



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
GEOHISTÓRICAS RESISTENCIA - CHACO

03, 06 – 10 **SEP 2021**

ACTAS DIGITALES DEL
**XL ENCUENTRO
DE GEOHISTORIA
REGIONAL**

IX SIMPOSIO

La producción científica en el NEA. Debates y
nuevos horizontes para pensar las ciencias sociales
en la Región

CONICET



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DEL NOROESTE

I I G H I



Bradford, Maia

Actas Digitales del XL Encuentro de Geohistoria Regional : IX Simposio : la producción científica en el NEA : debates y nuevos horizontes para pensar las ciencias sociales en la Región / Maia Bradford ; Karen Dellamea ; Lucía Caminada Rossetti ; compilación de María del Mar Solís Carnicer ; Mariana Leconte. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2022.

Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4450-13-5

1. Historia. 2. Geografía. 3. Antropología. I. Dellamea, Karen. II. Caminada Rossetti, Lucía. III. Solís Carnicer, María del Mar, comp. IV. Leconte, Mariana, comp. V. Título.
CDD 907

Actas Digitales del XL Encuentro de Geohistoria Regional. IX Simposio sobre el Estado Actual del Conocimiento del Gran Chaco Meridional

Compiladoras

Dra. María del Mar Solís Carnicer

Dra. Mariana Leconte

Diseño y Diagramación

DG. Cristian Toullieux

© Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)-CONICET/UNNE

Av. Castelli 930 (3500) Resistencia (Chaco) (Argentina)

www.iighi.conicet.gov.ar

iighi.secretaria@gmail.com

ISBN 978-987-4450-13-5

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Licencia de Creative Commons

Este obra está bajo una licencia de Creative Commons **Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada** 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Devociones populares y producciones artísticas-votivas en el NEA. Antecedentes y configuraciones contemporáneas

Cleopatra Barrios

IIGHI – CONICET/UNNE

Introducción

Las reflexiones en torno al declive de la modernidad y la emergencia en el debate de categorías alternativas, como “modernidad tardía”, “posmodernidad”, “otras modernidades” o “modernidades paralelas”, resituaron en el centro de los estudios de la religión de la región el problema de la desregularización del campo religioso y la configuración de una religiosidad que desafía y hace estallar los marcos de la institucionalidad y los dogmas.

En ese sentido, proliferaron posturas a favor de la tendencia a la desinstitucionalización y la individuación de las creencias o del abandono de las grandes doctrinas por el consumo de “religiosidades a la carta” (De La Torre, 2008). Al mismo tiempo, diversos autores advirtieron acerca de la necesidad de buscar propuestas conceptuales alternativas y superadoras de las dicotomías reinantes que permitan dar cuenta de la complejidad y las dinámicas particulares concretas del fenómeno religioso en Latinoamérica.

En resumen, podríamos decir que asistimos a una renovada revisión de las nociones clásicas “religión” e incluso de los tradicionales sentidos de la “religiosidad popular” para pensar desde otro lugar las experiencias de la religiosidad contemporánea.

Los estudios actuales, tanto de corte teórico-conceptual y empírico, exploran nociones y experiencias amplias de “espiritualidad”; ponen énfasis en la vigencia de las visiones cosmológicas o encantadas que definen la vinculación de las personas con lo sagrado; describen formas singulares de ritualización de la vida cotidiana y/o “prácticas de sacralización” donde se enfatizan las relaciones creativas de los humanos con las entidades suprahumanas. Estas prácticas no se restringen sólo al ámbito de “lo religioso” sino que se articulan y “contaminan” con diferentes esferas del arte, la comunicación, el periodismo, el espectáculo, la política, el mercado (Martin, 2007).

Renée De La Torre, siguiendo los planteos de Homi Bahbha, propone comprender las formas de la religiosidad contemporánea como una realidad “entre-medio”: entre la religión institucional y la espiritualidad individualizada. Habla de un espacio donde se “genera la mixtura entre varios sistemas religiosos”, se articulan diferencias culturales e identidades individuales y colectivas amplias. La autora indica que las experiencias en América Latina plantean un “reacomodo constante, de ida y vuelta entre lo nuevo y lo tradicional, saliendo de las instituciones, pero mirando hacia su recomposición, dando seguimiento a las movilidades, pero sin perder de vista los enraizamientos en la tradición” (De La Torre, 2012: 518).

Del mismo modo, podríamos decir, parafraseando a García Canclini (2001), que en la escena artística contemporánea se observa un ejercicio constante para “entrar y salir de la modernidad”. En este marco, también se debate y cuestiona la vigencia de ciertas racionalidades modernas que, basadas en la segmentación de dominios, pregonan por el peso de la autoría, por la autonomía del “mundo del arte” en relación al “mundo de la vida” y al ámbito de la religión y el ritual; así como sostienen la idea de la escisión entre el sujeto y el objeto, entre la forma y contenido, entre el signo y la cosa (Escobar, 2004, 2014).

En este trabajo describimos algunas producciones/proyectos/muestras que revalorizaron elementos del denominado “arte indígena y popular” o que simplemente tomaron como “tema” de sus exploraciones a las figuras y prácticas de devociones populares. Nos interesa indagar cuándo las devociones populares ingresan con fuerza en la escena artística regional, cómo es referenciado este campo ligado a lo sagrado en las obras y en qué medida esas alusiones y los modos constructivos de las producciones permiten presentar y delinear recortes del territorio regional habitado (Segato, 2006; 2007).

Asimismo, analizamos a partir de qué estrategias algunas de estas propuestas expuestas en salas de arte contemporáneo, además de vehicular representaciones del mundo devocional, plantean potentes imágenes y cuerpos artísticos-votivos ligados a la búsqueda de protección, sanación y liberación de los propios “artistas-promeseros”. Es decir, nos interesa indagar en qué medida estas expresiones no solo representan y reproducen dimensiones significativas y estéticas alusivas a las devociones populares sino que las intensifican y retroalimentan (Barrios, 2015, 2016; 2021).

El trabajo se vale del análisis de obra, publicaciones y muestras, puestas en diálogo con datos surgidos de entrevistas realizadas a artistas de la región y la consideración de las condiciones de producción, circulación y valoración de sus producciones. Asimismo, el escrito retoma algunos debates surgidos en una serie de talleres y proyectos curatoriales colaborativos entre artistas e investigadores recientes¹.

Territorio y devoción en la plástica regional: algunos antecedentes

Entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, en las artes visuales del Nordeste predominó una visión idealizada, contemplativa y/o exotizante del paisaje ajustada a la modelística europea dominante. Giordano y Reyero afirman que la idealización construyó un “paisaje romántico” de la región, mientras que otras visiones apuntaron a exacerbar la exuberancia de la selva misionera o el Impenetrable chaqueño. Para las autoras estas visiones actualizaron elementos y conceptos “herederos de un colonialismo de la imagen y del territorio” (Giordano y Reyero, 2016: 21).

Con el correr del tiempo, los artistas lograron construir, entre resquicios de los cánones modernos heredados, formas propias y más cercanas de visibilizar el territorio habitado y la complejidad de las prácticas socioreligiosas y los cuerpos en acción que lo demarcan (Barrios, 2021). En algunos casos, estas miradas actualizaron algunos fragmentos de la memoria visual del paisaje heredado pero también la cuestionaron y resignificaron. Y en ese proceso, el rol de las prácticas y los cuerpos en la inscripción del territorio cumplieron un rol central para dejar de circunscribir la idea del paisaje “solo a la naturaleza” (Giordano y Reyero, 2016).

Hacia mediados del siglo XX, los lienzos comenzaron lentamente a trazar espacios apropiados, compartidos, disputados; recorridos por los cuerpos; marcados por los rituales que hacen visibles los mitos, los pasajes de ciclos, los vínculos entre las comunidades, los espíritus y el medio ambiente; trayectos que llenan de sentido los calendarios conmemorativos, festivos y religiosos.

Algunas obras, como las de Pedro Antonio Ballerini, de la década de 1940, acercaron retratos de orantes católicos en procesión. Mientras, otras, hicieron ingresar, por los bordes de la imagen dominante de la religión institucional, formas de una fe no dogmática, creativa, popular y sincrética. La modalidad sincrética, al decir de De La Torre (2012), opera como matriz de creencias diversas y que, en el caso del Nordeste argentino cruza el catolicismo articulador de la devoción a la cruz, la virgen y los santos, con rituales del legado afro y guaraní².

¹ Referimos al taller “Formas de la religiosidad contemporánea en los lenguajes de las artes y la comunicación digital. Conceptos, narrativas, procedimientos”, llevado adelante bajo la coordinación de la autora de este trabajo, entre agosto y septiembre de 2019, en el marco del Proyecto de Extensión “De Santos, altares y custodios, religiosidad popular correntina en transmedia”, Departamento de Comunicación Social. Facultad de Humanidades, Programa “Universidad en el Medio” (Resol. 194/19-CS) y a la muestra “De santos, altares y custodios. Formas de la religiosidad popular”, curada por quien suscribe con Ronald Isler para el Centro Cultural Universitario de la UNNE, Corrientes, en abril de 2018.

² La pervivencia de estas tradiciones y legados están estrechamente vinculados a la conformación del territorio. El

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

En esa búsqueda, entre los años 1950 y 1980, ganaron el plano de representación los promesantes rojos del santo rey de los negros Baltazar y las cartografías de un cosmos fluvial custodiado por los yaras guaraníes; por los chamanes y curanderas, dueños de conjuros y brebajes purificadores; y también diferentes sacralizados por devoción popular, las ánimas, aparecidos y personajes míticos. Algunos antecedentes ineludibles en este sentido, constituyen las producciones de Rubén Vispo, Ofelia Quiroga de Róveda, Raúl Conti, entre otros, que hoy forman parte del patrimonio del Museo de Bellas Artes de Corrientes.



Rubén Vispo. San Baltazar. 1952. Col. Museo Vidal. Foto. Cleopatra Barrios.

Entre el “motivo” y la “presencia intensiva” en el cambio de siglo

En el pasaje del siglo XX al siglo XXI, los personajes y prácticas de la cultura popular dejaron de ser sólo “motivos” de representación en un lienzo para tornarse verdaderas “presencias”. Proliferaron experiencias artísticas-votivas encarnadas en objetos, textiles, instalaciones, intervenciones urbanas, en los cuerpos de los propios artistas-devotos y en sus acciones performáticas.

En este movimiento, la energía vibrante del rojo que emblematiza a los devotos de San Baltazar, traspasó los marcos y los tiempos del armonioso cuadro legado por Rubén Vispo en 1952 para intensificar su potencia en los altares abigarrados del Gauchito Gil, que diversos artistas reelaboraron en sus instalaciones contemporáneas.

La singularidad constructiva neo-barroca, el poder expresivo de los altares rojos ruteros y la densidad simbólica de la propia iconografía de este gaucho rebelde canonizado por el pueblo –que alude a retóricas de la correntinidad, la argentinidad y aglutina gestos de rebeldía y emancipación popular en una región atravesada por la marginalización social y la violencia durante gran parte de los siglos pasados (Barrios, 2015)– interpelaron significativamente a los creadores del presente milenio, dentro y fuera de la escena artística local.

Particularmente, los sentidos de lucha, rebeldía y la utopía de justicia social que abraza la figura del santo popular, atraviesa fuertemente la obra de Jorge Alberto Sánchez de inicios de los 2000. El artista correntino, con residencia en Buenos Aires – que venía de realizar una temprana exposición sobre el sincretismo religioso afrobrasileño en el año 1996, justamente interpelado la cultura fronteriza de Paso de los Libres, su ciudad natal– se volcó de lleno a trabajar en el montaje de “Por los Favores recibidos” junto a la fotógrafa Inés Vera.

enclave fronterizo integrado por Brasil, Paraguay y Argentina y su compleja configuración sociocultural –de matriz guaraní, europea, criolla y afroamericana– definen condición territorial básica de la construcción de memorias, imaginarios y los intercambios sociales en esta región (Barrios, 2021).

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

El proyecto cocinado al calor de las movilizaciones, ollas populares y asambleas de 2001, parte de registros en el santuario central del Gauchito Gil en Mercedes, Corrientes y un trabajo sobre el poema “Piqueteros, 2” de Diana Bellessi para derivar en una serie de muestras con pinturas y collage de Sánchez y fotografías de Vera. La propuesta itineró por salas de Tucumán, Buenos Aires y el propio santuario mercedense del santo popular, entre 2002 y 2003.

La composición de Sánchez traza analogías entre el contexto de contiendas e injusticias del siglo XIX, que marca la historia de rebeldía del Gauchito Gil, con la lucha y la travesía de los jóvenes piqueteros y desocupados de 2001. En ese sentido, no busca mostrar “una representación del Gauchito Gil” sino diversas aproximaciones a los Gauchitos que muchos podían encarnar en este contexto de crisis³.



Jorge Sánchez. Obra de la Muestra “Por los favores recibidos”. 2001/2003. Col: Autor

Si bien en la muestra “Por los favores recibidos”, cobra fuerza la indagación sobre el gauchito Antonio Gil como sujeto político, en estrecho diálogo con el momento histórico en que se gesta, Sánchez también incorpora sus investigaciones previas sobre la potencia del color rojo. Este último aspecto cobra mayor centralidad en las fotografías de Estela Izuel⁴, Guillermo Srodek, o los altares de Dany Barreto y Sergio Gravier, quienes junto a Karina el Azem, Lía Dansker, entre otros, confluyen en una muestra muy relevante sobre la temática del periodo, titulada “Altares populares: El Gauchito Gil” y curada por Julio Sánchez y realizada en 2004 en la galería Tono Rojo, en Recoleta, Buenos Aires.

Dentro de este conjunto, un caso relevante constituye la propuesta de Sergio Gravier. El artista porteño llevó el imaginario devocional popular a las salas de exposición de la Capital Federal a través de diferentes exposiciones individuales y colectivas. Al mismo tiempo, se aventuró a salir del museo para instalar los altares rojos del Gauchito en el trazado de su “circuito pagano” en el barrio de Palermo⁵.

³ Así lo explica el propio artista en su diálogo con Blas Aparecido en el marco de los vivos de instagram organizados para el proyecto Galería de las Promesas entre diciembre 2020 y enero 2021. Registro disponible en @galeriadelaspromesas.

⁴ En torno a la producción específica de esta fotografía se recomienda leer Barrios (2017).

⁵ Más detalles de este momento de producción, lo cuenta el propio artista en su diálogo con Blas Aparecido en el marco de los vivos de instagram organizados para el proyecto Galería de las Promesas entre diciembre 2020 y enero 2021. Registro disponible en @galeriadelaspromesas.



Sergio Gravier. Circuito pagano: santuario del Gauchito Gil. Intervención Urbana, Palermo Soho, Buenos Aires, 2004/2011. Foto: Autor.

Sobre esta experiencia, resulta interesante atender cómo una obra que formó parte de las instalaciones urbanas de Gravier fue integrada a una colección del Museo Provincial “J. R. Vidal” de Corrientes y también cómo esas intervenciones en el espacio público alimentaron la imaginación de artistas regionales migrantes. Un claro ejemplo es el caso de Blas Aparecido, quien cuando residía en Buenos Aires se encuentra con la obra de Gravier y reconoce en ella una inspiración para sus producciones posteriores⁶.



Sergio Gravier. Gauchito Gil y las rutas argentinas. 2006. Foto: Cleopatra Barrios. Exposición: Reflejos del Paraná, Museo Vidal. 2021.

En el ámbito de los espacios de exposición correntinos, una veintena de obras seleccionadas en 2005 –entre más de 60 propuestas recibidas– en el marco del Salón Provincial “Antonio Gil, con ojos correntinos”, y el montaje de la muestra del mismo nombre en el Museo Vidal, marcó el ingreso definitivo y la legitimación del trabajo en torno al santoral popular en el campo de las artes visuales locales⁷.

Aquella exposición puso en escena ese punto de inflexión y pasaje de la hegemonía de las tradicionales artes representativas a la emergencia de los objetos, textiles e instalaciones que empezaron a funcionar como índices del territorio habitado y a desplegar su gesto performativo desde su condición de “presencias” (Segato, 2007; Barrios, 2016).

⁶ Entrevista personal con Blas Aparecido, Julio de 2019.

⁷ Puede consultarse el catálogo completo de esta muestra en el siguiente link: <https://issuu.com/museovidal/docs/museovidalcorrientes>

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

Las propuestas artísticas de este tiempo –como las de Gravier en las calles de Buenos Aires, su posterior proyecto “Gauchito Gil World Tour” y las decenas de creadores de la región y de otras latitudes que prestaron atención al Gauchito– propagaron la onda expansiva que la devoción ya venía experimentando, junto a la migración de sus fieles desde Corrientes al Conurbano bonaerense y a otras zonas del país. En este contexto, observamos que las poéticas artísticas contribuyeron a la visibilización y apropiación de las formas de la “religiosidad popular” más allá de los espacios periféricos a donde estaban confinadas, por efecto de estigmatizaciones diversas.

Revalorización y apropiaciones contemporáneas del arte popular

También a inicios de los años 2000 se desarrollaron entre salas de Corrientes⁸ y Buenos Aires, las muestras de Dany Barreto y Juan Batalla en torno a espiritualidades afro y religiosidades populares y se publicaron los libros de la Colección Arte Brujo dirigida por ambos⁹. Estas trayectorias artísticas, de investigación y gestión editorial –que también involucraron a artistas, gestores, investigadores de la región– propiciaron la revalorización y visibilización de las estéticas populares del Litoral en la escena artística nacional.

Cuando se edita el libro “San La Muerte, una voz extraña”, hacia 2005, comienzan a circular con fuerza en los salones expositivos y a ingresar a las colecciones privadas tallas de San La Muerte; así como las de otros santos populares, deidades afroamericanas y creativas re-inversiones de la imaginería del catolicismo popular.

En el ámbito local, este momento también está marcado por la reivindicación del arte popular que realiza el grupo Yaguá Rincón. El colectivo de arte contemporáneo promueve exposiciones de las tallas de Lucas Vera y Aquiles Coppini en diálogo con pinturas, foto-performances y textiles de diversos artistas que también exploran la cosmogonía popular regional –Zunilda Silva, Carlos Vivas, Fabián Roldán, el propio director del grupo, Richar de Itatí o Mati Obregón, entre otros–.



Aquiles Coppini. Conjunto tallas de San La Muerte. Col. Romero. Foto: Cleopatra Barrios. Exposición: Reflejos del Paraná, Museo Vidal. 2021

⁸ En el caso correntino, se destaca la apertura continua que ha tenido el café El Mariscal para este tipo de proyectos. En 2004, Gabriel Romero cura en ese espacio la muestra “Las tres personas” con obras de Batalla y Barreto.

⁹ Puede consultarse el proyecto de la colección Arte Brujo en el siguiente link: <http://coleccionartebrujo.blogspot.com/>



Lucas Vera. Niño rezador. 2008. Foto: Cleopatra Barrios. Exposición: Reflejos del Paraná, Muse Vidal. 2021.

Este tiempo de las tallas sagradas en la escena del arte regional, sin lugar a dudas, retoma el fuerte movimiento de revalorización del arte indígena y popular que viene desarrollando hace varias décadas el Museo del Barro en Asunción. En ese marco, también ingresan a los museos y las colecciones locales¹⁰ tallas de reconocidos maestros artesanos, artistas-tallistas, santeros y mascareros del Paraguay.

Expuestas ante la mirada, las imaginerías y máscaras sagradas –intensamente auráticas– hacen retornar los vínculos indisociables de sus funciones rituales y, con ello, ayudan a desestabilizar los cánones heredados del arte ilustrado. Quizá allí resida una de las dimensiones que hace a la relevancia de sus presencias en el ámbito del arte contemporáneo.

Como lo ha explicado en reiteradas ocasiones Ticio Escobar, si el paradigma tradicional del arte occidental tiende a separar forma y función, el arte indígena y popular reconcilia estas esferas. Las tallas nos enfrentan a una belleza “otra” y nos obligan a mirarlas en relación a los rituales y contextos a los que se ligan, aunque sus sentidos, desde nuestras posiciones, resulten a veces inaprensibles.

En el mismo sentido, en la escena de las exhibiciones de arte se exponen máscaras rituales que, aún descontextualizadas, nos interpelan a explorarlas desde el estrecho vínculo que establecen con las ceremonias que fueron configurando la inscripción performática de nuestros espacios geo-culturales. Es decir, se ligan a roles dentro de los rituales destinados a: corporizar alteridades (dioses, ancestros, héroes, animales míticos); resolver viejas disputas y nuevas demandas por vía de la escenificación y el símbolo; y restituir la cohesión comunitaria (Escobar, 1999).

Así en el ritual del *Kamba ra'anga*, tan extendido en diferentes festividades religiosas de Paraguay, las máscaras son concebidas para caricaturizar a los viejos adversarios –los kambá (“el otro”, el negro) como se identificaban a los bandeirantes esclavizadores de indios de la zona; o a los malones guaykurúes (indios del Chaco)–. Esos grupos que antes constituían amenazas son ridiculizados y expulsados simbólicamente por vía de la “usurpación” momentánea de sus rostros (Colombino, 2013).

En tanto para el Areté Guasú (la fiesta grande), que se celebra en los pueblos guaraníes del gran Chaco Sudamericano para agradecer la cosecha –y coincide con el inicio del carnaval–, los enmascarados presentifican a los ancestros que regresan para compartir el convite; mientras quienes portan las máscaras del toro y el tigre (evocando al español y el guaraní en lucha) dramatizan la batalla y la victoria del tigre (yaguareté) brinda en ese tiempo extraordinario un revancha simbólica, la emancipación guaraní frente a la conquista.

¹⁰ Durante la exposición “Reflejos del Paraná” realizada en 2021 en el Museo Vidal de Corrientes, algunos coleccionistas como Gabriel Romero y Juan Carlos Aquino exhibieron parte de su colección de máscaras adquiridas de maestros paraguayos.



Cándido Rodríguez, máscara de Kamba ra'anga. Col. Romero. Foto: Cleopatra Barrios. Exposición: Reflejos del Paraná, Museo Vidal. 2021

Las tallas sagradas son potentes presencias que corporizan los enigmas del territorio. Desde ese lugar, las imaginerías convocan a ser indagadas, más allá de lo representado, por el choque de cosmovisiones (europeo-guaraní-criollo) que en sus confecciones se procesan; es decir, llaman a desandar las huellas de la estética armónica y simétrica nativa primigenia y el devenir de readaptaciones que supuso la introducción del barroco con la colonización misionera; así como las soluciones estéticas más contemporáneas.

En ese sentido, vale advertir cómo la tradición de la talla es apropiada y resignificada en las manifestaciones del arte contemporáneo. Entre las producciones más recientes expuestas en la escena artística regional, resalta la serie de crucifijos de Alejandro Pizarro. El conjunto está basado en la técnica del ensamble de tallas en madera, elementos lumínicos contrastantes y diferentes cintas, oraciones, fragmentos de alhajas y objetos diversos adheridos que corporizan la compleja simbiosis que la imaginación popular teje entre las diferentes deidades del santoral regional (Vivas, 2021; Barrios, 2021).

De este modo, en su propuesta predominan las figuras esqueléticas que remiten a la imagen San La Muerte sobreimpresas en la cruz de Cristo, a su vez, imbricados con la figura y los símbolos del mundo devocional del Gauchito Gil. Como sostiene Vivas (2021), el aspecto iconográfico de la serie acentúa “interpenetraciones” y “préstamos”, mientras observamos que los accesorios exponen los aspectos más significativos que construyen los mundos devocionales populares junto a los signos de pesares, ofrendas aspiraciones por las que los fieles depositan diariamente en estas figuras sagradas.

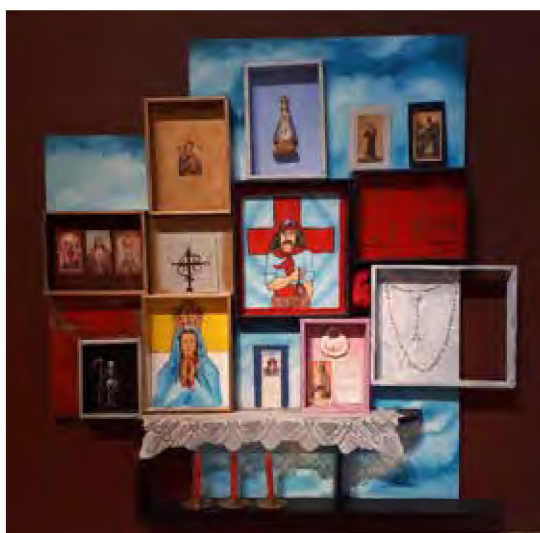


Alejandro Pizarro. Serie Crucifijos. Foto: Cleopatra Barrios. Exposición Conjura Ñemoirú. Santa Ana de los Guácaras, Corrientes 2021.

Divinidades más cercanas, religiosidad diversificada y umbrales paradójicos

Ya en la emblemática muestra “Antonio Gil, con ojos correntinos”, realizada en 2005 en el Museo Vidal – y que hoy configura una de las colecciones más importantes sobre devociones populares dentro de la institución–, obras como la “Repisita de recursos auxiliares, celestiales y de los otros” de Hugo Justiniano revelaban los modos en que la “religiosidad popular” contemporánea, más que insistir las dicotomías entre religión institucional y no institucional, expone “un campo religioso heterogenizado” hecho de préstamos, diálogos y contaminaciones (Semán 2013; Barrios, 2015)

En el montaje de la repisita-altar, las figuras de la religión eclesial se desplazan y, a la vez, se entrecruzan con la centralidad que adquieren las iconografías de la fe no dogmática. Al mismo tiempo, la veneración a la virgen, Jesús y a los santos populares y católicos se articulan en la búsqueda de la salvación “en un más allá”, pero sobre todo en función de las demandas y pesares que los fieles tienen “acá”, en la vida diaria. Asimismo, el altar remite a la vigencia de una visión cosmológica o encantada que según Pablo Semán es propia de la religiosidad de los sectores populares y en cuyo marco la intervención de las divinidades no se concibe como algo excepcional sino que está al orden del día (Semán, 2001; 2021).



Hugo Justiniano. Repisita de recursos auxiliares, celestiales y de los otros. Foto: Cleopatra Barrios. Exposición: Reflejos del Paraná, Museo Vidal. 2021

También, Mati Obregón en la obra “Valiente corazón de Antonio Gil, en vos confío”, de 2005, de la misma colección “Gauchito Gil, con ojos correntinos”, plantea la apropiación de la plegaria tradicionalmente consagrada al corazón de Jesús para ofrendarla a Antonio Gil. En ese gesto la artista le otorga centralidad al santo popular –que encarna a los desplazados de la historia correntina– y rodea su corazón con un bordado que manifiesta adoración, complicidad y cercanía.

La sustitución de los grandes mitos y personajes de la historia por los protagonistas anónimos, constituye una estrategia recurrente a la que se acude en las artes visuales para revisar y/o explicitar los estereotipos y reveses de los grandes relatos. En esa línea, se puede observar también la serie de foto-performances y videos dedicadas al santo popular que Maia Navas edita entre 2012 y 2013. En la voz de la propia artista, su procedimiento creativo con estas obras apuntaba a tensionar la división tajante entre el mundo de lo sagrado y lo profano y propiciar “pasajes entre ese mundo de los dioses y el mundo de los vivientes hablantes”¹¹. El gesto de Navas se ubica entonces en una zona de umbrales semióticos paradójicos¹² (Camblong, 2003; 2017).

¹¹ Extracto exposición de Maia Navas en el taller “Formas de la religiosidad contemporánea en los lenguajes de las artes y la comunicación digital. Conceptos, narrativas, procedimientos”, llevado adelante entre agosto y septiembre de 2019, en el marco del Proyecto de Extensión “De Santos, altares y custodios, religiosidad popular correntina en transmedia”, en la sede de la carrera de la Licenciatura en Comunicación Social de la UNNE.

¹² Camblong entiende a los umbrales como zonas de pasaje, tránsito y transitoriedad. Los umbrales semióticos

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

De este modo, en “La patria de todos los tarros de colores” (2013), la artista “re-imagina” al Gauchito en la piel de una persona común, compartiendo una ronda de mates, en un mismo nivel de relación con la Mujer Maravilla y Superman. Por la vía del juego, el humor, la exaltación de los artificios y un gesto de profanación de la figura sacralizada por devoción popular, la puesta expone cómo tampoco los símbolos de la fe popular se libran de la fagocitación y simplificación de la globalización y el mercado.

La artista sostiene en esta etapa de producción, a diferencia de la mirada implicada por devoción profesada de otros pares, una visión atenta a las relaciones entre las formas de la religiosidad popular y la cultura capitalista. La disposición de santos y héroes en el menú de consumo contemporáneo visibilizan otro costado de la complejidad del campo religioso “local/global” diversificado.

También ligada a los “entre-lugares” puede ubicarse la vasta y multifacética producción de Julia Rossetti. Un claro ejemplo de la problematización de los umbrales semióticos planteaba su muestra individual “No todo es un antes y un después”, expuesta en 2017 en el Centro Cultural Universitario (CCU- UNNE) y curada por Maia Navas.

El propio título del proyecto adquiriría una fuerza singular, bordado en una cinta dorada que atravesaba el círculo vacío de una corona fúnebre colgada en una de las paredes centrales del CCU. La instalación compuesta de flores naturales y artificiales no representaba sino que hacía presente, de forma contundente, en ese espacio abismal –de fondo blanco, luces tenues y entorno vacío– la pregunta insistente de Julia en torno a la muerte, la memoria y el tiempo. Cómo nos relacionamos con el más allá y de qué modo el más allá asalta el más acá; en definitiva, qué formas, materiales, colores y aromas religan a los “vivientes hablantes”¹³ con los difuntos, los ancestros y los seres suprahumanos. Estos son algunos interrogantes que se abren ante esta propuesta.



Julia Rossetti. Instalación Corona fúnebre. Foto: Autora. Exposición: No todo es un antes y un después, CCU. 2017.

emergen instaurando la discontinuidad del límite (supone el continuo interrumpido), pero a su vez se abre “a un proceso de alteraciones imprevisibles. La dinámica de su emergencia desencadena una compleja potencialidad de componentes semióticos en juego” (Camblong, 2003: 24)

¹³ Se retoma aquí la categoría propuesta por Maia Navas.

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

Las flores que un momento se muestran vivaces y perfumadas, también se marchitan y transmutan sus olores. Sólo este fragmento le sirve a Julia para exponer las formas frágiles y efímeras de la vida. Al mismo tiempo, la corona es una ofrenda que estrecha un lazo relacional con lo otro y con el otro entre el más acá y el más allá. Es un portal que habilita la continuidad de la comunicación entre vivos y difuntos, que actualiza la rememoración. Asimismo, dibuja el círculo de transformación, de renovación de ciclos; boceta un tiempo continuo y no lineal.

En su texto sobre la exposición, Maia Navas remarca la relevancia del lugar entre-medio y de mediación que adoptan los objetos encontrados, reciclados y coleccionados por Julia; los retazos de papeles y delicados bordados; los bocetos y dibujos, las pinturas íntimas, las iconografías e atesorados, intervenidas, inscriptas por fragmentos de poesías, descripciones, interpretaciones; pedidos, promesas, agradecimientos, deseos, afecciones. Estas materialidades sensibles dice la curadora “enhebran relatos sobre ausencias y retornos”¹⁴. Entre ellas también aparecen una diversidad de cartas y estampitas santos católicos y populares, mezclados con fechas, anclajes geográficos que marcan la trayectoria de viaje de la artista migrante, lecturas de “señales” ensambladas en un álbum.



Julia Rossetti. Álbum de cosas encontradas en la calle entre junio de 2016 y agosto de 2017 en varias ciudades, intervenido con dibujos e interpretaciones de Cucu Trash y otros colaboradores. Foto: Foto: Autora. Exposición: No todo es un antes y un después, CCU. 2017

La diversidad de iconografías sacro-profanas encontradas y articuladas a las palabras e interpretaciones formuladas por la artista junto a su colega y amiga Cucu Trash exponen un conjunto de “oráculos” que dice Julia que se le presentan en la calle y le sirven para traducir búsquedas de protección y/ o depositar intenciones. El ensamblaje también expone su indagación del sincretismo como “operación poética” y las formas creativas de la construcción del “universo místico y lo espiritual” que la artista asume como “paradigma de vida”¹⁵. La producción y el proceso creativo explicitan formas ritualizadas de la vida cotidiana y aquello que algunos autores llaman “religiosidad vivida”, pero no sólo individualizada sino articulada a experiencias colectivas, especialmente observables en este caso, en las prácticas que ligan a una comunidad de artistas con la Julia estrecha sentidos de pertenencia¹⁶.

¹⁴ Puede consultarse el texto completo con registros de la muestra en el siguiente catálogo en línea: <https://issuu.com/juliarossetti5/docs/notodoesunantesyundespués-2017>

¹⁵ Entrevista a Julia Rossetti en el diario El Litoral. Disponible en: <https://www.diarioepoca.com/753040-no-todo-es-un-antes-y-un-después-de-julia-rossetti>

¹⁶ Puede leerse esta construcción de la religiosidad vivida pero no individualizada sino también propensa a crear lazos de comunidad a través de las creaciones conjuntas de Rossetti con Cucu Trash, Navas, Blas Aparecido, Valeria Anzuáte, entre otros. Estas búsquedas se materializan también en el proyecto de peregrinación y video “Creer

El arte devoto y la deconstrucción de las identidades

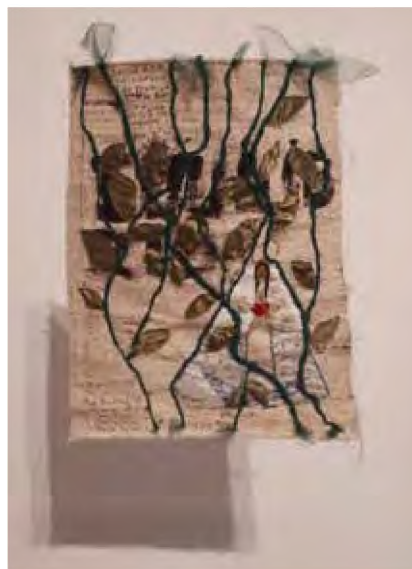
Como hemos visto, algunos artistas encuentran en las figuras y elementos de las religiosidades populares, índices y formas de inscripción que les permiten presentar recortes del territorio y/o revisar símbolos de la identidad regional. Otros crean desde una implicación afectiva y devocional declarada.

Desde una diversidad de técnicas, soportes y formatos, Mati Obregón es una de las pioneras de la región en explorar las acciones artísticas-votivas, ya desde fines de la década de 1990, en torno dos direcciones: la búsqueda de la autonomía del cuerpo y la identidad femenina, y la reivindicación de los elementos de la religiosidad popular y la naturaleza como signos de la cosmogonía correntina¹⁷.

Además de la obra dedicada al Gauchito antes mencionada, la Virgen de Itatí, Patrona de Corrientes, se transformó en una de las figuras sacras más recreadas en sus bordados a partir de los años 2000. Los textiles repletos de plegarias y agradecimientos, evidencian su condición de obra y ofrenda y también la propia posición de la artista como devota.

La divinidad, bajada de su pedestal, se encarna en retazos de telas, en materiales sencillos de la vida cotidiana. Algunas veces, la artista la presenta volando con alas de libélula sobre los esteros del Ibé; otras, entremezclada con conjuros y las hojas de ruda utilizadas para espantar los males en los brebajes de agosto. Las vinculaciones entre los devotos, las divinidades y el entorno natural trazan un continuum en sus confecciones artísticas- votivas.

Esto muestra, como sostiene Semán, siguiendo a Duarte, la vigencia de una experiencia cosmológica que “involucra una totalidad en la que, para los sujetos, opera un determinismo incansable que supone la íntima conexión entre los planos de la persona, la naturaleza lo sobrenatural” (Semán, 2021: 13).



Mati Obregón. La Itatí y la ruda, 2007¹⁸. Foto: Cleopatra Barrios. Exposición: Reflejos del Paraná, Museo Vidal. 2021

En exposiciones realizadas desde 2016 en adelante, entre Chaco, Corrientes y diferentes salas de Buenos Aires y otras provincias, Blas Aparecido retoma esa concepción humanizada de las divinidades

o reventar”, a través del cual Rossetti dialoga entre 2015 y 2018 con más de 20 artistas de todo el país y pone en el documental la trama de relaciones que tejen estos creadores con lo sagrado, sus obras y testimonios sobre sus creencias y rituales.

¹⁷ Interpretaciones basadas en el análisis de la obra completa y una serie de entrevistas realizadas a la artista entre 2017 y 2018.

¹⁸ Esta obra obtuvo una mención de adquisición durante el Salón Regional “En agosto caña con ruda”, que también derivó en una muestra del mismo nombre en 2007 en el Museo Vidal. De aquella convocatoria vale revisar obras premiadas como las de Gustavo Mendoza o Zunilda Silva, entre otros.

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

legado por Mati¹⁹, la construcción de la obra como ofrenda y también el montaje de altares abigarrados trabajado por Gravier, para consagrar sus producciones a un abanico más amplio deidades: santos populares argentinos, advocaciones marianas, divinidades afroamericanas y orientales.

El artista construye sus altares con objetos reciclados (cajas, libros, vitrales, lámparas, pantallas); también diseña piezas textiles como altares-portables, donde las imaginerías y oraciones, minuciosamente bordadas e iluminadas con canutillos y lentejuelas, despliegan un frenesí festivo que dialoga con elementos de la moda, el marketing y la publicidad.

También explora las relaciones entre el arte, el ritual y la comensalidad. En este sentido, una de sus últimas acciones, desarrolladas en diversos espacios entre 2020 y 2021, se puede nombrar la torta parrilla del Gauchito Gil. La torta que al cocerse sobre las brasas dibuja el rostro del santo, toma la forma de un pan sacramental popular dispuesto a ser incorporado en un banquete de reciprocidad. La acción se plantea como una ofrenda a la divinidad pero también se orienta a religar lazos entre pares artistas devotos y la comunidad en términos más amplios.



Blas Aparecido. Torta Parrilla del Gauchito. Acción proyecto Galería de las Promesas. Foto Col. Autor. 2021.

Al respecto podríamos señalar que, al igual que Julia Rossetti, Aparecido toma posición en favor de un arte relacional vinculado a construir sentidos de pertenencia y comunidad y, a la vez, se pronuncia por una espiritualidad libre de dogmas. Pero además se autodefine más enfáticamente como artista y promesero. Esta relación indisoluble lo llevó a plantear en 2020 junto al artista platense Javier Samaniego García el proyecto del laboratorio devocional denominado “Galería de las promesas”, orientado a expresar el fervor por el Gauchito Gil a través de las prácticas artísticas.

De la convocatoria participaron 18 artistas de todo el país y el único requisito para formar parte del proyecto era auto-adscribirse “artistx devotx” del santo popular. Esta singular propuesta, puso de relieve más claramente la deslimitación del arte en el terreno de la ofrenda popular, del artista en la posición del devoto y viceversa, cuestionando la separación racional moderada entre el mundo del arte, el ritual y la religión.

Asimismo, en su trayecto de producción, Aparecido cuenta que asume, de grande, en sus creaciones una tradición de bordado familiar que en la infancia le fuera negada por ser varón. De allí, su énfasis en el bordado, de detalle artesanal también se orienta a romper los patrones de género instituidos por vía de los oficios²⁰.

¹⁹ Vale señalar que Mati y Blas Aparecido son oriundos de Sauce, Corrientes. Aunque tienen trayectos de producción y formación diferenciales, comparten una cosmogonía, códigos y formas de vinculación con lo sagrado y el entorno, ligados a ese origen.

²⁰ Puede consultarse más al respecto en una entrevista realizada junto a Carlos Lezcano al artista, para el diario El Litoral,



Blas Aparecido. Campera "Pido un amor verdadero", de la serie altares portables. Exposición "Yo creo, no me preguntes más porque no sé". En espacio Arqom, Resistencia, 2016. Foto: Cleopatra Barrios.

Las acciones artísticas-votivas exponen singulares formas de apropiación y re-significación de las divinidades populares. Especialmente figuras como Gauchito Gil o San Baltazar –que se vinculan a representaciones de alteridades nacionales y a prácticas de reivindicación identitarias y de visibilización de grupos sociales marginalizados– son símbolos muy trabajados por los creadores contemporáneos. En ellos proyectan deseos, búsquedas y demandas de reconocimiento que exceden el "ámbito" estrictamente religioso para embanderar, por ejemplo, causas reivindicatorias de diversidad de género.

De este modo, Chavela "La Fuegah", drag que Esteban Molina encarna –inspirada en Chavela Vargas y otras mujeres latinoamericanas– performa la deconstrucción de roles sociales instituidos y despliega a través de la danza del candombe, la charanda o el canto de coplas su veneración al santo de los negros.

La performance-ritual de Chavela en torno a los tambores y el fuego abraza el legado afro, la devoción popular y los ritmos del folclore afro-litoraleños y, a la vez, ensaya gestos de liberación y reivindicación de las disidencias. Como dice Escobar, el ritual pone en escena la paradoja de la identidad y la diferencia. Más allá del lienzo, los objetos, las instalaciones, el propio cuerpo en acción emblemata un fragmento del territorio conquistado, recuperado, compartido.

Algunas de las acciones más recientes de Esteban Molina ligadas a los santos populares se registran en el proyecto Galería de las Promesas, con un saludo al Gauchito Gil y la video-performance "Ofrenda al santo cambá" expuesta en la muestra Reflejos del Paraná, en el Museo Vidal, en 2021.



Esteban Molina. Video-performance "Ofrenda al santo cambá", en pantalla. Foto: Cleopatra Barrios. Exposición: Reflejos del Paraná, Museo Vidal. 2021

Reflexiones finales

La evocación del espíritu de rebelión a los órdenes excluyentes que simbolizan algunas figuras del santoral popular; la apropiación de las formas del exceso, el barroco popular y la desmesura festiva que ensamblan los altares y exvotos; la mirada crítica frente a la mercantilización de lo sagrado; o la presentación de objetos rituales y acciones artísticas-votivas, son algunas de las vías elegidas por los artistas contemporáneos para re-pensar el territorio del Nordeste y, a la vez, tensionar los límites del arte.

Como sostiene Juan Batalla, la escena del arte contemporáneo plantea una vasta producción de artistas que se identifican dentro del complejo que podríamos denominar “religioso”. Sin embargo, no se comprende a este ámbito como una esfera autónoma, incontaminada, sino constituida por una intrínseca relación con otros ámbitos de la vida social: la cultura, la economía, la política, el espectáculo, la moda, la publicidad, el marketing. En este sentido, acordamos con Batalla que desde una determinada posición e interés cada artista plantea un acercamiento diferencial a este campo:

“Hay artistas que echan mano de estos asuntos a modo de referencia cultural, incluso siendo irónicos o críticos hacia la misma fe religiosa; o como alegato social y político; algunos como parte de una mirada antropológica; otros en el marco de una búsqueda trascendente; o hay quienes lo hacen participando activamente en una creencia establecida que genera una producción artística” (Batalla, 2011, s/p)

Particularmente, la deslimitación del arte en el terreno de la ofrenda popular, del artista en el cuerpo del devoto, o la del campo del arte en del ritual, y viceversa, como plantea Ticio Escobar (2010) pone en cuestión la vigencia de ciertas racionalidades modernas que pregonan la separación entre el arte “culto” o “erudito” y el arte “popular”; la autonomía del “mundo del arte” y el “mundo de la vida”.

De igual modo, así como la idea de “arte” y “exvoto” se superponen, en las últimas décadas también las posiciones del “artista” y el “promesero” se juxtaponen en los casos de quienes, como indica Batalla, realizan una búsqueda de lo trascendente o participan activamente de un sistema de creencias o más bien del “policredo”, como indica en sus presentaciones Blas Aparecido

Hasta aquí, entendemos que, ya sea desde una mirada distanciada o la prevaleciente mirada implicada, “devota” y “promesera”²¹ —los artistas deben ser considerados con mayor detenimiento como agentes creadores y legitimadores de “contenidos religiosos” (Frigerio, 2021) y, al mismo tiempo como actores dinamizadores del “campo religioso heterogeneizado” (Semán, 2013) y del propio “campo del arte” se desplaza fuera de sí (Escobar, 2010).

Entonces, nuevamente, aquí aparece como productiva la figura del “umbral” para pensar la relación entre la devoción y el arte. Julia Rossetti en la presentación del proyecto “Crear o reventar”, que recupera el testimonio de más de veinte artistas de todo el país, sus devociones y formas rituales ligadas a prácticas artísticas, lo explica de esta forma:

“Trabajar sobre las creencias puestas en el arte, teniendo en cuenta que el artista es un productor de símbolos, un operador de connotaciones y no sólo un fiel devoto; implica posicionarme en el límite entre las prácticas populares y comunitarias y la apropiación individual del artista, sus resignificaciones con fines estéticos, intelectuales o emocionales” (Rossetti, 2018, s/p).

²¹ Esto lo observamos con énfasis en el caso de la región Nordeste, pero que también es factible de mapear en otras regiones del país y esto es puesto en evidencia en los proyectos Galería de las promesas (2020-2021) y Creer o reventar (2015-2018).

En definitiva, entrando y saliendo del museo, las diferentes manifestaciones artísticas transitan esa zona de fronteras lábiles. Y, particularmente, exploran las expresiones de “lo popular”, no como narrativas estabilizadas en el pasado o siempre destinadas a la marginalización, sino como una experiencias vivas, vigentes, ligadas a esos “entre-lugares”.

En esas zonas de umbrales (Camblong, 2017), “lo popular” y, en específico, las “devociones populares”, al decir de De La Torre no representan sólo un residuo del pasado sino “el dinamismo constante, en que se redefine lo nuevo y lo tradicional, dotando de continuidad y anclaje territorial a las nuevas situaciones, prácticas y formas culturales” (De la Torre, 2012, p. 205).

Por último, en cuanto a la construcción del territorio, vale decir que el diálogo de las artes visuales con las devociones populares produce una mixtura de formas de inscripción y demarcación de las filiaciones identitarias comunitarias-religiosas-territoriales, donde los anclajes fijos son relevantes pero también lo son las “iconicidades móviles” que emblematizan a los sujetos (Segato, 2007). Al mismo tiempo, es en el ámbito de esas “territorialidades móviles” conceptualizadas por Segato, donde las esferas de la devoción popular, el ritual y las artes, como de los medios, técnicas, temporalidades, sistemas creencias, culturas y posiciones identitarias más amplias se contaminan, retroalimentan y complejizan.

Referencias bibliográficas

- Barrios, Cleopatra (2015) *Re-presentaciones fotográficas del Gaucho Gil. Las imágenes como productoras de sentidos y formas de articulación de la cultura popular-masiva*. Tesis Doctoral. Doctorado en Comunicación. UNLP. La Plata. Inédito.
- _____ (2016) *Viajar, fotografiar, re-semantizar prácticas religiosas correntinas. Imágenes del Gauchito Gil en la trama de las prácticas y los discursos*. Tesis de Maestría presentada para obtener el título de “Magíster en Semiótica Discursiva”. Universidad Nacional de Misiones, Posadas. Disponible en URL: <https://bit.ly/32CQlpW>
- _____ (2018) “Fotografía y devoción rutera: pasajes de la travesía de Estela Izuel al Gauchito Gil”, en Giordano, Mariana (coord.) *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*. Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 51-77.
- _____ (2021) “Santos populares y arte devoto”, en Blog Diversa. Red de Diversidad Religiosa de la Argentina. <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/santos-populares-arte-devoto/>
- Batalla, Juan (2011) *Barro del paraíso. Arte contemporáneo y religiosidad popular*. Catálogo de Exposición. Fundación Osde, Buenos Aires, noviembre 2011-enero 2012, s/p.
- Camblong, Ana (2017). *Umbrales semióticos. Ensayos conversadores*. Córdoba: Alción Editora. C
- _____ (2003), *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires, Eudeba.
- Colombino, Lía (2013) “La luz sobre el rostro. Algunos elementos del Kamba ra’anga”, en *Yasy Kañy*, N°5, FotoSíntesis, Asunción, pp. 9-17.
- De La Torre, Renee (2012) “La religiosidad popular como “entre-medio” entre la religión institucional y la espiritualidad individualizada”. En *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, vol. 12, núm. 3, septiembre-diciembre, 2012, pp. 506-521
- _____ (2008) La imagen, el cuerpo y las mercancías en los procesos de translocalización religiosa en la era global”, en *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, ano 10, n. 10, outubro, pp. 49-72.

XL ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

Escobar, Ticio (1999) *La maldición de Nemur*. CAV/Museo del Barro, Asunción, pp. 173-178.

_____ (2010) “El arte fuera de sí. Veintiséis fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura”, en Escobar, Ticio. *La mínima distancia. Cuatro ensayos*, Ediciones Matanzas, Cuba.

Frigerio, Alejandro (2021) “Nuestra arbitraria y cada vez más improductiva fragmentación del campo de estudios de la religión”, en *Revista Cultura & Religión*, 15 (1), pp. 301-331.

García Canclini, Néstor (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós: Buenos Aires.

Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra (2016) “El paisaje como política y su potencialidad temporal”, en *Temas de la Academia*, Academia Nacional de Bellas Artes: Buenos Aires, pp. 21-30.

Martín, Eloisa (2007) “Aportes al concepto de religiosidad popular”, en Carozzi, M y Cernadas, C (ed) *Ciencias sociales y religión en América Latina. Perspectivas en debate*. Biblos, Buenos Aires, pp.61-86.

Rossetti, Julia (2018) *Creer o reventar*. Catálogo. Disponible en: https://issuu.com/juliarossetti5/docs/julia_rossetti_-_creer_o_reventar_

Segato, Rita (2006) “En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial”, en *Politika. Revista de Ciencias Sociales*, nº 2, diciembre, pp. 129-148.

_____ (2007) *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de Identidad*. Prometeo, Buenos Aires.

Semán, Pablo (2013) “Pluralismo religioso en una sociedad de pluralidad jerarquizada”, en *Corpus [En línea]*, Vol 3, N° 2.

_____ (2001) “Cosmológica, holista, y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea”, en *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, año 3, n. 3, p. 45-74.

_____ (2021) *Vivir la fe. Entre el catolicismo y el pentecostalismo, la religiosidad de los sectores populares en la Argentina*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Vivas, Carlos (2021) “Re-configuración de la iconografía de los santos populares en las imágenes ensambladas de Alejandro Pizarro”, Ponencia leída en el *I Foro de Diversidad Socio-religiosa*, organizada por el IIGHI-CONICET/UNNE, el 26 de agosto de 2021. Inédito.