

# Trabajo Fin de Master

USC  
UNIVERSIDADE  
DE SANTIAGO  
DE COMPOSTELA

FACULDADE DE HUMANIDADES

MÁSTER EN  
SERVICIOS  
CULTURAIS

## LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE LA CAUTIVA EN EL SIGLO XIX: UNA LECTURA CRÍTICA Y SU IMPORTANCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD ARGENTINA

Autora: **Marisol Abreu Basualdo**

Tutora: Miriam Elena Cortés López

Curso: 2024-25



# Trabajo Fin de Master

USC  
UNIVERSIDADE  
DE SANTIAGO  
DE COMPOSTELA

FACULTADE DE HUMANIDADES

MÁSTER EN  
SERVICIOS  
CULTURAIS

## LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE LA CAUTIVA EN EL SIGLO XIX: UNA LECTURA CRÍTICA Y SU IMPORTANCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD ARGENTINA

Autora: **Marisol Abreu Basualdo**

Tutora: Miriam Elena Cortés López

Curso: 2024-25



## Resumo

Desde o século XIX, a figura da cativa ocupou un lugar central no imaxinario cultural arxentino, operando como símbolo dos conflitos fundacionais entre civilización e barbarie, e como axente de tensión nos discursos sobre nación, xénero e identidade. A súa representación, tanto na literatura como nas artes visuais, oscilou entre a victimización, a idealización romántica e a instrumentalización política, configurándoa como un corpo fronteirizo, erotizado e silenciado, moldeado polo relato patriarcal branco e letrado.

Este traballo xorde da motivación por revisar criticamente esas narrativas hexemónicas, que aínda hoxe seguen facendo eco na construción da historia. A partir desta inqueda, o obxectivo principal da investigación é analizar como a figura da cativa foi representada na literatura e na pintura arxentina do século XIX, e de que maneira estas representacións contribuíron a lexitimar proxectos de dominación cultural, territorial e de xénero. Así mesmo, propónse reescribir dita figura desde unha perspectiva feminista e decolonial, rescatando voces silenciadas e imaxinando novas formas de narrar a súa experiencia.

A metodoloxía empregada combina un enfoque crítico-discursivo con análise iconográfico e literario, integrando ferramentas procedentes dos estudos de xénero, a teoría poscolonial e os estudos visuais. Analízanse textos de Echeverría, Hernández, Mansilla, así como obras de Blanes, Della Valle, Rugendas, Monvoisin e outros artistas da época. Como soporte teórico, tómanse achegas de autores como Segato, Rotker, Iglesia, entre outros. A investigación culmina nunha proposta expositiva que, a través de instalacións, proxeccións e outros dispositivos participativos, propón unha relectura crítica do mito da cativa, articulando elementos da arte contemporánea con arquivos históricos e ficcións restitutivas. A mostra busca visibilizar as tensións entre representación e poder, dando espazo ás voces que foron excluídas do relato oficial.

O traballo estrutúrase en dúas partes. A primeira desenvolve o marco teórico e histórico do tema, abordando o tratamento da cativa na arte e na literatura do século XIX. A segunda parte describe o deseño curatorial do proxecto expositivo, detallando a súa fundamentación estética, política e simbólica. Deste xeito, artículase a investigación e a práctica artística, propoñendo unha intervención crítica sobre a memoria cultural desde a intersección entre arte, historia e xénero.

**Palabras clave:** *Cativa – Nación – Civilización e barbarie – Literatura arxentina – Arte do século XIX – Representación feminina – Violencia simbólica – Xénero – Memoria – Arte contemporánea – Proxecto expositivo*

## **Abstract**

Since the nineteenth century, the figure of the captive woman has held a central place in the Argentine cultural imaginary, serving as a symbol of the foundational conflicts between civilization and barbarism and as a point of tension in discourses on nation, gender, and identity. Her representation, both in literature and the visual arts, has oscillated between victimization, romantic idealization, and political instrumentalization, configuring her as a liminal, eroticized, and silenced body, shaped by the patriarchal, white, and literate narrative.

This work arises from the motivation to critically revisit these hegemonic narratives, which still resonate in the construction of history today. From this concern, the main objective of the research is to analyze how the figure of the captive woman has been represented in nineteenth-century Argentine literature and painting, and how these representations have contributed to legitimizing projects of cultural, territorial, and gender domination. Furthermore, it proposes to rewrite this figure from a feminist and decolonial perspective, recovering silenced voices and imagining new ways of narrating her experience.

The methodology combines a critical-discursive approach with iconographic and literary analysis, integrating tools from gender studies, postcolonial theory, and visual studies. Texts by Echeverría, Hernández, and Mansilla are analyzed, as well as works by Blanes, Della Valle, Rugendas, Monvoisin, and other artists of the period. Theoretical support is drawn from authors such as Segato, Rotker, Iglesia, among others.

The research culminates in an exhibition proposal that, through installations, projections, and other participatory devices, seeks to offer a critical rereading of the myth of the captive woman, articulating elements of contemporary art with historical archives and restitutive fictions. The exhibition aims to make visible the tensions between representation and power, giving space to voices excluded from the official narrative.

The work is structured in two parts. The first develops the theoretical and historical framework of the topic, addressing the treatment of the captive woman in nineteenth-century art and literature. The second part describes the curatorial design of the exhibition project, detailing its aesthetic, political, and symbolic foundations. In this way, research and artistic practice are brought together, proposing a critical intervention on cultural memory at the intersection of art, history, and gender.

**Keywords:** *Captive woman – Nation – Civilization and barbarism – Argentine literature – Nineteenth-century art – Female representation – Symbolic violence – Gender – Memory – Contemporary art – Exhibition project*

## Resumen

Desde el siglo XIX, la figura de la cautiva ha ocupado un lugar central en el imaginario cultural argentino, operando como símbolo de los conflictos fundacionales entre civilización y barbarie, y como agente de tensión en los discursos sobre nación, género e identidad. Su representación, tanto en la literatura como en las artes visuales, ha oscilado entre la victimización, la idealización romántica y la instrumentalización política, configurándola como un cuerpo fronterizo, erotizado y silenciado, moldeado por el relato patriarcal blanco y letrado.

Este trabajo surge de la motivación por revisar críticamente esas narrativas hegemónicas, que aún hoy siguen haciendo eco en la construcción de la historia. A partir de esta inquietud, el objetivo principal de la investigación es analizar cómo la figura de la cautiva ha sido representada en la literatura y en la pintura argentina del siglo XIX, y de qué manera estas representaciones han contribuido a legitimar proyectos de dominación cultural, territorial y de género. Asimismo, se propone reescribir dicha figura desde una perspectiva feminista y decolonial, rescatando voces silenciadas e imaginando nuevas formas de narrar su experiencia. La metodología empleada combina un enfoque crítico-discursivo con análisis iconográfico y literario, integrando herramientas provenientes de los estudios de género, la teoría poscolonial y los estudios visuales. Se analizan textos de Echeverría, Hernández, Mansilla, así como obras de Blanes, Della Valle, Rugendas, Monvoisin y otros artistas de la época. Como soporte teórico, se toman aportes de autores como Segato, Rotker, Iglesia, entre otros.

La investigación culmina en una propuesta expositiva que a través de instalaciones, proyecciones y otros dispositivos participativos, se propondrá una relectura crítica del mito de la cautiva, articulando elementos del arte contemporáneo con archivos históricos y ficciones restitutivas. La muestra busca visibilizar las tensiones entre representación y poder, dando espacio a las voces que fueron excluidas del relato oficial.

El trabajo se estructura en dos partes. La primera desarrolla el marco teórico e histórico del tema, abordando el tratamiento de la cautiva en el arte y la literatura del siglo XIX. La segunda parte describe el diseño curatorial del proyecto expositivo, detallando su fundamentación estética, política y simbólica. De este modo, se articula la investigación y práctica artística, proponiendo una intervención crítica sobre la memoria cultural desde el cruce entre arte, historia y género.

**Palabras clave:** *Cautiva – Nación – Civilización y barbarie – Literatura argentina – Arte del siglo XIX – Representación femenina – Violencia simbólica – Género – Memoria – Arte contemporáneo – Proyecto expositivo.*

# Índice



<b>1. Introducción</b> .....	1
1.1 Objetivos.....	2
1.2 Impacto Esperado.....	3
1.2 Fuentes.....	3
1.3 Aspectos Metodológicos.....	5
 <b>PARTE 1: ESTUDIO TEÓRICO</b>	
<b>2. La cautiva como figura fundacional: entre mito nacional, cuerpo simbólico y objeto de disputa</b> .....	6
 <b>3. La cautiva en la literatura Argentina</b> .....	8
3.1 El poema La Cautiva de Esteban Echeverría.....	9
3.2 La leyenda de Lucía Miranda.....	12
3.3 Salidas sin retorno.....	14
3.4 El cuerpo en liberación.....	15
3.5 La reinvencción de la cautiva.....	17
 <b>4. El estado de la cuestión. La perspectiva de la crítica</b> .....	19
 <b>5. La construcción de los imaginarios de Nación en las artes visuales en el siglo XIX</b> .....	23
5.1 Los orígenes de los imaginarios visuales nacionales.....	24
5.2 Nación, Estado e Identidad: Hacia la Consolidación de Referentes Identitarios.....	25
5.3 Modernidad y pedagogía visual.....	26
5.4 La mirada oriental.....	27
5.5 Desnudos y transgresión.....	28
5.6 Análisis de la figura de la cautiva en la pintura.....	29
 <b>6. La pintura en dialogo con la literatura</b> .....	37
 <b>PARTE 2: PROPUESTA PRÁCTICA</b>	
<b>7. Proyecto Cultural</b> .....	38
7.1 Arte Contemporáneo.....	38
7.2 Espacio y Duración.....	39
7.3 Estructura del Proyecto Expositivo .....	40
7.4 Sala 1: Reproducciones pictóricas en dialogo con fragmentos literarios.....	40
7.5 Sala 2: La voz silenciada.....	42
7.6 Sala 3: Proyecciones.....	43
7.7 Sala 4: Objeto Artístico – Mesa de doble lectura.....	44
7.8 Ejemplos de voces ficcionales.....	45
 <b>8. Conclusión</b> .....	46
 <b>9. Bibliografía</b> .....	48
 <b>10. Anexo</b> .....	50

## 1. Introducción

Desde el siglo XIX comienza en gran medida la odisea de miles de mujeres fueron raptadas en los pueblos argentinos por los malones<sup>1</sup> que las tenían como principal objetivo. Su destino podía variar dado que, algunas eran rescatadas mediante tratados o pagos de "rescate", mientras que otras se integraban a la vida de los pueblos originarios<sup>2</sup>, llegando incluso a formar familias dentro de estas comunidades.

Este trabajo propone un abordaje que indaga comparativamente una selección de obras literarias, como así también serie de imágenes pictóricas producidas en el siglo XIX en distintos contextos sociopolíticos que representan a este personaje en escenas fundantes de la nacionalidad argentina.

El objetivo principal de este análisis y del proyecto expositivo propuesto es problematizar desde la perspectiva de los estudios visuales y literarios, así como también de la sociología de la cultura, algunas cuestiones que se ponen de manifiesto en la representación del "otro" cultural. Entre ellas, las modalidades específicas de visibilizar y nominar a los sujetos subalternos que proponen las imágenes y el lugar que ocupa el arte dentro del juego de las disputas por la hegemonía de ciertos significados en torno de esas escenas fundantes de la nación argentina.

En las artes no hay narración de la reinserción de la cautiva en la civilización y es debido a la "contaminación" que sufrió la mujer por haber convivido con el indígena<sup>3</sup> y, al mismo tiempo, constituye una paradoja: la cautiva sirve de excusa para atacar al nativo. La cautiva queda mancillada por ese contacto, y si no hay narración es porque no hay historia ni vida posible para la mujer después del cautiverio. Estas mujeres no tienen voz, y si vuelven a la civilización también están silenciadas porque lo que sucede en la sociedad no entra en los planes de los artistas y escritores del siglo XIX. El proyecto artístico en general consistía en contar la barbarie<sup>4</sup> del desierto como justificación de una conquista que terminaría con el

---

<sup>1</sup> Táctica militar empleada por grupos indígenas en los actuales territorios de Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile, que consistía en el ataque rápido y sorpresivo de una nutrida partida de guerreros a caballo contra un grupo enemigo, con el objetivo de matar adversarios y saquear para hacerse con provisiones y prisioneros, sobre todo mujeres jóvenes y niños.

<sup>2</sup> Denominación colectiva aplicada a las comunidades indígenas de América, corresponde a los grupos de humanos descendientes de culturas precolombinas que han mantenido sus características culturales y sociales. La mayoría de ellos con su lengua propia.

<sup>3</sup> El término indígena se aplica a la población originaria del territorio argentino, cuyo establecimiento en él precede al de otras etnias o cuya presencia es lo suficientemente prolongada y estable como para tenerla por oriunda (es decir, originaria de un lugar).

<sup>4</sup> Término utilizado para describir la ausencia de civilidad, educación, cortesía o respeto. El concepto, que proviene del vocablo latino barbaries, también alude a la brutalidad y el salvajismo.

exterminio del indio y la posterior expansión del territorio nacional<sup>5</sup>. Entonces, ¿qué lugar ocupaba la cautiva en este proyecto de conquista? Su cuerpo, en palabras de Cristiana Iglesia, “representaba *lo abyecto* por haber estado en contacto con la barbarie y es por eso, que no es posible su regreso” (Iglesia, 2003:25).

La representación de las cautivas sigue vigente y llega hasta nuestros días, variando según lo hacen las coyunturas políticas e históricas del país. Por tal motivo, esta investigación no solo propone un abordaje teórico y crítico sobre la figura de la cautiva en el imaginario argentino del siglo XIX, sino que también servirá como base conceptual para la realización de un proyecto expositivo que buscará materializar visual y sensiblemente estos análisis. La muestra reunirá fragmentos de obras pictóricas y literarias del siglo XIX, pero también incorporará elementos del arte contemporáneo<sup>6</sup> como proyecciones silenciosas y dispositivos interactivos que darán lugar a una construcción ficcional de la voz de las cautivas, visibilizando las fisuras del relato dominante. La exposición plantea una relectura crítica del mito de la cautiva, recuperando voces silenciadas y desafiando narrativas hegemónicas desde una perspectiva transnacional, feminista y decolonial<sup>7</sup>.

### 1.1 Objetivos

El proyecto tiene cuatro objetivos fundamentales:

1. Revisar críticamente la representación de la cautiva en la literatura y la pintura del siglo XIX, identificando las tensiones y contradicciones en su construcción simbólica.
2. Desafiar las narrativas tradicionales mediante una lectura feminista y decolonial que resalte las fisuras en la perspectiva dominante.
3. Llevar adelante un proyecto expositivo que integre las artes visuales y la literatura del siglo XIX para generar un diálogo entre estas disciplinas pero mediante elementos de arte contemporáneo. Las maniobras artísticas representarán la voz silenciada de las cautivas por un lado, y la recreación de las voces ficcionales evidenciará las fisuras del discurso tradicional, para así construir una relectura del mito de la cautiva.

---

<sup>5</sup> Entidad política centralizada y de orden subnacional que existió en Argentina entre 1862 y 1985. Los territorios nacionales fueron utilizados por el Estado para realizar un amplio proceso de expansión territorial. La mayor parte de esas tierras se encontraban en poder de diversos pueblos indígenas, y eran a su vez disputadas entre el país y las otras naciones limítrofes (Chile y Paraguay por ejemplo).

<sup>6</sup> Término utilizado para describir el arte de hoy, generalmente refiriéndose al arte producido desde la década de 1970 en adelante. La palabra 'contemporáneo' engloba un conjunto muy heterogéneo de prácticas cuya asignación a la contemporaneidad es caduca por definición. Diversos autores han abordado esta problemática, ahondando a menudo en la diferencia con el Arte moderno y su acotación histórica.

<sup>7</sup> Pensamiento que tiene como objetivo desvincularse de las jerarquías de conocimiento y las formas de estar en el mundo eurocéntricas y para permitir otras formas de existencia. Critica la universalidad percibida del conocimiento occidental y la superioridad de la cultura occidental, incluidos los sistemas e instituciones que refuerzan estas percepciones.

4. Poner en valor el espacio expositivo como un escenario simbólico de encierro y silenciamiento, generando un diálogo entre el cautiverio femenino en la historia argentina y la memoria represiva del lugar.

### **1.2 Impacto esperado**

Este proyecto tiene el potencial de:

- Contribuir al campo de la historia del arte con una perspectiva crítica que desafíe narrativas dominantes<sup>8</sup>.
- Fomentar el diálogo interdisciplinario entre la pintura y la literatura del siglo XIX y el arte contemporáneo.
- Abrir debates sobre el rol del arte en la construcción de la memoria y la identidad desde perspectivas inclusivas y contemporáneas.
- Favorecer una lectura transnacional del arte argentino al presentar en Lugo (España) una exposición que interpela los vínculos históricos entre Europa y América Latina, resignificando desde el presente las narrativas de conquista, género y poder que han atravesado ambas orillas.

### **1.3 Fuentes**

El concepto de civilización y barbarie ha sido un pilar fundamental en la construcción simbólica de la identidad argentina desde el siglo XIX. La dicotomía civilización-barbarie establecida por Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* (1845) ha servido para legitimar la desigualdad, estableciendo jerarquías que continúan operando hasta la actualidad.

La obra literaria de Esteban Echeverría *La cautiva* (1837), inaugura la representación de la mujer blanca raptada por los indígenas, destacando su sufrimiento y su función como objeto de disputa entre dos mundos. A su vez, José Hernández, en *Martín Fierro* (1872), también retoma esta figura, pero desde una óptica que enfatiza la ambigüedad del cautiverio y la posibilidad de mestizaje. Luego, Lucio V. Mansilla (1884) aporta una perspectiva testimonial sobre las interacciones entre blancos e indígenas, desdibujando la dicotomía entre civilización y barbarie.

Unos años más tarde, el escritor Leopoldo Lugones, (1938), resignifica la figura transformándola en una Virgen que es raptada por los indios. En este poema, la cautiva deja de ser de carne y hueso para convertirse en un objeto sagrado, cuya recuperación justifica la

---

<sup>8</sup> Son aquellas que se ven como convencionales en la sociedad. Estas reflejan las opiniones de grupos con influencia, como las instituciones, los gobiernos y las empresas.

masacre de los indios. Después César Aira, (1981), realiza una deconstrucción del mito de la cautiva, otorgándole una voz propia y desmitificando la representación tradicional.

En cuanto a las artes visuales, la pintura *La vuelta del malón* (1892) de Ángel Della Valle refuerza esta la visión de mostrar a la cautiva como un objeto más del saqueo indígena. Además hubo otros pintores del siglo XIX que representaron la figura de la cautiva y las tensiones entre civilización y barbarie. Por ejemplo, Juan Manuel Blanes, que enfatiza en la imagen de la mujer como víctima en un entorno hostil. Luego, Carlos Morel retrató escenas de frontera<sup>9</sup>, donde se manifiestan los conflictos entre criollos<sup>10</sup> e indígenas. Por su parte, Prilidiano Pueyrredón abordó la temática de la mujer en la sociedad argentina con una mirada influenciada por la tradición europea.

Según estudios de Laura Malosetti Costa (2001, 2009), estas obras cristalizan una visión eurocéntrica en la que la mujer blanca aparece como víctima pasiva, reforzando la jerarquía racial y de género presente en el discurso de la época. En esta misma línea, los estudios de Roberto Amigo (1999) y Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales (2006) indagan en cómo estas representaciones ayudaron a consolidar una visión hegemónica de la identidad nacional a través de la pintura y su relación con la literatura. Asimismo, David Viñas (2017) hace incapié en la forma en que esta oposición se mantiene en la cultura argentina, especialmente en la literatura y las artes visuales.

Por otro lado, Cristina Iglesia (2003) y Alejandra Laera (2016) han analizado cómo estos discursos fundacionales han sido reescritos en distintas épocas, permitiendo nuevas interpretaciones sobre la relación entre literatura, historia e imaginario social. A su vez, Susana Rotker (1997) coincide con Cristina Iglesia (1987) y han problematizado cómo la construcción del mito de la cautiva ha silenciado las voces femeninas reales.

Otros autores, como Rita Segato (2016) analiza la violencia de género como un dispositivo de poder que se articula en los relatos nacionales. También Fernando Operé y Tomás Pérez Vejo (2003) han estudiado el impacto de estas representaciones en la construcción de la identidad nacional argentina<sup>11</sup>, evidenciando la exclusión del indígena y la consolidación de un discurso hegemónico que aún persiste.

Por último, para contextualizar el uso de proyecciones, instalaciones y dispositivos participativos en el proyecto expositivo, se tomaron como referencia teóricos del arte

---

<sup>9</sup> Era el límite austral hasta donde el virreinato lograba ejercer su dominio real y efectivo pues más allá del mismo se encontraban territorios que eran controlados por los distintos pueblos indígenas que habitaban la región.

<sup>10</sup> Término usado desde la época de los españoles para designar a descendientes de europeos nacidos en los antiguos territorios y colonias españolas de América.

<sup>11</sup> Es el sentimiento de pertenencia a la comunidad histórica, cultural, lingüística y social, que se corresponde en mayor o menor medida con Argentina.

contemporáneo como Boris Groys (2014), Claire Bishop (2012) y Frank Popper (1975). Sus enfoques permiten comprender el arte como una práctica pública y relacional, donde el espectador deja de ser pasivo y se convierte en parte activa de la obra. Estas ideas fundamentan el diseño de la muestra, que propone una experiencia sensible y crítica a través de lenguajes actuales.

#### **1.4 Aspectos metodológicos**

En este trabajo se propuso realizar un análisis que examine el rol de la cautiva como personaje fundacional de la pintura y de la literatura argentina en el siglo XIX y sus repercusiones en la actualidad, y así también, la importancia que ha tenido en la conformación del imaginario de Nación<sup>12</sup>. Se pretende analizar y confrontar las diferentes estrategias de enunciación, en torno a la cautiva, en las distintas obras que forman parte de esta selección, poniéndolas en diálogo y confrontándolas con el marco teórico.

Para empezar, se llevó a cabo un relevamiento del corpus teórico a fin de establecer un repertorio de conceptos: cautiva, nación, frontera, entre otros, lo que permitirá una reflexión acerca de las categorías centrales que forman parte de esta investigación. La idea es poner la mirada en las dislocaciones del concepto cautiva, en los distintos momentos de la literatura y la pintura del siglo XIX en argentina.

En cuanto a la búsqueda de información, cada parte de la investigación ha exigido fuentes de naturaleza distinta. En el caso del apartado dedicado a la literatura, se consultaron fuentes primarias, como por ejemplo el poema de Esteban Echeverría y además fuentes secundarias como el ensayo de Cristina Iglesia en “La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera, en *La violencia del azar*.”

Respecto a la selección de obras pictóricas para analizar y llevar adelante el proyecto artístico se ha optado por aquellas que tienen una mayor incidencia y representación para el análisis de la figura de la cautiva, dado que la principal intención es cuestionar las narrativas tradicionales para comprender cómo han contribuido a consolidar una visión androcéntrica del cuerpo femenino, interpretado como territorio, botín y símbolo. Entre los artistas seleccionados destacan Blanes, Della Valle, Rugendas y Monvoisin. Para localizar dichas pinturas se utilizó el motor de búsqueda de imágenes Google Image Search.

---

<sup>12</sup> El imaginario nacional explora el concepto de comunidad nacional tal como se construye y se critica a través de narrativas literarias y de otros elementos culturales. Incide en la forma de estar con los demás ciudadanos de un país. Así como la forma de leer la realidad inmediata que configura como país. Estos imaginarios se han ido configurando y transmitiendo de generación en generación, por lo que no son estáticos.

La relevancia de este tema no solo radica en su dimensión histórica y artística, sino también en su capacidad para abrir debates contemporáneos sobre género, identidad y poder en el arte y la cultura.

## PARTE 1: ESTUDIO TEÓRICO

### 2. La cautiva como figura fundacional:

#### Entre mito nacional, cuerpo simbólico y objeto de disputa

El asunto de la cautiva se convirtió en un mito fundacional dentro de la literatura, las artes y la identidad nacional argentina. Su figura fue utilizada para representar varios discursos:

- Símbolo de la civilización vs. Barbarie: en la narrativa dominante del siglo XIX, la cautiva simbolizaba la fragilidad de la civilización, europea o criolla, frente a la barbarie indígena. Autores como Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* (1845) reforzaron esta dicotomía.
- Literatura romántica y nacionalista: Un gran ejemplo es el de Esteban Echeverría, en su poema *La cautiva* (1837), que transformó la historia de la mujer cautiva en una epopeya patriótica. La protagonista, María, y su esposo, Brian, intentan huir del cautiverio indígena, reflejando el sacrificio por la patria y la lucha contra lo "salvaje".
- Artes visuales: Estas representaciones contribuyeron a la construcción del imaginario nacional y a la visión de la frontera como un espacio de conflicto entre civilización e indígenas. Plasmaron a la mujer raptada como una figura romántica o trágica, destacando su sufrimiento y belleza exótica dentro del mundo indígena. Como se puede citar, Juan Manuel Blanes la pinta vestida con ropas desgarradas, sentada en el suelo en un gesto de resignación. Su imagen refuerza el arquetipo de la dama víctima de la "barbarie". Otros artistas como Carlos Morel representaron escenas de la frontera y la vida en los fortines, en las cuales las cautivas aparecen en el contexto de malones o rescates. Asimismo Della Valle y otros pintores muestran el secuestro de mujeres blancas, reforzando la idea de la "pérdida" de la civilización a manos del indígena.

Es evidente que la idea de violación de sus mujeres por parte de un "salvaje" resultaba insoportable para los varones blancos. Se las llegaba a culpabilizar a ellas por aceptar la convivencia con los indios dado que algunas preferían seguir viviendo en la "barbarie" por no

abandonar a sus hijos mestizos. Muchas elegían no volver a la "civilización" por temor y vergüenza. De hecho se hacía difícil su reinserción en la sociedad de los blancos luego de haber sido concubinas de un aborígen.

Las motivaciones psicológicas eran profundas: la vergüenza de enfrentarse con una civilización que las juzgaría como transgresoras e impuras, aunque hubiesen sido vejadas contra su voluntad. Al respecto Rotker reflexionó:

"la cristiana que ha permanecido largos años en cautiverio y ya ha tenido hijos mestizos está en definitiva, condenada. Una vez cruzada la frontera ya no pertenecerá más ni a un mundo ni al otro: entre los indios siempre será una prisionera, vivirá intentando escapar o esperando ser liberada. Luego, en el mundo de los blancos tampoco tendrá escapatoria. Es ahora un personaje de frontera, una mujer sin identidad, condenada por su transgresión, no importa que ésta haya sido involuntaria y forzada"(Rotker (1997).

Volviendo al hecho de que el cautiverio femenino ha sido uno de los motivos más transitados y retomados en la historia de las artes visuales y de la literatura argentina ¿cómo se caracteriza a la figura de la cautiva en dichas obras? ¿Se puede describir un tipo de cautiva? ¿Es un personaje estático o cambiante? ¿Qué incidencia va a tener este personaje decimonónico y fundacional del imaginario cultural argentino en los siglos subsiguientes?

En estas instancias, cabe volver a mencionar que la cautiva era una mercancía más en la frontera, un objeto de negociación entre indios y blancos. Como menciona Fernando Operé:

Si los cautivos eran piezaspreciadas como mano de obra y objetos de valor, en el intercambio intertribal y con los cristianos, las cautivas tenían un doble valor, pues podían ser también esposas y madres. Las mujeres representaban propiedad y eran expresión de poder y status. (Operé, 2003:03)

Su calidad de objeto, genera una absoluta cosificación de la mujer; la cautiva ya no es un ser humano, sino que pasa a ser un objeto que conserva la forma de mujer, pero su contenido es de un mero objeto material, cargado de un fuerte valor cultural. Lo que le

importaba a la representación del cautiverio no es la forma, sino el contenido, ya que esta última era esencial para perpetrar el entramado ideológico del proyecto de país de la incipiente nación.

En el siglo XIX la estética y la política son inseparables, como bien señala Operé (2001), el cuerpo de la cautiva ha sido un instrumento legitimador del poder político, y la postura de las artes en este período es evidente, pues eleva a la cautiva al mismo tiempo que se animaliza al indio.

Así “el cuerpo de la mujer raptada fue instrumental en esta manipulación ideológica al ser convertido en símbolo que invertía los términos de una situación de despojo” (Operé, 2001). El proyecto de país realiza una operación de inversión de conceptos en las artes, que repercute en la realidad cotidiana de la nación, con el fin de justificar el exterminio del indio: no es el blanco el que invade la tierra del indio, sino el indio quien despoja al blanco de su bien máspreciado, la mujer. En este contexto, cabe preguntar ¿es posible la reinserción social de la cautiva en la civilización? Las obras seleccionadas describen el cautiverio desde una mirada atravesada por la civilización -una mirada masculina-, y es por eso que la vuelta de la cautiva desde la barbarie se silencia. ¿A qué se debe esta mudez en el relato? La crítica Susana Rotker (1997) asegura que “los silencios, en cuanto al destino de la mujer cautiva, se deben a que la mirada de estos autores decimonónicos estaba puesta en el indio —el verdadero enemigo de la nación — y no en la cautiva” (Rotker, 1997).

### **3. La cautiva en la literatura argentina**

En la literatura argentina, tres figuras fundacionales están vinculadas a la historia nacional: el indio, el gaucho<sup>13</sup> y la cautiva. Ésta última adquiere especial relevancia desde el siglo XIX, no solo en la literatura sino también como símbolo para caracterizar la relación entre el indio y el blanco.

En Echeverría, María la cautiva, es una mujer combativa y activa que lucha por su honra y prefiere la muerte antes que la humillación. En contraste, la de Hernández es pasiva y dependiente de otros para actuar. Por su parte, la virgen-cautiva de Lugones mezcla estas

---

<sup>13</sup> Denominación utilizada para nombrar al habitante característico de las llanuras y zonas adyacentes de Argentina. Se identificaba por su condición de hábil jinete y por su vínculo con la proliferación de vacunos en la región, así como por las actividades económicas y culturales derivadas de ella, en especial el consumo de carne y la utilización del cuero.

características: es contemplativa, como la de Hernández, pero adquiere un papel activo gracias a su simbolismo religioso.

De esta manera, Lugones, en su fervor católico, cristaliza esta figura en su poema *El rescate*, asociándola con la Virgen María y, a diferencia de Echeverría y Hernández, que escribían en tiempos de formación de la nación, Lugones utiliza esta figura como un cierre simbólico para la literatura del siglo XIX, destacando su uso político.

La figura de estas mujeres, según Operé (2001), se vinculó al discurso de la barbarie para justificar la expansión territorial y la eliminación del "problema del indio". Estas representaciones literarias reflejan el conflicto entre civilización y barbarie, mientras apoyaban el proyecto político de ocupación y exterminio indígena en el marco de la construcción del Estado-nación<sup>14</sup>.

### 3.1 El poema *La Cautiva* de Esteban Echeverría

Es una obra clave de la literatura argentina del siglo XIX, encumbrada por escritores como Sarmiento y Juan María Gutiérrez, este texto se convierte en un modelo que influye en el desarrollo de una tradición literaria marcada por la tensión entre lo práctico y lo lírico<sup>15</sup>, con el desierto y la pampa como símbolos principales. Además, establece un discurso literario orientado hacia la construcción de la nación, al tiempo que delimita una frontera étnico-política, donde el indígena es representado como un "otro absoluto", legitimando el mestizaje y, en última instancia, su exclusión o exterminio. Aquí un fragmento de la segunda parte:

Más allá alguno degüella  
con afilado cuchillo la yegua  
al lazo sujeta, y a la boca de la herida,  
por donde ronca y resuella,  
y a borbollones arroja la caliente sangre fuera,  
en pie, trémula y convulsa,  
dos o tres indios se pegan como sedientos vampiros,  
sorben, chupan, saborean la sangre,

---

<sup>14</sup> Es el surgimiento de la República Argentina, período de la historia de dicho país durante el cual la autoridad de la monarquía española llega a su fin en el virreinato del Río de la Plata, cuando se disgrega en diversas unidades políticas y se produce la conformación jurídico-política de lo que hoy es la República Argentina. Con el primer antecedente en las invasiones inglesas, este proceso se inicia propiamente con la Revolución de Mayo y culmina con la sanción de la Constitución Nacional en 1853.

<sup>15</sup> Es un género literario en el que el autor transmite sentimientos, emociones o pensamientos subjetivos respecto a una persona u objeto de inspiración. La expresión habitual del género lírico es el poema. Aunque los textos líricos suelen utilizar como forma de expresión el verso, hay también textos líricos en prosa (prosa poética).

haciendo murmullo, y de sangre se rellenan.

Baja el pescuezo, vacila,  
y se desploma la yegua  
con aplausos de las indias  
que a descuartizarla empiezan.

A la charla interrumpida,  
cuando el hambre está repleta,  
sigue el cordial regocijo,  
el beberaje y la gresca,  
que apetecen los varones  
y las mujeres detestan.

El licor espirituoso  
en grandes bacías echan;  
y, tendidos de barriga en derredor,  
la cabeza meten sedientos,  
y apuran el apetecido néctar,  
que, bien pronto, los convierte  
en abominables fieras.

Cuando algún indio, medio ebrio,  
tenaz metiendo la lengua  
sigue en la preciosa fuente,  
y beber también nos deja  
a los que aguijan furiosos,  
otro viene, de las piernas lo agarra,  
tira y arrastra y en lugar suyo se espeta.

Así bebe, ríe, canta, y al regocijo  
sin rienda se da la tribu:  
aquél obrío se levanta, bambolea, a plomo cae,  
y gruñendo como animal se revuelca.

Éste chilla, algunos lloran,  
y otros a beber empiezan.

Entonces empieza el bullicio,  
y la algazara tremenda,  
el infernal alarido y las voces lastimeras,

mientras sin alivio lloran  
las cautivas miserables,  
y los ternezuelos niños,  
al ver llorar a sus madres.

La noción de frontera es un eje central en esta literatura, superando el ámbito geográfico para abarcar cuestiones de contacto, mezcla y transformación cultural. Según este enfoque, la frontera no solo delimita territorios, sino que se convierte en una "zona de contacto" dinámica, donde diversas culturas interactúan en un contexto de relaciones de poder desiguales. Tal como conceptualiza Alejandro Grimson (2011), esta zona se reactualiza constantemente a través de prácticas sociales, rituales y relaciones que giran en torno al acto de cruzar la frontera. Este cruce simboliza la experiencia de la alteridad, donde el contacto genera extrañeza y, al mismo tiempo, permite construir una traducción cultural que implica reinterpretar lo ajeno desde una perspectiva propia.

La literatura decimonónica no solo configura esta noción de frontera, sino que también introduce representaciones culturales de actores como gauchos, indígenas, militares y cautivos. Estas construcciones colectivas -de instituciones, medios y prácticas sociales- reflejan valores e ideologías que se acumulan y transforman con el tiempo. Tal como lo plantean Alejandra Cebrelli y Víctor Hugo Arancibia (2005), las representaciones se construyen mediante la acumulación de signos y elementos que, al ser modificados, adquieren nuevos significados y valores, visibilizando ciertas ideologías mientras opacan otras.

Otro concepto clave es el de identidad, que emerge como respuesta a la experiencia de la alteridad en la frontera. Siguiendo a Ricardo Kaliman (2003), la identidad se entiende como una construcción dinámica y contingente que se manifiesta en las acciones y discursos de los sujetos. La literatura del siglo XIX participa activamente en la construcción de la identidad nacional, abordando procesos de socialización que permiten a los sujetos adoptar una autoadscripción comunicativa y social. El poema *La Cautiva* no solo inaugura una tradición literaria nacional, sino que también articula una serie de conceptos esenciales, como frontera, representación e identidad, que moldean el imaginario cultural y político de la Argentina decimonónica. Estos elementos se consolidan como herramientas narrativas para abordar las complejidades de la construcción nacional y las relaciones entre culturas en un contexto de marcada desigualdad.

### 3.2 La leyenda de Lucía Miranda

Como se mencionó anteriormente, el personaje de la cautiva es fundamental en la literatura argentina, y su figura ha sido reinterpretada por diversos autores a lo largo de la historia. En *La Argentina* (1612) de Ruy Díaz de Guzmán, la representación de Lucía Miranda establece el modelo del estereotipo de la cautiva y su contraparte, el indio. Introdujeron la literatura de cautiverio en Hispanoamérica, inspiradas en la tradición española, y funcionaron como instrumento para justificar la expansión y explotación española en América.

Este modelo de cautiva tiene raíces en la tradición literaria española del Siglo de Oro<sup>16</sup>, tal como menciona Fernández (1990), especialmente en los relatos de cautiverio morisco, donde la figura de la mujer cristiana raptada por los musulmanes era utilizada como símbolo de la fe, la honra y la civilización europea amenazada. En textos como *El Abencerraje* o en pasajes del *Don Quijote* —como el relato del cautivo en los capítulos XXXIX-XLII—, se consolidó la imagen de la cautiva como mujer virtuosa, sufriente y pasiva, cuyo cuerpo se convierte en territorio de disputa entre dos culturas enfrentadas.

Así, la figura de la cautiva no solo refuerza el estereotipo de la mujer como víctima idealizada, sino que también construye al "otro" —el indígena— como amenaza, animalizado y violento, legitimando desde el plano narrativo la violencia de la conquista y el proyecto imperial. En este sentido, el relato de Lucía Miranda sienta las bases de un dispositivo ideológico que será retomado y reelaborado en el siglo XIX por autores del nacionalismo argentino.

El tema fue retomado por escritores del siglo XVIII y XIX, siendo Echeverría, con su poema *La cautiva* (1837), uno de los primeros en reformularlo. Perteneciente a la Generación del 37<sup>17</sup>, este grupo buscaba crear una literatura nacional que rompiera con las influencias europeas y reflejara la identidad argentina. El desierto, entendido como vacío por ocupar y fuente de riqueza económica y estética, desempeñó un papel central en esta conformación cultural.

De esta manera, Díaz de Guzmán influyó en escritores como Manuel de Lavardén (Siripo, 1786), Rosa Guerra y Eduarda Mansilla - ambas publicaron novelas tituladas Lucía

---

<sup>16</sup> Es el período de máximo esplendor cultural y artístico en España, que abarca aproximadamente desde fines del siglo XV hasta mediados del siglo XVII. Comprende el Renacimiento y el Barroco español, y se caracteriza por una intensa producción literaria, teatral, pictórica y filosófica, con autores fundamentales como Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. Este periodo consolidó modelos narrativos, como el de los relatos de cautiverio, que luego influirían en la literatura colonial hispanoamericana.

<sup>17</sup> Movimiento intelectual argentino que se formó a mediados del siglo XIX en el contexto de la creación del Estado nacional. El grupo estaba compuesto por escritores, pensadores y políticos, y su pensamiento estaba ligado al Romanticismo y al liberalismo.

Miranda en 1860-. En el siglo XX, autores como Alejandra R. Cánepa (1918) y Hugo Wast (1929) también retomaron la figura de la cautiva. Sin embargo, Echeverría no repite la historia de Lucía Miranda; en su poema, crea una cautiva distinta, María, quien demuestra valentía y fuerza, contrastando con la pasividad de Lucía.

En esta misma línea, Horacio González (2018) destaca que en *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán se aborda la representación del patriarcado y las dinámicas de poder de género presentes en estas historias. Se detiene en la figura del hombre indígena y su relación con la mujer blanca cautiva, observando cómo estas representaciones moldean la percepción de las relaciones interétnicas en Argentina. De esta manera, González reflexiona sobre la ambivalencia de la cautiva, la dialéctica entre su cautiverio y su liberación, y cómo estas narrativas siguen resonando en la actualidad, especialmente en el contexto de los movimientos de reivindicación femenina.

González además menciona que el relato de Lucía Miranda conecta con un arquetipo universal del rapto de mujeres, una temática presente en mitologías de diversas culturas. Esta narrativa se centra en la tragedia de las blancas cautivas de los indígenas, dejando de lado a las mujeres indígenas y negras esclavizadas por los colonizadores.

A su vez, hace referencia en como Sarmiento lo aborda desde una perspectiva, mientras que José Hernández, en *El Martín Fierro*, lo transforma en un poema nacional que resignifica el rol del gaucho.

En el siglo XX, escritores como Jorge Luis Borges reinterpretaron esta tradición. Su relato *La intrusa* (1966) se convierte en una referencia clave. Sin embargo, más recientemente, obras como *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara ofrecen una perspectiva renovada, otorgando voz a figuras marginales como la cautiva. Este giro introduce una perspectiva de género que amplía y enriquece la narrativa tradicional.

Las nuevas narrativas introducen perspectivas sexuales y de género, como se observa en la relectura de *Ema*, la cautiva de César Aira y otras obras contemporáneas, que ofrecen interpretaciones más osadas del mito.

Desde que existe la literatura latinoamericana, se impone la necesidad de darle sentido al concepto de identidad. De ahí el nacimiento y desarrollo de un debate, que con el paso del tiempo cambia su enfoque: si en el siglo XIX se centra en la especificidad del territorio, en la naturaleza americana para buscar sus raíces en el aspecto telúrico, en el siglo XX, con la intensificación del problema migratorio -creado nuevamente por los europeos-, se focaliza en la estructura humana de las relaciones, con su profunda síntesis antropológica,

estética, religiosa y cultural. El insistente tema de la gauchesca en la literatura argentina resulta ser una de las modalidades con que se intenta resolver esta búsqueda.

### 3.3 Salidas sin retorno

En el contexto de los malones y la frontera, las mujeres cautivas, ocupan una posición de subalternidad acrecentada por su condición de raptadas. Olvidadas por el Estado, ven sus cuerpos transformados en "desaparecidos" sociales y a pesar de los reclamos de sus familias para recuperarlas, la indiferencia estatal prevalece, ignorando los pedidos y consolidando el abandono.

La convivencia de las cautivas con los indígenas las convierte en símbolos de contaminación cultural, sexual y étnica. Esto las hace cuerpos fronterizos, ya que inscriben en sí mismas el cruce cultural que caracteriza a la frontera, pero también las estigmatiza en la lógica civilizatoria de la época. Según Sara Ortelli (2014), mientras los hombres cautivos solían intentar escapar, las mujeres eran más reticentes a regresar debido a la pérdida de estatus que esto implicaba: pasar de esposas de jefes indígenas a campesinas rechazadas por la sociedad criolla. En la realidad histórica, muchas cautivas liberadas, como las rescatadas por Rosas<sup>18</sup> en la década de 1830, no lograron reinsertarse en sus familias y fueron enviadas a instituciones como la Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires<sup>19</sup>.

La literatura del siglo XIX, como la de Echeverría, idealiza a la cautiva agradecida por su rescate, aunque la realidad a menudo muestra mujeres que intentaban volver con los aborígenes tras ser liberadas. Así pues, Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* (1984), ofrece una visión más compleja, retratando cautivas que se sienten atraídas por la cultura nativa y que eliminan de su horizonte el regreso a la sociedad criolla. De esta manera, el cuerpo de la cautiva se torna un espacio en disputa: es visto como contaminado, peligroso, bifronte y fronterizo. Este cuerpo, en su voluntad de cohabitar con el "otro", es censurado por la narrativa nacional del siglo XIX, que lo interpreta como un símbolo de prostitución, locura o inadaptación social, consolidando así su estigmatización en el imaginario colectivo.

En el siglo XIX, la literatura oficial vinculada a la construcción de la nación prescribía la mezcla racial y representaba a la cautiva como un cuerpo mutilado, anulando su sexualidad o erotizándola para mostrar la lujuria del "salvaje", sin permitirle ser un sujeto deseante. Sin

---

<sup>18</sup> Fue un estanciero, militar y político argentino que en el año 1829, tras derrotar al general Juan Lavalle en la batalla de Puente de Márquez, asumió el cargo de gobernador de la provincia de Buenos Aires y, entre 1835 y 1852, llegó a ser el principal caudillo de la Confederación Argentina. Su influencia sobre la historia argentina fue tan grande que el período marcado por su dominio de la política nacional es conocido como la época de Rosas.

<sup>19</sup> Institución creada por el Ministro de Gobierno de Buenos Aires Bernardino Rivadavia en 1823. A través de este organismo, se decidió que fuera el Estado quien se encargara de la atención a los pobres. Hasta ese momento, esas tareas estaban reservadas a la Iglesia Católica.

embargo, algunas escritoras comenzaron a insinuar perspectivas diferentes, abordando el deseo de la cautiva.

En el siglo XX, la literatura retoma esta figura desde nuevas perspectivas, explorando el cuerpo y el deseo de la cautiva como un acto de liberación. Obras como *Ema la cautiva* (1981) de César Aira y *La lengua del malón* (2003) de Guillermo Saccomanno, reinterpretan la narrativa tradicional, mostrando a la cautiva como un sujeto que atraviesa la frontera de la civilización y la barbarie, descubriendo su sexualidad y su poder. Por ejemplo, en *El placer de la cautiva* de Leopoldo Brizuela (2001), Rosario transita de ser objeto de deseo a convertirse en sujeto deseante, experimentando libertad y poder en su relación con el indio.

Asimismo, *La lengua del malón* utiliza la ficción erótica-pornográfica para explorar el deseo de una mujer cautiva y mestiza que desafía la tradición literaria dominante, la cual había sido masculina, militar y nacionalista. A través de la figura de Delia, una escritora mestiza, y su novela, se denuncia el carácter segregador y opresivo de la literatura oficial. El texto pone en evidencia cómo estos discursos alternativos, aunque marginales, cuestionan los fundamentos de la narrativa nacionalista del siglo XIX, ofreciendo una visión crítica y subversiva desde la voz de los excluidos.

### **3.4 El cuerpo en liberación**

La representación de la figura de la cautiva en la literatura argentina desde el siglo XIX hasta el XX, se ha centrado en la transformación de su rol de objeto pasivo y mutilado en sujeto activo y deseante. Como se mencionó anteriormente, se mutila su sexualidad o se erotiza únicamente para destacar la lujuria del indio. Este tratamiento refleja el temor hacia la frontera como espacio de contacto y mestizaje, y las escritoras del periodo, aunque limitadas por estas representaciones, comienzan a insinuar otras perspectivas, como se observa en las historias sobre Lucía Miranda.

En contraste, en el siglo XX, la literatura masculina reescribe estas narrativas, dando voz al deseo de la cautiva, un tema que había sido silenciado. Por ejemplo en *El placer de la cautiva*, Rosario es presentada en un “largo duelo entre dos mundos -civilización/barbarie-”, donde también emerge “la zona de contacto y la copresencia”. Ella, inicialmente construida como objeto de deseo, comienza a descubrir su propia sexualidad a través de la mirada del otro: “Rosario ya no hacía más que pensar en su propio cuerpo... y en la mirada del indio que iba descubriéndolo y contagiándole a la distancia, un temblor atroz” (Brizuela, 2000). Su relación con el joven Namuncurá evidencia la diferencia entre la sexualidad blanca e india, permitiéndole una libertad nueva en su plan de seducción. La protagonista, al transformarse

en cautiva, también redefine su lugar en la historia: “Rosario, digo, por primera vez, comprendió que toda su aventura no era sino la larga conquista del amor” (Brizuela, 2000). Esta transformación la lleva a perseguir al nativo como su propio objeto de deseo, integrando sus roles de mujer, guerrera y cautiva en un acto de iniciación completo.

Por su parte, *La lengua del malón* de Guillermo Saccomanno ahonda en la liberación sexual a través de Delia, una joven lesbiana casada con un militar, quien se libera de su represión sexual escribiendo una novela erótica-pornográfica. En la obra ficticia dentro de la novela, ella se entrega al deseo por el jefe indio Pichimán: “Soy la cautiva de mis ganas. Dame tu lengua, Pichimán” (Sacomanno, 2003). Aquí, el cuchillo no simboliza la defensa del amor conyugal, como en las narrativas decimonónicas, sino que facilita el encuentro sexual.

La novela también denuncia los mecanismos de opresión de la literatura nacionalista del XIX, marcada por lo que Gómez -personaje de la obra- denomina “textos macho. Textos milicos, digamos” (Sacomanno, 2003: 103). Delia, como mestiza nacida de la violación de un patrón blanco sobre una india, y Gómez, un profesor gay y peronista<sup>20</sup>, representan las voces subalternas que confrontan la tradición literaria falocéntrica que construyó la nación.

A su vez cabe hacer mención de la cautiva de Lugones, dado que es fundamental como bisagra entre la literatura de cautivas del siglo XIX y el siglo XX. Su personaje, a pesar de ser un objeto -pero con todos los atributos de la cautiva del siglo XIX-, tiene el poder de movilizar a todo un pueblo en su rescate, poder y actitud que retomaran los autores del siglo XX. Borges y Aira construyen una cautiva que no parte desde la realidad, sino a partir de la literatura que los precedía. En cambio, la literatura del siglo XIX era una literatura que se escribía a la par de los sucesos que acontecían en el país, y en consecuencia, podemos hablar de una literatura política. El punto de partida aquí es *la voz de la cautiva*, pensar la voz narrativa de la cautiva en relación con el cuerpo.

Se podría afirmar que la voz de la cautiva se va desdibujando en el recorrido hasta convertirse en silencio, y este silencio se hace evidente en su actitud, ya que si al inicio es una mujer activa, en Lugones, termina convirtiéndose en un ser pasivo, para concluir en un objeto material.

En la vuelta de la cautiva a la civilización, no hay un regreso posible para la mujer cautiva. De hecho, ella es un enemigo más de la civilización, pues es la contracara del indio, encarna el tan temido mestizaje. El hecho de haber estado cautiva imposibilita la narración del

---

<sup>20</sup> El peronismo es una tendencia y corriente política surgida en Argentina a mediados de la década de 1940 en torno de la figura de Juan Domingo Perón y las políticas laborales y previsionales que este llevó adelante desde la Secretaría de Trabajo y Previsión, durante la Revolución del 43. Desde su surgimiento ha tenido una importante influencia en la política de Argentina.

cautiverio, no hay literatura post cautiverio. No obstante, a partir de los silencios, es posible reconstruir ciertas ideas, valores y hechos del regreso de la cautiva a la civilización. Y si la hubiera, como en el caso de Lugones, la vuelta de la cautiva es desde la absoluta cosificación.

Se puede decir que estas obras del siglo XX reconfiguraron la narrativa de la cautiva, transformándola en un sujeto que no solo desea, sino que también disfruta y transgrede los límites impuestos por la literatura oficial decimonónica. Al hacerlo, plantean una crítica al discurso segregador de la nación y reivindican las experiencias marginalizadas, otorgando protagonismo a figuras históricamente silenciadas.

### 3.5 La reinención de la cautiva

En el siglo XX, estas mujeres que vuelven del cautiverio tendrán su voz, por ejemplo en el libro de Borges, que en verdad no es cautiva sino una mujer libre y feliz, o la cautiva de Aira que negocia con los indios y se transforma en una empresaria exitosa; ambos personajes funcionan como diferentes versiones de un mismo personaje. En el cuento *Historia del guerrero y la cautiva* (1949) de Borges, ella renuncia a los bienes materiales de la civilización y opta por la felicidad salvaje del desierto. En cambio Ema —la cautiva de Aira—, busca en el desierto los bienes materiales propios del capitalismo. Por tal motivo, se puede llegar a la conclusión de que las obras de estos dos autores retoman la voz silenciada de la cautiva del siglo XIX y la transmutan.

En su cuento, Borges hace énfasis sobre el origen inglés de la cautiva, que a pesar de llevar un aspecto de india deja ver en su rostro unos ojos civilizados: “pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul desgano que los ingleses llaman gris”. O sea que, detrás del “maquillaje” del cautiverio, aún así se percibe en ella los rastros de su origen blanco, al igual que conserva su lengua materna:

“Detrás del relato se vislumbraba una vida salvaje: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, la sigilosa marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa” (Borges, 1993:115)

Esta cita retoma atributos negativos del nativo: poligamia, hediondez, vida precaria, desnudez, etc. que autores del siglo XIX utilizaron para representar al indio. De esta forma, Borges se ubica en la tradición, pero presenta una cautiva independiente, al igual que la de Aira. La de Borges decide vivir el resto de su vida en el “salvajismo” de las tolderías, renunciando a las ventajas materiales de la civilización. Lógicamente, a ningún autor del siglo XIX se le hubiera ocurrido semejante idea, dado que la cautiva debía volver a como sea del desierto, con la paradoja de que su reinserción en la ciudad se efectuaba en total silencio.

Según Sandra Contreras, en su novela *La geografía del país* (1994), Aira vuelve al desierto decimonónico para reescribirlo, instala allí un nuevo paisaje y una nueva cautiva. Para Contreras lo que produce Aira con su novela es un completo cambio en la percepción estética, se corre de la dicotomía decimonónica civilización y barbarie y nos presenta una frontera y un desierto saturado de “hipercivilización”.

Cabe mencionar que dentro del sistema literario del siglo XIX, es el hombre blanco quien domina el discurso de dicho sistema frente a los subordinados representados por el indio, la cautiva, el gaucho y el extranjero; en cambio, en Aira las posiciones parecen transmutar y alterarse sin que haya una frontera visible, el dominado y el subordinado alternan sus posiciones. Esa frontera que parece dividirlos ya no cabe bajo el paradigma civilización/barbarie, pues hay una hipercivilización de todos los habitantes del desierto que se encuentran ahora bajo el control y la vigilancia del capitalismo.

De tal modo, Aira se apropia del personaje de la cautiva basándose en la tradición, toma rasgos del personaje, como por ejemplo la preferencia de los indios por la mujer blanca y su valor de cambio; pero al mismo tiempo la aleja de su original romántico.

Los aborígenes, aprecian a las mujeres blancas como elemento de intercambio, de modo que no bien llegan a la frontera empiezan a “circular” en toda clase de tratos. Algunas son tomadas cautivas, o bien un soldado puede cambiar su esposa por caballos, o incluso el comandante puede obsequiar un contingente de bellezas a un cacique en prenda de buena voluntad. Y eso basta para introducir las al mundo de que serán una de las monedas (Aira, 2011).

A diferencia de las cautivas del siglo XIX, la de Aira es mancillada por el hombre blanco -Ema fue ultrajada tanto por el viajero francés como por el teniente Lavalle-, no así por el nativo, que si bien se adueña de ella a través del rapto, una vez en la tribu, no sólo conserva su castidad sino que se la respeta como madre y mujer independiente que decide sobre su cuerpo y su destino; esta situación viene a contrarrestar la herencia romántica.

Así, Aira reinventa la imagen tradicional de la cautiva y, al mismo tiempo, despoja al personaje todo lastre trágico. Su cautiva ofrece una mirada nueva sobre el indio, ya no es aquel salvaje temido que hay que exterminar o del cual hay que escapar, más bien lo contrario: “La luna había salido solamente para mostrarle a Ema la mirada del salvaje, que vino hasta ella y se inclinó, sin apearse; la tomó por debajo de los brazos y la sentó en el cuello del potro [...] Se marcharon. La perspectiva de Ema cambió” (Aira, 2011).

Asimismo, se establece un cambio en cuanto a la preponderancia de la cautiva blanca de la literatura del siglo XIX; la de Aira es mestiza: “Debajo de la gruesa capa de suciedad que la cubría, sus rasgos eran negroides, y tenía el cabello corto, erizado y grasiento”. Con este autor se produce un quiebre, hay un cambio de paradigma y una resignificación de esta figura emblemática del imaginario cultural argentino. Ema se constituye como sujeto independiente que, a diferencia de la cautiva decimonónica, no va a necesitar escapar de la tribu sino que obtiene el mejor provecho del contacto con el Otro. La figura del indio ya no es aquella que sirve para contrarrestar la imagen pura de la cautiva decimonónica, el indio de Aira es “civilizado”.

Según Operé, el texto de Aira “se mueve en una fantasía posmoderna que no hace ninguna justicia a la historia” (Operé, 2001:263). Para el historiador, el texto se desenvuelve en el género fantástico, sin que presente un interés histórico. Sin embargo, se podría decir que Aira con las herramientas que le brindan las vanguardias artísticas<sup>21</sup>, subvierte los valores de la tradición literaria para criticar la violencia. Utiliza la imagen del “buen salvaje” como una táctica irónica y como un instrumento de crítica intracultural; estos guiños generan en *Ema, la cautiva* un espacio textual de resistencia a la barbarie de la Dictadura Militar<sup>22</sup> período que coincide con el lanzamiento de la novela de Aira que fue en 1978.

#### **4. El estado de la cuestión: la perspectiva de la crítica**

La figura de la cautiva en la literatura argentina ha sido analizada desde diversas perspectivas críticas, evidenciando su papel como símbolo político y cultural en la construcción de la nación. Como se mencionó anteriormente, según Fernando Operé (2001), María la

---

<sup>21</sup> En Argentina, la vanguardia estuvo organizada en dos grupos: el de Florida y el de Boedo. Durante los años 20, ambos polemizaron a través del fuego cruzado en los artículos de sus respectivas revistas. Con cierta visión de presente (y, en especial, de futuro), se disputaban su lugar en la institución del arte nacional.

<sup>22</sup> Dictadura cívico-militar que gobernó a la Argentina desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 hasta la entrega incondicional del poder a un gobierno elegido por los ciudadanos el 10 de diciembre de 1983. Adoptó la forma de un Estado burocrático-autoritario y se caracterizó por establecer un plan sistemático de terrorismo de Estado, que incluyó asesinatos, secuestros, torturas, desapariciones forzadas, y el robo de bebés (y ocultamiento de su identidad).

cautiva de Echeverría, representa la pureza y la civilización opuestas a la barbarie indígena, justificando la expansión territorial y la exclusión del mestizaje. En contraste, la cautiva de *Martín Fierro*<sup>23</sup> es pasiva, mancillada y vinculada al mestizaje, reflejando la misoginia del relato y su enfoque en el protagonismo masculino.

Por su lado, Cristina Iglesia (1992) considera que el cuerpo de las mujeres ha sido históricamente un espacio de inscripción simbólica de los mandatos patriarcales. Así, el cuerpo femenino se presenta como un texto sobre el cual se imprimen normas, deseos y controles impuestos por el orden androcéntrico. A través de la literatura y el análisis cultural, la escritora señala cómo el cuerpo de las mujeres ha sido representado, regulado y disciplinado en distintos discursos, desde la medicina hasta la religión y el derecho.

Según la autora, el cuerpo de las mujeres es narrado y regulado por fuerzas externas, negándole autonomía y convirtiéndolo en un espacio de disputa simbólica y real. En este sentido, su postura se vincula con la idea de que el cuerpo femenino es territorio de dominación, en el que se imponen mandatos de pureza, reproducción y deseo según los intereses masculinos.

Luego, Iglesia (2003) le dedica un capítulo al estudio de la cautiva. Para esta crítica, la cautiva es un cuerpo en movimiento que emprende un viaje doble: el rapto y el posible regreso, aunque este último es incierto. Esta incertidumbre de la vuelta a un orden anterior al rapto, asegura Iglesia, se debe al carácter *abyecto* del cuerpo de cautiva, pues al verse mancillado, amenaza contra la homogeneidad y el dominio del blanco. En el sentido, el cuerpo de la cautiva es un cuerpo enfermo, ni siquiera el rescate puede reparar el daño, sólo a partir del martirio o la muerte la cautiva puede liberarse de la ignominia de haber convivido con el salvaje. La cautiva es capaz de destruir o conservar una cultura, en las tolдерías es el *Otro* que mira con ojos distintos a los de la tribu y por eso, puede traicionar (Iglesia, 2003:25).

Más adelante, Rita Segato (2016), ha desarrollado la noción de cuerpo-territorio, que vincula la violencia sobre los cuerpos femeninos con las lógicas de poder colonial y patriarcal. Para ella, la violencia contra las mujeres no es solo un ataque individual, sino un mensaje político y social, una forma de demostrar dominio sobre un territorio, ya sea un país, una comunidad o el propio cuerpo femenino. El cuerpo femenino se convierte en un territorio simbólico de disputa entre la civilización y la barbarie. En su obra, Segato sostiene que "las técnicas disciplinarias y la exhibición ejemplar del castigo, situadas por Foucault en los siglos

---

<sup>23</sup> Es un poema narrativo escrito en verso y una obra literaria considerada ejemplar del género gauchesco, escrita por el poeta, político, periodista y militar argentino José Hernández en 1872. Consta de 2316 versos y 13 cantos. Tiene una continuación, *La vuelta de Martín Fierro*, escrita en 1879. Luego de la publicación de ambas partes, «El gaucho Martín Fierro» y «La vuelta de Martín Fierro» se reúnen bajo el título de «Martín Fierro».

XVIII y XIX, dieron paso a la sociedad de control en el siglo XX". Esta transición refleja cómo el poder se inscribe en los cuerpos, especialmente en los de las mujeres, convirtiéndolos en lienzos donde se manifiestan las tensiones de género, etnicidad y poder. La representación de la mujer blanca secuestrada por indígenas no solo simboliza la amenaza a la civilización, sino que también refuerza la narrativa de la mujer como botín de guerra y territorio a ser conquistado. La autora argumenta que "el ejercicio del poder pastoral fue un elemento crucial en esta transformación", lo que evidencia la instrumentalización del cuerpo femenino en la construcción de la identidad nacional y la consolidación del Estado. Así, la figura de la cautiva se erige como una metáfora de la dominación y resistencia, evidenciando la interconexión entre la violencia de género y las estructuras coloniales y patriarcales.

Siguiendo esta línea, Susana Rotker (1999), entiende el cuerpo de la mujer cautiva en tanto "metáfora del espacio social", es decir, un lugar donde confluyen las tensiones de dicho espacio. El resultado de la cohabitación de la cautiva con el indio, asegura la crítica —y lo hace en el mismo sentido que Operé e Iglesia —, constituye una amenaza a la integridad de la tradición y de la identidad de una nación, pues ésta consideraba al indio el verdadero enemigo de sus políticas expansionistas. Es por ello que el relato de la cautiva es considerado un tabú dentro del relato nacional: de la cautiva no se habla. Al igual que Iglesia, Rotker ve en el cuerpo de la cautiva un cuerpo enfermo, contagiado por la barbarie:

"Las cautivas argentinas dan su despedida desde unas pocas pinturas del siglo XIX para desaparecer para siempre en el silencio. Esta soledad atroz del rechazo y del olvido me obsesiona. El silencio que cubre la existencia misma de las cautivas argentinas en el siglo XIX es devastador: desde el momento del rapto hasta el día de hoy la realidad del cautiverio es más bien sinónimo de desaparición" (Rotker, 1999).

De igual manera, las historiadoras Davies, Brewster y Owen (2006), comparten con Operé que la cautiva del poema de Echeverría, es la mujer perfecta para la identidad criolla argentina. Así, las autoras señalan que el *ideal femenino* no se reduce solamente a la belleza y pureza de María, sino que también comprende rasgos de fortaleza, autonomía y decisión propia. Sin embargo, ellas encuentran una objeción hacia esta lectura, y aducen que su fortaleza no brota de sí misma, sino que es generada por otro, su marido. Se confunde el "Él y

el Ella”, provocando una masculinización en María, esta sólo puede luchar si su condición femenina queda asimilada a la del hombre (Davies, Brewster y Owen, 2006).

En referencia a la cautiva de Echeverría, Alejandra Laera (2016), asevera que existe una relación intrínseca entre mujer y territorio patrio, ya presente esta idea en un texto anterior del poeta, *Elvira o la novia del Plata* (1832).

En este mismo artículo Laera retoma un texto de Iglesia (1987), para señalar que en el poema de Echeverría se produce una inversión, pues al comienzo del poema el cautivo es el hombre, Brian, y no la mujer, ya que María ya se ha liberado y va en busca de su esposo. Detrás de esto, asegura Laera, se encuentra una matriz alegórica donde la cautiva es la nación por la que se debe luchar para rescatarla de la barbarie del indio. De todas formas esta alegoría femenina de lo nacional se diluye ante el poema de Hernández, que consolidará no sólo a su texto, sino al gaucho como emblema de la nación. Como señala la autora, la cautiva para abandonar dicha condición necesita del hombre, el gaucho es el nuevo protagonista de la llanura nacional<sup>24</sup>. En *La vuelta*, la cautiva se convierte en un ser pasivo y silencioso que es rescatado por el gaucho y cuya historia también es contada por él.

También cabe mencionar que en *La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera*, Iglesia (1992) analiza la figura destacando su dimensión erótica y simbólica. El personaje de Lucía Miranda en *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán inaugura este mito, asociando el deseo del indio hacia la cautiva como motor del conflicto entre indios y blancos. Sin embargo, el erotismo entre Mangoré y Lucía es ambiguo, limitado a la gratitud de Lucía hacia los regalos del cacique<sup>25</sup>, mientras que la pasión de este lo lleva a intentar poseerla por la fuerza.

El rapto de Lucía ocurre mediante un engaño: los indios, liderados por Mangoré, ganan la confianza de los españoles con comida para luego emboscarlos. Tras la muerte de Mangoré, su hermano Siripó intenta conquistarla con obsequios, pero Lucía permanece fiel a su esposo. Esta resistencia a la seducción o la violencia se repite en otras obras, como en las cautivas de Echeverría y Mansilla, quienes prefieren el sufrimiento antes que ceder. En casos como el de la cautiva de Hernández, las relaciones forzadas dan lugar al mestizaje, símbolo de la tensión entre civilización y barbarie.

---

<sup>24</sup> Extensión que Abarca la provincia de Buenos Aires, el centro y sur de Santa Fe, gran parte de la provincia de Córdoba, el centro y sur de San Luis y parte de La Pampa.

<sup>25</sup> A partir de la expansión de los virreinos españoles en América, el término fue empleado por los conquistadores para designar a las autoridades políticas indígenas, sin atender a la diversidad de los sistemas políticos originarios de América ni a las nomenclaturas autóctonas. Son derivados de este término las palabras caciquismo, cacicato, cacicazgo y caciquear.

## 5. La construcción de los imaginarios de nación en las artes visuales argentinas en el siglo XIX

El concepto de "imaginario", no solo abarca las obras literarias sino también las creaciones visuales y su uso social, su impacto político y su capacidad para reflejar aspiraciones, conflictos y mecanismos de control en la colectividad argentina.

Siguiendo a Baczko (1984), se entiende el imaginario como un espacio donde "las sociedades esbozan sus identidades y objetivos, identifican sus enemigos y organizan su pasado, presente y futuro". Además, a través de símbolos, alegorías, mitos y rituales, se moldean estilos de vida y se establece una interacción entre preservación del orden existente e introducción de cambios.

De tal manera, estos imaginarios están vinculados con la idea de Nación y dejan "huellas en paquetes visuales y textuales" que abarcan flujos más amplios y se interrelacionan con los imaginarios nacionales latinoamericanos. La identidad nacional, entendida como un proceso de socialización donde los individuos interiorizan normas y valores (Pérez Vejo, 2003), se representa en producciones visuales como pintura, escultura, fotografía y cine.



Fig. 1: Pintura de Rugendas. El rapto de la cautiva (1845).

Hay dos momentos clave en la construcción de la nacionalidad argentina, según el planteo de Bertoni (2001). El primero, después de 1810, vincula la nacionalidad con la consolidación de un Estado independiente. El segundo, en la década de 1880, surge en el contexto de la política liberal, la inmigración masiva y la formación de naciones en Europa. Este periodo dio lugar a dos posturas contrapuestas:

1. Cosmopolitismo, que promovía una actitud inclusiva basada en la heterogeneidad social.
2. Nacionalismo, que insistía en la homogeneidad cultural y racial.

Entre estos dos momentos, se produce la evolución de una "comunidad imaginada" (Anderson, 1990) con ciertos itinerarios simbólicos que conectan ambos periodos. Las artes visuales no solo reflejan las tensiones y transformaciones de la identidad nacional, sino que también intervienen activamente en su construcción, consolidando o cuestionando las nociones hegemónicas de Nación en Argentina.

## 5.1 Los orígenes de los imaginarios visuales nacionales

El imaginario visual argentino durante el siglo XIX estuvo influido por el paisaje pampeano<sup>26</sup>, el gaucho, el indígena, la cautiva y las representaciones de la élite urbana, creando



Figura 2: Pintura de Juan Manuel Blanes. *El Malón* (1875).

una iconografía que reflejaba las tensiones entre civilización y barbarie.

La concepción del territorio como "desierto" por parte del Estado fue central en este imaginario, donde el espacio vacío era ocupado simbólicamente por escenas camperas y conflictos culturales. Según Dujovne Ortiz (2001) "los argentinos eran representados como perdidos en la infinitud. Revoleando armas y boleadoras para atrapar algo inapresable y enemigo que se escapaba del interior del hombre".

Los artistas viajeros, como Raymond Quinsac Monvoisin, Johann Moritz Rugendas y Juan León Pallière, junto a los argentinos Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón, plasmaron en sus obras una identidad nacional naciente. Rugendas, influido por la novela *La cautiva* de Esteban Echeverría, exploró en pinturas como *El rapto de la cautiva* (Fig. 1) los temas de los malones y los conflictos con los indígenas, marcando un tema recurrente que continuó con obras como *Malón* (Fig. 2) y *Rapto de una blanca* de Juan Manuel Blanes (Fig. 3), y *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle (Fig. 4). Estas obras consolidaron el concepto decimonónico



Fig. 3: Detalle de la pintura de Blanes "El rapto de una blanca" (1875)

<sup>26</sup> La región pampeana es un área geográfica situada en el centro de Argentina. La componen las provincias de Santa Fe, Entre Ríos, La Pampa, Córdoba, la Provincia de Buenos Aires y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Su ubicación, considerada privilegiada y estratégica, convierte a la región en el núcleo central del país, tanto en lo político como en lo económico y demográfico.

de “civilización-barbarie”.

Por su parte, Malosetti Costa y Penhos destacan que “durante el siglo XIX el paisaje pampeano constituyó un todo inescindible con el drama que se desarrollaba en él”, que comprendía la “epopeya cotidiana de atravesar y poblar el desierto” y el “enfrentamiento con el indio por la posesión de la tierra” (1999: 197). Este paisaje, que Pueyrredón representó como un “mar de tierra” atravesado por carretas, se convirtió en un símbolo del nacionalismo natural, mientras que el gaucho, el indígena y la cautiva emergieron como actores sociales clave.

Sin embargo, los artistas también ofrecieron una contracara: los retratos de la élite porteña, los lugares de encuentro social y el paisaje urbano de Buenos Aires. La ciudad actuaba como referente “civilizado” frente a la “barbarie” del



Fig. 4: Pintura de Ánael Della Valle. La vuelta del malón (1892)

interior, estableciendo una identidad para “los otros” —gauchos, cautivas e indígenas— como objetos exóticos en contraste con la identidad de la élite urbana. De este modo, en el despertar de la Nación, ya comenzaban a perfilarse sus símbolos fundacionales que, desde las artes plásticas y otras manifestaciones culturales, guiaron la construcción del imaginario nacional argentino.

## 5.2 Nación, Estado e Identidad: Hacia la Consolidación de Referentes Identitarios

La construcción de la Nación argentina en el siglo XIX se manifestó a través de la historiografía y la iconografía, consolidando un panteón de figuras y epopeyas representativas. Según Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales (2006), la iconografía se utilizó para documentar visualmente un pasado que legitimara los hechos contemporáneos liderados por la élite dirigente. Las imágenes de héroes nacionales como San Martín, Belgrano y Sarmiento integraron este panteón, reforzando un discurso homogéneo que vinculaba historia, política y cultura.

La transformación cultural y social de Buenos Aires, consolidada como capital, permitió a la élite porteña articular discursos visuales que legitimaron la "conquista del desierto" y simbolizaron la lucha entre "civilización y barbarie". Este discurso encontró su expresión más explícita en dos obras paradigmáticas:



Fig. 5: Pintura de Juan M. Blanes "La Campaña al Desierto" (1896)

Primero, *La vuelta del malón de Ángel Della Valle* presenta un malón indígena huyendo tras profanar una iglesia y capturar a una mujer blanca, en un escenario de vastedad pampeana. La obra sintetiza el discurso de "salvajismo contra la civilización", legitimando la acción armada contra los indígenas, percibidos como los responsables de los males. Esta pintura se exhibió en una vidriera de la calle Florida<sup>27</sup>, reforzando visualmente los prejuicios sobre la peligrosidad de los pueblos originarios.

Por otro lado, *La Campaña al desierto del General Julio A. Roca* de Juan Manuel Blanes (Fig. 5) refleja el poder del Estado Nacional y la "solución" al problema indígena. En la obra, la jerarquía militar ocupa un primer plano, mientras indígenas evangelizados y una cautiva redimida aparecen junto al capellán del ejército, representando la incorporación pacífica del "desierto". Según Amigo (1999), esta obra adopta un enfoque documentalista, ocultando el dramatismo real de las campañas y perpetuando la idea de progreso a través de la ocupación territorial.

Ambas obras, no solo expresan las ideologías políticas de la época, sino que también adquirieron un significado duradero al ser reproducidas en diversas publicaciones y medios visuales, como libros históricos y billetes.

### 5.3 Modernidad y pedagogía visual

La élite dirigente buscó superar el "salvajismo" indígena para construir una Nación culta y progresista, un ideal respaldado por la iconografía que contrastaba el "salvaje exótico" con la imagen del gaucho como símbolo positivo de la identidad nacional. La pintura y la fotografía documentaron tanto la vida rural como la urbana, proyectando un discurso nacional integrador.

---

<sup>27</sup> La calle Florida es una peatonal de la Ciudad de Buenos Aires que comienza en la Avenida Rivadavia y termina en la Plaza General San Martín. Es reconocida como la calle comercial más importante de la Argentina.

Eduardo Schiaffino y otros artistas de la generación del ochenta promovieron la educación estética basada en el arte europeo, particularmente el francés, creyendo que el arte era indispensable para consolidar la Nación y civilizar al público. Fueron de gran referencia los llamados *pintores viajeros* como Raymond Auguste Monvoisin, un artista francés que realizó parte importante de su obra en Argentina y Chile. A su vez se destacaron Ernest Charton y Mauricio Rugendas como precursores de las escuelas artísticas de Argentina.

Como señala Malosetti Costa (2001), estos pintores buscaban erradicar el "mal gusto" y los hábitos violentos del pasado, inculcando ideales mediante una estética refinada que emulara a las "naciones civilizadas".

Así, las artes visuales no solo reflejaron, sino que ayudaron a construir un imaginario nacional, en el que los pueblos originarios y las cautivas ocuparon un lugar ambivalente: considerados como objetos de un pasado bárbaro y utilizados para legitimar los avances de la civilización.

#### 5.4 La mirada oriental

En el siglo XIX, la figura del centauro evolucionó hacia la del jinete bárbaro, y los caballos se convirtieron en símbolos de guerreros de culturas consideradas inferiores y salvajes por Occidente, asociadas a relatos de raptos y violación de mujeres. Una gran variedad de fantasías eróticas en la pintura y la escultura circulaba alrededor de la situación de dominación y sometimiento de la mujer. Desde la pintura de historia con sus escenas de tortura de santas e interrogatorios de brujas hasta los exóticos harenes del Oriente poblados de mujeres encerradas y sometidas. La condición fue siempre que el tratamiento de los desnudos estuviera acorde con ciertas normas de decoro cuyos límites fueron variando, sin embargo, con el tiempo, los salones se vieron poblados de imágenes de mujeres sin ropa, dominadas, atadas o encadenadas, de prisioneras indefensas ofrecidas al deseo del hombre, que fueron aceptadas con toda naturalidad en tanto fueran esclavas griegas, odaliscas, santas o heroínas antiguas. En el Río de la Plata, estas narrativas adquirieron una dimensión mítica en la literatura y el arte, con figuras como María de Esteban Echeverría y otras cautivas del desierto. Pintores europeos y viajeros como Monvoisin (Fig. 6) plasmaron estas escenas, destacando el contraste entre



Fig. 6: Pintura de Monvoisin "Naufragio del Joven Daniel" (1859)

las mujeres blancas y sus raptos indígenas. Estas imágenes, cargadas de erotismo y violencia, reforzaban estereotipos y emociones hacia los pueblos indígenas.

El arte europeo del siglo XIX reflejó una fascinación por la opresión femenina, desde martirios hasta escenas de harenes orientales.

Estas representaciones, marcadas por un erotismo exótico, eran toleradas bajo el marco de normas de decoro y se popularizaron con el auge del orientalismo. Pintores como Benjamin Constant y Monvoisin abordaron temas de esclavitud y cautiverio, metaforizando el imperialismo como posesión erótica. En América del Sur, este enfoque se adaptó a las historias locales de mujeres blancas capturadas por nativos, destacando obras de Blanes y Monvoisin, que apelaban al odio hacia los indios y al deseo masculino.

Estas narrativas también sirvieron para idealizar a las cautivas blancas como símbolos de despojo, mientras que en el siglo XX comenzaron a emerger representaciones de mujeres indígenas cautivas de los blancos, reflejando una inversión del discurso predominante.

### 5.5 Desnudos y transgresión:

Resulta relevante hacer mención de la representación del cuerpo femenino desnudo en la historia del arte, su evolución y las connotaciones sociales y estéticas asociadas. En los museos, estas imágenes se legitiman como arte, desligadas de implicancias sexuales, según una perspectiva kantiana. Se trata del concepto de juicio desinteresado, desarrollado en *Crítica del Juicio* (1790) donde Kant sostiene que la apreciación estética genuina debe ser desinteresada, es decir, no debe estar influenciada por deseos, utilidad o moralidad, sino solo por el placer derivado de la contemplación de la forma y la armonía. La representación del cuerpo femenino desnudo en el arte es vista, como una manifestación estética legítima, separada de cualquier connotación sexual o moral. Los museos, al exhibir estas obras, las presentan como objetos de apreciación estética pura, lo que implica que su valor radica en su belleza artística y no en su potencial para generar deseo o escándalo.

Este enfoque kantiano contrasta con otras interpretaciones que podrían considerar la representación del cuerpo femenino como una construcción cultural con



Fig. 7: Pintura de Eduardo Schiaffino  
"Desnuda" (1895)

implicaciones de poder y género. Sin embargo, desde la perspectiva de Kant, lo que convierte a estas obras en arte es la manera en que son percibidas: no como simples representaciones eróticas, sino como expresiones de belleza desligadas de cualquier función práctica o emocional inmediata.

De esta forma, durante la modernidad occidental, el desnudo fue esencial en la formación artística y se consolidó como un género autónomo, siendo el cuerpo femenino sinónimo de belleza artística.

Como menciona Malosetti (2009), en Argentina, el desnudo irrumpió de manera polémica y tardía en el siglo XIX, influenciado por modelos europeos, especialmente franceses. Por ejemplo, Prilidiano Pueyrredón, uno de los primeros exponentes, generó controversia con obras de marcado realismo y sensualidad. A finales del siglo XIX, artistas como Eduardo Schiaffino (Fig. 7) desafiaron los cánones burgueses con obras que proponían un erotismo llamativo y vanguardista, generando polémicas similares a las vividas en París. Se destacan influencias de obras europeas, como las de Édouard Debat-Ponsan, en la estética y composiciones de artistas argentinos, lo que evidencia un diálogo cultural y estético entre ambos contextos. Estos desnudos, cargados de simbolismo y rupturas con la tradición, marcaron un desafío al gusto burgués y una reinterpretación del erotismo en el arte.

## **5.6 Análisis de la figura de la cautiva en la pintura**

La figura de la cautiva en el campo de las artes plásticas en la Argentina se encuentra presente en el contexto rioplatense desde mediados del siglo XIX en distintos tipos de obras. Según Malosetti (2009), los ideales de las élites gobernantes de la época buscaban plasmar a través de ellas los parámetros de modernidad, ciencia positiva, civilización, gusto y progreso de la Europa decimonónica con miras a “elevar” los estándares de la cultura local. Sumado a ello, el establecimiento de una prosperidad basada en el modelo agroexportador, llevó a las clases dirigentes conservadoras locales a crear iconografías nacionales que formularan relatos visuales para la naciente Nación argentina.

Así, tanto la incipientemente pintura “nacional” y la literatura comenzaron a aportar imágenes que acompañaron a la letra ese proyecto político civilizador. El escenario representado en ellas es la llanura pampeana y el desierto, ese espacio que el Estado considera “vacío” pero que es disputado a los indios, instalados en esos territorios desde antes de la conquista. Los sujetos subalternos que la habitan son los indios, los gauchos y las cautivas.

El caso de las mujeres en cautiverio, representadas como personajes virginales ultrajados por salvajes, tuvo una circulación y difusión extendida en los círculos intelectuales. Allí se fue desplegando un imaginario en torno a la guerra de fronteras con el indio (Malosetti, 2009), imaginario que fue formándose por una extensa lista de



Fig. 8: Pintura realizada por el pintor viajero Eanger Irving Couse "La Cautiva"

cautivas que tomaban cuerpo cuando eran representadas en la literatura y en la plástica del periodo.

Se puede señalar que más allá de las jóvenes representadas, hay una larga serie de anónimas del desierto cuyo rasgo en común es que se trataba de mujeres blancas, siempre pintadas semidesnudas, llevadas por la fuerza a galope de caballos briosos, en una actitud de pesar o de lucha por desprenderse de sus captores. Si bien la figura del rapto está presente en la historia de la pintura universal, en este caso se focalizará en las modalidades que asume en el contexto particular argentino.

En Buenos Aires, las primeras pinturas fueron realizadas por los llamados "pintores viajeros" (López Anaya, 2005:40), artistas europeos que durante el siglo XIX trabajaron siguiendo el canon academicista europeo en el que se habían formado. En cuanto a los rasgos formales de composición, su estilo se caracterizaba por una gran calidad técnica de realización y por su alejamiento del naturalismo, preocupado por lograr objetividad documental, con el objetivo de registrar mínimos detalles para obtener una obra que fuese fiel a la realidad. Un ejemplo es el artista Eanger Irving Couse (Fig. 8).

Según López Anaya (2005), entre esa gran cantidad de pintores viajeros que luego de su periodo de formación en su Europa natal viajaban a la América atraídos por los relatos de los primeros románticos, emerge la obra del alemán Moritz Rugendas. En sus



Fig. 9: Pintura de Mauricio Rugendas "El Malón" (1845)

paisajes locales y otras escenas costumbristas cotidianas desarrolla las primeras imágenes de las cautivas de la pampa tras su rapto. En 1845 Rugendas elabora tres pinturas donde plantea la cuestión de los indios y las cautivas que eran utilizadas como botín de guerra por los indios o como instrumento de intercambio al momento de negociar con los representantes del Ejército. Estas obras conforman y sintetizan la mirada del artista sobre la cuestión de las cautivas. Su perspectiva también fue influenciada por el impacto que le produjo la lectura del difundido poema de Esteban Echeverría. La primera de estas tres pinturas es *El Malón* (Fig. 9), donde se muestra el escape de un aborigen araucano a caballo, armado con una lanza, quien en medio del revuelo y la polvareda generada por el malón lleva a una desamparada mujer blanca, de falda roja, desmayada ante el terror del secuestro. Por su parte, el nativo que la lleva, retratado en la parte central del cuadro, mira de reojo al gaucho a quien se la arrebató. El hombre alza un cuchillo ensangrentado, intentando una vana defensa; el gesto de su rostro es desesperanzado. En segundo plano hay otras dos mujeres raptadas junto con un niño, quien tapándose los ojos no quiere ver lo que está sucediendo. En esta obra el indio está representado como una amenaza poderosa, hecho que se evidencia en la imagen de un soldado que yace bajo las patas de los caballos, los cuales se amontonan en el centro de la escena.

De esta manera se da cuenta de la tensión y del conflicto entre el habitante del pueblo originario y las fuerzas oficiales. Asimismo, hay otra obra de Rugendas que trabaja en el mismo sentido. En *El rescate de una cautiva* (Fig. 10) se retrata otra escena de violencia y caos. La obra transmite un gran dinamismo, captando la



Fig. 11: Pintura de Juan Mauricio Rugendas "El Rapto de una cautiva" (1848)

velocidad dramática de lo que está ocurriendo. En este caso se incluye la participación de los soldados, decididos a vengar la sangre derramada y a recuperar lo que el aborigen les ha arrebatado. Por detrás de la imagen de la cautiva se ve el brazo de un indio que sostiene la cabeza de un degollado, así como también los esfuerzos de los soldados para evitar la retirada del malón. La cautiva, por su parte, también sostiene la lanza, como si quisiera forcejear con el indio para evitar el ataque. El rostro del indígena muestra ferocidad; pintado con tonos marrones oscuros, contrasta con la blancura de la mujer, cuyo rostro se ve sereno, a pesar del dramatismo de lo que está sucediendo.

La tercera de las obras es *El rapto de la cautiva* (Fig.11). Aquí Rugendas retrata al nativo como un salvaje de enorme fuerza física. Se observa la tensión del cuerpo sobre la montura del caballo en movimiento y el brazo llevando una larga lanza que connota una violencia contenida. Por su parte, la cautiva aparece, en contraste, con las manos atadas y en expresión devota, mirando al cielo, asemejándose a la matriz representacional del Renacimiento de las mártires de la pintura.

Como señalan Rosenblum y Janson (2005), la transición del neoclasicismo al romanticismo marcó una ruptura estética y política en la pintura francesa, influenciando profundamente a los artistas latinoamericanos. Durante el siglo XIX, el



Fig. 10: Pintura de Rugendas "El rescate de la Cautiva" (1845)

neoclasicismo, personificado en la obra de Jacques Louis David, se caracterizó por su claridad compositiva, su rigurosa línea y el uso de modelos de la antigüedad clásica. En obras como *El juramento de los Horacios* (1784), David utilizó la composición rubeniana: figuras dispuestas en triángulo, iluminación dramática y un enfoque en la acción moral y heroica. Este modelo organizativo y su énfasis en la narrativa histórica moldaron el ideal académico que luego influiría en la pintura argentina decimonónica.



Fig. 12: Pintura de Juan Manuel Blanes "Cautiva" (1879)

A comienzos del siglo XIX, la formación de una nueva sensibilidad romántica frenó la rígida disciplina neoclásica. Théodore Géricault, con su *La balsa de la Medusa* (1818), introdujo una pintura trágica, emocional y monumental que renueva el vínculo con el espectador mediante la "fuerza de lo sublime". Su discípulo Eugène Delacroix impulsó una mayor libertad expresiva: enfatizó el color sobre la línea sumando exotismo, gestualidad y dramatismo visual.

Este giro influyó en la pintura argentina, que incorporó el dramatismo romántico en representaciones fronterizas y escenas épicas de cautiverio, aportando una intensidad emocional y compositiva como ocurre en la pintura de Rugendas.

Cabe destacar que esta imagen ilustra la tesis de *El Facundo*<sup>28</sup> sobre el enfrentamiento material y simbólico entre civilización y barbarie. La mujer, haciendo alusión a la civilización europea, se halla a merced del que cabalga desnudo. La obra construye la relación de estos dos mundos como si se tratara de totalidades homogéneas que se tensionan en torno de una blancura "buena" que es arrasada por una negritud malvada y al acecho.

Como menciona López Anaya (2005), hacia las últimas dos décadas del siglo XIX, aparecen de nuevo pinturas que abordan el tema de los raptos, malones y cautivas en grandes lienzos compartiendo estos pares oposicionales que expresan el conflicto mediante dicotomías

---

<sup>28</sup> Es un ensayo publicado en 1845 por el educador, periodista, escritor, militar y político argentino Domingo Faustino Sarmiento, durante su segundo exilio en Chile. Es uno de los principales exponentes de la literatura hispanoamericana. Se analizan los conflictos que surgieron en Argentina una vez alcanzada la Independencia política en 1810, partiendo de la antinomia intranacional entre civilización y barbarie.

de sentido. En este contexto, la campaña militar que terminó con la conquista del desierto - entre 1878 y 1885- ya era un hecho consumado: los malones y las cautivas casi habían desaparecido como conflicto en la pampa; los nativos parecían un enemigo vencido.

En esta coyuntura se ubica la producción de dos artistas destacados que a través de sus imágenes abordaron la cuestión de la frontera con el indio desde la década del setenta hasta fines del siglo XIX. Se trata de las obras de Juan Manuel Blanes *La Cautiva* (Fig. 12) y de Ángel Della Valle *La vuelta del malón* (Fig. 13), su obra más paradigmática y conocida. Al ser pinturas de similar temática, se ubican en el mismo canon de pintura nacional. Sin embargo, cada pintor aporta variaciones o detalles en el tratamiento de lo representado ya que las obras poseen condiciones de producción diferentes. Estas composiciones portan todos los elementos

de las antes mencionadas de Rugendas —el paisaje desértico, los indios, la mujer blanca hecha cautiva—, pero la coyuntura sociopolítica en la que trabajan no es la misma, al igual que el eje temporal en que construyen las pinturas. En el caso de la pintura de Blanes (Fig. 12), su estética tiene relación con el realismo francés de Gustave Courbet y Jean-François Millet, figuras de la escuela de Barbizon<sup>29</sup>. El pintor Millet, en



Fig. 13: Detalle de "La vuelta del Malón" de Della Valle (1892)

obras como *Las espigadoras* (1857), representó la vida rural cotidiana con una sensibilidad ética cercana a lo popular, evitando el idealismo romántico. Esta atención a lo cotidiano y a las condiciones de existencia inauguró una mirada más crítica y social, que tuvo eco en la pintura argentina al abordar las tensiones sociales y nacionales desde una perspectiva más realista y empática.

---

<sup>29</sup> Conjunto de pintores paisajistas, en un principio franceses, que entre 1830 y 1870 frecuentaron el entorno geográfico del bosque de Fontainebleau, llegándose a instalar en el pueblo de Barbizon y sus alrededores. Están encuadrados dentro del Realismo pictórico francés, surgido como reacción al Romanticismo de Gericault o Delacroix. Se considera su inspirador a Théodore Rousseau.

En general, Blanes y Della Valle pintan el “después” del rapto y los hechos de saqueo. La violencia ya tuvo lugar, el malón retorna enarbolando sus botines —la mujer blanca y distintas insignias y objetos religiosos—. Pero esa aparente “victoria” del indio es sólo ilusoria; los victoriosos son en realidad los miembros del Ejército, quienes han diezmado a los caciques y han extendido las fronteras físicas de la Nación.

En *La vuelta del malón* (Fig. 13), a diferencia de Rugendas, la crítica local de la época señalaba que la ubicación temporal de su obra es el amanecer. La escena muestra a algunos aborígenes todavía exaltados festejando con sus lanzas en alto en señal de triunfo. En primer plano hay uno que va al mando: es el que lleva a la cautiva sobre la cruz del caballo, recostada, resignada ante su destino. Se le muestra sereno, satisfecho con su trofeo, a diferencia de otras obras en que se les pinta gritando. La cautiva, en este caso, no reza ni lucha como en otras obras. Sin duda, ella es la heroína principal de la literatura romántica, es la protagonista de la escena. Cabe destacar que resalta su blancura, iluminada e inmaculada. Un elemento significativo para señalar también, es el erotismo insinuado por las largas lanzas que portan en alto los indios que siguen a la pareja sumada a la pose de la prisionera. Su postura corporal es de autoprotección y castidad, aspecto que se evidencia por el hecho de que sus manos están cruzadas sobre su regazo y sus ojos están entrecerrados.

Según Cristina Iglesia (1993: 584), la cuestión del erotismo en las escenas de rapto de las cautivas da lugar a dos tipos de interpretaciones. Por un lado, la perspectiva del hombre civilizado, donde la mujer blanca es reconocida como objeto de deseo del enemigo, quien incluso peligrosamente puede aceptar o corresponderle en el deseo a su captor. Un hecho que debe ser reprimido socialmente. Esto se puede ver reflejado también en otra obra de Blanes (Fig. 14) donde desde la óptica del “salvaje”, la figura de la mujer es el lugar de la delación, dado que, aunque incorporada a la nueva vida lejos de la civilización, siempre está latente la posibilidad de la traición.



Fig 14: Detalle de la pintura de Blanes “La Cautiva” (1880)

Luego de observar este corpus de obras plásticas canónicas que cristalizaron en el discurso oficial sobre las fronteras físicas y simbólicas, los rasgos que definen la cultura

nacional, sus sujetos y repertorios, se puede formular el interrogante: ¿Cómo reversionan las representaciones del presente lo otro de la cultura hegemónica?

En este trabajo se compararon obras buscando iluminar algunas rupturas y continuidades en los modos de representación del binomio civilización/barbarie a partir de textos plásticos, haciendo foco en la figura de la cautiva. Además, más allá de lo compartido o de lo diferencial entre los distintos contextos sociopolíticos, resultó interesante observar el lugar de las producciones artísticas cuando participan en los procesos más amplios de atribución de sentido en las dinámicas del poder y la cultura.

Como planteaba Barthes (1999), tal vez una de las cuestiones principales para resaltar sea el intento de los artistas de “distorsionar” los mitos para producir un efecto ideológico y de este modo “abrir” las representaciones a otros nuevos significados, construyendo definiciones diferentes a las hegemónicas que producen definiciones que sustancializan y esencializan la cultura. De esta manera, y como menciona Grimson (2011), el arte emerge como un espacio en el que se pueden expresar significados diversos, sean de larga data o novedosos, pero que siempre reponen la contingencia histórica de los sentidos sedimentados.

A través del análisis de estas obras se puede demostrar cómo se legitima simbólicamente la desigualdad en Argentina hasta —en cierta medida— la actualidad. Por eso se examinan rupturas y continuidades en la construcción simbólica del binomio civilización/barbarie en distintos contextos históricos.

Este binomio desde los ideales decimonónicos de Sarmiento y la consolidación del Estado-Nación, ha regulado las relaciones entre sectores hegemónicos y subalternos, perpetuando jerarquías sociales. El análisis incluye la idea de “transposición” simbólica, mostrando cómo las representaciones hegemónicas de los “otros”



Fig 15: Pintura de Monvoisin “La mujer del Cacique” (1858)

de la cultura oficial se han resignificado en función de las disputas de poder y sentido, abriendo nuevas perspectivas sobre la subalternidad y la identidad en el escenario cultural argentino actual.

## 6. La pintura en dialogo con la literatura

El cuadro *La Mujer del Cacique* de Raymond Monvoisin (Fig. 15), muestra a Elisa Bravo Jaramillo quien –según una leyenda- había zarpado de Valparaíso y naufragó a la altura de la desembocadura del río Toltén. Culparon a los nativos de haberla raptado, que habría sobrevivido al naufragio y pasado a ser mujer del cacique Kurín. Los sobrevivientes levantaron un campamento en la playa, pero pronto fueron asesinados por los indios. Según algunos historiadores modernos, como Sergio Villalobos (1982), no hay pruebas de que esta leyenda sea cierta. En la pintura de Monvoisin la blancura del cuerpo de la cautiva sobresale del resto de las figuras que integran la pintura, su torso desnudo deja relucir su pecho dado que está alimentando a sus hijos mestizos. Ella dirige su mirada al suelo con resignación y sugiere una expresión con un erotismo singular que la hace parecer una virgen.

Esta idea es retomada por Leopoldo Lugones en el poema “El rescate” (1938), donde cautiva y objeto religioso se unifican; la imagen de la virgen raptada es un objeto tomado de la iglesia, pero el pueblo le da estatus de mujer y de cautiva.

A la virgen de mi pueblo,  
como si estuviera viva,  
los más viejos, por cariño,  
la llamaban *La Cautiva*.  
(“El rescate”, vv. 01-04)

En el análisis de la "virgen cautiva" en la obra de Lugones, se presenta una figura simbólica que transforma el concepto tradicional de la cautiva decimonónica. En lugar de ser una mujer de carne y hueso, la cautiva es la imagen de la Virgen del Rosario, cuya ausencia genera temor en el pueblo de Villa María. Para los habitantes, la Virgen tiene un valor espiritual y protector, mientras que para los indios es un objeto más, aunque también la rodea cierto respeto supersticioso.

El poema destaca la reacción violenta de los habitantes, quienes organizan un rescate para recuperar la figura sagrada, culminando con la masacre de los aborígenes. La Virgen, humanizada y vista como una figura celestial, permanece "inmaculada" y no mancillada, reforzando su rol de protectora de la comunidad cristiana y diferenciándose de las cautivas humanas del siglo XIX, que a menudo eran vistas como mercancías o sujetos de negociación.

El autor marca un quiebre entre las representaciones de la cautiva decimonónica y las del siglo XX. Mientras que en Echeverría y Hernández las cautivas eran mujeres activas o

pasivas según el contexto, en Lugones la cautiva es completamente pasiva, limitada a un objeto sagrado cuyo rescate justifica la violencia contra los indios. Esta representación también refuerza la supremacía de la religión cristiana como esencia de la nación argentina.

El poema refleja las tensiones históricas entre civilización y barbarie, pero evita la posibilidad de redención o mestizaje. Lugones, reafirma la exclusión del indio, considerándolo incompatible con la sociedad argentina del siglo XX.

Se podría decir que Lugones transforma el mito de la cautiva en una crítica al pasado, mientras anuncia el fin de la figura tradicional en la literatura. A partir de entonces, las cautivas aparecen en las vanguardias con un nuevo enfoque: se les otorga voz, algo que les había sido negado en el siglo XIX.

## **PARTE 2: PROPUESTA PRÁCTICA**

### **7. Proyecto Cultural**

Tras el desarrollo teórico que permitió analizar en profundidad la figura de la cautiva en la literatura y las artes visuales argentinas del siglo XIX, esta segunda parte del trabajo se centra en la propuesta práctica de un proyecto expositivo que toma como base dicha investigación. La muestra tiene como objetivo traducir las ideas centrales del marco teórico al lenguaje del arte contemporáneo, generando un espacio de reflexión crítica, sensible y participativa.

Esta parte del trabajo describe la estructura, fundamentos estéticos, organización espacial y componentes conceptuales de la exposición, que busca resignificar la representación de la cautiva y cuestionar las construcciones históricas que la han silenciado.

#### **7.1 Arte Contemporáneo**

Considerando que el proyecto cultural se basa en una exposición de arte contemporáneo que incluye elementos como proyecciones, una instalación interactiva y otras maniobras que pretenden la participación del público, es pertinente incorporar una reflexión teórica que respalde estas prácticas.

En el ámbito del arte contemporáneo, la instalación artística se ha consolidado como un medio que trasciende la mera exhibición de objetos, convirtiéndose en un espacio de

interacción y participación activa del espectador. Así, pues cabe mencionar que Boris Groys (2014) destaca que "la instalación artística es una forma que permite al artista democratizar su arte, asumir responsabilidad pública, empezar a actuar en nombre de una cierta comunidad o incluso de la sociedad como totalidad". Esta perspectiva destaca la capacidad de la instalación para transformar al espectador de un observador pasivo a un participante activo, involucrado en la construcción de significado de la obra.

Complementando esta visión, Claire Bishop (2012), en su obra *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, analiza cómo el arte participativo desafía las convenciones tradicionales del arte al involucrar al público en el proceso creativo, promoviendo una experiencia colectiva y compartida. Este punto de vista es importante a tener en cuenta en proyectos que, como este, buscan reconfigurar narrativas históricas y sociales mediante la inclusión activa del espectador.

Asimismo, Frank Popper (1975) ya subrayaba la importancia de la interacción lúdica y sensorial del público con la obra, estableciendo una nueva relación entre el artista, la obra y el espectador. Esta interacción no solo enriquece la experiencia estética, sino que también facilita una comprensión más profunda de los temas presentados.

Estas referencias teóricas proporcionan un marco para contextualizar y respaldar las decisiones artísticas del proyecto cultural, enfatizando la relevancia de la participación del público y la utilización de instalaciones y proyecciones propias del arte contemporáneo.

## **7.2 Espacio y duración**

El proyecto se llevará a cabo en *O Vello Cárcere* de Lugo, antigua prisión hoy reconvertida en centro cultural. Esta elección no es casual: el espacio físico del encierro habilita un diálogo simbólico profundo con el concepto de cautiverio femenino que atraviesa todo el trabajo. Al resignificar un lugar históricamente asociado a la represión, la exposición plantea una relectura crítica del mito de la cautiva, recuperando voces silenciadas y desafiando narrativas hegemónicas desde una perspectiva transnacional, feminista y decolonial.

La exposición permanecerá durante aproximadamente dos meses, pero considerando el tiempo de planificación previo a la inauguración y luego las tareas de desmontaje y devolución proyectores y demás objetos, el proyecto se realizaría en el transcurso de siete meses en total —cronograma detallado en el anexo—.

### **7.3 Estructura del proyecto expositivo**

Este proyecto que toma como punto de partida obras pictóricas del siglo XIX y literatura, crean una nueva temporalidad, abriendo la posibilidad de un nuevo relato que activa transformaciones en el presente.

La exposición tendrá como finalidad reescribir el cautiverio femenino, por ejemplo el poema de Echeverría —como texto fundacional— instala isotopías que la muestra buscará deconstruir. A tal fin, se propone un contrapunto poético que termina por configurar una sola voz restitutiva de la voz de la cautiva, antes solo construida por la voz masculina.

De esta manera, la muestra invitará, por lo tanto, a la contemplación del arte, pero también a la lectura y a la reflexión pausada. El objetivo de este proyecto cultural tiene que ver con reflexionar en cómo las artes del siglo XIX construyeron una imagen estereotipada de la cautiva, reforzando un discurso que victimiza a la mujer y demoniza al indígena. La exposición se organizará en cuatro salas y buscará problematizar y resignificar la figura de la cautiva. La organización del espacio expositivo buscará un ambiente acogedor y funcional, con un recorrido ordenado secuencial para lograr una mejor comprensión de la muestra. La distribución espacial permitirá la visita en grupo, hasta un máximo de veinticinco personas, para que el tránsito y la interacción con las obras sean cómodos. En cuanto al diseño ambiental, existe la ventaja de que las salas de exposiciones en O Vello Cárcere son espacios diáfanos que se adaptan perfectamente a las necesidades del proyecto.

Como se mencionó anteriormente, la exposición se dividirá en cuatro unidades expositivas organizadas por disciplinas artísticas. De esta manera, los distintos espacios separados guiarán el recorrido de los visitantes.

Teniendo en cuenta que las paredes son blancas, los recursos de información o señalética tendrán tipografía negra, creando un ambiente neutro y minimalista que busca una legibilidad efectiva con contraste. Siguiendo las recomendaciones del personal de *O Vello Cárcere*, la cantidad de luz natural en cada ubicación tendrá relación con la oscuridad necesaria para realizar las proyecciones, por tal motivo las salas de mejor iluminación estarán destinadas a las obras que no necesitan oscuridad sino más bien buena luz.

### **7.4 Sala 1: Reproducciones pictóricas en diálogo con fragmentos literarios**

Se presentará una selección de detalles pictóricos del siglo XIX en las que destaque la figura de la cautiva. Los artistas seleccionados para esta sala son Blanes, Monvoisin y Rugendass que plasmaron la frontera como un espacio de tensión entre civilización e

indigeneidad. Las imágenes estarán acompañadas de fragmentos literarios del siglo XIX — Esteban Echeverría, José Hernández, Martín Fierro, etc. — que complementarán la visión de la cautiva como objeto de disputa entre dos mundos.

Presentación visual:

Se exhibirán los detalles pictóricos impresos sobre cartón pluma y colgado con sistema de clips o rieles. Las imágenes se dispondrán en la pared a una altura media de los ojos (135–150 cm), y cada una irá acompañada por un fragmento literario impreso en tipografía legible sobre papel vegetal montado al lado o superpuesto parcialmente, buscando generar tensión entre texto e imagen (Fig. 16).

La idea no es ilustrativa, sino dialógica y crítica, por ejemplo, un detalle de la *cautiva* de Blanes puede ir acompañado no del texto que inspiró la imagen, sino de uno que tensiona o contradice su representación -un fragmento del *Martín Fierro* donde la cautiva es mercancía o botín-. Este juego permite al espectador percibir cómo ambos lenguajes (visual y literario) construyen colectivamente una narrativa masculina, letrada y blanca.

Cada conjunto de imagen y texto tendrá un marco común ficticio de vinilo sobre la pared. Por ejemplo:

*Detalle:* rostro de la cautiva del cuadro de Raymond Monvoisin “Naufragio del joven Daniel”.

*Texto asociado:* “De sus ojos borrarón la vida, y en su alma callaron los nombres” —fragmento ficcionalizado o reelaboración de versos gauchescos—.

Este montaje propone una lectura visual y textual simultánea y crítica, en la que el público pueda reconstruir el relato oficial y percibir su artificialidad, al tiempo que se anticipa el contenido de la Sala 2, donde esas voces finalmente reaparecen.

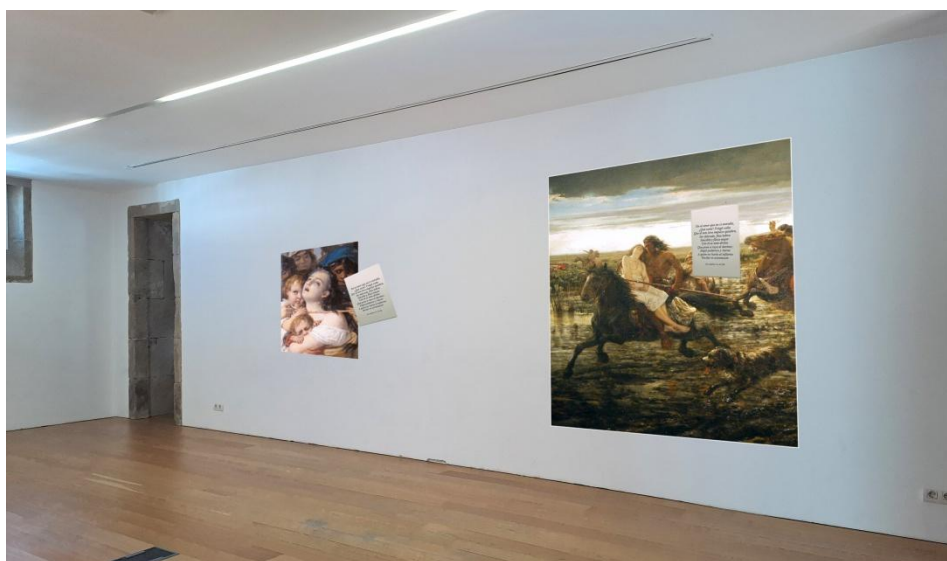


Fig. 16: Imagen ilustrativa de cómo se podría ver un sector de la sala 1. Fuente: Elaboración propia

## 7.5 Sala 2: La voz silenciada

Este espacio se centrará en escritos ficcionales creados a partir de un ejercicio de reconstrucción de las voces de las cautivas. Se propone la creación de relatos en primera persona que interpelen el discurso historiográfico oficial y visibilicen las fisuras del mito de la cautiva como creación enteramente masculina, blanca y letrada.

Se utilizarán conceptos sobre la violencia simbólica y la inscripción del cuerpo femenino en los relatos nacionales. Las voces estarán inspiradas en textos de obras contemporáneas que han revisado críticamente el mito de la cautiva, por ejemplo la cautiva de César Aira, como así también en la teoría crítica —Cristina Iglesia, Rita Segato, Susana Rotker, etc.—

### Presentación visual:

Para ello se montará un vinilo removible con la silueta de una cautiva en una de las paredes. El mismo tendrá un tamaño similar al de una persona —escala real—. Sobre la silueta habrá papeles pegados con frases ficcionales de las cautivas, por ejemplo: “Sentí cómo



Fig. 17: Imagen ilustrativa del vinilo con los papeles pegados. Fuente: elaboración propia.

mis huesos se entumecían bajo la venda que nadie desataba.” Algunos papeles estarán como desplazándose del cuerpo, a modo de liberación.

La iluminación de esta obra será cenital tenue, creando sombras que enfatizan el relieve de los papeles pegados para sugerir “ecos de voz” (Fig. 17).

Con esta obra, que exhibe la violencia simbólica y textos ficcionales, se invita al público a reflexionar sobre cómo las voces de las cautivas pueden reaparecer y reubicarse tras siglos de silenciamiento.

## 7.6 Sala 3: Proyecciones

Esta sala busca devolver el cuerpo a las figuras de las cautivas, pero no la voz. Proyectadas como presencias translúcidas, silentes, desplazándose por las paredes de la sala, las cautivas animadas evocan fantasmas del relato nacional: mujeres cuyas existencias fueron instrumentalizadas, ocultadas o deformadas por la historia. Mueven sus labios pero no emiten palabras, caminan, lloran, se giran hacia el espectador, como exigiendo una relectura. Por ejemplo, una figura de la pintura de Blanes aparece caminando de derecha a izquierda por la pared lateral, se detiene, gira la cabeza al público. Lloran. Se desvanece. Otra figura, esta vez de Morel, aparece caminando hacia una esquina, se cubre la cara, y desaparece detrás de una columna real de la sala.

### Presentación visual

Las figuras proyectadas se desplazarán por las paredes de la sala con movimientos suaves, como si flotaran. Se utilizarán herramientas como EBSynth, RunwayML o D-ID, que permiten animar imágenes fijas con movimiento corporal o gestual.

### Parte técnica

La sala estará en penumbra, y como se mencionó anteriormente sin sonido. Solo el leve zumbido del proyector y el eco del visitante. Se utilizarán dos *Proyectores Full HD (1080P) de tiro corto o ultra corto* para evitar que las personas



*Fig. 18: Imagen ilustrativa de un sector de la sala 2 con las proyecciones. Fuente: elaboración propia*

interfieran con la proyección. Por ejemplo el Epson EB-700U o el BenQ TH671ST —buena calidad a menor precio—. Estarán ubicados en esquinas o en los laterales, proyectando en distintas direcciones para generar sensación envolvente. Para la reproducción de contenido se montará todo desde un ordenador central con software de control de proyecciones como Resolume Arena o MadMapper. Estos permiten sincronizar el movimiento de las figuras, ajustar opacidades y controlar las rutas en las que las “cautivas” se desplazan por los muros (Fig. 18).

## 7.7 Sala 4: Objeto Artístico – Mesa de doble lectura

Este sector propone una instalación participativa donde el espectador se convierte en agente activo de la experiencia. En el centro del espacio se dispondrá una mesa de lectura sobre la cual se ubicarán múltiples folletos o tarjetas a doble cara, dispuestos en pequeñas pilas que inviten a ser tomados y explorados. La superficie de la mesa podrá tener un cartel grabado o impreso con la frase: “Tócalas. Léelas. Reescribelas con tu mirada.” Este gesto sutil indicará que el espectador puede interactuar con los objetos. Cada folleto presenta dos versiones de una misma imagen:

1. En la cara frontal, un detalle pictórico del siglo XIX —Della Valle, Blanes, Rugendas, etc.— acompañado de un fragmento literario original —Echeverría, Hernández, Sarmiento, etc.— que refleja la mirada patriarcal, masculina y fundacional del mito de la cautiva.
2. En la cara posterior, la misma imagen pictórica aparece intervenida digitalmente —collage, subrayados, sombras o resquebrajamientos simbólicos— y acompañada de un texto ficcional contemporáneo: una voz imaginada de la cautiva, inspirada en relecturas como las de César Aira o Lugones, y nutrida de marcos teóricos feministas —Iglesia, Rotker, Segato—. Estos textos funcionan como posibles testimonios de mujeres silenciadas por la historia, cuya subjetividad se reconstruye desde el presente.

La instalación invita a una lectura comparativa y crítica: la imagen y el texto se duplican, pero lo que cambia es la mirada. El espectador accede así a un doble relato: el de la historia oficial y el de las voces que esta historia omitió.

Este objeto artístico busca cuestionar el modo en que las narrativas nacionales han moldeado la figura de la cautiva como símbolo de civilización, pasividad y propiedad. La interacción material con los folletos -que podrán llevarse o dejarse- simboliza también una acción política: tomar la voz, rehacer el relato, reconfigurar la memoria.

### Presentación técnica y estética:

Habrará una mesa o superficie central de fácil acceso, iluminada por luz cálida focal. Las tarjetas estarán impresas a color y en formato manejable —A6 o postal—. Y cada una será única: diferentes imágenes y voces ficcionales para fomentar la exploración.

Esta sala funciona como cierre simbólico del recorrido: del silencio a la voz, de la imagen estática a la acción del espectador. La cautiva ya no es objeto representado, sino sujeto reescrito.

## 7.8 Ejemplos de Voces Ficcionales de las Cautivas:

1. "No fui raptada, fui arrancada de una historia que nunca fue mía."
2. "Él escribe mi tragedia en tinta, pero mi piel guarda la verdadera historia."
3. "Soy el eco de las mujeres olvidadas, el susurro de una historia que no quisieron contar."
4. "Aquí encontré un hogar lejos del hogar que nunca me perteneció."
5. "Me llamaron víctima, pero fui sobreviviente antes de que el relato me diera nombre."
6. "Mis pies descalzos marcaron la tierra antes que sus palabras me encerraran en papel."
7. "No hay cadenas visibles, pero la historia es la jaula más cruel."
8. "Dicen que mi silencio es sumisión, pero es la pausa de una voz que regresa."
9. "Fui objeto de deseo, trofeo de guerra, pero nunca persona ante sus ojos."
10. "La frontera no me tomó prisionera, fue su idea de civilización la que me encerró."
11. "No soy la figura en su cuadro, soy la sombra que nunca supieron pintar."
12. "Mi cuerpo sobrevivió la selva, pero mi historia aún busca su propia voz."
13. "¿Qué es ser cautiva, sino vivir en la imaginación de otros?"
14. "Mi destino no era un hogar ni un cautiverio, sino la incertidumbre del olvido."
15. "Soy la hija de la tierra y el viento, no de quienes quisieron poseerme."
16. "El desierto me enseñó a hablar un idioma que sus libros no entienden."
17. "No escapé, me reinventé en cada paso sobre la arena."
18. "El amor nunca fue mi cárcel, fueron sus relatos los que me ataron."
19. "Me escribieron en versos, pero viví en gritos ahogados por la historia."
20. "Soy la que camina entre dos mundos, sin pertenecer a ninguno."
21. "Mi historia es una grieta entre el miedo y la libertad."
22. "Me llamaron extranjera, pero era su mundo el que me resultaba ajeno."
23. "No me encontraron, porque nunca fui perdida."
24. "El eco de mi voz aún resuena en el viento de la pampa."

## 8. Conclusión

La figura de la cautiva ha operado como uno de los símbolos más persistentes y complejos dentro del imaginario cultural argentino. Su representación, tanto en la literatura como en las artes visuales del siglo XIX, respondió a los intereses ideológicos del proyecto de Nación, contribuyendo a consolidar un discurso que legitimó la conquista territorial, la exclusión del "otro" indígena y la subordinación de las mujeres. La cautiva fue configurada como víctima pasiva, despojada de voz y agencia, y convertida en un objeto de disputa entre dos mundos que el relato hegemónico opuso: civilización y barbarie.

A lo largo del siglo XX, esta construcción comenzó a resquebrajarse. Las reinterpretaciones contemporáneas del mito de la cautiva abren un campo de tensión crítica en el que se visibilizan las omisiones del discurso nacionalista. Nuevas narrativas literarias y artísticas han permitido revisar la figura desde perspectivas feministas, decoloniales y subalternas, reconociendo las formas de violencia simbólica que marcaron su representación y restituyéndole una subjetividad históricamente negada.

En este marco, el presente trabajo ha buscado no solo analizar estas transformaciones, sino también traducir dicha revisión en un proyecto expositivo que habilite otros modos de leer y experimentar la figura de la cautiva. Esta propuesta de arte contemporáneo, invita a reconfigurar la memoria desde un lugar crítico. En particular, el uso del espacio de O Vello Cárcere de Lugo como sede de la muestra añade una capa simbólica clave: permite establecer un diálogo entre la idea de cautiverio femenino y el encierro institucional, resignificando un espacio de represión como lugar de memoria y resistencia.

La decisión de presentar esta exposición en España tampoco es casual, al situar el debate sobre arte e historia argentina en un contexto europeo, se genera un espacio de distancia crítica que permite observar con mayor claridad las herencias coloniales, los mecanismos de representación del "otro" y las tensiones identitarias que todavía atraviesan América Latina. Este desplazamiento geográfico no solo expande los alcances del proyecto, sino que también invita al público europeo a reflexionar sobre sus propias narrativas históricas, sobre la construcción del canon, y sobre las formas en que el arte ha servido —en diferentes contextos— como instrumento de dominación, pero también de resistencia.

Así, el recorrido expositivo no se limita a ilustrar una problemática, sino que busca interpelar al espectador desde la experiencia sensible y simbólica, proponiendo un quiebre con la narrativa histórica tradicional. Al darle cuerpo y presencia —aunque silente— a las figuras

femeninas que fueron utilizadas como metáforas políticas o estéticas, se hace visible su papel central en la construcción (y deconstrucción) de la identidad nacional.

En última instancia, tanto la investigación como el proyecto artístico contribuyen a desmontar los relatos que sostuvieron jerarquías de género y etnicidad, y proponen una mirada alternativa que habilite la emergencia de voces y memorias postergadas. Este trabajo se inscribe, entonces, en una línea de pensamiento que no solo revisa críticamente el pasado, sino que impulsa una práctica cultural orientada hacia un presente más plural, inclusivo y consciente de sus silencios históricos.

## 9. Bibliografía

- Aira, C. (2011). *Ema, la cautiva*. Eudeba.
- Amigo, R. (1999). Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852–1862). En R. Amigo & P. Doso (Eds.), *Arte argentino de los siglos XVIII y/o XIX* (pp. 11–56). FIAAR.
- Baczko, B. (1984). *Les imaginaires sociaux. Mémoire et espoirs collectifs*. Payot.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías* (Obra original publicada en 1957). Siglo XXI.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Borges, J. L. (1993). Historia del guerrero y la cautiva. En J. L. Borges, *Ficciones - El Aleph - El informe de Brodie*. Biblioteca Ayacucho.
- Brizuela, L. (2000). *El placer de la cautiva*. Temas Grupo Editorial.
- Cebrelli, A., & Arancibia, V. (2005). *Representaciones sociales. Modos de mirar y hacer*. Consejo de Investigación, Universidad Nacional de Salta.
- Díaz de Guzmán, R. (2012). *La Argentina. Historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Echeverría, E. (1991). La cautiva. En E. Echeverría, *Obras escogidas*. Biblioteca Ayacucho.
- Fernández, J. (1990). *Victims and warriors: Violence, history, and memory in narrative of the Spanish Empire*. University of California Press.
- González, H. L. (2018). *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*. Colihue.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI.
- Groys, B. (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (P. Amadeo, Trad.). Caja Negra Editora.
- Gutiérrez, R., & Gutiérrez Viñuales, R. (2006). *América y España, imágenes para una historia: Independencias e identidad (1805–1925)*. Fundación Mapfre.
- Hernández, J. (1977). La vuelta. En *Poesía gauchesca*. Biblioteca Ayacucho.
- Iglesia, C. (1987). Conquista y mito blanco. En C. Iglesia & J. Schwartzman (Eds.), *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista* (pp. xx–xx). Catálogos.
- Iglesia, C. (2003). La mujer cautiva: Cuerpo, mito y frontera. En *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina* (pp. xx–xx). Fondo de Cultura Económica.
- Kaliman, R. J. (2003). *Identidad y reproducción cultural en los Andes centromeridionales* [Proyecto].
- Laera, A. (2016). La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés. *Cuadernos de Literatura*, 20(39), 149–164.

- López Anaya, J. (2005). *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600–2000)*. Emecé.
- Lugones, L. (2001). El rescate. En *Romances del Río seco*. Editorial Sol 90.
- Malosetti, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, L. (2009). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Mansilla, L. V. (1984). *Una excursión a los indios ranqueles*. Biblioteca Ayacucho.
- Operé, F. (2003). Fronteras y cautivos en Hispanoamérica. *Cuadrivium*, 4/5, 56–62.  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fronteras-y-cautivos-en-hispanoamerica/html/32f8abb8-a100-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fronteras-y-cautivos-en-hispanoamerica/html/32f8abb8-a100-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html)
- Ortelli, S. I. (2014). Vivir en los márgenes: Fronteras porosas y circulación de población en la Nueva Vizcaya tardo colonial. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 19(1), 39–57. Universidad Industrial de Santander.
- Penhos, M. (1993). Indios de salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911–1945). En *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder* (pp. 23–30). CAIA.
- Pérez Vejo, T. (2003). La construcción de las naciones como problema historiográfico: El caso del mundo hispánico. *Historia Mexicana*, 53(2). El Colegio de México.
- Popper, F. (1975). *Art, action and participation*. Studio Vista.
- Rosenblum, R., & Janson, H. W. (2005). *Arte del siglo XIX: Pintura, escultura, arquitectura*. Taschen.
- Rotker, S. (1997). *Cautivas argentinas: A la conquista de una nación blanca*. Latin American Program, Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- Rotker, S. (1997). Lucía Miranda: Negación y violencia del origen. *Revista Iberoamericana*, 63 (178–179), 115–127.
- Rotker, S. (1999). *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Ariel.
- Saccomanno, G. (2003). *La lengua del malón*. Planeta.
- Schiafino, E. (1933). *La pintura y la escultura en la Argentina*. Edición del autor.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Viñas, D. (2017). *Literatura argentina y política* (Última ed.).

## 10. Anexo

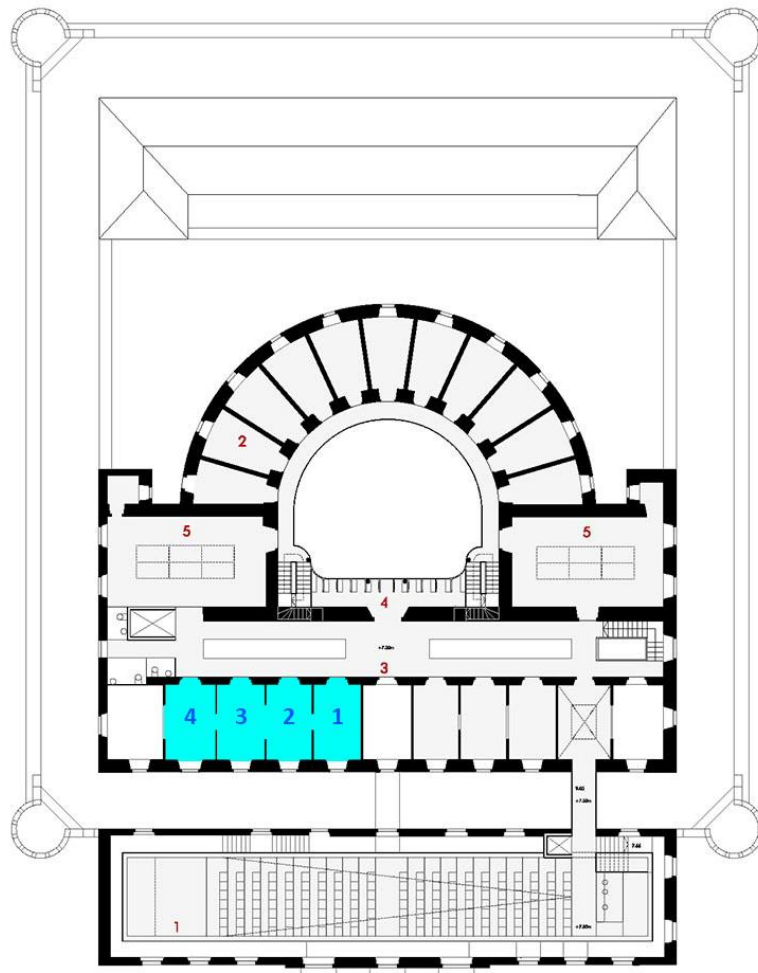
### 1. Cronograma del Proyecto Expositivo

Mes	Fase	Tareas principales
Mes 1	Planificación inicial	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Redacción final del proyecto.</li> <li>- Presentación al Concello de Lugo.</li> <li>- Solicitud de financiación / fondos culturales.</li> <li>- Búsqueda de colaboradores (técnicos, diseñadores, curaduría).</li> <li>- Contacto preliminar con proveedores.</li> </ul>
Mes 2	Gestión técnica y preproducción	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Confirmación de financiación y/o espacio.</li> <li>- Contratación/reserva de tecnología y mobiliario.</li> <li>- Edición de imágenes, animaciones IA, y diseño de tarjetas/folletos.</li> <li>- Revisión curatorial de la exposición.</li> <li>- Inicio del diseño para difusión (afiches, redes, etc).</li> </ul>
Mes 3	Producción y pruebas técnicas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Impresión de imágenes, vinilos y folletos.</li> <li>- Pruebas de proyecciones y software.</li> <li>- Coordinación técnica con O Vello Cárcere.</li> <li>- Confirmación del calendario y horarios.</li> <li>- Inicio de campaña de comunicación.</li> </ul>
Mes 4	Montaje y difusión intensiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Montaje progresivo de las 4 salas.</li> <li>- Instalación de proyecciones, mesa interactiva, iluminación.</li> <li>- Ensayo general técnico.</li> <li>- Envío de invitaciones.</li> <li>- Difusión en redes, medios y canales institucionales.</li> </ul>
Mes 5-6	Exposición activa (2 meses)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Inauguración oficial.</li> <li>- Funcionamiento diario de la exposición.</li> <li>- Activación de proyecciones en horarios determinados.</li> <li>- Posibles visitas guiadas o actividades complementarias.</li> <li>- Registro fotográfico y audiovisual.</li> </ul>
Mes 7	Desmontaje y cierre	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Desmontaje total.</li> <li>- Devolución de equipos y objetos alquilados.</li> <li>- Entrega de informe al Concello (si corresponde).</li> <li>- Archivo de documentación (textual y visual).</li> <li>- Evaluación interna y cierre final del proyecto.</li> </ul>

### 2. Selección de artistas para cada sala

Sala	Artistas / Escritores seleccionados
Sala 1: Reproducciones pictóricas en diálogo con fragmentos literarios	Pintores: Blanes , Della Valle, Rugendas. Escritores: Echeverría, Hernández, Sarmiento.
Sala 2: La voz silenciada	Escritores: Aira, Iglesia, Segato, Rotker.
Sala 3: Proyecciones	Blanes, Monvoisin, Couse.
Sala 4: Objeto artístico – Mesa de doble lectura	Pintores: Blanes, Della Valle, Rugendas, Monvoisin, Couse. Escritores: Echeverría, Hernández, Sarmiento, Aira, Lugones, Iglesia, Segato, Rotker

### 3. Plano de la exposición



#### PLANTA SEGUNDA

1 Auditorio 2 Exposición (Salas 1, 2, 3 y 4) 3 Vestíbulo / Exposición 4 Unidades audiovisuales 5 Sala seminario / Exposición

