerpos fuertes y miradas directas al objetivo-espectador. Algunas de estas miradas resultan desafiantes y dan cuenta de la fortaleza de los fieles (Figura XIII. Fotografía 15) o bien, rostros sonrientes ligados a posturas relajadas (Figura XIV. Fotografía 16) que tienen que ver con el grado de confianza que se establece entre fotógrafo y fotografiado.



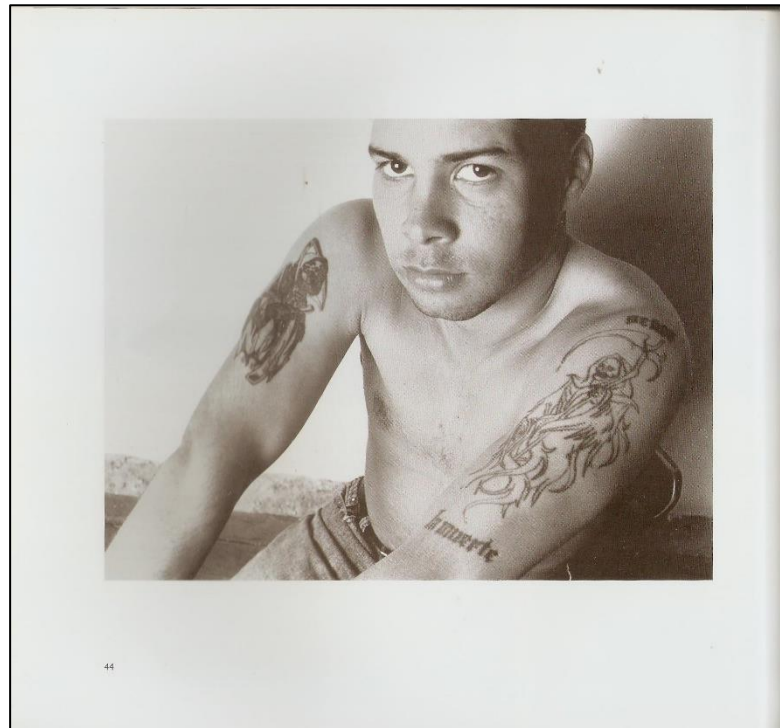


Figura XIII. Fotografía 15. Ricardo, 26, Corrientes.

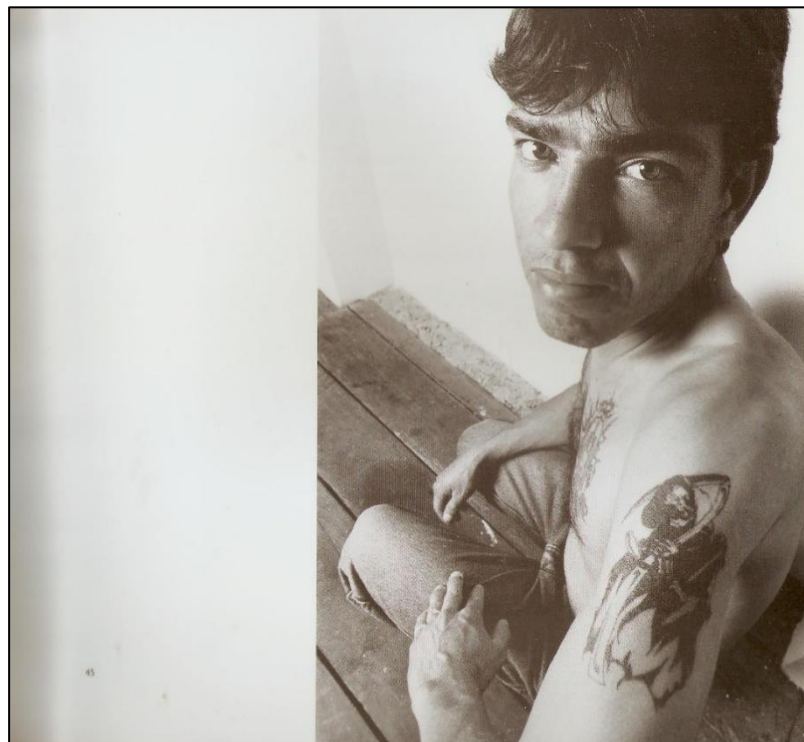


Figura XIV. Fotografía 16. José, 25, Corrientes.



Principalmente porque las cárceles son lugares donde el sujeto se enfrenta a barreras físicas, como muros, rejas, cadenas y candados, el frío, el encierro, la vigilancia constante, entre otras cosas impensadas para los de afuera, es un espacio en donde el cuerpo se encuentra apartado y aislado del resto de la sociedad, por lo que lo único con lo que cuenta el recluso es su cuerpo y nada más, con él se comunica, se expresa y se construye día a día como tal frente al mundo.

Particularmente en una fotografía a color (Figura XV. Fotografía 17) podemos observar desde un plano picado al prisionero que se encuentra sentado mirando hacia el suelo y enmarcando con sus manos al tatuaje del San La Muerte que lleva en la parte superior del muslo. El sujeto se encuentra sin vestimenta y solo con algunos accesorios como collares, pulseras, reloj y anillos. En este sentido, es clave focalizarnos en la disposición de las manos del sujeto como un gesto que dirige la mirada directamente al tatuaje, como afirma Jorge Yllescas: “A los altares se les destina un espacio físico para llevar a cabo todo tipo de prácticas rituales. En el cuerpo del devoto se destina una de sus partes para colocar los tatuajes, que posteriormente sirven para la ritualidad” (Yllescas, 2017: 133).



Figura XV. Fotografía 17. Aquiles, 36, Monte Caseros.

Los altares del San La Muerte se cargan y adornan de objetos para exhibir las preferencias religiosas, y del mismo modo lo hace el devoto con su cuerpo al incorporar tatuajes y/o elementos referidos a alguna adscripción religiosa y que en muchas ocasiones buscan ser mostrados o bien resguardados al espacio de la intimidad como en este caso, que no es una de las zonas del cuerpo más vistas al público.

Cada tatuaje religioso significa algo para quien lo lleve. Yllescas evidencia esta cuestión afirmando que:

“En algunas entrevistas con los internos se les preguntó sobre sus tatuajes, y cuando platicaban sobre el significado o la historia de su tatuaje, lo hacían mientras se lo tocaban o lo acariciaban, dirigiendo su mano y su mirada hacia éste. El gesto corporal era como el del resguardo de algo de valor, con movimientos sutiles de las manos y la vista, como si recordaran algo” (Yllescas, 2017: 133 – 134).





Por esta razón, el gesto que realiza el retratado con las manos y la mirada hacia el tatuaje connota a partir de la imagen el sentido de la identidad del sujeto, como sus recuerdos, vivencias, símbolos y creencias. Así como el tatuaje del San La Muerte protege y cuida a quién lo lleve, la escena nos muestra en un ambiente de intimidad y de confianza al devoto en una actitud de protección hacia su Santo, despojado de todo, nos exhibe a lo único que le queda.

### **La fotografía y el filtro cultural: una mirada al arte y oficio de Iván Almirón**

De acuerdo al párrafo anterior, el modo que encuentra el devoto de San La Muerte para expresarse y mostrarse como tal frente al mundo es a través de las prácticas del tatuaje y de las incrustaciones de tallas bajo la piel. Aunque en este ensayo varios de los prisioneros muestran también cicatrices, diferentes cortes de cabello o peinados, vestimenta, accesorios y joyas. Estas dimensiones corporales también son marcas sociales (Bourdieu, 1986) que le dan sentido y valor a la posición del sujeto ya que, y siguiendo a Mauss (1991) los modos en que llevan y hacen uso de su cuerpo, se vinculan con la edad, el sexo y, en general, con todos los aspectos identitarios de los sujetos. El ensayo de Almirón nos acerca a cada uno de los sujetos desde la visión que construyen de ellos mismos y de la que construye el fotógrafo en cada escena.

Ahora bien, estas imágenes son creación del fotógrafo, tanto la mirada, el recorte de lo que se muestra (y lo que se oculta), la alteración visual o el montaje de la escena es determinado por lo que se conoce como “filtro cultural”, aquel que le permitió al fotógrafo elegir un determinado aspecto y organizar visualmente los detalles del asunto aprovechando los recursos ofrecidos por la tecnología. El resultado es el registro visual de la propia actuación del fotógrafo frente a la realidad; su estado de espíritu y su ideología (Kossoy, 2001). Algunas de las decisiones técnicas y formales, los ángulos y los recortes empleados por el autor como los “close up” o tomas cerradas de los tatuajes nos devuelve una sensación íntima y cercana con el retratado y el espacio en el que se encuentra. Almirón parece involucrarse completamente en la escena, esto se deduce por la proximidad de la cámara al sujeto o la posición que adopta el cuerpo del retratado. Esto no solo evidencia un vínculo del fotógrafo y la cámara con ellos, sino también



revela un interés por releer la corporalidad desde planteamientos que conjugan intimidad y colectividad, desolación y extravío, convulsión e incertidumbre (Guido en Pérez, 2004).

Cada escena desde algún aspecto (compositivo y constitutivo, técnico, estético y/o ideológico) manifiesta la mirada, el recorte fotográfico o “filtro cultural” (Kossoy, 2001) que intervienen la concepción de las imágenes. Almirón combina su arte y su oficio logrando que las fotografías hagan visible aquello que permanecía invisible. La visibilización de determinados sujetos que viven determinada realidad en un determinado espacio y tiempo y que fue considerada clave para el contexto en el que se publicó el foto-libro y, particularmente el ensayo fotográfico, que surgió en un momento en el que la devoción a San La Muerte comienza a hacerse visible en la zona del Litoral argentino y “de la mano de la visibilidad progresiva de la devoción al Gauchito Gil” (Firgerio 2017), extendiéndose más allá de su esfera de ámbito devocional.

Retomando la idea del fotógrafo y recorte como filtro cultural, quien motivado por algún deseo o intención congela un fragmento de lo real, en un lugar y época determinada para luego encuadrar y disparar (Dubois, 2008), podemos determinar que varias de las imágenes connotan una idea de subjetividad e intervención artística por parte del autor siguiendo una intencionalidad tanto documental como estética. El fotógrafo Brassai explica sobre esto:

“La fotografía tiene un sentido doble... Es hija del mundo de las apariencias, del instante vivido, y como tal siempre conservará algo de documento histórico o científico sobre él; pero es también hija del rectángulo, un producto de las bellas artes, exigiendo que uno llene el espacio agradable o armoniosamente en blanco y negro o en colores. En este sentido, la fotografía siempre tendrá un pie en el campo de las artes gráficas, y jamás podrá escapar de ese hecho (Brassai, en Kossoy, 2001: 40).

En ese marco, en la página 67 del libro se observa una imagen (Figura XVI. Fotografía 18) de una toma a color de la parte superior de una pierna con un tatuaje de la figura del “San La Muerte de la Justicia” (iconografía del Santo que lleva la guadaña) (Gentile, 2008) junto a una oración.



Figura XVI. Fotografía 18. Jorge, 18, Corrientes.

La imagen se configura siguiendo la estética del detalle (Calabrese en Barrios, 2015) porque retiene en ella un fragmento particular, en este caso parte de la pierna del recluso donde justamente se observa el tatuaje y parte de la prenda que está usando, la cual se trata de una ropa interior. Aparecen también dentro del encuadre algunos accesorios como anillos de coco o de un metal tipo alpaca y pulseras de hilo encerado y canutillos, que aluden a las artesanías propias de las zonas del litoral.

En otra fotografía a color (Figura XVII. Fotografía 19), que también remite a operaciones de focalización o de *zoom* en términos de Calabrese (en Barrios, 2015), aparece la parte inferior de una pierna con un tatuaje del Santo, que en esta versión

iconográfica es el “de la Justicia” ya que aparece con su guadaña con una gota pintada de rojo.

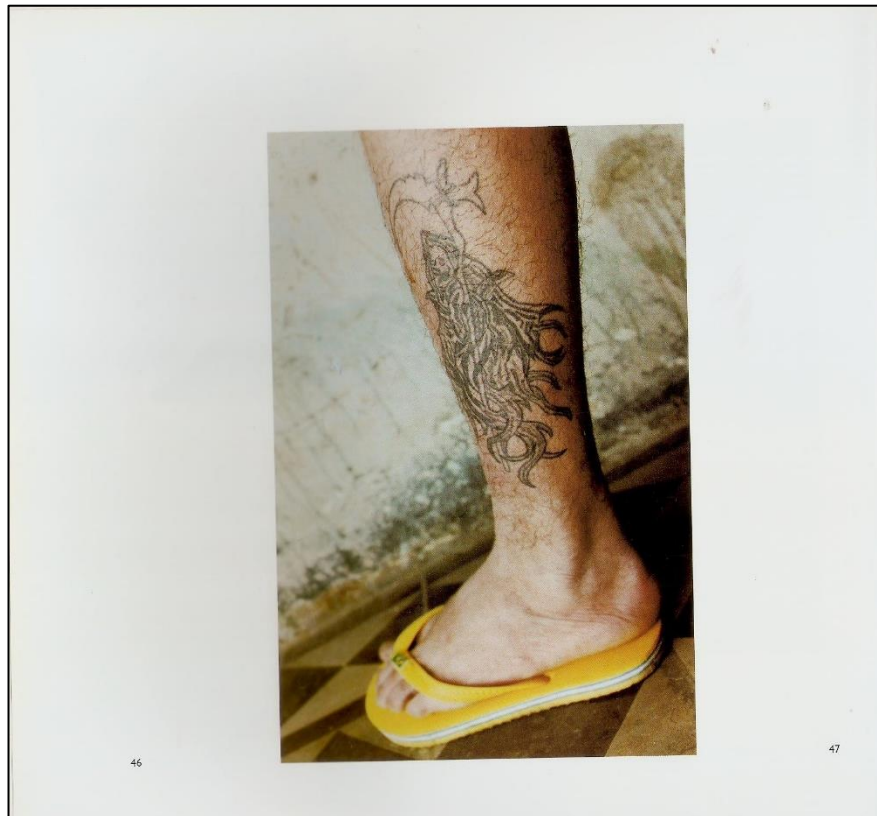


Figura XVII. Fotografía 19. Eduardo, 22, Corrientes.

La sensación de vuelo en la figura del santo tatuada responde al diseño en picos irregulares del manto negro que terminan ocultando los pies de la figura. También se observa un elemento más en el encuadre y se trata de unas ojotas color amarillo en los pies tipo hawaiana que da cuenta de los usos de la moda local en relación al clima subtropical característico de la zona del NEA y donde se encuentran y fueron retratados los devotos. Asimismo, desde una lectura connotativa, estas decisiones de recorte y encuadre de ciertas partes del cuerpo tatuadas y otros objetos se relacionan con el uso que hace el autor del color en sus composiciones, el cual le permite dirigir la mirada no solo a los tatuajes del San La Muerte sino también a la configuración que hacen los devotos de sus cuerpos a través de la indumentaria que portan en el momento de la



captura y que se propone como otro modo de comunicación o como lenguaje, en términos de Barthes (2003).

Los brazos, el pecho y la espalda son un punto clave y el foco en el ensayo de Almirón, porque es allí donde los devotos se realizan sus tatuajes del San La Muerte. La piel es uno de los campos de manifestación más significativos que adoptan los devotos como testimonio de sus ofrendas. Insaurralde afirma que “el tributo concebido desde el cuerpo mismo se convierte en alegoría de la fe, pero primordialmente en elemento de prédica, ya que es un recurso de afirmación y reconocimiento de lo que se profesa” (Insaurralde, 2005: 17). Tanto los gestos, la vestimenta, las disposiciones del cuerpo, las inscripciones y cicatrices en su piel reflejan una encarnación de pertenencia del sujeto a grupos sociales, religiosos, políticos; como así también ciertos aspectos que se relacionan con su identidad, la edad y el sexo. En el ensayo podemos observar el retrato de hombres presidiarios devotos de San La Muerte los cuales la mayoría tienen la apariencia de ser jóvenes que se deduce de una piel firme y sin arrugas. Estos aspectos se confirman en los epígrafes que se encuentran luego en el índice fotográfico donde se aclara que los retratados tienen entre 18 y 38 años de edad.

La mayoría de los prisioneros se tatúan la imagen de San La Muerte en diferentes estilos: el cuerpo esquelético del Santo o con la túnica y la guadaña, con detalles tridimensionales o más planos, con colores o simplemente en negro y algunas imágenes son acompañadas con frases como “Señor, La muerte” o “La muerte”. Incluso algunos devotos acompañan a sus tatuajes con alguna joya, colgante o anillo, de la imagen del Santo (Figura XVIII. Fotografía 20).

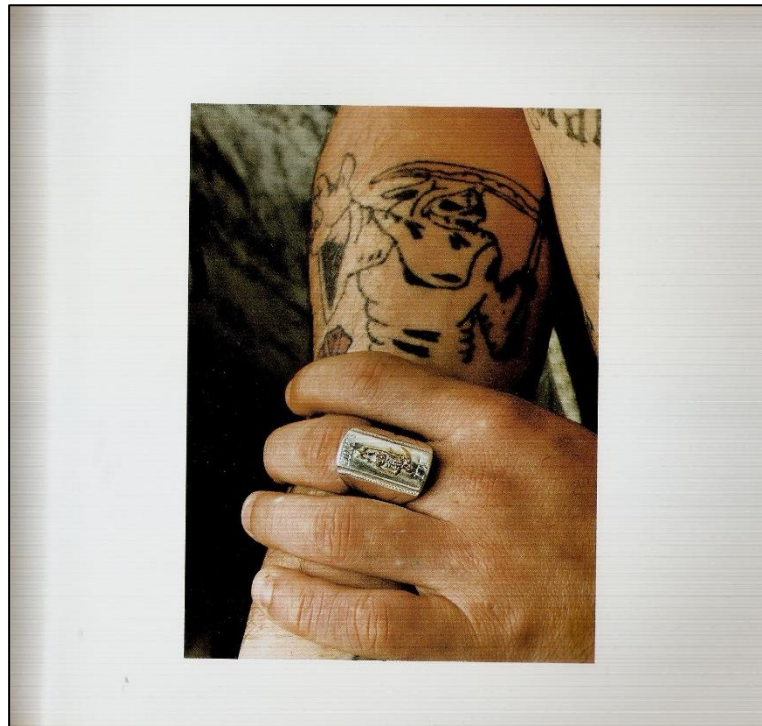


Figura XVIII. Fotografía 20. Eduardo, 22, Corrientes. Anillo por “el Paraguayo”, un orfebre de la ciudad al que los devotos de San La Muerte le encargan joyas que representan al Santo.

Un caso particular es la imagen (Figura XIX. Fotografía 21) en la que el autor aplica la estética del detalle y el color como recursos compositivos que redireccionan la mirada al tatuaje que tiene el devoto en su pecho, el cual combina el estilo iconográfico del San La Muerte de la Justicia con el estilo tradicional o retro del tatuaje de finales del siglo XIX como son las rosas y el cartel tipo pergamino con la frase “La Muerte” que alude a las diversas versiones con las que se lo nombra al Santo.



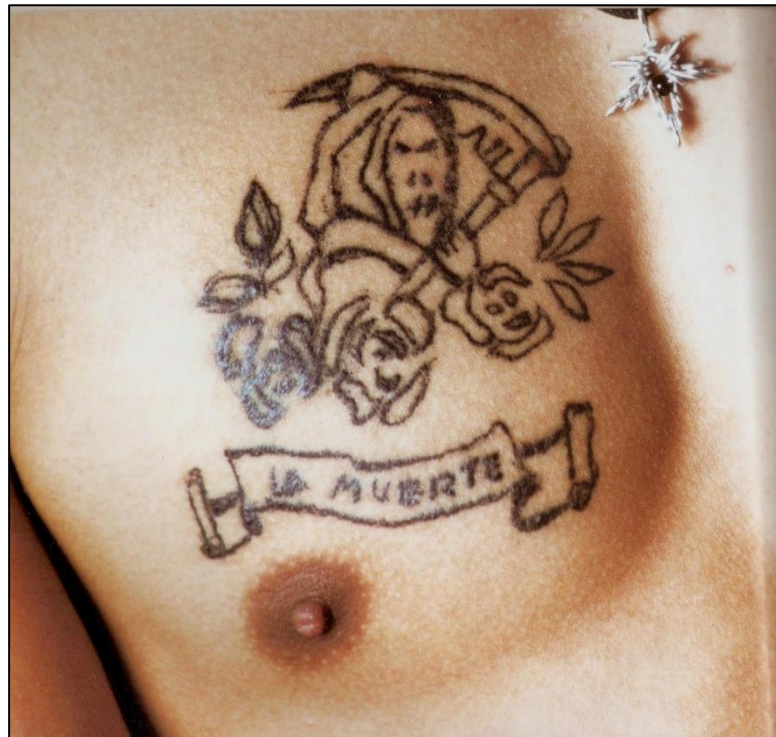


Figura XIX. Fotografía 21. Héctor, 20, Paso de los Libres.

Almirón, siguiendo las operaciones del recorte deja ver en el encuadre una porción del collar de cordón negro en el que cuelga un dije de metal tipo aluminio con una mostacilla negra en el centro que remite a la materialidad de las artesanías de la zona. A su vez, el dije tiene una forma similar a la hoja de cañamo o popularmente conocida como marihuana, pero también podría representar a un símbolo de algún grupo musical como el de rock o reggae.

Algunas de las decisiones técnicas y formales, los ángulos y los recortes empleados por el autor como los “close up” o tomas cerradas de los tatuajes nos devuelve una sensación íntima y cercana con el retratado y el espacio en el que se encuentra, una proximidad que a su vez también se identifica en ese vínculo del fotógrafo con ellos. En una de las imágenes (Figura XX. Fotografía 22) podemos observar este tipo de decisiones técnicas y formales donde, a partir del recorte, incluye en el centro del encuadre el brazo cruzado del Santo que nos muestra al tatuaje de gran dimensión del San La Muerte de la Justicia con su manto rojo, que según Gentile (2008) en el año 2000 el color negro deja de ser exclusivo y comienza a ser representado en



otros colores de acuerdo al tipo de pedido. Como el de este caso, que el color rojo era para el amor.

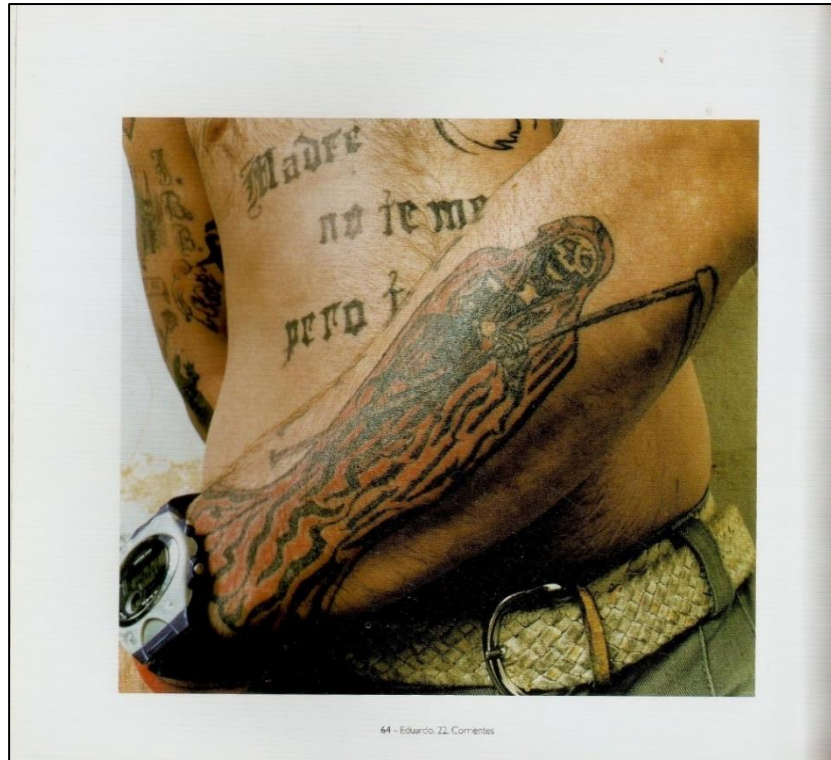


Figura XX. Fotografía 22. Eduardo, 22, Corrientes.

En otra imagen (Figura XXI. Fotografía 23) también observamos a la figura del San La Muerte de la Justicia, sin embargo, ésta se encuentra acompañada de llamas pintadas de rojo y amarillo. El color rojo también refiere a la representación cromática de los altares del San La Muerte afirmaba Bondar (2015), junto con el rojo y blanco; el azul, celeste y blanco y el rojo y negro, son colores que se proyectan en ornamentos que a su vez dejan reconocer tipos de posiciones entre el creyente y el Santo (Bondar, 2015).

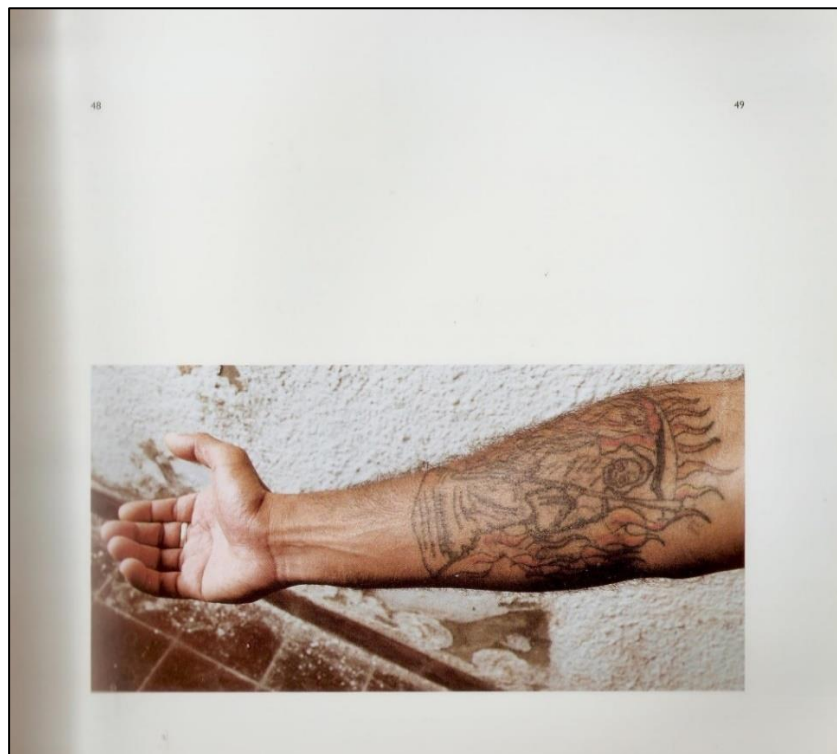


Figura XXI. Fotografía 23. Juan, 35, Corrientes.

Como ya hemos desarrollado anteriormente, el cuerpo y su lugar en la construcción de la relación con la religiosidad es el eje central del ensayo de Almirón. La intervención de cualquier práctica como es el tatuaje o las incrustaciones en la piel del cuerpo refleja una posición en y con respecto al mundo. En este sentido, podemos identificar que los cuerpos retratados en el ensayo se constituyen como cartas de presentación y de identificación de modos de ser. Las fotografías nos devuelven la representación de ese cuerpo como construcción social a la vez marcada por las singularidades que delimita el autor, pero también por los mismos sujetos retratados ya que, “la gente no simplemente se deja tomar una foto, sino que actúa activa y retóricamente construyendo su imagen” (Buxo I Rey en Barrios, 2015: 227). Los sujetos permiten que el cuerpo trasmute a cuerpo sígnico y simbólico a través de sus formas de exhibición, presentación, escenificación de un “yo cultural”. En este punto particular es donde reconocemos la participación activa del fotografiado que se da en el ensayo de Almirón. En palabras de Barrios:



“(…) resulta relevante la consideración de la foto como parte del acto comunicativo desde la dimensión procesual y performancial. (...) entenderla como imagen-acto que se construye inscrita en una situación referencial determinada y con un efecto pragmático, regulando incluso la reproducción y la adscripción de estereotipos identitarios, así como la difusión de informaciones nuevas a través de la imagen material visual” (Barrios, 2015: 230).

En el acto fotográfico se activa lo que Buxo I Rey (en Barrios, 2015) denomina “imagen identidad”, es decir “los modos de proyección identitaria que configuran los grupos populares fotografiados desde los actos fotográficos entendidos como lugar de articulaciones dialógicas e invita a pensar a los retratados como “practicantes, consumidores y co-productores” de estas representaciones” (Barrios, 2015: 222).

La intimidad y cercanía que parece haber existido entre el fotógrafo y el retratado a la hora de capturar las imágenes impide, a su vez, que permanezcamos ajenos a la subjetividad de la mirada del fotógrafo y su interacción con los fotografiados. El ensayo nos acerca a una mezcla de magia, misterio y azar a la que Almirón acudió para testimoniar su visión de lo oculto y la esencia de una ausencia (Insaurralde, 2005). Es el fotógrafo quien colabora con la construcción de la visibilidad de dimensiones de esta devoción que aún hoy continúan siendo foco de estigmatizaciones sociales. Nos referimos a la forma de ritual popular perteneciente al culto al San La Muerte en el Litoral, al contexto carcelario y los sujetos privados de su libertad, a los cuerpos semi desnudos, cuerpos tatuados y cuerpos con cicatrices. Según Frigerio (2017) el culto era una práctica casi secreta ya que se creía que sus poderes eran inversamente proporcionales a su visibilidad y, por lo tanto, a la estigmatización social que lo acompañaba. Aunque en las últimas dos décadas comienza a crecer el número de altares y santuarios en las calles (Frigerio y Rivero en Frigerio, 2017) logrando una reivindicación pública de la devoción. En este marco también se han realizado dos presentaciones de santuarios para inscribir a esta devoción dentro del Registro Nacional de Cultos como un intento de legitimar la imagen del Santo, sin embargo, no pudieron lograrlo (Fidanza y Galera en Frigerio, 2017).



## **El foto-libro como discurso: vínculo entre imagen y literatura**

El recorrido que nos propone el foto-libro nos anticipa y nos introduce desde un principio a esa realidad (invisibilizada) a la que le dedicaron sus páginas. En el ensayo la intención del fotógrafo fue construir una narrativa visual que dé cuenta de la realidad de los prisioneros de las cárceles de Chaco y Corrientes y de la construcción que hacen los mismos de sus cuerpos en relación al culto y formas de veneración al San La Muerte. Del mismo modo, el foto-libro se construye como espacio para exponer, testimoniar, documentar y dejar plasmado esa realidad.

En este sentido, en un foto-libro los textos narran y, por ende, las imágenes también. Susan Sontag (en Piderit Guzmán, 2016) se refería a esto al analizar los modos en que la palabra se articula con la imagen fotográfica para orientar su interpretación o lectura. W. J. T. Mitchell y Horacio Fernández (en Piderit Guzmán, 2016) también dialogan en las caracterizaciones sobre la relación de imagen-texto, intentando definir al foto-libro como

“aquellos libros en los que se articula una serie temática de imágenes fotográficas con textos literarios en sus diversas manifestaciones genéricas (ensayo, poesía, epístolas, relatos, etcétera), lo que evidencia el desafío que presenta para la división tradicional de las disciplinas artísticas, en general, y la compleja relación de los medios tradicionalmente distintos, imagen y palabra, en la construcción de diversos dispositivos y aparatos” (Mitchell y Fernández en Piderit Guzmán, 2016).

Asimismo, es clave la vinculación que se hace del foto-libro con el libro de artista que, según Anne Moeglin-Delcroix (en Piderit Guzmán, 2016) explica su origen a partir de los nuevos usos de la fotografía en el arte conceptual de los 60' que llega a constituirse como una ruptura y resistencia frente a la fetichización y comercialización del arte. Es así como el foto-libro analizado propone también ser un ensayo fotográfico que, según la crítica latinoamericana, se entiende más como un género literario, cargado de toda la subjetividad de su autor, pero a la vez en diálogo con otras voces y escrituras



que componen un texto coral. Entonces podemos pensar, a partir de lo planteado por Horacio Fernández (en Piderit Guzmán, 2016), a los foto-libros como libros de autor, es decir, libros de artistas, afirmando que una de las características fundamentales del foto-libro es la significativa intención de la obra por parte de los autores y colaboradores:

“es imprescindible que sean libros en los que un autor haya ordenado un conjunto de fotografías como una continuidad de imágenes, con el objeto de producir un trabajo visual legible. Deben ser textos en imágenes capaces de contener las lecturas abiertas que caracterizan a los textos escritos” (Fernández en Piderit Guzmán, 2016: 3).

En “San La Muerte, una voz extraña” podemos observar una convergencia de imágenes fotográficas y literatura donde el ordenamiento y compendio, en este caso, está a cargo de Batalla y Barreto y la propuesta de Almirón forma parte del conjunto. Ya desde su título nos involucra e invita a revelar aquella realidad “extraña” y ocultada (hasta ese momento) con tan solo hojear sus primeras páginas. El recorrido visual del foto-libro de acuerdo al sentido, orden y disposición de sus imágenes, se vuelve por instantes arbitrario. Pero en otras son ellas las encargadas de avanzar y concluir en la intencionalidad de los creadores y colaboradores del foto-libro. A veces, declaran cierta independencia, en palabras de Mitchell (2009), sin embargo, los textos se las rebuscan para acudir a las imágenes. En dicha relación de “intertextualidad” (Barthes y Kristeva en Barrios, 2016) del conjunto es que le brindan orden, coherencia, dinámica y sentido al relato visual. Mitchell (en Piderit Guzmán, 2016) se refiere a esto al plantear que se debe observar los modos en los que se articulan los diferentes lenguajes en la obra: “la división del trabajo entre escritor y fotógrafo y a la resistencia entre palabra y fotografía, donde el texto no debería ser entendido como la clave para descifrar las imágenes, sino como parte de la sintaxis de la obra” (Piderit Guzmán, 2016:8). Esta cuestión de la articulación de lenguajes se puede reconocer a lo largo de todo el foto-libro, incluso en la segunda mitad, donde nos encontramos con la versión traducida al inglés de los capítulos. En esas páginas volvemos a leer sus textos acompañados de más fotografías que pertenecen al ensayo sobre los prisioneros devotos de San La Muerte. Si

bien se vuelve sobre los capítulos ya mencionados, las fotografías no se repiten. En ocasiones, vemos fragmentos de algunas fotografías más amplias que aparecieron antes a modo de detalles. Por ejemplo, luego de Introduction (Introducción) vemos una sección, bajo el nombre de Details (Detalles) (Figura XXII. Fotografías 24, 25, 26, 27, 28, 29), de una serie de 6 fotografías en blanco y negro que, siguiendo la estética del recorte planteada por Calabrese (en Barrios, 2015), muestran a modo de fragmentos las diferentes iconografías del San La Muerte que los devotos tienen tatuadas. Esta sección nos conduce al primer capítulo traducido Multiple versions of “The fairest of all Saints (Múltiples Versiones del Más Justo de los Santos).

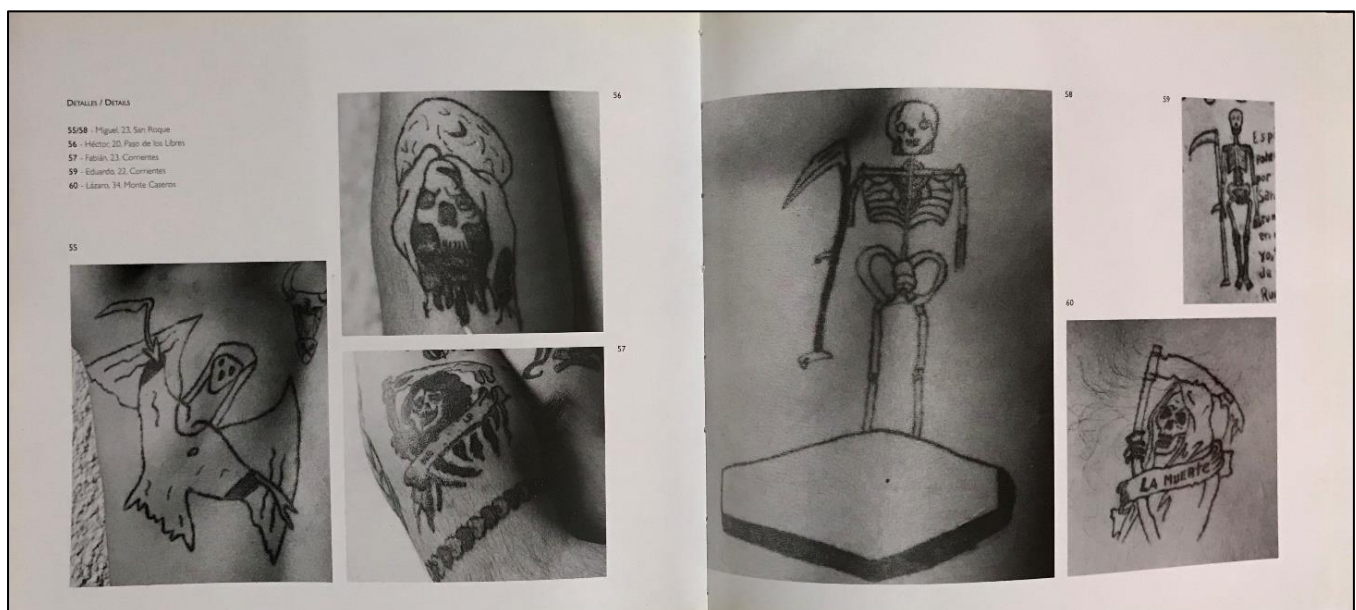


Figura XXII. Fotografía 24/27 (55/58). Miguel, 23, San Roque. Fotografía 25 (56).  
Héctor, 20, Paso de los Libres. Fotografía 26 (57). Fabián, 23, Corrientes. Fotografía 28 (59).  
Eduardo, 22, Corrientes. Fotografía 29 (60). Lázaro, 34, Monte Caseros.

La articulación de los lenguajes verbales y visuales se revela más profundamente, al plasmar en las últimas páginas del foto-libro el fragmento del libro “Noche Abierta” de Hugo Mujica (que ya lo visualizamos al principio) con su título traducido en inglés On the Night Without Dreams (En esa Noche sin Sueños) que, en



esa relación de continuidad con la temática de la poesía, la cual trata de la muerte y su aparición, nos encontramos con el final del foto-libro. Así, como últimas fotografías, una muy particular es la que muestra enfocada en un primer plano blanco y negro en uno de los laterales del encuadre una llave colgada de la pared, de fondo se logra ver con menos nitidez a una silueta humana parada de perfil en el marco de la puerta abierta (Figura XXIII. Fotografía 30). Esta imagen se acompaña de un epígrafe que nos revela que se trata de la llave de la puerta de la cárcel de la ciudad de Corrientes.



Figura XXIII. Fotografía 30. Llave de la puerta de la cárcel de la ciudad de Corrientes.



## 4ª Parte: Salida

### Conclusiones

Este trabajo de investigación se propuso analizar los modos en que el ensayo fotográfico de Iván Almirón publicado en el foto-libro “San la Muerte, una voz extraña (2005)” construye el cuerpo de los fieles y la devoción a San La Muerte en el contexto carcelario en relación a otros textos de la publicación y a su contexto de difusión. Además, tuvo como objetivo explorar las estrategias visuales a partir de las cuales las fotografías del ensayo fotográfico construyen el cuerpo de los devotos de San la Muerte en relación a los rituales de veneración al Santo y al contexto carcelario; como así también, indagar en los modos en que las imágenes construyen sentidos en relación a los discursos lingüísticos que el foto-libro compila (epígrafes de fotos y escritos académicos y periodísticos sobre el culto a San La Muerte). A la vez se tuvo como fin reflexionar sobre el rol que adoptó esta publicación en el marco de los procesos visibilización de la devoción a San La Muerte y al aumento de producciones fotográficas sobre prácticas religiosas populares registrado a principios de los años 2000 en Argentina.

La investigación plantea un abordaje interdisciplinar que se valió de las herramientas del método iconográfico-iconológico, propuesto por Panofsky y revisado por Kossoy para aplicarlo al análisis de la forma y contenido de la fotografía, prestando atención a los procedimientos técnicos, estilo y composición. Esto se complementó con herramientas de la semiótica visual que nos permitió analizar las relaciones entre las imágenes y los textos lingüísticos y las orientaciones retóricas. Asimismo, el análisis privilegió conceptos ligados a la antropología del cuerpo en relación a los estudios de fotografía para comprender las formas en que la imagen construye el cuerpo en contexto carcelario y revela huellas del *embodiment* de fe. En este sentido, recuperamos la comprensión del cuerpo como una construcción simbólica” (Le Breton, 1990) que resulta de contexto social y cultural, moldeada por representaciones e imaginarios que los mismos actores performan y en cuyo marco la fotografía ocupa un rol central.



En primer lugar, en cuanto a las cuestiones técnicas, estilísticas y compositivas de las fotografías predominan el uso del plano medio, plano medio corto, primerísimos primer plano y el plano detalle, estos últimos ligados a la estética del zoom (Calabrese en Barrios, 2015). El ensayo de Almirón, quien guiado por una intencionalidad un tanto documental y a la vez artística, se destaca el uso del retrato en blanco y negro con marcados contrastes de luces y sombras, principalmente en los rostros, logrando así acentuar los rasgos y miradas de los sujetos.

Por otra parte, Almirón también logra registrar ese vínculo complejo y visceral entre el devoto y San La Muerte, en otras palabras, una relación de sacrificio y entrega por parte del devoto para con el Santo. El modo en el que los retratados posan frente a la cámara a través de posturas de inclinación de la cabeza apoyando sus manos en la pared, o bien en cuclillas, remite visualmente a la acción de reverencia que los fieles realizan en los rituales de veneración al Santo. Esta idea del cuerpo como lugar y medio para la veneración también se pudo observar en imágenes donde el devoto lleva tatuajes de oraciones al Santo, allí la piel se constituye como el lienzo donde se inscribe y reafirma su fe. Así como los altares del San La Muerte se cargan y adornan de objetos para exhibir las preferencias religiosas, del mismo modo lo hace el devoto con su cuerpo al incorporar también elementos y accesorios como anillos, collares y pulseras referidos al Santo y a su propia cultura. A su vez, la diversidad de santuarios y formas de devoción que existen de este culto se relacionan con la multiplicidad de iconografías de San La Muerte inscriptas en la piel de los retratados de este ensayo. Y esto, a su vez, enfatiza la configuración de esos cuerpos como altares, es decir, la piel de los devotos se muestra y presenta como lienzo, un *embodiment* de fe (Bondar, 2015).

En este sentido, fue posible observar que el cuerpo del devoto materializa aspectos o dimensiones de estructuras sociales capaces de ser leídas y traducidas para revelar así actitudes cotidianas y colectivas moldeadas y configuradas por el *habitus* y otras de tipo estético: el modo en el que se visten a la hora de ser fotografiados. Particularmente, las imágenes en detalle y a color buscan enfocar la atención a la textura, trazos, tinta e iconografía de los tatuajes, pero también a otros objetos como parte de la vestimenta y accesorios. En este sentido, los elementos que se incluyen y



dejan fuera de la escena fotografiada ayudan al espectador a reconocer ciertos índices de identidad explícitos en la imagen y que vinculan a los sujetos con ciertos contextos culturales propios de la zona del Litoral. Si bien en su mayoría los retratados no usaban mucha ropa, logramos evidenciar algunos accesorios de circulación en la región que refieren a la zona geográfica de la cual provienen, como el uso de gorros tejidos de lana, anillos de coco o de metal tipo alpaca y pulseras de hilo encerado y canutillos, ojotas tipo hawaiana que da cuenta de los usos de la moda local en relación al clima subtropical característico de la zona del noroeste.

Ahora bien, en el caso de la ordenación narrativa de las imágenes del ensayo en relación a los títulos, subtítulos y otros textos que incluyen su publicación pudimos observar que el foto-libro nos propone una constante complementariedad entre estos elementos. Aunque en algunos capítulos encontremos solo fotografías, éstas nunca son independientes del soporte y de los textos lingüísticos. En una mirada panorámica al conjunto de imágenes y discursos textuales es posible hablar de “entretexito” (y no así de un libro con meras ilustraciones) por el hecho de que la “intertextualidad” de la cual comenta Kristeva (en Barrios, 2016) le otorga ese orden, sentido y coherencia al foto-libro, en el momento que aparecen citas de frases de autores al principio de algunos capítulos o después de algún título y también fragmentos de poemas y oraciones a San La Muerte. Los textos interpretativos del foto-libro, en su mayoría, cumplen la función de relevo ya que las palabras tienen “la misma categoría que las imágenes, y la unidad del mensaje tiene lugar a un nivel superior: el de la historia, la anécdota, la diégesis” (Barthes, 1986, p. 37). En síntesis, el texto propone nuevos sentidos que no se encuentran en la imagen, como en el caso particular del capítulo de las fotografías del ensayo donde el título “Un Altar en la Piel” nos introduce a la idea que se le quiere dar a las imágenes que le prosiguen, esto es al modo de relación y configuración de las vivencias que se establecen entre los devotos y el San La Muerte, donde los cuerpos resultan la encarnación de fe, devoción, entrega y consagración. Por otra parte, también hay textos en el foto-libro que cumplen la función de anclaje, principalmente en los epígrafes que acompañan a las imágenes para informarnos sobre el primer nombre, edad y lugar de procedencia de los retratados, o bien un dato particular de algún objeto, como en el caso de las imágenes de las tallas referidas a San La Muerte.



Un foto-libro, es definido como el resultado del esfuerzo de un autor (fotógrafo o no) que organiza un conjunto de fotografías teniendo en mente una narrativa iconográfica con el intento de producir un discurso visual a través de la composición, la selección de imágenes, la impresión, la encuadernación y la narrativa fotográfica. Es por eso que “San La Muerte, Una Voz Extraña” no se trata sólo de un libro ilustrado, sino que se convierte en un producto cultural y en un modelo de expresión (Fernández, en Barbosa, 2013). Es un proyecto dotado de propiedades materiales donde la dimensión significante es histórica, social y colectiva y constituyen a la publicación como un “artefacto cultural” (Mukarovsky, en Reyero, 2015) a través de los cuales se visualizan imágenes que representan una realidad particular. En este caso, los artistas Batalla y Barreto son los que se encargaron de darle el ordenamiento y composición general al foto-libro. Mientras que Almirón trabaja sobre el fragmento del ensayo fotográfico donde pone a dialogar imágenes y palabras orientadas a enfatizar el sentido del altar en la piel como idea rectora. Es por ese formato, ordenación y el rol de las fotografías en el contexto de publicación, que el foto-libro tiene una característica particular: las imágenes son el texto, un texto que hay que leer. Son obras en las que las fotografías construyen un relato y responden a la mirada de su autor (Fernandez, 2016).

Por otro lado, el foto-libro se divulgó en un momento en el que la devoción a San La Muerte comienza a tener visibilidad en la esfera pública luego de ser ocultada y estigmatizada por muchos años debido a la matriz discursiva de la religión católica que regula de los discursos mediáticos y los imaginarios sociales dominantes, expulsando por fuera del espacio de representación o cuestionando aquello que no se corresponde con esa matriz. Este formato de publicación se constituye en un objeto de circulación de ideas y proyectos estéticos, políticos y culturales. En primer lugar, se abre al campo de las religiosidades populares para visibilizar una realidad estigmatizada, marginada y cuestionada y lograr con las imágenes de Almirón y de otros autores relevancia entre las demás religiosidades populares de la zona, pero también con una proyección internacional al publicarse dentro del foto-libro su versión traducida al inglés.

En el marco del foto-libro, el trabajo de Almirón específicamente se constituye como un ensayo fotográfico que se caracteriza por una narración visual larga. Un conjunto de



imágenes que estructuradas coherentemente exponen los pensamientos, reflexiones y hallazgos del fotógrafo sobre un asunto al que ha dedicado un tiempo en su investigación (Escalona, 2011: 303).

A raíz de lo analizado en las fotografías del ensayo de Iván Almirón podemos concluir que las personas que se encuentran privadas de su libertad forman parte de un sector excluido de la sociedad. El sistema carcelario impone e inscribe prácticas de regulación en los presidiarios. Uno de los lugares donde el sistema normativo y punitivo deja sus marcas es en el cuerpo de los presos. Sin embargo, ese control no es total. Los cuerpos también logran sortear los límites del poder carcelario. Los presidiarios realizan diversas inscripciones en sus cuerpos y expresan en y a través de ellos recuerdos, vivencias, creencias y formas de fe, convirtiéndolos en un medio que tiene un valor expresivo, simbólico y de vinculación con la sociedad.

En escenarios como la cárcel, particularmente las prácticas de religiosidades populares, como el culto a San La Muerte, expresan formas de resistencia al poder penitenciario y de adscripción de identidades individuales y colectivas. Los presos se apropian de sus espacios para colocar altares en honor al Santo que veneran o bien construyen sus propios cuerpos como altares y santuarios donde se inscribe la devoción al Santo. Los tatuajes e incrustaciones bajo la piel de tallas de San La Muerte se vuelven el medio que vincula al devoto con el Santo; pero que también expresa la adscripción a una creencia en relación con una comunidad. Fidanza y Galera (2014) señalan que esta devoción “se caracteriza por un dinamismo y diversidad en las apropiaciones que realizan los devotos y ‘especialistas’, fusionándose con otras tradiciones religiosas y culturales (Fidanza y Galera, 2014: 192).

Del mismo modo en que las inscripciones en la piel y las prácticas rituales ligadas a ellas estructuran el cuerpo de los devotos en el contexto carcelario, también la fotografía que registra esos cuerpos y las formas de devoción individual y colectiva asociadas a ellos, realiza la construcción de un relato visual de los mismos. En esa construcción incide la elección de un recorte, una composición y una ordenación narrativa de las imágenes en relación a un título y otros textos que incluyen su publicación.



En este sentido, consideramos que el ensayo fotográfico “Un altar en la piel”, realizado por Iván Almirón y publicado en el foto-libro *San La Muerte*. Una voz extraña, en 2005, construye una particular visión de los cuerpos de los presidiarios en relación con la divinidad atravesada por los intereses del autor e influencias del contexto socio-cultural. A partir de procedimientos técnicos, estéticos y documentales enfatiza la configuración de esos cuerpos como santuarios; muestra una corporificación de la fe en los presos. Mientras que los epígrafes dan cuenta de otras identidades de los retratados. Registran, por ejemplos, sus nombres y localidades de procedencia.

Además, este foto-libro se inserta en un contexto más amplio de divulgación y visibilidad de la devoción en el ámbito de la comunicación, las artes y la crítica cultural y la ciencia y, por lo tanto, se plantea como transversal a esos campos. La producción fotográfica de Iván Almirón es una de las primeras dedicadas a una práctica de religiosidad popular y desde el registro fotográfico documental en publicarse en formato foto-libro en la región. En ese sentido, la publicación significa una contribución desde la fotografía documental a las diversas miradas sobre las prácticas religiosas populares del Litoral que empezaron a exponer otras producciones visuales (pinturas, instalaciones, audiovisuales) a principios de los años 2000 en el campo de las artes. Como el caso de los artistas y editores de la Colección *Arte Brujo* Juan Batalla y Dany Barreto (Ba-Ba), quienes trabajaron en la presentación y publicación de foto-libros que incluyen registros visuales y textuales sobre la realidad de ciertos individuos y sus prácticas vinculadas a cultos populares. Estos proyectos editoriales tienen como fin:

“transitar una zona en la que confluyen artes y estéticas contemporáneas y ciertas tradiciones telúricas, populares o marginales de fe, magia brujería. Los artistas que nos ocupan pueden ser algunos reconocidos, así como otros desconocidos, anónimos o, incluso, aquellos que no tienen conciencia de serlo”<sup>19</sup>.

Finalmente, dejamos planteadas posibles líneas futuras de investigación con el fin de continuar el trabajo desarrollado en esta tesina, como el estudio de los procesos

---

<sup>19</sup> [Http://coleccionartebrujo.blogspot.com/2008/05/blog-post.html](http://coleccionartebrujo.blogspot.com/2008/05/blog-post.html).



de elaboración de foto-libros en relación a cultos populares y su posterior recepción. Siguiendo la misma línea de abordaje de esta investigación, resulta interesante continuar con las reflexiones en torno a la fotografía contemporánea regional en general, sobre las representaciones visuales de prácticas de religiosidad popular y, más específicamente, en torno al culto de San La Muerte en el Litoral argentino. Además, dirigir las investigaciones hacia otros lenguajes como el audiovisual, el pictórico, la escultura, entre otros.

Esta tesina de investigación sobre las artes, tuvo como objeto de estudio una práctica artística en la que se extrajeron conclusiones válidas desde un enfoque teórico. En el campo de las artes combinadas, las expresiones artísticas amplían y establecen sus medios, materiales y soportes, a la vez que dialogan con las diferentes disciplinas (literatura, pintura, dibujo, escultura, música, teatro, danza, fotografía, y cine). Es en esa mixtura de lenguajes en el campo de las producciones artísticas junto a fuertes fundamentos teóricos que dicha articulación establece límites difusos entre el cuerpo, el sonido, la imagen y la palabra. De allí que se considera que servirá de aporte a la carrera de Artes Combinadas ya que el foto-libro analizado es el producto del trabajo en equipo de especialistas en diversas ramas como ser artísticas, académicas y científicas, quienes dirigidos por una misma línea de interés lograron desembocar en un único soporte una multiplicidad de experiencias, vivencias, estudios.





## Bibliografía

- ALBA, N. (2012). *El libro de los símbolos, tatuajes y grafismos*. España: Editorial LIBSA.
- AMEIGEIRAS, A. (2008) *Religiosidad popular. Creencias religiosas populares en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Ed. Biblioteca Nacional.
- ARANCIBIA, V. (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- BARRIOS, C. (2015) *Re-presentaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentidos y formas de articulación de la cultura popular – masiva*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- \_\_\_\_\_ (2016) *Viajar, fotografiar, re-semantizar prácticas religiosas correntinas. Imágenes del Gauchito Gil en la trama de las prácticas y los discursos*. Posadas: Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Maestría en Semiótica Discursiva.
- BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1964). *Retórica de la Imagen*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- BATALLA, J. y BARRETO, D. (2005) *San La Muerte. Una voz Extraña (Colección Arte Brujo)*. Buenos Aires, editorial Argentina.
- BERGER, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BESAVE BENÍTEZ, A. M. (2009). *El tatuaje en Monterrey: Aproximación a su difusión y promoción estética*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- BONDAR, C. I. y KRAUTSTOFL, E. M. (2015). San la Muerte. Estética y estilos de veneración al Santo de La Muerte. En *Lecturas antroposemióticas sobre la muerte y el*



*morir desde Latinoamérica*. (pp. 13-38). Posadas, Argentina: Universidad Nacional de Misiones.

BORGDORFF, H. (2010). El debate de investigación en las artes. *Cairón: Revista de estudios de danza* (13), 1-33. Recuperado desde (URL) [http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff\\_publicaties/The\\_debate\\_on\\_research\\_in\\_the\\_arts.pdf](http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf)

BOURDIEU, P. (1986). *Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo*. En Wright, Foucault, Pollak, Marcuse, Habermas, Elias, Bourdieu, Goffman, Bernstein y Castel (et.al). *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid: La Piqueta.

CAROZZI, M. y MÍGUEZ, D. (2005). Múltiples versiones del más justo de los Santos. En Juan Batalla y Daniel Barreto, coords., *San la Muerte: Una voz extraña*, Buenos Aires, Editorial Arte Argentina, (pp. 8-10).

CSORDAS, T. J. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, Vol. 18, No. 1, (Marzo), pp. 5-47. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/640395>

DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: ITESO.

DOUGLAS, M. (1988). *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza.

DUARTE SANTIZO, A. (2016). *Portafolio fotográfico documental: el tatuaje más allá de la cultura rebelde, el nuevo medio de expresión personal*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

DUBOIS, P. (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.

DURKHEIM, E. 1967 (1893). *De la división del trabajo social*. Buenos Aires: Editorial Schapire.

ENAUDEAU, C. (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.

FERNÁNDEZ, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. México: Editorial RM Verlag.



FINOL, J. E. (2009). *El cuerpo como signo*. En: Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Comunicación. Año 6: N 1, Enero – Abril, Pp. 115 – 131.

FOUCAULT, Michel. (1990). *Las tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.

FRIGERIO, A. (2001). *Del umbanda al africanismo: identificación étnica y nacional en las religiones afrobrasileñas en Argentina*. En Fonseca, C.(org.) *Fronteiras da cultura*, Río Grande do Sul, Da Universidade.

\_\_\_\_\_ (2017). *San La Muerte en Argentina: Usos heterogéneos y apropiaciones del "más justo de los Santos"*, en ResearchGate. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/314246300>

\_\_\_\_\_ (2014). *La devoción por San La Muerte no hace robar, matar ni esclavizar*. En Diversa Blog. Disponible en: <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog>

GENTILE, M. (2008). *Escritura, oralidad y gráfica del itinerario de un Santo popular sudamericano: San La Muerte (siglos XX y XXI)*. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/sanlamu.html>.

GINZBURG, C. (2008). *Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales, en Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

GIORDANO, M. (2018). *De lo visual a lo afectivo: prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*. 1a. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

GIORDANO, M. L. y REYERO, A. P. Y. (2010). *La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern*. *Argos*, 27(53), 59-90.



BOEHM, G. (2011). *El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)*. En García Varas, Ana. (ed.), *Filosofía de la imagen*. (pp. 57-70). Salamanca: Universidad de Salamanca.

GUIDO, R. (2006). *Cuerpo: soporte y productor de múltiples imágenes*. En E. Matoso. (Ed.), *El cuerpo In-cierto* (pp. 33-44). Buenos Aires, Argentina: Editorial Letra Viva.

HEIDT, E. (2004). *Cuerpo y cultura: La construcción social del cuerpo humano*. En D. Pérez. (Ed.), *La certeza Vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 46-64). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

JIJENA, R. y ALPOSTA, L. (1992). *Mitos/Supersticiones. San La Muerte*. En *Revista de Folklore*, Fundación Joaquín Díaz, Tomo 12b, Revista N 140, pp. 39-43. Recuperado a partir de <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=1099>

KOSSOY, B. (2001). *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: La Marca.

\_\_\_\_\_ (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.

LACARRIEU, M. (2015, 7 de mayo). *El arte fuera del lugar del arte. Oficios Terrestres*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/45540>

<https://issuu.com/disenador/docs/superficies>

LE BRETON, D. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

\_\_\_\_\_ (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

\_\_\_\_\_ (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

LEDO, M. (1998). *Documentalismo fotográfico*. 1º edición. Madrid, España: Editorial Cátedra S.A.



- LOMAZZI, G. (1972). *Psicología del vestir: un consumo ideológico*. Barcelona: Lumen.
- LONDOÑO BETANCUR, J. E. (2017). Pablo Montoya: lo religioso y el arte. *Estudios de Literatura Colombiana*, (41),77-90. ISSN: 0123-4412. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498354040006>
- LONGONI, E. (2013). *Destiempos*. Buenos Aires: Ediciones Larivière.
- LÓPEZ FIDANZA, J. M. y GALERA, M. C. (2012). Religiosidad popular en el siglo XXI: transformaciones de la devoción a san la muerte en buenos aires. *Estudios Cotidianos*, 1(1), 6-12.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Regulaciones a una devoción estigmatizada: Culto a San La Muerte en Buenos Aires*, en Debates do Ner. <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/49727/31093>
- MAMBRIN, A. (2017) *La construcción de la visualidad del indígena chaqueño. El caso de Rosa Molina en diario Norte*. Pp. 593-610. Disponible en: <http://www.fhycs.unam.edu.ar/engeo2017/>
- MARCOS GARCÍA, J. J. (2017). *Fuentes para Paleografía Latina*. Recuperado de <https://docero.com.br/doc/sxcsxe8>
- MARX, C. (1977). *El capital*. Madrid: Akal.
- MAUSS, M. (1991). Técnicas y movimientos corporales. En Mauss. M. *Sociología y Antropología*. (pp. 337-356). Madrid: Tecnos.
- MIGUEZ, D. (2008). *Delito y Cultura: los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*. Buenos Aires: Biblos.
- MIRANDA, J. (1963). San La Muerte. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 4, 81-93.
- MITCHELL, J. W. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.



- MOCK, D. J. (2002). *Centro de Capacitación Bíblica para pastores. Perspectiva general de la doctrina bíblica*. Sao Paulo, Brasil: ATIS Produção Editorial.
- MOLINA, M. (2004). El cuerpo y sus dobles. En D. Pérez. (Ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 200-205). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- OAKES, P. J., HASLAM, S. A. y TURNER, J. C. (1994). *Stereotyping and Social Reality*. Oxford: Blackwell.
- OLIVAS HERNÁNDEZ, O. L. y ODGERS ORTIZ, O. (2015). *Renacer en cristo. Cuerpo y subjetivación en la experiencia de rehabilitación de adicciones en los centros evangélico pentecostales*. México: Universidad Autónoma de Baja California.
- PANOFSKY, E. (1983). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PARRAS, K. y ROSA, C. (2014) *Cuestión de Género: el Tatuaje en libertad y en contexto carcelario*. En Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Disponible en: <http://redcomunicacion.org/cuestion-de-genero-el-tatuaje-en-libertad-y-en-contexto-carcelario-2/>
- PAYÁ, v. (2006). *Vida y muerte en la cárcel. Estudio sobre la situación institucional de los prisioneros*. México: UNAM/ Plaza y Valdés.
- PÉREZ, A. J. (2014). *Ensayo fotográfico sobre tres estaciones de ferrocarril del ramal Belgrano sur (sureste chaqueño)*. Chaco: Universidad Nacional del Nordeste. Tesis de grado. Inédito.
- PÉREZ, D. (2004). Entre la anomalía y el síntoma: tanteos en un frágil recorrido. En D. Pérez. (Ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 9-10). Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- PEREZ GUADALUPE, J. (2000). *La construcción social de la realidad carcelaria*. Lima: Fondo Editorial.



PICCINI, J. y LONGONI, E. (2013). *Superficies*. Recuperado de <http://issuu.com/disenador/docs/superficies?mode=window>

PIDERIT GUZMÁN, M. Fernanda. (2016). Humanario: los recorridos del texto y la imagen fotográfica. En A. Torres y M. Pérez Balbi. (Ed.), *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural* (pp. 59-68). Argentina: Ediciones Universidad General Sarmiento.

REISFELD, S. (2004). *Tatuajes: una mirada psicoanalítica*. Argentina: Paidós.

REYERO, A. (2015). *Imagen, texto y artefacto. La fotografía etnográfica del Gran Chaco argentino en publicaciones impresas contemporáneas*. *Artelogie* (Online), volumen 7, publicado el 15 de abril de 2015, accedido el 28 de noviembre de 2018. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/1139> DOI: 10.4000 / artelogy.1139

ROSA, C. y GODOY, D. (2015) *El tatuaje carcelario en tiempos de cibercultura*. En Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Disponible en: <http://redcomunicacion.org/el-tatuaje-carcelario-en-tiempos-de-cibercultura/>

SAMPAIO BARBOSA, A. C. (2013). *Fotolivros e História Comparada da Fotografia na América Latina: Reflexões teóricas e possibilidades de investigação*. In IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem I Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Brasil, Londrina. Disponible en: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Carlos%20Alberto%20Sampaio%20Barbosa.pdf>

SANTOS GARCÍA, J. L. y SEGURA, E. (2016). *Pido, Prometo y Pago*. Caracas: Gráficas Lauki.

SONTAG, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2012). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: De Bolsillo.





Facultad de Artes, Diseño  
y Ciencias de la Cultura



Universidad Nacional del Nordeste

VÁSQUEZ, E. A. (2011). El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. *Quórum Académico* 8(16), 301-304 Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199020215008>> ISSN 1690-7582

YLLESCAS, ILLESCAS, J. A. (2017). *Los altares del cuerpo como resistencia ante el poder carcelario*. En *Encartes Antropológicos*. Disponible en: <https://www.encartesantropologicos.mx/los-altares-del-cuerpo-como-resistencia-ante-el-poder-carcelario/>

## Anexo: índice general de imágenes y su puesta en página en el foto-libro

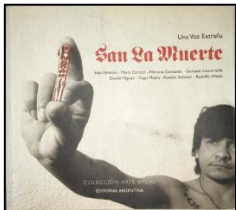


Figura I



Figura II



Figura III

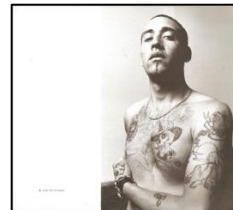


Figura IV



Figura V



Figura VI



Figura VII



Figura VIII

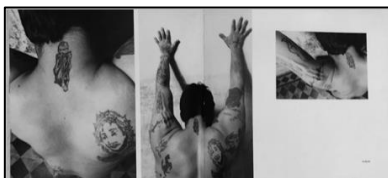


Figura IX



Figura X



Figura XI

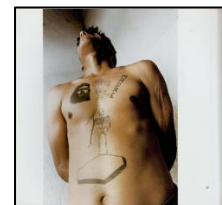


Figura XII

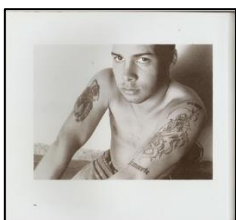


Figura XIII

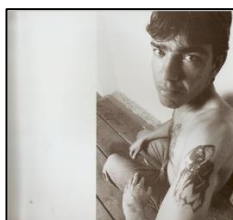


Figura XIV

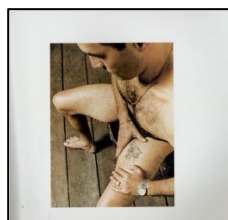


Figura XV



Figura XVI



Figura XVII



Figura XVIII



Figura XIX



Figura XX



Figura XXI



Figura XXII



Figura XXIII