

Carlos G. Vivas. (Enero/Abril, 2024). Aspectos retóricos y agenciales de los amuletos del artista Antonio Vallejos. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 49, pp. 109-131. DOI: <https://doi.org/10.30972/fhn.49497392>

La revista se publica bajo licencia Creative Commons, del tipo Atribución No Comercial. Al ser una revista de acceso abierto, la reproducción, copia, lectura o impresión de los trabajos no tiene costo alguno ni requiere proceso de identificación previa. La publicación por parte de terceros será autorizada por *Folia Histórica del Nordeste* toda vez que se la reconozca debidamente y en forma explícita como lugar de publicación del original.

*Folia Histórica del Nordeste* solicita sin excepción a los autores una declaración de originalidad de sus trabajos, esperando de este modo su adhesión a normas básicas de ética del trabajo intelectual.

Asimismo, los autores ceden a *Folia Histórica del Nordeste* los derechos de publicidad de sus trabajos, toda vez que hayan sido admitidos como parte de alguno de sus números. Ello no obstante, retienen los derechos de propiedad intelectual y responsabilidad ética así como la posibilidad de dar difusión propia por los medios que consideren. Declara asimismo que no comprende costos a los autores, relativos al envío de sus artículos o a su procesamiento y edición.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)



**Contacto:**

[foliahistorica@gmail.com](mailto:foliahistorica@gmail.com)

<https://iighi.conicet.gov.ar/publicaciones-periodicas/revista-fohia-historica-del-nordeste>

<https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn>



## ASPECTOS RETÓRICOS Y AGENCIALES DE LOS AMULETOS DEL ARTISTA ANTONIO VALLEJOS

*Rhetorical and agentic aspects of the amulets of the artist Antonio Vallejos*

**Carlos Germán Vivas\***

<https://orcid.org/0000-0001-8226-9692>

### Resumen

Este artículo aborda la producción objetual de Antonio Vallejos, artista imaginero de Villaguay, Entre Ríos. Su trabajo consiste en tallas en madera, hueso y metal que se destinan al uso ritual y terapéutico dentro del ámbito del culto a San La Muerte. Para esta labor, incorpora objetos de fuerte peso simbólico, como ser, llaves o monedas. Nuestro objetivo es analizar las operaciones retóricas que resignifican estos objetos, detectar el rol agentivo con lo sagrado, dentro de la red relacional, e interpretar sus aspectos holistas en el contexto de las prácticas religiosas. Utilizamos la clasificación de los modos de la retórica y la concepción de signo visual del Groupe  $\mu$  (1993); la teoría de la agencia social del arte del antropólogo Alfred Gell (2021) y las nociones de holismo que el antropólogo Pablo Semán (2001) utiliza para dar cuenta de la religiosidad en los sectores populares.

<Materialidad> <Arte sacro> <Agencia> <San La Muerte>

### Abstract

This article deals with the object production of Antonio Vallejos, an image artist from Villaguay, Entre Ríos. His work consists of carvings in wood, bone and metal that are intended for ritual and therapeutic use within the scope of the cult of San La Muerte. For this work, he incorporates objects with a strong symbolic weight, such as keys or coins. Our objective is to analyze the rhetorical operations that give new meaning to these objects, to detect the agentic role with the sacred, within the relational network, and to interpret its holistic aspects in the context of religious practices. We use the classification of the modes of rhetoric and the conception of visual sign of Groupe  $\mu$  (1993), the theory of the social agency of art by the anthropologist Alfred Gell (2021) and the notions of holism that the anthropologist Pablo Semán (2001) uses to account for religiosity in the popular sectors.

<Materiality> <Sacred art> <Agency> <San La Muerte>

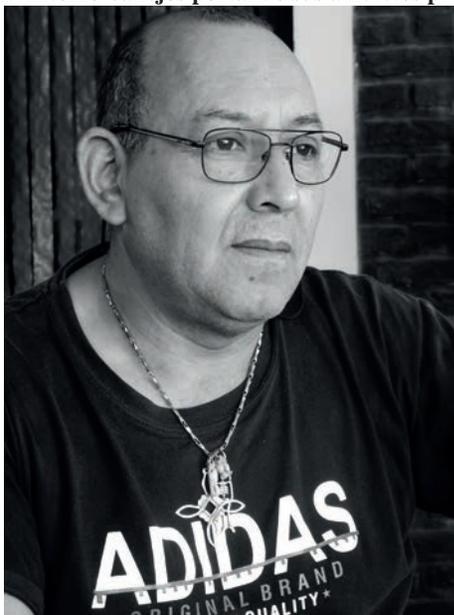
Recibido: 18/04/2023 // Aceptado: 14/02/2024

\* Licenciado en artes visuales (UNL), diplomatura en antropología política y social (FLACSO) (continúa), Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET/UNNE) - Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen. [carlosgermanvivas@gmail.com](mailto:carlosgermanvivas@gmail.com)

## Introducción

Antonio Vallejos (Figura 1) nació en la localidad de Presidencia de la Plaza en la provincia del Chaco el 17 de enero de 1969, pasó su infancia en la provincia de Buenos Aires, su madre y abuela maternas eran devotas de San La Muerte y su padre fue trabajador en La Forestal. Vivió en el partido de Almirante Brown y fue miembro de la policía bonaerense. Vallejos nos dice que no se adentró en la devoción hasta que su esposa Flavia lo convenció, ella fue introducida por su padre correntino, quien la llevaba junto con su familia a la fiesta del Gauchito Gil, en el santuario de Mercedes, y le había regalado un amuleto labrado en plomo del Santo para protegerla. Después de retirarse de la fuerza, Vallejos se mudó con su familia a Villaguay en la provincia de Entre Ríos, donde residía su hermano. Permutó su casa en Buenos Aires por un terreno en Paso de la Laguna donde construyó un nuevo hogar. En este lugar sucedió algo que lo afirmó en su compromiso con los santos, decidió conservar una imagen abandonada del Gauchito Gil después de venderse el lote de un hombre que falleció. Para esta imagen construyeron un pequeño altar. Un tiempo después, la viuda del dueño del terreno reclamó la figura y se la llevó, aludiendo una apropiación, luego volvió a entregársela definitivamente a Vallejos, tras una serie de desgracias que le hicieron entender que quitar la imagen de ese lugar constituía un error. Como la ausencia de la imagen fue muy sentida y no encontraron un reemplazo del tamaño deseado, Vallejos decidió construir una en el año 2015, esta primera obra sería el puntapié para la fabricación de las siguientes imágenes. Posteriormente, ampliaron el altar hasta convertirlo en un santuario donde realizaron grandes fiestas para el Santo. Actualmente viven en la ciudad de Villaguay, donde trasladaron el santuario y pasó a ser un altar familiar.

Figura 1. Antonio Vallejos portando sus amuletos protectores



Fotografía: Carlos Vivas. Registro visual en trabajo de campo, Villaguay, Entre Ríos. 2022.

Santa Rosa de Villaguay es la ciudad cabecera del departamento Villaguay ubicada en la provincia de Entre Ríos, tiene una población de 54 714 habitantes (INDEC, 2023). La ciudad está ubicada en el centro del territorio provincial, a pocos kilómetros de la RN N.º 18 que comunica la ciudad capital de Paraná con la RN N.º 14, que se extiende desde la confluencia con la Ruta Nacional 12 en esta provincia hasta Misiones, pasando por Corrientes, bordeando el río Uruguay. Las primeras imágenes que realizó Vallejos eran del Gauchito Gil, para empezar a tallar a San La Muerte requirió de la autorización de Aquiles Coppini, tallista y chamán de San La Muerte, oriundo de Monte Caseros, Corrientes, considerado por muchos grupos de devotos e imagineros como uno de los referentes más importantes. Flavia nos cuenta que, en el año 2016, Coppini se comunicó con Antonio por la red social Facebook para manifestarle esta condición, nos dice que es una cuestión de respeto, posteriormente, Coppini visitó su casa-santuario en la RN 18 y lo alentó a que talle a San La Muerte pidiéndole permiso al Santo (Flavia, comunicación personal, julio de 2022).

Una vez que el santuario ya contaba con las imágenes de gran tamaño construidas por Antonio, las cuales fueron hechas para el culto privado de la familia, según nos cuenta Flavia (comunicación personal, julio de 2022), decidieron organizar una fiesta el 20 de agosto de 2015, siguiendo la fecha del santuario de Empedrado en Corrientes. Cuando le preguntamos si asistió gente de Entre Ríos a la fiesta, nos responden que “acá en Entre Ríos son muy tapados con el tema de la creencia al Santo, como que creer en el Santo es malo y entonces se tapa. Entonces la mayoría era de Buenos Aires” (comunicación personal, julio de 2022). La mayoría de los devotos que luego encargaron tallas o trabajos espirituales conocieron a los Vallejos por la red social Facebook, o por recomendaciones, muchos de ellos se conocen personalmente, luego, en las fiestas. Al respecto, el antropólogo Alejandro Frigerio (2021) dice que la presencia de San La Muerte es muy importante, en los grupos de redes sociales que ayudan a su difusión.

En el frente de la casa de Vallejos se ve la ventana, de una habitación que usaban para comerciar productos de limpieza, a la derecha está el portón de la cochera por donde se ingresa, a continuación, se ven las puertas vidriadas del santuario. El lugar es una sala amplia, alcanzada por la luz solar que atraviesa los vidrios, en una larga meza se apoyan decenas de amuletos, ofrendas, fotografías de familiares, golosinas y bebidas alcohólicas (Figura 2). El dueño del lugar es una imagen a escala humana de San La Muerte en un trono tallado en madera con una corona metálica.

Las imágenes que produce Vallejos son para enriquecer su altar, ofrendas e instrumentos para el trabajo espiritual. También es reconocido por haber realizado imágenes para santuarios importantes, entre estos encargos, se destaca un trono con una imagen de gran tamaño, realizado con la técnica de cemento directo, para el Santuario de San La Muerte en la localidad de Solari, provincia de Corrientes. Como en su primera imagen, cada trabajo es una encomendación a San La Muerte o al Gauchito Gil que se inicia con un pedido de permiso, ya que la imagen que se va a formar en ese material es sagrada y su disposición es privativa de la voluntad del Santo. Todas las tallas se consagran en un ritual que determina su uso. Vallejos me dice que se despierta sabiendo qué imagen va a hacer

en el día y este hecho es un indicio de la guía de los santos, a veces, estos mensajes se dan en sueños y otras como pura voluntad o deseo de concretar una nueva forma.

Uno de los devotos que encargaron tallas consagradas es Daniel Molina, que vive con su familia en el barrio Ongay de la ciudad de Corrientes. Daniel conoció la devoción a San La Muerte cuando cumplía una condena en prisión, para él, el santo es su padre y le dice cariñosamente “papá”. Actualmente se dedica a la venta de artículos, de forma ambulante, instalando un puesto provisorio en avenidas o calles transitadas en vísperas de las fiestas o de la emisión de partidos de fútbol, o en su casa del barrio Ongay. Molina construyó un santuario en su casa, donde guarda una serie de tallas que encargó a Vallejos, en este lugar realiza los rituales cotidianos, de ofrendar bebidas, cigarrillos, alimentos, velas o flores a las imágenes (D. Molina, comunicación personal, diciembre de 2021).

En las conversaciones que sostuvimos con Antonio, surgían cuestiones relativas a formas terapéuticas del curanderismo o la hechicería. Para la práctica de estas tradiciones son necesarios estos amuletos, ya que la incorporación de ciertos elementos simbólicos coincide con el uso que se le va a dar o lo condicionan. El origen de este vínculo de la familia Vallejos con la magia se da cuando una mujer de Rosario llamada Stella Maris Ríos los contacta, porque había soñado que las manos de Antonio tallaban la vara que confirmaría su condición de hechicera, este suceso la llevó a encargarle la realización del objeto con instrucciones precisas. Desde ese momento mantienen conversaciones donde surgen interpretaciones que entrecruzan menciones a la astrología, propiedades de hierbas, maderas o piedras, vibraciones o flujos energéticos del cuerpo o de los astros, un amplio espectro cuyo centro de articulación es San La Muerte. En este intercambio Stella Maris descubrió los poderes natos de Antonio y Flavia, tras lo cual se iniciaron en el estudio de la hechicería.

### Marco teórico y metodológico

Como consecuencia de las conversaciones y la visita a la casa-taller de Vallejos, nos preguntamos: cómo se construyen las transformaciones retóricas en la imaginaria sacra popular del artista, teniendo en cuenta el diálogo con los contextos de producción, exhibición y los regímenes de representación vigentes; en términos relacionales, cómo se distribuye la agencia entre los participantes de la red de relaciones sociales; con respecto al ritual y la mediación, qué usos terapéuticos condicionan la construcción de las tallas. Nuestro objetivo es analizar los aspectos visuales de los objetos para detectar e interpretar las operaciones retóricas; abducir la agencia del artista y los seres espirituales en los objetos para determinar la transferencia de la misma hacia otros pacientes; reconocer los aspectos holistas y relacionales expresados en el ritual y las prácticas religiosas. Para abordar estas dimensiones, se tomarán herramientas analíticas de la semiótica visual, antropología del arte y estudios de la religiosidad popular.

Respecto a la retórica, tomamos los conceptos del Groupe  $\mu$  presentes en el *Tratado del signo visual, Para una retórica de la imagen* (1993) que agrupa una serie de relaciones retóricas entre grado concebido y grado percibido del signo icónico en los siguientes modos: 1) *In absentia conjunto* o *tropo*, donde las dos entidades están presentes

en el mismo lugar por substitución total de uno por el otro; 2) *In praesentia conjunto o interpenetración*, donde partes de dos entidades en un mismo lugar forman una nueva por substitución parcial; 3) en el modo *In praesentia disyunto o emparejamiento* las dos entidades ocupan lugares distintos, pero tienen una relación de similitud formal; 4) *In absentia disyunto o tropo proyectado*, donde una sola entidad manifestada proyecta la otra por fuera del enunciado (Groupe  $\mu$ , 1993, pp. 243-246). Así mismo, en lo referente a las figuras retóricas, nos apoyamos en las derivaciones específicas para el análisis de producciones artísticas contemporáneas, que presenta Elena Oliveras en su libro *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI* (2021).

**Figura 2. Altar principal del Santuario de la familia Vallejos**



Fotografía: Carlos Vivas. Registro visual en trabajo de campo. Villaguay, Entre Ríos. 2022.

Sobre la dimensión agentiva, utilizamos los aportes del antropólogo Alfred Gell expresadas en el libro póstumo *Arte y Agencia, Una teoría antropológica* (2021). El autor propone el término semiótico índice como reemplazo de obra u objeto de arte, ya que permite una lectura de la situación artística como posibilidad de reconstrucción de los vectores relacionales entre los agentes. El índice, entendido como cosa física y visible, suscita la abducción de una agencia. La agencia social es entendida como la secuencia causal que una persona o cosa produce y cuyo origen es su voluntad o la atribución de la misma. El observador puede inferir las capacidades e intenciones del agente por medio del índice. Un ser intencional es un agente primario, mientras que las cosas son agentes secundarios (Gell, 2021).

El trabajo de Gell se inscribe en una corriente que se centra en las cosas, palabras y gestos vinculados a las prácticas religiosas, revisando de forma crítica la dicotomía entre materialidad y espiritualidad (Meyer y Haoutman, 2012), argumentando que esta

oposición fundamenta la categoría moderna de religión con el protestantismo como principal exponente, devaluando la importancia de la cultura material. Para estos autores, la materialidad es la manera en que la religión aparece y se hace tangible y, por ende, su exploración favorece un acercamiento empírico para su estudio.

En lo que respecta al sentido de los usos terapéuticos de estos objetos, nos basamos en el concepto de holismo que el sociólogo Pablo Semán (2001) usa para definir la concepción integradora entre procesos físicos, químicos y emocionales en las prácticas rituales de la religiosidad popular.

Asimismo, el análisis se vale de herramientas de la etnografía. Específicamente, notas de observación de campo, registros visuales propios y entrevistas desarrolladas al artista, en su taller, y a la señora María Isabel Silvero, custodia del Oratorio San La Muerte ubicado en la ciudad de Corrientes, entre el año 2020 y el año 2022, así como intercambios y conversaciones mantenidas con dueños de santos y capillas de la región que incorporan piezas de este tallista. Esta investigación parte de la hipótesis de que, las formas de re-significación y re-inención de la imagería sacra popular surgen de la aplicación de operaciones retóricas, en un ámbito de relaciones de poder con los regímenes de representación y visibilización. Pretendemos mostrar cómo el ritual abre un espacio de reflexión sobre la práctica, y que este proceso propicia las apropiaciones y resignificaciones que hacen a la construcción única de cada figura.

### Antecedentes bibliográficos sobre el culto a San La Muerte

El culto a San La Muerte se desarrolla en las provincias de Corrientes, Chaco, Misiones, Formosa y en la República del Paraguay (Frigerio, 2021), actualmente se ha extendido a otras provincias, especialmente Buenos Aires (Galera y Fidanza, 2012) y a otros países fronterizos (Bahamondes, 2007). Para trazar un breve recorrido sobre algunos antecedentes relevantes sobre el origen y características del culto, tomaremos los artículos *Escritura, oralidad y gráfica del itinerario de un santo popular sudamericano: San La Muerte (siglos XX y XXI)* (2008) de Margarita Gentile, *San La Muerte en Argentina: Usos heterogéneos y apropiaciones del “Más justo de los santos* (2017) y *San La Muerte, el monje compasivo: mitopoesis y acomodación social en una devoción popular estigmatizada* (2021) de Alejandro Frigerio.

Gentile ordena cronológicamente en su texto referencias a San La Muerte en la bibliografía, iniciando con las descripciones de los amuletos o *payes* que J. A. Ambrosetti (1917) detalla en su libro *Supersticiones y leyendas. Región misionera, valles calchaquíes, las pampas*. En esta mención, la antropóloga resalta el carácter de amuleto en términos de vínculo personal con el portador, donde el objeto es tratado como una persona: “recibía ciertos cuidados, se lo hacía dormir fuera de la casa” (Gentile, 2008, p. 6). Luego cita un artículo de 1963 del investigador chaqueño José Miranda Borelli, a partir del cual, Gentile amplía su narración para incluir el culto del santo en el estudio, entendiendo esto como una práctica comunitaria que incluye rituales y narraciones, más allá de la relación personal entre la persona y su amuleto. La investigadora propone que “entre 1917 y 1963 un amuleto con el nombre de *santo* pasó a llamarse *señor* y ser objeto de culto” (p. 8).

Teniendo en cuenta estos antecedentes, vamos a puntualizar algunas características sobresalientes de la devoción en la actualidad. Frigerio (2016) menciona la diversidad de formas de devoción, relatos y configuraciones de la imagería, las asociaciones con otras tradiciones religiosas como el umbanda/quimbanda, la devoción al Gauchito Gil o la Santa Muerte mexicana. Cita a Kartum (1975) y Coluccio (1986), que vinculan el desarrollo del culto en Buenos Aires a la migración de personas de la región Litoral hacia el conurbano bonaerense. El Antropólogo asocia el crecimiento de la visibilización del culto al interés de algunos medios de comunicación en acusaciones de crímenes vinculados a rituales del santo. Finalmente, el acceso a internet aumentó la difusión de las imágenes y favoreció la comunicación y el encuentro de devotos de distintos lugares en grupos de Facebook (Frigerio, 2016).

Frigerio (2021) también considera que en la actualidad se da una creciente institucionalización del culto, manifestada en grandes santuarios públicos, difusión en redes sociales, organización de fiestas y exposición de las imágenes en tatuajes, calcomanías y remeras. En su texto, reflexiona sobre el relato que sitúa el origen de San La Muerte en las misiones jesuíticas, en donde el santo habría tenido una vida terrenal como un monje con poderes curativos, acusado de brujería y castigado hasta la muerte, para el antropólogo, la difusión de esta leyenda de martirización podría tener la intención de acercarlo al catolicismo, del que muchos devotos se sienten parte, para enfrentar las estigmatizaciones y emparentarlo con las historias de otros santos populares.

### **Estrategias retóricas comunes, la agencia social, adoración y carácter holista de las piezas**

Para proceder al análisis vamos a detallar algunas características generales que hemos encontrado en el trabajo de Vallejos respecto al material que elige para las tallas, su origen y conformación matérica. Vemos una preferencia por objetos fabricados que ya poseen una forma convencional, dependiente del uso al que fueron destinados y son depositarios de una serie de asociaciones retóricas que hacen al significado de la obra, nos referimos a llaves y monedas. Los mismos están compuestos con metales, materia propicia para el intercambio energético (A. Vallejos, comunicación personal, julio 2022), caracterizada por su solidez y durabilidad. Las monedas añaden otra capa de sentido, ya que están grabadas con figuras icónicas y símbolos pertenecientes a códigos que son transformados, ya sea mediante supresiones parciales o totales y reconfigurados mediante adiciones y adaptaciones.

En el caso de los objetos, las posibilidades de su función original se traducen en potenciales formas de canalizar la voluntad del Santo ante un pedido de intervención que atienda a las necesidades de una persona, ya sea de sanación, purificación o protección, entre otras. De esta manera, en nuestro análisis contemplaremos estos atributos desde la retórica visual, identificando las operaciones del artista que afectan el *grado cero general* (significados culturalmente atribuidos a los objetos útiles) (Groupe  $\mu$ , 1993). La figura que mejor representa esta preeminencia de la función es la metonimia, que se caracteriza por centrarse en la continuidad lógica del uso particular del objeto (Oliveras, 2021).

Desde la teoría de la agencia social, nos enfocaremos en la distribución de la agencia entre los participantes de la trama relacional como condicionantes de las formas y los usos. En nuestras entrevistas, Vallejos se reconoce reiteradamente como “mediador” de la voluntad del Santo, esto afecta su actividad como hechicero y como productor de imágenes; dentro del contexto de análisis, exploramos esta atribución en el sentido agencial. En la teoría de la agencia social, el prototipo es el objeto o ente cuya apariencia visual real o convencional pretende ser asemejada en el índice, en este caso, es San La Muerte quien determina la forma en que se presentará esta imagen, por ende, le atribuimos una agencia primaria. Entonces, a través de los índices, los receptores estarían abduciendo la agencia primaria del prototipo, reconociendo la intencionalidad del Santo en la fabricación de su propia representación. Sobre este tipo de relación, Gell dice: “en ciertas ocasiones existe una agencia en el material del índice, que se piensa que controla al artista. Este, por el contrario, es el paciente con respecto a la transacción” (2021, p. 63).

Para ilustrar el aspecto relacional de la agencia, referiremos a una interacción entre el artista y el Santo, dada en las operaciones precisas de desbaste o modelado del material que son necesarias para ampliar detalles o complejizar las formas de las tallas. Vallejos lo describe como una osadía, donde la dificultad es neutralizada por la rapidez para culminar el proceso, esta destreza es facultada por el Santo y, a su vez, la fe y la energía ligada a un estado emocional, garantiza ese contacto. Al respecto nos dice: “ese es el desafío que el Santo me da, destacarme en algo difícil y sale, como un parpadeo de ojo” (A. Vallejos, comunicación personal, marzo, 2022). Para Vallejos, el esfuerzo de esta actividad, perceptible en la apropiación de estrategias de modificación del material no responde solamente a un fin estético, es la demostración de su comunión espiritual, la renovación es un valor que se da como ofrenda.

La consagración es explicada por el artista como un ritual que determina el “uso”, es decir, el destino mágico o terapéutico que tendrá el objeto, dependiendo de la necesidad del portador, sea esta de protección, sanación, suerte, prosperidad o renacimiento, por ende, determina las relaciones que tendrá con las personas, siendo vehículo de la agencia espiritual del Santo.

Debido a que en las conversaciones con Vallejos surgieron referencias a los usos de las figuras en distintos rituales, nos parece muy importante dar cuenta de estos marcos que influyen en la construcción, en la elección de materiales o procesos, en la composición visual de las piezas y determinando los símbolos que se incorporan. Para Vallejos, la materia con la que se forma la imagen del Santo revive, en sus manos está este delicado procedimiento. Esta nueva vida que se confirma en la consagración, garantiza la intervención del Santo en un trabajo de hechicería. El artista describe la importancia del material como portador de una memoria natural y espiritual:

*Todo lo que toque el artesano es sagrado, todo el material que toque es sagrado, todo viene de la tierra, la madera, el metal, el hueso. El hueso es doblemente sagrado porque tuvo vida y vuelve a tener vida, un árbol seco tuvo vida y vuelve a tener vida con una talla. Hay que valorarlo con ese respeto, de*

*recibir algo sagrado, de tener en las manos algo sagrado para darle vida y doblemente sagrado porque se talla un santo.* (A. Vallejos, comunicación personal, abril, 2022)

La intervención del artista sobre el material requiere la autorización del Santo y conlleva la responsabilidad de manipular un fragmento de la naturaleza, que va a renovar el estado vital en la forma labrada. Estas consideraciones sobre la vitalidad de la materia (incluyendo los metales), como extracto de un ámbito mayor que incluye lo orgánico, lo inorgánico, las personas y los seres divinos, denotan un sentido holista que distribuye el carácter sagrado.

Las tallas que Vallejos dispone en el santuario de su casa son de palo santo, esta madera establece una conexión con las prácticas terapéuticas de San La Muerte, ya que, en uno de los relatos, el santo es representado como un curandero que hacía uso de especímenes vegetales para diversos tratamientos. Narraremos aquí las cualidades que el artista atribuye a la madera: es sólida como el quebracho, tiene la capacidad de transformar energías, posee una homogeneidad en el grado de dureza de las fibras que favorece la talla, la madera seca no se pudre ni atrae insectos; esta última cualidad contribuye a sus propiedades curativas y funda su carácter de “sanidad”. Otra característica de este material es el aroma que despiden cuando se seca, distribuyendo sus propiedades antisépticas y generando un ambiente agradable.

Vallejos y Flavia realizan trabajos de sanación con las imágenes, lo que implica un grado de responsabilidad mayor en el cumplimiento de los rituales de purificación y consagración que acompaña la elaboración. Ellos nos dicen que los que curan son el Santo y Dios a través de milagros, las personas son mediadores. No se anuncian con esta capacidad, recalcando que “uno no puede decir que cura, la gente tiene que venir por recomendación, si el ego crece se pierde la templanza y la fuerza” (A. Vallejos, comunicación personal, abril, 2022). Estas prácticas que activan el uso de los artefactos acentúan un sentido purificador, nos relatan como ejemplo el simbolismo de las velas, que, en el ritual del pedido, representan el cuerpo de las personas, por ende, en un trabajo posterior hay que eliminar todo remanente de cera en el altar porque la mezcla de personalidades puede contaminar la intención.

Sobre el término energía, mencionado varias veces, Vallejos nos dice:

*La fuerza energética que tiene es la que pone el tallador, la buena vibra, el amor con que uno lo hace y más, depositándolo en la imagen. Todo lo que se haga con amor, con buena energía, estar en condición saludable, alegre, irradia energía, la energía de la conexión del santo, la fe que tiene el tallador, se vuelca en lo que uno va tallando, esa energía queda allí. El tallador tiene que estar en óptimas condiciones, todo lo que uno toca transmite buena energía.* (A. Vallejos, comunicación personal, julio, 2022)

Remitiéndonos a la concepción holista, reconocemos un sentido englobante que integra aspectos psicológicos del sujeto en vinculación con estados ambientales que resultaría en una situación benigna para el trabajo, síntesis que la perspectiva modernocéntrica hubiera separado en procesos físicos referidos a la fuerza o fisiológicos referidos a las emociones. En nuestra interpretación, la concepción de *energía* porta la memoria de los objetos, ya que permiten leer las huellas de un uso que los vinculan a acciones humanas, ejercidas en el contexto de una tradición y ajustadas a ciertas normas de funcionamiento. Si los objetos, en el marco de estas agencias, recibían y transmitían energías dentro de un protocolo que normaliza una acción, por ejemplo, el intercambio mercantil de las monedas, la acción mecánica de las llaves o la penetración mortal de la punta de bala en la carne; finalizadas las posibilidades de realizar estas acciones la energía cesa, renovándose en el uso ritual, relacional y holístico de los artefactos sagrados.

### **Análisis de imágenes seleccionadas de Antonio Vallejos**

En este apartado analizaremos tres piezas talladas por Antonio Vallejos, haciendo hincapié en sus dimensiones retóricas, las inscripciones y facultades agenciales que estas asumen en tanto amuleto. Diferenciaremos estos objetos con títulos que asignamos en base a la descripción: “Abrecaminos”, “Amuleto del Señor de la Paciencia”, “Amuleto luna San La Muerte” y “Amuleto en moneda de un cuarto de dólar”.

“Abrecaminos” (Figura 3) es una llave metálica de color dorado en donde se ven una serie de incisiones que forman letras, números y figuras labradas en bajorrelieve. En la base del objeto se sitúa una lemniscata o símbolo del infinito, rodeada por dos figuras que representan querubines sosteniendo un esqueleto con las manos entrelazadas en gesto de oración. Esta figura esquelética, situada en el brazo de la llave, es San La Muerte; en el mango o tope, se encuentran grabadas la palabra *ISSIS* y los números 3 y 13.

**Figura 3. “Abrecaminos” talla sobre llave de Antonio Vallejos.**



Fotografía: Carlos Vivas. Registro visual en trabajo de campo. Villaguay, Entre Ríos. 2022.

En este amuleto se da un traslado de algunos motivos iconográficos de la Cruz de Caravaca a la que el artista tiene gran aprecio. En su interpretación, los querubines custodian y elevan al Señor de La Buena Muerte, denominación que recibe una representación de la crucifixión de origen español y que se relaciona con San La Muerte. Enfocándonos en la espacialidad de la llave, vemos que la configuración alargada y simétrica con un plano amplio superior reduciéndose hacia el otro extremo tienen similitud con la estructura de una cruz. Esta analogía formal que fusiona tres símbolos poderosos intensifica la eficacia del amuleto. En términos retóricos, el señalamiento de determinantes formales o partículas de significado comunes habilitan la composición de esta escena, donde el eje vertical es el sostén principal de la estructura del esqueleto, la cruz y la llave, también es un vector energético que permite su funcionamiento mecánico, el mango o paleta es el plano superior que visibiliza las inscripciones, en esta escritura se indican pertenencias y facultades, a su vez, es punto de contacto físico con la persona que ejerce la agencia. Por último, la base o punta orienta direccionalmente la energía alimentada por los giros de la lemniscata.

Este amuleto abrecaminos fue un encargo que Vallejos realizó de acuerdo a especificaciones detalladas por una hechicera. Sobre los signos inscriptos en el plano superior, el artista nos dice:

*El trece es el número del Santo, es la firma del sello del Santo, no se puede develar de quién es ni para quién se lo hice, es el nombre de una hechicera, la persona lo sabe y yo, es un código sagrado. No cualquiera lo pone en una talla, yo lo hago. Sólo la persona lo sabe leer y descifrarlo. (A. Vallejos, comunicación personal, abril, 2022)*

En el análisis de la retórica visual, encontramos una analogía formal entre la cruz, la llave, y el cuerpo del Santo que nos lleva a identificar un tropo del grado *in absentia conjunto*, donde parte del cuerpo de la llave es sustituido por la representación de San La Muerte en postura erguida, con las manos juntas en actitud de oración, a su vez, la relación con los dos querubines que lo alzan permite inferir la disposición iconográfica de la Cruz de Caravaca y, por extensión, una asimilación entre Cristo y el Santo. No podría hacerse tal identificación si no se diera en ese contexto semántico. La cruz, como figura independiente de las representaciones antropomórficas, no es perceptible en su disposición geométrica estructurada por nodos y magnitudes, pero es aludida indirectamente con estas operaciones. Con respecto a los símbolos no figurativos incorporados, la lemniscata o símbolo del infinito situada en la punta de la llave se diferencia de la escritura grabada, al estar tallada en bajo relieve, formando un cilindro que se curva, solapando la parte interna para propiciar la lectura de dos letras “S” unidas en sus puntas, con orientaciones opuestas; junto al eje cilíndrico que se encuentra por detrás, se nota una correspondencia con las letras de la palabra “ISSIS” en una rima o comparación visual, un emparejamiento que se incluye en el modo *in praesentia disyunto*. Los escritos hacen referencia a algo exterior al objeto, a la persona de la hechicera y su actividad, podemos relacionar este vínculo con la operación retórica del tropo proyectado llamado *in absentia disyunto*. El

objeto llave se presenta como referencia de la acción de abrir una cerradura para mover una puerta, podemos incluir este extracto semántico del acto en el modo retórico de la metonimia, por otro lado, se dan una serie de asociaciones de distinto nivel entre el objeto y las representaciones labradas sobre él.

Estas inscripciones resumen las facultades agenciales del amuleto en la relación que se da entre el Santo, el artista y la hechicera; el primero, en su función de propiciador de las formas labradas, el segundo, que elige el objeto, lo transforma y lo consagra; y finalmente, la tercera proporciona un código que asegura el uso específico de esa energía, un encauce de poder orientado por los signos.

Según Vallejos, las llaves son abrecaminos, cuyo funcionamiento se destina a la eliminación de obstáculos que aquejan a una persona o impiden el cumplimiento de un propósito o deseo. Dependiendo de las necesidades de la persona que encarga el amuleto, se realizará una consagración en donde se canaliza un tipo particular de energía, la apertura puede referir al bienestar, la salud, los negocios, la prosperidad o el renacimiento. Por otro lado, las llaves están relacionadas con los portales que facilitan el encuentro de distintos niveles de la realidad en el marco del ritual, la apertura de los portales posibilita la intervención de los espíritus en los trabajos de sanación. Vallejos nos dice que es un trabajo delicado, porque se corre el riesgo de atraer espíritus que provoquen daño, para filtrar estos elementos se recurre a símbolos y rituales con sentido purificador.

Dentro de las representaciones propiamente icónicas, vamos a analizar un amuleto tallado en palo santo que representa al Señor de la Paciencia o San La Paciencia (Figura 4). Este fue un regalo que Vallejos le hizo a María Isabel Silvero (Figura 5) en una fiesta del Santo en el santuario de la localidad de Empedrado, provincia de Corrientes. “Mami”, como es conocida por los devotos y vecinos, custodia el Oratorio San La Muerte en su casa del Barrio Nuevo de la Ciudad de Corrientes, realiza trabajos espirituales y organiza encuentros, rezos y la fiesta del Santo el 15 de agosto. El análisis de este amuleto nos permite reconocer los lazos que se forman entre las personas y San La Muerte según el uso que le es atribuido.

La figura de un esqueleto pequeño con un cráneo un poco más grande, semejante a las proporciones de un niño está sentado con los pies apoyados en la superficie, las piernas plegadas, los codos apoyados sobre las rodillas sosteniendo la calavera con las manos. La talla está realizada en madera de palo santo con incrustaciones de plástico rojo en los ojos.

Esta figura representa a San La Paciencia en posición fetal o de cuclillas. Sobre el sentido de este modelo, Vallejos nos dice: “la paciencia es todo, es saber esperar... Para los pedidos es muy fundamental, tarda, pero llega.” (A. Vallejos, comunicación personal, abril, 2022), cita una versión de los relatos del origen del Santo que narra el destino del monje consumido en una celda y encontrado “sentado sobre su talón de Aquiles” (A. Vallejos, comunicación personal, abril, 2022).

**Figura 4. “Amuleto del Señor de la Paciencia”, talla en palo santo con incrustaciones de plástico en las cavidades oculares de Antonio Vallejos. Oratorio San La Muerte de María Isabel Silvero**



Fotografía: Carlos Vivas. Registro visual en trabajo de campo. Corrientes Capital, Corrientes. 2022.

**Figura 5. “Amuleto del Señor de la Paciencia”, talla en palo santo con incrustaciones de plástico de Antonio Vallejos. Oratorio San La Muerte de María Isabel Silvero**



Fotografía: Carlos Vivas. Registro visual en trabajo de campo. Corrientes Capital, Corrientes. 2022.

**Figura 6. “Amuleto de San La Paciencia” con su propietaria, María Isabel Silvero. Oratorio San La Muerte**



Fotografía: Carlos Vivas. Registro visual en trabajo de campo. Corrientes Capital, Corrientes. 2022.

En el análisis de la retórica visual, identificamos una operación retórica en la diferenciación entre la madera como material preponderante y los pequeños fragmentos de plástico que figuran los ojos (Figura 5). Esta incorporación crea una diferencia de color con respecto al resto de la talla, añadiendo un contraste y una relación de complementariedad en los tonos según la norma convencional de la suma de gris (rojo y verde). El Groupe  $\mu$  (1993) clasifica este modo de la retórica del signo plástico color como una adjunción-supresión en el componente dominancia, en este objeto, se trataría del tono verdoso de la madera que genera una regularidad donde se apoya el grado plástico concebido, al percibirse una desviación en el tono rojo de los ojos se da la figura retórica. En segundo lugar, se percibe la variación entre los materiales en el signo plástico textura, dentro de la concepción de una isomaterialidad.

Estas figuras retóricas resaltan la presencia de los ojos en la imagen como una parte individualizada y sobresaliente. Vallejos nos dice que el color es “imponente” y que simboliza la sabiduría y el poder. El color, relacionado con el fuego y la carne, indica un interior cálido y activo que aporta a la animación contrastando con el verde frío de la madera.

Aquí narraremos el proceso de consagración personal que María Silvero realizó según sus conocimientos y sensibilidad:

*cada uno consagra a su manera, me arrodillo, le pongo un vaso de agua bendita, le pongo una vela blanca, me persigno y le pido, ante Dios todo poderoso, que él sea mi protector...*

*a pesar de que yo ya tengo... que ponga paciencia en mí y en todas las cosas de la vida. Después le pongo mi perfume, que para mí significa, que siempre sienta mi olor y que esté junto a mí. Después le voy dando mi forma, le hago las capitas, siempre lo hago pidiendo, en conversación.* (M. Silvero, comunicación personal, julio, 2022)

La postura sedente del Santo se asocia con la espera y la paciencia. La actitud paciente es importante para soportar el tiempo de efectivización del trabajo espiritual. Para esta dinámica donde el amuleto ejerce su agencia protectora sobre el destinatario, Gell (2021) establece la siguiente fórmula: índice agente - destinatario paciente. Siendo la consagración o la definición del tipo de “uso” el primer acto de atribución de agencia del amuleto. Otra forma de abducir la agencia de la talla es a través del reconocimiento de los recursos de retórica visual utilizados por el artista al individualizar los ojos de la imagen de forma material y visual. Retomando el proceso de consagración de Silvero, constatamos esta puntualización en la representación de los ojos como puertas para acceder a la personalidad del Santo. Aquí vemos un ejemplo del vínculo intersubjetivo que se genera con el contacto visual entre el devoto y la imagen (Gell, 2021).

En Arte y Agencia, Gell (2021) dedica un capítulo a las formas de animación que las imágenes antropomorfas adquieren en el momento de la adoración. El autor repasa la estrategia externalista, donde el objeto se sitúa en una red que lo vincula con las personas en ciertos momentos, brindándonos como ejemplo una descripción realizada por Baikie (1914) de las ofrendas de comida y el aseo diario que los sacerdotes egipcios brindaban a las estatuillas de los ídolos. De esta manera, se explicaría el mecanismo de atribución de agencia a los objetos, ya que en el ofrecimiento de un alimento se espera la satisfacción del dios. Esta teoría abarcaría un espectro amplio de objetos icónicos y anicónicos, pero existen ciertas características de las imágenes antropomorfas que podrían tener una explicación más fina. Entonces, desarrolla una teoría internalista que contempla los niveles espaciales de los objetos, su interioridad y las capas exteriores que los contienen. Esta dinámica entre la interioridad y la exterioridad se puntualiza en algunas estatuillas que presentan pequeños objetos incrustados, figurando los ojos. La cavidad ocular indica una interioridad y, por continuidad, una mente, una voluntad y una capacidad de agencia. Cuando el devoto mira a los ojos de la imagen se ve a sí mismo adorando; esta relación intersubjetiva constituye el reconocimiento de uno mismo como objeto de la percepción del dios, atribuyéndole una intención. De esta manera, el resalte de los ojos en las imágenes habilita la abducción de una agencia y permite el contacto sensorial con el ser divino. Esta particularidad se da con frecuencia en la construcción de las imágenes de San La Muerte.

Al respecto María Silvero nos dice que los ojos brillantes y rojos del santo son “la fortaleza interior”, “la luz interior”, “la fuerza, la energía interior”, con lo que se concibe un interior lleno, dinámico y luminoso, a diferencia de un interior oscuro, vacío y estático (M. Silvero, comunicación personal, julio, 2022).

En este relato recordamos el proceso de revitalización de la materia que el Santo faculta en el labrado de su forma por parte del artista. La relación que se genera en estas acciones excede la instrumentalidad del artefacto y resulta en una presencia invocada del Santo. Esta animación va desarmando la distancia respetuosa de la presentación mediante la progresiva inclusión de gestos personales, que hacen a la subjetivización simultánea del devoto y la imagen. El primer momento del ritual cuenta con elementos convencionales, como el rezo, la reverencia, la ofrenda de agua, el pedido a Dios y la definición del tipo particular de protección y asistencia que se precisa del amuleto, en este caso, el auspicio, por parte del Santo, de las condiciones que favorezcan una actitud paciente. En el segundo momento, toma presencia el aroma como manifestación sensible de la energía, una extensión de los cuerpos que pacta el vínculo, aquí se quiere agradecer al Santo con una emisión material, un sello de compromiso. Silvero “viste” las imágenes con capas y pecheras confeccionando por ella, atuendos que simbolizan el estatuto real asociado con el Santo, conocido y tratado por sus devotos como un rey, esta forma de personalización habilita un espacio de identidad que distingue una forma propia de devoción.

Aquí, analizaremos un amuleto tallado en bronce que presenta una simbología particular en relación a la representación holística de la temporalidad (Figura 7). Su extensión se puede dividir en tres sectores, los primeros corresponden a dos formas cónicas, curvadas como cuñas, cuyas puntas se encuentran y están separadas en su extremo más amplio por la figura de un esqueleto tallado de forma naturalista. Las formas cónicas figuran los extremos de una luna creciente que el personaje une con sus brazos, con el derecho sostiene la mitad de la luna que se extiende desde cráneo y con el izquierdo toma la mitad sobre la cual el esqueleto se posa en cuclillas. Tanto la circularidad propia de la composición como la reducción de detalles volumétricos en ambas manos indican una unión entre estas extremidades y el cuerpo del astro. El artista dice que esta continuidad fue intencional ya que el Santo:

*...es parte de la luna, porque se trabaja con el santo y la luna.  
Que mejor forma de representarlo que sentado en la luna.  
Como sosteniendo y ser parte de la misma luna, del cuerpo  
que está tallado con la misma luna. Se trabaja en conjunto el  
santo y la luna, en una sola pieza. (A. Vallejos, comunicación  
personal, abril, 2022)*

Esta composición visibiliza una analogía formal entre un esqueleto humano y una figura simbólica que representa la luna creciente, por continuidad; presupone una analogía en el uso que se hace de estas figuras como alegorías de la temporalidad, sobre este asunto, Vallejos nos habla del calendario lunar respecto a la fijación de momentos de siembra y cosecha en la agricultura, ciclo que puede corresponderse con el nacimiento, crecimiento y muerte de los seres vivos.

**Figura 7. “Amuleto luna San La Muerte” talla en bronce de Antonio Vallejos.**



Fotografía: Carlos Vivas. Registro visual en trabajo de campo. Villaguay, Entre Ríos. 2022.

En el análisis de la retórica visual, vemos en este objeto una interpenetración caracterizada por una sustitución parcial de los entes luna y esqueleto, que conlleva a concebir una continuidad entre ambos, marcada por una pertenencia común al volumen toroidal del cuerpo. Como expusimos, existen muchas correspondencias entre la muerte, el esqueleto y el cuarto de luna, en este caso particular, las figuras icónicas identifican el origen energético del hechizo y potencian esta carga. Vallejos nos dice que es la mejor forma de representarlo y que el Santo “es” la luna, por lo que consideramos que la intencionalidad de presentar estas figuras mediante el recurso de la interpenetración corresponde a una realidad y no a una asociación exclusivamente poética, la presencia del Santo puede darse simultáneamente en la forma de las efigies, como en la luz lunar. No se detiene la imagen en un simbolismo, sino que afirma la voluntad del Santo de ser visualizado de esta forma y de hacer más efectivo el uso del amuleto destinado en la consagración.

El amuleto está destinado a un uso en el trabajo espiritual que puede enriquecerse con la presencia de la luz lunar como conductora energética, el nivel icónico de la figura indica esta fuente. Las distintas fases lunares modulan una energía que se distribuye para enriquecer ciertas actividades, las noches de luna llena son los momentos propicios para las limpiezas, la fase de luna creciente favorece la consecución de un proyecto, etc.

Vallejos nos dice que la luna es una fuente de poder y nos habla de “agua de luna”, que sería una variación cualitativa del fluido después haber recibido la luz lunar, durante la noche, y retirado de la intemperie, antes del amanecer, por ende, interpretamos

que la manifestación de ese poder se da en la emanación de ondas luminosas del astro que llegan a la superficie terrestre y que dota de esa energía a los objetos con los que entre en contacto. Silvero también nos comenta sobre baños energéticos de luna, el uso del color plateado, o la atribución del día lunes (día lunar) con el día de los muertos.

La noción vital y sagrada de la naturaleza direcciona la elección de momentos para el trabajo en consonancia con las fases de la luna y las condiciones de un tiempo cíclico y estacional. Si bien el artista nos dice que cualquier momento es bueno para producir, existen ciertos eventos que son preferibles para una intención particular, por ejemplo, en la semana santa, se puede tallar en hueso y la luna llena para realizar un amuleto cuyo uso se destinará a un trabajo de limpieza o purificación. Según el artista, San La Muerte es la luna, ya que se trabaja con el santo y con la luna, asociando la energía lumínica del astro con los amuletos.

El amuleto “moneda de dólar” fue tallado sobre el reverso de una moneda de cincuenta centavos de dólar, la imagen representa un esqueleto con las manos juntas a la altura del pecho en actitud de oración (Figura 8). La posición central que ocupa la figura está determinada por la imagen labrada en sobre relieve del diseño original, que corresponde al escudo de armas estadounidense que muestra un águila calva sosteniendo con las patas un manojo de flechas. La moneda muestra en el anverso un retrato de perfil del presidente estadounidense George Washington (Figura 9). Vallejos conservó una serie de signos en la cara donde talló la efigie, que habilitan un diálogo particular, a continuación describiremos la posición que estos espacios ocupan: el texto “UNITED S - AMERICA” sobre el perímetro de la circunferencia; el borde que le otorga la forma de un disco y la parte inferior central del escudo de armas, que muestran las falanges del ave sosteniendo el manojo de flechas con algunas hojas del ramo de olivo; el resto del campo fue devastado hasta ahuecarlo formando tres figuras irregulares. Desde la cara opuesta, se puede leer este espacio negativo como una esquematización de la calavera, dos cavidades oculares y una boca. En esta fase permanecen las letras “ERT” sobre el perímetro en la parte superior, algunos rasgos del retrato de Washington y la leyenda “IN GOD WE TRUST”, lema original del objeto.

Esta representación muestra al Santo como un ángel orando, rodeado por un aura circular. La permanencia de muchos detalles de la moneda, antes de transformarse en amuleto, dan la sensación de una convivencia entre ambos símbolos, donde la imagen de San La Muerte se superpone y domina la imagen sin descartar el motivo secundario, sino más bien resignificándolo. El objeto material “revive” en un nuevo uso, similar al anterior, entendiendo que el dinero existe como símbolo de un valor real, valor que puede ser intercambiado por algún bien o servicio, por ejemplo, protección o sanación. En este amuleto se cumple la fórmula *índice agente - artista paciente* de la teoría de la agencia social del arte, ya que los símbolos grabados en la moneda definen la representación del ángel San La Muerte, que podría decirse que ya se encontraban latentes antes de que el artista tallara el metal. A diferencia de la madera, los huesos, las balas y las llaves, las monedas ya son depositarias de signos que las diferencian e identifican, a su vez, estos signos son una referencia que dirigen el uso que se le puede

dar. En este caso, Vallejos hace explícita su lectura de la agencia potencial que reside en los símbolos del dólar, para ello, debe descartar el orden de la composición original, aquella que responde a una legislación que estabiliza una forma ligada a un concepto o significado. En esta operación de desarme, el objeto muere como cuarto de dólar y renace como amuleto de San La Muerte, absorbiendo su poder original otorgado por el deseo y lo potencia con la presencia del Santo, liberándose para otro uso. De esta manera, se desactiva el dispositivo dinero, dejando huella de su transformación.

**Figura 8. “Amuleto en moneda de un cuarto de dólar” talla sobre moneda de Antonio Vallejos**



Fotografía: Carlos Vivas. Registro visual en trabajo de campo. Villaguay, Entre Ríos. 2022.

**Figura 9. “Amuleto en moneda de un cuarto de dólar” (vista posterior) talla sobre moneda de Antonio Vallejos**



Fotografía: Carlos Vivas. Registro visual en trabajo de campo. Villaguay, Entre Ríos. 2022.

En el análisis de la retórica visual de este amuleto percibimos el encuentro entre el águila del escudo norteamericano y la efigie de San La Muerte, lo supone la supresión de gran parte de la figura del ave que es reemplazada por el esqueleto. Esta operación de ausencia parcial o *absentia conjunto* caracteriza al tropo visual según el Groupe  $\mu$  (1993). Pero la particularidad del caso es que la intención del prototipo es presentarse por delante de la imagen grabada en la moneda, hay una jerarquía que posiciona a la representación del Santo en primer lugar, de forma irreductible, Oliveras (2021) marca la presencia de estos elementos exclusivos que orientan la interpretación hacia un ícono, estabilizando el significado. La descomposición del águila es funcional a la aparición del Santo alado como un ángel protector, pero la permanencia de marcas que identifican el dólar indica otra operación, que es el desvío de la potencia simbólica de la moneda hacia el hechizo.

Cuando Oliveras (2018) trata a las relaciones entre estética y política en el arte contemporáneo, refiere a algunos estudios de Giorgio Agamben, centrándose en el capítulo *Elogio de la profanación* del libro *Profanaciones* (2005), junto al ensayo *Qué es un dispositivo* (2011). Ambos reflexionan sobre la dicotomía entre los términos sagrado y profano presente en el derecho romano, según esta legislación la profano sería aquello que sale de la esfera de lo sagrado para el libre uso de los humanos (2018), posteriormente, el texto cita una comparación que Walter Benjamín establece entre religión y capitalismo: “Según Benjamin, el capitalismo no representa sólo, como en Weber, una secularización de la fe protestante, sino que es él mismo esencialmente un fenómeno religioso, que se desarrolla en modo parasitario a partir del cristianismo.” (Agamben, 2005, p. 105). Para introducir este diagnóstico de la contemporaneidad que hace el filósofo, Oliveras (2018) dice “lo sagrado tuvo un inmenso poder en todas las épocas y también lo tiene en la nuestra, pero actualmente ya no está en Dios. El dinero ocupa su lugar” (2018, p. 407). Si bien estas expresiones se reducen al recorte que en el libro se toma para el análisis, es decir, artistas y objetos que circulan en un medio institucionalizado donde la secularización está naturalizada, estas citas sirven para enriquecer nuestra visión de los efectos de las operaciones retóricas sobre los significados establecidos, especialmente en un símbolo cuyo valor convencional es muy potente.

Los textos remanentes que identifican el cuarto de dólar proyectan un significado externo al enunciado, el escrito “UNITED S - AMERICA” en su tipografía estandarizada remite necesariamente a un grado *cero general*, que es la influencia de la moneda en el mercado y por continuidad a la simbología asociada al país como símbolo de poder económico y político. Esta figura retórica corresponde al grado *in absentia disyunto* o *tropo proyectado*. Sobre este uso de la simbología y materialidad de la moneda Vallejos dice:

*La moneda se puede usar como protección para el dinero, para el juego, para consagrarla para protección. Se aprovechó la moneda que tenía un águila que representa a Estados Unidos y quedó el Santo representado en un ángel. (A. Vallejos, comunicación personal, abril, 2022)*

Finalmente, la leyenda “IN GOD WE TRUST” transforma rápidamente el pesado slogan soldado en los símbolos del gobierno estadounidense en un breve reconocimiento a San La Muerte, si bien el Dios cristiano es nombrado, por Vallejos y Silvero, el Santo, el Rey, es la parte preponderante de sus relatos. Considerando el emparentamiento del Señor de la Buena Muerte con Cristo, podríamos leer esta referencia como una indicación al Santo.

En la entrevista, Vallejos nos dice que la moneda... “representa poder, es mejor tallar al santo en un material que tenga el valor y peso del poder. El metal, de por sí es poder, tiene una carga energética muy grande. La conexión de lo magnético” (A. Vallejos, comunicación personal, julio, 2022). Podemos interpretar que la elección de este elemento no se reduce a sus características perceptivas, sino que se extiende a los efectos resultantes de su interacción con otros objetos y personas, relaciones de comparación e intercambio que constituyen su valor o significado, tanto en el flujo de los asuntos humanos como en el de la dinámica energética.

El poder de la moneda enlaza su materialidad sólida y resistente con las posibilidades de intercambio que determinan su valor convencional. Los signos grabados en su superficie se resignifican para figurar y canalizar el poder del Santo. Desde la teoría de la agencia social, el prototipo ejerce su agencia sobre el artista, determinando el lugar donde se formará su imagen reconfigurando el diseño original, compuesto por símbolos ampliamente difundidos que se asocian con la institucionalidad. El objeto también condiciona la intervención desde las formas y significados que lo constituyen. Desde el análisis retórico, encontramos distintos grados de supresiones, adiciones e interpenetraciones en las figuras que evidencian las lecturas con las que el artista reactiva las formas.

## Conclusiones

A lo largo de esta investigación, analizamos la aplicación de operaciones retóricas de los objetos destinados al uso ritual y terapéutico en torno al culto de San La Muerte, estos artefactos se actualizan dentro de una red de relaciones sociales, sobre las configuraciones variables en el tiempo de muchas tradiciones. Para reconocer la distribución de la agencia entre los seres humanos, seres divinos y artefactos que integran la trama relacional, debimos adoptar la perspectiva de la teoría de la agencia social del arte de Alfred Gell (2021), donde todos estos elementos son considerados como seres intencionales cuya voluntad afecta a los otros. El carácter sagrado de estos objetos está ligado a la influencia de San La Muerte y otros seres espirituales que tienen la capacidad de determinar la forma particular de cada imagen, transfiriendo su agencia primaria al artista; por otro lado, el origen vital de la madera conduce a una experiencia holística de la materia que integra su origen orgánico con el uso al que le destina el ritual de consagración. La aplicación de operaciones retóricas contribuye al surgimiento de nuevos tipos iconográficos, cuyas variaciones permiten incorporar todos estos sentidos.

Esta exploración nos permitió revisar y reconstruir muchas nociones que encauzan la sensibilidad y posibilidades de experiencia en relación al objeto y la materialidad,

revisando los modelos idealistas que cercan temporal y físicamente estos procesos dinámicos. Para poder asumir una perspectiva que contemple su extensión y configuración situada, y comprender que no solo son conformados sino conformadores de las personas.

El poder que guardan y emanan estos objetos en un sentido político abren la posibilidad de tomar decisiones, participar, visibilizar y representar mediante códigos propios, estrategias de negociación y resolución de conflictos que interpelen las bajadas institucionales. Las monedas de Vallejos plantean una visión que no distingue mundos financieros o símbolos geopolíticos de las cuestiones domésticas o la memoria ancestral, mostrando una posición creativa que configura dispositivos de apropiación y resignificación.

Los objetos que hace el artista no son proyectados solamente para la contemplación o la reflexión puras, el mismo proceso es un acto de reflexión, una experiencia corporal y espiritual que construye el vínculo. Vallejos reconoce la presencia o energía del Santo y la influencia de este en la terminación de una imagen. Esta actividad también es una fuente de legitimación por parte de los representantes más importantes de la comunidad de devotos. Para la familia, esta trama de intercambios energéticos y personales son parte de la providencia del Santo.

Enfrentar la solidez del metal en el proceso de talla representa una ofrenda de esfuerzo y tiempo, Vallejos dice que no le gusta solamente remarcar la figura, prefiere “hacerla definida”. El tratamiento minucioso de los determinantes de la forma en sus distintas facetas o vistas se entrecruza con una exploración de las mismas, en el plano temporal de la fabricación hay un devenir reflexivo, “la cabeza del artesano va y viene continuamente”, dice el artista. Para completar nuestra interpretación sobre estas valoraciones estéticas del artista vamos a citar a Gell (2021) que habla de la imposibilidad de reconstruir mentalmente el proceso de hechura de un artefacto y, por ende, de una limitación que afecta a la abducción de la agencia, ejemplos de esta situación se dan en aquellas manifestaciones artísticas de gran virtuosismo técnico que terminan cautivando al destinatario por el misterio que vela la representación de su construcción. En este apartado cita la función mágica que los habitantes de las islas Trobriand atribuyen a unas planchas talladas que se colocaban en la proa de las canoas y anunciaban su llegada en los encuentros comerciales con otras tribus, la fascinación que causaban estas imágenes probaba de forma sensible la eficacia y el poder de la magia misma. En el caso de Vallejos, la belleza que estimula el detalle y el trabajo minucioso acumula estrategias compositivas, técnicas y poéticas que pueden sintetizarse en una operación conjunta que une las manos del Santo con los del artista, este proceso revitaliza la materia, da una nueva forma a la apariencia del Señor, estimula la reflexión y el amor del artista, perfecciona y también le otorga una nueva apariencia.

Finalmente, desde las prácticas religiosas, podemos pensar la poética como un hacer que entrelaza todas las facetas de la realidad conectando mundos, ejerciendo agencia y fundando un espacio de posibilidad que desafíe determinismos. Estas acciones tienen efecto en la realidad y no se detienen en la demarcación de un lugar exclusivo de ficcionalidad. La poética desde nuestra interpretación sería un resguardo de otras lógicas y posibilidades de experiencia.

### Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ambrosetti, J. B. (1917). *Supersticiones y leyendas. Región misionera, valles calchaquíes, las pampas*, Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- Bahamondes L. (2007). "San La Muerte: Una propuesta alternativa en la sociedad de hoy". *Religión y Cultura*, XIII, 173-181.
- Frigerio, A. (2016). "San La Muerte en Argentina: usos heterogéneos y apropiaciones del "más justo de los santos". En A. Hernández (ed.), *La Santa Muerte. Espacios, cultos y devociones*, (pp. 253 a 256). Tijuana: El Colegio de San Luis.
- Frigerio, A. (2021). San La Muerte. El monje compasivo: mitopoesis y acomodación social en una devoción popular estigmatizada, *Religioni e Società*. Recuperado de: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/12542>; DOI:10.19272/202131301005.
- Galera, C. & Fidanza, J. (2012). "Religiosidad popular en el siglo XXI: Transformaciones de la devoción a San La Muerte en Buenos Aires". *Estudios Cotidianos*, 1, 6-12.
- Gentile, M. (febrero de 2008). "Escritura, oralidad y gráfica del itinerario de un santo popular sudamericano: San La Muerte (siglos XX y XXI)". *Especulo: Revista de estudios literarios*, 37. Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/sanlamu.html>
- Gell. A. (2021). *Arte y agencia, una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb Editorial.
- Groupe μ, (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Catedra.
- Miranda Borelli, J. (1976). *Un mito regional del nordeste: San La Muerte*. Resistencia: Facultad de Humanidades UNNE - Imprenta de la Legislatura de la provincia del Chaco.
- Meyer, B. & Houtman, D. (2012). "Material Religion - How Things Matter". En D. Houtman & B. Meyer (ed.), *Things: Religion and the question of materiality*, (pp. 1-23). New York: Fordham University Press.
- Oliveras, E. (2018). *Estética, La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Oliveras, E. (2021). *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos - INDEC Argentina. (enero, 2023) *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022. Resultados provisionales*. [Base de datos] Recuperado de: [https://www.indec.gob.ar/ftp/cuadros/poblacion/cnphv2022\\_resultados\\_provisionales.pdf](https://www.indec.gob.ar/ftp/cuadros/poblacion/cnphv2022_resultados_provisionales.pdf)
- Semán, P. (2001). "Cosmológica, holista y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea". *Ciencias Sociales y Religión: Ciências Sociais e Religião*, 3, 45-74. ISSN 1982-2650.

