

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 28 - Santiago, 2020 - 1/18 pp.- ISSN 2452-5189



¿Danzar sin movimiento? La gestión de la mirada en un museo etnográfico.

Paula Bruno¹
Greta Winckler²

RESUMEN: ¿Tienen los objetos “un destino”? Los trajes de danzantes bolivianos que se encuentran en el Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti nos permiten reflexionar sobre ese interrogante. Si una colección puede pensarse como una praxis de la memoria, ¿qué clase de memoria se configura a partir de la exposición de un objeto como este? Dado que siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo (Didi-Huberman, 2006), la deriva de estos trajes de danzantes se analizará desde una perspectiva anacrónica: por un lado, la continuidad de estas prácticas en el territorio boliviano y, por otro, la vida de los trajes en la vitrina del museo como dispositivo ordenador de la mirada (Agamben, 2016). Los trajes sobreviven dos veces: las comunidades jalq’a actuales (Bolivia) siguen realizando sus danzas tradicionales con trajes semejantes y estos danzantes continúan activos en el museo, preservando una memoria viva.

PALABRAS CLAVE: Museo Etnográfico, danzas bolivianas, estudios curatoriales.

Dancing without movement?
Addressing the gaze in an ethnographic museum.

ABSTRACT: Do objects have a “destiny”? The costumes of the *Dancers of the Light* at the Ethnographic Museum J.B. Ambrosetti help us reflect on that question. If a collection can be thought of as a praxis of social memory, we must wonder what kind of memory can be built by exhibiting this kind of object. As we always face time when we confront a picture (Didi-Huberman, 2006), the path taken by these costumes will be analyzed from an anachronic viewpoint: on the one hand, how these practices continue to exist in Bolivia; on the other hand, the life these costumes gain when they are displayed at the museum, which is a device that shapes our look (Agamben, 2016). The costumes survived twice, then: among the Jalq’a communities nowadays (Bolivia), who still carry out their traditional dances with similar costumes; and at the museum, where a living memory is to be preserved.

KEYWORDS: Ethnographic museum, Bolivian dances, Curatorial studies.

¹ Licenciada en Artes. Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Área de Antropología Visual, Facultad de Filosofía y Letras. <https://orcid.org/0000-0003-2544-9632> e-mail: paula90@gmail.com / antropologiavisualuba@gmail.com

² Licenciada en Ciencias Antropológicas, CONICET-Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Área de Antropología Visual, Facultad de Filosofía y Letras. <https://orcid.org/0000-0001-6401-1567> e-mail: greta.winckler@antropologiavisual.com.ar / antropologiavisualuba@gmail.com

“Si quieres que
algo se muera
déjalo quieto”.
Canción popular

Introducción

¿Por qué un objeto se vuelve de interés para una población? Esta pregunta podría tener una doble respuesta: una vinculada a los contextos de creación misma de los objetos (un primer “nacimiento”) y otra al momento en que los objetos “mueren” dentro de esa instancia originaria. Es en ese instante cuando algunos ingresan al museo. Los trajes de danza son el centro de la exposición de la sala de un museo etnográfico de Buenos Aires. Estas piezas siguen, a través de un errático recorrido, esa simplificada trayectoria: cuando la comunidad que los posee deja de utilizarlos, son adquiridos por la institución museística. Al volver la vista a la biografía de las piezas (*sensu* Fernández Bravo, 2016), en este caso los trajes, vemos que su vida fue atravesada por múltiples muertes y renacimientos, es decir, por gestos que los relocalizaron, hasta llegar al espacio que hoy habitan desde principios del siglo XX: el Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, CABA, Argentina).

El objetivo inicial de investigación fue pensar la gestión de la mirada en la sala de Danzantes de la Luz del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires. Aunque fue difícil acceder a las escasas investigaciones específicas acerca de los trajes y su exhibición en el museo, presentan un marco general histórico necesario de conocer acerca del origen boliviano de estos trajes hasta que llegaron al museo (Cuenca Pasetto, 2014; Iriarte y Hecht, 2004; Pegoraro, 2009)³. Al mismo tiempo, recabamos imágenes de diversas fuentes para estudiar los formatos expositivos de estos trajes desde su primera exhibición en el museo, hacia fines de 1910, hasta hoy. No obstante, en esta búsqueda nos encontramos con los usos actuales de trajes semejantes en las danzas bolivianas de la región de Potolo, cerca de Sucre, el territorio original donde se usaban estos trajes en la Colonia. Esto nos permitió analizar simultáneamente las características expositivas de los trajes, junto a los usos y cambios sucesivos por los que pasaron al interior de las comunidades bolivianas (en un óleo, en un concurso de belleza o en un acto docente en la comunidad).

El armado de esta constelación de imágenes nos permitió adentrarnos en las múltiples vidas de los trajes de danzantes exhibidos en Buenos Aires y reelaborar no solo nuestro objetivo inicial, sino también dar cuenta de la doble supervivencia de los trajes: en las comunidades actuales —un eje que el museo pone en segundo plano al exhibir únicamente el objeto— y en la exhibición museística, que fue el primer punto de indagación de esta investigación. Gracias a que el Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti (MEJBA) construyó este objeto de interés, se abrió la posibilidad de preguntarse por sus usos actuales y la propia biografía del traje, que continúa su recorrido, más allá de su primera creación. Por ello, haremos hincapié fundamentalmente en las disposiciones de los trajes al interior del museo, entendido como dispositivo ordenador de la mirada (recuperando la propuesta de Agamben, 2016), ya que es allí mismo donde se produce una gestión del ver que despierta un interés alrededor de un objeto relocalizado: gesto primordial por excelencia de todo museo etnográfico/antropológico (Fernández Bravo, 2016).

³ Desde el punto de vista de la conservación de los trajes, ver Cordeiro, Souza y Peters (2015); Lissa, Di Lorenzo y Villaronga (2005); Di Lorenzo, Elías y Tamborini (2005). Una mención aparte merece la investigación interna del MEJBA para el montaje de la sala analizada en el presente artículo, llevada adelante por Isabel Iriarte en 2009, a la cual pudimos acceder por cortesía del área de Educación del museo, pero que no es de acceso público. Este documento resultó una fuente fundamental para el desarrollo de la investigación.

Pararnos ante las imágenes y los trajes en tanto piezas de museo, fue de alguna manera ubicarse ante el tiempo y ante un presente al que solo se puede acceder a partir de una arqueología (agambeniana). Recorrerlas implicó reconocer que los trajes eran mucho más que un objeto en una vitrina: eran una invitación a desplazarse a través de un enigma. ¿No es acaso eso lo que ocurre en todo museo etnográfico si nos damos el tiempo para observar lo que está puesto ante nuestros ojos? ¿Si miramos con paciencia, si habitamos esa mirada, como propone Georges Didi-Huberman? Desandemos un poco ese (enigmático) recorrido.

Los trajes en el Museo Etnográfico

El MEJBA fue fundado en 1904, y su gran promotor y primer director fue el antropólogo Juan Bautista Ambrosetti, quien lo concibió como una institución de investigación y enseñanza. Entre otras actividades, llevó adelante un proyecto sistemático de estudio del patrimonio arqueológico del territorio argentino, con expediciones anuales auspiciadas y financiadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde su muerte en 1917, y hasta 1930, la dirección estuvo a cargo de Salvador Debenedetti, quien gestionó la adquisición de los trajes de danzantes. Desde 1927 el museo se ubica en Moreno 350, antigua sede de la Facultad de Derecho, en el edificio de dos plantas diseñado por Pierre Benoit en 1878, y entre 2009 y 2011 la construcción fue restaurada gracias al aporte de fondos privados. El acervo del museo se clasifica en tres grandes categorías que se sostienen desde su fundación: Colección Arqueológica, Colección Etnográfica y Antropología Biológica.

El Museo Etnográfico, creado en 1904, es el principal museo de antropología de la Ciudad de Buenos Aires. Reúne objetos de sociedades de todas partes del mundo. Entre ellos se destacan sus colecciones arqueológicas provenientes del Noroeste argentino y de la Patagonia, los textiles y las cerámicas precolombinas andinas, las colecciones etnográficas del Chaco, las tallas de África y Oceanía (Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti, s/f).

Actualmente, el recorrido propuesto abarca las dos primeras salas de la entrada, "Entre exotismo y progreso" (que repone la mirada y montaje típicos de los museos antropológicos en el siglo XIX) y "Danzantes de la Luz", para llegar luego a una larga sala denominada "El confín del mundo", destinada a la mirada europea y los diferentes modos de dominio sobre los pueblos onas o selk'nam de la Patagonia argentina. Esta última desemboca en un hall central donde toman lugar las exhibiciones temporarias. Actualmente se encuentra la muestra "Desafiando al silencio: pueblos indígenas y dictadura", que permite entrever un cruce entre la adscripción étnica y la pertenencia de clase de las comunidades, que además participaron en el proceso de montaje y contribuyeron con algunas de las piezas exhibidas. A continuación de la exhibición temporaria se encuentra un pasillo al que se le ha asignado un uso exhibitivo. En el momento de la investigación se exhibía la muestra "En busca de las colecciones científicas. La Primera Expedición arqueológica de la Facultad de Filosofía y Letras", que da cuenta del quehacer del museo en sus primeras etapas. Entre estas muestras temporarias se encuentra el Depósito visitable, así como el espacio de trabajo de arqueólogos y conservadores (cerrado al público), y al final del patio central está la biblioteca del museo y un espacio que funciona como aula. En el primer piso la amplia sala "De la Puna al Chaco" se dedica, en numerosas vitrinas, a historizar las formas de vida de las comunidades indígenas del noroeste del país.

En el organigrama de empleados del museo no se distingue un curador en jefe que coordine la unidad entre la misión de la institución y el relato curatorial de sus salas, motivo por el cual muchas de las exhibiciones han sido diseñadas por asesores externos. Se observa una

desarticulación entre las categorías de las colecciones del museo y su despliegue en el relato curatorial. Hay también una escasa coherencia general entre las diferentes salas del museo, por lo que se vuelve necesario pensar los problemas y temáticas de cada sala aisladamente.

Desde fines de 2009 el MEJBA tiene en exposición dos trajes de danzantes bolivianos en la sala “Danzantes de la Luz”, dedicada exclusivamente a dichas piezas, acompañadas por fuentes que dan cuenta de su uso en diversos momentos históricos. La sala tiene tres vitrinas principales, además de material audiovisual e infografías (Imágenes 1 a 3). En la vitrina central (número 1) se observa un traje completo, y además hay dos vitrinas que contienen partes del segundo traje (números 2 y 3). En el resto de la cartelería y material audiovisual se encuentran otros medios ya referidos en este trabajo, que dan cuenta de la existencia y uso del traje en distintos momentos: el óleo anónimo del siglo XVIII del Museo Soumaya de México (mc3), la serie de fotografías de la década de 1950 tomadas por Antonio José Torres Rojas (mc4) y el video de la Fundación ASUR (mc5), que muestra danzas de Liwiria en Potolo realizadas entre 1991 y 2004, que guardarían relación con las que hacían en el siglo XVIII los danzantes en Sucre. También se exhiben los documentos que dan cuenta de la adquisición de los trajes (la nota de Debenedetti al decano de la Facultad de Filosofía y Letras, por ejemplo), acompañados de una fotografía de 1919 de los mismos que aparece en la revista *Plus Ultra* (mc1).

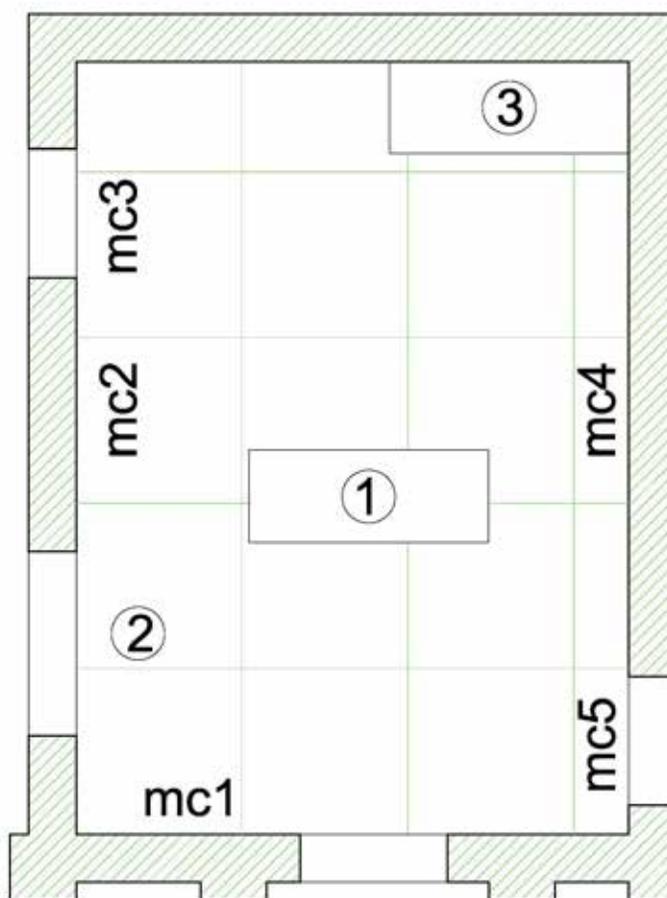


Imagen 1: Disposición de la sala “Danzantes de la Luz”, MEJBA. (Dibujo: Fabrizio Monti.)
Referencias: mc: material complementario documental.



Imágenes 2 y 3: Vistas de la sala "Danzantes de la Luz", MEJBA, 2009. (Foto de las autoras.)

Los dos trajes exhibidos consisten en una capa de 130 x 190 cm con placas de metal repujado que pesan 24 kilos, una chaqueta con un coselete o pechera, un cinturón con placas, hombrecas, pantalones con borlas y un casco⁴.



Imagen 4: Capa de danzante. N° de inventario: 41676, MEJBA. (Foto de las autoras.)

⁴ Chaleco: n° 42038; Cubre mangas: n° 42018; Cubre mangas: n° 42745; Casco: n° 42311; Faldilla: n° 42017; Capa: n° 27001 (41677); Capa: n° 27000 (41676); Pantalón: n° 41988; Faldilla: n° 42016; Chaleco: n° 42027; Mangas blancas: n° 42014 y n° 42015; Cubre mangas: n° 42009 y n° 42010; Casco: n° 42312.



Imagen 5: Chaleco con pechera y hombreras. N° de inventario: 42027, MEJBA. (Foto: Cortesía del Metropolitan Museum.)

Según el análisis realizado en 2004, todos los materiales tienen composiciones diferentes en cuanto a proporciones y representación de elementos. Solo una de las placas de la capa es de plata, mientras que las restantes son de hierro y combinaciones con plomo, estaño y cobre (Imagen 4)⁵.

De acuerdo con una carta⁶ del entonces director del museo, Salvador Debenedetti, al decano de la Facultad de Filosofía y Letras, doctor Alejandro Korn, los trajes fueron comprados entre la Universidad de Buenos Aires y Victoria Aguirre en 1918. Estaban en poder de un comerciante de La Quiaca, quien los vendía porque ya no se utilizaban en las ceremonias de la comunidad (aymara, según Debenedetti). Queda explicitado en dicha carta el valor “científico y artístico” de los trajes y que se asentó su unicidad en los museos argentinos. No son precisos los datos con respecto a cuándo fueron exhibidos por primera vez en el museo, aunque se sabe con precisión que se encontraban en la Sala Ambrosetti de Arqueología Americana de la nueva sede del museo inaugurada en 1927⁷.

⁵ Informe de Restauración. MEJBA, 2004.

⁶ Exhibida en la sala del museo (Ver Imagen 1, mc1). Manuscrito original de Salvador Debenedetti, 1918, en Archivo Debenedetti, Archivo MEJBA-FFyL/UBA.

⁷ De acuerdo con la investigación realizada para la exhibición actual por Isabel Iriarte (documento interno del museo).

De acuerdo con la investigación de Isabel Iriarte (2009), los trajes fueron exhibidos en la década del 20, luego de su adquisición, aunque no queda claro cuándo fue la primera vez que esto aconteció. En 1927, luego de que el museo fuera trasladado a su nueva sede, en la Sala Ambrosetti de Arqueología Americana se exhibieron nuevamente (Imágenes 6 y 7). En el discurso inaugural, Debenedetti informa que los trajes estaban expuestos junto a armas de indígenas de América del Norte y un altar zoomórfico de piedra de Guatemala (Pegoraro, 2009, p. 377).



Imágenes 6 y 7: Vistas del montaje de los trajes en la Sala Ambrosetti, 1927, MEJBA. (Foto: Archivo MEJBA, en Pegoraro, 2009, p. 379.)

Luego de esta primera exhibición, y de acuerdo con Iriarte, los trajes pasaron al depósito del MEJBA hasta que en 2001 se los comenzó a catalogar y en 2004 fueron restaurados en el museo para ser exhibidos en el Metropolitan Museum (MET). Cuando las piezas volvieron a Buenos Aires se preparó la muestra inaugurada en 2009 y que sigue hoy en exhibición. Entre 1927 y 2001 la posible trayectoria de los trajes forma parte de una opaca historia sin documentar.

En el montaje actual, la naturaleza misma de los trajes y la forma en que son exhibidos genera un impacto a la vista que maravilla al espectador (Imágenes 2, 4 y 5). Las capas cuentan con un trabajo de plata repujado que produce un efecto fascinante: al entrar a la sala nos encontramos con una especie de tesoro entronizado en el centro. Más allá de las dimensiones y la materialidad de las piezas —inegable, y una las razones por las que se decidió exhibirlas⁸—, debemos remitir esta manera de *presentar* los objetos a las formas de ver que un museo es capaz de construir y configurar. Como propone Stephen Greenblatt, uno de los modos de experiencia que una exhibición habilita es el *wonder*, la maravilla, en tanto el poder del objeto en exposición hace que el visitante detenga sus pasos y se vea sometido a una atención exaltada generada por la unicidad de la pieza (Karp y Lavine, 1991, p. 16).

⁸ ¿Por qué mostramos los trajes de danzantes solos, sin cruzarlos con otros trajes de origen altooperuano que el Museo posee? Por lo más obvio, por su materia prima, que se constituye en el dato más impactante y en el primero que atrae al espectador". Investigación del museo previa al montaje de la sala, a cargo de Isabel Iriarte, 2009, documentación interna del MEJBA.

Dan cuenta de este “maravillamiento” algunos artículos periodísticos de época alusivos a la exhibición de los trajes a principios del siglo XX, como la publicación *Fray Mocho* (sobre la inauguración de la sala donde el traje fue exhibido en 1918) o la *Guía de Turismo Nacional*, publicada durante la dirección de Félix Outes (Di Lorenzo, Elías y Tamborini, 2005, pp. 83-84). Pero fundamentalmente destaca el artículo publicado en la revista *Plus Ultra* (Andrés, 1919), a poco tiempo de que el MEJBA adquiriera el traje. En la publicación se incluyó una nota muy peculiar sobre los trajes bajo el título “Joyas del Museo Etnográfico”⁹, que representa la apreciación y fascinación que estas piezas despertaron y propone una interpretación sobre su uso original. Se informa que el museo enriqueció su colección con “dos valiosos trajes de ceremonia”, datados a “principios del siglo XVII, pertenecientes al periodo de transición incásico barroco”. Destaca el “patriótico interés” de Victoria Aguirre por su colaboración en la adquisición de las piezas, que se encontraban “en poder de una tribu quichua”. Según el autor del artículo, Víctor Andrés, los indígenas se colocaban las vestiduras con las placas de plata y “sentían por ellas una especie de veneración religiosa, pues tal vez guardaban el recuerdo de su procedencia”.

Se afirma entonces un origen cristiano de las piezas, pero que se usaban para distintas danzas: “Últimamente, siguiendo la costumbre generalizada desde muchos años atrás, el cacique alquilaba los vestidos para celebrar extrañas danzas rituales frente al fuego”. Sin embargo, el autor sostiene que estos trajes ceremoniales no se usaban para el baile debido a “la singular simbología de los temas” y al excesivo peso de las capas de plata. Supone que los trajes debían ser robados “de algún templo o casa de consistorio”, debido a que solían ser adornados “con piedras preciosas de gran valor, procedentes, sin duda, de los despojos efectuados en las iglesias coloniales”. Este es el único documento que data los trajes en el siglo XVII, que los atribuye a una tribu quichua, niega su uso como trajes de danzantes y propone situarlos como vestidos de ceremonia destinados a los caciques en las “fiestas solemnes, juras reales, proclamaciones”. Se desconoce el origen de estas afirmaciones e interpretaciones acerca de los trajes. El artículo presenta también registros fotográficos de las piezas e incluso a un hombre vistiendo uno de los trajes (Imagen 8). Suponemos que dichas imágenes se tomaron en el laboratorio fotográfico del museo, recientemente inaugurado durante esos años (Pegoraro, 2009, p. 324).

Como se percibe en el artículo periodístico, el peso de los trajes no es un detalle (cada capa pesaba alrededor de 24 kilos). No solamente en las descripciones se hace mención a la dificultad de danzar con un ropaje de semejantes características —como la cita de Cortés, que da cuenta del “tremendo peso” (*tremendous weight*) que implicaba para los danzantes-devotos (citado en Iriarte y Hecht, 2004), y el artículo de *Plus Ultra* o la carta referida de Debenedetti al decano de la Facultad explicitando la compra—, sino que también surge el interrogante al recorrer la sala del museo y acceder a la información sobre el peso de las piezas. De este modo, la primera instancia de “maravillamiento” se transforma en un intento de comprender el contexto en que se usaba la pieza en su comunidad de origen, es decir, cuando “la mirada viva que la recorría” (parafraseando a los cineastas Chris Marker y Alain Resnais) aún no había desaparecido.

⁹ Disponible en el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Teniendo en cuenta que los trajes estuvieron en depósito desde 1920 hasta 2004, esa es una de las pocas notas que se escribió al respecto no solo en el campo de los medios de comunicación masivos, sino incluso tomando en cuenta las publicaciones de corte académico, llamativamente escasas. Por lo tanto, se decidió transcribir gran parte de la nota, de interés para el dominio público.



Imagen 8: “Joyas del Museo Etnográfico” (Andrés, 1919).

A partir del relato curatorial de la sala del MEJBA se plantea entonces un recorrido que parte de la pieza-única pensada en tanto *wonder* y que luego desemboca en una pregunta por la historia concreta no solo de los dos trajes exhibidos en sus comunidades de origen, sino por la supervivencia de la danza y los trajes en las comunidades que actualmente habitan en la zona de Sucre. Fue posible realizar este itinerario en la exhibición *Colonial Andes. Tapestries and Silverwork*, realizada en el MET de Nueva York en 2004, para la cual se llevó adelante una restauración y la investigación correspondiente sobre las piezas, tareas que estuvieron a cargo de Isabel Iriarte. El artículo del catálogo¹⁰ incluye el estudio realizado por el museo para la exhibición, que finalmente se inauguró en 2009 en el MEJBA. Ya en esa investigación se da cuenta de la poca precisión sobre la data, orígenes y usos de los trajes. Se sostiene que fueron confeccionados en el siglo XIX —aunque luego en el MEJBA se los cataloga como del siglo XVIII— y que se utilizaban en festividades religiosas del territorio boliviano, particularmente en la actual ciudad de Sucre (en ese momento denominada La Plata, y que fue la capital de la Real Audiencia de Charcas en la Colonia)¹¹.

¹⁰ Decidimos reponer lo investigado en dicho artículo dado que es una ficha fundamental para conocer los trajes y solo está publicado en inglés.

¹¹ Si bien no es el interés del presente artículo datar las piezas, consideramos necesario llamar la atención sobre esta imprecisión.

En las fiestas religiosas solemnes del periodo colonial participaban todos los habitantes del territorio, incluyendo a los indígenas de las afueras de la ciudad. La fiesta incluía desfiles o procesiones, mascaradas, representaciones teatrales, corridas de toros, juego de cañas y juego de sortija. Las danzas con los trajes que nos ocupan se habrían realizado durante las procesiones de Corpus Christi y la Virgen de Guadalupe. Se sabe que en el área andina Corpus Christi era una de las festividades que admitía que los indígenas participaran con elementos propios de sus ritos antiguos, ahora reorientados hacia una celebración cristiana (Cruz de Amenábar, 1995, p. 207). Para las fiestas religiosas, los alcaldes ordinarios nombraban a aquellos que debían costear la “función de la danza” entre los gremios de artesanos de la ciudad de La Plata. El incumplimiento de dicha designación se castigaba con la cárcel (Torres Martínez, 2006, p. 158). Los gremios se ocupaban así de la producción del traje y de convocar a las comunidades indígenas del campo para que bailaran en estos eventos. Las libreas o capas con forma de alas que constituyen los trajes se encargaban cada año para las fiestas de la ciudad y los trajes de años anteriores pasaban a ser propiedad de quienes los habían financiado. En un documento de 1794 se indica que las placas eran alquiladas “para fuera de la ciudad” con el objeto de costear los gastos de su producción¹². En 1809 se deja constancia de las condiciones de este alquiler y se indica que los artesanos “lucraban con el alquiler de las libreas de los danzantes” en las diferentes festividades: “Corpus Christi, Guadalupe, San Lorenzo” (ABAS-SUC, 1809, citado en Torres Martínez, 2002, pp. 80-81). Había entonces dos instancias en que se realizaba la danza de libreas: durante las grandes festividades solemnes de Sucre, en que se utilizaban trajes nuevos, y en las fiestas locales de indígenas, donde estos afrontaban el gasto de alquiler de los trajes.

En 2004, durante la restauración de los trajes en el MEJBA, se encontraron reemplazos, reubicaciones y reciclados de partes de las placas que constituyen las piezas, lo que indicaría, según Iriarte, que hubo una continuidad temporal en el uso de estos trajes.

Pese a que existen trajes emparentados con estos en otros museos, en ningún caso se hallan completos, como sí ocurre en el MEJBA. En el catálogo del MET se da cuenta de la existencia de placas de las capas de los trajes presentes en el Museo de Oro del Perú, en Lima; en la Casa de la Moneda de Potosí; en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires¹³ y en el Museo de Charcas de Sucre. En este caso, por lo que se pudo observar, las piezas son de menor tamaño y están datadas del siglo XIX. Respecto de las presentadas en el Museo Fernández Blanco, notamos variaciones iconográficas, así como una disminución en el tamaño de las placas.

El registro más antiguo del uso de dichos trajes se remite a un óleo anónimo del siglo XVIII actualmente exhibido en el Museo de Soumaya de México¹⁴, adquirido en una subasta en Nueva York por la Fundación Carlos Slim¹⁵ (Imagen 9). Al pie del cuadro se lee:

“Trajes de los Indios Danzantes en las Fiestas de Corpus y otras de la Ciudad de La Plata, vestidos de plata, trabajada a Martillo, con peso de 7 a 8 arrobas, y los sombreros o Morriones de Oro con el de 3 a 4 libras, adornados con Monedas de oro, Perlas y piedras preciosas”.

¹² “... los nombrados después de pasar su función alquilan las libreas para fuera de la ciudad y con su producto reemplazan de algún modo los gastos que su fábrica tienen haciendo” (ABNB EC, 1794 N° 140, 13 Fs, Folio 3). Citado en la investigación de Isabel Iriarte.

¹³ De las placas que posee el museo, hay tres en exhibición actualmente (n° 26-83-39; n° 26-83-28 y n° 26-83-38).

¹⁴ Una reproducción del óleo se encuentra exhibida en el MEJBA (Imagen 1, mc2).

¹⁵ Información gentileza del Museo Soumaya.



Imagen 9: Trajes de los indios danzantes en las fiestas de Corpus Christi en Bolivia, c. 1750-1830. 61 x 46,7 cm. N° de inventario: 3516. Museo Soumaya, Ciudad de México.

Se observa una procesión de los danzantes (en este caso, diez), dos de los cuales se hallan representados en detalle, lo que permite apreciar los trajes y los elementos que acompañaban la procesión. Trajes con rasgos similares fueron encontrados en las acuarelas de Melchor María Mercado, en su álbum de ritos y celebraciones bolivianas que el autor realizó entre 1841 y 1869 (cuyas reproducciones también se encuentran exhibidas en la sala del MEJBA). En 1875, los mismos trajes son mencionados por José Domingo Cortés mientras describe la capa como “ala de mariposa”, descripción que luego será retomada para pensar la continuidad con los trajes utilizados en la danza de Liwiria (Liberia) ya en el siglo XX¹⁶. En la investigación de Blanca N. Torres Martínez que cita Iriarte se hace referencia a la capa del traje en tanto *alita*. Dicha danza fue fotografiada en la década de 1950 en Sucre por el padre de la investigadora, quien a su vez presenció una procesión similar en 1974 cerca de San Lorenzo de Potolo (pequeño pueblo entre Sucre y Potosí), donde actualmente se realizan las danzas de Liwiria —entre otras—, de acuerdo con la investigación de Eveline Sigl (2012). Según Sigl, dicha danza se encontraba en vías de desaparición, pero coadyuvó a su revitalización el trabajo de la Fundación ASUR (Bolivia), que cedió el video de la sala del MEJBA que muestra registros de la danza hasta 2004 (Sigl, 2012, p. 367). En este caso también se asocia a los danzantes o bien con mariposas o bien con cóndores, de modo que sus capas constituyen las “alitas”. Las danzas de Liberia, sobre las cuales tampoco existe un amplio marco de referencia, se practican en las comunidades de Potolo, Sacopampa, Quila Quila y Purunquilla (región Jalq’a). Por las descripciones, coinciden en sus diacríticos con los trajes aquí analizados, aunque con una hechura de menor calidad (como también observa Iriarte en el material utilizado para reparar los trajes del MEJBA que se iban deteriorando con el uso). Asimismo, rastreamos un proyecto de la comunidad escolar del Colegio 6 de Junio B (Potolo) en 2017, que consistió en la confección de los trajes y la reproducción de la danza. El colegio cuenta con un museo propio donde se exhibieron los trajes que utilizaron en la performance referida¹⁷. Notamos que en estas producciones sobrevive la factura en forma trapezoidal, los flecos de telas multicolores, las líneas de dirección diagonal que se abren en el extremo inferior, el trabajo de punzado sobre el metálico, que recuerda a la plata repujada, y una iconografía semejante, con motivos zoomorfos cercanos a los textiles tradicionales de la región.

En 2012, durante el certamen por la elección de Miss Chuquisaca, una de las participantes utilizó un traje presentado como típico de la región, propio de la danza de Liberia. No solo mantiene las “alitas”, sino también el arma empuñada, los brazales y los cascabeles en las piernas¹⁸. Nótese que la danza es masculina, aunque la participante es mujer.

Se hallan a su vez reproducciones de estos trajes en volantes turísticos promocionales de Sucre, en empresas como Turismo Sucre (2010) o Sucre Travel (2019)¹⁹.

Los trajes de los danzantes cuentan así con múltiples vidas dentro de los diversos museos, donde las estrategias de exhibición varían, al igual que en las comunidades bolivianas, que hoy se apropian de los mismos y los utilizan en sus festividades, que en este caso parecen vincularse a las fiestas barrocas ya mencionadas.

¹⁶ Danza practicada en las comunidades de Potolo (Bolivia) en la que los danzarines (solo hombres) llevan un palo, cascabeles en las pantorrillas y alas en la espalda, por lo que se los asocia con mariposas o cóndores (Sigl, 2012, p. 367). Ver Imágenes 7, 9 y 10.

¹⁷ Ver links en el apartado “Fuentes fotográficas” para acceder a las imágenes.

¹⁸ Ver el link en el apartado “Fuentes fotográficas” para acceder a la imagen.

¹⁹ Ver links en el apartado “Fuentes fotográficas” para acceder a las imágenes.

La exhibición del traje: entre el dispositivo científico-antropológico y la construcción de una mirada

En el itinerario de la sala del Museo Etnográfico pasamos del origen histórico de los trajes de danzantes a explorar las sucesivas supervivencias de las danzas bolivianas en el territorio de Potolo. Si bien la presentación de la sala da cuenta de algunas de estas continuidades, hemos expuesto nuevas fuentes que permiten pensar la multiplicidad y diversidad de usos de estos trajes. Pero retornando al montaje de la sala Danzantes de la Luz, este dirige nuevamente la atención a los dos conjuntos exhibidos: el recorrido de la sala finaliza con un conjunto de danzantes en Bolivia, pero al mismo tiempo nos propone dar la vuelta para centrar la atención sobre la maravilla de los trajes del museo.

El hecho de que toda la sala se articule en torno a dos objetos de idénticas características no se condice con lo que suele pensarse para la curaduría de un museo antropológico. Como propone Susan Vogel, dado que los museos antropológicos o etnográficos tienden a pensar en lo que es "típico" de un Otro étnico o cultural, suelen exhibirse múltiples piezas de un grupo o comunidad para tratar, a partir de su materialidad, de configurar una idea de ese colectivo (Vogel, 2006, p. 211). Se suelen agrupar, en general siguiendo criterios tipológicos, objetos similares que parecen "repetirse". Como se observa en este caso, ocurre lo contrario, en tanto esta mirada se aproxima a lo que la misma autora propone para los museos de arte: se valora la unicidad de las piezas, su originalidad e invención, evitando la redundancia. Sin embargo, el hecho de que la sala esté exhaustivamente documentada sí respondería a una característica de los museos antropológicos, donde además las colecciones se vinculan con la recolección de información de las diversas culturas que intenta "conocer". En términos de Alba Bovisio, la tensión entre una museificación de índole científica y otra de índole estética (Bovisio, 2013, p. 6) parece coexistir en esta sala específica del museo, como también observa Soledad Cuenca Pasetto (2014, p. 12). Por otra parte, ya desde la adquisición de los trajes en 1918, se destacaba su importancia no solo por su valor científico, sino también artístico, como quedó registrado en la carta ya citada de Debenedetti al decano de la Facultad de Filosofía y Letras comunicando la compra del traje, instancia en que menciona el trabajo elaborado sobre la plata y el peso del traje. La mención a su valía en tanto objeto artístico —más allá de que las funciones que luego se describen del traje se vinculan con el ceremonial festivo católico— se relaciona con el proyecto educativo que el museo promovió en aquellos años y que rescataba los motivos indígenas para incluirlos como parte del "arte local" tanto argentino como americano (Pegoraro, 2009, p. 366).

El museo antropológico se instituye a sí mismo como un garante del patrimonio cultural y de la autoimagen identitaria de una nación (Fernández Bravo, 2016, p. 8). Esa idea resulta compleja si pensamos en los orígenes del MEJBA, creado en 1904, e incluido en un proceso de consolidación del Estado-nación argentino moderno. Como propone Fernández Bravo, el museo funcionará como un dispositivo pedagógico estatal (2018, p. 18) que en este caso coadyuva no solo a pensar una idea de lo argentino en su híbrida matriz mestiza, sino también de lo americano. Los albores del museo etnográfico no pueden disociarse, fundamentalmente por quienes fueron sus directores, del americanismo pujante de las primeras décadas del siglo XX (Pegoraro, 2009, p. 284). Por otra parte, es común asociar a los museos antropológicos con un tiempo y un espacio remotos (*far away, long ago*), contruidos a partir de objetos que son eminentemente "otros", es decir, cuya alteridad constitutiva, además de ser innegable, se vuelve vital para pensar la idea de comunidad nacional (en oposición a lo que no lo es). Pero Fernández Bravo propone pensar, sobre todo para estas décadas durante las cuales se consolida la idea de Estado-nación, no solo una vinculación con tiempos pasados, sino una pregunta por el futuro: qué tipo de sujeto-nacional (e incluso cuerpo nacional) se quiere constituir (Fernández Bravo, 2016, p. 14). ¿Qué subjetividad —presente y futura— está *imaginando* el museo? Partimos de

la base de que el museo es un dispositivo, esto es, un marco que organiza la mirada del espectador, que articula tanto óptica como espacialmente una concepción de visión y una posición del sujeto frente al mundo (Pinotti y Somaini, 2016, p. 21). Como propone Giorgio Agamben, los dispositivos producen su sujeto (Agamben, 2016, p. 18). Parte de esa configuración puede referirse a las preguntas que los sujetos se hacen durante los recorridos que los museos proponen. Mientras que, luego de recorrer la sala, el visitante puede irse con la idea de que ha obtenido información detallada respecto de los objetos allí exhibidos, de su llegada al museo y su relación actual con la comunidad de Sucre (Bolivia), para quienes investigan, los elementos que circundan a los trajes y los trajes mismos se erigen como un enigma. Como propone Fernández Bravo, las cosas no son transparentes, sino que albergan una opacidad que forma parte de su espesor histórico (Fernández Bravo, 2016, p. 18) y que cuando ingresan al mundo de la colección del museo parece quedar neutralizado con anotaciones y datos que se construyen desde una narrativa propia de la institución, en tanto generadora de una palabra “verdadera” o de autoridad.

Hans Belting propone pensar este enigma en torno a las máscaras no occidentales musealizadas: cesan sus funciones originarias y acaban en los depósitos de los museos “coloniales” para alimentar la curiosidad etnológica (Belting, 2015, p. 59). Sin embargo, muchas veces no se sabe siquiera de dónde provienen. En el caso de los trajes aquí presentados, más allá de los datos concretos en relación con su adquisición, se encuentran misterios respecto de su origen colonial y mestizo, su utilización actual y la continuidad no solo en cuanto a la danza misma sino también a la simbología encarnada en los trabajos en la plata o metal utilizado, e incluso respecto de las dos piezas que aquí nos convocan, es misterioso su recorrido desde que entraron a depósito luego de ser exhibidos en la década del veinte hasta su salida para restauración en 2001, tres años antes de que fueran exhibidos en Nueva York. Si en principio la pregunta que como investigadoras nos hicimos estaba vinculada a la mirada que un museo etnográfico puede gestionar, lo cierto es que parte de ese trabajo tuvo que dedicarse a reponer el recorrido y la vida de los trajes, que el museo volvió objetos de interés para la mirada científica, aunque no por ello se haya logrado responder a las preguntas que los trajes permiten hacer.

En el breve filme de 1953 de Chris Marker y Alain Resnais titulado *Les statues meurent aussi* (*Las estatuas también mueren*), los cineastas proponen que, así como cuando los hombres mueren se vuelven historia, cuando las estatuas mueren (sobre todo pensando en piezas de manufactura africana o asiática, es decir, “no occidentales”) se vuelven arte, detrás de una vitrina de museo. Pensemos esta idea para los trajes de los danzantes. Por un lado, ingresan a la colección del museo a partir de su desuso en la comunidad donde fueron adquiridos a fines de la década de 1910. Asimismo, cuentan con este estatus híbrido que, al resaltar su valor de maravilla y fascinación, los vuelve no solo objetos de curiosidad científica o antropológica, sino también de contemplación estética. Podría parafrasearse a Marker y Resnais y pensar que al morir los trajes en su comunidad del altiplano se vuelven historia (ya sea del arte o cultural) y cumplen con lo que propone Agamben al pensar los museos en tanto lugar tópico de la imposibilidad del uso (Agamben, 2017, p. 108). Sin embargo, las preguntas que surgen al ver los trajes, aun permaneciendo quietos ante la mirada del visitante —que es quien debe moverse alrededor del traje ¿como en una danza?—, es similar a la que nos haríamos ante los danzantes que los utilizaron ya sea en el siglo XVIII o en la década del setenta. Desde una perspectiva propia de la antropología de la danza, las preguntas que rodean a toda investigación sobre alguna práctica dancística en particular abordan cuestiones como las instituciones donde se practican o que organizan la práctica, el arte en sí mismo (movimiento y técnica) y los participantes en el más amplio sentido (Reed, 2012, p. 94). Es decir, a partir del objeto “quieto” y “muerto”, al menos si lo pensamos desde su origen primero, las preguntas que se hilvanan recorren una trayectoria que configura una vida y una memoria de las piezas, así como una pregunta por su continuidad en el presente. Es decir, estamos ante “un objeto cuya trayectoria aún no se ha detenido” (Fernández Bravo, 2016, p. 21).

Si pensamos en otros espacios de exhibición de los trajes es posible vislumbrar que no todos los museos los han “animado” de la misma manera. En 1927, como se mencionó, estuvieron expuestos en el mismo MEJBA junto a diversos objetos, como armas norteamericanas o un altar guatemalteco. La idea de colección y fragmento se vuelve aquí inexorable: objetos que no tienen vinculación alguna por fuera de ese espacio-tiempo que el museo recrea y que además pone en evidencia lo que entre ellos existe: el vacío. Asimismo, retomando a Walter Benjamin, podría pensarse a la colección como una manera de recordar (2005, p. 223) y de reelaborar el pasado desde el presente en la praxis del acto de recolectar y del acto de exhibir. Colecciones primero obtenidas o armadas y luego documentadas es una práctica que Fernández Bravo remite a la acumulación primitiva de los museos (2016, p. 24). Hoy en día, una muestra sobre cómo sería una mirada similar a aquella preponderante a fines del siglo XIX y principios del XX se encuentra dispuesta en la sala contigua a la de Danzantes en el MEJBA, la sala de “Exotismo y Progreso”. Aquí se intenta explicitar cómo se ha gestionado una mirada donde todos los continentes-otros (es decir, exceptuando a Europa occidental y aquellos objetos que se vincularan a su vasta cultura material) conviven y de alguna forma son igualados: una lanza de Oceanía junto a un traje sudamericano o un sello sumerio. Antes de estar en exhibición, incluso, el casco de uno de los trajes de los danzantes se hallaba en exposición en esta sala que reflexiona sobre los diseños de montaje de otros momentos de la museología, hoy (supuestamente) abandonados. Frente a esta sala, más próxima al gabinete de curiosidades que al museo científico de la actualidad, se encuentra en este momento la sala de los Danzantes de la Luz. Es decir, se enfrentan una sala sobre cómo ha sido la mirada blanca y científica respecto de las culturas no occidentales, y una sala que toma un objeto en particular y lo vuelve una maravilla de la que se intenta dar cuenta a partir de su recorrido y biografía, aunque no se agote su carácter opaco.

Por otra parte, podemos pensar que se pasó por un proceso similar en este intento de mostrar una totalidad-distante en el montaje que hizo el MET con los trajes en 2004. La vida de los objetos se ve enmudecida en virtud de la posición que ocupan en las vitrinas, que parecen devenir en un mosaico, en este caso de platería y textiles, que se ven forzados a cohabitar (*sensu* Fernández Bravo). Si la muestra del MET funciona como un tapiz de múltiples puntadas, podemos pensar que la sala del MEJBA que alberga los trajes se acerca un poco más a la vida originaria de esos objetos-cuerpos y su singularidad. Cabe recalcar, además, que el Metropolitan es un museo hegemónico con una capacidad de desplegar su poderío a través de la producción de grandes exhibiciones panorámicas, donde también es significativa la exposición de platería colonial en una ciudad central en el entramado mundial como lo es Nueva York.

Entonces, ¿cómo exhibir un traje pensado para moverse y danzar, para portarse corporalmente? Iriarte recupera la idea de “estética de la fiesta” de Fernando Cajías (2007) y cómo esta se desdibuja cuando los trajes son exhibidos en un museo:

Quienes los concibieron tuvieron en cuenta: que las libreas “aparecían” ante los ojos de la gente solo en contadas ocasiones, de carácter solemne; que se desplazarían en grupos de diez o doce bailarines; que serían vistas en movimiento; acompañadas de una música específica; rodeadas de otras figuras (sacerdotes y autoridades con vestimentas importantes); a la luz del día; haciéndose eco de los brillos de otros objetos de plata presentes (altares, custodias, cruces) (Iriarte, 2009).

Pensar la vida de estos trajes abstraídos de ese contexto festivo que los animaba y que remitía constantemente a la idea de ser “portados” como una especie de segunda piel implica un desafío para un montaje estático. ¿Cómo moverse sin moverse? ¿Es necesario preservar el movimiento? ¿Puede un traje morir aun cuando esté a la vista de todos en una vitrina que acapara nuestra mirada?

Si bien los trajes se encuentran inmovilizados en las vitrinas, al rever los tres montajes que se han hecho de los mismos (MEJBA 1927, MET 2004 y MEJBA 2009-2020) es posible diferenciar qué tipo de vitalidad tuvieron las piezas a partir de los montajes de cada institución. Si en 1927 y en el MET los trajes se hallaban en un mosaico variado y vasto que daba cuenta de relaciones fragmentarias e inconexas por fuera de esa “fábrica de tiempo” y espacios que el museo es, en la exhibición actual en el MEJBA la historia del objeto y su biografía a lo largo del tiempo y los sujetos que con él se vincularon se erige en tanto memoria viva. Esto es, se propone un recorrido por la sala que implica un movimiento ya no de los trajes, sino de los espectadores que caminan por el espacio circular, devenido además en desplazamiento a lo largo del tiempo. A medida que se recorre la sala, vamos cambiando de siglo, de sujetos, de materialidad. Todas ellas hacen a la vida de los trajes, pero al mismo tiempo dan cuenta de sus múltiples muertes y renacimientos. Los trajes de plata repujada ya no cumplen la función que tuvieron en el Corpus Christi en el siglo XVIII, pero tampoco han dejado de tener una función por completo. No se mueven, pero sí logran movilizar a la memoria tanto de sí mismos (y su vínculo con las comunidades que les dieron uso) como de los visitantes, que siempre aprecian los objetos musealizados desde el presente. Como propone Fernández Bravo al pensar un abordaje alternativo a la pregunta por las colecciones de los museos, no se trata solo de pensar los confinamientos al interior de las vitrinas —o de la institución museística toda—, sino de “los itinerarios recorridos por los objetos hasta llegar a ese contexto para restablecer su heterocronía” (2016, p. 27). El montaje que propone el MEJBA no es el del museo-mausoleo signado por una pulsión de muerte, sino más bien una apertura en el tiempo que avanza a medida que también lo hace el cuerpo en movimiento del visitante.

Palabras finales: cuántas vidas tiene un traje

“Si quieres que algo se muera, déjalo quieto”. Así reza la canción popular con la que abrimos este trabajo y en la que pensamos al principio de todo, cuando la investigación recién comenzaba. Y así fue, por tanto, cómo se planteó el interrogante por la exhibición en una vitrina de un traje pensado para ser portado y estar en movimiento. Al pasear la mirada por los montajes que lo trajeron a la luz nos dimos cuenta de que en uno de ellos el movimiento logró trasladarse del objeto al visitante. Coincidimos con la canción: lo que no se mueve pierde esa fuerza vital. Pero en el montaje del MEJBA actual no nos encontramos con la inmovilidad aparente del traje estático detrás del vidrio, sino con un itinerario que da cuenta de sus múltiples vidas —y de su memoria— y que moviliza ahora al espectador, que ingresa a esa temporalidad y espacialidad tan especiales que configuran los museos etnográficos. Esto no quita que los trajes estén exhibidos de modo tal que resalte su capacidad de maravillar al espectador, como sucedía ya en la década de 1910.

Esta investigación se propuso articular los estudios sobre las piezas etnográficas históricas con los relatos curatoriales que dichos estudios habilitan, de modo de pensar las miradas que organizan los museos. El montaje de los trajes en la sala Danzantes de la Luz expone una mirada múltiple, que da cuenta de la investigación sobre el origen histórico de dichas producciones y su particular uso en las comunidades de Sucre desde la época colonial hasta hace pocos años. En este sentido, la consideración de la memoria viva de las danzas en territorio boliviano admite una presentación que oscila entre la maravilla y la resonancia: sobre el dispositivo museográfico se da lugar también al carácter enigmático de estas piezas y estas danzas, dado por el espesor histórico de su devenir.

Se observan entonces dos formas de supervivencia de los trajes de danzantes bolivianos. Por un lado, las comunidades jalq’a actuales, del área de Potolo, que continúan realizando sus danzas tradicionales con los trajes que analizamos, dan cuenta de la vida de estas prácticas culturales en la región de Sucre. Continúan produciendo los trajes, bailando sus danzas y

rememorando prácticas probablemente prehispánicas. Aunque las fiestas religiosas ya no se realicen en Sucre, los trajes siguieron su camino entre las comunidades campesinas. Otra línea de supervivencia tuvo lugar en el museo, que no solo realizó una preservación material de las piezas, sino que también se interesó en revitalizar su historia. Aunque ya no dancen, los trajes en las vitrinas del MEJBA hacen emerger una memoria viva en tanto recobran su historia y transforman al visitante que ingresa a la sala en un nuevo tipo de danzante. Al desplazarse, el espectador se sumerge en una danza —en tiempo y espacio— y se vuelve también una superficie reflectante. Si los trajes inicialmente brillaban en un juego de luces con otros objetos de plata presentes en las procesiones, ahora brillan por la mirada de los visitantes que los ilumina.

Agradecimientos

Queremos agradecer la colaboración de Irene Gorelik (Área de Acción Cultural, MEJBA), Mónica Ferraro (Biblioteca, MEJBA), Gustavo Tudisco (Jefe de Investigación, Museo Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco), Carolina García Torres y Dania Escalona (Investigación, Museo Soumaya), Julie Zefitel (Metropolitan Museum), Silvana Di Lorenzo (Conservación, MEJBA), Marta Penhos, Marina Gutiérrez De Angelis y Fabrizio Monti.

Bibliografía

- Agamben, G. (2016). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2017). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andrés, V. (1919). Joyas del Museo Etnográfico. *Plus Ultra*, 36, año IV.
- Belting, H. (2015). *Facce. Una storia del volto*. Roma: Carocceditore.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bovisio, M. A. (2013). El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana*, 3, 1-10. Recuperado de <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/BOVISIO,%20Maria%20Alba.pdf>
- Cordeiro, A. C, Souza, L., y Peters, R. (2015). Conservando lo que es valorado: Una propuesta de integración de valores socio-culturales al plano de preservación de los trajes coloniales bolivianos. *IV Congreso Iberoamericano y XII Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio*.
- Cruz de Amenábar, I. (1995). *La Fiesta: Metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Cuenca Pasetto, S. (2014). Criterios de exhibición para piezas arqueológicas y etnográficas. Una visión comparativa entre museos y espacios contemporáneos en Buenos Aires. *Actas del XI Congreso Argentino de Antropología Social*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Lorenzo, S., Elías, M., y Tamborini, M. (2005). Conservación preventiva en el museo etnográfico de Buenos Aires. Un ejemplo de material textil etnográfico. En M. Bonnin y M. Fernández (comps.), *Conservación, educación, gestión y exhibición en museos* (pp. 81-96). Córdoba: Brujas.
- Fernández Bravo, A. (2016). *El museo vacío. Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas. Argentina y Brasil, 1880-1945*. Buenos Aires: Eudeba.
- Iriarte, I., y Hecht, J. (2004). Parts of two silver-mounted dance costumes. *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830* (pp. 368-372). Nueva York: Metropolitan Museum.
- Karp, I., y Lavine, S. (1991). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution.

- Lissa, P., Di Lorenzo, S., y Villaronga, M. P. (2005). Conservación del “traje de danzante” boliviano del Museo Etnográfico de Buenos Aires. *V Congreso Bianual de Conservación de Textiles, NATCC* (pp. 245-254). México.
- Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti (s/f). Colecciones. Recuperado de <http://museo.filo.uba.ar/colecciones>
- Pegoraro, A. (2009). *Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: un episodio en la historia del americanismo en la Argentina 1890-1927* (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires.
- Pinotti, A., y Somaini, A. (2016). *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Turín: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Reed, S. (2012). La política y la poética de la danza. En S. Citro y P. Aschieri (ed.). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 75-100). Buenos Aires: Biblos.
- Sigl, E. (2012). *No se baila así nomás. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*. Tomo II. La Paz: Autoedición.
- Torres Martínez, B. (2002). La fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe en la ciudad de La Plata-Sucre. *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, 8, 69-83.
- (2006). La festividad de Corpus Christi. *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, 12, 153-166.
- Vogel, S. (2006). Introduction to Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections. En H. Morphy y M. Perkins (eds.). *The Art of Anthropology* (pp. 209-218). Cornwall: Blackwell.

Filmografía

Marker, C., y Resnais, A. (directores). (1953). *Les statues meurent aussi*. Francia.

Fuentes fotográficas

Traje de danzante exhibido en el museo del Colegio 6 de Junio B, 2017. Potolo, Bolivia. En: <https://potolopueblojalqa.wordpress.com/2017/12/04/liberia-danza-de-libertad/>

Traje exhibido en el museo del Colegio 6 de Junio B, 2017. Potolo, Bolivia. En: <https://potolopueblojalqa.wordpress.com/2017/12/04/liberia-danza-de-libertad/>

Profesores del Colegio 6 de Junio B durante la danza de Liberia, 2017. Potolo, Bolivia. En: <https://potolopueblojalqa.wordpress.com/2017/12/04/liberia-danza-de-libertad/>

Participante del certamen Miss Chuquisaca, 2012. En: <http://missesdechuquisaca.blogspot.com/2012/04/eleccion-del-mejor-traje-tipico-del.html>

Afiche promocional de turismo local, 2010. En: tal2/index.php?option=com_content&view=article&id=122&Itemid=135&lang=es

Afiche promocional de turismo local, 2019. En: www.webstagram.one/media/Bu4QqV4l7LR