

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Artes





UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Mag. Martín A. López Armengol

Vicepresidente del Área Académica

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidenta del Área Institucional

Dra. Andrea Mariana Varela

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Nicolás Rendtorff

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Cifardo



Decano

Dr. Daniel H. Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional

Lic. Francisco Viña

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Planificación, Infraestructura
y Finanzas

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaría de Vinculación con la Industria

DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos

Sr. Nicanor Régulo Martínez

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretario de Producción y Contenido
Audiovisual

Prof. Martín P. Barrios

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Relaciones Institucionales

Sr. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Lautaro Zúgbi

Interfaz para la memoria colectiva. Prácticas artísticas de los ochenta en el Cono Sur

Micaela Daniela Suarez

Proyecciones luminosas y enseñanza de la cosmografía. Figuras imaginarias, ideales y mecánicas en el CNBA

Marina Rieznik

La potencia de lo (in)visible. La elipsis como estrategia política de representación

Valentina Mariani

Costumbres históricas en el copleo con caja. Jujuy prehispánico y colonial (Noroeste Argentino)

Enrique Normando Cruz

Indagación artística situada. Noción derivada del estudio de los procesos creativos

Gerardo Suter Latour

Zaira Eréndira Espíritu Contreras

Créditos de imagen

Gabriela Caregnato. El pensador libre (2014)



Interfaz para la memoria colectiva. Prácticas artísticas de los ochenta en el Cono Sur
Micaela Daniela Suárez
Arte e Investigación (N.º 27), e117, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e117>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

INTERFAZ PARA LA MEMORIA COLECTIVA PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE LOS OCHENTA EN EL CONO SUR INTERFACE FOR THE COLLECTIVE MEMORY ARTISTIC PRACTICES OF THE EIGHTIES IN THE SOUTHERN CONE

MICAELA DANIELA SUÁREZ | micaelasuarezdaniela@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0005-9544-8389>
Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
Argentina

Recibido 06/12/2024 | Aceptado 17/02/2025

RESUMEN

Este estudio aborda la incidencia de las tecnologías de reproducción en las prácticas artísticas del primer período democrático postdictatorial en el Cono Sur. A partir de investigar la continuidad de un *sensorium*, que habría sido retomado de las experiencias de los sesenta —entre el experimentalismo y la vanguardia política—, y que fuera reformulado en los ochenta, desde un nuevo nexo entre subjetividad, estética, política y memoria, registré un aspecto desviacional de la técnica. En este artículo se analiza la obra *Sal-si-Puedes* (1983) de Nelbia Romero (Uruguay) desde la intermedialidad (Chiel Kattenbelt, 2008) y como una *interfaz* para la construcción de la memoria colectiva.

PALABRAS CLAVE

interfaz; sensorium; prácticas artísticas

ABSTRACT

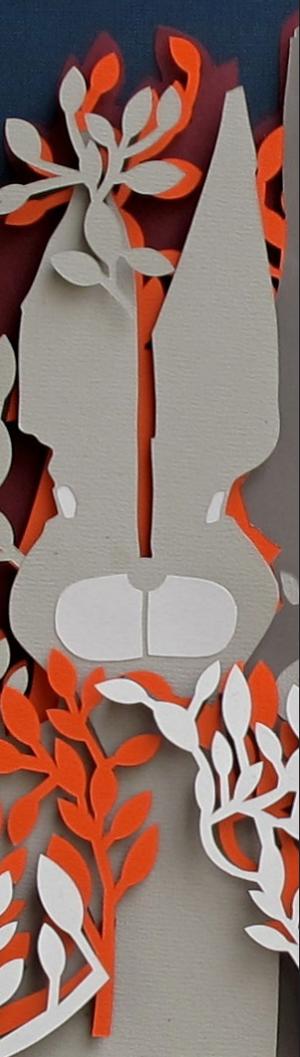
This study addresses the reproduction technologies incidence in the artistic practices of the first post-dictatorial democratic period in the Southern Cone. From investigating the continuity of a *sensorium*, that would have been taken up from the experiences of the sixties —between experimentalism and the political avant-garde—, and that was reformulated in the eighties, from a new way between subjectivity, aesthetics, politics and memory, a deviational aspect of the technique is registered. This article analyzes the installation *Sal-si-puedes* (1983) by Nelbia Romero (Uruguay) from intermediality (Chiel Kattenbelt, 2008) and as an *interface* for the collective memory construction.

KEYWORDS

interface; sensorium; artistic practices



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



El campo artístico en el primer período democrático postdictatorial en el Cono Sur se encuentra atravesado por los sucesos de las últimas dictaduras militares, los procesos de transición democráticos, las políticas neoliberales, el advenimiento de los derechos humanos (DD.HH) y las luchas de los distintos actores por la narrativa del pasado histórico. Las prácticas artísticas tuvieron que redefinirse desde un escenario político-cultural transicional, que significó el fin de la dictadura y el comienzo de la democracia en los distintos países. En Chile este proceso se caracterizó por políticas de formas «blandas de consenso transicional sobre una democracia modernizadora y neoliberal» (Richard, 2009, p. 8), en Argentina se produjo una «reorganización nacional reconciliadora» (Vindel, 2014, p. 280) y Uruguay atravesó la llamada «primavera democrática» (Pérez Buchelli, 2019, p. 250). La crisis de los procesos de representación, una creciente mediatización de la experiencia del sujeto y la mediación tecnológica de la percepción (Buck Morss, 2015) junto con la mass-mediatización de los relatos, implicó que los lazos entre técnica, estética, memoria y política se entrelacen de una nueva forma.¹

La industria cultural y los nuevos consumos, que desembarcan con ímpetu en el Cono Sur a mediados de la década de los ochenta, imponen nuevas formas de acceso a lo sensible. Despejada la impronta de lucha política basada en la polarización ideológica y en las premisas revolucionarias, la sincronización (Stiegler, 2004) de las conciencias comienza a operar, y la creciente globalización mediática impone sus estetizaciones. La estética se torna «anestésica» lo cual, siguiendo a Susan Buck-Morss (2015), anula el proceso cognitivo de la estética y transforma su potencia en una anestesia que adormece a los sentidos desde la industria del shock y el entorno fantasmagórico. Elisa Pérez Buchelli (2019a) describe las transformaciones que las nuevas tecnologías producen en el campo político-cultural de Uruguay «un nuevo panorama estético y nuevos consumos culturales a través de las transformaciones tecnológicas, como la aparición en el mercado de los computadores portátiles, nuevas estrategias y modos de fomento del consumo de bienes y servicios» (p. 250).

Las medidas político-económicas neoliberales, la homogeneización sociocultural y el tiempo sincrónico homogéneo impuesto por el capitalismo global, transforma la experiencia de disenso de la estética. Esta operación política sobre la estética se establece como norma de control social (Buck-Morss, 2015, p. 116). Las normas de consumo sociocultural basadas en los tiempos del ocio, las narrativas *hollywoodenses* y una pseudo-modernización se contrasta con un contexto de

¹ Nelly Richard (2009) expone que lo político en el arte rechaza la correspondencia causal entre forma y contenido para indagar en las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. Según la autora en este período lo político «nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada» (p. 8).

efervescencia y apertura democrática. En Chile, Uruguay y Argentina las prácticas artísticas inauguran los espacios del *underground* y del ámbito urbano, se imbrica el rock con otras disciplinas, surgen los activismos (Longoni, 2010), estallan las micropoéticas (Dubatti, 2002), lo subcultural (Pérez, 2019)² y los movimientos por los Derechos Humanos adquieren protagonismo. La corporalidad se centra como soporte y materia, el arte como herramienta de cambio social impulsa las micropolíticas y se diversifican las producciones de subjetividades. Algunos trabajos no refieren sobre el aspecto tecnosocial del período (Red Conceptualismos del Sur, 2013; Vindel, 2014) o incluso lo invisibilizan enunciando «un contexto de vacío tecnológico» (Red Conceptualismos del Sur, 2013, pp. 145-148). Sin embargo, se puede observar que las tecnologías de reproducción, específicamente los *mass media*, ya estaban en la escena, moldeando el *sensorium* (Barbero, 1994) desde mediados de los sesenta.

El acceso hogareño a la televisión y el auge de los medios de comunicación en los sesenta permiten una creciente mediatización de la experiencia. Diferentes instituciones se interesan por la relación arte-tecnología, y en las artes plásticas y la escultura se produce un desplazamiento del interés por lo objetual, hacia las propiedades del ambiente. La instalación como forma de presentación artística y las imágenes fílmicas, se expanden y se resignifican en los espacios de museos y galerías. La imagen plana y en movimiento de la TV transforma el *sensorium*. En la región Ixs artistas del Instituto Di Tella y del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) (Alonso, 2006, p. 27), como de la Escena de Avanzada Chilena (Richard, 2009) realizan estas experimentaciones. Hacia fines de los sesenta el interés se traslada de este aspecto sensorial al trabajo comunicacional e informacional, acentuando lo conceptual y medial. En el campo de la danza y el teatro lo audiovisual también se expande mediado por la corporalidad.

Para el caso de Uruguay, específicamente, las relaciones entre las prácticas del experimentalismo audiovisual de los años cincuenta, las poéticas conceptualistas y el inicio de los nuevos medios en los ochenta, es abordada por diferentes autores (Pérez Buchelli, 2019b; Puchet, 2014; López Ruiz, 2019; Larnaudie, 2005; Tadeo Fiuca & Balas, 2016). La Plataforma Intersticios pone en relación las aristas poco investigadas de estos cruces. Pérez Buchelli (2019) estudia las prácticas de las mujeres en el espacio público de los años sesenta y setenta, donde el cuerpo adquiere centralidad. La autora comenta además cómo la artista Teresa Vila con sus creaciones de *ambientes temáticos* y *acciones con tema* buscaba modificar las percepciones habituales y la conciencia de los espectadores. En esta línea May

² Siguiendo a Diego Pérez (2019, p. 17) el término «subcultura» reformulado desde la noción del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, considera a las prácticas que actúan en un espacio subterráneo y que escapan a dualidades fascistas-revolucionarios, conservadores-progresistas.

Puchet (2014) investiga la reelaboración del conceptualismo en las artes plásticas de los setenta, desde la emergencia interartística en talleres y espacios no convencionales, explora cómo «el dibujazo [...] la actividad del dibujo, el grabado y los medios gráficos fue de gran intensidad en los artistas uruguayos del momento» (pp. 5-6).

Muchxs de lxs artistas del período *in-corporan* las técnicas de reproducción o sus procedimientos estético-técnicos en las obras. En los sesenta la efervescencia tecnoestética y la centralidad del cuerpo —como denomina Suley Rolnik *vibrátil* (2006)—³, son transformadas en el *sensorium* de los ochenta-noventa —según el país—, por los procesos postdictatoriales y las medidas neoliberales desde una instancia de apertura y libertad, de goce y relacionalidad tensionada como una forma para instaurar hegemonía. Esto es discutido por lxs artistas, más ligadx a las movidas subculturales y a los activismos, desde nuevas concepciones de la técnica, la política y la memoria.

En Uruguay luego del triunfo del plebiscito de 1980, que permitió la apertura democrática hacia las elecciones de 1984, los artistas y la resistencia juvenil intervinieron y gestionaron eventos como, la performance colectiva *Entrevista* (1983), *Arte en la lona* (1988), la primera *Marcha del 20 de Mayo* (1984) y la *Campaña por el Voto Verde* (1989), entre otros. En estas experiencias los colectivos realizaron video performances, instalaciones y acciones como estrategias de «hacer-se visible», «poner el cuerpo», procedimientos de «dar la voz / tomar la voz» (Longoni & Bruzzone, 2008), creando flujos desobedientes de visualidades, sonoridades y materialidades en la articulación entre artes, medio y memoria. Diferentes artistas y colectivos interdisciplinarios nucleados en las revistas *subte*, el grupo del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) y las *performances* colectivas, tras la efervescencia transicional democrática, elaboraron formas de visualidad y sonoridad desde la corporalidad como superficie de contacto y soporte. Con estrategias estéticas para denunciar y testimoniar la represión y el disciplinamiento, rituales-performance para enunciar sonoridades desplazadas, prácticas colaborativas y apropiación del espacio urbano vedado durante la última dictadura, estxs artistas confluyen con otrxs actores/actrices del campo político cultural. Esta confluencia de la militancia juvenil, la resistencia cultural y las movidas subculturales y de los DD.HH, con sus demandas y herramientas, instauraron lo político como constituyente de los relatos sobre el pasado, develando el valor de la memoria como acción. Asimismo, la categoría moderna de arte fue desarticulada y se recuperó la dimensión ritual o *corpoactiva-cognitiva* de la estética.⁴

3 Con este término Rolnik (2006) define al cuerpo en su capacidad (subcortical) de sentir al mundo como campos de fuerza. Un afectar y ser afectado, desde donde sentimos las potencias que pulsan en nuestra textura sensible, y desde donde lx otrx es una presencia viva, una fuerza que pulsa en esta textura sensible (p. 2).

4 Estos sectores confluyeron en herramientas y modos, que pusieron en circulación en sus acciones en el espacio público como ritual: el *Siluetazo* 1983 (Argentina), la acción *NO+* 1988 (Chile), *Campaña por el Voto Verde* 1989 (Uruguay).

Andreas Huyssen (2002) expone en sus argumentaciones que, las vanguardias históricas potenciaron el aspecto cognitivo y de praxis de la experiencia, en la relación entre arte/tecnología «criticando la función del arte en la sociedad burguesa y liberando a la técnica de sus aspectos instrumentales» (p. 12). De esta forma, se intenta sostener que la creciente mediatización audiovisual del periodo estudiado configuró formas inéditas para construir las memorias colectivas en un juego entre retención y registro. Desde la perspectiva de lo *intermedial* —que concibe a las disciplinas como medio y conjuga la concepción sobre la técnica— cobra valor estudiar la noción de *interfaz*: entre medios / entre arte técnica y registro, que hace posible el análisis de «la vibratibilidad del cuerpo» «la re-productividad de la imagen» «la afectividad de la experiencia» (Red Conceptualismos del Sur, 2013) en las prácticas artísticas abordadas. En este marco se aprecia la presencia del cuerpo, la imagen y la experiencia como rasgos que definen la potencialidad de la estética. Una estética⁵ que se diferencia de lo que algunos autores proponen como «anestésica» en tanto forma de tecno-control social. En este sentido se indagará cómo las prácticas artísticas del período transformaron la relación entre estética y técnica, problematizando desde mi punto de vista, la función anestésica de la estética en la sociedad mass-mediática, al liberar los aspectos cognitivos y experienciales, desde una nueva relación entre técnica y memoria.

Si bien muchos estudios han puesto el énfasis en las reivindicaciones políticas de la época, respecto de los derechos civiles que las dictaduras habían acallado, y en general enuncian categorías de análisis enmarcadas entre dictadura y postdictadura, aquí se intentará focalizar en las continuidades y el reposicionamiento de las producciones artísticas respecto de las nuevas demandas. En Uruguay ciertos relevos intergeneracionales han llevado a reflexionar acerca de las continuidades del *sensorium* en una clave donde el cuerpo, el ambiente, lo subcultural, la mediación tecnológica y las demandas por las libertades, complejizaba la práctica estético-política. Lo político en un aspecto que abarca no sólo la posición de clase, la memoria por los horrores de la última dictadura y los derechos individuales perdidos, sino también las pujas por las autonomías o emancipaciones expresivas, las narrativas sobre un pasado conectado con otras temporalidades/memorias, y algunas reivindicaciones etno-sexo-genéricas. Teniendo en cuenta esta complejidad transicional se caracteriza este período como *entre arte y facto*, lo que permite analizar el vínculo entre arte y estatalidad. La obra *Sal-si- puedes* (1984) de Nelbia Romero habilita la indagación sobre las continuidades con los feminismos y los colonialismos, y abrir preguntas sobre las construcciones de saber/poder hacia una nación pretendidamente homogénea en lo etnocultural.

⁵ La estética es la experiencia sensorial de la percepción (Buck Morss, 2015, p. 162). La cognición estética se produce a partir de la sincronía mimética entre el registro perceptivo y las sensaciones corporales. El sistema sinestésico permite reunir, a través del *sensorium*, las percepciones externas de los sentidos con las imágenes internas de la memoria y la anticipación.

En octubre de 1983 se presentó en la galería del Notariado de Montevideo, la instalación *Sal-si-puedes* de la artista Nelbia Romero. En el contexto de militarización, encarcelamiento, censura, muertes y exilio que desencadenó la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985), esta obra fue emblema de un espacio silente de resistencia. En referencia al pasado histórico de la fundación de la República: *Salsipuedes*.⁶ La artista compuso —como fachada y en un juego de analogías veladas— un dispositivo complejo que remite a la emboscada que el gobierno oriental le tendió a lxs charrúas. La intervención proponía un recorrido donde fotos, archivos sonoros, fragmentos de maniqués femeninos manchados de rojo, telas colgadas —a modo de tienda de campaña chorreadas de tinta—, proyección de imágenes de una performance, documentos históricos del hecho y cajones de maderas con cuerdas, aludían a un universo de tortura, exterminio y censura. La referencia conectaba los sucesos del 1832 con el contexto castrense contemporáneo de la muestra. Si bien la relación no estaba explicitada, lxs participantes podían realizar esta relación y vivenciar las memorias subterráneas que se actualizaban en el contexto de la instalación. Como analiza Andrea Giunta (2021): «*Sal-si-puedes* retoma un episodio violento, constitutivo del proceso de formación del Estado, que se actualizó bajo las condiciones de censura y violencia impuestas por la dictadura» (p. 202). Y agrega «[...] es un paquete de experiencias que apelan al cuerpo y a distintos sentidos en los que se imbrican los documentos del pasado con aquello que la obra propone como vivencia» (pp. 202-203).

Para este estudio es relevante destacar que la propuesta de la intervención apela a lo experiencial e insta a lxs participantes a *poner el cuerpo*, práctica que se realizaba en los *ambientes temáticos* o las *acciones con tema* desde mediados de los sesenta y principios de los setenta.⁷ La centralidad que va adquiriendo la corporalidad en estas prácticas también se desarrolla en el Club de Grabado,⁸ que desde la censura traslada su actividad a los talleres. En la serie *Ocultamientos* (1981) Nelbia Romero y Ana Tiscornia utilizan el cuerpo como soporte y abordan los dispositivos técnicos como canales para gestar, con estrategias elusivas, una comunicación poética [Figura 1].

6 *Salsipuedes* era el nombre que remite al cruce en 1831 entre las fuerzas militares de la república oriental y las comunidades indígenas, lo que dio paso a la masacre de estas últimas.

7 La bailarina Graciela Figueroa en los setenta realiza unas representaciones corporales en el espacio urbano que remiten a la guerra y a la violencia llamados *ambientes temáticos*. También la performer Teresa Vila proponía acciones al público sobre estas temáticas, llamadas *acciones con tema*, que evocaba con sus textos y movimientos.

8 Espacio de encuentro entre lxs artistas y redes de resistencia contra la dictadura, junto a la Cinemateca y al Teatro Circular.



Figura 1. Nelbia Romero (1983) *Ocultamientos*/ Archivo de Teresita Romero/ Archives of Women Artists, Research and Exhibitions (AWARE), 2023

En esta serie la convergencia entre fotografía, rostro y grabado permite documentar, como huella, el rostro de la artista (como medio y soporte) y expandir los límites del grabado y la fotografía.

En *Sal-si-puedes* se propone vivenciar la *emboscada*,⁹ invitando a lxs participantes a realizar un recorrido entre *ambientes o zonas temáticas*. Algunas de estas zonas evocan escenas de violencia —que el dispositivo presenta de forma distanciada desde la proyección de imágenes—, y apelan a la inmersión sonora-visual. Durante el recorrido por los pasillos estrechos, sonidos e imágenes se imbrican con los elementos plásticos —telas manchadas de rojo, maniqués, cajas— [Figura 2].

⁹ Esta masacre es referida por la historiografía (Abella, 2014) como una emboscada hacia lxs charrúas, que el primer presidente democrático, Fructuoso Rivera (1784-1854), le encomienda al militar Juan Lavalleja para proteger la propiedad privada de ciertos sectores. Lavalleja organiza un encuentro con los caciques en Punta de Queguay, con la excusa de organizar la protección de tierras. Asesina a un cacique y eso desata el enfrentamiento, que en realidad fue la masacre de lxs indígenas.

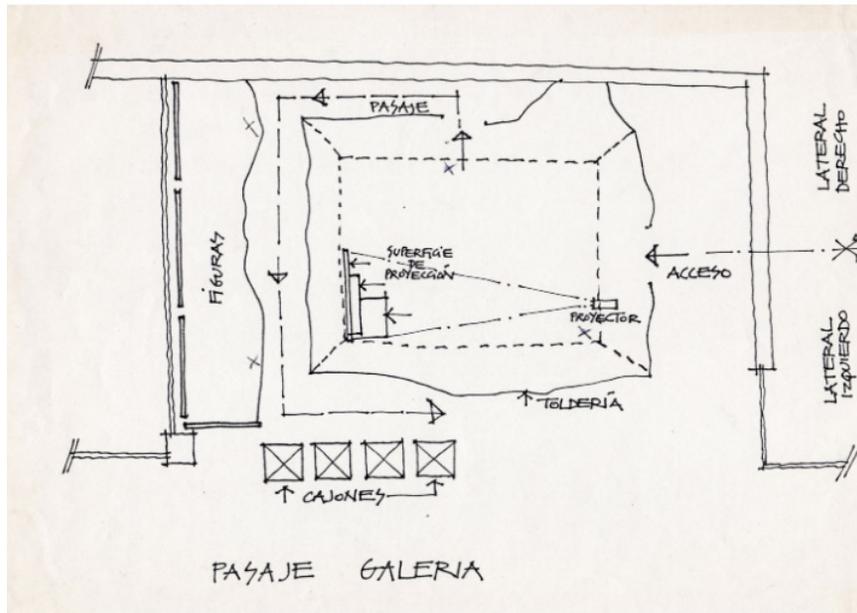


Figura 2. Nelbia Romero (1983), *Sal-si-puedes* Plan de instalación/ Archivo de Teresita Romero/ AWARES, 2023

La proyección de imágenes de la performance del grupo Danza Babinka¹⁰ evoca momentos de la masacre desde los movimientos de danza contemporánea. Las corporalidades de las mujeres en movimiento, despierta afectaciones, pero no identificación; ya que la masacre es sólo evocada.

Hacia el final de la propuesta, luego de atravesar la toldería, se propone un espacio con fragmentos de maniqués de cuerpos femeninos —manchados de rojo— arrumbados, y cajones con cuerdas —como ataúdes o celdas— [Figura 3].

Desde una aproximación sistematizada de los modos que tomó el uso de las tecnologías sonoras y visuales en esta obra, como dispositivos retensionales, se identifica el uso experimental del video y la construcción de la ambientación expandida a partir de diferentes materialidades. A partir la perspectiva de la *intermedialidad* (Kattenbelt, 2008) interesa aquí analizar el desplazamiento/flujo de aquellos procedimientos y/o códigos que se trasvasan de un medio a otro: de los *mass media* a la imagen videoelectrónica, de las acciones y ambientaciones temáticas al montaje cinético-escultural. En esta dirección se realiza un análisis de los materiales recopilados para proponer algunas categorías [Figura 4], como primer modo de anudar estética y técnica.

10 El grupo Babinka estaba formado por 12 mujeres del campo de la danza de Montevideo. Con una organización horizontal y cooperativa aportaron al campo cultural de la transición democrática desde la apropiación del espacio público y una función social para la danza.



Figura 3. Nelbia Romero, *Sal-si-puedes* (1983), foto de instalación/ Archivo de Teresita Romero / AWARE, 2023

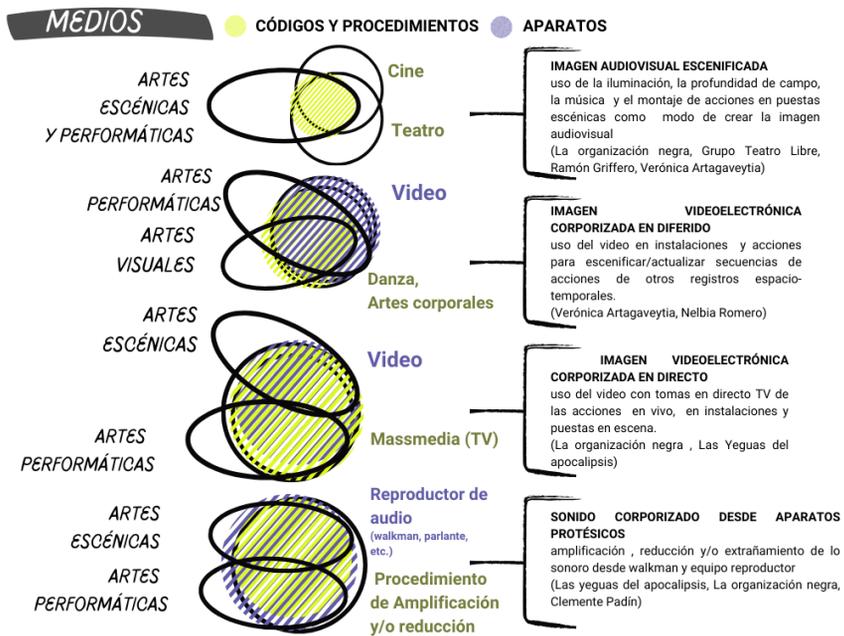


Figura 4. Micaela Suarez (2024), *Diagrama de Medios*, plan de tesis

En *Sal-si-puedes* se registra:

- a- El sonido reproducido desde un parlante como experiencia sonora propioceptiva

que defino como *sonido corporizado desde aparato protésico*.

b- La proyección de imágenes desde y hacia distintos soportes como ambientación o acción expandida como: *imagen videoelectrónica corporizada en diferido*.

d- Las mediaciones entre distintos códigos y procedimientos de diferentes disciplinas como el montaje de la escultura y la imagen cinética del video, y la *proyección videográfica en la coreografía-registro*.

La instalación, como una propuesta para atravesar la emboscada, conjuga un ambiente-acción a través de la utilización de técnicas de reproducción de la imagen, de lo sonoro y de diversos materiales. El montaje cinético-escultural configura una *interfaz* en el diseño de las materialidades como las telas manchadas, los cajones intervenidos con sogas, los maniqués, la disposición de los textos-documentos y la proyección de la performance. Se puede identificar una tensión entre el tratamiento conceptual y la inmersión sensorial propuesta durante el recorrido. Las proyecciones de las fotografías de Carlos Etchegoyen y la reproducción de la banda sonora de Fernando Condón y Carlos Da Silveira, que estaban organizadas como unidades audiovisuales, remiten a un concepto cercano al videoarte. Lo audiovisual es creado desde la instalación-recorrido con la proyección expandida al espacio, de las imágenes fotográficas, y el montaje de lo sonoro. El tratamiento conceptual y sensorial, propio de las corrientes de «inicios del videoart» (Álvarez Cozzi & Aguerre, 2007, p. 16) se enmarca en esta obra. En este caso el registro de la performance de danza se realiza con fotografías, y éstas se proyectan en la obra, estableciendo una relación entre la concepción audiovisual y la corporalidad [Figura 5].



Nelbia Romero, *Sal-si-puedes* [Sors si tu le peux], 1983, documentation de la performance 2. *Kito* [2. Rituel], photographie noir et blanc, 40 x 29 cm © Courtesy Teresita Romero Cabrera

Figura 5. Nelbia Romero (2024), *Sal-si-puedes* foto de performance/ Archivo de Teresita Romero/ AWARE 2023

La propuesta sonora opera como un *sonido corporizado desde una aparato protésico* que, actualiza un pasado histórico en la experiencia del presente y conecta temporalidades aparentemente disímiles. La masacre y la emboscada, la tortura y la muerte se conceptualizan, a la vez que se vivencian. La *imagen video electrónica corporizada en diferido* permite un distanciamiento y una reelaboración que apela a la construcción de la memoria de un pasado —el suceso de 1831 y el registro de la coreografía— en la trama de un presente —el contexto castrense contemporáneo a la obra y la instalación-obra—. La proyección, como actualización de un registro de la performance que evoca la masacre de 1831 y la reelaboración presente de los archivos históricos —documentos del siglo XIX reinterpretados en un texto de reflexión histórica— permiten distanciar la alusión al pasado histórico desde la reflexividad. La propuesta-acción de atravesar la emboscada —desde los ambientes creados y temporalizados por la imagen proyectada— actualiza ese pasado en la vivencia dramática —desde la acción— con referencias del presente dictatorial. Así la sincronía propia de la narrativa de lo audiovisual se interrumpe. Se entrelazan diferentes temporalidades y, desde la estrategia intermedia, se asume la técnica como una herramienta, para documentar desde el cuerpo, en la *interfaz*, los procesos de producción de las memorias colectivas.

Con la noción de *Interfaz* para documentar con el cuerpo resulta interesante recuperar la potencia de la acción como proceso cognoscitivo y testimonial, como un hacer desde el cuerpo que proporciona pruebas/experiencias para conocer o actualizar memorias. El concepto de retención terciaria¹¹ (Stiegler, 2004) permite, asimismo, problematizar esta relación entre obra de arte y temporalidad, registro y reproductividad.

La obra de Nelbia Romero, en el devenir de su despliegue técnico, con su aspecto desviacional, visibiliza el vínculo técnica-memoria denominado *gramatización*. La obra discute la reproductividad técnica y su sincronía temporal desde la propuesta de un montaje cinético escultural. En esta propuesta el uso de la imagen video electrónica corporizada en diferido, el sonido protésico y las distintas materialidades de la instalación —maniqués, sogas, pinturas— irrumpen los estatutos tradicionales de la escultura y de la imagen audiovisual. En un juego donde el recorrido opera por acumulación de impresiones y retenciones, la obra da como resultado la proyección de la emboscada, ya no en una sincronía de las conciencias, sino en una memoria corporal. *Sal-si-puedes* en su *interfaz* propone desarticular las dicotomías acción/retención, público/privado, cuerpo/territorio, reproducción/acumulación, y evidencia la memoria como acción y la técnica como dispositivo de saber/poder. Esta instalación-obra no representa, ni referencia, sino que da forma —performa— en el acontecer de la

11 La relación memoria y dispositivo es abordada por Bernard Stiegler (2004) a partir de la exteriorización de la memoria, conservada en un objeto temporal. Para el autor la memoria se establece gracias a la exteriorización de las retenciones en diversos soportes. La «retención terciaria» o memoria externa, estaría constituida por los dispositivos de gramatización y sus diferentes soportes. Según Stiegler desde la revolución tecnológica y el avance de la reproductividad técnica se produce una sincronización de las conciencias.

acción. ¿Qué performa? ¿una idea? ¿una imagen? Per-forma la memoria. En la *interfaz* que habilita esta práctica, se produce una sincronía mimética entre la producción y la recepción, entre el ser y el hacer. Un tocarse, entre sensaciones, recuerdos, y registro/percepción una: *forma-de-memoria*.¹²

En este caso la obra de Nelbia Romero en su forma de gramatización nos trae preguntas desde un juego con los tiempos, los territorios y las corporalidades. Desde el cuerpo/obra como superficie de contacto —en clave de sus dinámicas intermedias como *Interfaz* (Suarez, 2023b)— se puede considerar que *Sal-si-puedes* produjo *formas-de-memorias*, donde acción y retención se unen como estrategia de producción para recuperar la fuerza social como memoria colectiva.

Desde este marco es interesante problematizar cómo esta *interfaz* activa la dinámica de acción y retención, superando la distinción archivo/repertorio desde la re-producción de flujos sonoros, visuales, elementos materiales y prácticas corporales. Es decir, cómo la reproducción a partir de un abordaje desviacional de la técnica trasciende los estatutos dicotómicos con sesgos modernos de: original y copia, sincronidad espacio-temporal, obra y registro, directo y diferido.

Sal-si-puedes activa prácticas performativas (De la Puente, 2013) para la materialización afectiva de los sentidos del pasado en una apuesta desviacional, tanto de la técnica como de la política. *Entre arte y facto* algunas prácticas conjugan demandas y herramientas de los movimientos de DD.HH, de los feminismos, y de las artes desde una forma *otra* de la técnica. Esto nos posibilita comprender que los procesos de producción de las memorias colectivas forman parte de debates epistemológicos en los que subyacen vínculos subterráneos y fuerzas afectivas, que imantan y/o repelen las conexiones entre temporalidades y espacialidades que abarcan diferentes momentos del pasado reciente.

REFERENCIAS

Abella, J. (2014). *Salsipuedes es la primera acción de terrorismo de estado en Uruguay* [Radio]. Mañana de Radio. <https://www.radio36.com.uy/entrevistas/2014/04/09/abella.html>

Agamben, G. (2019). *Creación y Anarquía*. Adriana Hidalgo.

Alonso, R. (2006). Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (20), 21-34. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi20>

Álvarez Cozzi, F. y Aguerre, E. (2007). *La condición del video. 25 años de videoarte en el Uruguay* [Catálogo de exhibición]. Centro Cultural España.

¹² Con el concepto «forma-de-vida» (Agamben, 2019), como eje para estudiar el vínculo memoria-estatalidad y estética-técnica, formulo la noción *Forma-de-Memoria*. Una memoria que, «en su registro/gesto no puede separarse nunca de su forma/registro» (p. 26). En su modo de memoria/registro se juega la memoria misma.

- Barbero, M. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili.
- Buck Morss, S. (2015). Estética y Anestésica, Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. En T. Barros Vera (Org.), *Estética de la imagen* (pp. 159-205). La Marca editora.
- De La Puente, M. (2013). Teatro, resistencia y efervescencia cultural en la Argentina de los años ochenta, *Argus-a Artes y Humanidades*, 2(8), 1-15. <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/teatro-resistencia-y-efervescencia-cultural.pdf>
- Dubatti, J. (2002). El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). En J. Dubatti (Org.), *Micropoética: Vol. I* (pp. 3-80). Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación.
- Fiuca Tadeo, B. y Balas, M. (2016). *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*. Udelar Icau.
- Giunta, A. (2021). *Feminismo y Arte Latinoamericano*. Siglo XXI.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Adriana Hidalgo.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships [Intermedialidad en el teatro y la performance: Definiciones, percepciones y relaciones mediales]. *Cultura, Lenguaje y Representación, Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume*, (6), 19-29.
- Larnaudie, O. (2005). *Nelbia Romero*. Montevideo, Banco Central del Uruguay.
- Longoni, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el Fénix*, (1). <https://vocesenelfenix.economicas.uba.ar/tres-coyunturas-del-activismo-artistico/>
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo.
- López Ruiz, A. (2019). El cine experimental desde Uruguay hacia el Sur de América Latina [plataforma]. En G. Zabaleta (coord.), *Intersticios*. <https://cce.org.uy/evento/intersticios-cuerpos-politicos-estrategias-conceptualistas-y-experimentalismos-cinematograficos/>
- Pérez, D. (2019). ¿Quién escupió el asado? Alter.
- Pérez Buchelli, E. (2014). *Octaedro, Los Otros y Axioma: relecturas del arte conceptual en el Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*. Yaugurú.
- Pérez Buchelli, E. (2019a). Performance, arte y cultura juvenil en los ochenta en Montevideo. En X. Ponce (Org.), *Conversaciones, anotaciones y dramaturgia en las artes vivas: España y Uruguay* (pp. 249-276). Estuario Editora.
- Pérez Buchelli, E. (2019b). Cuerpos políticos. Mujeres artistas uruguayas de los sesenta [plataforma]. En G. Zabaleta (coord.), *Intersticios*. <https://cce.org.uy/evento/intersticios-cuerpos-politicos-estrategias-conceptualistas-y-experimentalismos-cinematograficos/>
- Puchet, M., (2019). Estrategias conceptualistas. Octaedro, Los Otros y Axioma. [plataforma]. En G. Zabaleta (coord.), *Intersticios*. <https://cce.org.uy/evento/intersticios-cuerpos-politicos-estrategias-conceptualistas-y-experimentalismos-cinematograficos/>
- Red Conceptualismos del Sur. (2013). *Perder la forma humana Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Richard, N. (2006). Los pliegues de lo local en el mapa de lo global, reticencia y resistencia. *Signo y Pensamiento XXI*, (49), 46-57.

Richard, N. (2009). Lo político en el arte, arte, política e instituciones. *Revista emisférica*, (62). <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>

Romero, N. (1983). *Sal-si-puedes* [Instalación]. Galería del Notariado, Montevideo.

Stiegler, B. (2004). *La técnica y el tiempo, Vol. I*. Hiru.

Vindel, J. (2014). *La vida por asalto, arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Brumaria.

Proyecciones luminosas y enseñanza de la cosmografía. Figuras imaginarias, ideales y mecánicas en el CNBA
Marina Rieznik
Arte e Investigación (N. ° 27), e118, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e118>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

PROYECCIONES LUMINOSAS Y ENSEÑANZA DE LA COSMOGRAFÍA

FIGURAS IMAGINARIAS, IDEALES Y MECÁNICAS EN EL CNBA

LUMINOUS PROJECTIONS AND THE TEACHING OF COSMOGRAPHY

IMAGINARY, IDEAL AND MECHANICAL FIGURES AT THE CNBA

MARINA RIEZNIK | marinarieznik@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9710-1486>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes. Argentina

Recibido 15/11/2024 | Aceptado 08/03/2025

RESUMEN

El artículo analiza algunas placas de vidrio utilizadas en las clases de Cosmografía en el Colegio Nacional de Buenos Aires entre 1912 y 1949. Estas placas reproducían dibujos, pinturas y fotografías asociados a la astronomía, que circulaban en importantes instituciones científicas de la época. Algunas placas, etiquetadas como *imaginarias*, representaban objetos inaccesibles a la observación directa, como el interior del Sol o de los cráteres de la Luna. Otras, que ofrecían fotografías del paisaje lunar eran consignadas como *ideales*. El artículo explora históricamente el uso de la imaginación en la creación de estas imágenes astronómicas, destacando la combinación de la observación con la imaginación disciplinada, subrayando la complementariedad entre las prácticas fotográficas y las técnicas artísticas del dibujo y de la pintura.

PALABRAS CLAVE

placas de vidrio; fotografía; proyecciones luminosas; enseñanza secundaria; astronomía

ABSTRACT

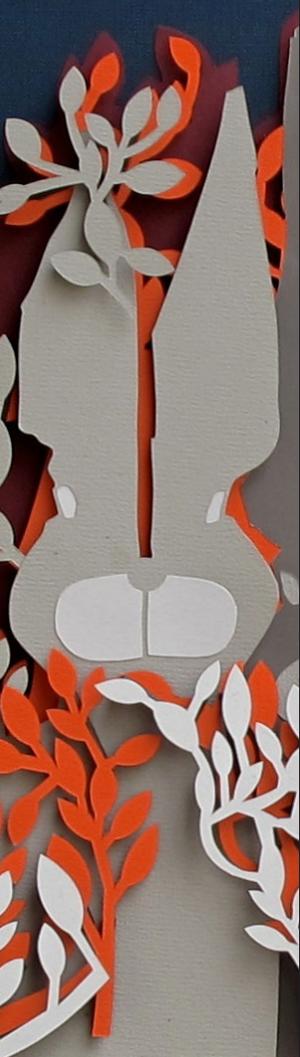
The article analyzes some glass plates used in the cosmography classes at the Colegio Nacional de Buenos Aires between 1912 and 1949. These plates reproduced drawings, paintings, and photographs related to astronomy that circulated in important scientific institutions of the time. Some plates, labeled *imaginary*, depicted objects inaccessible to direct observation, such as the interior of the Sun or the craters of the Moon. Others, offering photographs of the lunar landscape, were consigned as *ideal*. The article historically explores the use of imagination in the creation of these astronomical images, highlighting the combination of observation with disciplined imagination, and emphasizing the complementarity between photographic practices and the artistic techniques of drawing and painting.

KEYWORDS

glass plates; photography; luminous projections; high school education; astronomy



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



Hace unos años, señalaba que, en la constitución de imaginarios sobre el espacio, la difusión de las imágenes de la astronomía en la educación pública argentina merecía ser más investigada (Rieznik, 2011). Sin dudas, la digitalización del acervo de placas de vidrio usadas para las proyecciones luminosas del Colegio Nacional de Buenos Aires (CNBA) entre 1912 y 1949 es un paso importante dado en esa dirección.¹ En este artículo se analizarán aspectos de la historia de las imágenes de algunas de las placas que gozaban de estatuto científico y eran utilizadas para la materia Trigonometría y Cosmografía, de sexto año. Los objetos capturados por estas diapositivas eran dibujos, gráficos, pinturas, grabados o fotografías.

Algunas de las diapositivas que se analizarán se consignaban como *imaginarias* en los títulos escritos sobre sus laterales. Valgan como ejemplos: «corte imaginario de una mancha solar» [Figura 1]; «Corte imaginario de los cráteres para explicar la formación del redondel anular y el cono central» (6649)² o «Representación imaginaria del sol, con manchas y protuberancias» (6656). Si bien estas expresiones plásticas se diferenciaban de otras de la misma época que fueron consideradas tan solo como fantasías —por ejemplo, las que transformadas en grabados o litografías ilustraron novelas de ciencia ficción— se verá que la singularidad de estas imágenes no está ligada a la carencia de trazos artísticos ni a la ausencia de la imaginación en su confección. En el segundo apartado se propone un recorrido histórico por las imágenes de este tipo, desde el origen de la astronomía moderna, que servirá para entender cómo lo imaginario aquí consignado intervenía en la construcción de las ciencias modernas.

Por otro lado, analizaremos algunas fotografías del acervo, que no son del paisaje lunar, aunque así se consignan, sino de modelos de yeso sobre madera que reconstruyeron esa vista basándose en dibujos realizados mientras se observaba por el telescopio. Debe aclararse que, desde el origen de la técnica fotográfica, los científicos se entusiasmaron con la posibilidad de que las imágenes «mecánicas» les permitieran prescindir en sus registros de la subjetividad humana, fuente de errores diversos. Esta esperanza se ha denominado «objetividad mecánica». No obstante, algunas de estas piezas llevaban inscrita en su borde una noción que solo es posible de constituirse mediante la intervención de una «subjetividad disciplinada». Se trata de la palabra «ideal»; por ejemplo, en: «Región lunar ideal, elevada según Nasmyth y Carpenter» [Figura 2]. El trabajo de elaborar criterios para construir tipos ideales no solo es subjetivo, sino que debe responder a protocolos establecidos que requieren entrenamiento y disciplina. En el tercer apartado

1 Las imágenes utilizadas en este artículo son gentileza del proyecto dirigido por Marina Gutierrez De Angelis «Proyecciones luminosas». Código: V69-UBA17185. 2022. Ministerio de Educación de la Argentina; Colegio Nacional de Buenos Aires y Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2 Los números que aparecen en el texto entre paréntesis se corresponden con el número de catálogo del acervo digitalizado por el proyecto referido en la nota 1.

se mostrará, a través de la genealogía de estas imágenes, una de las maneras específicas en que se desarrollaba esta tensión entre el ideal de la objetividad mecánica y la actividad de la subjetividad disciplinada (Daston & Galison, 2007; Cray, 2002).

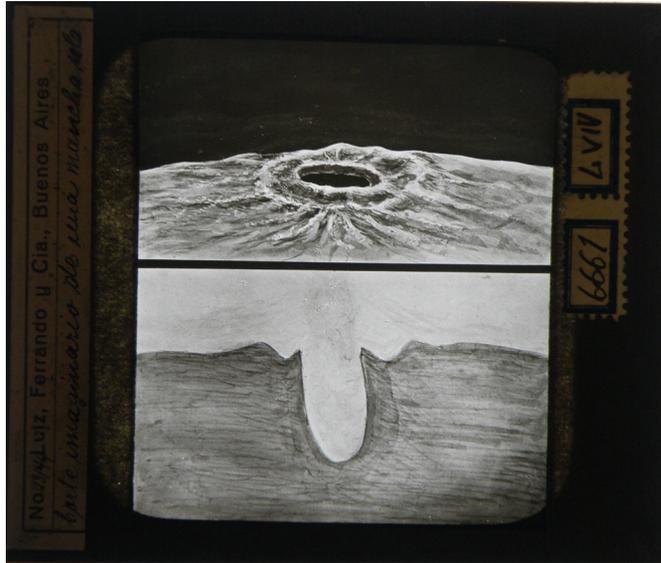


Figura 1. Corte imaginario de una mancha solar. Acervo CNBA N.º 6661



Figura 2. Región lunar ideal, elevada según Nasmuyth y Carpenter. Acervo CNBA N.º 6650

Además, se verá que estas fotografías se complementaban con dibujos y pinturas. Las imágenes del acervo incluyen también pinturas de paisajes y mapas lunares que confeccionaba el mismo autor de las fotografías, valga como ejemplo «Eclipse de Sol en la Tierra visto desde la Luna» [Figura 3].

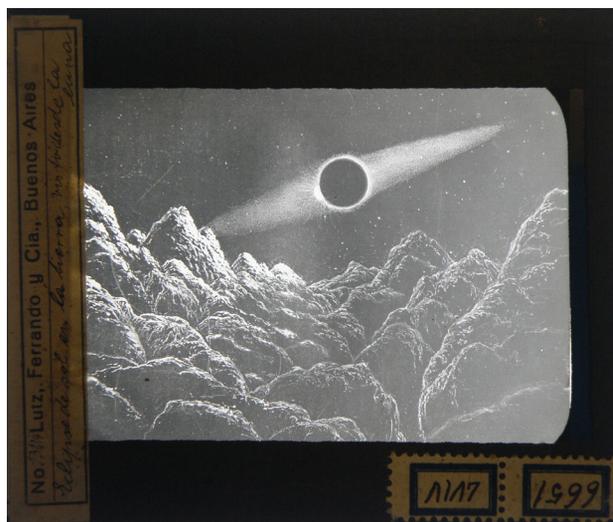


Figura 3. Eclipse de Sol visto desde la Luna. Acervo CNBA N.º 6651

Situando históricamente esta placa, en el tercer apartado, veremos cómo en los observatorios modernos las técnicas del dibujo y de la pintura acompañaban al desarrollo de la fotografía. Ello servirá también para reconstruir el origen de otra de las placas cuya inscripción dice: «Eclipse de sol en la Tierra visto desde la Luna» [Figura 4].

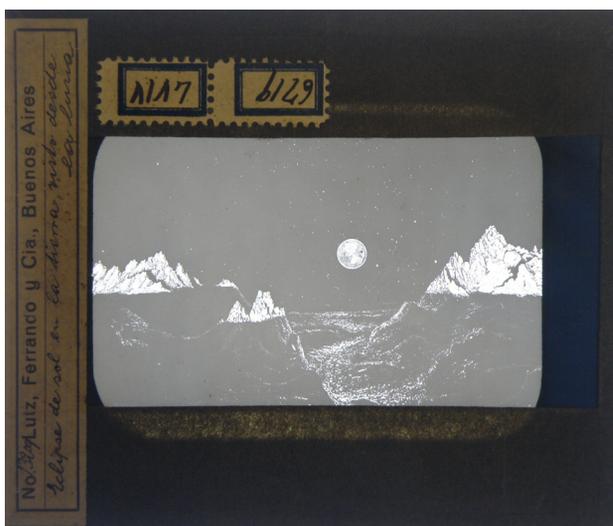


Figura 4. Eclipse de sol en la Tierra visto desde la Luna. Acervo CNBA N.º 6719

La genealogía de la última placa a analizar está asociada a una pintura del paisaje lunar realizada por el director de un observatorio astronómico. La placa contiene la siguiente referencia de catalogación «La Tierra vista desde la Luna en el momento del cuarto creciente –cuarto menguante de la Tierra– Dibujo del Prof. Dr. Weinek» [Figura 5]. En el acervo existen, además, otras tres placas con dibujos de Ladislau Weinek (6631, 6632, 6634).



Figura 5. La Tierra vista desde la Luna en el momento del cuarto creciente – cuarto menguante de la Tierra. Acervo CNBA N.º 6636

Todas estas imágenes circularon profusamente desde el siglo XIX en importantes instituciones científicas internacionales y pueden considerarse como imágenes técnicas de la astronomía, es decir, una forma activa de pensamiento que interviene en la construcción del conocimiento científico (Bredekamp, 2015). En los siguientes apartados se propondrá una genealogía que apunte al origen del estatus de cientificidad adherido a ellas al llegar al CNBA. Creemos que, contrariamente a lo sostenido por el ideal de la «objetividad mecánica», las prácticas involucradas en las imágenes de este acervo muestran la complementariedad de la fotografía con las figuras ideales e imaginarias que la precedieron, así como la importancia de la «subjetividad disciplinada» en la confección de todas ellas.

ARTISTAS Y ASTRÓNOMOS EN LA ASTRONOMÍA MODERNA

Un breve recorrido histórico de sobre el modo en que la noción de lo imaginario y la imaginación se asumieron en el origen de la astronomía moderna, ayudará a entender el sentido de esta alusión en los bordes de diapositivas de dibujos y pinturas, como sucede en el caso de la figura 1.

En el *Mensajero de los Astros*, Galileo Galilei, en contra de la idea de perfección celeste e imperfección terrestre, defendía el sistema copernicano esbozado en 1542 que quitaba a la Tierra del centro del cosmos (Galilei, 1610). En el cosmos antiguo, había regiones diferentes. Una región imperfecta y corruptible en la Tierra y una perfecta, armónica y no sometida al cambio a partir de la Luna. Parte de esa historia de la astronomía también se enseñaba con las placas en el CNBA durante la primera mitad del siglo XX. En las proyecciones luminosas del CNBA dos diapositivas apuntaban directamente a este tema bajo los títulos respectivos de «sistema solar antiguo de Tolomeo» (6619) y «Sistema solar de Copérnico y velocidad de los planetas» (6620). La fantasía y la imaginación ocuparon un papel fundamental en la historia del cambio de estas imágenes del cosmos promovido por Galileo.

Mediante el dibujo primero y luego con tipografías, Galileo registraba por primera vez las imágenes de los satélites de Júpiter que observaba a través del telescopio. Fungían como prueba de que no todo giraba en torno a la Tierra. Además, publicaba uno de los primeros grabados de la Luna telescópica. Entre los siglos XII y XVII la mayoría de los escritores sostenía que el cuerpo lunar era denso y que las partes más o menos opacas se debían a que esa densidad era variable. Galileo, en cambio, buscaba mostrar que los efectos de luz y sombras sobre la Luna eran el resultado de que allí se podían encontrar picos y valles, similares a los de la Tierra. Lejos de la Luna perfecta de la tradición anterior, Galileo dibujaba líneas arrugadas y sinuosas que imaginaba que se correspondían con relieves, que proyectaban luces y sombras que cambiaban con las horas, como lo hacían en la Tierra. Eileen Reeves, en torno a la cuestión de la sustancia lunar, afirma que el enfoque de Galileo estuvo deliberadamente tomado de términos y técnicas desarrolladas por los propios pintores, que él mismo había aprendido en sus clases de arte (Reeves, 1997). En ese momento histórico, que puede considerarse como el que va conformando los criterios sobre qué debe ser considerado, y qué no, como una imagen técnica para la astronomía moderna, proliferaban tratados que eran guías para los pintores, con preceptos sobre perspectiva, color y composición que se combinaban con rigurosas explicaciones físicas y ópticas.

En particular, Reeves apunta a la técnica usada por los artistas para representar la *luz secundaria*, que es la iluminación tenue que ocurre cuando una fuente de iluminación es reflejada por una superficie y dispersada sobre una segunda superficie. Galileo usaba esta noción para argumentar que la Tierra opaca era capaz de reflejar la luz del sol e impactar en la superficie lunar, permitiendo que se pudiera ver la parte que no estaba iluminada de manera directa por el Sol. Si nuestro planeta era capaz de enviar esa luz al espacio, se igualaba a la Luna y a los demás cuerpos del sistema solar. Era una prueba más en defensa del copernicanismo (Reeves, 1997). También se la llamaba *Luz cenicienta*, y así se consignaba, por ejemplo, en 1925 como ítem del programa de cosmografía del CNBA.

Esta ruptura planteada por Galileo estuvo fuertemente imbricada con la imaginación artística disciplinada en la que se había formado y produjo un cambio en las imágenes técnicas de la astronomía. Además, debe sumarse otra disrupción más señalada por Reeves. En tradiciones iconográficas de entonces se asociaban las propiedades de la Luna con las de la Virgen, fundamentalmente, a través de la pureza y transparencia de ambas. Esto explica lo inapropiado que parecía asimilar un cuerpo manchado, opaco y cubierto de fracturas con las imágenes de la Inmaculada Concepción. Son muy interesantes los rasgos *pictóricos* de los argumentos con que se confrontaba a Galileo. Se sostenía que el relieve observado en la Luna era una ilusión como la que generan los pintores en sus telas, ya sea por pigmentos o por materias desaparejas en la composición de la superficie que, en rigor de verdad, era lisa. O bien se afirmaba que esas rugosidades estaban cubiertas con una materia transparente que hacía de la Luna un cuerpo liso, similar a la materia transparente de las esferas del sistema geocéntrico. Inclusive, le espetaban a Galileo que las sombras cambiantes en apenas algunas horas sobre la superficie lunar eran como la ilusión que se generaba cuando un pigmento sobre una tela cambiaba su tonalidad según el ángulo de visión del que se observaba. Galileo respondía que eso era imposible, porque dada la distancia, desde la Tierra no podríamos observar esos cambios de ángulo.

Como parte de estas discusiones se incrementó la circulación de dibujos y mapas de la Luna con posteridad a la invención del telescopio, así como de ilustraciones que mostraban diferentes accidentes y relieves de los astros de nuestro sistema solar, similares a los de la diapositiva de la figura 1. Nydia Pineda (2017) ha mostrado la importancia del estudio de la cultura impresa para entender que el lenguaje visual acerca de las imágenes de la Luna no sólo estuvo basado en debates disciplinarios de la astronomía, sino conformados por relaciones sociales entre astrónomos, vendedores de instrumentos, grabadores, imprenteros, maestros y aprendices. El *Mensajero de los Astros* forma parte de una tradición en la que las imágenes de la Luna son publicadas en defensa de las teorías que sostienen quienes las publican, pero también dando promoción a los instrumentos para generar esas imágenes. La imagen de la Luna se volvió una mercancía adaptable a diferentes argumentos, que eran compatibles con distintos circuitos comerciales.

Ya en el siglo XIX, los intereses comerciales por detrás de la circulación de imágenes astronómicas se habían multiplicado y estaban mediados, además, por los actores que impulsaban las flamantes tecnologías de la visión que se sucedían con velocidad. Entre estas, la de la cámara fotográfica. El desarrollo de esta tecnología contribuyó a cimentar ese camino en el que Galileo avanzaba al mostrar las similitudes entre las características de nuestro planeta y las de los astros. No se trataba de que la fotografía hubiese suplantado al dibujo y a la pintura en esa tarea, ni de que se hubiese sustituido a la imaginación artística. Por eso no es

extraño que veamos estas prácticas complementándose en la serie de diapositivas del CNBA de la primera mitad del siglo XX.

FOTOGRAFÍA, DIBUJO Y ASTRONOMÍA DESDE EL SIGLO XIX

Otras placas del acervo del CNBA no contenían la referencia a lo imaginario. Sus objetos originales eran fotografías. Desde los daguerrotipos hasta el papel fotográfico, las distintas tecnologías que se fueron mecanizando tuvieron como campo de experimentación el de las luces emitidas o reflejadas por los astros. Los diálogos y prácticas conjuntas entre astrónomos y fotógrafos son bien conocidos por los historiadores. Las imágenes del cielo nocturno se multiplicaron en las exposiciones fotográficas del siglo XIX mientras los dispositivos fotográficos se iban adosando a los más modernos telescopios. Charlotte Bigg (2018) sostiene que más bien que pensar en cómo la fotografía se aplicó a la astronomía, deberíamos considerar cómo sus prácticas estuvieron mutuamente constituidas. Algunas de esas fotografías de la Luna se encuentran en el acervo del CNBA. Como ya comentamos, frecuentemente se ha asociado la cámara fotográfica a la noción de la búsqueda de «objetividad mecánica», a la esperanza de que el dispositivo permitiera evitar la subjetividad humana que se colaba de la mano de los artistas en las ilustraciones científicas (Daston & Galison, 2007).

Omar Nasim (2018) es uno de los autores que estudia específicamente las fotografías que dieron origen a diez de las diapositivas del CNBA (6642 a 6651), entre ellas las de las figuras 2 y 3. Estas están contenidas en un libro de Nasmyth y Carpenter (1874). Nasmyth había presentado sus imágenes en importantes espacios científicos de su época como la *British Association for the Advancement of Science* [Asociación Británica para el Avance de la Ciencia] de Birmingham o, en la *Royal Astronomical Society* [Real Sociedad Astronómica] y la *Royal Institution of Great Britain* [Real Institución de Gran Bretaña] en Londres. Además, circularon en innumerables exposiciones y terminaron en museos de ciencias donde se exhiben hasta nuestros días. Nasim muestra cómo Nasmyth también hacía circular modelos de yeso en instituciones de punta que discutían ciencias geológicas. Sus imágenes de la Luna estaban formateadas e intervenían en los debates geológicos de su época sobre cómo se originaban las montañas, tanto en la Tierra como en la Luna. La discusión se desarrollaba en instituciones que bregaban por comprender la constitución de importantes recursos naturales que se querían explotar.

Mariana Rubio (2024) comenta en su tesis doctoral que en la astronomía, la práctica de fotografiar modelos en tres dimensiones era común en la época. Probablemente John Herschel había mostrado a Nasmyth las fotografías a los modelos lunares que él mismo había hecho en 1842. Inclusive muchas fotografías de la Luna desde el telescopio fueron recortadas, comercializadas y descritas como *paisajes lunares* (Rubio, 2024). Es el caso de una de las placas del CNBA en la que puede leerse

«paisaje lunar según fotografía de los hermanos Henry» (6724). La novedad de las imágenes de Nasmyth, dice Rubio, era que incluía modelos vistos desde una mirada horizontal al terreno lunar, como si estuviéramos ahí. Este ángulo de corte, que permitía contrastar el perfil de las cadenas montañosas, es el que se corresponde, efectivamente, con la figura 2. Rubio y otros autores analizaron cómo estos paisajes fueron un ideal de representación con una intención realista, que simulaban tomas desde un punto de vista que hasta ese momento era imposible de percibir. Rubio retoma lo dicho por Nasmyth en el prefacio del libro en el que justificaba y explicaba la tendencia irresistible de la mente a ir más allá de lo realmente observable, limitado por la distancia y por nuestro particular punto de vista, completando lo observado con ayuda de la razón y de la analogía. Efectivamente, Nasim había mostrado cómo fue que no sólo la observación telescópica, sino también la imaginación, habían tenido un papel importante en la construcción de los moldes. Nasmyth consideraba sus fotos como imágenes científicas, justamente como producto de ese trabajo combinado de la imaginación y la razón (Nasim, 2018).

Los moldes e imágenes de Nasmyth circulaban como imágenes técnicas y no como ilustraciones de ficción o fantasía. Como otras representaciones de los paisajes lunares dibujadas por astrónomos, estas enseñaban el modo en el que debía observarse y cómo se podían educar ojos y las manos para construir imágenes de similares características. Nasim remarca la habilidad manual de Nasmyth como fundamental para la construcción de esos moldes de yeso, que luego serían fotografiados. Este ingeniero escocés, hijo de un reconocido pintor, practicaba de manera *amateur* la astronomía con un telescopio de su propia confección y tenía diálogos fluidos con astrónomos, pero además era famoso por inventos mecánicos para el desarrollo tecnológico industrial. Los archivos de Nasmyth son una prueba de la complementación entre técnicas. Junto a las fotografías se encuentran cientos de dibujos técnicos y gráficos para trabajos de ingeniería, construcción de dispositivos mecánicos y planos, dibujos de edificios y paisajes, bocetos hechos en una variedad de técnicas, ya sean tintas, lápices o acuarelas (Nasim, 2018).

La figura 4 también puede emparentarse históricamente con las pinturas de Nasmyth. Se trata de una obra sobre el eclipse de sol en la Tierra visto desde la Luna originalmente exhibida en Urania, una sociedad astronómica popular impulsada por el observatorio de Berlín. La sociedad dependía para su sostén de los fondos provenientes del gran público. El telescopio ubicado en el observatorio de esa sociedad era mostrado en otra de las diapositivas del CNBA, se trataba del «Refractor del observatorio de Urania en Berlín» (6715). El objetivo declarado de la sociedad, además de hacer investigaciones científicas, era el de la difusión del saber sobre la naturaleza. Apenas a dos años de su inauguración en 1889 había recibido un público de sesenta mil personas. En el edificio de la institución había

un auditorio, también denominado teatro científico, en el que, con auxilio de las artes escénicas, se armaban espectáculos en los que se proyectaban imágenes luminosas. La pintura en cuestión se iluminaba sobre una pantalla blanca con una linterna con el poder eléctrico de seis mil velas, y formaba parte de espectáculos como el titulado *Desde la Tierra a la Luna*. La idea declarada de la institución era la de estimular los sentidos del espectador para que les fuera más fácil aprehender los conceptos científicos que solo por medio del intelecto, para reforzar los, a veces, decepcionantes avistajes a través de los telescopios de la época. El fundador de Urania, Max Meyer tenía nutridos vínculos con sus colegas astrónomos, como los del Observatorio de Lick, que estaban en la punta del desarrollo científico de entonces. La imagen cuya reproducción terminó en las aulas del CNBA, también circulaba adosada a revistas científicas, como la de la *Astronomical Society of the Pacific* [Sociedad Astronómica del Pacífico], impresa en California, cuyos editoriales le pedían al director de Urania artículos de difusión de las actividades que desarrollaban (Meyer, 1890).

Bigg comenta que ya en 1892 esa pintura del paisaje lunar circulaba en una guía ilustrada de astronomía, física y microscopía cuya autoría pertenecía a Meyer. La autora señala que estas iconografías que surgían de los observatorios populares se sumaban a las discusiones científicas (Bigg, 2018). Como parte de esos intercambios se discutían cuestiones como los de los canales de Marte, supuestamente avistados por Giovanni Schiaparelli desde Milán entre 1877 y 1882, que confirmaban observaciones anteriores realizadas por Agelo Secchi. Los debates sintetizados en el apartado anterior, de ruptura con el sistema ptolemaico, habilitaron también el desarrollo de ideas sobre la posibilidad de vida extraterrestre. Astrónomos de relieve serían referentes de estos debates, como Cammille Flammarion, cuya obra circulaba asiduamente en las librerías de Buenos Aires. Los mapas que se usaban para sostener la idea de vida inteligente extraterrestre también integran el acervo de las diapositivas del CNBA, por ejemplo, aquella cuya inscripción lateral dice «Superficie de Marte según Schiaparelli» (6681). Las observaciones de Schiaparelli fueron continuadas desde un observatorio en Arizona por el astrónomo *amateur* Percival Lowell y en total se observaron unos 500 «canales» que fueron registrados en mapas. Ya para 1909 la mayoría de la comunidad astronómica parecía no apoyar la versión de vida inteligente en Marte, por un lado porque el poder de ampliación de los telescopios permitió observar que los trazos de los canales perdían sus características lineales, por el otro, porque el desarrollo de la espectroscopia había permitido detectar que Marte era demasiado seco para soportar la vida (Lankford, 1997; Sheehan, 1988; Crowe, M.J., 1986). Tanto el desarrollo de los telescopios, como el de los dispositivos que permitían detectar espectros estelares y con ellos hacer deducciones sobre la composición de los astros, también formaban parte de las diapositivas del CNBA. Así, se mostraban tanto los grandes telescopios de los observatorios en su evolución histórica, como los instrumentos para captar los

espectros y algunos de los registros tomados con estos. Se trataban de imágenes que se encontraban en las publicaciones de observatorios o en los catálogos de comercialización de los instrumentos.

La última imagen cuya genealogía resta develar, la de la figura 5, es el dibujo que muestra a la Tierra vista desde la Luna en el momento del cuarto creciente. Su autor, Weinek, había sido director del Observatorio de Praga. En 1890, en la misma revista científica cuyos editorialistas le pedían información al fundador de Urania, Weinek escribía un artículo en el que hacía una reconstrucción histórica de la importancia de los dibujos de la superficie lunar hasta los días en que él estaba escribiendo. Mencionaba allí las modificaciones en las técnicas de impresión que habían contribuido a ese desarrollo. El artículo es también un instructivo sobre formas de proceder a caracterizar paisajes lunares a partir de las observaciones telescópicas, enseñando cómo derivar, por ejemplo, las formas de los cráteres desde las modificaciones de las sombras proyectadas. El astrónomo remarcaba la necesidad de un ojo entrenado y una mano hábil para poder llevar adelante estos ejercicios selenográficos. Insistía en la importancia del cuidado de las proporciones, así como la búsqueda de una apariencia natural en los dibujos, que se podía obtener después de mucha práctica con dibujos de paisajes y objetos terrestres.

Respecto a sus propios dibujos, Weinek observaba que su deseo era reproducir la belleza de los paisajes lunares tan fielmente como fuera posible y que elegía especialmente zonas en que la fotografía encontraba dificultades para el registro debido a los contrastes de iluminación, quedando en general las zonas oscuras demasiado oscuras y las claras sobreexpuestas, no permitiendo dar cuenta de los verdaderos gradientes de los tonos del paisaje. Proponía suplir las falencias de las técnicas fotográficas de ese momento teniendo en cuenta las acciones químicas y ópticas de los rayos del sol al realizar los dibujos. Su técnica para los dibujos, sobre los que luego reconstruía los paisajes lunares, consistía en dibujar con lápiz mirando por el telescopio en sesiones de no más de una hora y luego, en sesiones de cuatro o cinco horas, terminarlos con pinceles y tinta. Defendía su método de no mirar otras representaciones de estas áreas que pintaba, para no estar influido por otros ojos expertos y reivindicaba que él pintaba así lo que podía ver cualquier ojo común a través de un instrumento. No obstante, reconocía que eran de auxilio dibujos propios previos o fotografías, que le permitían fijar las principales líneas iniciales para poder concentrarse luego en las sombras a través del telescopio (Weinek, 1890).

En ese artículo el astrónomo reivindicaba la maestría de la obra de Nasmyth y Carpenter, aunque criticaba que sus imágenes fueran reproducidas sin estar acompañadas de los dibujos originales, basados en las observaciones telescópicas. A pesar de la crítica de Weinek a Nasmyth, su propio dibujo también circuló sin

las referencias por él requeridas, por ejemplo, como parte del primer volumen de *The Picture Magazine* [Revista La Imagen] de 1893, en donde aparece la imagen y debajo el epígrafe: «Landscape in the Moon, Showing the Crater 'Plato', the Earth is Seen Shining in the Sky Like an Enormous Moon» [Paisaje en la Luna, mostrando el Cráter 'Platón', la Tierra se ve brillar en el cielo como una luna enorme] y cuya autoría circula como perteneciente a la «English School» [Escuela Inglesa], artistas que participaban regularmente de esa publicación. Según su propia crítica, así publicado, habría perdido su cientificidad e ingresado en el terreno de la imaginación fantástica. En la placa que se proyectó en el CNBA, al menos se conservó el origen de su autoría.

CONCLUSIONES

Para entender el estatus de cientificidad adherido a las imágenes aquí analizadas a su arribo al CNBA se rastrearon sus genealogías. Se remarcó la importancia de la intervención de los artistas en los debates de la astronomía moderna, la relevancia de la formación artística de los astrónomos, la imbricación de la imaginación disciplinada en el desarrollo de las prácticas astronómicas. Se mostró cómo estos aspectos confluían en la reproducción de paisajes o estructuras que son consignadas como «imaginarias» y que tienen su origen en dibujos, grabados o esquemas de objetos a los que nuestra vista no podía tener acceso directo, ni siquiera mediados por los telescopios de entonces. Por otro lado, se advierte que los dispositivos fotográficos y sus prácticas, junto a las nociones asociadas a la «objetividad mecánica» ofrecían apoyo a la noción de cientificidad implicada en las imágenes resultantes, inclusive en los casos en los que se fotografiaban modelos de yeso. No obstante, la palabra «ideal» aparece asociada frecuentemente a las fotografías de estos moldes, acentuando el carácter construido, pero experto y disciplinado, de los dibujos que les servían de base, elaborados mirando a través de telescopios diversos.

En la genealogía de las imágenes de este acervo pudimos ver que, a pesar del importante papel de la imaginación en su confección, ni las fotografías de los moldes de yeso caracterizadas como «ideales», ni las pinturas calificadas de «imaginarias» eran consideradas como figuras fantásticas. Por el contrario, tenían un estatus científico y así circulaban. Intervenía siempre una imaginación pautada por una *subjetividad disciplinada*, entrenada en las prácticas científicas, en la observación, en el dibujo, en la pintura. A investigaciones futuras les tocará analizar qué eventuales nuevos significados produjeron esas imágenes (Buck Morss, 2009) a partir del uso didáctico yuxtapuesto (Bucari, 2021) en las aulas de este colegio, así como las posibles fluctuaciones de sus caracterizaciones contemporáneas entre «mecánicas» «ideales» «fantásticas» o «imaginarias».

REFERENCIAS

- Bigg, C. (2018). On Blurs, Maps and Portraits. Photography and the Moon [Sobre Desenfoques, Mapas y Retratos. Fotografía y la Luna]. En C. Pérez González, *Selene's Two Faces. From 17th Century Drawing to Spacecraft Imaging* [Las Dos Caras de Selene. Del Dibujo del Siglo XVII a la Imagen de la Nave Espacial.] (pp. 114-146). Koninklijke Brill NV.
- Bredenkamp, H., Dünkel, V. y Schneider B. (2015). *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imagery* [La imagen técnica: la historia de los estilos de la imagen científica]. University of Chicago Press.
- Bucari, A. (2021). Xul Solar: perspectivas historiográficas e imagen técnica. *Armiliar*, (5), e035-e035.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*, (9), 19-46.
- Crowe, M.J. (1986). *The Extraterrestrial Life Debate, 1750-1900: The Idea of a Plurality of Worlds from Kant to Lowell* [El Debate sobre la Vida Extraterrestre, 1750-1900: La Idea de una Pluralidad de Mundos desde Kant hasta Lowell.] Cambridge University Press.
- Daston, L. & Galison, P. (2007). *Objectivity* [Objetividad]. MIT Press.
- Galilei, G. [1610] (1964). *El mensajero de los astros*. Eudeba.
- Lankford, J. (1997). *History of astronomy: an encyclopedia* [Historia de la Astronomía: una enciclopedia]. Routledge.
- Meyer, W. (1890). The Urania Gessellschaft [La Sociedad Urania]. *Publications of the Astronomical Society of the Pacific*, II (9), 199-214.
- Nasim, O. (2018). James Nasmyth on the Moon. Or on Becoming a Lunar Being, without the Lunacy [James Nasmyth en la Luna. O sobre convertirse en un ser lunar, sin ser lunático.]. En C. Pérez González *Selene's Two Faces. From 17th Century Drawing to Spacecraft Imaging* [Las Dos Caras de Selene. Del Dibujo del Siglo XVII a la Imagen de la Nave Espacial] (pp. 147-187). Koninklijke Brill NV.
- Pineda, N. (2017). *Selenographies in the seventeenth century: making, publishing and copying maps of the moon* [Selenografías en el siglo XVII: haciendo, publicando y copiando mapas de la luna]. [Tesis de doctorado, Queen Mary University of London]. <https://www.qmul.ac.uk/library/open-research/theses/thesis-collection/>
- Reeves, E. (1997). *Painting the Heavens: Art and Astronomy in the Age of Galileo* [Pintando los Cielos: Arte y Astronomía en la Era de Galileo]. Princeton University Press.
- Rieznik, M. (2011). *Los cielos del sur. Los observatorios astronómicos de Córdoba y de La Plata, 1870-1920*. Prohistoria.
- Rubio, M. (2024). *Imágenes del paisaje lunar entre la ciencia y el arte*. [Tesis doctoral, Instituto de Investigaciones Estéticas, FFyL, UNAM]. https://tesisunam.dgb.unam.mx/F/26EYS8BBNVYSRCQ1DX2M3Q3D87X8QS5HF215HNIYVRSVDU4ACY-08421?func=full-set-set&set_number=048917&set_entry=000001&format=999
- Sheehan, W. (1988). *Planets and Perception: Telescopic Views and Interpretations, 1609-1901* [Planetas y Percepción: Vistas e Interpretaciones Telescópicas, 1609-1901.]. University of Arizona Press.
- Weinek, L. (1890). Drawings of the moon [Dibujos de la luna]. *Publications of the Astronomical Society of the Pacific*, II (10), 143-152.

La potencia de lo (in)visible. La elipsis como estrategia política de representación
Valentina Mariani
Arte e Investigación (N.º 27), e119, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e119>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA POTENCIA DE LO (IN)VISIBLE LA ELIPSIS COMO ESTRATEGIA POLÍTICA DE REPRESENTACIÓN THE POWER OF THE (UN)SEEN THE ELLIPSIS AS A POLITICAL STRATEGY OF REPRESENTATION

VALENTINA MARIANI | valentina.mariani@comunidad.unne.edu.ar; <https://orcid.org/0000-0001-5006-553X>
Facultad de Artes. Diseño y Ciencias de la Cultura. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina

Recibo 10/02/2025 | Aceptado 21/04/2025

RESUMEN

A partir del análisis de las instalaciones *Puente Kyha* de Claudia Cassarino, *Desapego* de Celeste Massin y *Blisters del cuerpo* de Patricia Hakim este trabajo busca indagar en las potencialidades de la elipsis como estrategia frente al problema de la representación femenina en el arte occidental. La acepción generalizada de elipsis refiere a la omisión intencionada de algunos elementos del discurso para suscitar efectos en el espectador. Sin embargo, en un contexto en el cual el desnudo ha sido el género por excelencia para representar a las mujeres, la decisión de representar un cuerpo femenino, pero no de manera explícita se constituye como una respuesta política frente a esta «hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación y su invisibilidad persistente como sujeto creador» (Mayayo, 2003, p. 21).

PALABRAS CLAVE

Latinoamérica; representación femenina; elipsis; instalación

ABSTRACT

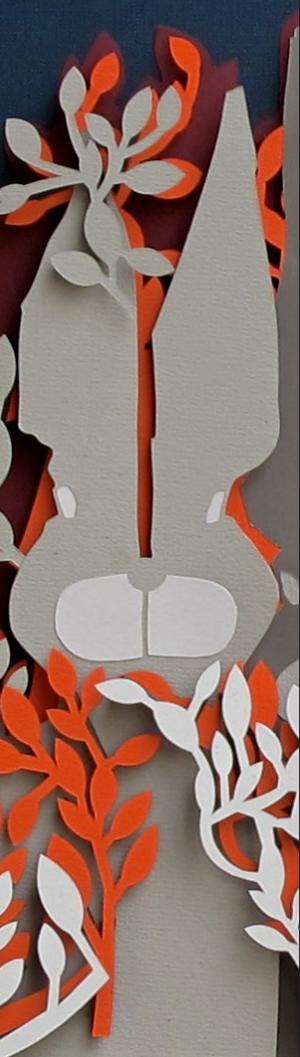
Based on the analysis of the installations *Puente Kyha* by Claudia Cassarino, *Desapego* by Celeste Massin and *Blisters del cuerpo* by Patricia Hakim, this work seeks to explore the power of ellipsis as a response to the representation of women in western civilization art. The generalized meaning of ellipsis refers to the intentional omission of certain elements of discourse to provoke effects in the viewer. However, in a context in which the nude has been the most commonly used genre to represent or portray women, the decision to depict a female body but not in an explicit way works as a political strategy of representation, like a response to the «hypervisibility of women as objects of representation and their persistent invisibility as creative subjects» (Mayayo, 2003, p. 21).

KEYWORDS

Latin America; women's representation; ellipsis; installation



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



A partir del análisis de las instalaciones *Puente Kyha* de Claudia Casarino, *Desapego* de Celeste Massin y *Blisters del cuerpo* de Patricia Hakim este trabajo busca indagar en las potencialidades de la elipsis como estrategia frente al problema de la representación femenina en el arte occidental.

La acepción generalizada de *elipsis* refiere a la omisión intencionada de algún elemento del discurso para suscitar efectos en el espectador. Desde el punto de vista visual, la supresión de objetos, personajes, etc. consigue una imagen que se percibe como incompleta, fragmentada, discontinua (Durand, 1972, p. 110). Esta ausencia, sin embargo, «puede ser advertida en términos de sentido gracias al contexto» (Ciafardo, 2020, p. 87). María Acaso (2009, p. 94) advierte que las figuras retóricas no son originarias del lenguaje visual sino del escrito, «esto puede producir que figuras que nos parecen muy claras en el lenguaje verbal no sean tan fáciles de clasificar en el icónico». Y además, «que una imagen puede tener varias figuras retóricas a la vez».

En *Puente Kyha*, *Desapego* y la serie *Blisters del cuerpo*, el cuerpo femenino es representado a partir de la figura retórica de la elipsis puesto que este está presente pero no de manera explícita. En todas ellas, el contexto está dado por algunos elementos que nos permiten reconocer la presencia/ausencia del cuerpo: en *Puente Kyha* se advierte la omisión de la mujer que viste la prenda. En *Desapego*, el cabello y el espejo funcionan como una suerte de pistas que indican la presencia de la artista. Y en la serie *Blisters del cuerpo*, se sugiere a partir de moldes del cuerpo de modelos reales.

Esta capacidad paradójica de suscitar una presencia a partir de la ausencia resulta especialmente relevante frente al problema de la representación femenina en el arte occidental: Patricia Mayayo resume la relación entre las mujeres y la creación artística occidental como una «hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación y su invisibilidad persistente como sujeto» (2003, p. 21) siendo el desnudo el género más utilizado para representar a las mujeres. Para John Berger

las actitudes y los valores que informan esa tradición se expresan hoy a través de otros medios de difusión más amplios: publicidad, prensa, televisión. Pero el modo esencial de ver a las mujeres, el uso esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador ideal es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle ([1972] 2000, p. 35).

En contraposición, a principios de los setenta las artistas feministas empiezan a representar el cuerpo femenino de otra manera. Una forma que ya no se enfoca

en el exterior del cuerpo, sino que busca «revelar el interior» (Nead, 2013, p. 110). Al respecto, Andrea Geat (2019, p. 52) explica que «como el cuerpo desnudo de las mujeres había sido uno de los grandes temas del arte occidental, la nueva iconografía se posicionaría gradualmente como una herramienta expresiva de las artistas mujeres que reorganizaban la representación del cuerpo femenino en el arte». Para Andrea Giunta este fue probablemente el mayor giro iconográfico del siglo XX porque para el cuerpo femenino significó «una auténtica emancipación política de sus representaciones» (2017, p. 2).

En estas instalaciones el cuerpo se presenta a partir de lo fragmentado, lo discontinuo, lo incompleto, lo suprimido, lo sugerido. La decisión de representar un cuerpo femenino de esta manera puede ser una estrategia formal frente a esta hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación que denuncia Mayayo (2003, p. 21) entre otros autores.

TEJIDO FINO, SEGUNDA PIEL

Claudia Casarino emplea la elipsis como dispositivo crítico: prendas de vestir, elaboradas en tejidos diversos, a veces masculinas, a veces femeninas son utilizadas para evocar cuerpos ausentes. Esta artista nacida en Asunción, Paraguay en el año 1974, estudió en el Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Asunción y en instituciones de Nueva York y Londres. Sobre las temáticas emergentes en su obra, la artista explica que son aquellas que «atravesan a las mujeres paraguayas y del sur global: migraciones, tránsitos, tareas de cuidado, la no remuneración de las tareas de crianza y el trabajo del hogar, la invisibilización de los aportes que hacemos a sociedad y al sistema que sostiene al mundo» (Casarino, s. f.). A partir de los cuales plantea reflexiones en torno

[...] al género, la conciencia del propio cuerpo, puesto en tensión por fronteras y tránsitos forzados, y el espacio que ocupa el sujeto mujer atravesado por sistemas estructurales de violencia, tanto aquella reconocible como aquella que por su naturalización se torna poco visible o totalmente invisible (Casarino, s. f.).

A la manera de *Una y tres sillas* (1965) de Joseph Kosuth, *punte Kyha* [Figura 1] es una instalación que pareciera traducir el signo puente a tres lenguajes semióticos distintos: un vestido de *Ao Poi*¹ que simula ser un puente *Kyha*² o puente hamaca, una fotografía tomada desde el Puente Internacional San Ignacio de Loyola [Figura 2] y un poema de Lía Colombino que dice: «paraguaya cruza puente, puente cuelga sobre río parecido al mar, paraguaya cruza río parecido a mar/ella es el puente, paraguaya cruza río/mar, es el puente, puente cruza río, cruza la paraguaya sin mar, cruza el río, cruza río, río cruza, sin mar».

1 Término que en guaraní que significa tejido fino.

2 Término que en guaraní significa hamaca y refiere a un tipo de puente colgante que generalmente se construye sobre ríos o arroyos.

En esta obra, la artista no se limita a presentar un objeto, un texto que lo describe y una imagen que lo representa, sino que propone algo más: establece una relación entre los signos mujer y puente para indagar en torno a experiencias femeninas atravesadas por la frontera, en particular la frontera entre la localidad de Clorinda, en Argentina y la localidad de José Falcón, en Paraguay.



Figura 1. Claudia Casarino (2013). *Puente Kyha*. Fotografía digital, archivo personal de la artista, publicada en <https://www.claudiacasarino.com/es>



Figura 2. Claudia Casarino (2013). *Puente Kyha*. Fotografía digital, archivo personal de la artista, publicada en <https://www.instagram.com/casarina/>

A partir de la figura retórica de la elipsis, esta instalación indaga acerca del tránsito de la mujer paraguaya por la frontera, uno que implica cruzar límites que se encuentran definidos a partir de un puente y en un punto, la mujer y el puente parecen fusionarse, *cruzarse*. Esto está presente en cada una de las imágenes que componen la obra: El objeto, es un vestido particular que, en lugar de estar construido a partir de una blusa o canesú³ y una falda, posee una blusa en cada uno de sus lados y en el medio de la pieza, una falda sin fin que las conecta. A su vez, este cuelga por los tirantes mediante perchas que actúan como soportes y dan tensión a la pieza, resultando en una forma curva que remite a un puente Kyha o puente hamaca. En cuanto a la imagen, se trata de una fotografía donde se puede ver el Río Pilcomayo a través de un enrejado de metal oxidado, el enfoque está puesto en el enrejado de la baranda del puente, a través de la cual se puede ver el paisaje desenfocado. Esta fotografía introduce la idea de una perspectiva, ya que quien toma la foto se encuentra sobre el puente. Por su parte, el texto es un poema que tiene como protagonista a una mujer paraguaya que cruza un puente, pero a medida que transcurre el poema, la mujer se convierte en el puente.

Sobre sus búsquedas y reflexiones en torno a la indumentaria, la artista cuenta que su madre fue su mayor influencia, ya que «tenía un taller de tejidos, al principio, y de costura de ropas, más adelante» y es donde la artista empieza a «reconocer a la indumentaria como esa otra piel, en tanto que, la ropa viste al cuerpo, pero desnuda otras realidades» (Casarino, s. f.). En este sentido, gran parte de su producción artística se caracteriza por una constante omisión de una persona que vista estos indumentos.

En la elaboración del vestido, la elección del algodón *Ao Po'i* no es casual, ya que es uno de los tejidos más representativos del Paraguay y una base fundamental de la economía de muchas mujeres paraguayas. Según Georgina Gluzman (2013, p. 3) su origen se remonta a la América precolombina, se trata de una tradición guaraní continuada en las misiones jesuíticas, pero también muy utilizada por los colonos que recurrían a los telares indígenas para confeccionar sus prendas. Era tal la importancia de este textil que incluso, fue utilizado como moneda de cambio. En la actualidad, en Paraguay se han registrado mil seiscientos sesenta y seis artesanos y artesanas que trabajan el *Ao Po'i*, de los cuales, el 97,7% son mujeres (Olmedo Barchello, Achinelli Báez & Ayala Alfonso, 2016, p. 50). En una clara referencia a las economías femeninas, Cassarino visibiliza la realidad de las mujeres paraguayas reconociendo la labor artesanal y la herencia guaraní.

Además, en esta obra podemos interpretar que se hace alusión a dos tipos de puente: lo que parece ser una referencia a los cruces clandestinos y la que atañe

³ En la construcción del vestido, se refiere a la pieza superior de la camisa o blusa a la que se pegan el cuello, las mangas y el resto de la prenda.

puntualmente al de San Ignacio de Loyola. Por la forma que genera el vestido y por el título de la obra, podemos inferir que se trata de un puente hamaca, también conocido como colgante. Estos se caracterizan por conformarse mediante plataformas que soportan la carga, que cuelgan por debajo de cables de suspensión mediante tirantes verticales. Además, son relativamente sencillos de construir, ya que pueden hacerse con sogas y tablas de madera. Sin embargo, el que podemos ver en la fotografía no es un puente colgante, sino de tipo viga, una mega estructura de acero y hormigón que utiliza grandes vigas para soportar el peso de la estructura. En esta región la frontera se encuentra delimitada geográficamente por el Río Pilcomayo y por el orden jurídico de los Estados. Mediante ese contraste, la artista representa dos tipos de tránsito: uno legal y uno ilegal. El tránsito legal se hace por medio del Puente Internacional San Ignacio de Loyola e implica trámites de control migratorio. El tránsito ilegal, sin embargo, se hace por medio de estos puentes clandestinos, estructuras precarias de madera que la gente construye sobre el Río Pilcomayo para evadir el control fronterizo.

PRESENCIA MATERIAL

En las instalaciones de Celeste Massin, la elipsis se materializa a través de objetos cotidianos —muebles, prendas e incluso cabellos— que operan como huellas de lo ausente. La artista nacida en Chaco, Argentina en el año 1980, se ha formado en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste, en los Programas de Clínicas de Producción y Análisis de Obra del Fondo Nacional de las Artes, en residencias y campamentos artísticos curatoriales.

Desapego se exhibió por primera vez en el año 2014, en el marco de la muestra *Cosas nuestras: sobre la diversidad en el imaginario de lo femenino* que fue curada por Roxana Toledo y tuvo lugar en la sala 2 del Museo de Bellas Artes René Brusau, de la Provincia del Chaco. En cuanto a la muestra, la curadora dice que:

[...] motivada por el índice de violencia hacia las mujeres que se puede notar en la provincia, propone una muestra que gira en torno a las creencias, modos de ser y hacer en relación a la conformación del imaginario de lo femenino, es decir, sobre los distintos modelos y representaciones que se producen en relación a la mujer y a lo femenino, en el imaginario de una sociedad (R. Toledo, comunicación personal, 16 de abril de 2024).

Formalmente, la obra [Figuras 3 y 4] es una instalación/objeto de 1,50 x 1,60 x 0,80 metros conformada por un banco y dos espejos, uno de ellos se apoya sobre el banco y a su vez, sobre el espejo se apoyan una especie de ovillos irregulares hechos a partir del propio cabello de la artista. Además, hay una delimitación del espacio lograda por medio de un semicírculo de vinilo ubicado debajo del banco que podría remitir a lo íntimo. La presencia del cabello humano y el espejo, sugieren

la presencia de un cuerpo, la posibilidad de reflejo refuerza esta idea. Al respecto, la artista señala que se trata de elementos que confluyen en una «singular relación de influencia, representación y negación de sí mismos» y que busca abordar en su obra «la imagen de la mujer, los modelos de belleza en nuestra sociedad, lo que una es, lo que desea ser, la imagen que se espera» (Celeste Massin, s. f.).

Si bien, esta instalación refiere a un cuerpo, este no aparece de forma explícita, sino que está representado nuevamente por medio de la figura retórica de la elipsis. En una escena que remite a la intimidad de un baño, podemos ver dos espejos: uno que se dirige al espectador y otro que está ubicado de modo tal que no permite el reflejo de quién observa. Sobre este último, se apoyan estos ovillos de pelo que la artista fue modelando con los dedos y que, por su forma, nos recuerdan a las crisálidas de las mariposas. La decisión de incluir su propio cabello en la instalación nos permite identificar en esta obra la presencia material de la autora, un guiño similar al de Clara Petters que se retrataba a sí misma en los reflejos de las superficies brillantes de los objetos representados en sus bodegones.

El espejo es un elemento que aparece de manera recurrente en la pintura occidental, sobre todo en desnudos femeninos. En algunas de ellas, el mismo representa la vanidad o se utiliza como un recurso para que la mujer que protagoniza el cuadro mire hacia afuera del mismo, es decir, hacia el espectador (Berger, [1972] 2000, p. 29). Sin embargo, el espejo también refiere al punto de vista, esta obra en particular plantea dos: el de la mirada del otro y el de la mirada hacia una misma, definida por el reflejo, que no podemos ver, de la mujer que protagoniza esta escena íntima.

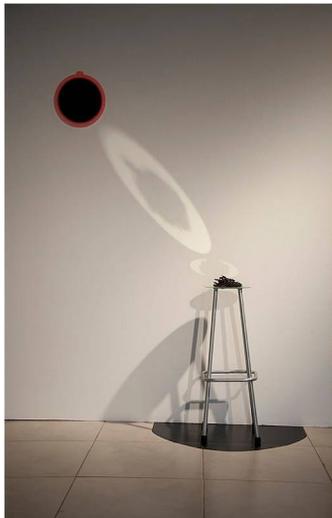


Figura 3. Celeste Massin (2014). *Desapego*. Fotografía digital, archivo personal de la artista, publicada en <https://celestemassin.wixsite.com/celestemassin>



Figura 4. Celeste Massin, *Desapego* (2014). Fotografía digital, archivo personal de la artista, publicada en <https://celestemassin.wixsite.com/celestemassin>

FUERA DE STOCK

En la obra de Patricia Hakim, la narrativa visual se articula a través del vacío presente en envases, blisters, botellas antropomorfas u otros recipientes, que evocan la ausencia del cuerpo, especialmente el femenino. Estos, lejos de ser meros contenedores, operan como metáforas de lo incompleto. La artista nació en CABA, Argentina, en 1963, es egresada de la escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. En su extensa carrera trabajó con sistemas de producción industriales, de termoformado, en investigación de materiales y en colaboración constante con el diseñador industrial Jorge Chernoff. Su trabajo propone una desfetichización del objeto artístico, sobre el que indica: «No me interesaba el objeto per se artístico sino lo que uno podía proponer, y tampoco me interesaba la idea del mercado, sino el del arte como una herramienta de transmisión y luego de construcción» (Patricia Hakim, s. f.).

Blisters del cuerpo es una serie de objetos, instalaciones y *site specific*s realizados en el año 1999 donde la artista construye envases plásticos para partes del cuerpo realizados mediante el proceso de termoformado. La misma está compuesta por varios objetos y/o instalaciones: *S/T* es un objeto compuesto por aproximadamente 50 moldes superpuestos de una mama, que fueron troquelados para dar forma a estos envases plásticos transparentes. Los moldes se encuentran unidos entre sí por medio de tubos separadores de bronce zincado y apoyados sobre una base que imita el acero inoxidable. *Paula, Ingrid, Alicia* es una serie de retratos compuestos

por envases termoformados de bocas, narices y mentones. *S/T* [Figura 5] es una instalación de *site specific* compuesta por ocho blisters de bocas, narices y mamas que cuelgan de la pared por medio de ganchos blancos, dos espejos rectangulares y un cesto de basura donde también se colocaron algunos de ellos. En cuanto a su construcción, estos son resultado de un complejo proceso que implica, por un lado: la construcción del molde y por otro, el troquelado. La construcción del molde inicia con la obtención del negativo, el cual se hace a partir del calcado con látex sobre el cuerpo de modelos reales que, en este caso, fueron seis. Este negativo, a su vez, se llena de yeso para obtener un positivo que luego se copia en fundición de aluminio y así obtener las matrices que luego serán utilizadas para finalmente lograr el molde mediante el termoformado de PVC. Para su troquelado, estas piezas son colocadas en una prensa que tiene una matriz con la forma y dimensiones de los envases que podemos ver en las imágenes y que tiene la particularidad de dar un golpe seco y contundente sobre la pieza de PVC, logrando un corte limpio de la pieza.

En esta serie, la artista «plantea un juego alegórico entre el arte, el cuerpo, el consumo, el estereotipo, la (in)satisfacción y el anhelo» (Patricia Hakim, s. f.). El cuerpo femenino es presentado de forma fragmentada, mediante moldes de material transparente que recuerda al de los envases de productos de producción industrial. La idea de vacío es central en esta obra, en el sentido que el envase da cuenta de la falta de algo que debería contener. La misma se logra por medio del PVC, un material transparente que nos permite ver que estos envases no contienen nada en su interior. El criterio para elegir qué partes del cuerpo iban a ser moldeadas tiene que ver, según explica la artista, con que generalmente son las narices, las bocas, los mentones y las mamas, las partes del cuerpo que se buscan transformar por medio de cirugías plásticas. La industrialización del proceso de producción permite una producción en serie, estandarizada, que por medio de la repetición construye la idea de un cuerpo estándar o ideal, planteando la discusión acerca de los estándares de belleza que pesan sobre las mujeres en nuestra sociedad y los procedimientos a los que estas se someten para intentar alcanzarlos. A su vez, estos moldes se presentan a partir de ganchos, los mismos que se utilizan para la exhibición de productos; dos espejos que refieren a la mirada, en este caso externa puesto que los mismos están ubicados de forma tal que el espectador puede reflejarse en ellos; y un cesto de basura que introduce la idea del descarte.



Figura 5. Patricia Hakim (1999), S/T, de la serie *Blisters del cuerpo*. Archivo personal de la artista, publicado en <https://patriciahakim.com.ar>

ALGUNAS CONCLUSIONES

Retomando la reflexión de Cassarino acerca de la ropa como «aquello que viste al cuerpo pero que desnuda otras realidades» (s. f.), podemos trazar un paralelismo con la diferencia que establece John Berger ([1972] 2000) entre el desnudo y la desnudez. Para el autor, «Estar desnudo es ser uno mismo. Ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros, y, sin embargo, no ser reconocido por uno mismo. Para que un cuerpo desnudo se convierta en un desnudo es preciso que se vea como un objeto» ([1972] 2000, p. 62).

En este sentido, *Puente Kyha* habilita reflexiones en torno a la representación del cuerpo de las mujeres indígenas, quienes han sufrido una doble opresión: por su género y por su etnia. Entonces, la elipsis ya no sólo viene a romper con esta tradición que muestra al cuerpo femenino como objeto de consumo, sino también con aquella donde el cuerpo indígena se muestra como objeto de estudio, como sucedía, por ejemplo en las fotografías antropométricas de principios del siglo XX. Por su parte, *Desapego* y la serie *Blisters del cuerpo* ponen el foco en las presiones que pesan sobre mujeres en la actualidad: Massin desde la intimidad del baño, plantea la idea de la mirada externa y la mirada de una misma sobre su cuerpo. Y Hakim, desde la visibilización de los procedimientos quirúrgicos a los que se someten las mujeres para alcanzar los estándares de belleza establecidos en nuestra sociedad.

Entonces, a través del vestido, el espejo, el cabello y moldes del cuerpo de modelos reales, las artistas plantean una ausencia/presencia del cuerpo femenino que podría responder a esta emergencia de una nueva iconografía, a esta posibilidad de representación sin recurrir al desnudo, donde la elipsis se constituye como la estrategia formal que permite cuestionar el problema de la representación de las mujeres, imaginar otras representaciones y rebelarse al orden social.

REFERENCIAS

- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Editorial Paidós.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili S.A.
- Casarino, C. (s. f.). Página web de la artista. <https://www.claudiacasarino.com/es>
- Ciafardo, M. (2020). *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa*. Papel Cosido.
- Durand, J. (1972). Retórica e imagen publicitaria. En Ch. Metz y otros, *Análisis de las imágenes* (pp. 81-115). Editorial Tiempo contemporáneo.
- Geat, A. (2020). *Lo personal es artístico. Cuestiones de género y feminismo en las artes visuales del Nordeste argentino* [Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de Córdoba].
- Giunta, A. (2017). Artistas mujeres en América Latina. Notas para un análisis político de las imágenes. *Atlántica*, 58(3), 1-4. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/82538>
- Gluzman, G. (2013). El vértigo de lo lento de Mónica Millán: presentar mundos. *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 2, 1-13. <https://caiana.caiana.com.ar/wp-content/uploads/2023/03/gluzman-1.pdf>
- Hakim, P. (s. f.). Página web de la artista. <https://patriciahakim.com.ar>
- Massin, C. (s. f.). Página web de la artista. <https://celestemassin.wixsite.com/celestemassin>
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Editorial Cátedra.
- Nead, L. (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos / Alianza, Traducción de Carmen González Martín.
- Olmedo Barchello, S. M, Achinelli Báez, M. F. y Ayala Alfonso, D. E. (2016). Asociatividad en las mujeres tejedoras paraguayas en el distrito de Yataity, Guairá, Paraguay. *Revista Internacional de Investigación en Ciencias Sociales*, 12(1), 43-60. <https://doi.org/10.18004/riics.2016.julio.43-60>

Costumbres históricas en el copleo con caja. Jujuy prehispánico y colonial (Noroeste Argentino)
Enrique Normando Cruz
Arte e Investigación (N. ° 27), e120, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e120>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

COSTUMBRES HISTÓRICAS EN EL COPLEO CON CAJA JUJUY PREHISPÁNICO Y COLONIAL (NOROESTE ARGENTINO)

HISTORICAL CUSTOMS IN COPLEO WITH A BOX PRE-HISPANIC AND COLONIAL JUJUY (NORTHWESTERN ARGENTINA)

ENRIQUE NORMANDO CRUZ | profecruz@yahoo.com.ar; <https://orcid.org/0000-0003-4099-2609>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad Nacional de Jujuy. Argentina

Recibido 14/03/2025 | Aceptado 09/06/2025

RESUMEN

La literatura etnográfica acerca de las tradiciones populares festivas del Noroeste Argentino y en particular del mundo andino de la provincia de Jujuy, ha reconocido la relevancia de la interpretación musical de cantares con tambores y las vincula especialmente con el pasado prehispánico. En este artículo y desde una perspectiva de historia cultural, se discute críticamente esta alusión historiográfica y se precisan con iconografías, narrativas y documentos históricos originales, los artefactos, los temas y el género en relación con las costumbres coloniales y prehispánicas de los cantares con tambores.¹

PALABRAS CLAVE

costumbres; tambor; coplas; Jujuy; Argentina

ABSTRACT

Ethnographic literature on the popular festive traditions of Northwest Argentina, and particularly the Andean region of the province of Jujuy, has recognized the importance of the musical performance of songs with drums and links them especially to the pre-Hispanic past. This article, from a cultural history perspective, critically discusses this historiographical allusion and, using iconographies, narratives, and original historical documents, clarifies the artifacts, themes, and genre in relation to the colonial and pre-hispanic customs of songs with drums.

KEYWORDS

customs; drum; coplas; Jujuy; Argentina

1 A las direcciones del Archivo General de la Nación Argentina, Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia, a Silvina Anglada directora del Archivo de Tribunales de Jujuy y a Gregorio Caro Figueroa director de la Biblioteca "J. Armando Caro".



La caja es un tipo de tambor compuesto tradicionalmente por un parche percutor de cuero de cabra y resonador de pellejo de estómago de vaca atravesado por una trenza de crin de caballo (Bravo Herrera, 2011). Con ella se interpretan músicas y cantares en el Noroeste Argentino (NOA) desde la época prehispánica y la época colonial, hasta la actualidad moderna.

Se trata de una costumbre, una actuación histórica de la que participamos activamente quienes habitamos en el Noroeste Argentino (NOA), y que ha sido inventada también como una tradición que describiremos en su filiación, aunque podría ser reinterpretada de otra manera (Burke, 2000, p. 16). Así, en la investigación histórica realizada acerca de los instrumentos musicales y la interpretación de cantares, nos interesa establecer su aparición y consolidación antes que su proyección al presente o su supervivencia (Hobsbawm, 2002, pp. 7-8). Para ello partimos de establecer esta relevante actuación en el contexto de Jujuy en el NOA, como una práctica tradicional para así indagar su filiación con el pasado. Pues el mismo no ha sido considerado de manera suficiente por la literatura, aun cuando es el que define las identidades mestizas de la modernidad americana (Gruzinski, 2007).

A continuación, planteamos la problemática etnográfica en el caso de Jujuy, describimos las fuentes seleccionadas y con estos documentos inéditos, desarrollaremos la historia de los cantares y los tambores en la época prehispánica y colonial. Proponiendo en virtud de las relaciones histórico-culturales que el espacio de estudio mantuvo con el Perú, Charcas y Río de la Plata, que las inferencias históricas locales sobre los antecedentes históricos del copleo con caja puedan ampliarse regionalmente.

EL PROBLEMA, LA METODOLOGÍA Y LAS FUENTES

Actualmente en el NOA los cantares con caja se denominan regionalmente vidalas, bagualas o coplas (Arosteguy, 2022). Interpreté una de ellas a la entrada de una feria campesina de Salta,² para una reconocida intérprete que opinó de mi improvisada actuación: «¡Qué feo que cantas!». El instrumento que utilicé para la performance es herencia de Florinda Cruz de Tejerina. Según me relató numerosas veces mi madre, la abuela copleaba en fiestas, carnavales y reuniones familiares cuando ya avanzada la jornada jocosa le decían los parientes: «cántese unas coplitas tía». La caja se averió por el uso intensivo y cierto descuido luego la muerte de Florinda, por lo que lo hicimos reparar por un gaucho de los Paños (Jujuy), que era conocedor del tipo de madera y cueros que debían utilizarse. La buena tarea del lutier lo confirman los comentarios con cierta envidia que bagualeras y bagualeros,

² En esta feria se venden productos y alimentos elaborados por las y los campesinos de la Quebrada del Toro y de la Puna de Salta. Espacio regional el de la Puna que se extiende entre el Sur de Bolivia, parte de Jujuy, Salta y Catamarca.

y copleras y copleros me hacen en las fiestas del NOA respecto al excelente sonido que emana cuando la golpeo al acompañar musicalmente los cantos en las ruedas de copleo.

Con la caja heredada [Figura 1] interpreté una que otra conocida copla con entonación de carnaval en escenarios festivos de la Puna de Salta, se acompañó las rimas en las rondas de los carnavales del NOA, e improvisé el siguiente par en un evento académico en la Universidad Nacional de Jujuy

Coya me dicen señores,
hoy mañana y antiayer.
Como coya sí señores,
ansi los voy a vencer.

Este cantar de mi pueblo,
sólo me queda llorar.
Quinientos años de lucha,
y no se puede ganar.



Figura 1. Caja moderna (2025)

En las actuaciones artísticas no profesionales realizadas desde hace más de una década en las numerosas y variadas fiestas de las Punas, Valles y Quebradas de Jujuy y Salta en el NOA, observé la actuación de mujeres jóvenes y adultas en el copleo con cajas, como acciones de reivindicación del género femenino moderno con referencias al pasado indígena con insignias del *Tawantinsuyu* (Koeltzsch, 2022, p. 1279), portando evidencias de identidad universitaria y referencias a patrias locales del NOA, urbes inmigrantes europeas de Argentina, de Latinoamérica y del Occidente Europeo (Gruzinski, 2010).

Lo observado en estos eventos festivos de las tradiciones artísticas de recitado y cantado de coplas con acompañamiento de cajas, concuerda con las interpretaciones etnográficas que las consideran actuaciones que dan lugar a reivindicaciones indígenas referidas al pasado inca (Vázquez Zuleta, 1967; Cámara de Landa, 2006; González Ortiz, Ramos & Ontiveros Yulquilla, 2023); protagonizadas por las mujeres (Cardinale, 2019; Vargas, 2021; Zapana, 2017), y que escenifican las luchas feministas y progresistas modernas de Argentina (Sánchez Patzi, 2021).

Sin embargo, como historiador, me sorprendió que la referencia tradicional al pasado inmediato fuera al pasado colonial moderno sino al prehispánico inca. Por lo que en función de ello y concordando con Bloch en que la comprensión del significado del pasado está en parte en el presente:

Un fenómeno histórico nunca se explica plenamente fuera del estudio de su momento. Esto es cierto para todas las etapas de la evolución. Para la que vivimos y para las otras. El proverbio árabe lo dijo antes que nosotros 'Los hombres se parecen más a su tiempo que a sus padres' (1998, p. 147).

Plantéé como hipótesis que los *padres* de los y las copleras con caja no fueron, los incas de los tiempos prehispánicos (Arosteguy, 2022; Mirande, 2018; Avenburg, 2010; Vega & De Ieso, 2019; Zapana, 2017), sino que las paternidades deben buscarse en las costumbres históricas anotadas en documentos coloniales que se encuentran en archivos de Jujuy, Argentina y Bolivia. Y si consideramos que los *abuelos* de la actuación histórica vivieron en los tiempos prehispánicos, hay que revisar las interpretaciones arqueológicas y etnohistóricas locales, amén de realizar una crítica a las crónicas peruanas como fuentes del pasado del NOA.

En consideración a esta crítica histórica, elaboré una muestra de documentación arqueológica, etnohistórica, iconográfica y escrita de carácter pública estatal y gubernamental que se identificó desde una perspectiva de narrativa cultural (Burke, 2000). Son ilustraciones, reglamentos gubernamentales, expedientes civiles y disposiciones eclesiásticas sobre las representaciones espectaculares

que incumben los instrumentos y cantares en Jujuy y el NOA y constituyen un conjunto amplio de fuentes con las que se presenta una original descripción de las costumbres delopleo con caja en la época colonial y prehispánica.

CAJAS Y CANTARES PREHISPÁNICOS Y COLONIALES (SIGLOS XV-XIX)

Los primeros registros en Jujuy de instrumentos musicales figuran en el arte rupestre de los actuales departamentos de Cochinoca y de Humahuaca. En Abdón Castro Tolay —anteriormente Barrancas—, punto de conexión entre la Puna y la Quebrada de Humahuaca, se encontró un «arte rupestre pintado de la época de la primera cerámica, aproximadamente en el 500 antes de Cristo» (Fernández Distel, 2001, p. 21), con motivos de tambor o caja y flautista. Y en «Rodero», un «sitio rico en petrograbados [...] sobre el cauce del Río Grande» sin datación específica (Fernández Distel, 2001, p. 160), se ubicaron motivos de tambores [Figura 2].

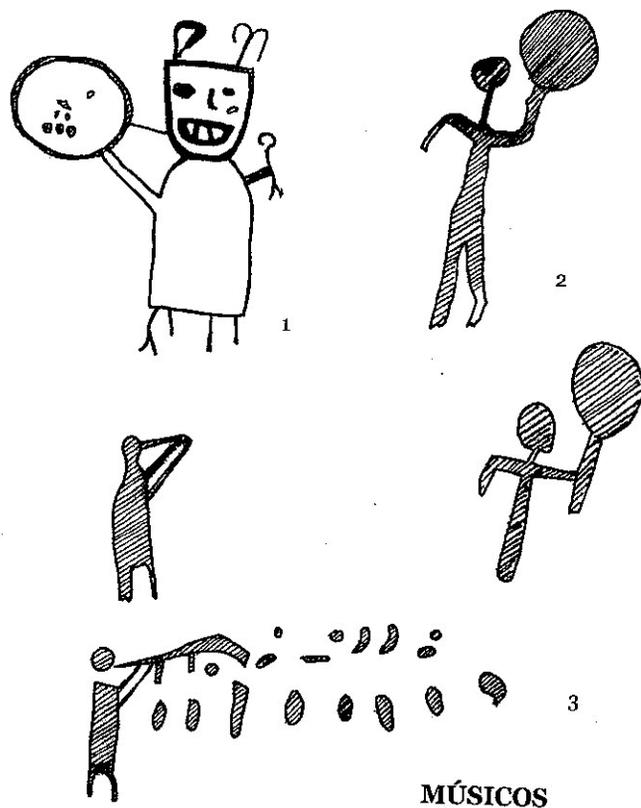


Figura 2. Fernández Distel (2013), iconografías (p. 61)

Los grabados y pinturas se consideran como formas simbólicas que expresan ideas, vivencias, plasman recuerdos y efectúan recuentos y surgen de la esfera religiosa y la vida cotidiana (Fernández Distel, 2001, p. 7). Las producciones se desarrollaron en contextos festivos, musicales y bailables, porque en esta región las celebraciones fueron de amplia práctica desde mucho antes de la invasión Inca a la región y continuaron bajo el dominio de los quechuas del Cusco (Nielsen, 2010). Este contexto iconográfico local no ha sido tomado en cuenta respecto a la génesis histórica del copleo con caja, sino que se considera solo la historia del Tawantinsuyu. Al respecto tampoco se tiene en cuenta que recién alrededor de 1430 los incas ocupan los altiplanos y estribaciones andinas de Jujuy, estableciendo una frontera o «marka» en la Quebrada de Humahuaca para con los cusqueños (Nielsen, 2010, p. 110).

Me refiero a que los estudios sobre la interpretación de las coplas con caja citan como única fuente de su historia prehispánica en Jujuy, a la conocida crónica adjudicada al mestizo de inca Guamán Poma de Ayala (González Ortiz, Ramos & Ontiveros Yulquilla, 2023; Mirande, 2018; Mennelli, 2010). En la muy citada fuente se deben distinguir las ilustraciones de interpretación musical con membranófonos de la época inca de las de la época hispana. Corresponden a los tiempos bajo el gobierno del Tawantinsuyu las ilustraciones 326, 324, 320, 258, 242 y 130; a la época siguiente del gobierno colonial hispano pertenecen las imágenes 1135, 862, 847, 554 y la 44, porque, aunque el tambor es más grande que los otros, la performance de ejecución es similar (Poma de Ayala, 1615/1616).

También se puede interpretar que hay diferencia en el fijado y la tensión de la membrana de percusión entre los instrumentos dibujados en la época inca e hispana. Asimismo, los dibujos concuerdan en retratar a mujeres junto a varones —salvo la numerada 1135—, y a pesar de que las féminas son las que interpretan las cajas, los hombres destacan como en el dibujo de «La borrachera. Machasca» [Figura 3].

La poderosa presencia de hombres en las actuaciones femeninas con membranófonos retratadas en la crónica de la época del gobierno inca [Figura 3], también aparece en las narrativas gubernamentales y estatales de la siguiente época colonial.

Al respecto de la relevancia de las celebraciones para el gobierno y el Estado colonial, López Cantos propone que las fiestas se caracterizaban por la espectacularidad barroca porque eran imprescindibles en el Antiguo Régimen para permitir las prácticas de poder (1992, p. 17). Por ello, es que en esta época participaban todos y todas en la constitución de los tres pilares festivos de los ruidos provocados por salvas y fuegos de artificio, los sonidos musicales y en los bailes y danzas (López Cantos, 1992; Koeltzsch & Cruz, 2022).



Figura 3. Poma de Ayala, *Nueva crónica* (1615/1616), p. 862

Una de estas funciones teatrales eran las corridas de toros³ que se realizaban en eventos importantes. Como la que acaece en 1766 en la Villa Imperial de Potosí, cuando los comerciantes organizan una función de tauromaquia para el «jueves de comadres». Costeando lo necesario para el toreo y pagando a los músicos varones: «Ítem por cuatro cajeros y un clarinero a peso» e «Ítem por el clarinero que anduvo las calles» (Vecinos, 1766).

La referencia documental a que los intérpretes musicales en funciones públicas son siempre varones, se repite en la lectura en bando de las leyes que se hacían con «toque de caja». Ejemplo de estas performances es la que llevan adelante los alcaldes de Jujuy en el año 1736, al reglamentar los horarios, servicios y orden estamental que debían guardar y respetar las tiendas y pulperías respecto al consumo de bebidas alcohólicas entre los clientes indios, negros y mulatos libres y esclavos:

³ Las corridas de toros en los Reinos de las Indias remite a la costumbre de la Alta Edad Media Europea de lidia festiva pública con toros bravos.

Yo el coronel Bartolomé José Domínguez vecino feudatario y alcalde ordinario de primer voto de esta ciudad su jurisdicción por su majestad (que Dios guarde) en la plaza pública de esta dicha ciudad hice pública y se publicó el auto de vistas y fojas por mi proveído, al concurso de gente que al toque de caja concurrió a voz de pregonero según y cómo en él se contiene y para que conste lo pongo por diligencia (Domínguez, 1736, s. p.).

La interpretación musical en performances masculinas también se verifica en la prohibición del uso de armas cortas y las penas dispuestas para los que desobedecieran la Real provisión firmada en Buen Retiro en el año 1759 y publicada en Salta y Jujuy en 1762. La actuación a cargo de los vecinos, sus sirvientes y soldados, se hace en bando, con caja y con un agregado castrense: «ordenamos y mandamos que en el día de mayor concurso se publique a son de caja de guerra en las esquinas principales de esta dicha ciudad para que llegue a noticia de todos y que ninguno alegue ignorancia» (Real provisión, 1759).

La referencia a la interpretación de la caja como actuación militar también figura en la legislación del gobernador del Tucumán, que ordena delatar a los desertores que iban destinados a Chuquisaca para mantener el orden en las sublevaciones andinas de la década de 1780: «se publicó este bando en la forma ordinaria, a usanza de guerra con estrépitos de cajas y escolta de soldados, por las calles acostumbradas de que doy fe» (Mestre, 1781).

Esta artefactualidad militar de los instrumentos musicales y las actuaciones estatales masculinas también han sido reconocidas por la literatura en la identificación de la «guardia estatal celestial» de los arcángeles arcabuceros (Mujica Pinilla, 1996), y encuentra representatividad local en un lienzo del Perú del siglo XVII que actualmente se exhibe en el templo del pueblo de Casabindo [Figura 4].

Los instrumentos musicales interpretados por varones vecinos, soldados y sirvientes a «usanza de guerra» y por arcángeles arcabuceros en las performances públicas del gobierno colonial, también aparecen en las actuaciones populares del Antiguo Régimen.

Alonso Carrió de la Vandra al recorrer en la década de 1770 las ciudades del Tucumán en su tránsito al Perú, describe que en esta región en lugar del «taborilillo de los indios», los «negros» usaban «un tronco hueco, y a los dos extremos le ciñen un pellejo tosco. Este tambor le carga un negro, tendido sobre su cabeza, y otro va por detrás, con dos palitos en la mano en figura de zancos, golpeando el cuero con sus puntas» (1776/1985, pp. 175-176).



Figura 4. Casabindo (XVII)

Lo que plantea el funcionario de postas español, es que lo que distingue el instrumento indígena del de los «negros bozales»,⁴ es decir, el tamaño y las actuaciones que habilitan: evidentemente bailables las de los negros a diferencia de las de los indios.

A la vinculación entre música y baile, las autoridades porteñas de la segunda mitad del siglo XVIII agregaran las relaciones sexuales. El gobernador de Buenos Aires en 1766 pautara en el noveno ítem de una ordenanza:

que no se permitan los bailes indecentes que acostumbran tener los negros ni juntas de ellos ni con mulatos, indios o mestizos, ni tampoco los juegos de que usan en cuadrillas en el bajo del río ni extramuros ni en otra parte alguna (Cevallos, 1766, s. p.).

El siguiente gobernador reiteró la normativa (Bucarelli, 1766). En 1770 se explicitará la vinculación entre la danza y el instrumento: «Ítem, que se prohíben los bailes indecentes que al toque de su tambor acostumbran los negros, si bien podrán públicamente bailar aquellas damas de que usan en la fiesta que celebran en esta ciudad» (Anzoátegui, 2004, p. 275). Y en 1776 se unificará la performance del tambor y la danza al disponer en el ítem siete:

Asimismo, prohíbo los bailes que con el nombre de tambo usan los negros, en que se relajan y distraen del servicio de sus amos para entregarse a una diversión que envuelve acciones y movimientos indecentes y cantares obscenos, con gravamen de las conciencias de unos y de otros (Anzoátegui, 2004, p. 309).

⁴ Bozal es el término coloquial colonial en el Tucumán para referir a los esclavos afros no aculturados a lo hispano.

Aludimos a las disposiciones porteñas, porque desde el último cuarto del siglo XVIII Buenos Aires es la capital virreinal con jurisdicción sobre el Tucumán, y las pautas que vinculan los tambores y las danzas con las identidades afros se repetirán en las ciudades de Jujuy, Salta y Tucumán. Ejemplo de ello es lo que estipula el gobernador en una orden publicada en Jujuy y Salta por bando en la que prohíbe: «Que los negros no se junten a los escandalosos bailes que acostumbran con su tambor bajo la pena de cincuenta azotes siempre, que tal hicieren» (Arriaga, 1774, s.p).

Además de vincular tambores y bailes con las identidades afroamericanas y las de los indios y las plebes urbanas coloniales, la narrativa gubernamental y estatal hispana agrega las interpretaciones de cantos. Los cantares tipos coplas a principios del siglo XX fueron reconocidos como un género de múltiple influencia española, indígena e hispanoamericana (Carrizo, 1934, pp. CXXI-CXXX). Síntesis entre lo hispano e indígena con lo que concuerdan los estudios de las coplas de Jujuy (Mirande, 2010; Mirande, 2018).

En cuanto al registro documental colonial de los cantares tipo coplas, destaca en ellas el aspecto performativo de lo sexual. Diversas disposiciones eclesiásticas emanadas de la diócesis del Tucumán entre el XVI y XVII, vincularon como una sola actuación los cantares con el baile, el tañer instrumental y el exceso sexual. Considerando que los «cantares» deben ser prohibidos por su carácter «torpe», «lascivo», «deshonesto» (Toscano, 1906, pp. 527- 574) y «profano» (Toscano, 1906, pp. 150-155).

El exceso sexual en los cantares es particularmente adjudicado en el año 1776 a las funciones de los negros por el teniente de rey y gobernador interino de la ciudad de Buenos Aires: «prohíbo los bailes que con el nombre de tambo usan los negros, en que se relajan y distraen del servicio de sus amos para entregarse a una diversión que envuelve acciones y movimientos indecentes y cantares obscenos, con gravamen de las conciencias» (Anzoátegui, 2004, p. 309).

En línea con esta representación sexual de los excesos, los capitulares de Jujuy prohibirán que toda persona de «sexo y naturaleza que fuere» se junten en «pandillas» «a deshora de la noche», realicen «músicas infamatorias y escandalosas» y, en particular, se dediquen a cantar «versos» contra otras personas «con poco temor a Dios, y perdimiento de respeto a la real justicias» (Alcaldes, 1778, s. p.).

En los casos que los cantares tuvieran contenidos expresivos de odios y rencores personales, se los conoce en los Reinos de las Indias como «libelos infamatorios» (Fernández Dávila, 1781). Considerando la literatura que podían tener forma escrita u oral y, cuando oral, tomaban el formato de la copla (Ruiz Astiz, 2009, p. 99).

La última alusión documental histórica colonial a la interpretación de cantares con cajas es de mediados del siglo XIX. Considera para ello la tarea artística realizada en la nueva y vecina al Tucumán República de Bolivia, por el pintor y músico Melchor María Mercad de quien se interpreta tuvo un amplio conocimiento de lo «vernáculo» (Mendoza Loza, 2019, p. 37).

En la obra de Mercado, lo festivo, carnestolendo, musical y dancístico tiene importante lugar. En varias de sus acuarelas se identifican actuaciones con membranófonos similares a las actuales cajas con las que se coplea en Jujuy, en iconografías en las que predominan las actuaciones masculinas. Como la lámina 14 de Instrumentos musicales del sur de Potosí, en la que las vestimentas de las intérpretes musicales son femeninas y los rostros tienen varoniles bigotes y barbas [Figura 5].



Figura 5. Mercado, *Álbum* (1841-1869/2019), p. 74

REFLEXIONES FINALES

El objetivo de la investigación que dio lugar a este artículo fue traer a escena el «recuerdo» (Burke, 2000, p. 85) histórico y documental de los cantares con caja en Jujuy y el Tucumán, porque las performances festivas modernas en el NOA no consideran las costumbres coloniales y aunque refieren a los tiempos prehispánicos, solo registran la historia del Tawantinsuyu y no citan datos locales. De este modo, actúan una tradición histórica inventada en la selección de esos pasados y en la didáctica de valores estatales, nacionales y modernos que en la repetición pretende inculcar (Hobsbawm, 2002, p. 8).

En la revisión historiográfica cultural auxiliada por la arqueología, la etnohistoria y la iconografía, se reconoce la filiación (Bloch, 1998, p. 141), con el pasado prehispánico regional. En el arte rupestre y las interpretaciones arqueológicas, se

atisba la conjunción entre lo festivo, el embriagamiento, la musicalidad y la danza que además hoy tienen amplio registro etnográfico regional (Koeltzsch, 2021).

Respecto a la adjudicación en las costumbres históricas locales del ejercicio exclusivamente femenino en el copleo con caja prehispánico, el registro de ello en las ilustraciones de la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (Poma de Ayala, 1615/1616), debe ser interpretado en el contexto conquistador en el Tucumán de los incas y que cuando representan el protagonismo femenino lo hacen desde la didáctica estatal y gubernamental imperial.

Tal vez por este motivo esa costumbre estatal se seleccionó en desmedro de las iconografías no estatales locales. Resonando con fuerza el presente (Boucheron, 2018, p.19) de una sociedad argentina con modernas performances progresistas asociadas a la apropiación y control administrativo del Estado (Segato, 2016, p. 26). En el período siguiente al prehispánico, las narrativas coloniales gubernamentales de los instrumentos musicales, y las ejecuciones de cantares de manera popular con irreverencia en las relaciones de género configuran una forma cultural porque revela lo artístico en las relaciones de poder del Antiguo Régimen (Burke, 2000; Cruz & Koeltzsch, 2020).

Como forma cultural colonial las actuaciones con cajas son ubicadas de manera estatal y gubernamental en un lugar central de todo acto público. Se trataron de performances promovidas por el gobierno cuando pretendían legitimar la ley y el dominio colonial y que a veces se tornaban peligrosas para dicho orden. Esto sucedía cuando el tañer de las cajas se combinaba con bailes, cantares y versos realizados en grupos o pandillas en actuaciones predominantemente varoniles, nocturnas en las que se confundían los sexos, estados —indios, negros e hispanos— y se faltaba el respeto con deshonestidad, impureza y difamación.

Finalmente, a mediados del siglo XIX las acuarelas de la vida popular en Bolivia siguen mostrando la iconografía del poder masculino en las actuaciones dancísticas y musicales con cajas, en un ejemplo regional del machismo eclosionado luego de la crisis del Antiguo Régimen en América Latina (Lipsett-Rivera, 2019).

REFERENCIAS

Alcaldes (1778). *Auto* [Manuscrito inédito]. Archivo de Tribunales de Jujuy (ATJ), Legajo 52-1723.

Anzoátegui, V. T. (2004). *Los bandos de buen gobierno del Río de la Plata, Tucumán y Cuyo (época hispánica)*. IIHD.

Arosteguy, A. (2022). La vidala del Noroeste Argentino: un compendio de silencios, coplas y energías cósmicas. *GEOUSP*, 26(3), 1-21. <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2022.198497.es>

- Arriaga, A. de (1774). *Auto* [Manuscrito inédito]. Archivo Histórico de Jujuy- Archivo Ricardo Rojas (AHJ-ARR), IX-2, legajillo 2.
- Avenburg, K. (2010). Comidas y copleadas. Reflexiones en torno al carnaval iruyano (Salta, Argentina). En E. N. Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 17-42). Purmamarka Ediciones.
- Bravo Herrera, F. E. (2011). El arte del contrapunto. La copla en el norte argentino. En Bernardoni, R. y Melis, A. (Eds.), *Verba Manent. Oralità e scrittura in America Latina en el Mediterraneo* [*Verba Manent. Oralidad y escritura en América Latina en el Mediterráneo*] (pp. 187-198). Artemide.
- Bloch, M. (1998). *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Fondo de Cultura Económica.
- Burke, P. (2000). *Formas de Historia Cultural*. Alianza Editorial.
- Boucheron, P. (2018). *Conjurar el miedo. Ensayo sobre la fuerza política de las imágenes. Siena, 1338*. Fondo de Cultura Económica.
- Bucarelli, F. de P. (1766). *Bando* [Manuscrito inédito]. Archivo General de la Nación (AGN), Bandos de los virreyes y gobernadores del Río de la Plata (1741-1809), 8.10.3.
- Cámara de Landa, E. (2006). *Entre Humahuaca y la Quiaca. Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Universidad de Valladolid.
- Cardinale, C. V. (2019). *El Día de Ahijados en la Quebrada de Humahuaca: Un espacio de socialización intergeneracional en la Argentina contemporánea* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Quilmes]. https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/1242/TM_2018_cardinale_019.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Carrizo, J. A. (1934). *Cancionero popular de Jujuy*. Universidad Nacional de Tucumán.
- Carrió de la Vandra, A. [1776] (1985). *El Lazarillo de ciegos caminantes*. Biblioteca Ayacucho.
- Cevallos, P. (1766). *Bando* [Manuscrito inédito]. Archivo General de la Nación, IX, Bandos de los virreyes y gobernadores del Río de la Plata (1741-1809), 8.10.3.
- Cruz, E. N. y Koeltzsch, G. K. (2020). El fandango como performance de Antiguo Régimen (Jujuy, siglos XVIII-XIX). *Relaciones*, (41-163), 138-161. <http://dx.doi.org/10.24901/rehs.v41i163.803>
- Domínguez, B. J. (1736). *Bando* [Manuscrito inédito]. AHJ-ARR, XXXIII-3.
- Fernández Dávila, T. (1781). *Auto* [Manuscrito inédito]. ATJ, 54-1765.
- Fernández Distel, A. (2001). *Catálogo del Arte Rupestre de Jujuy y su región*. Editorial Dunken.
- Fernández Distel, A. (2013). *Diseño indígena en el Noroeste Argentino*. Purmamarka Ediciones.
- González Ortiz, F., Ramos, M. M. y Ontiveros Yulquilla, A. (2023). *El carnaval de Humahuaca en el Kapaq Raymi*. EDIUNJU.
- Gruzinski, S. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Paidós.
- Gruzinski, S. (2010). *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. Fondo de Cultura Económica.

Hobsbawm, E. (2002). Introducción: la invención de la tradición. En E. Hobsbawm y T. Ranger (Eds.) *La invención de la tradición* (pp. 7-21). Crítica.

Koeltzsch, G. K. (2021). Entre comida y baile. El goce corporal en la Fiesta del Haba de Santa Rosa de Tastil (Salta, Argentina). *RIVAR*, 8(24), 145-164. <http://dx.doi.org/10.35588/rivar.v8i24.5188>

Koeltzsch, G.K. (2022). Repensar el patrimonio desde la autorreflexión. El uso de performances etnográficas para la investigación y educación. En *Open Science Research VIII* (pp. 1277-1295). Editora Científica Digital.

Koeltzsch, G.K. y Cruz, E.N. (2022). Reflexiones transdisciplinarias para el estudio del cuerpo y la danza en el periodo colonial. Un caso en el Tucumán (Jujuy, s. XVIII-XIX). *LATINOAMERICA*, (74), 103-129. <http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2022.74.57367>

Lipsett-Rivera, S. (2019). *The Origins of Macho. Men and Masculinity in Colonial Mexico* [Los Orígenes del Macho. Hombres y masculinidad en el México colonial]. University of New Mexico Press.

López Cantos, Á. (1992). *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*. Editorial Mapfre.

Mendoza Loza, G. (2019). Vocación de arte y drama histórico nacional en Bolivia: el pintor Melchor María Mercado (1816-1871) un precursor. En M. M. Mercado, *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)* (pp. 5-58). Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Mennelli, Y. (2010). Carnavales de cuadrillas de Humahuaca: características principales y dilemas actuales. En E. N. Cruz (ed.) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 75-109). Purmamarka Ediciones.

Mercado, M. M. (2019). *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Mestre, A. (1781). *Bando* [Manuscrito inédito]. AHJ-ARR, IX-2, Legajillo 2.

Mirande, M. E. (2010). 'Largenmé p'al Carnaval...' Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el Carnaval quebradeño. En E. N. Cruz (ed.) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 150-176). Purmamarka Ediciones.

Mirande, M. E. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. EDIUNJU.

Mujica Pinilla, R. (1996). *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Fondo de Cultura Económica.

Nielsen, A. E. (2010). *Celebrando con los antepasados. Arqueología del espacio público en Los Amarillos Quebrada de Humahuaca, Jujuy*. Mallku.

Poma de Ayala, F.G. (1615/1616). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Copenhague: Biblioteca Real. <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

Real provisión (1759). *Armas cortas* [Manuscrito inédito]. AHJ-ARR, X-1.

Ruiz Astiz, J. (2009). Herramientas de transmisión comunitaria: libelos y pasquines en la Navarra moderna. *Historia y Comunicación Social*, 14, 87-110. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0909110087A>

Sánchez Patzy, R. (2021). Rueda de coplas y mundos de experiencia en la quebrada y valles orientales de Jujuy. *Estudios Atacameños*, 67, e4202. <https://doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2021-0022>

Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficante de sueños.

Toscano, J. (1906). *El primitivo obispado del Tucumán y la iglesia de Salta*, tomo 1. Imprenta de M. Biedma e hijo.

Vargas, A. N. (2021). Canto con caja, corporalidad y circularidad: el Carnaval Jujeño (Argentina). *Revista Central de Sociología*, 13(13), 93-115. <https://www.centraldesociologia.cl/index.php/racs/article/view/134>

Vázquez Zuleta, S. (1967). *Carnaval de Humahuaca*. Ediciones Peña Blanca.

Vecinos (1766). *Corrida de toros* [Manuscrito inédito]. Expedientes Coloniales, 1766, 18-17 fs. Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia.

Vega, M. A. y De Ieso, L. C. (2019). El jueves de comadres en Tilcara: tradición y transformaciones en tiempos de reivindicaciones. *Mitológicas*, XXXIV, 49-74. <https://www.redalyc.org/journal/146/14661616003/html/>

Zapana, M. F. (2017). *La rueda coplera*. *Investigación con el Sistema procesual de ejecución*. EDIUNJU.

Indagación artística situada. Noción derivada del estudio de los procesos creativos
Gerardo Suter Latour y Zaira Eréndira Espíritu Contreras
Arte e Investigación (N. ° 27), e121, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e121>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

INDAGACIÓN ARTÍSTICA SITUADA NOCIÓN DERIVADA DEL ESTUDIO DE LOS PROCESOS CREATIVOS SITUATED ARTISTIC INQUIRY NOTION DERIVED FROM CREATIVE PROCESS

GERARDO SUTER LATOUR | suter.uaem@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9823-7273>
Facultad de Artes. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México

ZAIRA ERÉNDIRA ESPÍRITU CONTRERAS | zaira.espiritu@uaem.edu.mx; <https://orcid.org/0009-0001-8162-1073>
Facultad de Artes. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México

Recibo 28/03/2025 | Aceptado 05/06/2025

RESUMEN

La presente contribución tiene como base la experiencia proveniente de doce años de trabajo desarrollado en el marco de la Maestría en Producción Artística (MaPAvisual), adscrita a la Universidad Autónoma del Estado de Morelos en México. El artículo revisa la tensión existente entre el concepto de investigación y la práctica artística. Ante la hegemonía de los modelos científicos tradicionales de investigación que históricamente han cuestionado la importancia del arte como forma legítima de generación de conocimiento, proponemos transitar hacia la noción de indagación artística, alternativa conceptual y epistémica acorde con la especificidad de los procesos creativos.

PALABRAS CLAVE

indagación artística; prácticas creativas; procesos de experimentación; proyectos situados; academia

ABSTRACT

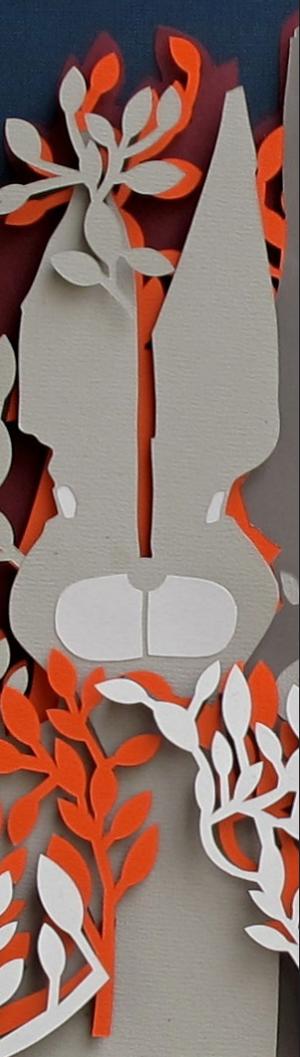
This contribution is based on the twelve-year experience developed within the framework of the Master's Degree in Artistic Production (MaPAvisual), within the Autonomous University of the State of Morelos in Mexico. The article examines the tension between the concept of research and artistic practice. Given the hegemony of traditional scientific research models that have historically questioned the importance of art as a legitimate form of knowledge generation, we propose moving towards the notion of *artistic inquiry*, as a conceptual and epistemic alternative in accordance with the specificity of creative processes.

KEYWORDS

artistic inquiry; creative practices; experimentation processes; situated projects; academy



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



EL ESTADO DE LA CUESTIÓN, METODOLOGÍA Y CONTEXTO

En el artículo «La investigación artística en el entorno académico», escrito y publicado en el año 2023 (Espíritu Contreras & Suter Latour), planteamos la paradoja que surgía al insertar la noción de investigación artística en espacios académicos que han privilegiado el método científico como modelo único de generación de conocimiento. Señalamos, en aquel momento, la necesidad de reconocer y validar las prácticas artísticas como procesos de producción de conocimiento que operan utilizando estrategias alternas, afines a las prácticas creativas y de experimentación, y que requieren de otros criterios de evaluación y reconocimiento, distintos de los que sigue la investigación científica. Tal reflexión permitió visibilizar las tensiones que persisten en los diversos contextos académicos latinoamericanos en torno al reconocimiento de los resultados provenientes de la investigación artística, así como la necesidad de generar espacios de convivencia entre distintos modelos investigativos.

Fue en el siglo XVII cuando pensadores como Francis Bacon, en Inglaterra, y René Descartes, en Francia, establecieron la investigación como el principal medio para la construcción del conocimiento, desarrollando metodologías basadas en la observación empírica, la experimentación y la duda metódica. La noción de investigación se institucionalizó durante la revolución científica y la modernidad. Proveniente del latín *investigāre*, que significa «ir en busca de una pista» o «buscar a partir de huellas», dicho concepto se consolidó históricamente como término hegemónico dentro del campo de la generación de conocimiento. Con el auge de la ciencia moderna, la investigación adquirió un carácter normativo en los círculos académicos y científicos europeos, consolidándose en universidades y centros de estudio como la *Royal Society* (1663)¹ en Inglaterra y la *Académie des Sciences* (1666) en Francia. Este desarrollo de la investigación científica fortaleció la idea de que el conocimiento debía ser verificable, replicable y racionalmente sustentado, estableciendo criterios de rigor que privilegiaron modelos cuantificables y predictivos.

Bajo esta lógica, al no ajustarse a los parámetros de objetividad y sistematicidad exigidos por la investigación científica, las artes quedaron excluidas del sistema. Los procesos artísticos, caracterizados por su indeterminación, subjetividad y modos de conocimiento experienciales, fueron relegados a un estatus solo de práctica o expresión, en lugar de ser reconocidos como formas legítimas de producción de conocimiento. La dicotomía entre ciencia y arte fue reforzada por el pensamiento cartesiano y positivista, que estableció la separación entre razón y emoción, entre conocimiento objetivo y experiencia subjetiva, entre *a priori* y *a posteriori*.

¹ «Cuando Thomas Hooke redactó, en 1663, los estatutos de la Royal Society, inscribió como su objetivo el de “perfeccionar el conocimiento de las cosas naturales y de todas las artes útiles, manufacturas, prácticas mecánicas, ingenios e invenciones por experimento”, agregando la frase: “sin ocuparse de teología, metafísica, moral, política, gramática, retórica o lógica.” Esos estatutos encarnaban ya la división de los modos de conocer, en lo que C. P. Snow después llamaría las “dos culturas”» (Wallerstein, [1996] 2006, pp. 4-5).

Cambios paradigmáticos en las artes, así como en las políticas institucionales académicas —derivadas de la firma del Tratado de Bolonia en 1999— permitieron que las prácticas artísticas fueran reconocidas dentro de la academia como productoras de conocimiento. Asimismo, la investigación basada en las artes, *Research in art and design* como la denominó Christopher Frayling en 1993, propició la apertura hacia nuevos horizontes epistémicos. Sin embargo, y sin negar sus avances, en la práctica institucional —particularmente en las universidades públicas latinoamericanas— el término investigación artística sigue generando tensiones y cuestionamientos. Paradójicamente, aún persiste la exigencia de que el resultado de la práctica artística se justifique científicamente, es decir, dentro de un modelo que históricamente la ha marginado.

Investigar y generar conocimiento desde las artes sigue siendo un terreno fértil que aún no ha dado los frutos suficientes. Ante esta circunstancia, cabe preguntar si el término investigación no impone más barreras de las que busca derribar. ¿Es posible que al insistir en su uso se termine restringiendo la libertad de las prácticas artísticas, sometiéndolas a estructuras ajenas a su naturaleza? En entornos académicos donde la investigación artística es reconocida, cuenta con financiamiento específico y es evaluada conforme a sus propios parámetros y procesos, la discusión sobre las limitaciones y alcances del término investigación en relación con las artes puede no ser determinante. En estos espacios, la atención suele centrarse en analizar las cualidades y el impacto de la puesta en práctica. En contextos como el nuestro, repensar los términos con los que nombramos lo que hacemos debe entenderse como una estrategia de resistencia y de autonomía, como un esfuerzo por asegurar un espacio en el que los procesos artísticos puedan afirmarse desde sus propias singularidades. No se trata de rechazar el diálogo, sino de reformular el marco conceptual y estructural en el que estas prácticas operan.

El lenguaje no sólo denomina, sino que su uso o desuso legitima o cuestiona aquello que refiere, como lo apuntan Louis-Claude Paquin y Cynthia Noury (2018): «el lenguaje ya no puede ser visto como inocente o transparente, porque siempre está arraigado en regímenes de poder específicos que producen, reproducen y desactivan ciertos discursos en relación con otros» (p. 6). Esta idea cobra relevancia al reconocer que el concepto mismo de investigación ha operado históricamente como un mecanismo de doble colonización. Por un lado, la hegemonía del método científico, de raíz occidental, les otorgó a las ciencias exactas la producción de conocimiento legítimo, alejándolo de las humanidades y relegando a las artes. Por otro, este modelo colonizador ha impuesto sus criterios sobre otras formas de producción de saberes no occidentales, cuya riqueza y diversidad están ampliamente documentadas en el pensamiento latinoamericano.

Para este artículo, la metodología de análisis empleada fue de carácter cualitativo, longitudinal y hermenéutico. Derivada de un seguimiento de los procesos individuales de indagación artística desarrollados por estudiantes de once generaciones de la Maestría en Producción Artística (MaPAvisual, 2013-2024). Esta aproximación, basada en la observación y reflexión *in situ* de cada proceso creativo, permitió identificar la singularidad de las trayectorias creativas y la necesidad de que los resultados-productos generados mantuvieran su especificidad. Como docentes y participantes activxs del programa, hemos ensayado múltiples formas de acompañamiento y reflexión, buscando articular práctica, producción, teoría y experiencia. Si bien la dimensión material de la obra concluida es fundamental, nos interesa destacar la tensión dialéctica entre hacer y pensar, entre lo sensible y lo conceptual, donde la generación de conocimiento se corporiza y dialoga con contextos específicos. Este enfoque ha dado lugar a prácticas enraizadas en sus entornos sociales y culturales. Los proyectos de indagación artística desarrollados en este posgrado no se limitan a replicar modelos externos, sino que se nutren de contextos locales y se proyectan como una respuesta epistémica y política a las condiciones particulares del sur global. La dimensión situada de estos procesos no es meramente geográfica, sino también epistémica, activándose desde territorios bioculturales específicos.

INDAGACIÓN ARTÍSTICA

En fechas recientes y a partir del trabajo cercano realizado en el programa MaPAvisual,² surgió una interrogante que ha dado origen al presente texto: ¿es el término investigación el que mejor responde a las formas exploratorias que se suceden a lo largo de los procesos creativos en general y de la práctica artística en particular? ¿El concepto investigación, no es en sí mismo portador de una ideología que domina y legitima los sistemas que validan la generación de conocimiento? En un entorno académico, en el que el concepto de investigación artística continúa en proceso de formación, donde, por ejemplo, los proyectos creativos no culminan en una tesis, reporte o *paper*, sino en otro tipo de productos, levanta sospechas la legitimidad de los resultados.

Queda claro que la noción de investigación está aparejada al método científico y este al constructo que entendemos por ciencia. Pero como el arte no es ciencia, el método científico no tiene cabida, como tampoco el concepto mismo de investigación en el ámbito de las prácticas artísticas. Dentro del vasto territorio investigativo, concebimos la *indagación artística* como un espacio que puede contribuir a dar sentido a los procesos creativos, permitiendo abordar los trabajos experimentales que emergen de la práctica. En la medida que la noción de indagación ofrezca un radio de acción más amplio, podríamos desarrollar mecanismos alternos de validación, que respondan a las singularidades de los procesos creativos propuestos desde el arte y desde una práctica situada.

² MaPAvisual se creó en 2013 y es un programa de posgrado con sede en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), México.

La indagación artística —del latín *indagare*, deriva de *in-* (en) y *dagare*, una variación de *agere*, que significa hacer o actuar— sugiere la idea de «buscar en el hacer» o «buscar desde el actuar». En este sentido, la indagación artística no es solo un proceso intelectual, sino una práctica inmersiva, corporal y situada, que involucra exploración, desplazamiento y experiencias sensoriales. De acuerdo con Emmanuel Biset (2024) una indagación es

[...] una búsqueda, pero es también un modo de caminar. Si se quiere, es un modo de caminar que genera una dinámica de la atención específica. Caminar con la atención precisa buscando rastros. Caminar buscando signos invisibles. [...] Un rastreo especulativo para transformar lo invisible en presencias (p. 2).

La indagación dialoga con la necesidad de generar conocimiento a partir de la duda, la acción, la curiosidad y la observación del mundo. Indagar es una exploración que trasciende la producción de objetos terminados, poniendo énfasis en la apertura a lo desconocido de los procesos creativos. La indagación artística se relaciona con la deriva. Muchos artistas navegan libremente y, sin esperar respuestas definitivas, generan preguntas a partir de sus experiencias, permitiendo que los proyectos estén en constante iteración.

Desde una perspectiva sociológica, Bruno Latour (2008) en el libro *Reensamblar lo social* plantea que el conocimiento no debe buscar respuestas cerradas, sino ensamblar relaciones, materiales y significados en constante transformación. Este enfoque se vincula con la práctica artística como un proceso de indagación que sigue conexiones, relaciones e intuiciones para construir sentidos.

Por su parte, Donna Haraway (2019) en *Seguir con el problema* introduce el concepto de *pensamiento tentacular*, que se traduce en una estrategia especulativa de indagación que conecta diferentes tiempos y especies, rompiendo con la linealidad en la producción de conocimiento. Este enfoque ha sido retomado por artistas que trabajan desde la ecología, la biología y la ciencia ficción, proponiendo la indagación especulativa como una práctica creativa para imaginar futuros alternativos. Maia Navas y Alejandra Reyero (2023) destacan que indagar a través del rastreo está vinculado a una *aesthesis* decolonial, que permite conocer sin apropiarse y visibilizar sin imponer hipervisibilización:

Creemos que el accionar del rastreo [como indagación] puede ser la clave en invenciones desde una *aesthesis* decolonial. Desde este lugar podemos pensar en procedimientos que impliquen conocer sin apropiarse, sin colocarse por sobre lo conocido, traer a la presencia o al espacio de reconocimiento lo que queda invisibilizado (pp. 68-69).

La indagación artística es una posibilidad para seguir construyendo un tercer campo, un espacio intermedio entre la creación y la reflexión, donde las artes sean valoradas no solo por sus productos, sino también por sus procesos. Como señala Natalia Calderón (2024), es clave preguntarnos «¿qué no podemos hacer solas, que juntas sí?» Tal vez una parte de la respuesta esté en sumar diversas formas de indagación, no sólo para reivindicar el lugar del arte en la academia, sino para ampliar las posibilidades mismas de generar conocimiento desde estrategias múltiples, decoloniales, afectivas, éticas, horizontales y sensibles.

Más que un simple giro semántico, el tránsito de investigación artística a indagación artística responde a la necesidad de reconocer la especificidad de cada proceso, evitando diluir el aspecto creativo en la noción hegemónica de investigación.³ El desplazamiento hacia la indagación artística orbita el campo gravitacional de la investigación, pero la libera del peso histórico que la ha definido. Adquiere identidad propia. Da cabida a lo subjetivo, experiencial, afectivo, especulativo, estableciendo diálogos en los diversos contextos bioculturales y epistémicos de cada proyecto artístico.

DESCRIBIR HACIENDO

Nos encontramos en una coyuntura que nos invita a repensar, dependiendo de donde nos situemos, cómo nombrar las particularidades de lo que hacemos a través de los procesos creativos, cómo describir nuestras acciones o, mejor aún, cómo describirnos a partir del hacer: *describir haciendo*. Vivimos un momento en el que, si bien es cierto que en muchas universidades públicas el arte aún debe justificar su lugar e importancia dentro de la academia, también es importante observar que estamos experimentando cambios significativos en las políticas públicas de investigación. Estas modificaciones no solo se reflejan en la transformación del CONAHCYT en SECIHTI,⁴ sino también en la reconfiguración de las instancias de investigación que buscan fortalecer el acceso universal al conocimiento y fomentar proyectos que promuevan la pluralidad y la equidad epistémica.

En el marco de estas transiciones políticas resulta pertinente hacer esta revisión respecto a cómo denominar desde las artes, lo que hacemos en la academia. Así como explorar las posibilidades que el uso del término indagación puede ofrecernos como vía para lograr una mayor autonomía conceptual y metodológica, liberando a las prácticas artísticas de ciertas estructuras normativas de validación científica que, a su vez, se sostienen en el sentido y uso de una noción de investigación que

³ En el posgrado MaPAvisual a lo largo de once generaciones (2013-2024) se han desarrollado alrededor de ochenta proyectos que van acompañados de documentos terminales concebidos como extensión de la práctica artística.

⁴ La transformación del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT) en la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) se aprobó en noviembre de 2024 e inició oficialmente funciones el 1º de enero de 2025. Este organismo es el equivalente al CONICET en Argentina y al Minciencias en Colombia.

se construyó sobre el pensamiento científico y no sobre una episteme artística. Este artículo, por lo tanto, no solo continúa con el debate sobre la legitimidad de la investigación en las artes, sino que además propone un giro: el de pensar y accionar las prácticas artísticas en nuestro entorno académico a partir de la indagación, enunciándonos a través de conceptos de una mayor correspondencia con las exploraciones, los procesos y las diversas materialidades de los resultados-productos que desarrollamos.

El concepto investigación no es un término neutral, sino un dispositivo de poder que determina qué saberes deben ser reconocidos como válidos, qué metodologías son aceptadas o quiénes, en función de estos criterios, pueden, por ejemplo, acceder a financiamiento. En este mismo sentido, si bien es cierto que acudir a la indagación refleja una búsqueda identitaria y conceptual que nos aproxima con mayor libertad a las formas en que los hallazgos y saberes emergen de los procesos artísticos, también cimbra los ámbitos institucionales y políticos en los que se desarrolla.

En MaPAvisual, a lo largo de doce generaciones, estudiantes provenientes de diversas comunidades identitarias han desarrollado proyectos que, desde el arte, han transformado y aportado al conocimiento universal. Indagaciones que emergieron de experiencias sensoriales, políticas, intuitivas, poshumanas y situadas, pero también de enfoques reflexivos y conceptuales. Estas exploraciones se materializaron en una multiplicidad de formatos: producción audiovisual, *performances*, pedagogías artísticas, experiencias colectivas, libros de artista, exposiciones, conversaciones y otras formas de expresión creativa. Prácticas artísticas que difícilmente encajan en los modelos científicos tradicionales, resultados iterativos dentro de un proceso continuo de experimentación. En este laboratorio pensamos que la generación de conocimiento se encuentra en los procesos y no solo en los resultados. Es, desde estas prácticas, que se muestran otras formas de conocer el mundo, develando huellas que señalan nuevos caminos para el pensamiento y la creación.

REFERENCIAS

Biset, E. (2024). Rastreo especulativo. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 27, 1-12. <https://www.qellqasqa.com.ar/ojs/index.php/estudios/article/view/714>

Calderón, N. (2024, octubre 18). Charla magistral de Natalia Calderón, Universidad Veracruzana, México [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YEhaIkQV4XQ>

Espíritu Contreras, Z. E., y Suter Latour, G. (2023). La investigación artística en el entorno académico. *Arte e Investigación*, (23), e098. <https://doi.org/10.24215/24691488e098>

Frayling, C. (1993). *Research in Art and Design* [Investigación en arte y diseño]. En Royal College of Art Research Papers, 1(1). https://researchonline.rca.ac.uk/384/9/frayling_research_in_art_and_design_1993_OCR.pdf

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema*. Consonni.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.

Navas, M. y Reyro, A. (2023). Fabulaciones especulativas para una aesthesis decolonial. El rastreo de invisibles en el cortometraje *Enviado para falsear*. *Artilugio Revista*, (9). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9108127.pdf>

Paquin, L. C. y Noury, C. (2018). *Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques?* [ Definir la investigación-creación o cartografiar sus prácticas?]. *Magazine de l'Acfas*. https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques?fbclid=IwAR1kg2v_emOw4qJnsopVFh-X73-Fn9kboz5GNR3Oxa8efMMJSitDpRqTjT0%23author-key-1

Wallerstein, I. (Coord.) [1996] (2006). *Abrir las ciencias sociales: Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales* (9  ed.). Siglo XXI Editores.