



EDICIÓN 21
ENERO-JUNIO 2025
E-ISSN 2389-9794





Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte 21, enero-junio de 2025
Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín
E-ISSN 2389-9794

Vicerrectora de la Sede: Mary-Luz Alzate-Zuluaga Dra.

Decano de la Facultad: Óscar Calvo-Isaza Dr.

Directora del Departamento: Sandra Velásquez-Puerta Ph. D.a.

Director-editor: Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona Dr.

Asistente editorial: Dairo-Andrés García-Vergara

Comité Editorial

Adolfo-León Grisales Dr., Universidad de Caldas, Colombia
Beatriz-Elena Acosta Mg., Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, Colombia
Felipe Beltrán-Vega Mg., Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
John-Fredy Ramírez-Jaramillo Dr., Universidad de Antioquia, Colombia
María-Eugenia Chaves-Maldonado Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia

Comité Científico

Aura-Margarita Calle-Guerra Dra., Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia
Carlos Rojas-Cocoma Dr., Universidad de los Andes, Colombia
Isabel-Cristina Ramírez-Botero Dra., Universidad del Atlántico, Colombia
Laura Quintana-Porras Dra., Universidad de los Andes, Colombia
María-Cecilia Salas-Guerra Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia
Mario-Alejandro Molano-Vega Dr., Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia
Verónica Uribe-Hanabergh, Dra., Universidad de los Andes, Colombia
Mauricio Vélez-Upegui Mg., Universidad EAFIT, Colombia

Corrección y edición de textos: Laura-Valentina Castro-Bohórquez

Diseño gráfico: Melissa Gaviria-Henao, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Diagramación: Hernan Gómez-Rivadeneira

Portada: Miguel Castro. Técnica mixta. Carbón sobre madera, 30 x 40 cm, 2025

Páginas del número: 198 / **Periodicidad:** semestral

Dirección: Carrera 65 No. 59A-110, edificio 46, oficina 108, Centro Editorial, CP 050034, Medellín, Antioquia, Colombia

Teléfono: (604) 4309216

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Sitio web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

EDITORIAL

5-9

Nota editorial número 21

Editorial issue 21

Nota editorial número 21

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona

TEMA LIBRE/OPEN TOPIC

12-45

De castigos y tolerancias. La escena de Cristo atado a la columna y san Pedro arrepentido

About punishments and tolerances. The scene of Christ tied to the column and Saint Peter repentant

De punições e tolerâncias. A cena de Cristo amarrado à coluna e São Pedro arrependido

Ana-Maria Carreira

48-74

“Yo soy artista”: una clave para comprender el autorreconocimiento de Sofonisba Anguissola

“I am an artist”: a key to understanding Sofonisba Anguissola’s Self-Recognition

“Eu sou artista”: uma chave para compreender o autorreconhecimento de Sofonisba Anguissola

Rosita-Marcela Mejía-Caicedo

77-96

El triunfo de los juguetes de plástico en tres óleos de Pablo Ferrer

The triumph of plastic toys in three oil paintings by Pablo Ferrer

O triunfo dos brinquedos de plástico em três pinturas a óleo de Pablo Ferrer

Leopoldo-Edgardo Tillería-Aqueveque

99-121

Un Makunaímã transmoderno: trauma colonial y cosmopolítica en el Arte Indígena Contemporáneo – Brasil

A Transmodern Makunaímã: Colonial Trauma and Cosmopolitics in

Contemporary Indigenous Art – Brazil

Um Makunaímã transmoderno: trauma colonial e cosmopolítica na

Arte indígena contemporânea – Brasil

Fábio Feltrin

124-152

La autoconstrucción de la vivienda en México: fuentes y materiales para pensar aportes a la historia de la arquitectura

Self-built housing in Mexico: sources and materials for thinking contributions to the history of architecture

A autoconstrução de moradias no México: fontes e materiais para refletir sobre contribuições para a história da arquitetura

Maria-Eugenia Durante

GALERÍA / GALLERY

155-165

Traducción. Contraestrategias afectivas e intervenciones heterotópicas

Translation. Affective Counter-Strategies and Heterotopic Interventions

Tradução. Contraestratégias Afetivas e Intervenções Heterotópicas

Gustavo Robles

168-172

Reseña. Música Visual Electrónica. Elementos de Creación Audiovisual de Dave Payling

Review. Electronic Visual Music. The Elements of Audiovisual Creativity, by Dave Payling

Resenha. Música Visual Eletrônica. Os Elementos da Criatividade Audiovisual, de Dave Payling

Alejandro Casales-Navarrete

175-186

Artista invitado. Presentación de la obra de Miguel Antonio Castro

Guest Artist. Presentation of the work of Miguel Antonio Castro

Artista Convidado. Apresentação da obra de Miguel Antonio Castro

Miguel-Antonio Castro

188-196

Vídeoarte. Crónica de Fotograma Inverso: Animarchivo 25 – 13 y 14 de agosto. Dos días para animar el archivo, expandir el cine y recitar la memoria

Videoart. Chronicle of the Inverted Frame: Animarchivo 25 – August 13 and 14. Two days to animate the archive, expand cinema, and recite memory

Arte vídeo. Crônica do Fotograma Inverso: Animarchivo 25 – 13 e 14 de agosto. Dois dias para animar o arquivo, expandir o cinema e recitar a memória

Yeison Loaiza-Orozco



Nota editorial número 21

Queridos lectores,

Quiero iniciar expresando mi agradecimiento a la historiadora Martha Catherine Ordóñez Grijalba por su compromiso y dedicación durante su labor como asistente editorial en el primer semestre de 2025. Asimismo, doy la bienvenida al sociólogo y economista Dairo Andrés García Vergara, quien desde el mes de agosto del presente año asume como asistente editorial de la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* (RCPEHA). Desde ya le deseamos muchos éxitos en su gestión.

Abrimos la edición 21 de tema libre con el artículo *De castigos y tolerancias. La escena de Cristo atado a la columna y san Pedro arrepentido* de Ana María Carreira, Dra. en Historia y profesora de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá. En este trabajo, la autora analiza la iconografía de *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido*, una escena no registrada en los evangelios pero difundida desde el siglo XVI en Andalucía y América, y empleada como instrumento devocional y pedagógico dentro del contexto de la Contrarreforma. A partir del estudio de ocho pinturas coloniales provenientes de la región cundiboyacense, se evidencia cómo esta representación fue reinterpretada localmente, vinculando el sufrimiento de Cristo con la experiencia histórica de los muiscas. La figura de Pedro arrepentido refuerza el mensaje de perdón y confesión, mientras que la imagen de un Cristo flagelado enfatiza la idea de redención. De esta manera, la composición, difundida por órdenes religiosas y artistas tanto europeos como andinos, adquirió en el Nuevo Reino de Granada una dimensión simbólica que conjugó resistencia y espiritualidad impuesta.



Seguidamente, Rosita Marcela Mejía Caicedo, doctoranda de la Universidad de Salamanca (España) y docente de la Universidad Tecnológica de Pereira, nos presenta “Yo soy artista”, una clave para comprender el autorreconocimiento de Sofonisba Anguissola, donde examina el autorreconocimiento artístico de la pintora italiana a partir del análisis del contexto renacentista, el concepto de artista y la interpretación de sus obras. En primer lugar, se revisa la figura de Sofonisba dentro del panorama artístico del Renacimiento, para luego problematizar la definición de artista propuesta por Larry Shiner, cuya visión desde la Teoría Conceptual Clásica es cuestionada y reinterpretada desde la noción de juegos del lenguaje de Wittgenstein. Posteriormente, se analiza la afirmación “Yo soy artista” a la luz de los planteamientos de John Perry, entendiendo en ella un acto de autorreconocimiento. Este enfoque se complementa con un análisis de pinturas en que la artista se autorretrata, donde encontramos Sofonisba con caballete (1556) y Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola (1559), las cuales evidencian que la artista se concebía como una creadora dotada de inventiva propia y plenamente consciente de su condición de artista y de su capacidad creativa, desafiando las interpretaciones que reducen la agencia femenina en el arte renacentista.

A continuación, el Dr. en Filosofía y profesor de la Universidad Bernardo O’Higgins de Santiago de Chile, Leopoldo Edgardo Tillería Aqueveque, presenta su texto *El triunfo de los juguetes de plástico en tres óleos de Pablo Ferrer*, en el cual propone una hermenéutica de una etapa temprana en la obra de este pintor chileno, centrada en su serie de óleos que parodian las pinturas históricas de gran formato mediante la inclusión de figuras de plástico como los héroes de la línea *Playmobil* o *G.I. Joe*. El estudio interpreta estas obras como metáforas vivas que cuestionan el heroísmo, la tradición pictórica y el estatuto del arte mismo. En diálogo con la filosofía estética de Schelling y la reflexión contemporánea sobre la autonomía de la razón estética, se plantea que el probable *pop art* de Ferrer representa una “nueva naturaleza”, donde la rigidez del plástico simboliza la precarización de lo heroico. Así, la investigación sugiere que Ferrer, al recrear escenas clásicas con materiales triviales, realiza un gesto crítico y paródico que transforma el mito del héroe en una alegoría del artificio moderno, revelando una tensión entre seducción y expulsión en su reinterpretación de la historia del arte.

Fábio Feltrin, Dr. em História Cultural y profesor de la Universidade Federal do Paraná (Brasil), presenta *Un Makunaimã Transmoderno: Trauma Colonial y Cosmopolítica en el Arte Indígena Contemporáneo – Brasil*, donde analiza la operación desarrollada por los artistas indígenas Denilson Baniwa, Jaider Esbell y Gustavo Caboco en torno a la recuperación de la figura de Makunaímã, símbolo mitológico reinterpretado

como un acto de resistencia frente a la colonialidad. A través de la restauración de la antropofagia originaria, estos artistas reconfiguran la imagen y el cuerpo indígena en el arte contemporáneo, transformando el dispositivo visual colonial en un campo de disputa y creación. El estudio, sustentado en referentes teóricos como Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Viveiros de Castro y la noción de líneas de fuga de Deleuze y Guattari, interpreta el Arte Indígena Contemporáneo como un gesto profanatorio y restitutivo que subvierte los órdenes epistemológicos de la modernidad. En diálogo con la categoría de transmodernidad de Enrique Dussel, el texto propone que el arte indígena no solo critica la modernidad occidental sino que la trasciende, articulando una estética decolonial que conjuga memoria, ancestralidad y futuro, donde el arte se erige como una vía de emancipación y recomposición ontológica.

El cierre de los artículos de investigación de este número está a cargo de María Eugenia Durante, Dra. en Estudios Urbanos y docente, extensionista e investigadora de la Universidad Nacional de la Plata (Argentina), con su texto *La autoconstrucción de la vivienda en México: fuentes y materiales para pensar aportes a la historia de la arquitectura*. En esta investigación, la autora examina los procesos de autoconstrucción de vivienda en México desde la segunda mitad del siglo XX, enfocándose en quiénes escribieron sobre dichas prácticas, cómo se legitimaron e institucionalizaron estas formas de producción del espacio y qué aportes ofrecen a la historia de la arquitectura y el urbanismo. Se revisan materiales locales y bibliográficos producidos por arquitectos, académicos, movimientos estudiantiles y organizaciones populares que visibilizan la producción social del hábitat y la auto-producción de vivienda más allá de la intervención profesional directa. Se destaca la relevancia de debates clásicos, como los de Turner y Pradilla Cobos, así como la diversidad de enfoques y prácticas que contribuyeron a integrar la vivienda popular en la historiografía arquitectónica, evidenciando la interacción entre políticas públicas, participación comunitaria y producción de conocimiento interdisciplinario.

Abrimos la sección Galería con la traducción *Contraestrategias afectivas e intervenciones heterotópicas*, realizada por el Doctor en Filosofía Gustavo Matías Robles. El texto traduce el ensayo "*Affective Counterstrategies and Heterotopic Interventions*", que forma parte del libro *Beyond Molotovs. A Visual Handbook of Anti-Authoritarian Strategies*, editado por el kollektiv orangotango y el International Research Group on Authoritarianism and Counterstrategies (IRGAC-Fundación Rosa Luxemburgo), y publicado por la editorial Transcript en 2024. La obra reúne más de 50 relatos de movimientos activistas, artistas y académicos, centrados en la dimensión afectiva y sensorial de sus prácticas políticas. Las contribuciones documentan experiencias de resistencia y lucha, donde lo estético y lo sensorial desempeñan un papel central, abarcando contextos de países diversos.





A continuación, presentamos la reseña escrita por Alejandro Casales Navarrete, maestro en Desarrollo y Planeación por la Universidad Autónoma Metropolitana de México, sobre la obra de Dave Payling, *Electronic Visual Music. The Elements of Audiovisual Creativity*. Esta obra ofrece un marco integral para comprender la Música Visual Electrónica, una forma artística que integra sonido e imagen en armonía, poco estudiada desde la historia del arte pero con un desarrollo estable desde el siglo XX e impulsada por la tecnología electrónica. Payling explora conceptos como intermedia, videomúsica y audiovisual; revisa sus orígenes en pinturas que evocaban música y analiza su evolución mediante el montaje cinematográfico y dispositivos innovadores como el Clavilux de Thomas Wilfred. Además, se presentan algunas de las prácticas compositivas utilizadas en la actualidad y las discusiones abiertas sobre la producción de sonido, la imagen visual y la renderización electrónica.

En esta oportunidad, para la sección de Artista invitado contamos con la participación de Miguel Antonio Castro Beltrán, contador y especialista en Planificación y desarrollo nacional de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Su obra busca construir un lenguaje visual propio que dialogue con las raíces culturales sin quedarse anclado en el pasado. Inspirado en la naturaleza y los símbolos ancestrales, especialmente de los Yariguíes, interpreta lo étnico como un sistema de pensamiento visual que combina lo orgánico y lo geométrico. El trabajo de Castro se desarrolla en cuatro líneas: pintura, con abstracciones que resignifican símbolos indígenas; dibujo, con trazos que reflejan patrones naturales y cotidianos; escultura, explorando la tensión entre materia y forma; y abstracción digital, donde lo algorítmico se fusiona con lo gestual. Su práctica artística constituye un acto de energía en el que memoria, símbolo y presente se entrelazan, dando lugar a un lenguaje autónomo que respeta la tradición sin replicarla y transforma la experiencia individual en un diálogo universal.

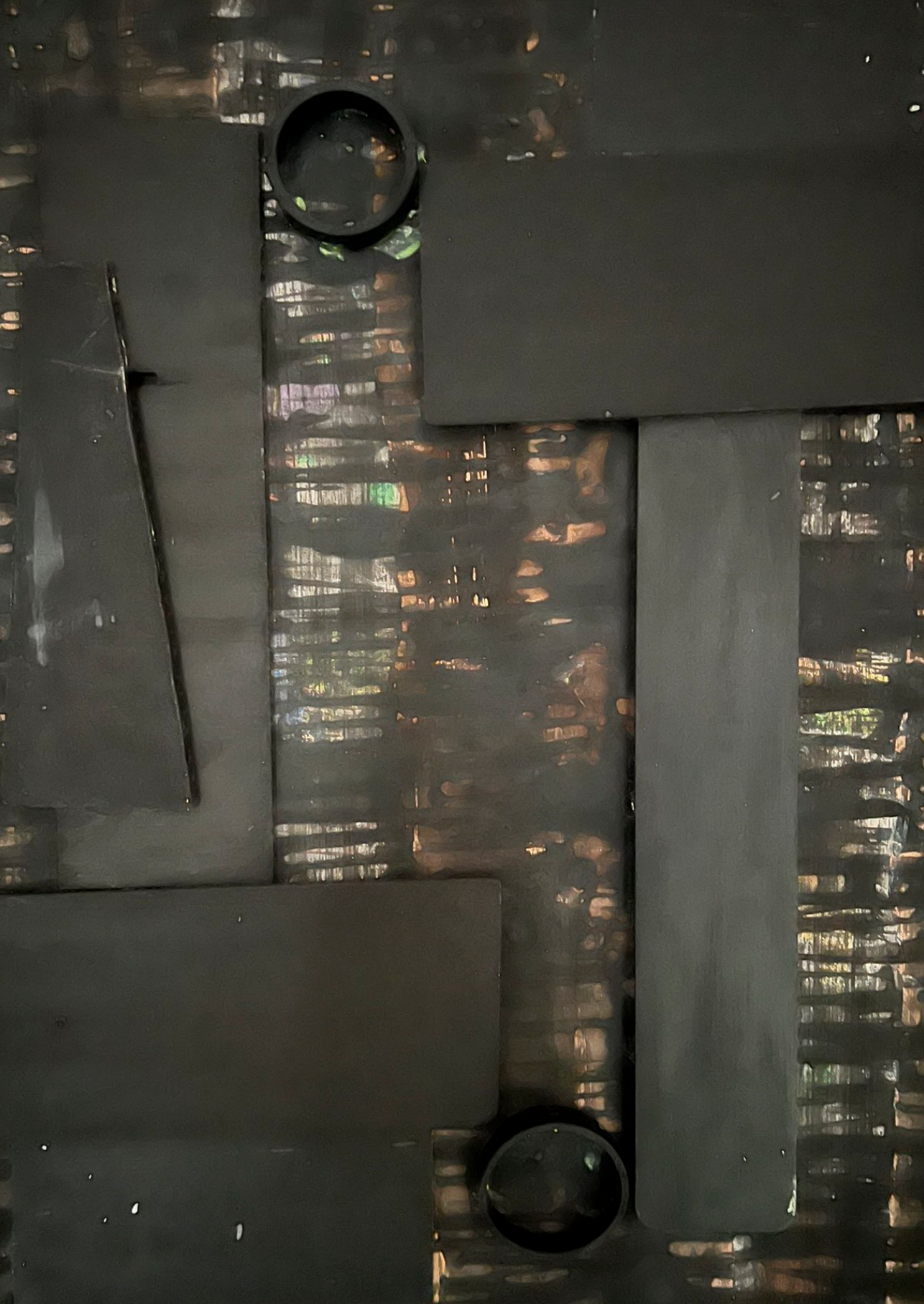
Cerramos esta edición con la *Crónica de Fotograma Inverso: Animarchivo 25*, a cargo del comunicador audiovisual y docente del Politécnico Jaime Isaza Cadavid de Medellín, Yeison Loaiza. La crónica se centra en el evento de videoarte realizado los días 13 y 14 de agosto de 2025 en el Pa Bravo Yo Bar Cultural de Medellín, un espacio de cine expandido, memoria visual y pensamiento crítico. El encuentro, coordinado por Jharol Muñoz, contó con la curaduría de Yeison Loaiza Orozco y las colaboraciones de Cinencuadre Colectivo, Cinemateca Distrital de Medellín y Lucernario Cineclub. La cuarta edición de la bienal homenajeó la producción literaria, el cine de animación y el archivo, evocando manifiestos como Dogma 95 y el surrealismo. La programación incluyó performances, videoarte, conversatorios sobre animación y personajes,

proyecciones de cortos y largometrajes colombianos, así como reflexiones sobre archivo magnético y patrimonio audiovisual. Participaron creadores nacionales e internacionales, destacándose la obra experimental *Íconos y Modelos*, y se realizaron homenajes a figuras clave como Adriana González, mientras se articulaban referencias teóricas de Walter Benjamin, Gene Youngblood y José Luis Brea para explorar la memoria, la estética y la identidad cívica proyectada en la era digital. Entre las obras presentadas se encontraban *La Otra Forma*, *El Aprendiz Secreto*, *Índice* y cortometrajes internacionales de archivo y videoarte, destacando el diálogo entre tradición, experimentación y nuevas tecnologías.

Esperamos que disfruten de esta edición,

Cordialmente,
Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona
Director-Editor





De castigos y tolerancias. La escena de Cristo atado a la columna y san Pedro arrepentido

Ana-María Carreira



Edición 21 (Enero-junio de 2025)

E-ISSN 2389-9794



De castigos y tolerancias. La escena de Cristo atado a la columna y san Pedro arrepentido*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.119492>


Ana-María Carreira**

Resumen: *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido*, una composición que enlaza dos escenas de las que no hay evidencia en los evangelios canónicos, será representada por varios artistas en el siglo XVI y desde Andalucía, España, se propagará al continente americano. En este artículo se presenta esta imagen en ocho pinturas al óleo del siglo XVII, y en tres versiones iconográficas que están localizadas en capillas, iglesias y museos visitados en el marco de la investigación *Capillas doctrineras en la región cundiboyacense*. Esta escena y sus personajes se relacionan con las persecuciones, vejámenes e iconoclasia que, por aquellos tiempos, sufrió la población indígena muisca y que aún persisten en la memoria de los pueblos.

Palabras clave: Cristo atado a la columna; san Pedro arrepentido; iconografía; región cundiboyacense; muiscas.

* **Recibido:** 25 de marzo de 2025 / **Aprobado:** 1 de agosto de 2025 / **Modificado:** 25 de septiembre de 2025. Este artículo es parte de la investigación “Capillas doctrineras en la región cundiboyacense: paisaje, arquitectura y ornamentación”, dirigida por Ana María Carreira. Contó con financiación institucional, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

** Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Colombia. Posdoctorado en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Docente e investigadora del Área de Humanidades y Estudios literarios de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Docente de la Maestría en Patrimonio Artístico y Cultura en Sudamérica Colonial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

 ana.carreira@utadeo.edu.co, aniko.carreira@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-5610-631X>

Cómo citar / How to Cite Item: Carreira, Ana-María. “De castigos y tolerancias. La escena de Cristo atado a la columna y san Pedro arrepentido”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 21 (2025): 12-45. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.119492>





About punishments and tolerances. The scene of Christ tied to the column and Saint Peter repentant

Abstract: Christ tied to the column with repentant Saint Peter, a composition that links two scenes for which there is no evidence in the canonical gospels, will be represented by several artists in the 16th century, and from Andalusia, Spain, it will spread to the American continent. In this text this image is presented in eight oil paintings from the 17th century, and in three different iconographic versions, which are located in chapels, churches and museums visited within the framework of the research Doctrinal Chapels in the Cundiboyacense region. This scene and its characters will be related to the persecutions, humiliations and iconoclasm that the indigenous Muisca population suffered at that time and which still persist in the memory of the people.

Keywords: Christ tied to the column; Saint Peter repentant; iconography; cundiboyacense region; muiscas.

De punições e tolerâncias. A cena de Cristo amarrado à coluna e São Pedro arrependido

Resumo: Cristo amarrado à coluna com São Pedro arrependido, composição que une duas cenas das quais não há evidências nos evangelhos canônicos, será representada por vários artistas no século XVI e da Andaluzia, Espanha, se espalhará para o continente americano. Este texto apresenta esta imagem em oito pinturas a óleo do século XVII e três diferentes versões iconográficas, que se encontram em capelas, igrejas e museus visitados no âmbito da pesquisa “Capelas da Doutrina na Região Cundiboyacense”. Esta cena e seus personagens estão relacionados às perseguições, assédios e iconoclastias que a população indígena Muisca sofreu naquela época e que ainda persistem na memória do povo.

Palavras-chave: Cristo amarrado à coluna; São Pedro arrependido; iconografia; região cundiboyacense; muiscas.



Introducción

A partir del registro y análisis de pinturas y esculturas en iglesias y museos, el estudio desarrollado en el marco de la investigación *Capillas doctrineras en la región cundiboyacense: paisaje, arquitectura y ornamentación*, se ha encontrado, reiteradamente, una escena en pinturas realizadas durante el período colonial en el Reino de la Nueva Granada. La imagen es *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido*.

Otras escenas y personajes frecuentes son: Benditas ánimas del purgatorio, Ecce Homo, Cristo de la columna, Cristo crucificado y distintas advocaciones de la Virgen María. En particular, cautiva la del *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido* por ser una representación que enlaza dos escenas de las que no hay evidencia en los evangelios canónicos, y no se menciona la presencia de san Pedro durante la flagelación de Jesucristo.

Esto da cuenta de que existe una desproporción entre la escasa información de los textos evangélicos sobre esta escena y la amplia imaginería que se ha producido. Los cuatro evangelistas dicen que Jesús fue azotado, o incluso, simplemente “castigado” (Lucas 23:13-16), y en ningún pasaje se menciona que fue atado a una columna, ni que había testigos. Ese desconocimiento de cómo fue el castigo de la flagelación permitió ciertas libertades de interpretación, como la inclusión de distintos personajes en la escena.

La pregunta que guía este ensayo es qué origen tiene esta escena, y si hay explicaciones que permitan comprender que sea una imagen recurrente en la región; una escena de la Pasión de Cristo donde se suscitan sentimientos de dolor, sufrimiento y contrición.

El modelo iconográfico

El tema se lo conoce con diferentes nombres, entre los que destacan: *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido*, *San Pedro en lágrimas ante Cristo atado a la columna*, *El Señor atado a la columna y la contrición de San Pedro*. A veces no se nombra a Pedro: *Cristo de la columna*, *El Señor atado a la columna*, *La flagelación del Señor* o *Jesús de la Misericordia*, y en algunas otras Jesús no es mencionado: *La negación de San Pedro*, *Las lágrimas de San Pedro*, *San Pedro penitente*, *San Pedro en lágrimas* o *San Pedro arrepentido*.



Como se señaló, el modelo iconográfico fusiona la escena de la flagelación y el arrepentimiento de san Pedro, y en algunos casos aparece, de manera secundaria, el momento de la negación de Pedro. Se presenta, a continuación, la descripción de las diferentes escenas.

La flagelación

El acontecimiento transcurre en el Pretorio de Jerusalén, centro de poder romano dirigido por Poncio Pilato, donde Jesús fue llevado por segunda y última vez tras sus pasos por distintas instancias (Anás, Caifás y Herodes). Allí se lo presentó a la multitud (escena denominada *Ecce Homo*), que prefirió liberar a Barrabás. Luego Jesús fue despojado de sus ropas (escena de *El expolio*¹), sometido a burlas relativas por su presunto delito de pretender ser rey de los judíos (INRI) y torturado con la flagelación y la coronación de espinas.

Este es uno de los pasajes claves de la Pasión de Cristo narrado por los cuatro evangelistas. En Mateo 27:26 se cuenta: “Entonces les soltó a Barrabás; y habiendo azotado a Jesús, le entregó para ser crucificado”; y en Marcos 15:15: “Y Pilato, queriendo satisfacer al pueblo, les soltó a Barrabás, y entregó a Jesús, después de azotarlo, para que fuese crucificado”.

Por su parte Lucas (22-23) menciona que Pilato dijo “Le soltaré, pues, después de castigarle”. Y en el evangelio de Juan (18-19) se introduce un elemento de confusión al situar la flagelación antes del dictamen, en un intento de Pilato para que ese gesto conmoviera al pueblo y pudiera soltar a Jesús. Ninguno alude a que fue atado a una columna.

En las imágenes, Jesús aparece desnudo cubierto sólo por un paño blanco (perizoma) que simboliza santidad. En referencia a la desnudez, Héctor Schenone señala que Santa Brígida, en uno de los pasajes de las *Revelaciones*, dice que “la Virgen informa a la vidente que Jesús sufrió el castigo *desnudo por completo*, padeciendo *aquella desnudez*”².

A continuación, Schenone cita a Interián de Ayala, quien subraya la necesidad de representar con decoro las escenas de la Pasión:

1. El expolio: presentación de Jesús antes de la crucifixión, momento en el que es despojado de su túnica inconsútil (sin costuras). Era costumbre que estas túnicas fueran una recompensa para los soldados romanos que, en vez de repartírsela para evitar romperla, se la jugaban a suertes, por lo que permanecían intactas.

2. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial, Jesucristo* (Argentina: Fundación Tarea, 1988), 220.



...y con él todos los que trataron este episodio de la Pasión, agrega que está fuera de duda que no se debe pintar a Jesucristo en su Sagrada Pasión *sino tapado y cubiertas aquellas partes que el pudor y la honestidad mandan se cubran*.³

Por otra parte, Pedro Damiani argumentó que “si se llevara una túnica, esta amortiguaría los golpes y que, además, Cristo no había tenido vergüenza a la hora de exponerse desnudo para salvar el mundo”⁴. Esto da cuenta que la desnudez de Jesús ha sido un tema controversial y que va más allá de esta escena, quizás porque puede manifestar su vulnerabilidad.

Schenone manifiesta que la iconografía de la flagelación puede interpretarse como una alegoría de la Pasión, es decir, del sufrimiento. En la mayoría de los idiomas occidentales, el término “sufrimiento” presenta un doble sentido. El más frecuente significa tristeza, infelicidad o desagrado; sin embargo, existe otra utilización más antigua que involucra pasividad o frustración, y esto implica una disposición pasiva de aquel que lo padece. Si a esta última acepción, aquella en la que la persona no reacciona ante una agresión, le añadimos la desnudez, estamos frente a un Jesús vulnerable y entregado al dolor⁵.

Un elemento clave: la columna

La columna, salvo algunas excepciones, siempre está presente en la iconografía de la flagelación. Hasta el siglo XVI es representada como una columna sustentante, que va de suelo a techo, y más tarde aparecerá como una pequeña columna provista de argollas.

Estas imágenes se corresponden con dos reliquias⁶. La primera, que se encuentra en la Basílica del Santo Sepulcro de los Padres franciscanos de Tierra Santa, es un fragmento de fuste delgado de pórfito rojo que mide 70 cm, lo que hace suponer que la columna

3. *Ibíd.*

4. Citado por Patrick Vandermeersch, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico* (Madrid: Trotta, 2004), 59. San Pedro Damiani (Rávena, 1007-Roma, 1072). Su contribución más importante fue la renovación eclesial del siglo XI. Canonizado en 1823 por el Papa León XII, y por los sermones que compuso y los libros que escribió fue declarado Doctor de la Iglesia en 1828. Biografía de San Pedro Damiani, *Ací Prensa*, 4 de marzo de 2013, <https://www.aciprensa.com/recurso/4004/biografia-de-san-pedro-damian>

5. “La etimología de la palabra sufrir/sufrimiento proviene del latín *sufferre*, compuesto por el prefijo *sub* (<debajo de>) y la desinencia *ferre* (<carga o peso>), de donde se sigue que el concepto hace alusión a cargar un peso, a soportar una carga agotadora”. Rubén Óscar Revello y María de la Victoria Rosales, “El sufrimiento frente a la etapa final de la vida”, *Persona y Bioética* 27, no. 1 (2023): 4, <https://doi.org/10.5294/pebi.2023.27.1.6>

6. “La devoción a estos sagrados vestigios del pasado, comienza ya en los primeros momentos del cristianismo, en la época de las persecuciones, y se convierte en un estímulo para la fe”. Ángel Luis Nápoles Gimeno, “Una aproximación de la iconografía de la flagelación”, ponencia presentada en el I Encuentro de cofradías y hermandades del segundo misterio doloroso, Zaragoza, 2004, 17.



original tendría cierta altura. La tradición dice que en el año 333 en el Cenáculo del monte Sión, le mostraron a un peregrino de Burdeos una columna de la flagelación hallada entre unas ruinas cercanas al palacio de Caifás⁷. Esto es dudoso porque la flagelación aconteció en la casa de Pilato y no en la de Caifás. Para probar la veracidad se les mostraba a los peregrinos de Tierra Santa y a los cruzados unas manchas rojizas y hasta la marca de las dos manos de Jesús impresas en el fuste de la columna⁸.

La segunda reliquia fue representada en la escena de la flagelación después de la Contrarreforma y está localizada en la basílica paleocristiana de Santa Práxedes, Roma, donde se conserva un segmento del pilar en la pequeña capilla de San Zenón, dentro de un relicario en forma de templo dorado⁹. Fue traída desde Jerusalén a Roma por el cardenal Giovanni Colonna, debido, principalmente, a que Roma era el corazón de la cristiandad¹⁰.

Se dice que la reliquia fue encontrada a principios del siglo IV por Santa Elena¹¹, quien realizó una peregrinación al Gólgota en Tierra Santa (ca. 326), con el fin de recoger vestigios asociados con la crucifixión de Jesús en el Calvario¹². La primera que menciona la columna es Egeria, viajera y escritora hispanorromana, en *Itinerarium Egeriae* (383 d. C.), quien dice durante el oficio del Viernes Santo en Jerusalén: “aún no ha salido el sol; después de la despedida todos corren a Sión¹³, a orar junto al pilar de la flagelación”¹⁴.

Esta columna es ligeramente cónica, con forma de balaustre. Mide 63 cm de altura y unos 40 cm de diámetro en la base, de piedra blanca y negra, y un tipo de granito con grandes cristales blancos¹⁵. Llevaba un anillo de hierro que se anclaba en la parte superior, para pasar la cuerda y atar las muñecas. El tamaño no excedería la altura de la cadera del condenado.

7. San Jerónimo decía haberla visto en Jerusalén sosteniendo un pórtico.

8. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002), 472.

9. El relicario es una obra de 1898 en estilo *art nouveau* del artista Duilio Cambellotti (Roma, 1876-1960).

10. “... parece que el anillo de hierro que se anclaba en la parte superior, para pasar la cuerda y atar las muñecas, fue donado en 1240 al rey de Francia, San Luis IX. En 1585, el Papa Sixto V donó una astilla de la columna a los habitantes de la ciudad de Padua”. María Milvia Morciano, “La columna de la flagelación, un misterio guardado en Santa Prassede”, *Vatican News*, 2 de marzo de 2023, <https://www.vaticannews.va/es/iglesia/news/2023-03/columna-de-la-flagelacion-un-misterio-guardado-en-santa-prassede.html>.

11. Santa Helena fue la madre de Constantino I, canonizada en el siglo IX.

12. María Lara Martínez y Laura Lara Martínez, “Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo”, *Comunicación y Hombre* no. 3 (2007): 45, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2469807>

13. El monte Sión corresponde al emplazamiento de la iglesia de los Apóstoles. La iglesia fue destruida por los musulmanes en el 1009 y sucesivamente reconstruida en el siglo XII con el nombre de Santa María en Monte Sión.

14. Morciano, “La columna de la flagelación, un misterio guardado en Santa Prassede”.

15. Este granito proviene de la parte norte del desierto egipcio oriental, un lugar remoto, impermeable y desértico.



Sobre el porqué de las dos reliquias, Emile Mâle remite a un grabado de Martin Freminet (París, 1565/1567-1619) que representa a Cristo atado a la columna de Santa Práxedes, el cual se acompaña de un texto donde se da una explicación a esta disyuntiva:

Había en Jerusalén... dos columnas de la Flagelación. La primera era la del pórtico del templo, donde Jesús fue flagelado durante la noche de la Pasión: es ésta de la que habla san Jerónimo. La segunda era la del pretorio de Pilato, en la que Jesús fue flagelado bajo la orden del procurador romano: era una columna baja, que permitía flagelar a la víctima tanto en el dorso como en el pecho; durante muchos siglos fue venerada en Jerusalén antes de que el cardenal Colonna la trajese a Roma.¹⁶

En suma, es controvertida la autenticidad de estas columnas debido a la falta de evidencias científicas y a la proliferación masiva de reliquias falsas durante la Edad Media.

En las composiciones, las manos de Cristo pueden estar atadas al pilar o independientes de este y sujetadas a través de una cuerda con nudo corredizo; el tamaño de la columna dará cuenta de cómo pudo haber sido castigado. Cuando está atado a una columna de fuste largo, se presentan dos formas de sujetarlo: el reo está de pie amarrado de espalda con los brazos hacia atrás o de frente abrazado al fuste. Cuando está amarrado a una columna corta, el reo está parado de frente y amarrado o encadenado a una argolla colocada en la parte superior del fuste, así podrían azotarlo con mayor facilidad al obligarlo a estar con el dorso plegado estirando la piel, ya que esto aumentaría el dolor de los golpes en la espalda.

No obstante, la representación de la columna nos remite al tormento sufrido por Jesús, a los azotes o látigos, penas corporales que eran un preámbulo legal a toda ejecución. Desde la antigüedad, se aplicaba como un correctivo con variada violencia de acuerdo con la cantidad de golpes e instrumentos usados. Los judíos echaban al reo al suelo, dándole no más de cuarenta azotes con unas varas. Y entre los fariseos, según Deuteronomio:

Si el culpable merece que lo azoten, el juez le ordenará tenderse en el suelo y hará que allí mismo le den el número de azotes que su crimen merezca. Pero no se le darán más de cuarenta azotes; más de eso sería humillante para tu hermano.¹⁷

16. Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2002), 246-247.

17. Deuteronomio, 25:2-3.



Entre los romanos se utilizaba el *fascēs*, un haz de treinta varas de abedul u olmo, atadas de manera ritual con una cinta de cuero rojo que formaba un cilindro; los lictores lo cargaban como símbolo de autoridad y capacidad para ejercer la justicia¹⁸. Y en los monasterios, quien ordenaba los azotes para castigar una falta era el abad y, algunas veces, la misma persona reclamaba ser azotado por piedad¹⁹.

Jesús fue castigado por un tribunal romano y le aplicaron la pena que destinaban a los esclavos²⁰ y extranjeros. Fue llevado a cabo por los soldados de la guardia de Pilato²¹ con una especie de látigo de múltiples correas, a menudo incrustadas con fragmentos de plomo o hueso (*flagellum*), cuyos golpes provocaban fracturas y múltiples contusiones²². En cuanto a la cantidad y brutalidad de los azotes, se dejaban al arbitrio de los verdugos, "... la única limitación que contemplaba Roma era la de no propinar más golpes que los que aguantara el condenado, ya que no debía existir una muerte prematura"²³. Los mismos romanos eran conscientes de la crueldad del tormento, por esto las leyes Porcia y Semprona del siglo II (a. C.) prohibían que un ciudadano romano fuera sometido a semejante castigo, y quedaba reservado para los esclavos o los habitantes de las Provincias sometidas al Imperio²⁴. En sus visiones, Santa Brígida asevera que el látigo tenía ganchos con punta: "su cuerpo entero fue lacerado sin rechazar los látigos de agujijones que le desgarraban la piel una y otra vez manifestando así su grandeza"²⁵.

18. *Fascēs*: las varas unidas significan que "la unión hace la fuerza", puesto que es más fácil quebrar una vara sola que quebrar un haz de varas. Manuel López, "Glosario de monedas romanas. FASCES", *Imperio Numismático*, <https://www.imperio-numismatico.com/t129125-glosario-de-monedas-romanas-fascēs>

19. Vandermeersch, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*, 59.

20. "En la antigua Roma a los esclavos se les insulta con términos que aluden a los terribles castigos físicos que pueden sufrir y que incluyen la fustigación, la furca o incluso la crucifixión". El filósofo romano Lucio Anneo Seneca (4 a. C.- 65 d. C.) dice en el tratado *De la ira*: "uno no debe enfurecerse por las palabras o comentarios, procedan de quien procedan; no hay razón para castigar con látigos y cepos a un esclavo por una contestación algo descarada". David Ros Gil, *Laedere verbis: el daño causado con la palabra y su represión en la antigua Roma* (Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2015), 157-158, <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=%2F2dObCRB2nM%3D>

21. "Algunos autores suponen que quienes castigaron a Cristo en el Pretorio eran auxiliares de la cohorte, seguramente no romanos, individuos reclutados entre los países vecinos: sirios, samaritanos, etc., fieles a Roma, que tuvieron la oportunidad de vengarse, descargando su resentimiento en un odiado judío, uno de sus enemigos declarados". Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial* (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 218.

22. "... estos azotes reciben el nombre de 'escorpiones', pues del mismo modo que estos arácnidos nos causan un gran daño con su cola, son precisamente los añadidos los que hacen que estos látigos desgarran la carne". Vandermeersch, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*, 186.

23. Nápoles Gimeno, "Una aproximación de la iconografía de la flagelación", 13-14. Nápoles Gimeno es miembro fundador de la Confraternidad Nacional de Hermandades y Cofradías del Segundo misterio Doloroso (La Flagelación) de España.

24. Nápoles Gimeno, "Una aproximación de la iconografía de la flagelación", 13-14.

25. Santa Brígida de Suecia, *Revelationes Sanctae Birgittae*, cap. 1, XIII.



Por otra parte, en la antigua Roma, en cada casa señorial había una columna a la que ataban y castigaban a sus esclavos²⁶, por lo que la presencia de la columna en las imágenes de la flagelación de Jesús corresponde a la forma habitual en que se castigaba a los esclavos.

La negación y el arrepentimiento de Pedro

La imagen de san Pedro en lágrimas arrepentido revela la predicción hecha por Jesús durante la última cena, en la cual expresa que Pedro lo negaría y repudiaría tres veces antes de que cantara el gallo. Este pasaje aparece en los Evangelios de Mateo 26:33-35, de Marcos 14:29-31, de Lucas 22:33-34 y de Juan 18:15-27. Los relatos de la negación en los Evangelios difieren entre sí; según el Evangelio de Mateo, cuando Jesús anuncia la negación de Pedro, este dice: “Aunque tenga que morir contigo, yo no te negaré”²⁷, y esa misma noche, Jesús fue arrestado. Y en Lucas se consigna la primera negación de Pedro a una criada:

Prendieron entonces a Jesús y lo llevaron a la casa del sumo sacerdote. Pedro lo seguía de lejos. Pero luego, cuando encendieron una fogata en medio del patio y se sentaron alrededor, Pedro se les unió. Una criada lo vio allí sentado a la lumbre, lo miró detenidamente y dijo: —Este estaba con él. Pero él lo negó, diciendo: —Muchacha, yo no lo conozco.²⁸

En este versículo se puede ver toda la escena; están los siervos y los guardias sentados frente a unas brasas encendidas porque hacía frío y junto a ellas se calentaban, y Pedro está con ellos, momento que aparece representado en algunas pinturas. La segunda negación la hace a la misma criada, la tercera la hace a una serie de personas, y cuando niega conocer a Jesús, “Pedro se acordó de que Jesús le había dicho: ‘Antes de que cante el gallo, me negarás tres veces’. Y saliendo de allí, lloró amargamente”²⁹. Esta imagen de Pedro en lágrimas, arrepentido por su cobardía, se propagó a partir del siglo XVI. La Iglesia de la Contrarreforma la tomó para difundir entre la feligresía la idea del remordimiento y la penitencia, y diferenciarse con la doctrina que apoyaba la reforma de Lutero que atacaba, en

26. Morciano, “La columna de la flagelación, un misterio guardado en Santa Prassede”.

27. Mateo 26:35.

28. Lucas 22:55-57.

29. Mateo 26:75.



especial, el sacramento de la confesión³⁰. Además, la figura del gallo representa la negación de Pedro a Cristo y también significa su contrición al oír el canto del animal, convirtiéndolo en un símbolo del arrepentimiento.

Tras la resurrección, el Evangelio de Juan³¹ narra cómo Jesús le preguntó tres veces a Pedro si le amaba, versículo que marca la rehabilitación de Pedro tras su arrepentimiento. Por esto le dice: “Apacienta mis ovejas”. Si Pedro, la cabeza de la Iglesia y el origen del papado, negó a su maestro tres veces, después se dio cuenta de la gravedad de su error, se arrepintió y fue perdonado, esto significa que los más humildes fieles pueden también merecer el perdón divino. Esta imagen humanizada de Pedro se popularizó como un símil del pecador contrito que acude ante el confesor a redimir sus pecados. En esta escena, el “Cristo flagelado sería el pastor-confesor que de manera omnisciente conoce cada rincón de la consciencia de su oveja-penitente que sería san Pedro” y Jesús lo absuelve y le imparte gracia a su alma³².

La escuela andaluza

El tema de Cristo atado a la columna adquirió especial relevancia en la Corona de Castilla a partir del siglo XVI. Se trata de un motivo característico del arte español, y la escena con san Pedro arrepentido se propagó por la región andaluza. Esto se explica por el cambio en la situación política, social y religiosa, la caída del reino nazarí y la contrarreforma, cuyos postulados no solo atañen a España, sino que también arribaron a los territorios conquistados en América. Este nuevo orden exigió contar con renovadas imágenes y símbolos que exaltaran los valores religiosos mediante el estímulo de los sentidos y, con ese fin, dar respuestas a los nuevos pobladores. La necesidad de producir imágenes generó la llegada de obras y artistas del resto de la península, y también de Italia y de la zona flamenca.

En cuanto a la iconografía, hay varias versiones sobre cuál fue la fuente. Manuel Reyes de la Carrera sugiere que en el libro *Revelaciones* de Santa Brígida se relata

30. “...para la Reforma, la del hombre es una naturaleza caída, marcada por el pecado; se trata de un ser incapaz de acercarse a Dios por sus propios medios, igualmente disminuido en sus facultades naturales, las que guían en medio de la vida de este mundo”. Vandermeersch, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*, 180.

31. Juan 21:15-17.

32. Manuel Ramón Reyes de la Carrera, “La iconografía de Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido”, en *XIV Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia* (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013), 52.



la aparición de san Pedro a la Santa³³. Allí Pedro le revela que cuando Jesús está siendo flagelado, corre hacia él, y esto puede explicar las representaciones artísticas donde se fusiona Cristo flagelado y Pedro arrepentido.

Por otro lado, Carmelo Solís Rodríguez señala que el probable origen se encuentre en el *Libro de Oración y Meditaciones*, del dominico Fray Luis de Granada³⁴, por entonces prior del convento de Santo Domingo en Badajoz, que dice:

Volvióse entonces el Salvador, y miró a Pedro; y fuéronse los ojos tras aquella oveja que se le había perdido. ¡Oh vista de maravillosa virtud; oh vista callada, más grandemente significativa! Bien entendió Pedro el lenguaje y las voces de aquella vista; pues las del gallo no bastaron para despertarle, y estas sí. Mas de Pedro lo declaran, las cuales no manaron tanto de los ojos de Pedro cuanto de los ojos de Cristo (1554).³⁵

En estos párrafos, Luis de Granada incorpora a san Pedro junto a Jesús atado a la columna, escena que será representada en *El Señor atado a la columna y la contrición de San Pedro*, pintura de Luis de Morales³⁶, por entonces una de las figuras más destacable en Badajoz³⁷. Otra obra de 1546 es la de Pieter Kempeneer, quien pinta *Cristo atado a la columna y lágrimas de San Pedro* para la iglesia de Santa Catalina en

33. "...siempre que pensaba lo mucho que había pecado, y cómo lo negué, lloraba amargamente, porque ya sabía amar perfectamente, y no había para mí manjar tan dulce como las lágrimas... Lo que saqué de mi negación y caída fue, que considerando que yo no era nada por mí, me levanté y corrí a la misma verdad, que es Dios, el cual imprimió tanto en mi corazón la memoria de su nombre, que ni la presencia de los tiranos, ni los azotes y tormentos, ni la muerte misma, fueron bastantes para borrarlo de mi memoria". Brígida de Suecia, citado por Reyes de la Carrera, "La iconografía de Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido", 45.

34. "Fray Luis de Granada (Granada, 1504-Lisboa, 1588) fue, sin duda, la primera referencia de la espiritualidad moderna española y figura clave en la Reforma Católica antes y después de Trento". Carlos Romero Mensaque, "Fray Luis de Granada", *Proyecto Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna* (Almería: Universidad de Almería, 2016)

35. Citado por Carmelo Solís Rodríguez, "Las visitas pastorales y el patrimonio arquitectónico y mobiliario de la Iglesia", *Memoria ecclesiae*, no. 14 (1999): 411-450.

36. Luis de Morales (Badajoz, ca. 1515-1520-Alcántara, 1586) también conocido en la historiografía artística con el nombre de Divino Morales: "...este calificativo se debía a que el pintor extremeño se especializó en temas religiosos, efigiando con mucha frecuencia a Cristo y María en las más diversas advocaciones". José Luis Barrio Moya, "Pinturas de Luis de Morales en colecciones madrileñas del siglo XVII", *Asociación cultural Coloquios históricos de Extremadura*, Trujillo (2001), 1.

37. Posiblemente fue un encargo de don Cristóbal de Rojas y Sandoval, obispo de Badajoz entre 1556 y 1562, amigo de los jesuitas, quien pidió a san Ignacio de Loyola que se instalaran en su diócesis. Participó, por expreso deseo de Carlos V, en la segunda etapa del Concilio tridentino (1551-1552), cuyos decretos se empeñó en aplicar. Pintor de don Juan de Ribera, su protector, obispo de Badajoz desde 1562 hasta su traslado a Valencia en 1568. Fue afamado teólogo y uno de los coleccionistas de arte más importantes de finales del siglo XVI.



Sevilla³⁸. Y en el Museo de Bellas Artes de Granada se halla la obra *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido* de Juan de Aragón, fechada entre 1570-1580³⁹.

Sin embargo, hay varias pinturas de *Cristo atado a la columna con San Pedro* anteriores a la publicación del libro de Fray Luis de Granada, entre ellas, una tabla de madera de castaño conservada en la Gemäldegalerie de Dresden, registrada como Córdoba 1510⁴⁰, y otra de Alejo Fernández, fechada en ca. 1508, en el Museo de Bellas Artes de Córdoba⁴¹.

El arte barroco, y en especial la escuela sevillana en el siglo XVII, impulsaron la iconografía de Jesús flagelado junto a Pedro arrepentido, pues cobra una relevancia especial el momento en que el arte se pone al servicio de los ideales de la iglesia contrarreformista⁴². Entre otras obras están: *Lágrimas de San Pedro*, 1631, de Juan del Castillo (Sevilla, ca. 1593-1655); *Las lágrimas de San Pedro*, 1640, y *San Pedro ante Cristo atado a la columna*, 1650, de Francisco de Zurbarán (Badajoz, 1598-Madrid, 1664); y *El penitente San Pedro arrodillado ante Cristo en la columna*, 1670, de Bartolomé Esteban Murillo⁴³.

La llegada a América

Desde el puerto de Sevilla partieron a la América española frailes de las diferentes órdenes religiosas, especialmente franciscanos y dominicos, que emigraron con el espíritu de llevar la fe hasta los confines del Nuevo Mundo. Para una mejor

38. Pieter Kempeneer fue también conocido como Pedro de Campaña (Bruselas, 1503-1587), activo en Sevilla desde 1537. En su taller se formó Luis de Morales. Barrio, "Pinturas de Luis de Morales en colecciones madrileñas del siglo XVII", 2.

39. *Cristo atado a la Columna con San Pedro arrepentido*, Juan de Aragón. óleo sobre tabla, 230 x 175 cm, <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdegranada/-/juan-de-aragon?inheritRedirect=true> Lázaro Gila Medina, *Los pintores granadinos en la granada moderna según los escribanos de la ciudad* (Granada: Universidad de Granada, 2021), 18.

40. *Cristo en la Columna de la Flagelación con Pedro arrepentido*, Córdoba, 1510, técnica mixta sobre madera de castaño, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/243468>

41. *Cristo atado a la columna con San Pedro y donantes*, Alejo Fernández, ca. 1508, óleo sobre tela, 201 x 159 cm, https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cristo_atado_a_la_columna_con_San_Pedro_y_donantes_-_Alejo_Fern%C3%A1ndez.jpg

42. La escena de la flagelación será abonada por una fuente literaria, *Las Celestiales Revelaciones* de Santa Brígida (siglo XIV), donde la santa visualizó algunas escenas absurdas y exageradas de la pasión de Cristo. En algunos apartes relata que Jesús había sido azotado 5445 veces. Todos estos relatos enriquecieron el imaginario artístico de los pintores tridentinos, y es por ello que las imágenes que podemos observar de la pasión y muerte de Cristo son muchas veces llevadas al extremo de la crueldad y el dolor.

43. La obra titulada *Arrepentimiento de Pedro* (ca. 1630-1656) del pintor español Francisco Collantes sirvió de modelo para la representación de san Pedro en las colonias americanas. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, 205.



comprensión de estos misterios, tuvieron un medio de extraordinaria fuerza pedagógica, las imágenes que los acompañaron, grabados, pinturas y esculturas que ayudaron a dar a conocer los principales sucesos de la vida de Cristo, la virgen y los santos.

Por lo tanto, la iglesia de la Contrarreforma que llegó a América utilizó para fines de instrucción de los fieles todas las manifestaciones de la sensibilidad, entre otras, la escena de Jesús atado y san Pedro arrepentido. El principal distintivo de este arte fue el extremo naturalismo que expresaba el nuevo tipo de devoción interiorizada, la *Devotio Moderna*⁴⁴, en la que se esperaba que el devoto, al contemplar a Jesús y san Pedro, se identificara con ellos. De modo que la imagen se convirtió en una retórica encargada de transmitir valores y adoctrinar a las sociedades conquistadas.

Referiremos a continuación algunas obras donde se representó la escena de Jesús atado a la columna y san Pedro arrepentido, correspondientes a las escuelas quiteña y cusqueña. De uno de los pintores de mayor prestigio en la Real Audiencia de Quito, Andrés Sánchez Gallque (Quito, siglo XVI-XVII), se registran tres óleos sobre madera; del año 1600 la obra *Arrepentimiento de San Pedro* para la iglesia y convento de la Trinidad Carmen Bajo en Quito, Ecuador; en 1609 la *Negación de San Pedro*, localizado en el Museo Colonial Charcas en Sucre, Bolivia; y, para la misma época, realizó *Cristo de la columna*, pintura exhibida en el Museo Colonial de Quito⁴⁵.

En la nave central de la iglesia de San Francisco de Quito se halla un óleo de autor desconocido titulado *Jesús de la Misericordia*⁴⁶. De la escuela quiteña, de autor sin identificar, el *Señor de los dolores con San Pedro y María Magdalena* (XVII-XVIII)⁴⁷, y un pequeño óleo sobre tabla, de autor desconocido (XVI-XVII), titulada *Cristo atado a la columna junto a San Pedro arrepentido*⁴⁸; en ambas se destacan las heridas de Jesús sufridas por los azotes.

44. *Devotio moderna* fue una corriente espiritual que floreció en los Países Bajos en la segunda mitad del siglo XIV, invitando a la renovación apostólica a través del redescubrimiento de prácticas piadosas genuinas tales como la humildad, la obediencia y la sencillez de vida.

45. Ximena Carcelén y Susan Verdi Webster, *Andrés Sánchez Gallque y los primeros pintores de la Audiencia de Quito: exposición celebrada en el Museo de Quito, del 14 de agosto al 14 de noviembre de 2014* (Ecuador: Museo de Arte Colonial, 2014).

46. Diego Demetrio Orellana, "Tesoros coloniales de los jesuitas en san Francisco", Crítica y opinión cultural (blog), <http://criticayopinioncultural.blogspot.com/>

47. Colección del Museo Nacional de Cultura y Patrimonio (Quito), <https://colonialart.org/artworks/2922b/view>

48. Subarna, "Cristo atado a la columna junto a san Pedro arrepentido", Casa de Subastas Subarna, Barcelona, <https://www.subarna.net/es/lote/200-921-921/604-12171--CRISTO-ATADO-A-LA-COLUMNA-JUNTO-A-SAN-PEDRO-ARREPENTIDO->



De la escuela cusqueña, un óleo sobre lienzo del jesuita Bernardo Bitti, titulada *Las lágrimas de San Pedro*, ca. 1603, se encuentra en la Iglesia de la Compañía en la ciudad de Arequipa; y de Diego Quispe Tito, *Jesús mirando a Pedro*, un óleo sobre tela localizado en el Museo Nahim Isaías de Guayaquil, Ecuador⁴⁹. En la ciudad de Arequipa hay dos óleos sobre lienzo de autores desconocidos que llevan por título *Las lágrimas de San Pedro*, siglo XVIII, localizados en la Mansión del Fundador y en la pinacoteca del Convento de Santa Catalina⁵⁰.

Por último, nombrar dos óleos sobre tela del pintor Melchor Pérez de Holguín, *El Señor de la columna*⁵¹ y *El desmayo de Cristo atado a la columna*⁵², y otra de autor desconocido, *Cristo y San Pedro*, del siglo XVIII, localizada en la Basílica Nuestra Señora de Copacabana, Bolivia⁵³.

Imágenes en la región cundiboyacense

A continuación, se exponen las pinturas localizadas en la región cundiboyacense, realizadas entre fines del siglo XVI y el siglo XVII, en las cuales se representa a Cristo atado a la columna con Pedro arrepentido, la mayoría de autor desconocido pues lo que se imponía era el fin religioso de las mismas. Es importante advertir que la mayoría de estas pinturas no están en buenas condiciones de conservación, y que posiblemente se encuentren otras más en colecciones privadas o en espacios religiosos de la región que aún no hemos registrado.

Entre las obras estudiadas hemos identificado algunos rasgos comunes. La escena de la flagelación se desarrolla en un interior con los dos personajes, Jesús y Pedro, y en ellas no aparecen los verdugos. En cuanto a Cristo, su cuerpo se exhibe desnudo, sólo cubierto por el paño blanco en sus zonas púdicas. En estas obras no se representan las huellas de los azotes; no se muestran las llagas o la sangre, de modo que no hay dramatismo en las imágenes. A Pedro, se lo representa siempre arrodillado, como un hombre maduro con barba y cabellos entre gris y blanco. En cuanto a lo formal, las composiciones son verticales, la técnica es pintura al óleo y los soportes son lienzos.

49. ARCA. Universidad de los Andes, <https://arca.uniandes.edu.co/obras/2772>

50. ARCA. Universidad de los Andes, <https://arca.uniandes.edu.co/obras/8896>

51. ARCA. Universidad de los Andes, <https://arcav1.uniandes.edu.co/artworks/7025>

52. También llamado *Cristo después de la flagelación y San Pedro*, en ARCA. Universidad de los Andes, <https://arcav1.uniandes.edu.co/artworks/7074>

53. ARCA. Universidad de los Andes, <https://arca.uniandes.edu.co/obras/6830>



Hemos categorizado tres composiciones: 1. Cristo está abrazado o apoyado a una columna alta y Pedro arrodillado a su derecha, sin elementos secundarios que puedan distraer la atención; 2. Cristo está atado de espaldas a una columna alta, Pedro arrodillado a su derecha y en un segundo plano la escena de la negación de Pedro a la criada; y 3. Cristo está amarrado a una argolla anclada a una columna baja y Pedro arrodillado a su izquierda.

Composición 1

La primera obra (figura 1) es de Angelino Medoro (Nápoles, 1567-Sevilla, 1631), quien estuvo en las ciudades de Santafé y Tunja del Reino de la Nueva Granada entre 1587 y 1600. Sobre un fondo de color oscuro se representa a Jesucristo de medio cuerpo, lleva cabello y barba oscura y alrededor de su cabeza se dibujan unos rayos de luz⁵⁴. Está apoyado de frente a una columna de fuste liso y alto, de sección circular y de orden dórico⁵⁵, atado por unas cuerdas a ella, la abraza y se mantiene recto.

En la parte inferior derecha del cuadro, arrodillado, se encuentra san Pedro de medio cuerpo, de perfil; su semblante es el de un anciano melancólico con la mirada hacia Cristo en actitud de súplica y sus manos entrelazadas a la altura de su cuello en gesto de piadosa oración y actitud de profundo recogimiento; el apóstol implora perdón a Jesús por su pecado⁵⁶. Está vestido con una túnica roja envuelto en un manto oscuro. En cuanto a la composición, a la izquierda se ubica la columna, Jesús en el centro y a la derecha Pedro; la atención se concentra en una diagonal que va de izquierda a derecha y une las dos miradas, lo que expresa una estrecha relación y compasión entre los dos personajes. La representación tiene rasgos manieristas que se observan en las manos y en el torso de Jesús, que se encuentra exageradamente hundido en la parte del abdomen⁵⁷.

54. Podrían ser las tres potencias, un atributo de la Divinidad de Jesús que simbolizan la plenitud en la gracia, la omnipotencia (lo puede todo) y la omnisciencia (facultad de saberlo todo).

55. Se destaca que el fuste de la columna no es delgado, algo propio de las representaciones previas al Barroco, que aquí no se da.

56. En *Chirología* de John Bulwern, el gesto de las manos corresponde a "Ploro", en latín se traduce "Lloro".

57. Una obra de composición similar, titulada *Cristo de la columna y súplica de San Pedro*, de autor desconocido, se encuentra en la iglesia Nuestra señora del Rosario de Samacá, Boyacá.



Figura 1. *El señor de la columna*, Angelino Medoro



Fuente: Colección de La red cultural del Banco de la República en Colombia. *El señor de la columna*, Angelino Medoro, ca. 1582-1630, óleo sobre tela, 108,2 x 82,3 cm. Museo de arte Miguel Urrutia (MAMU), Bogotá, <https://colecciones.banrepcultural.org/document/el-seor-de-la-columna-pintura/63a069165d96b8790f348867?pageId=6357aa7ae27d753f221c618d&s=aoDeCreacin&so=asc&pos=3&pgn=0>

La siguiente pintura se encuentra en el convento de las Carmelitas descalzas en Bogotá (figura 2); la imagen con la que contamos es insuficiente, por lo que se hará una breve descripción. En la composición, Jesús se encuentra en el centro, desnudo, vistiendo únicamente el paño blanco, está de pie y de frente, su espalda está apoyada a una columna alta (apenas perceptible); sólo se ve su brazo izquierdo doblado, sus manos parecen estar atadas a la columna y sus piernas se hallan apenas flexionadas. A la derecha se ubica Pedro arrodillado, lleva una túnica de cuello redondo y un manto que le cubre la rodilla izquierda que está doblada y del que se asoma su pie izquierdo. Cristo inclina su cabeza hacia abajo, lo mira benignamente y Pedro, que no lo mira, agacha su cabeza y pone sus manos entrelazadas a la altura del mentón en señal de perdón. Es una pintura con claroscuros, el fondo es oscuro y la luz se concentra en el cuerpo de Cristo.

Figura 2. Las lágrimas de San Pedro



Fuente: Fajardo de Rueda, et al. (2005). Tesoros artísticos del convento de las carmelitas descalzas de Santafé de Bogotá. Bogotá: Universidad Nacional, Convenio Andrés Bello. *Las lágrimas de san Pedro*, autoría desconocida, sin fecha (¿siglo XVII?), óleo sobre tela. Convento de las carmelitas descalzas, Bogotá. ARCA. Arte colonial, ID:17886, <https://arcav1.uniandes.edu.co/artworks/17886>

Composición 2

En estas pinturas la escena es más completa y de carácter narrativo. La composición es abierta, Cristo está de pie, en este caso de espaldas a una columna alta, de sección circular y con basa en la parte inferior, atado con unas cuerdas a la altura de los codos. Las piernas están flexionadas, y la pierna derecha dando un paso hacia adelante en posición de *contrapposto*. Su cuerpo está encorvado hacia adelante, cubierto con el paño blanco sobre sus partes púdicas, los pliegues del cuello exageradamente marcados y lleva largos cabellos oscuros.





A la derecha de la composición se encuentra Pedro arrodillado; su rodilla izquierda está apoyada en el suelo, la otra doblada con el pie descubierto. Está vestido con una túnica y envuelto en un manto. Su cabeza girada hacia arriba lleva cabello abundante y barba blanca. Se destaca el gesto de sus brazos abiertos hacia abajo y las palmas hacia arriba, como pidiendo clemencia. La inclinación del cuerpo de Cristo y la cabeza levantada de Pedro hacen que sus miradas se encuentren; los ojos de Jesús se ven severos y los de Pedro suplicantes. También en esta escena el encuentro de las miradas traza una diagonal que concentra la atención del cuadro.

El escenario es un espacio de formas clásicas, el piso está dibujado con líneas en zigzag, en un segundo plano; en la parte superior derecha de la composición está representada una habitación enmarcada por una pilastra y un medio arco, donde se muestra el momento en que Pedro, frente a un fogón encendido, le niega a la criada el conocer a Jesús. La criada está de pie y su brazo derecho levantado como interrogando a Pedro, quien está sentado en un banco bajo o en posición de cuclillas (no se distingue pues lo cubren sus ropas), la mira como sorprendido y abre los brazos en señal de desconocer de quién habla.

Esta escena se encuentra representada en pinturas localizadas en la iglesia de Santa Bárbara de Sora, Boyacá (figura 3), en la iglesia de San Isidro Labrador de Chíquiza, Boyacá (figura 4), y en la Capilla Museo Santa Clara la Real, Tunja (figura 5). Existen otras dos, una ubicada en el ático del Retablo de la Capilla del Fundador en la Catedral Santiago Apóstol de Tunja, y otra que responde a la composición descrita, titulada *La negación de San Pedro* de Angelino Medoro, que está resguardada en la iglesia de San Francisco de Tunja⁵⁸. Esto podría responder a que las obras mencionadas son réplicas, lo que se corrobora para el caso de la catedral de Tunja, ya que Medoro realizó otras dos obras para la capilla de los Mancipes⁵⁹. Las obras podrían fecharse entre fines del siglo XVI y principios del XVII, y el tipo de columna representa la reliquia de la columna que está en la Basílica del Santo Sepulcro de los Padres franciscanos de Tierra Santa.

En los casos analizados, los rasgos estilísticos denotan la influencia del manierismo, en especial la figura de Cristo. En cuanto a la representación, la pintura del

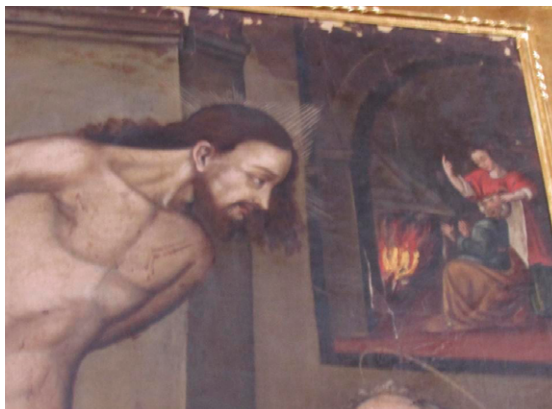
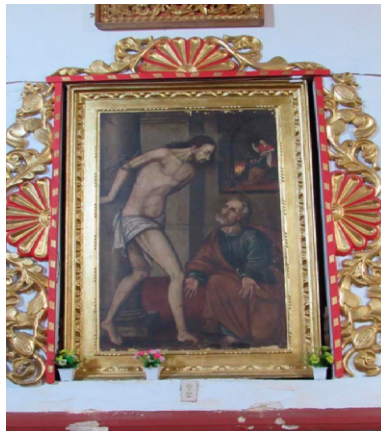
58. Jesús Andrés Aponte Pareja, “La pintura manierista en el Nuevo Reino de Granada. Angelino Medoro y su influencia en el nacimiento de la pintura neogranadina”, *La Hornacina*, 27 de junio de 2018, <https://www.lahornacina.com/articuloscolombia21.htm>

59. Pinturas de Angelino Medoro que formaron parte del programa iconográfico diseñado por Pedro García Ruiz: la *Oración en el huerto* y el *Descendimiento de la cruz*. Juan David Parra Cárdenas, “Historia de un sepulcro: la Capilla de los Mancipe en la Iglesia Mayor de Santiago de Tunja, 1569-1620” (tesis de maestría, Universidad de los Andes, 2019), <https://hdl.handle.net/1992/43835>



lienzo que se encuentra en la Capilla Museo Santa Clara la Real tiene un tratamiento diferente ya que la pincelada es más cuidada. Por otra parte, la pintura en Chíquiza es la más expresiva, la pincelada es suelta (ver detalle del rostro de san Pedro) y, a pesar del deterioro del lienzo, se revela un manejo experimentado de luces y sombras. En cambio, la pintura en Sora es plana y con impericias en el dibujo de los cuerpos, como se evidencia en la desproporción de brazos y piernas de Jesús; en ella están casi imperceptibles tanto la aureola de san Pedro, como los rayos alrededor de la cabeza de Jesús.

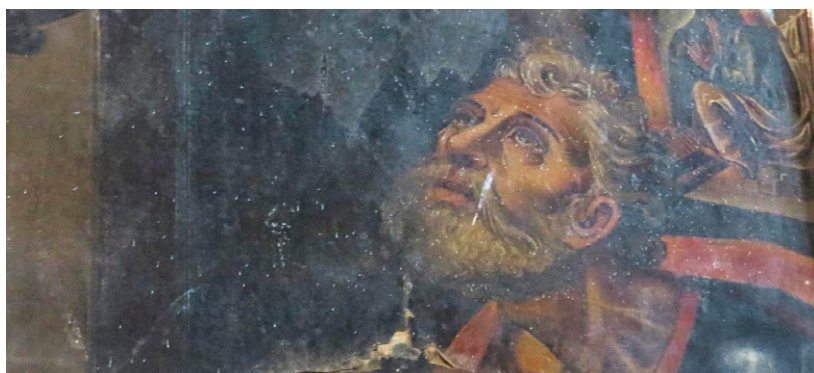
Figura 3. Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido



Fuente: fotografía de Ana María Carreira, 2021. Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido, autor desconocido, sin fecha (¿siglo XVII?) óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa Bárbara, Sora.



Figura 4. Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido



Fuente: fotografía Ana María Carreira, 2018. Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido, autor desconocido, sin fecha (¿siglo XVII?), óleo sobre lienzo. Iglesia San Isidro Labrador, Chíquiza, Boyacá.

Figura 5. Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido



Fuente: fotografía, Ana María Carreira, 2023. Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido, autor desconocido, sin fecha (¿siglo XVII?), óleo sobre lienzo. Capilla Museo Santa Clara la Real, Tunja, Boyacá.

Composición 3

Las siguientes tres pinturas se diferencian de las anteriores porque la columna es la que se conserva en la basílica paleocristiana de Santa Práxedes, en Roma. Por lo tanto, corresponde a la iconografía que comenzó a representarse con los postulados tridentinos.

La columna es baja, de forma troncocónica, semejante a un balaustre, en la parte superior está anclada una argolla y se apoya sobre una basa. Como se mencionó con este tipo de columna, a Cristo se lo priva de apoyo, lo que acentúa la emotividad de la escena, pues al estar inclinado y amarrado solamente por las manos a





una argolla, recibiría más azotes. Además, de acuerdo con Schenone esta columna ha ofrecido más posibilidades a los artistas para representar el cuerpo de Jesús al presentarse con los brazos extendidos hacia adelante, y con la posición del *contrapposto*, propio de los artistas barrocos⁶⁰.

En cuanto a la composición, el fondo es oscuro, a la izquierda se ubica san Pedro, en el centro la columna y a la derecha Cristo desnudo y de pie, conforme a la ley romana.

La primera es la que se encuentra en la iglesia Nuestra Señora de las Nieves en la ciudad de Tunja, cuyo autor es Baltasar Vargas de Figueroa (Bogotá, 1629-1667) (figura 6). En un primer plano, en la parte inferior del cuadro, Pedro se representa de medio cuerpo, sus manos están entrelazadas a la altura de su pecho, viste túnica con escote en V y manto que le cubre los dos hombros; está de frente y levanta su cabeza girando hacia la izquierda, tiene sus pómulos marcados, el cabello y la barba son de color gris y se destacan unos tupidos bigotes. En segundo plano está Jesús, quien lleva largos cabellos oscuros. Se percibe una luminosidad alrededor de su cabeza y una gruesa cuerda, con un nudo que rodea su cuello y continúa hasta sus manos, que están cruzadas y atadas a la argolla. Está de frente a la columna, la pierna izquierda se adelanta y su cuerpo gira hacia nosotros. Aquí es sugestivo el camino de las miradas; Pedro mira angustiado a Jesús, sus ojos expresan una profunda tristeza por haberlo negado y traicionado, y Jesús nos mira apaciblemente como interrogándonos, haciéndonos partícipes de la escena. En esta obra, el artista muestra las debilidades comunes en sus trabajos, la figura de Cristo es desproporcionada y las manos se muestran inertes, en cambio los rostros son delicados y expresivos⁶¹.

60. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, 220.

61. Marta Fajardo de Rueda, "Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada," *HISTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* vol. 6, no. 11 (2014).

Figura 6. El Señor de la Columna y San Pedro suplicante, Baltasar Vargas de Figueroa



Fuente: fotografía de, Ana María Carreira, 2023. *El Señor de la Columna y San Pedro suplicante*, Baltasar Vargas de Figueroa, siglo XVII, óleo sobre lienzo. Iglesia Nuestra señora de las Nieves, Tunja, Boyacá.

La segunda pintura, muy deteriorada, está localizada en la Capilla Museo Santa Clara la Real, Tunja (figura 7). Las diferencias con la pintura anterior es que Pedro, la columna y Jesús están en un mismo plano. A la izquierda, Pedro está arrodillado con sus manos entrelazadas a la altura del mentón, su cabeza se inclina hacia abajo, viste una túnica con cuello redondo y el manto se le desliza por los hombros. Y Jesús, situado a la derecha, además del amarre de sus manos a la argolla superior, carga una cadena que sale de la parte inferior de la columna y le rodea su tobillo izquierdo. En este caso, la mirada de Jesús se dirige hacia abajo; se resalta el contraste del fondo oscuro, su cuerpo iluminado y el resplandor detrás de su cabeza.





Figura 7. Cristo de la columna con San Pedro arrepentido



Fuente: fotografía de Samuel León, 2023. Cristo de la columna con san Pedro arrepentido, autor desconocido, siglo XVII, óleo sobre lienzo. Capilla Museo Santa Clara la Real, Tunja, Boyacá.

Por último, la obra titulada *El Señor atado a la columna y San Pedro* (figura 8), que se encuentra en el Museo Santa Clara de Bogotá. Aquí Pedro está arrodillado, ubicado parcialmente detrás de la columna, sus manos están entrelazadas en un gesto de oración y el manto se desliza por su hombro izquierdo. En este caso su rostro es apacible y dirige su mirada a Jesús, quien como en el caso de la pintura de Baltasar Vargas de Figueroa, nos convoca a la escena, creando un vínculo personal entre el feligrés y la imagen.

Figura 8. El Señor atado a la columna y San Pedro



Fuente: Museo Santa Clara, Pieza del mes, junio de 2022. *El Señor atado a la columna y san Pedro*, autor desconocido, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 91 x 66 cm. <http://www.museo-colonial.gov.co/colecciones/piezas-del-mes/Paginas/El-Se%C3%B1or-atado-a-la-columna-y-san-Pedro-.aspx>

Castigos en el Reino de la Nueva Granada

El altiplano cundiboyacense estuvo habitado desde el siglo VI a. C. por el pueblo muisca, hasta que llegaron los conquistadores en 1537. Esta invasión produjo un fuerte descenso demográfico, causado por diversas violencias ejercidas para someter a la población indígena: problemas de salubridad por las malas condiciones de vida, enfermedades traídas por los conquistadores, desplazamientos de indios fuera de su territorio y duros trabajos a los que se los esclavizaba.





En su crónica, el obispo y escritor neogranadino Lucas Fernández de Piedrahita (1624-1688)⁶², menciona que todos los indios tenían la conciencia de que había un autor de la naturaleza que era el responsable de haberlo creado todo, y refiriéndose en particular a los muiscas señala escenarios rituales en los que destacan las lagunas, los montes y algunos ríos. En relación con sus devociones, estos estaban representados por culebras, sapos, lagartijas, hormigas y gusanos, dando cuenta de un panorama religioso complejo y heterogéneo, producto de un larguísimo proceso cultural. Por lo tanto, la evangelización y la cristianización de los indios no fue una tarea fácil y rápida; en ese proceso los españoles interpretaron que esas religiones indígenas se debían al engaño que el demonio ejercía sobre los indios, y esto condujo a la iconoclasia. En la región cundiboyacense se organizaron campañas de extirpación y quema de sus imágenes sagradas (ofrendas, tunjos y momias), y se aplicaron duras represiones a quienes mantenían sus devociones. Esto se convirtió en “una preocupación constante de las autoridades civiles y religiosas españolas, sobre todo a partir de la última mitad del siglo XVI”⁶³. Al respecto, Héctor Llanos Vargas señala:

La extirpación de *idolatrías* fue concebida como una *cruzada* por las autoridades políticas y eclesiásticas. Durante los siglos XVI y parte del XVII adelantaron visitas a cada uno de los pueblos de *indios*, en donde amenazaron, torturaron y metieron a la cárcel a los caciques, sacerdotes y chamanes, con el fin de obligarlos a rechazar sus prácticas religiosas y para que entregaran sus ídolos para ser destruidos en la hoguera...⁶⁴

Esta cruzada se llevó a cabo a pesar de la promulgación de las leyes de protección dictadas desde principios del siglo XVI para la defensa y cristianización de los indígenas, así como de las denuncias de Bartolomé de Las Casas. Estas disposiciones fueron violadas por la codicia de quienes asistían a los indios y por su connivencia con las castas de encomenderos⁶⁵.

62. Lucas Fernández de Piedrahita, *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada* (Biblioteca Popular de Cultura Colombiana), 16-18.

63. Carl Henrik Langebaek, “Resistencia indígena y transformaciones ideológicas entre los muiscas de los siglos XVI y XVII,” en *Muiscas: representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*, ed. Ana María Gómez Londoño (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005), 30.

64. Héctor Llanos Vargas, *En el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo: adoctrinamiento de indígenas y religiosidades populares en el Nuevo Reino de Granada (Siglos XVI-XVIII)* (Bogotá: Unibiblos, 2007), 87.

65. Andrés Castro Roldán, “Evangelización de indios y secularización del clero: una mirada a las políticas jesuitas en el Nuevo Reino de Granada (1605-1650)”, en *Global Perspectives on Legal History* 13, editado por Pilar Mejía, Otto Danwerth y Benedetta Albani (Frankfurt: Max Planck Institute for European Legal History, 2020), 38, https://www.lhlt.mpg.de/2287855/gplh_13_castro-roldan.pdf.



Las condenas y castigos aplicados sobre los cuerpos de los indígenas durante los procesos de persecución contra “las idolatrías”⁶⁶ fueron variados. Algunos simples, como oraciones, peregrinajes, misas, disciplina con látigo, flagelo, uso del cilicio, ayuno y multas; otros duros, como portar sambenitos que los exponían a insultos, la vergüenza de portar una cruz al cuello, pasear sobre un animal por todo el pueblo, el destierro y hasta la hoguera.

En el Sínodo de Santafé de 1556 se dejaba testimonio de las celebraciones indígenas que se realizaban según sus antiguos ritos, al mismo tiempo que se ordenaba su persecución:

Y porque somos informados... que los Indios, assí Cristianos, como infieles usan ritos y ceremonias antiguas en borracheras y bayles supersticiosos, en gran ofensa de Dios nuestro Señor, Santo Synodo aprobante, mandamos, y ordenamos a nuestros ministros y alguaciles no lo consientan hacer y si lo hicieren los prendan y traigan ante nos para que sean castigados con forme a Derecho.⁶⁷

El castigo más común fueron los azotes, como figura en los archivos de la Inquisición de Cartagena de Indias, creada en 1610:

...el culpable era tendido desnudo sobre un tablado, con las manos atadas a un torno y los pies a una estaca; mientras sus miembros eran estirados de una manera cruel, el ejecutor lo desagarraba sin piedad, descargando sobre él golpes con dobles y triples correas y no lo dejaba aunque soltara sangre por todas partes.⁶⁸

A su llegada al Nuevo Reino de Granada en 1599, el jesuita Alonso de Medrano hace una descripción del estado de las cosas, y relata que en una visita que realiza el arzobispo de Santafé de Bogotá, Fray Luis Zapata de Cárdenas (Badajoz, 1515-Bogotá, 1590), este dijo:

66. En la legislación del Sínodo de Santafé de 1556 relativa a las prácticas religiosas indígenas, se alude al predominio de “hechiceros, que llaman xeques o mohanes”, y las costumbres de algunos, incluso cristianos, que hacen ofrendas “al sol, o a la luna, o al demonio —o a cualquier creatura— [de] hayo, maíz o turmas, o esmeraldas, u oro, o mantas, o plumajes, o cuentas y otra cosa alguna”. Cobo Betancourt y Cobo; *La legislación de la arquidiócesis de Santafé en el periodo colonial*, XXVIII.

67. Mario Germán Romero, *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada* (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960), 469.

68. Peter Spierenburg, “Violencia, Castigo, el Cuerpo y el Honor: Una Revaluación”, en *Figuraciones en Proceso*, compilado por Vera Weiler (Bogotá: Fundación Social, 1998), 56, <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2967/05CAPI04.pdf?sequence=11&isAllowed=y>



...toda su tierra con grande autoridad y aparato y zelo del bien de aquellas almas y en esta salida se descubrió en parte la grande ydolaria que avía entre estos indios y fueron castigados en auto publico mas de quatrocientos sacerdotes del demonio y quemados muchos ydolos...⁶⁹

Más adelante, Medrano señala que en los pueblos Caxica, Chia, la Serrezuela, Suba y Tuna, se prendieron hogueras para quemar públicamente ídolos y plumería, y fueron castigados los “sacerdotes del demonio”.

Sobre los agravios a los indígenas en la Gobernación de Antioquia, Hernando Quiba, indio ladino de la encomienda de Martín Durán que servía en las minas de la ciudad de Cáceres, recordaba que al minero mestizo Francisco de Ribera lo golpeaban con 30 o 40 azotes⁷⁰.

A partir del siglo XVII hubo un mayor control religioso, y en las zonas rurales de la diócesis de Santafé se mantuvo la persecución⁷¹. Los muisca continuaron clandestinamente adorando a sus imágenes y camuflaron “sus ceremonias en ritos públicos de los cristianos”, y otras prácticas pasaron a la esfera privada como una forma de resistencia cultural⁷². Esta resistencia se prolongó hasta comienzos del siglo XVIII, cuando por última vez se encontraron santuarios indígenas con ídolos no cristianos.

En esa cruzada, párrocos y misioneros aplicaban estos tormentos sobre los indígenas en nombre de Dios por las faltas graves que cometían. Sostenían que el no seguir el dogma cristiano los llevaría al infierno, sembrando el miedo al castigo. Hoy en los pueblos que fueron adoctrinados persiste la memoria de las arbitrariedades y violencia que ejercieron sobre aquellos indígenas que desafiaron las imposiciones de encomenderos y párrocos, y se mantienen presentes leyendas y objetos usados

69. Michael Francis, “Descripción del Nuevo Reino de Granada (1958)”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, no. 30 (2023): 350, https://www.academia.edu/82116164/Descripci%C3%B3n_del_Nuevo_Reino_de_Granada_1958_

70. “...más de treinta o cuarenta azotes que le desollo el cuero y le salio mucha sangre y le lavo con orines y aji y después lo solto y el dicho castigo fue porque lo topo paseando y no trabaxaba en la mina”. Juan David Montoya y José Manuel González, *Indios, poblamiento y trabajo en la provincia de Antioquia: siglo XVI y XVII* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2010), 241.

71. “...la extensa arquidiócesis de Santafé de Bogotá se creó desde 1562 como parte de los procesos de subdivisión de las estructuras territoriales, cuando se la desprendió de la arquidiócesis de Lima, a la cual había estado vinculada desde 1546. Santafé de Bogotá, erigida como sede metropolitana para el obispado en 1609...”. Pilar Mejía, Otto Danwerth y Benedetta Albani, eds., *Normatividades e instituciones eclesíásticas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI–XIX* (Frankfurt am Main: Max Planck Institute for European Legal History, 2020), 5, <http://dx.doi.org/10.12946/gplh13>

72. Langebaek, “Resistencia indígena y transformaciones ideológicas entre los muisca de los siglos XVI y XVII”, 43.



para la tortura. Por ejemplo, se documenta el día en que se instaló el rollo y la picota, que hoy ya no existe, en la plaza de Villa de Leyva, Boyacá⁷³. Permanecen otros instrumentos de tormento, como en la plaza de Sáchica, Boyacá; allí, frente a la capilla se encuentra “La piedra del castigo”, que se dice era donde azotaban a aquellos que se resistían a adoptar la nueva fe. En Gachantivá, sobre la piedra donde castigaban a los indios, se ha recogido la memoria oral de algunos adultos mayores:

En la vereda de Gachantivá Viejo, si contaban que habían indios, eso siempre ellos contaban sus historias, en Gachantivá Viejo si, allá contaba mi papá que allá habían unas piedras, unas columnas de piedra donde pegaban los indios y les pegaban. (Rosa María Castro, 92 años, 2021).

Aquí nomasito hay un puesto que yo, se llama La Picota y hay una piedra clavada donde dicen que le castigaban a los indios pero, quién sabe si sería o no, hay un pedacito de piedra todavía eso está aquí nomasito. (Campo Elías Salas, 93 años, 2021)⁷⁴.

En Sora, Boyacá, en el atrio de la capilla, el espacio abierto que prolonga los muros laterales sobre la puerta principal, existe una viga de madera que atraviesa todo el frente, denominada “La Viga de los Holocaustos”. Dicen que fue utilizada por los curas doctrineros para colgar a los indios y disciplinarlos en la obediencia a Dios, señalándose las hendiduras que dejaron las cuerdas con las que practicaban los castigos.

A manera de corolario

La escena de *Jesús atado a la columna junto a Pedro arrepentido* que hemos ilustrado a través de pinturas localizadas en museos, iglesias y capillas doctrineras de la región cundiboyacense tuvo como propósito promover el arrepentimiento. Los clérigos, a través de las prácticas espirituales, avivaban este sentimiento entre los nativos, y en ese camino los exhortaban a realizar penitencias para purgar por

73. “... ante el ilustre señor Juan de Otálora y por su mandato, estando en medio de la plaza pública desta villa, se hizo un agujero en ella, y en él fue puesto e hincado un estante alto para rollo y picota en que fuesen ejecutados y castigados los delitos y pecados públicos, el cual dijo que mandaba y mandó poner porque esta dicha villa, como villa a ella sufragana (sic) y sujeta a ser de jurisdicción dela dicha ciudad de Tunja, hasta tanto que Su Majestad otra cosa provea y mande [...]”. “Colocación de rollo y picota, 1572”. Documento del Archivo Histórico de Tunja, en Diego Martínez Celis, *Gachantivá: Historia, Memoria y Patrimonio Cultural* (Gachantivá, Alcaldía Municipal de Gachantivá, 2021), <https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2651/1/Gachantiva%20full%20baja.pdf>

74. Martínez Celis, *Gachantivá Historia, Memoria y Patrimonio Cultural*, 39.



sus pecados. Sin embargo, frente a los castigos que recibían los indígenas, nos preguntamos ¿qué pudieron interpretar sobre esta escena?

En estas imágenes no se representa a un flagelado, ni a un mártir sufriente; Jesús está atado, no hay heridas, ni rastros de sangre, ni presencia de sayones ni látigos. Jesús se encuentra antes del momento en que será golpeado, y se lo percibe abandonado, resignado a aceptar su situación y su destino. Quizás los indígenas se identificaron con ese hombre que espera pacientemente el tormento al que ellos también eran sometidos, es decir, un Jesús que padece igual que un humano. De modo que la imagen pudo comunicar una espiritualidad más cercana a la devoción medieval, a la persona humana de Cristo, y no a la tridentina, en la cual Cristo es la manifestación de la divinidad⁷⁵.

Por otra parte, la figura de Pedro arrodillado frente a Jesús es el arrepentido que se confiesa para despojarse de la culpa porque es consciente de su pecado. La imagen también puede representar la del miedo al castigo, que asume, interioriza su falta y sabe que merece ser “disciplinado” por su pecado y, entonces, para no ser castigado, pide clemencia.

Al mismo tiempo, Pedro no hace nada frente a un hombre doblegado, amarrado e indefenso que le podría estar pidiendo ayuda, y los indígenas pudieron ver en Pedro a sus propios verdugos, o identificarse con quienes renunciaron a revelarse por temor a sus caciques, curas y encomenderos.

Otro aspecto a destacar es que estas imágenes no empujaron a los indígenas de la región a realizar penitencias para purgar por sus pecados, no hubo mortificación de sus cuerpos, prácticas tan divulgadas en las hagiografías de santos y santas en las que se autoinfligían dolor a través de cilicios, azotes, cadenas al cinto o la cama; sufrimientos que imitaban al Cristo flagelado y crucificado con el fin de poder alcanzar el cielo, costumbres que aún continúan en otras regiones de Latinoamérica y de España⁷⁶. Por las crónicas de la época se infiere que los indígenas de la cultura muisca no adoptaron estas prácticas.

75. Vandermeersh, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*, 70-73.

76. En Quito, durante la procesión del viernes de la Semana Santa la gente se flagela, carga cruces y se auto castiga de formas distintas (caminan descalzos, pisan clavos o espinas). Patrick Vandermeersch señala que hasta los años sesenta del siglo XX en los monasterios y conventos se usaba el término “disciplina”, no “flagelación”, ya que “vincula el acto de flagelarse a un proceso de interiorización. Se empleaba el látigo para disciplinar a alguien (...) el término [flagelación] no se generalizará hasta llegados los tiempos de la Contrarreforma”. Vandermeersh, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*, 57.



Dentro de estas conjeturas, esas imágenes que inundaron los espacios religiosos, no sólo la de Cristo atado a la columna con san Pedro arrepentido, sino la de tantos santos y vírgenes que conquistaron los imaginarios, pudieron haber mutado de sus propias divinidades y haberse resemantizado, produciendo una apropiación no deliberada de las formas europeas, como estrategia indígena para sobrevivir a las adversidades de la conquista y la colonización.

Por último, quedan preguntas sin responder como si llegaron a la región cundiboyacense grabados con esta escena, en quién o en quiénes se inspiraron los artistas, como el caso de Angelino Medoro o Baltasar Vargas de Figueroa, y si fueron sus pinturas las que influyeron a otros artistas desconocidos. Otra pregunta que nunca tendrá respuesta, ya que no hay crónicas escritas por los propios indios, es qué relaciones se generaron entre los fieles y estas imágenes sagradas, es decir, si los muiscas interpretaron en estas pinturas que hemos presentado lo que la iglesia tridentina quiso comunicar. Por otra parte, no hay rastros de dónde estuvieron ubicadas originalmente, en qué sector de las iglesias, o si fueron encargadas para altares particulares, y qué imágenes las acompañaron, las cuales pudieron completar el discurso evangélico concebido por los clérigos.

Bibliografía

- [1] Aponte Pareja, Jesús Andrés. “La pintura manierista en el Nuevo Reino de Granada. Angelino Medoro y su influencia en el nacimiento de la pintura neogranadina”. *La Hornacina* (blog), 11 de junio de 2017. <https://www.lahornacina.com/articuloscolombia20.htm>
- [2] ARCA. *Archivo de Arte Colonial*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016-2020. <https://arcav1.uniandes.edu.co/>
- [3] Barrio Moya, José Luis. “Pinturas de Luís de Morales en colecciones madrileñas del siglo XVII”. *Asociación cultural Coloquios históricos de Extremadura*, Trujillo (2001). <https://chdetrujillo.com/pinturas-de-luis-de-morales-en-colecciones-madrilenas-del-siglo-xvii/>
- [4] Biblia Versión Reina-Valera (ed. Original 1602). Sociedades Bíblicas Unidas 1960 (1602). <https://www.bibliatodo.com/concordancia-biblica?s=evangelio%20los%20cuatro%20evangelios&t>
- [5] Brígida de Suecia, Santa. *Revelationes Sanctae Brigittae. Vita abbreviata S. Brigittae*. Sevilla: Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, 1500. <https://archive.org/details/A336135>



- [6] Bulwer, John. *Chirologia, or The Naturall Language of the Hand*. Londres: T. Harper, 1644.
- [7] Carcelén, Ximena, y Susan Verdi Webster. *Andrés Sánchez Gallque y los primeros pintores de la Audiencia de Quito: exposición celebrada en el Museo de Quito, del 14 de agosto al 14 de noviembre de 2014*. Ecuador: Museo de Arte Colonial, 2014.
- [8] Castro Roldán, Andrés. “Evangelización de indios y secularización del clero: una mirada a las políticas jesuitas en el Nuevo Reino de Granada (1605-1650)”. En *Global Perspectives on Legal History* 13, editado por Pilar Mejía, Otto Danwerth y Benedetta Albaní, 35-59. Frankfurt: Max Planck Institute for European Legal History, 2020. https://www.lhlt.mpg.de/2287855/gplh_13_castro-roldan.pdf
- [9] Cobo Betancourt, Juan Fernando y Natalie Cobo, eds. *La legislación de la arquidiócesis de Santafé en el periodo colonial*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2018. <https://publicaciones.icanh.gov.co/index.php/picanh/catalog/view/16/303/2764>
- [10] Fajardo de Rueda, Martha. “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”. *HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local* vol. 6, no. 11, (2014): 68-125. https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/41977/pdf_333
- [11] Fernández Piedrahita, Lucas. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada: a las S. C. R. M. de d. Carlos Segundo rey de las Españas y de las Indias*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1881. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3164/>
- [12] Francis, Michael. “Descripción del Nuevo Reino de Granada (1958)”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, no. 30 (2003): 341-36. https://www.academia.edu/82116164/Descripci%C3%B3n_del_Nuevo_Reino_de_Granada_1958_
- [13] Gila Medina, Lázaro. *Los pintores granadinos en la granada moderna según los escribanos de la ciudad*. Granada: Universidad de Granada, 2021.
- [14] Langebaek, Carl H. “Resistencia indígena y transformaciones ideológicas entre los muisca de los siglos XVI y XVII”. En *Muisca: representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*, editado por Ana María Gómez Londoño, 24-43. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- [15] Llanos Vargas, Héctor. *En el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo: adoctrinamiento de indígenas y religiosidades populares en el Nuevo Reino de Granada (Siglos XVI-XVIII)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- [16] Lara Martínez, María y Laura Lara Martínez. “Santa Elena y el hallazgo de La Cruz de Cristo”. *Comunicación y hombre*, no. 3 (2007): 39-50. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=129412635003>



- [17] López, Manuel. Glosario de monedas romanas. FASCES. *Imperio numismático* (blog), 3 de marzo de 2011. <https://www.imperio-numismatico.com/t129125-glosario-de-monedas-romanas-fasces>
- [18] Mâle, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro, 2001.
- [19] Martínez Celis, Diego. *Gachantivá Historia, Memoria y Patrimonio Cultural*. Alcaldía Municipal de Gachantivá, 2021. <https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2651/1/Gachantiva%20full%20baja.pdf>
- [20] Mejía, Pilar, Otto Danwerth y Benedetta Albani, eds. *Normatividades e instituciones eclesiásticas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XIX*. Frankfurt am Main: *Global Perspectives on Legal History* 13, 2020. <http://dx.doi.org/10.12946/gplh13>
- [21] Montoya Guzmán, Juan David y González Jaramillo, José Manuel. *Indios, poblamiento y trabajo en la provincia de Antioquia: siglo XVI y XVII*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- [22] Morciano, Maria Milvia. “La columna de la flagelación, un misterio guardado en Santa Prassede”. *Vatican News*, 2 marzo 2023. <https://www.vaticannews.va/es/iglesia/news/2023-03/columna-de-la-flagelacion-un-misterio-guardado-en-santa-prassede.html>
- [23] Museo Arocena, Torreón-México. *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido, siglo XVI*. Google Arts & Culture. https://artsandculture.google.com/asset/saint-peter-s-regret/EQHTrFb_LOC9uw?hl=es-419
- [24] “Propuesta de recorrido. Sala I. Un nuevo orden, un nuevo arte”. *Museo Bellas artes de Granada. Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte*. <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdegranada/propuestas-de-recorrido>
- [25] Nápoles Gimeno, Ángel Luis. “Una aproximación de la iconografía de la flagelación”. Ponencia presentada en el I Encuentro de cofradías y hermandades del segundo misterio doloroso, Zaragoza, 2004.
- [26] Orellana, Diego Demetrio. “Tesoros coloniales de los jesuitas en san francisco”. *Crítica y opinión cultural* (blog), 7 de abril de 2023. <https://criticayopinioncultural.blogspot.com/2024/01/tesoros-coloniales-de-los-jesuitas-en.html>
- [27] Parra-Cárdenas, Juan David. “Historia de un sepulcro: la Capilla de los Mancipe en la Iglesia Mayor de Santiago de Tunja, 1569-1620”. Tesis de maestría, Universidad de los Andes, 2017. <https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/78725642-23ec-424a-a1d3-daa3aec4fccd>



- [28] Piedrahita, Lucas Fernández de. *Noticia historial de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1.
- [29] Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*, tomo 1, (2), Barcelona: Serval, 1996.
- [30] Revello, Rubén Óscar, María de la Victoria Rosales. “El sufrimiento frente a la etapa final de la vida”. *Persona y Bioética*, vol. 27 no. 1, 2023. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-31222023000102716&lng=en&nrm=iso
- [31] Reyes de la Carrera, Manuel Ramón. “La iconografía de Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido en las hermandades de Sevilla y su provincia”. En *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*, dirigido por José Roda Peña, 41-72. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013. https://www.hermandades-de-sevilla.org/wp-content/uploads/2013/12/xiv_simposio.pdf
- [32] Romero, Mario Germán. *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960.
- [33] Romero Mensaque, Carlos José. “Fray Luis de Granada”, *Proyecto Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna* (blog). Almería: Universidad de Almería, 2016. <https://www2.ual.es/ideimand/fray-luis-de-granada/>
- [34] Ros Gil, David. *Laedere verbis el daño causado con la palabra y su represión en la antigua Roma*. Tesis de doctorado, Universidad de Valencia, 2015. <https://roderic.uv.es/items/6761d882-8fc6-4160-9aa8-200223b4f66c>
- [35] Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Argentina: Fundación Tarea, 1992.
- [36] Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Argentina: Fundación Tarea, 1988.
- [37] Solís Rodríguez, Carmelo. “Las visitas pastorales y el patrimonio arquitectónico y mobiliario de la Iglesia”. *Memoria ecclesiae*, no. 14 (1999): 411-450.
- [38] Spierenburg, Peter. “Violencia, castigo, el cuerpo y el honor: una reevaluación”. En *Figuraciones en Proceso*, compilado por Vera Weiler, 116-151. Bogotá: Fundación Social, 1998. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2967/05CAPI04.pdf?sequence=11&isAllowed=y>
- [39] Subarna. “Cristo atado a la columna junto a san Pedro arrepentido.” Casa de Subastas Subarna. Barcelona. <https://www.subarna.net/es/lote/200-921-921/604-12171--CRISTO-ATADO-A-LA-COLUMNA-JUNTO-A-SAN-PEDRO-ARREPENTIDO->
- [40] Vandermeersh, Patrick. *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*. Traducido por José Francisco Domínguez García. Madrid: Trotta, 2004.



“Yo soy artista”: una clave para comprender el autorreconocimiento de Sofonisba Anguissola

Rosita-Marcela Mejía-Caicedo



Edición 21 (Enero-junio de 2025)

E-ISSN 2389-9794



“Yo soy artista”: una clave para comprender el autorreconocimiento de Sofonisba Anguissola*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.118093>


Rosita-Marcela Mejía-Caicedo**

Resumen: la definición del concepto de *artista* encierra un problema relacionado con la vaguedad de su significado. Determinar quién es un artista es complejo tanto para los teóricos del arte como para los propios artistas. Esta dificultad se agudiza cuando se analiza el autorreconocimiento de una artista mujer dado que intervienen factores contextuales adicionales. Para abordar este problema, se adoptó una metodología analítica. En primer lugar, se analizó el contexto artístico del Renacimiento y la figura de Sofonisba Anguissola. En segundo lugar, se atribuyó a Sofonisba la oración “Yo soy artista” y se procedió a analizar el significado de sus términos. El concepto de *artista* fue abordado desde los planteamientos de Larry Shiner y la idea de *juegos del lenguaje* de Wittgenstein. La expresión “Yo soy Sofonisba” fue examinada a partir de las ideas de John Perry sobre los contenidos autorreferenciales. Como resultado, se concluyó que la afirmación “Yo soy artista” representa un acto de autorreconocimiento artístico por parte de Sofonisba. Este hallazgo cuestiona la idea de que las mujeres artistas del Renacimiento carecían de una reflexión consciente sobre sus representaciones artísticas y se limitaban únicamente a ejecutar sus representaciones con destreza.

Palabras clave: artista; Sofonisba Anguissola; autorreconocimiento; mujer.

* **Recibido:** 24 de enero de 2025 / **Aprobado:** 23 de abril de 2025 / **Modificado:** 17 de septiembre de 2025. El artículo no contó con financiación.

** Doctoranda en Filosofía, Universidad de Salamanca, España. Máster en Lógica y Filosofía de la Ciencia por Universidad de Salamanca, España. Docente de la Universidad Tecnológica de Pereira, Programa Licenciatura en Filosofía, Facultad de Bellas Artes y Humanidades. ✉ rositammc@usal.edu.es rositamarcela.mejia@utp.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0001-9290-0334>

Cómo citar / How to Cite Item: Mejía-Caicedo, Rosita-Marcela. “Yo soy artista”: una clave para comprender el autorreconocimiento de Sofonisba Anguissola”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 21 (2025): 48-74. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.118093>





“I am an artist”: a key to understanding Sofonisba Anguissola’s Self-Recognition

Abstract: the definition of the concept of *artist* involves a problem related to the vagueness of its meaning. Determining who qualifies as an artist is a complex task for both art theorists and artist themselves. This difficulty become even more pronounced when analyzing the self-recognition of a woman artist, as additional contextual factors come into play. To address this issue, an analytical methodology was adopted. An analytical framework was adopted to examine the problem. First, the artistic context of the Renaissance and figure of Sofonisba Anguissola were examined. Second, the statement “I am an artist” was attributed to Sofonisba, and the meaning of its terms was analyzed. The concept of “artist” was approached through the perspectives of Larry Shines and Wittgenstein’s notion of *language games*. The expression “I am Sofonisba” was examined through John Perry’s ideas on self-referential content. As a result, it was concluded that statement “I am an artist” represents an act of artistic self-recognition on the part of Sofonisba. This finding challenges the notion that Renaissance women artist lacked a conscious reflection on their artistic representation and merely executed their works with technical skill.

Keywords: artist; Sofonisba Anguissola; self-recognition; woman.

“Eu sou artista”: uma chave para compreender o autorreconhecimento de Sofonisba Anguissola

Resumo: a definição do conceito de *artista* envolve um problema relacionado à vagueza de seu significado. Determinar quem é um artista é uma tarefa complexa tanto para os teóricos da arte quanto para os próprios artistas. Essa dificuldade se acentua ao analisar o autorreconhecimento de uma artista mulher, dado que fatores contextuais adicionais entram em jogo. Para abordar esse problema, adotou-se uma metodologia analítica. Em primeiro lugar, analisou-se o contexto artístico do Renascimento e a figura de Sofonisba Anguissola. Em segundo lugar, atribuiu-se a Sofonisba a oração “Eu sou artista” e procedeu-se à análise do significado de seus termos. O conceito de artista foi abordado a partir das proposições de Larry Shiner, da Teoria Conceitual Clássica e da ideia de *jogos de linguagem* de Wittgenstein. A expressão “Eu sou Sofonisba” foi examinada com base nas ideias de John Perry sobre conteúdos autorreferenciais. Como resultado, concluiu-se que a afirmação “Eu sou artista” representa um ato de autorreconhecimento artístico por parte de



Sofonisba. Essa descoberta questiona a ideia de que as mulheres artistas do Renascimento careciam de uma reflexão consciente sobre suas representações artísticas e se limitavam unicamente a executá-las com destreza.

Palavras-chave: artista; Sofonisba Anguissola; autorreconhecimento; mulher.

Introducción

Ninguna misiva acompañaba la pintura. Ni una palabra.
No era necesario. Ella sabía que él entendería.
A su espalda, una voz preguntó:
—¿Quién es?
Anton respondió sencillamente:
—Es ella.
Lorenzo de' Medici

Definir quién es un artista es uno de los problemas que enfrentan los estudiosos del arte y del lenguaje. Aunque algunos atribuyen características específicas a esta figura, no existe un consenso establecido. Por ejemplo, Giorgio Vasari considera que una de las características que tienen los artistas (Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y todos aquellos que aparecen en su obra *Le vite*) es su carácter original¹; sin embargo, Larry Shiner, a estos mismos artistas, los clasifica como artesanos y afirma que los artistas propiamente dichos son producto del siglo XVIII². Esta divergencia en las definiciones pone de manifiesto la ambigüedad y complejidad del término. Si definir quién es un artista resulta problemático, el autorreconocimiento de quienes se identifican como tal añade una capa de dificultad. ¿Cuándo un pintor afirma "yo soy un artista"?, ¿a qué significado de la palabra recurre? Las preguntas se tornan aún más complejas al considerar a las mujeres artistas, pues en su caso, el reconocimiento tiene una doble dimensión: por un lado, como artistas y, por otro, como mujeres; lo que suscita interrogantes adicionales como: ¿puede una pintora reconocerse a sí misma como artista en un entorno machista? Estos problemas se analizarán a través de la oración "Yo soy artista", atribuida a la pintora renacentista Sofonisba Anguissola.

1. Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011), 257-314.

2. Larry Shiner, *La invención del arte* (Barcelona: Paidós, 2023), 106.



La figura de Sofonisba destaca dentro de un contexto hostil y su singularidad radica en la originalidad de su prolífica obra, especialmente en sus autorretratos, que resaltan por su carácter innovador. Esta pintora no sólo permitirá abordar las cuestiones planteadas sobre el significado del término *artista*, sino que también invitará al lector a adentrarse en una vida inspiradora. Por consiguiente, en las próximas páginas se defenderá que la oración “Yo soy artista”, en el caso de Sofonisba Anguissola, significa un autorreconocimiento como mujer creadora.

En la primera parte del presente artículo se describe el contexto histórico de los y las artistas del Renacimiento desde una perspectiva general hacia un enfoque específico. El foco particular de este estudio es la figura de Sofonisba Anguissola, su vida y su obra. En la segunda parte, se examina el término *artista* a partir de la definición propuesta por Larry Shiner. En este análisis, se señala que dicha definición sigue los postulados de la Teoría Conceptual Clásica y se destacan las limitaciones de este proceder. Además, se critica la postura de Shiner que sitúa el nacimiento del término *artista* en el siglo XVIII. A partir de estas críticas, se plantea la necesidad de reinterpretar el concepto *artista* desde la idea de *juegos del lenguaje*, desarrollada por Wittgenstein. En la tercera parte, se examina la expresión “Yo soy Sofonisba” a partir de los postulados de John Perry y se exponen las razones por las cuales la expresión implica un autorreconocimiento. Finalmente, se reafirma la hipótesis de que Sofonisba se autorreconocía como una mujer dotada de inventiva propia, en un contexto en el que era posible reflexionar sobre la figura del artista.

Contexto histórico de los pintores y las pintoras renacentistas

El Renacimiento fue uno de los periodos más revolucionarios de la historia de la humanidad y en su apogeo, entre 1490 y 1530, Italia fue uno de los epicentros culturales con mayor éxito. A pesar de las denominadas guerras italianas y de las inconformidades que existían en torno al gobierno de los Médici³, Florencia fue una de las ciudades que llevó a cabo diferentes promociones artísticas. Después de que el gobierno de Savonarola se derrumbara en 1498, a causa de las múltiples revueltas por parte del pueblo, el gobierno de los Médici volvió a instaurarse como la máxima autoridad y continuó con su tarea de mecenazgo.

3. Peter Burke, *El Renacimiento Europeo Centros y Periferias* (Barcelona: Crítica, 2000), 59-63.



De la misma forma, fuera de Italia ocurrieron sucesos relevantes para el desarrollo del arte. En Alemania, la reforma protestante, iniciada por Martin Lutero, fue clave para que los artistas desarrollaran nuevos motivos pictóricos. Tras la reacción iconoclasta de los protestantes, a comienzos del siglo XV, la negativa hacia la veneración de imágenes se hizo más evidente en diferentes episodios que involucraron la destrucción de templos y el daño de esculturas y pinturas religiosas. Por ejemplo, hay evidencias que demuestran que la iglesia de Santa María, en Wittenberg, fue destruida en su interior en el año 1522 debido a una reacción iconoclasta. Este cambio a nivel religioso propició que los artistas se concentraran en otros temas, como las escenas de la vida cotidiana.

Por otra parte, la unión marital entre Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón fue determinante para la formación de la monarquía de España y, con ella, la unificación de territorios. Fueron bautizados con el nombre de Reyes Católicos por el papa Alejandro VI debido a su compromiso con la propagación del catolicismo. Su unión permitió que el territorio español se fortaleciera y se consolidara un imperio que, posteriormente, brindaría un gran apoyo a las artes.

Siempre que se habla del Renacimiento en las artes nuestro pensamiento se remite a nombres de grandiosos pintores como Miguel Ángel, Rafael, Ticiano y Leonardo da Vinci, lo cual no es para menos pues, como lo hemos visto en la vasta literatura⁴, sus obras son exquisitas. Incluso su influencia fue tan notoria que pintores posteriores imitaron su manera de pintar, por ejemplo Rosso Fiorentino y Bronzino, que, fascinados por la perfección de los grandes maestros, siguieron el estilo de Miguel Ángel en varias de sus obras. Sin embargo, no todos los pintores de la época buscaban alcanzar esa perfección en sus trabajos. Gombrich, en su *Historia del arte*⁵, quien entre otras cosas no menciona a una sola mujer artista en su obra⁶, muestra que distintos pintores como Federico Zuccaro, Andrea Palladio, Parmigiano, Jean de Boulogne, Giovanni de Bologna, Tintoretto y Jacopo Robusti, dejan de lado ese afán perfeccionista y exploran nuevas formas de representación.

Una de las razones que ofrece este historiador para explicar por qué algunos artistas rechazaron esta tendencia perfeccionista, fue el hecho de que esa forma fidedigna e ideal de representar los objetos no les resultaba ni interesante ni

4. Ver por ejemplo: Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*; Walter Isaacson, *Leonardo da Vinci* (Madrid: Debate 2018).

5. Ernest Gombrich, *La historia del arte* (Londres: Phaidon Press Limited, 2008), 269-286.

6. María Gimeno, "Queridas viejas", conferencia performativa, Museo Nacional del Prado, Madrid, 9 de abril de 2015.



emocionante. Uno de los más fuertes detractores del manierismo, y después un gran exponente del barroco, fue Caravaggio, quien con su estilo naturalista demostró una actitud rebelde frente a las figuras idealizadas que realizaban los grandes maestros. Además de estos pintores, en la época del Bajo Renacimiento existieron otros que, debido a las condiciones sociales, tuvieron que especializarse en una de las ramas de la pintura: el retrato. Tal como lo describe Gombrich⁷, a partir de la crisis producida por la Reforma Protestante en los países de Europa del norte, se produjo un detrimento hacia la pintura religiosa, lo que implicó que varios artistas como Hans Holbein y Nicholas Hilliard perdieran una fuente de ingresos y se quedaran únicamente con las ganancias que dejaban los retratos. Respecto a los países del noroeste de Europa, específicamente en los Países Bajos, los pintores lograron sobrevivir a la crisis de la reforma gracias a que cambiaron su enfoque de representación y se centraron en escenarios cotidianos. Tal es el caso de Pieter Brueghel, el Viejo, que representó escenas de campesinos en sus quehaceres cotidianos al trabajar, comer, festejar, etcétera.

En resumen, en el Alto Renacimiento los pintores buscaron realizar representaciones perfectas, mientras que en el Bajo Renacimiento, aunque algunos artistas pretendieron imitar la manera de pintar de sus antecesores, existieron otros que deseaban destruir los cánones idealistas e incursionar en un naturalismo que tiempo después abriría las puertas para el nuevo estilo barroco. Aparte de ellos, los pintores de Flandes que surgieron en esa época también se alejaron de las representaciones divinas, y se centraron en realizar retratos y escenas cotidianas. Todo esto permite defender la idea de que la coexistencia de diferentes tendencias pictóricas dentro del mismo periodo imposibilita una descripción unívoca de la perspectiva artística del Renacimiento. Asimismo, dentro de esta breve descripción, hace falta mencionar a aquellas mujeres artistas que se destacaron a pesar de sus limitaciones impuestas por un contexto social patriarcal.

Cuando se habla de las mujeres artistas, especialmente en épocas anteriores, es necesario dedicarles un pasaje aparte y no sólo incluirlas dentro de una época determinada. La razón de esto es que, si bien mujeres y hombres artistas convivieron dentro de la misma época, ellas no tuvieron las mismas condiciones que ellos. Hacer esta precisión no resulta, de ninguna manera, una cuestión banal, porque como se verá más adelante, a partir de esas condiciones específicas las pintoras lograron construir su propio camino artístico.

7. Gombrich, *La historia del arte*, 374.



En la época del Renacimiento, la mujer no gozaba de autonomía dentro de la sociedad; ella era *algo* que se definía en relación con el hombre. Siguiendo a Olwen Hufton, "la noción de hija o mujer totalmente dependiente quedaba cuestionada por la limitación de recursos de su padre y del hombre con el que podía aspirar a casarse"⁸. Esto significaba que la mujer tenía un valor, el cual variaba dependiendo de los recursos que poseía el hombre encargado de ella. Por otro lado, no se consideraba apropiado que una mujer recibiera un salario, ya que se esperaba que el hombre fuera el encargado de su sustento. Aunque existieron casos en los que las mujeres se veían obligadas a trabajar debido a su entorno familiar precario, terminaban recibiendo un salario mucho menor al de los hombres. Usualmente, las mujeres trabajadoras eran campesinas que pretendían generar un ahorro en sus familias para disponer de una dote más alta en el futuro y así poder aspirar a casarse con un hombre de mayor estatus.

Esta dependencia que se asociaba a la mujer en relación con el hombre se vinculaba a su supuesta debilidad. Durante la reforma protestante del siglo XVI, se dictaminaron unas características que se presumían innatas al sexo femenino; como lo menciona Françoise Borin, a las mujeres de esta época se les atribuía principalmente la suavidad, la compasión y el amor maternal⁹. Por lo tanto, era lógico encargarles obras de misericordia y caridad, además del cuidado a los niños, pobres y ancianos. Los supuestos propios del sexo femenino hicieron que algunos padres de la iglesia exhortaran a las mujeres a ser puras y honestas, tal como la cita de Borin sobre las recomendaciones que daba uno de los sacerdotes nos lo demuestra: "[mujeres] cuiden su reputación más que su apariencia, castas, constantes, fieles, prudentes, graciosas, no demasiado coqueta, ni maldiciente, ni celosas, ni desenfrenadas"¹⁰.

Esta imagen de mujer honesta, tal como la promovían las autoridades eclesiásticas, tenía como contraparte la imagen de la mujer fatal, aquella mujer que no se ceñía al modelo de la época, una pecadora que tentaba a los hombres hacia los placeres carnales; aquí la debilidad también aparece como su principal característica, pero orientada al desenfreno. La mujer fatal era esa "hija de Eva, quien, debido a su vulnerabilidad ante la tentación, ha provocado la muerte del género humano, es fuente de muerte debido a su sexualidad y belleza efímera y engañosa"¹¹. Esta naturaleza débil, que predispone

8. Olwen Hufton, "Mujeres, trabajo y familia", en *Historia de las mujeres del Renacimiento a la edad moderna*, eds. Georges Duby y Michelle Perrot (Barcelona: Taurus, 2018), 21.

9. Françoise Borin, "Imágenes de mujeres", en *Historia de las mujeres del Renacimiento a la edad moderna*, eds. Georges Duby y Michelle Perrot (Madrid: Taurus, 2000), 250.

10. Borin, "Imágenes de mujeres", 276.

11. Borin, "Imágenes de mujeres", 247.



a la mujer a ser mala y peligrosa, hacía necesario controlarla, y usualmente la forma de hacerlo era educándolas en labores propias para su perfil; se las motivaba, por ejemplo, a practicar la costura, la lectura, la escritura y la pintura. No obstante, todas estas labores debían ser únicamente pasatiempos, pues su verdadera ocupación debía ser el cuidado de los hijos, del marido y de las tareas relacionadas con la casa.

El tema sobre los oficios a los que debían dedicarse las mujeres fue un asunto público. Desde finales del siglo XIV hasta siglos posteriores, se organizaron reuniones que tenían como objetivo discutir sobre las capacidades intelectuales de las mujeres; estos encuentros se denominaron “querrela de las mujeres”, pero la participación femenina era escasa. Una de las máximas exponentes de estas reuniones fue Christine de Pizan¹², quien abrió paso a la intervención de otras mujeres.

Uno de los campos en los que las mujeres podían desenvolverse era la pintura, aunque se desempeñaban en géneros considerados secundarios como bodegones, flores, escenas domésticas y obras de pequeño formato¹³. Las mujeres podían asistir a talleres de pintura y algunas llegaban a obtener recompensas por sus trabajos, los cuales conseguían usualmente por pertenecer a una familia de pintores. Artistas como Catharina van Hemessen, Diana Scultori, Lavinia Fontana, Barbara Longhi, Juana Pacheco y Marietta Robusti son ejemplo de esto. Ellas aprendieron su oficio como ayudantes en el taller de su padre o su esposo, lo que implicaba la imposibilidad de un desarrollo autónomo en la representación artística, ya que estaban sujetas a las directrices de otros. En el caso particular de Juana Pacheco, hija de Francisco Pacheco y esposa de Diego Velázquez, se cree que colaboraba en el taller de su padre realizando algunos encargos y aplicando las técnicas artísticas que él empleaba. Más tarde, se convirtió en asistente en el taller de su esposo. Los expertos suponen que Juana fue la creadora de varias obras, pero la falta de su firma en las mismas complica las investigaciones.

Otro aspecto notable sobre las artistas del Renacimiento, que se conecta con el anterior, es que la mayoría de las pintoras no se autorretrataron. Las restricciones impuestas a las mujeres de la época sobre qué debían ser y qué no, impidieron que aquellas se autorreconocieran públicamente como mujeres que pintan. Es conocido que varias de las pintoras renacentistas abandonaron su arte para dedicarse a cumplir otros roles impuestos, como ser esposas y madres. Es el caso de la española María Eugenia de Beer (1640-1652), hija del reconocido pintor

12. Christine de Pizan, *La ciudad de las damas* (Madrid: Siruela, 2024).

13. Ángeles Caso, *Las olvidadas: Una historia de mujeres creadoras* (Barcelona: Editorial Planeta, 2005), 90.



Cornelio de Beer, que se casó con Nicolás Merstraten quien, según algunas estudiosas¹⁴, era un padre ausente, lo que orilló a María Eugenia a dedicarse tiempo completo a su hijo y seguramente le hizo abandonar el grabado y la pintura.

Por otro lado, en cuanto a las representaciones que realizaban las mujeres artistas, es posible afirmar que muchas de ellas reflejaban un estilo estereotipado de la mujer. En caso de las obras de Barbara Longhi podemos notar esto, como en *Dama con un unicornio*, donde se refleja ese ideal de mujer maternal, sensible y pura.

Sobre los casos excepcionales de mujeres pintoras en el Renacimiento, se encuentran aquellas que lograron una independencia económica. Sofonisba Anguissola, Fede Galizia y Josefa de Óbidos son las más representativas. La historia de Josefa de Óbidos (1630-1684) es sumamente interesante, pues logró obtener ganancias por sus pinturas y dejó una herencia exclusiva para sus familiares mujeres. Fede Galizia (1578-1630) al igual que Josefa, recibía encargos y se dice que cobraba por ellos. Lo más particular de estos dos casos es que, hasta donde se puede saber, ninguna se casó ni tuvo hijos. Resulta curioso porque, como se ha mencionado, la mayoría de las pintoras de esta época terminaban cumpliendo los roles de esposas y madres. Respecto a Sofonisba Anguissola, su caso es también uno de los más extraordinarios y, como se verá a continuación, está mucho más documentado.

¿Quién fue Sofonisba Anguissola?

A pesar de las difíciles condiciones que debieron enfrentar las mujeres en el Renacimiento existieron algunas que, como flores de loto, emergieron resplandecientes desde las profundidades del fango. Una de ellas fue Sofonisba Anguissola, quien nació en 1535 en Cremona, Italia. A diferencia de las pintoras del Renacimiento que se mencionaron anteriormente, Sofonisba no provenía de una familia de pintores. Su padre, Amilcare Anguissola, y su madre, Bianca Ponzoni, pertenecían a la baja nobleza genovesa y ninguno de ellos había seguido una carrera en la pintura¹⁵. Aunque en la familia Anguissola no existía esa tradición pictórica, sus padres habían sido influenciados por el ambiente humanista de la época, por lo cual le atribuyeron una gran importancia a la formación artística de sus hijos. Prueba de ello fueron los incentivos

14. Concha Mayordomo, "María Eugenia de Beer". *Concha Mayordomo* (blog) enero 2018, <https://conchamayordomo.com/2023/11/04/maria-eugenia-de-beer/>

15. Griselda Pollock y Rozsika Parker, *Maestras Antiguas. Mujeres, arte e ideología*, trad. Raquel Vázquez Ramil (Madrid: Akal, 2021), 48.



hacia las humanidades que recibieron las hermanas y el hermano de Sofonisba. Según María Kusche¹⁶, todas las hermanas de la pintora, Elena, Lucía, Europa y Anna María, excepto su hermana Minerva, demostraron una gran habilidad para la pintura y fueron instruidas en diferentes talleres. Por otra parte, se dice que Asdrubale, su hermano, demostró un gran talento para la música y el latín, y, de la misma forma que sus hermanas, recibió instrucción en ello. Así como sus hermanas, Sofonisba fue instruida en la pintura. Se sabe que asistió al taller de Bernardino Campi con su hermana Elena, y una vez que este se trasladó a Milán continuó las clases con Bernardino Gatti. Bea Porqueres¹⁷, en la biografía que hace de Sofonisba, expone otra posible razón para comprender por qué los padres estaban interesados en desarrollar las habilidades artísticas de sus hijas. Al parecer la familia Anguissola atravesaba por algunos problemas económicos, así que es posible que sus padres, especialmente Amilcare, quien mantenía diversas relaciones con personalidades destacadas de la época, creyera que el talento de sus hijas podría ser el verdadero y único recurso familiar.

Tal como lo señala Kusche, la vida artística de Sofonisba se puede dividir en tres periodos: primero, su época en Italia, antes de ir a la corte española; segundo, su estancia como dama de honor de la Reina Isabel de Volis en España; y, finalmente, su vida en Palermo y Génova¹⁸.

Las pinturas de la primera etapa de Sofonisba demuestran un naturalismo espléndido. Muestra de ello son los retratos que hace de su familia. Uno de los más conocidos es *Partida de Ajedrez* (Anguissola, 1555, como se reproduce en Museo del Prado, 2019), en el que retrata a sus hermanas jugando ajedrez elegantemente vestidas con trajes de seda. Hay dos aspectos que destacan en esta obra. El primero, es que Sofonisba retrata a una de sus hermanas sonriendo, y no se trata de una sonrisa disimulada, sino de una que muestra, con exquisito detalle, los dientes de la niña. Este tipo de expresión no era habitual en los retratos de la época, ya que se consideraba indecoroso; sin embargo, Sofonisba lo plasma con un naturalismo excepcional. El segundo aspecto es la elección de la escena de sus hermanas jugando ajedrez, pues las representa en plena acción, capturando vívidamente cada gesto y expresión, lo que deja el campo abierto a diversas lecturas, entre ellas, una posible reivindicación de la educación y la inteligencia de las mujeres de su tiempo.

16. María Kusche, "Sofonisba Anguissola en España retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa", *Archivo Español de Arte*. Vol. 62, no. 248, (1989): 393.

17. Bea Porqueres, *Sofonisba Anguissola* (Madrid: Archivos Vola, 2018), 12.

18. Kusche, *Sofonisba Anguissola en España retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa*, 392.



Otra obra que demuestra su maestría en la pintura es *Retrato de la familia Anguisola* (ca.1557). En esta obra Sofonisba retrata a su padre Almicare, a su hermana Minerva y a su hermano Asdrubale. Cada uno de ellos tiene una vivacidad natural: el padre presenta una expresión noble; su hermano, una mirada de admiración y respeto hacia su padre; y Minerva se distingue por una expresión más introspectiva. El talento que demostraba Sofonisba era tan notorio que comenzaba a destacar entre todas sus hermanas. Sus dibujos fueron enviados a diversas personalidades influyentes y uno de ellos llegó a las manos de Miguel Ángel. La evidencia fehaciente de esta relación es la correspondencia que se conserva entre el pintor y el padre de Sofonisba, la cual nos conduce a suponer que Miguel Ángel envió algunos dibujos a la pintora para que ella los coloreara. Porqueres nos muestra una de estas cartas:

Muy magnífico Mi señor Michel Angello Honorabilísimo. Vuestras amabilísimas cartas me son más preciosas que lo que me lo serían las que me pudiesen ser escritas por nuestro Serenísimo Rey: lo certifica que entre tantas obligaciones que tengo ante el Señor Dios, entre las primeras os pongo: que viva a tiempo, junto con mis hijos, que un tan excelentísimo gentilhomme por encima de cualquier otro virtuosísimo se digne alabar y juzgar la pintura hecha por mi hijita Sophoniba, la cual además de la virtud de pintar espero que su divina majestad le dé, junto a mis otras cinco hijitas, y uno solo varón, los medios para vivir [...]. En Cremona el XV de mayo del 58. Afectísimo Amigo y servidor Amilcar Angussola.¹⁹

Además de este vínculo, también tenemos noticias de que Sofonisba conoció al miniaturista Giulio Clovio, e incluso se conserva un retrato que la pintora hizo de él. Según cuenta Porqueres, en su etapa inicial, Sofonisba se reunió con familias acaudaladas de Italia, como los Gonzaga, de donde queda el retrato *El niño de la dinastía Gonzaga* (ca. 1570).

La llegada de Sofonisba a España se asume en 1559, justo con el retorno del rey Felipe II, después de recorrer gran parte de Europa, y su arribo en la corte se dio gracias a que el Duque de Alba le comentó a Felipe II sobre el gran talento de la joven. Se presume que Sofonisba estuvo diecisiete años en la corte española, pero nunca tuvo el título de pintora de la corte; en lugar de eso, fue la dama de honor de la reina Isabel de Valois. El puesto de pintor de la corte fue ocupado por Sánchez Coello y, posteriormente, por Pantoja de la Cruz. Una de las posibles causas por las que ella no ejerció este oficio fue su condición de noble, la cual no

19. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 106.



permitía que se le otorgase un oficio tan desestimado como el de pintora. Sin embargo, tenemos algunas pruebas de que Sofonisba fue la maestra de pintura de la reina Isabel. En una carta de G. Negri al duque Guillermo, le dice:

La reina, que muestra mucho ingenio y es bondadosísima, ha comenzado a pintar, y dice la Sofonisba carmonense, que es la que la enseña... que dibuja del natural con un carboncillo, de modo que se conoce al punto la persona retratada.²⁰

Las investigaciones²¹ sobre sus signos estilísticos confirman que Sofonisba, además de ser maestra de pintura, fue quien pintó los retratos de Isabel de Valois (ca. 1565), Juana de Austria (ca. 1561), Felipe II (ca. 1565) y, posteriormente, Ana de Austria (ca. 1573). Las estudiosas señalan que el retrato de la princesa Éboli también puede ser obra de la pintora²². Varios de estos retratos, incluyendo otros, se han atribuido a Sofonisba Anguissola durante los diecisiete años que permaneció en la corte española. No obstante, es importante señalar que algunas de estas obras fueron adjudicadas a otros artistas durante un tiempo, como es el caso del *Retrato de Felipe II*, que en el inventario de Alcázar de Madrid de 1686 fue atribuido a Juan Pantoja de la Cruz y, posteriormente, a Alonso Sánchez Coello.

Antes de pasar a sus obras posteriores, las cuales realizó en Italia, es pertinente señalar lo siguiente. Sofonisba llevó una vida de comodidades gracias a que logró una independencia económica. Si bien no obtuvo ningún pago monetario por sus pinturas, pues en esa época era mal visto que las mujeres cobraran por sus pinturas, recibió diferentes regalos por parte de aquellos que le encargaban pinturas. Como dama de la corte, debido a su condición de extranjera, cobraba un pago mayor al de las damas españolas. Algunos textos oficiales prueban los pagos que recibió Sofonisba en la corte: “A Sofonisba Angusula veintiun mil nuevecientos y ochentay ocho mrs. Por sus gajes desde primo de junio 1560 hasta fin del dicho año a la razón de cien ducados al año 21.988 maravedises”²³. Asimismo, en el Archivo General Simancas, *Patronato Real*, está el testamento de Isabel de Valois, en el cual se señala que a Sofonisba se le otorgan tres mil ducados y una pieza de brocado para una cama.

Por otro lado, antes de salir de la corte, a la edad de 38 años, contrajo matrimonio con el noble italiano Frabrizio de Moncada. Esto era algo inusual en la época, ya

20. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 110.

21. Kusche, *Sofonisba Anguissola en España retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa*, 397.

22. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 34.

23. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 12.



que la mayoría de las mujeres se casaban a temprana edad. Sin embargo, Sofonisba, hasta donde sabemos, no tenía prisa por casarse; en su lugar, se dedicó a la pintura y a ser una fiel dama de honor de la reina Isabel. Este matrimonio representó también una ganancia económica para Sofonisba, pues el rey le concedió una renta anual de 1.000 ducados sobre la aduana de Palermo, 6.000 ducados en metálico y obsequios valorados en 5.811 ducados²⁴.

Después de su estancia en España, Sofonisba se mudó al feudo de la familia Moncada y continuó manteniendo una estrecha relación con la corte española. No se conocen documentos ni pinturas que demuestren la producción artística de Sofonisba en esta época; lo que sí se conoce es que su marido, Frabrizio, murió en una expedición que partió el 25 de abril de 1578. Después de casi dos años de la muerte de su esposo, Sofonisba, una vez arregló asuntos económicos con la familia de su esposo, decidió emprender de nuevo a Cremona. En el barco de regreso conoció a Orazio Lomellino, capitán de la tripulación, quien en poco tiempo sería su segundo esposo. Sofonisba y Orazio se casaron a finales de 1579 y se establecieron en Génova. De este periodo se tienen algunas pruebas de que Sofonisba mantenía la relación con la corte de Madrid, e incluso se sabe que Felipe II le concedió una nueva renta por la boda con Orazio.

Sobre su producción pictórica, se conoce que se encontró con la infanta Catalina Micaela y se presume que Sofonisba realizó un retrato de ella y se lo envió a su padre, el Rey Felipe II. Unos años más tarde, la pintora volvió a encontrarse con Catalina y le hizo otro retrato. También pintó a la tercera hija de Catalina, Margarita de Saboya. Otro retrato importante fue el de la infanta Isabel Clara Eugenia, realizando un año después de la muerte de Felipe II. Después de ese retrato no se tiene documentación de sus trabajos. En sus últimos años, Sofonisba recibió la visita del pintor Van Dyck, quien más tarde realizó un retrato de ella. La pintora muere en 1627, y su esposo, Orazio Lomellino, le dedicó el siguiente epitafio, destacando su belleza y maestría artística:

A la esposa Sofonisba, de la noble casa de Anguissola, situada entre las mujeres ilustres por la belleza y las extraordinarias dotes de naturaleza, y tan notable en retratar las imágenes humanas que nadie de su tiempo pudo compararse a ella.²⁵

24. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 38.

25. Concha Díaz, “Sofonisba Anguissola en Génova”, *El Cuaderno de Sofonisba* (blog), 30 de diciembre de 2015, <https://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2015/>



¿Sofonisba se autorreconoce como una artista?

Para responder a la cuestión de si existe un autorreconocimiento como artista por parte de Sofonisba, es pertinente dirigir la mirada a sus obras. Sabemos que realizó diversos autorretratos, y uno de los que más llama la atención por su autorreferencia como pintora es *Autorretrato con Caballete* (1556). En esta obra, la cremonesa no busca resaltar su clase o belleza; por el contrario, se muestra con vestiduras modestas para destacar su acción de pintar. La inclusión del caballete, la paleta y el pincel refuerzan esta intención, y revelan su identidad como creadora activa. Otro detalle significativo de la obra es que no se presenta trabajando sobre una pintura apenas esbozada o esquemática, sino sobre una imagen casi terminada de *La Madonna y su niño*. Esta elección puede interpretarse como una forma de demostrar su maestría en el manejo del dibujo y de la pintura, ya que se trata de una obra que permite observar la destreza en el trazo de la pintora.

Teniendo en cuenta estos elementos y lo que se argumentará más adelante sobre el término *artista*, podríamos suponer que entre los contenidos mentales de Sofonisba se encontraba la afirmación “Yo soy artista”. Para añadir otra prueba que sustenta esta hipótesis, podemos considerar los comentarios de la crítica de arte Jennifer Higgie. En una de sus obras, Sofonisba incluyó la inscripción: “Yo, Sofonisba Anguissola, soltera, soy igual a las Musas y a Apeles tocando mis canciones y manejando mis pinturas”²⁶. En esta frase, Sofonisba se equipara con Apeles, un célebre pintor de la Antigüedad admirado por la excelencia de sus obras, y esta comparación explícita con una figura reconocida del mundo clásico refuerza la idea de que ella se autorreconocía como una artista.

Ahora bien, si buscamos entender el significado de la oración “Yo soy artista”, atribuida a Sofonisba, debemos preguntarnos qué significado tiene para ella los términos que la componen. A continuación, analizaré el término *artista*.

Para comprender el significado del término *artista* es útil remitirnos al contexto histórico y analizar cómo se empleaba en aquella época. Larry Shiner, en su libro *La invención del arte*²⁷, sostiene que durante el Renacimiento los términos *artesano* y *artista* se utilizaban de manera indistinta, ya que ambos aludían a un imitador de la naturaleza que trabajaba al servicio de mecenas o patrón. El filósofo entiende esta definición obedeciendo al contexto de la época, en el cual la

26. Jennifer Higgie, *The mirror and the Palette* (New York: Pegasus Books, 2022), 34.

27. Shiner, *La invención del arte*, 105.

mayoría de pintores realizaban sus trabajos por encargos. Esto significaba que sus obras cumplieran con los gustos de otros, más que los propios.

El mecenazgo fue una práctica común en aquella época, pues era la forma en la que los artistas podían patrocinar y comerciar sus trabajos. Sin embargo, no se puede negar que en esta época los pintores profundizaban en los encargos y realizaban verdaderas obras de arte. Negar su intencionalidad al crear nuevos motivos y omitir su capacidad inventiva e imaginativa sería describirlos como meros productos de ciertas condiciones sociales. Con esto no se busca negar que sus contenidos mentales estaban, en cierta medida, determinados por este sistema conceptual propio de la época; más bien, se trata de afirmar que dichas condiciones no fueron el único factor determinante. Junto a ellas estaban su propio ingenio y las creaciones que cada uno logró desarrollar en el ejercicio de su práctica pictórica. Entonces, no podemos decir que todos los pintores de la época, cuando usaban el término *artista* lo hacían refiriéndose a un *artesano*. Hay evidencias suficientes en las obras de los y las grandes pintores y pintoras del Renacimiento que hacen sospechar que cuando ellos y ellas se referían al término *artista*, lo hacían pensando en ser creadores y creadoras de su propia obra. Esto resulta evidente cuando se observan las particularidades de cada pintor y pintora del Renacimiento.

Lo anterior sugiere una pregunta importante: ¿es posible que en la misma época y en el mismo lugar existan dos definiciones para el mismo término? La respuesta a esta cuestión dependerá de cómo se entienda el desarrollo de los significados de las palabras. Si asumimos que los términos evolucionan de una manera sustitutiva, es decir, que el significado de un término en un momento determinado es reemplazado por otro y así sucesivamente, corremos el riesgo de incurrir en equívocos evidentes. Por el contrario, si afirmamos la posibilidad de la coexistencia de significados de un término en un tiempo específico entonces podríamos comprender la riqueza conceptual y, al mismo tiempo, la dificultad que implica una definición. Siguiendo a Wittgenstein, las palabras están insertas en unos juegos de lenguaje, cada uno con reglas determinadas. Estos juegos no se limitan a las directrices de un ámbito específico, sino que se extienden a diversos espacios de la vida cotidiana. Esta variedad de usos permite que los hablantes, incluso en el mismo lugar y tiempo, compartan distintos significados para un mismo término. Respecto a esta coexistencia de múltiples juegos del lenguaje, el autor recurre a una ilustrativa metáfora:



Rosita-Marcela Mejía-Caicedo
"Yo soy artista"



Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejuelas y plazas, de casas viejas y nuevas, y de casas con construcciones adosadas de diversas etapas; y esto rodeado de un conjunto de suburbios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes.²⁸

Con esta imagen, el filósofo muestra cómo distintas formas del lenguaje, con sus reglas y usos, conviven simultáneamente en un mismo espacio, lo cual refleja la complejidad y diversidad de los significados en el uso cotidiano del lenguaje. Cabe aclarar que, cuando se habla de reglas, no se hace referencia únicamente a las reglas gramaticales, sino también a las normas sociales y contextuales.

Es posible pensar que, en el Renacimiento existía un término de *artista* que se relacionaba con la individualidad del ser humano y su capacidad creadora. Esta conjetura parece viable si recordamos el cambio de valores e ideales que se dio en esa época. De acuerdo con Fabio Bartoli, la figura del artista en el siglo XVI

Asume una posición peculiar dentro del conjunto social [...] el artista comienza a tomar distancia de la sociedad, casi como si entendiera que, con este nuevo planteamiento, el Arte lo aleja de la “normalidad” con la que todo el mundo se conforma.²⁹

El autor nos muestra que ese nuevo posicionamiento convierte al artista en alguien capaz de tomar sus propias decisiones, al margen de cualquier coacción externa. Sobre esto se hablará más adelante. Por ahora, es preciso considerar que, en esos tiempos, el término *artista* también estuvo estrechamente asociado a la figura del artesano. Shiner considera que en esa época el *artista/artesano*, como él lo denomina, era alguien con talento, inspiración, facilidad e imaginación reproductiva que, además, buscaba emular a los maestros del pasado, imitaba la naturaleza y estaba al servicio de otros. El problema de la interpretación de Shiner es que admite que la evolución del término *artista* se da de manera sustituyente, pues considera que a finales del siglo XVIII el término se integra al discurso regulativo y adquiere otro significado. Este nuevo significado se relaciona con la capacidad creativa y libre del ser humano. Aquí, la figura del artista es la de un genio creador con inspiración, sensibilidad, espontaneidad, imaginación creativa

28. Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* (Madrid: Editorial Trotta, 2021), 59.

29. Fabio Bartoli, *Un mismo lado del mundo. La seducción donjuanesca y la decisión fáustica de Kierkegaard y Kafka* (Pereira: Casa de Asterión Ediciones, 2022), 46.



y originalidad, es quien participa de un juego libre³⁰. Esta perspectiva no parece admitir la coexistencia de múltiples significados en un tiempo específico.

Aparte de lo mencionado, hay otro problema con las definiciones de Shiner, y es que parecen apuntar a una especie de esencialismo. El filósofo establece unas relaciones determinadas para definir lo que es y no es un artista en la época del Renacimiento. Esta forma de definir los conceptos se basa en la teoría conceptual clásica, la cual se caracteriza por establecer relaciones demasiado rígidas o estrictas. Según esta teoría, los conceptos son representaciones mentales estructuradas que codifican un conjunto de condiciones necesarias y suficientes para su aplicación³¹. Esto significa que un término está asociado, en virtud de su significado, a ciertas propiedades que proporcionan condiciones necesarias y suficientes para que un objeto sea un elemento de la extensión del término en cuestión. Quiere decir que, si tenemos cualquier término, su significado estará compuesto por ciertas propiedades esenciales, y cualquier entidad que las satisfaga puede ser incluida bajo ese término.

Todo esto supone que, si la definición de *artista* en el siglo XVIII —tal como la describe Shiner— no podía estar operando en el Renacimiento, y si las propiedades esenciales del término en este siglo son diferentes de las que tenía en esa época renacentista, entonces cuando los y las contemporáneas de Sofonisba o Miguel Ángel se referían a sus pares pintores, arquitectos, escultores, etcétera, estaban relacionando el término *artista* con el de *artesano*. Sin embargo, como se verá más adelante, esta interpretación resulta especialmente problemática si se considera que en el Renacimiento hubo un cambio de valores, no sólo en la forma de concebir al individuo, sino también en la manera de entender el arte.

Antes de proseguir, conviene revisar la interpretación que Shiner hace del término *artista* en otras épocas. Por ejemplo, en la época de Aristóteles, Shiner sostiene que los términos *artista* y *artesano* eran indistinguibles³². Una de las razones que sustentan esta afirmación es que, en la antigüedad, no existía una distinción entre una categoría de *artes* y otra de *artesanías*. Aunque el autor resalta la delimitación que Aristóteles establece en su *Poética*³³ respecto a las *artes miméticas*, considera inapropiado afirmar que en la antigüedad existía una categoría llamada *artes miméticas* claramente diferenciada de las *artesanías*. Por este motivo, concluye

30. Shiner, *La invención del arte*, 169.

31. Eric Margolis y Stephen Laurence, “Concepts and Cognitive Science”, en *Concepts core readings* (Cambridge: Londres, 1999), 10.

32. Shiner, *La invención del arte*, 24.

33. Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1999), 127.



que “Aristóteles creía que el artista/artesano se hace con una materia en bruto (carácter o el cuero) y usa una serie de ideas y procedimientos (la trama o la forma de un zapato) para producir algo (una tragedia o unos zapatos)”³⁴. Aun así, es posible dudar de este supuesto si se tiene en cuenta que el término *artista* que tenía Aristóteles después de escribir la *Poética* estaba relacionado con los conceptos que Shiner le atribuye al término en el siglo XVIII.

Hay que reconocer, como señala el filósofo, que en la antigua Grecia no existía el término *artista*. Platón y Aristóteles, cuando se referían a pintores, escultores, músicos y demás, utilizaban el concepto de *téchne* (τέχνη), ya que se relacionaba con quien poseía la *téchne* o el arte de pintar, esculpir o componer. Este concepto ha sido interpretado de diferentes formas. En los diálogos platónicos, varios traductores lo han entendido como *oficio* o *habilidad*. En el caso de los escritos aristotélicos, aunque con frecuencia se traduce como *oficio*, también se ha asociado a las *virtudes del pensamiento*, especialmente cuando Aristóteles vincula la *téchne* con el razonamiento verdadero.

Teniendo esto claro, en el siguiente ejemplo supongamos que, tras terminar su libro la *Poética*, Aristóteles sale a caminar con un amigo. En su recorrido, ve a uno de los actores que participó de una tragedia a la que él asistió. Entonces le dice a su amigo: “Él posee la *téchne*”. Más tarde, el filósofo y su amigo se dirigen al taller del zapatero; el estagirita recibe sus zapatos y, esta vez refiriéndose a quien ha elaborado sus zapatos, comenta: “Él posee la *téchne*”. En esta situación no parecería coherente suponer que Aristóteles, después de haber reflexionado sobre la tragedia, está utilizando el término *téchne* del mismo modo que cuando se refiere al trabajo realizado por un zapatero. Esto puede analizarse a la luz de la interpretación que ofrece Margolis sobre los sentidos y los contenidos cognitivos, según el cual los sentidos de los términos son, en realidad, contenidos cognitivos. Desde este punto de vista, si dos proposiciones son formalmente idénticas pero poseen contenidos cognitivos distintos, entonces expresan sentidos diferentes³⁵. Siguiendo esta perspectiva, podríamos decir que cuando Aristóteles afirma que el actor posee la *téchne*, lo hace desde su categoría de *arte mimético* y no desde el uso común del término. Si esto es así, no cabría suponer que al pensar en la *téchne* del zapatero y en la *téchne* del actor, Aristóteles se está refiriendo a lo mismo. En consecuencia, puede afirmarse que la presunta indistinción entre los términos *artista* y *artesano* que afirma Shiner en las condiciones descritas, tiene algunos inconvenientes.

34. Shiner, *La invención del arte*, 47.

35. Margolis y Laurence, “Concepts and Cognitive Science”, 6.



Regresando a la definición del término *artista* en el Renacimiento, podríamos considerar que los artistas que vivieron en esta época hacían la distinción entre el término *artista* y *artesano*. El historiador de arte Hans Belting, en su libro *Imagen y culto*³⁶, sostiene que durante el Renacimiento se produjo una crisis de la imagen. Según el autor, esta transformación estuvo vinculada a la creciente profesionalización de la pintura, lo cual se reflejó en la atención y el valor que comenzó a otorgarse a la imagen. Como prueba de ello, el autor menciona los tratados teóricos y técnicos que surgieron en este contexto: *La instrucción para la medida* (1525), de Durero; el *Tratado de pintura* (1651), de Leonardo da Vinci; y el texto homónimo de Leon Battista Alberti (1435). Además, se escribieron recopilaciones sobre la vida de los artistas renacentistas, siendo la más conocida *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550), de Giorgio Vasari.

Estas reflexiones sobre la imagen dieron lugar a una nueva concepción de esta. Dejó de entenderse únicamente como una reproducción fiel de la realidad y comenzó a ser vista como una manifestación de la idea del artista. En palabras de Belting: "La imagen se convirtió en objeto de reflexión tan pronto como exigió al observador no tomar a la representación al pie de la letra, sino que, sobre todo buscara en la obra la idea artística"³⁷. Estas nuevas consideraciones que sugieren figuras como Durero, Leonardo, Alberti o Vasari, demuestran ser un indicio para afirmar que probablemente los artistas distinguían entre el *artista* como alguien creativo y espontáneo, y el *artesano* como un hacedor de algo útil. Esta diferenciación entre dichos términos refuerza la visión wittgensteiniana previamente mencionada sobre la coexistencia de significados, ya que podemos notar que los conceptos no poseen límites fijos ni una esencia única, sino que se agrupan gracias a un parecido de familia. Es decir, los elementos de un concepto pueden estar relacionados con una red de similitudes parciales y permitir la coexistencia de múltiples sentidos en distintas prácticas de uso. Así, en el caso del Renacimiento, podríamos sostener que los términos *artista* y *artesano* son diferentes para los artistas.

Comprender que existía esta distinción es el primer paso para mostrar que en el Renacimiento es posible hablar del término *artista* en sentido de creador, original, espontáneo. Además, nos permite suponer la posibilidad de que el término *artista* en la oración atribuida a los contenidos mentales de Sofonisba, podría ser entendido en relación con la capacidad creadora. En el siguiente apartado, con el análisis de la expresión *yo soy*, se abordará más sobre estos planteamientos particulares.

36. Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2010), 623.

37. Belting, *Imagen y culto*, 628.



Sobre la expresión “Yo soy” y el autorreconocimiento

Uno de los conceptos que más ha inquietado a los filósofos del lenguaje y de la mente es el *yo*. Preguntas relacionadas a cuál es su naturaleza o qué papel juega en las acciones de los individuos han estado en el centro del debate de las últimas décadas. En lo que sigue, buscaré mostrar que cuando una persona dice “Yo soy” se reconoce a sí misma como agente de acción, ya que es capaz de comprender que está involucrada en una situación específica, y esta capacidad de autorreconocimiento es lo que le permite actuar de una manera determinada.

Uno de los filósofos que ha indagado sobre este asunto es John Perry. Según él, los contenidos mentales que tenemos sobre nosotros mismos (pensamientos, creencias, deseos, etcétera) se obtienen de una manera autoinformativa³⁸. Esto significa que se trata de un tipo de conocimiento que no puede ser transferido ni producido por otro individuo, pues depende de una relación pragmático-epistémica única que cada individuo mantiene consigo mismo. Esa relación implica técnicas epistémicas y pragmáticas. Desde el punto de vista epistémico, podríamos decir que cada uno de nosotros recibe una información sobre sí mismo, es decir, podemos percibirnos y obtener datos sobre nuestro estado. Puedo saber que tengo una mancha en el pantalón mediante la vista, o puedo saber que tengo un dolor en cualquier parte de mi cuerpo. Ahora bien, esa información sobre nosotros mismos nos permite generar acciones, y es ahí donde entra la dimensión pragmática. Podemos realizar diferentes acciones con nuestro cuerpo como moverlo, apretarlo, hacerlo rebotar. Esta relación epistémica y pragmática sólo es posible gracias a que poseemos un *yo*.

De acuerdo con Perry³⁹, el *yo* es un agente-relativo que está presente en cada uno de nosotros. En otras palabras, el *yo* no es una sustancia separada con un referente fijo, sino que su referencia cambia según quién lo enuncia. Para ilustrar esta idea, podemos imaginar que nuestra mente es como un computador, dentro del cual hay una carpeta llamada *yo*. La información contenida en esa carpeta se adquiere de manera exclusiva, a través de una relación pragmático-epistémica. Esta carpeta es distinta de otras carpetas mentales que corresponden, por ejemplo, a los nombres de nuestros amigos o familiares como Alberto, Claudia, Marta, e incluso difiere de la carpeta que designa nuestro propio nombre. Tanto la carpeta

38. John Perry, *Thinking about the Self* (Londres: Hackett Publishing Company, 2011), 19, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511732355>

39. John Perry, *Thinking about the Self*, 14.



del yo como la carpeta que tiene nuestro nombre residen en un mismo archivo mental, pero no son la misma. Esa vinculación permite que la información que obtenemos sobre nosotros mismos sea atribuida por y hacia nosotros mismos.

Retomando la oración que se le ha atribuido a Sofonisba, "Yo soy artista", la cual puede ser concebida como una creencia, analicemos lo siguiente. En primer lugar, en esta creencia aparece el indexical primario yo, el cual implica un autorreconocimiento. En segundo lugar, el término *artista* se presenta como algo que el sujeto predica de sí mismo y, como se explicó en el apartado anterior, este término puede entenderse en relación con la capacidad creadora de quien lo enuncia.

Por lo tanto, para que Sofonisba se dé ese autorreconocimiento como artista primero debe existir un reconocimiento de sí misma. Siguiendo la explicación de Perry, esto implica que la carpeta del yo de Sofonisba debe estar operando. Si imaginamos que un día Sofonisba mancha con pintura uno de sus vestidos y dice: "Yo tengo una mancha en mi vestido", podríamos suponer que esa información la obtuvo de una forma exclusiva, es decir, de una manera que nadie más podría haberla obtenido. Sólo ella puede referirse a sí misma gracias a su carpeta del yo. La situación se complicaría si imaginamos que, en algún momento, Sofonisba pierde la memoria. En ese caso, no podría reconocerse, y resultaría complejo suponer la existencia del autorreconocimiento.

Teniendo en cuenta lo anterior, consideremos las siguientes expresiones:

1. Sofonisba es Sofonisba
2. Yo es Yo
3. Yo soy Sofonisba

En (1) y (2) no se produce un autorreconocimiento; únicamente en (3) puede hacerse visible dicho autorreconocimiento, pues es donde nos damos cuenta de que la carpeta del yo de Sofonisba está funcionando estrechamente con la carpeta que designa su nombre. Una vez explicado este reconocimiento primario, podemos avanzar y preguntarnos: ¿existen evidencias de que Sofonisba se autorreconocía como artista? La respuesta es afirmativa, y a continuación presentaré algunas pruebas que lo demuestran.

Se sabe que Sofonisba fue una pionera del autorretrato femenino⁴⁰. Aunque muchos de sus autorretratos seguramente tuvieron fines propagandistas, varios

40. Pollock y Parker, *Maestras Antiguas*, 47.



de ellos muestran que van más allá de la mera propaganda. El estilo que maneja en estas obras revela una gran maestría en la pintura. Entre los autorretratos que se todavía se conservan están *Autorretrato tocando la espineta* (1555), *Autorretrato en miniatura* (1556), *Autorretrato con caballete* (1556) y *Bernardino Campi pintando a Sofonisba* (1559). En este último Sofonisba se aleja de las representaciones tradicionales y se convierte en “generadora de nuevas vías”⁴¹. Valdivieso, en su texto *Autorretrato femenino*⁴², destaca que Sofonisba es pionera en un nuevo tipo iconográfico: la metapintura, es decir, un cuadro dentro de un cuadro. Esto se evidencia claramente al observar que, en dicho autorretrato, la pintora se representa a sí misma dentro de un lienzo que está siendo pintado por su maestro, Bernardino Campi. Adicionalmente, Sofonisba crea un juego interesante con el espectador, situándolo en un lugar significativo, pues no es simplemente un observador externo, sino que se sitúa en el lugar de quien está siendo retratado. Esto implica que el espectador, de alguna forma, está dentro de la composición y tiene una mirada más íntima de lo que sucede en la escena. Esto mismo lo hará posteriormente Velázquez en su obra *Las Meninas* (1656). Otro aspecto que se puede observar en esta obra es que Sofonisba no sólo es la creadora, sino que también es objeto de representación. Esta doble posición que asume la autora con su pintura permite una reflexión aguda sobre los dos roles que históricamente han desempeñado las mujeres en el arte. Aunque el rol de objeto de representación ha sido más evidente a lo largo de la historia del arte, el rol de artistas también fue asumido por mujeres que, a pesar las condiciones de opresión en las que vivieron, lograron abrirse paso en el ámbito artístico.

Algunas historiadoras del arte como Jennifer Higgie y Susie Hodge han estudiado el tema del autorretrato femenino y coinciden en afirmar que estas autorrepresentaciones implican un acto de autorreconocimiento de las mujeres artistas. En su libro *The mirror and the Palette*, Higgie comenta que

Un autorretrato (...) puede decir algo más general sobre la condición humana – no es solo un reflejo de alguien que se retrata, es más bien sobre quienes son ellos, y que piensan y sienten sobre el mundo. Esto puede ser usado para significar la religiosidad del artista o su irreverencia o esto puede funcionar como una tarjeta telefónica para mostrar las habilidades de un pintor.⁴³

41. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 83.

42. Mercedes Valdivieso, “El autorretrato Femenino”, en *Pensar las diferencias*, comp. Mercedes Vilanova (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994), 98.

43. Higgie, *The mirror and the Palette*, 17.



Esto sugiere que a través de los autorretratos es posible interpretar el mundo interior de las artistas. En el caso de Artemisa Gentileschi, algunas estudiosas han coincidido que sus autorrepresentaciones destacan una fortaleza y valentía inigualables. En cambio, en el caso de Sofonisba, se resalta sobre todo la intención de presentarse y autorreconocerse como artista.

Cabe recordar la obra *Autorretrato con caballete* y la inscripción que Higgie atribuye a Sofonisba. Ambas son evidencias de que una de las intenciones de la pintora era presentarse como creadora. En la obra previamente referenciada, es evidente que Sofonisba se muestra como pintora. Hodge, en su libro *Breve historia de las mujeres artistas*, afirma:

Sofonisba Anguissola se presenta, a sí misma como una mujer modesta que está pintando a la Virgen y a Cristo; y el hecho de que decidiera pintarse con la paleta, el pincel y el tiento insinúa que deseaba obtener reconocimiento por su habilidad artística.⁴⁴

La inscripción es una prueba de que Sofonisba se considera la creadora de sus pinturas, subrayando que fue ella y nadie más quien realizó tanto sus autorretratos como el resto de sus pinturas. Al destacar su singularidad, Sofonisba se distancia de las fórmulas manieristas y se posiciona como una creadora original dentro del panorama artístico de su tiempo.

Respecto a las condiciones objetivas particulares de Sofonisba, conviene destacar aspectos que podrían respaldar su originalidad en sus creaciones. El primero se refiere a la relativa independencia que tuvo al realizar sus obras. A diferencia de sus contemporáneas, Sofonisba no estuvo constreñida por una autoridad familiar superior diestra en la pintura. No trabajó ni en el taller de su padre o esposo, ya que ninguno de ellos se dedicaba a la pintura. Si bien asistió a talleres de reconocidos pintores, no permaneció demasiado tiempo en ninguno de ellos. Entonces, podríamos decir que esta itinerancia permitió que Sofonisba se librara de anquilosar estilos ajenos y se dedicara a desarrollar su autonomía creativa. Kusche resalta el singular naturalismo de la pintora y señala que una de las particularidades de sus obras es la vitalidad que transmite en cada una de las representaciones de las personas retratadas⁴⁵. Podríamos decir que Sofonisba era una pintora que retrataba almas, que veía esa parte psicológica que se esconde tras el cuerpo de una persona.

44. Susie Hodge, *Breve historia de las mujeres artistas* (Barcelona: Blume, 2020), 42.

45. Kusche, *Sofonisba Anguissola en España retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa*, 404.



El segundo aspecto por destacar tiene que ver con la independencia económica que logró Sofonisba. Como se mencionó en la sección dedicada a su biografía, gracias a los estipendios y regalos que recibió durante su servicio como dama de honor de la reina Isabel de Valois, la pintora pudo llevar una vida relativamente holgada. Además, tras la trágica pérdida de su primer esposo, heredó todas las posesiones que estaban a su nombre, lo cual fortaleció su autonomía económica.

En conclusión, la creencia de Sofonisba Anguissola sobre su identidad como artista refleja un autorreconocimiento como creadora de sus obras, algo inusual para una mujer del Renacimiento. Su vida y obra no demuestran únicamente una conciencia aguda de su propio talento, sino también una intención de ser reconocida como autora. A través de sus autorretratos y su posicionamiento social, Sofonisba no sólo desafió las convenciones de género de su época, sino que sentó la bases para nuevas formas de representación en la historia del arte.

Metodología

El presente artículo adoptó una metodología analítica, cuyo propósito principal fue descomponer una totalidad en sus partes constitutivas. Esta división permitió examinar cada elemento de manera independiente, fuera de su marco específico, y contrastarlo con otros. No obstante, esta perspectiva analítica no se consideró en ausencia de su contraparte, la síntesis, ya que todo análisis parte de un todo previamente sintetizado y, a su vez, conduce a una nueva síntesis. En este texto se analizó principalmente la oración “Yo soy artista” atribuida a Sofonisba Anguissola, a partir de algunos planteamientos de la filosofía del lenguaje.

Para llevar a cabo esta metodología, se inició con la atribución de la creencia “Yo soy una artista” a Sofonisba, una prolífica pintora del Renacimiento. Las razones que se encontraron para realizar dicha atribución residen principalmente en sus autorretratos, que reflejan la capacidad inventiva de la autora y su destreza compositiva.

Una vez justificada esta autoatribución, se prosiguió con su análisis. En primer lugar, se examinó el concepto de *artista* a la luz de la definición propuesta por Larry Shiner en su libro *La invención del arte*. Esta definición fue problematizada a partir de la teoría conceptual clásica, según la cual los conceptos se definen mediante condiciones necesarias y suficientes. Dicha teoría permitió evidenciar



que las definiciones históricas de *artista* y *artesano* ofrecidas por Shiner siguen el modelo de la teoría conceptual clásica. Posteriormente, se presentaron críticas a esta perspectiva a partir de los planteamientos del historiador Hans Belting y de la noción de *juegos del lenguaje* que Ludwig Wittgenstein propone en su texto *Investigaciones filosóficas*. Estas críticas permitieron comprender el término *artista* dentro de un contexto específico de uso, en el cual puede coexistir con otros significados. En segundo lugar, se examinó la expresión “Yo soy” a partir de los planteamientos del filósofo del lenguaje John Perry. El andamiaje conceptual propuesto por Perry permitió abordar conceptos como la relación pragmático-epistémica del *yo*, los cuales explican la relación autoinformativa que mantenemos con nosotros mismos. El análisis de la expresión “Yo soy” permitió afirmar que cuando alguien dice “Yo soy x” está autorreconociéndose, ya que es capaz de mantener una relación exclusiva consigo misma. Este análisis condujo a una síntesis general que se evidenció en el significado de la proposición atribuida a Sofonisba “Yo soy una artista”.

Además de este análisis proposicional, se realizó un análisis representacional, ya que se examinaron algunas obras de Sofonisba, en particular *Sofonisba con cabelleto* (1556) y *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola* (1559). Estas obras permitieron sustentar que la autoatribución realizada por la artista trascendió lo que había señalado Shiner. Sofonisba no se consideraba una simple artesana, sino una pintora que recurría a su propia inventiva y creaba obras originales. Esta idea no fue respaldada sólo por el análisis de sus pinturas, sino también por la evidencia proporcionada por la crítica de arte Jennifer Higgie, quien cita la siguiente inscripción hecha por la pintora: “Yo, Sofonisba Anguissola, soltera, soy igual a las Musas y a Apeles tocando mis canciones y manejando mis pinturas”.

Finalmente, una de las conclusiones plausibles de esta investigación es que la creencia atribuida a Sofonisba nos lleva a pensar que lo que ella buscaba expresar era que se reconocía a sí misma como una mujer creadora. Este autorreconocimiento revela un aspecto significativo de Sofonisba: que era consciente de su capacidad inventiva y no estaba determinada por las ideas que otros le atribuían.

Bibliografía

- [1] Aristóteles. *Poética*. Traducido por V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1999.
- [2] Bartoli, Fabio. *Un mismo lado del mundo. La seducción donjuanesca y la decisión fáustica de Kierkegaard y Kafka*. Pereira: Casa de Asterión Ediciones, 2022.



- [3] Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2010.
- [4] Borin, Françoise, “Imágenes de mujeres”. En *Historia de las mujeres del Renacimiento a la edad moderna*. Editado por Georges Duby y Michelle Perrot, 230-267. Madrid: Taurus, 2000.
- [5] Burke, Peter. *El Renacimiento Europeo Centros y Periferias*. Barcelona: Crítica, 2000.
- [6] Caso, Ángeles. *Las olvidadas: Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona: Editorial Planeta, 2005.
- [7] Comune di Cremona. *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* [Catálogo de exposición]. Cremona: Comune di Cremona, 1994.
- [8] De’ Medici, Lorenzo. *El secreto de Sofonisba*. Barcelona: Ediciones B, 2009.
- [9] Díaz, Concha. “Sofonisba Anguissola en Génova”. *El Cuaderno de Sofonisba* (blog), 30 de diciembre de 2015. <https://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2015/>
- [10] Gimeno, María. “Queridas Viejas”. Conferencia performativa, Museo Nacional del Prado, Madrid, 9 de abril de 2015.
- [11] Gombrich, Ernest. *La historia del arte*. Londres: Phaidon Press Limited, 2008.
- [12] Higgin, Jennifer. *The mirror and the Palette*. New York: Pegasus Books, 2022.
- [13] Hodge, Susie. *Breve historia de las mujeres artistas*. Barcelona: Blume, 2020.
- [14] Hufton, Olwen. “Mujeres, trabajo y familia”. En *Historia de las mujeres del Renacimiento a la edad moderna*. Editado por Georges Duby y Michelle Perrot. Barcelona: Taurus, 2018.
- [15] Kusche, María. “Sofonisba Anguissola en España retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa”. *Archivo Español de Arte* vol. 62, no. 248, (1989): 391-420.
- [16] Margolis, Eric y Stephen Laurence. “Concepts and Cognitive Science”. En *Concepts core readings*. Cambridge: Londres, 1999.
- [17] Mayordomo, Concha. “María Eugenia de Beer”. *Concha Mayordomo* (blog), enero 2018. <https://conchamayordomo.com/2023/11/04/maria-eugenia-de-beer/>
- [18] Museo del Prado. *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* [Catálogo de exposición]. Museo Nacional del Prado, 2019.
- [19] Perry, John. *Identity, personal identity, and the Self*. Londres: Hackett Publishing Company, 2002.
- [20] Perry, John. *Thinking about the Self*. Londres: Hackett Publishing Company, 2011. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511732355>
- [21] Pizan, Cristina. *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela, 2024.
- [22] Pollock, Griselda y Rozsika Parker. *Maestras Antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Traducido por Raquel Vázquez Ramil. Madrid: Akal, 2021.

- [23] Porqueres, Bea. *Sofonisba Anguissola*. Madrid: Archivos Vola, 2018.
- [24] Shiner, Larry. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2023.
- [25] Valdivieso, Mercedes “El autorretrato Femenino”. En *Pensar las diferencias*, compilado por Mercedes Vilanova, 97-124. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994.
- [26] Vasari, Giorgio. *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- [27] Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Editorial Trotta, 2021.





ARTÍCULO

El triunfo de los juguetes de plástico en tres óleos de Pablo Ferrer

Leopoldo-Edgardo Tillería-Aqueveque



Edición 21 (Enero-junio de 2025)
E-ISSN 2389-9794



El triunfo de los juguetes de plástico en tres óleos de Pablo Ferrer*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.119399>

Leopoldo-Edgardo Tillería-Aqueveque**

Resumen: este artículo desarrolla la hermenéutica de una etapa temprana en la pintura del artista visual chileno Pablo Ferrer. Una suerte de clinamen en el que colisionan, por un lado, las pinturas de historia de gran formato y, por otro, la exploración de Ferrer con óleos de igual formato que las parodian en una escenografía armada con héroes de plástico. El método seguido es el de caso único y el enfoque aplicado, a partir de una filosofía del arte, la hermenéutica de Ricoeur. Se concluye con varias metáforas vivas, como que el probable *pop art* de Ferrer es una nueva naturaleza de la línea Playmobil de los setenta o que la rigidez del plástico sería la precarización de lo heroico. Como en un cuento de Kafka, queda tiempo para la última metáfora: ¿es acaso Pablo Ferrer —el creador de estas tres naturalezas muertas— un viajero del tiempo que descubrió en el plástico la piedra filosofal?

Palabras clave: escenografía; héroe; juego; maqueta; Pablo Ferrer; parodia.

* **Recibido:** 18 de marzo de 2025 / **Aprobado:** 27 de julio de 2025 / **Modificado:** 22 de septiembre de 2025. El artículo es producto de una investigación y no contó con financiación.

** Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Actualmente es académico e investigador asociado de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO) de Santiago de Chile.  leopoldotilleria@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Tillería-Aqueveque, Leopoldo-Edgardo. "El triunfo de los juguetes de plástico en tres óleos de Pablo Ferrer". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 21 (2025): 77-96. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.119399>





The triumph of plastic toys in three oil paintings by Pablo Ferrer

Abstract: the work develops a hermeneutics of an early stage in the painting of the Chilean visual artist Pablo Ferrer. A kind of clinamen in which, on the one hand, large-format history paintings collide, and, on the other, Ferrer's exploration with oil painting of the same format, which parody them in a stage set armed with plastic heroes. The method followed is that of a single case and the approach applied, based on a philosophy of art, Ricoeur's hermeneutics. It concludes with several live metaphors, such as, for example, that Ferrer's probable pop art is a new nature of the Playmobil line of the seventies or that the rigidity of plastic would be the precariousness of the heroic. As in a Kafka story, there was time for the last metaphor: Is Pablo Ferrer –the creator of these three still lifes– a time traveler who discovered the philosopher's stone in plastic?

Keywords: scenography; hero; game; model; Pablo Ferrer; parody.

O triunfo dos brinquedos de plástico em três pinturas a óleo de Pablo Ferrer

Resumo: a obra desenvolve uma hermenêutica de uma fase inicial da pintura do artista plástico chileno Pablo Ferrer. Uma espécie de clinamen em que, por um lado, as pinturas históricas de grande formato colidem com a exploração de Ferrer com pinturas a óleo do mesmo formato, que as parodiam numa encenação com heróis de plástico. O método utilizado é o do caso único e a abordagem aplicada, baseada numa filosofia da arte, a hermenêutica de Ricoeur. Conclui com várias metáforas vivas, como, por exemplo, que a provável *pop art* de Ferrer é uma nova natureza da linha Playmobil dos anos setenta ou que a rigidez do plástico seria a precarização do heroico. Como num conto de Kafka, houve tempo para a última metáfora: Será Pablo Ferrer – o criador destas três naturezas mortas – um viajante do tempo que descobriu a pedra filosofal em plástico?

Palavras-chave: cenografia; herói; jogo; modelo; Pablo Ferrer; paródia.

Agradecimientos

A Pablo Ferrer, por el lujo que significa acceder a su pintura, seducidos por la vulgaridad estética del plástico. Eso, ya es mucho para una oxidada filosofía del arte.



Introducción

Junto con resistir la probable crítica a un cierto anacronismo estético de mi parte, lo que pretendo en este artículo es hacer reflotar el papel de la filosofía del arte en la comprensión de la obra. De modo que este escrito no aspira a nada más, pero tampoco a nada menos que a convertirse en aproximación a una filosofía de la pintura, en este caso, la del artista visual y académico chileno Pablo Ferrer¹.

Es necesario establecer los lindes de esta tentativa hermenéutica, ya que irán por dos vías que dejan a la vez expuesto y blindado el centro cordial del problema. Por un lado, está la metodización de la filosofía. Coincidimos con Calabrese (1993) en cuanto a que

la estética ya no es concebida absolutamente como el ámbito del juicio sobre lo bello, o quizá sobre lo sublime. Es pensada, más bien, como una disciplina filosófica general, y no como un sector de la filosofía al que se confiaría en préstamo 'lo bello' o 'el arte'.²

Por otro, está la fórmula de la misma filosofía estética, expresada, v. g., por el segundo Schelling en consonancia con el fundamento de su *Sistema*. Se trata

1. Pablo Ferrer Keith nació el 30 de marzo de 1977, en Santiago. Entre los años 1999 y 2002 estudió Licenciatura en Artes en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre 2003 y 2004 obtuvo el Magister en Artes Visuales en la misma institución. Desde el año 2002 y hasta la fecha se ha desempeñado como académico en la Universidad de Chile, la Universidad Católica y la Universidad Diego Portales. Premios y distinciones: 2002, *Reflexión Pictórica sobre dos intenciones en la representación figurativa*, Proyecto FONDART, Santiago, Chile. 2004, *Épico*, Premio Proyecto Convocatoria 2004, Galería Gabriela Mistral, Consejo Nacional de la Cultura, Santiago, Chile. 2005, *Welcome to the Jungle*, Proyecto FONDART, Consejo Nacional de la Cultura, Santiago, Chile. Algunas de las exposiciones en las que ha participado son, 2007: *Ortopedia*, de la que formaron parte las tres obras que se citan en este trabajo. Galería Animal, Santiago. 2017: *Panderetas*, que reúne un grupo de pinturas de pequeño formato y en las que se observan escenas con una pequeña narrativa. 2018: *D21 Proyectos de Arte*, Santiago, *Otras caídas*, compuesta por una serie de pinturas sobre papel de gran formato. 2022-2023: *Repeticiones*, Museo de Artes Visuales. 2024: Proyecto Cabo de Hornos, *Los paisajes italianos de Macul*, Centro Patrimonial Posada del Corregidor de Santiago.

2. Pietro Kobau, "Justificar la estética, justificar la estetización", en *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, comp. Gianni Vattimo (Barcelona: Gedisa, 1999), 75.



entonces de una filosofía del arte dotada epifánicamente por un absolutismo estético, en el sentido de una reivindicación de la autonomía de su *ratio* estética³.

Sin embargo, hay dos cuestiones de las que tiene que hacerse cargo esta introducción. La primera, es la justificación de Pablo Ferrer como sujeto de esta investigación. Pues bien, aparte de su condición de académico y formador de otros artistas, Ferrer es un pintor chileno que lleva décadas dedicado a las artes visuales, en un recorrido que ha tenido distintas estaciones de perspectivas y estilos (las tres obras presentadas acá son una inequívoca prueba de ello). Eso de suyo ya hace interesante, si es que no indispensable, este acercamiento con visos de estudio.

La segunda cuestión se refiere al momento en que hace zum este recorrido, a la etapa o al estilo de la pintura de Ferrer que determina esta escala. Y si bien una posible respuesta espera discutirse a la luz del propio texto, por ahora diré que me llamó profundamente la atención o, para decirlo en los términos de Baudrillard, me sedujo reciamente ver cuadros en gran formato –pintados hace más de veinte años– con muñequitos de plástico parodiando obras de la tradición europea, como lienzos de Pedro Pablo Rubens o de Jacques-Louis David.

Eso ya es una cuestión provocadora, casi benefactora de un alegato en favor de la filosofía del arte.

Esbozo de la teoría del juego de Baudrillard

En el pensador francés, ante todo, hay un juego serio. Pero no por eso será un juego trascendente, aunque sí podría ser un juego de vida o de muerte como, por ejemplo, el juego de *agón* y de *alea* de *El juego del calamar*, la serie surcoreana de Netflix. En realidad, el juego de Baudrillard es una manera de presentación de la seducción⁴, y trata de otro nombre que el filósofo galo le da al mundo, con la salvedad de que este otro nombre no buscaría explicar el mundo, sino razones de los artificios simulados que han precipitado la caída de su significado⁵.

3. Tonino Griffero, “¿Por qué el arte y no, más bien, la filosofía? Notas marginales a la primera ‘estética’ de Schelling”, en *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, comp. Gianni Vattimo (Barcelona: Gedisa, 1999).

4. Jean Baudrillard, *De la seducción* (Madrid: Cátedra, 2000).

5. Joaquín Calomarde, *Los objetos penúltimos* (Madrid: Huerga y Fierro, 1997).



Caemos en esta extraña ontología —es decir, somos seducidos— mediante un curioso tipo de juego del cual hasta ahora sólo sabemos que no tiene la trascendencia de los milenarios juegos de destino. Los juegos de los dioses del Olimpo no son, por ende, juegos de seducción, pero sí lo fueron los juegos de Tenochtitlan en el México antiguo, donde juego y sacrificio eran las dos caras de una misma moneda.

El corazón de esta enigmática forma de juego es la abolición de las determinaciones o legalidades naturales de la vida y de la muerte. El juego del filósofo de Reims se separa del principio del placer y al mismo tiempo del principio de realidad. ¿Cómo? Enganchándose, fijándose y fundiéndose con el principio (hasta ahora considerado como una especie de bastardo por la ontología oficial) de hechizo de la regla y de toda la esfera de transformaciones que esta permite. Entrar en este juego es entrar en un sistema ritual de obligación (no es, pues, ni un amago ni una pantomima de nada) y su intensidad proviene de esta forma iniciática y carente de todo fundamento.

Es como si la regla del juego fuese una bola de nieve decorativa, de esas que al moverlas salen las partículas blancas volando por todo el interior de la burbuja de cristal, a su manera, con sus posibilidades, siguiendo sus propios códigos físicos de miniatura navideña. Bola de nieve, pero regla al fin.

Y entonces, ¿qué queda del juego? Nada. Y no queda nada porque el juego no tiene historia, ni memoria, ni acumulación interna; su esfera no tiene residuo. Ni siquiera se puede decir que queda algo fuera de él⁶.

Metodología

El método usado ha sido necesariamente un híbrido que rescata la razón de la muestra y, a la vez, se hace cargo de la epistemología invocada. El tipo de diseño ha conducido a la elección del método de caso único⁷, que corresponde al artista visual chileno Pablo Ferrer Keith⁸. Las unidades de observación son tres de sus obras: *Still life 1* (2002), *Still life 2* (2002) y *Still life 4* (2003), escogidas por medio

6. Baudrillard, *Seducción*, 129.

7. Robert E. Stake, *Investigación con estudio de casos* (Madrid: Morata, 1998).

8. Pablo Ferrer ha autorizado por escrito, vía correo electrónico, el uso de las imágenes digitales correspondientes a las tres obras seleccionadas en este trabajo.



de un muestreo teórico⁹. Así mismo, se estima que el caso elegido satisface el criterio de caso paradigmático¹⁰, es decir, equivale a un caso seleccionado para poder desarrollar una metáfora referente al ámbito de interés del estudio.

Desde el punto de vista del enfoque adoptado, me he centrado en las posibilidades hermenéuticas que ofrece la “teoría” de Paul Ricoeur, en especial, a partir de la mediación en su *corpus* de las nociones de texto y metáfora. A sabiendas de que el “contenido” de las obras de Ferrer no constituye un texto en sentido “ortodoxo”, es posible pensar la expresión estética de estos tres óleos como una cierta metáfora narrativa. Porque no es verdad que las tres naturalezas muertas de Pablo Ferrer no remitan a ninguna idea, sino que la idea remitida debe ser interpretada según el estatus de la obra de arte. Es más, el propio Ricoeur, afortunadamente, utiliza el término obra (*work*) para establecer esta suerte de parangón con el texto puro: “The contextual action requires in the same way our second polarity, that between singular identification and general predication; a metaphor is said of a ‘principal subject’; as a ‘modifer’ of this subject, it works as a kind of ‘attribution’”¹¹.

Con relación a las limitaciones del método, hay dos que son bastante predecibles. Una es inherente a la hermenéutica utilizada y tiene que ver con el concepto de lenguaje que, en la experiencia del francés, parece significar exclusivamente acción del habla o del texto escrito. En todo caso, es un hecho que los problemas de sentido, de significancia y hasta los concernientes a una definición suficiente de la idea de lenguaje, exceden ostensiblemente el puro acto del habla o el texto puesto en palabras. Así que, casi como un pie forzado, sortearé esta primera limitación con un simple guiño a la posibilidad de adecuación del método.

La segunda limitación está en el campo del acceso presencial a la obra. Por distintos motivos, los tres trabajos de Ferrer sólo los he podido observar de manera digital, donde se pierde un rendimiento más articulable con la expresión original de cada pintura. Sin embargo, el tratamiento informático de los archivos ha sido, con seguridad, el más apropiado, teniendo en cuenta los elementos de código fuente y de resolución de las imágenes.

9. Rubén Cuñat, “Aplicación de la teoría fundamentada (*grounded theory*) al estudio del proceso de creación de empresas”, XX Congreso Anual AEDEM 2. Palma de Mallorca, 2006, <https://producciocientifica.uv.es/documentos/63c9edd69bb1c6154be57eda>

10. Bent Flyvbjerg, “Five misunderstandings about case-study research”, *Qualitative Inquiry* vol. 12, no. 2 (2006): 219-245, <https://doi.org/10.48550/arXiv.1304.1186>

11. Mario Valdés, ed., *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination* (University of Toronto Press, 1991), 308.

Still life 1 (La última cena, académico español)

La primera obra de esta serie, titulada *Still life 1* (ver figura 1) forma parte, junto a otras pinturas de gran formato, de un momento –esquivo, a propósito del uso del sustantivo *estilo*– en el que Ferrer, si no coquetea, al menos desplaza su búsqueda pictórica a algún punto del apropiacionismo, que se entiende como “el procedimiento dentro de las artes visuales por el cual la obra cita, copia, reconstruye, hibrida, manipula imágenes y les asigna nuevos significados”¹².

Así pues, *Still life 1* ha sido preparada, primero, como una especie de maqueta en miniatura para luego llegar mediante el uso de la fotografía a la elaboración final de la pintura (en este caso, *La última cena* de un académico español). Lo curioso, o tal vez lo absolutamente previsible, es que la maqueta de esta primera obra tiene como protagonistas a los militares de élite del equipo G.I. Joe, los famosos juguetes lanzados al mercado por Hasbro en 1964, y quienes, en la forma de muñecos articulados de plástico, son manipulados y dejados por el artista en posición casi catatónica.

¿Qué es lo problemático entonces o, para decirlo como lo veo, lo resueltamente seductor de este montaje épico-histórico-representacional de plástico de Ferrer? Varias cosas, y de la mayor importancia.

Primero. *Still life 1* se planta como un oxímoron de la pintura contemporánea, algo así como una combinación técnico-tecnológica entre la estructura (la maqueta en miniatura), la fotografía como mediadora de los atributos de la imagen en transformación (luz, colores o, usando un término del propio Ferrer, carnaciones) y, como remate, la construcción del óleo en gran formato.

Segundo. La idea seminal del académico español permanece intacta en la tela de Ferrer. Porque, a decir verdad, el episodio de la santa cena –perteneciente a la cuna del cristianismo– se ha impuesto por sí mismo como tema predilecto en la expresión



12. María Alexandra Guerrero, “El poder se nutre de dogmas. El apropiacionismo en la obra de Herman Braun-Vega”, *Letras* vol. 92, no. 135 (2021): 177-190, <http://www.scielo.org.pe/pdf/letras/v92n135/2071-5072-letras-92-135-177.pdf>



de varios grandes maestros de la pintura a lo largo de la historia¹³. En tal sentido, sería incorrecto hablar de apropiación pura, ni siquiera de iconoclasia. ¿Por qué? Porque nos hallamos en la médula del arte, o, para decirlo de una vez y citando a Ferrer, porque lo que hay en la escenificación de estas pinturas es una “relación precaria con respecto a los modelos originales”¹⁴.

Por ahora basta, si se me permite la reducción, con que el óleo del chileno disponga, como una suerte de indicios, de los siguientes atributos: la figura de Cristo, el personaje de plástico con el cintillo blanco en su cabeza que, siguiendo la tradición, abraza y consuela a su discípulo más amado, Juan, quien durante la sagrada cena le preguntará cuál de ellos lo va a traicionar; y la reunión de los doce apóstoles en torno a la mesa, asunto que Ferrer resuelve con su mejor carta, la ubicación del equipo G.I. Joe alrededor de Jesús.

Ninguno mira al espectador, demostrándose así que ciertos “manierismos” de la pintura europea, por ejemplo, el que Judas casi siempre aparezca mirando al observador, Ferrer ni siquiera los ha considerado. Y aquí adquieren sentido las palabras del artista, cuando reconoce que en esta muestra de pinturas de juguetes de plástico que remedan la “nobleza” de la pintura, no se trata sino de “pintura hablando de pintura, y, de alguna forma, vaciándola y delatándola desde la misma tradición”¹⁵.

13. Ya el arte bizantino presentaba *La última cena* en el Codex Rossanensis, un manuscrito datado en el siglo VI y escrito en letras de plata y oro. En el Gótico, Pietro Lorenzetti pintó, entre 1310-1320, la Última cena en espléndidos tonos dorados en la Basílica inferior de Asís. En el Renacimiento temprano, Giotto di Bondone realiza en 1325 su fresco de *La última cena* en la Cappella degli Scrovegni de Padua. Andrea del Castagno la pinta entre 1445-1450, con marcadas tonalidades rojas, rosas y púrpuras. En el Barroco veneciano, a su vez, Francesco Bassano, el Joven, la pintó en un óleo sobre tela h. 1586. El Manierismo también produjo varias santas cenas. Agostino Carracci, el propio Greco, el español Luis Tristán, el flamenco Otto van Been y el veneciano Tintoretto, entre otros, plasmaron su aparente artificialidad en sus magníficos óleos. Llama la atención la oscuridad de la pintura de Tintoretto, quien muestra una *Santa cena* en perspectiva y con la luz apenas concentrada en la aureola de Cristo, quien se halla rodeado de ángeles y de la llama del Padre. En el Rococó, y en un lienzo que nos resulta en algún sentido parecido a la obra de Ferrer, sobre todo por las torsiones de algunos de los discípulos y la presencia del perro y los jarros de agua o vino en el piso, Giovanni Battista Tiepolo pinta su conocido óleo, entre 1745-1747. Saltándonos varios estilos y períodos, consignemos la obra de Dmitri Zhilinsky, pintor ruso del Realismo simbólico. El cuadro, realizado en el 2000, lleno de dramatismo y de la persistencia de tonos blancos y grises claros, confronta una mesa abundante en comida y bebida con la angustia y tristeza de los discípulos. Por último, dos obras que responden a estilos aparentemente antagónicos: por el lado del Surrealismo, la hecha por Salvador Dalí en 1955, y en el que el único rostro que pintó el español es el de un joven y lampiño Jesús (algunos dirán, afeminado), sobre quien se alza, casi abrazándolo, el torso desnudo y los brazos abiertos de quien debemos suponer es Dios Padre. Y por el lado del *pop art*, podemos admirar el trabajo del 2013 de la artista japonesa Tomoko Nagao, quien, *apropiándose* de la obra de Leonardo da Vinci (el título de la serigrafía es *LUC con MC, Easyjet, Coca-Cola, Nutella, Esselunga, IKEA, Google y Ladygaga*), diseña una colorida, succulenta y ultravendida impresión sobre papel en distintos formatos.

14. Jorge Cabieses y Pablo Ferrer, *Épico: de Liliput a Brobdingnag* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004), 14.

15. Cabieses y Ferrer, *Épico*, 12.



Este segundo punto, a su vez, está afianzado en dos atributos del Judas de Ferrer: su indumentaria y cabellera blanca (recordemos que el amarillo simbolizó por mucho tiempo la traición), y la bolsa con las treinta monedas de plata que logra verse colgando de su rígida mano derecha como prueba material de la conjura.

Tercero. Muñequitos de combate parodiando a Cristo y sus apóstoles. La primera relación observable entre *Still life 1* y el juego de Baudrillard, aunque suene de Perogrullo, es la que se da entre los conceptos de “juego” y “juguete”.

Figura 1. *Still life 1*



Fuente: *Still life 1* (2002), [Pintura] por Pablo Ferrer, óleo sobre tela, 250 x 130 m. (Ferrer, 2012).



Este juego “con” juguetes (la maqueta primitiva) es transformado por la técnica de Ferrer en un juego “de” juguetes, cuya maleabilidad proviene de esta forma ritual (los combatientes del equipo G.I. Joe puestos aleatoriamente en su lugar) que no tiene fundamento por ningún lado, no responde a una tendencia de la post posmodernidad, no satisface una hipótesis de ninguna hermenéutica poético-religiosa, no es un juego de “realidad aumentada” recreado por la pintura, ni tampoco una expresión forzosamente iconoclasta. Así pues, los “congregados” de *Still life 1* están pintados con una lógica distinta, que no deja nada a la suerte y que, debido a su desconocido algoritmo, permite que la ecuación del juego siempre se resuelva de manera exacta.

De ahí que la pose final de los apóstoles de Ferrer sea justamente esa, la de la regla de la seriedad, la de una virtual mesa de póker.

Still life 2 (El rapto de las hijas de Leucipo, Pedro Pablo Rubens)

El siguiente óleo, *Still life 2* (ver figura 2), es un refrito de *El rapto de las hijas de Leucipo*¹⁶, del pintor barroco de la Escuela flamenca Pedro Pablo Rubens¹⁷. También hay en esta varios puntos que resaltar.

Primero. La obra salta del mundo de la pintura religiosa al de la pintura mitológica. Inexcusablemente, el óleo de Ferrer debe mostrarse como una nueva escenografía con maquetas. No obstante, al tratarse de Rubens o, para decirlo

16. Según la mitología griega, Cástor y Pólux, hijos de Leda, la princesa etolia que más tarde sería la madre de Helena de Esparta, y de Tíndaro, el primero, y del mismísimo Zeus, el segundo, deciden, inflamados de amor y con la complicidad de Eros, secuestrar a sus primas Febe e Hilaíra, hijas del príncipe Leucipo de Mesenia y sacerdotisas de Atenea y Artemisa, quienes se encontraban comprometidas con Idas y Linceo, hijos de Afareo. En respuesta por el rapto, Idas y Linceo dieron muerte a Cástor. Pólux, que era inmortal por ser hijo de Zeus, persuadiría después a su padre para que hiciera inmortal también a su hermano Cástor. Según el relato, ambos gemelos se alternarían en el Olimpo y en el Hades.

17. La creación de *El rapto de las hijas de Leucipo* responde, primero, al momento que Rubens vivía en la Corte de los príncipes de los Países Bajos meridionales, el que no era ajeno a las cada vez más exclusivas demandas de obras de arte que, por su parte, hacían los mecenas de la época. Segundo, la temática de la obra calzaba perfectamente con el estilo del maestro flamenco, el que, como es sabido, combinaba sensualidad, luz, color y un refinado dibujo. De este modo, Rubens immortalizó el episodio mitológico del rapto de Febe e Hilaíra con una concentración asfixiante de personajes (todos se pueden encuadrar dentro de un círculo), cuál de todos pintados con más detalles. En una escena que desborda volumen y profundidad, los musculosos Cástor y Pólux, la desnudez de las carnes brillantes de las hijas de Leucipo, los caballos encabritados, además del mismo Eros y un angelote que lo acompaña, pero sobre todo sus poses dramáticas y sensuales, dan la impresión de un enjambre vivo de agresividad y vulnerabilidad, de masculinidad y de femineidad, en fin, de divinidad y humanidad barrocas.



bien, de los grandes maestros de la pintura europea, el problema (la parodia, la apropiación, la tensión del plástico versus la academia, la escala, etc.) se convierte en un verdadero transformador ontológico: “En un momento la pintura es una especie de apoteosis y después es una vulgar maqueta”¹⁸.

Hay en la obra una suerte de tren de transformación. Es decir, en ningún momento Ferrer deja “fuera de borda” la historia que Rubens quiso representar. Con una teatralidad que pende de lo material, el artista chileno traslada a su lienzo los mismos personajes del pintor europeo, aunque su énfasis parece puesto en la tenacidad, en el color y en el brillo del plástico, que cumple sagradamente la tarea de reciclar las carnes duras y blandas de los cuerpos contorneados de Rubens.

De hecho, las figuras de *Still life 2* nos recuerdan a aquellos juguetes de Playmobil de los años setenta, que juegan ahora con sus formas viejas, duras y brillantadas a remedar la pintura barroca.

Segundo. Los personajes son puestos en poses tan inverosímiles que es esperable que los rasgos rubensianos se pierdan en esta exploración. Por cierto, y es lo que trato de argumentar, la propia materialidad de la obra constituye por sí misma un canje de posibilidades estéticas.

Cástor, el gemelo experto en domar caballos (convertido en combatiente de plástico con cinco granadas cruzadas en el pecho, gafas *vintage* y un par de extravagantes guantes negros), está pintado con su torso casi completamente girado, reflejando, por una parte, una suerte de máxima articulación del juguete, y, por otra, la desbordante habilidad del jinete para subir a una de sus primas a su bien portado corcel. Fiel a la trama original, Pólux, el gemelo hijo de Zeus, se presenta, igual que su modelo barroco, con la fuerza suficiente para levantar, una en cada brazo, a Febe e Hilaíra. Su facha de peligroso luchador queda confirmada por su musculado tórax, su intimidante calva y, sobre todo, por su imponente mostacho al estilo del “hombre más fuerte” de cualquier circo del mundo.

Hasta cierto punto, los Dioscuros de Rubens y los de Ferrer guardan un cierto parecido, en especial por su vestimenta (una el remedo de la otra), y sus barbas y bigotes. Sin embargo, las mujeres raptadas de ambos óleos tienen más diferencias que similitudes. En esta segunda naturaleza muerta, lo novedoso o, si se quiere, lo autoparódico de las hijas de Leucipo es precisamente su vestimenta, que no deja de ser una combinación de prendas ochenteras.

18. Cabieses y Ferrer, Épico, 20.



Es tentador decir que la joven que se halla en la parte baja del cuadro luce una tenida flúor a lo Olivia Newton-John o a lo Alicia Bridges, pero eso —quizá— sería ir demasiado lejos.

Hay una consecuencia producto del material que Ferrer quiere transportar a su pintura, y es que los volúmenes, la sensualidad y los pliegues de las carnes de las doncellas de Rubens se pierden o “mueren” en su farfalleo de colores, brillos y estructuras de plástico con forma de mujer.

Quedan por hacer mención los caballos, Eros y su angelote, protagonistas aparentemente menores de la escena y que, a pesar de esto, resultan decisivos con su carga natural para coincidir con Ferrer en su idea de apoteosis. Los magníficos corceles, uno crema y el otro un alazán tostado que casi podemos tocar en su dureza, perfección anatómica y artificiosidad. Y Eros y su acompañante, completamente indiferenciados, como bebés intentando volar o flotar (aunque carezcan de alas), transparente uno (el que en el cuadro de Rubens está a la izquierda representando a Eros), un poco más oscuro el otro, pero ambos haciendo con sus manitas el mismo gesto siniestro, una mueca como de triunfo o, al menos, de alborozo por el rapto.

Tercero. El juego del rapto como un juego sin sujeto. Si seguimos al pie de la letra a Baudrillard, notamos que el cuadro de Ferrer nos mete a todos en alguna parte del juego: a sus personajes, a nosotros como espectadores, a él mismo y, agregaría, a Rubens. La tesis entonces sería que la regla del juego no tiene sujeto y su manera de mostrarse poco importa, pues lo verdaderamente relevante es su observancia y el vértigo que se deriva tanto de esta como de su transgresión.

Figura 2. Still life 2



Fuente: Still life 2 (2002), [Pintura], por Pablo Ferrer, óleo sobre tela, 304 x 256 cm. (Ferrer, 2012).

Ahora, que algo carezca de sujeto en pleno post posmodernismo, luego de las sucesivas estocadas dadas por la posmodernidad al sujeto moderno, no viene a ser ninguna sorpresa. Lo crucial en esta mitología de plástico es que su regla de funcionamiento no necesita de ningún consenso entre quienes participan en el juego: ni del barroquismo de Rubens, ni de esta suerte de mediación-irónico-reconstructiva de Ferrer, ni de nosotros (que quizá hallamos jugado con estos mismos muñequitos cuando niños), ni menos aún, visto con algo de fantasía, de los personajes de la obra.

Así las cosas, se intuye en *Still life 2* una regla del juego que mantiene como ombligo la idea del rapto; “obliga” a los juguetes de Ferrer a teatralizar dicha





escena, aunque parezcan renunciar al principio de equilibrio, y nos hace dudar sobre el estilo involucrado en la obra: si es arte pop, una figuración realista, una intervención del expresionismo fauvista sobre el arte clásico, una mezcla exotérica de lo anterior o, tesis por la que me inclino, nada de eso.

El azar del juego de Ferrer parece, pues, totalmente “abolido” por la jugada de un sujeto inaparente, un sujeto del que sólo queda el vértigo de un juego en el que unas probables piezas de Playmobil parodian una obra maestra de Rubens. Pero el vértigo se esfuma, como el aire de la mano del despiadado Keyser Söze, en la clásica escena de la película de culto de los noventa, *The Usual Suspects*¹⁹.

Y si se esfuma el vértigo, el juego, a fin de cuentas, también acaba.

Still life 4 (Napoleón cruzando los Alpes²⁰, Jacques-Louis David)

Saltan a la vista, en esta última obra, tres aspectos relacionadas con una heurística aleatoria de sus protagonistas.

19. *Los sospechosos de siempre*, thriller policial dirigido en 1995 por Bryan Singer y producido por PolyGram Filmed Entertainment.

20. La pintura también se conoce como *Napoleón en el paso de San Bernardo*. Jacques-Louis David (1748-1825) pintó cinco versiones de ella entre 1800-1805. La original, actualmente en el museo del castillo de Malmaison, en la ciudad de Rueil-Malmaison; la versión creada para el castillo de Saint-Cloud, hoy en el palacio de Charlottenburgo en Berlín; la llamada primera versión de Versalles, colgada en el Palacio de Versalles; la versión conocida precisamente como la versión de Belvedere, hoy en el palacio homónimo en Viena; y, por último, la segunda versión de Versalles, expuesta en el mismo palacio. Si bien no se trata de hacer un análisis minucioso de cada una de estas cinco pinturas, es importante señalar algo de su génesis, lo que daría una mejor comprensión a la impronta y estilo del cuadro del pintor francés. David fue un representante del Movimiento Neoclásico. Puntualmente en el arte, y en el caso de David, este se inspiró en modelos escultóricos y en la mitología griega para la realización de sus obras. También fue un activo participante de la Revolución Francesa y estuvo alineado fuertemente con las ideas de Bonaparte. En 1800, Napoleón cruza los Alpes por el paso de San Bernardo, hazaña que les permitió a los franceses obtener la victoria en la Batalla de Marengo, ya que arribaron sorpresivamente por esa ruta. Este audaz episodio quiso ser conmemorado a través de una pintura que le hiciera justicia y fuese un registro para las futuras generaciones. Así, se le encargó prestamente a David *Napoleón cruzando los Alpes*. En las cinco versiones de la obra, vemos a un Napoleón enteramente idealizado, representado su gesto épico con austeridad y severidad, al estilo neoclásico. Hay tres detalles del óleo que tienen que ver con este énfasis en la severidad y, yo diría, en la heroicidad, encargada veladamente por Bonaparte. Primero, el gesto que en la paleta de David representa con la mano diestra del militar la férrea voluntad de Napoleón por conseguir su objetivo. Podría asimismo reflejar la orden estilizada a sus tropas para que le sigan, las que al fondo —y este sería el segundo detalle— avanzan con su artillería. Tercero, está la inscripción en las rocas del paso. David ha decidido pintar en primer plano, tres rocas con los nombres del propio Bonaparte, de Aníbal y de Carlo Magno. La roca más grande corresponde a la de Bonaparte, en un símbolo evidente de que el “pequeño corso” debiera ser recordado, mediante este óleo, como el sucesor de los otros dos míticos generales que también cruzaron el San Bernardo.



Primero. ¿Cuál es, de las cinco, la versión de Jacques-Louis David que se recrea en *Still life 4* (ver figura 3)? Esta es una pregunta que no estoy en condiciones de responder con absoluta eficiencia, pues ello requeriría, si se pudiese sonsacar la respuesta de Ferrer, vulnerar el espíritu hermenéutico. Por lo mismo, tomaré sólo los indicios que el artista pone en juego a modo de escenografía. Partiré, pues, por el final de lo apuntado en la última nota al pie.

De los tres atributos estéticos que ahí se nombran (la presencia de la artillería francesa, el gesto de conquistador que Bonaparte mantiene con su mano derecha y la inscripción en primer plano de su nombre sobre una roca del paso), el único que vemos replicado en la pieza de Ferrer es la seña con la mano diestra de un reconstruido Napoleón. Aunque por una cuestión de diseño de la maqueta que ha servido de modelo, el dedo índice de Bonaparte no logra apartarse del resto de la mecánica mano, lo que hace imposible que les dé alguna orden a unas inexistentes tropas.

En una primera aproximación, se pudiera decir, cromática, vemos que ninguno de los “cinco Napoleones” corresponde exactamente al retratado por Ferrer. Si nos guiamos por el rojo encendido de la capa de este Napoleón, un elemento clave en su ropaje de general, queda de inmediato descartada la versión original (la de Malmaison), en la que la capa del corso es una mezcla entre amarillos oro y sol toscano. En un segundo acercamiento, y jugándome una conjetura que de seguro sería tachada enseguida por Ferrer, me parece que el único Napoleón que podría encajar con la versión maquettata, aunque conflictivamente, sería el Napoleón de Belvedere, por el simple argumento de que, además de la capa roja, tienden a tener un parecido con el óleo del chileno el caballo de Bonaparte (gris, en este caso) y el delineado fondo con esas enormes masas de hielo y un cielo encapotado.

Evidentemente, el color del caballo del Napoleón de Ferrer es crema, un color ni cercano a ninguno de los cinco corceles pintados por David (dos blancos, dos grises y uno pardo); pero, por la vía de la analogía, la versión de Belvedere debiera ser, en este ejercicio, el mejor arquetipo. Sin embargo, lo más seguro es que *Still life 4* escape a cualquier equivalencia con las versiones del pintor francés. Girando la mirada, que el *Napoleón cruzando los Alpes* de Ferrer no tenga su homólogo en ninguno de los cinco retratos hechos por David, no significa otra cosa que se trata de una especie de mezcla, de conversión de la “pureza” de la pintura en la aparente “vulgaridad” del plástico. De este modo, *Still life 4* nos apabulla con la búsqueda infructuosa de un modelo que en realidad sólo existe como parte de un juego de *alea* que carece de fundamento.



Es posible realizar una última observación sobre este espécimen de cola blanca con vivos dorados, al que monta un solitario Napoleón con sombrero de ala corta azul, gafas oscuras y un bigote que no alcanza ni para mostacho. Si se gira, desde su clásica posición con las dos patas delanteras alzadas hasta una completamente horizontal, resulta ser el mismo caballo crema de *Still life 2*, incluidas su bien arreglada crin y la rienda pegada a su poderoso cuello. En otras palabras, absoluto desparpajo respecto de la “nobleza” de la pintura o, cambiando la metáfora, un efectismo renovado por lograr una construcción pictórica que se haga más “visible”.

Figura 3. *Still life 4*



Fuente: *Still life 4* (2003), [Pintura], por Pablo Ferrer, óleo sobre tela, 250 x 210 cm. (Ferrer, 2012).



Segundo. ¿Retrato ecuestre o pintura histórica²¹? Por lo pronto, es preciso delimitar mejor la economía denominativa de la obra. Con riesgo de parecer forzosamente ecléctico, si bien me auxilia el mismo Ferrer cuando admite que “un muñeco de plástico de tamaño humano se vuelve algo mucho más inestable entre lo animado e inanimado”²², considero que el “género” de *Still life 4* calza estupendamente con cualesquiera de estas definiciones o con ambas a la vez, como una suerte de *pintura ecuestre-histórico-heroica* o, en el mejor de los casos, siguiendo el hilván del artista plástico chileno, con ninguna de las dos, sino santamente con una “escena transformándose en una escenografía y la expresión del cuerpo en pose”²³. Una definición perfecta de naturaleza muerta.

Tercero. Cuando hablábamos de *metodización* de la filosofía, sentamos, sin darnos cuenta, las bases para hacer una analogía con la *regla* del juego de Baudrillard. Es decir, una regla del método, pero no una legalidad de este.

Así que el juego de tensión de “cosas” de Ferrer, el de una reconstrucción metodizada del color y la materia como esencialidades del lenguaje de la pintura, decía, no tiene nada de azaroso, pero sí mucho o todo de aleatorio. El juego sigue siendo “un sistema sin contradicción [...]. Por eso no podríamos reírnos de él. Y si no puede ser parodiado, es porque toda su organización es paródica”²⁴.

Retomando la idea del filósofo francés, preguntamos: ¿existe parodia alguna más hermosa de la estética del arte que someterse con toda la intransigencia de la materialidad y el concepto a los elementos del *alea* o a lo absurdo y, seguramente, irreverente de una regla?

En un número indefinido de veces, que en esta oportunidad el *alea* cortó en seis, *Napoleón cruzando los Alpes* se reprodujo hasta convertirse en *Still life 4* por medio de un síndrome esencialmente aleatorio, tanto así que ni siquiera pudimos encontrar, seducidos por esta nueva *performance*, el modelo original del famoso caballo de Napoleón.

21. La pintura ecuestre es considerada un subgénero del retrato, que consiste en que las obras de arte representan un caballo con la figura principal del personaje retratado, particularmente en una escena de monta, a diferencia, v. g., de un retrato equino, en el que el personaje principal, como se deduce, es el caballar. A su vez, la pintura histórica se puede definir como aquella “pintura que representa una escena narrativa de muchas figuras en eventos reales o legendarios, especialmente aquella de estilo académico y con un tema destinado a transmitir sentimientos nobles”. Tesoro de Arte & Arquitectura, Pintura de historia, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (s. f.), <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033898>

22. Cabieses y Ferrer, *Épico*, 25.

23. Cabieses y Ferrer, *Épico*, 25.

24. Baudrillard, *Sedución*, 140-141.



Conclusión

Saldando cuentas con el enfoque y el método utilizados, el artículo se ha hecho cargo de varias *metáforas vivas* fruto de la observación de los óleos de Ferrer. Por fortuna, algunas de ellas las ha sugerido el propio artista, con la distancia reversible de los años en las que fueron pensadas. Enunciaré, indistintamente, las cinco que me parecen más paradójicas o, en algunos casos, impertinentes:

1. La metodización de la parodia es una desconocida regla del juego de *alea*.
2. La fórmula de la *razón estética* del segundo Schelling como el rendimiento de la pintura hablando de pintura, vaciándola y delatándola desde la propia tradición.
3. El probable *pop art* de Ferrer, una nueva naturaleza de la línea Playmobil de los setenta.
4. La rigidez del plástico como la precarización de lo heroico.
5. El combatiente de juguete como artefacto del *alea*.

Una segunda cuestión es en qué queda, al final del día, esta especie de tensión que Pablo Ferrer ha llamado con tanta lucidez, a guisa de la mutación de los originales en estas versiones cosificadas, efecto de seducción y expulsión a la vez. Al retener la feliz expresión de Baudrillard, creo que el vértigo del juego que “abole el azar” equivale exactamente a aquella tensión que problematiza el chileno.

Porque ¿cuáles eran las probabilidades de que, en una rehechura de la santa cena, los apóstoles fueran los combatientes originales de G.I. Joe, pero con un Judas similar al retratado por Juan de Juanes o Rafael Sanzio? ¿O las de que, en *Still life 2*, la clásica luz de Rubens y la comentada carnalidad de sus personajes, fuese remplazada por los colores neón y la rigidez de los juguetes maquetados, provocando una fascinación inconceptuable por una temática de la tradición convertida en acto de equilibrio, sólo posible en el mundo de la economía del juguete? ¿O de que el Napoleón bigotudo y montado sobre el mismo caballo de Cástor (que Ferrer convirtió en caballito de carrusel) se haya constituido, bajo una desconocida, pero indecible regla, en la sexta versión de la serie *Napoléon cruzando los Alpes*, iniciada por David en 1800?



Un último punto cruza embozadamente los tres óleos de Ferrer: el concepto de heroísmo²⁵. Es evidente que los miembros del equipo de G.I. Joe, que hacen las veces de los trece congregados a la santa cena en *Still life 1*, funcionan a partir de su naturaleza de muñecos militares como héroes de un plástico incombustible.

Más problemático es identificar a los héroes en *Still life 2*. Manteniendo una fidelidad mítico-filológica, percibo cierto heroísmo arcaico en el rapto cometido por los gemelos Cástor y Pólux. Se trata de algo muy en la línea de lo que designa el griego homérico *kalòs kagathós*, es decir, aquel comportamiento que demostraba de manera irrefutable un conjunto de virtudes propias del guerrero noble y heroico (v. g. coraje, riqueza, alcurnia, eficiencia e impunidad). Como parecen haberlo dispuesto los Dioscuros: “Así lo queremos, así será, ¡y qué!”.

En cambio, en *Still life 4* el heroísmo subsiste en un autoparodiado Bonaparte. Con alguna facilidad, reconocemos en el gran formato la idea original de Jacques-Louis David, esto es, la de un héroe idealizado (por cierto, Napoleón no posó nunca para el cuadro), más allá de que algunos atributos hayan desaparecido o se hayan cambiado por otros menos “regios” (partiendo por el bicornio del retrato). No discutiré acá los méritos de Napoleón Bonaparte para ser considerado un héroe en derecho. Me limitaré a reconocer que el heroísmo, al igual que el ser de Aristóteles, también se dice o, en este caso, se pinta de muchas maneras.

Como en los cuentos de Kafka, queda tiempo para una última metáfora:

¿Es acaso Pablo Ferrer —el creador de estas tres naturalezas muertas— un viajero del tiempo que descubrió en el plástico la piedra filosofal?

25. De las numerosas definiciones que se han dado de heroísmo, me quedaré con la doble del *Thesaurus Dictionary*. “1: conducta heroica, especialmente la que se manifiesta al cumplir un propósito elevado o alcanzar un fin noble. 2: las cualidades de un héroe”. Merriam-Webster, Heroísmo Sustantivo. *Thesaurus Dictionary* (2024), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/heroism>



Bibliografía

Fuentes primarias

- [1] Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2000.
- [2] Cabieses, Jorge y Pablo Ferrer. *Épico: de Liliput a Brobdingnag*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004.
- [3] Ferrer, Pablo. "Pablo Ferrer", Museo Nacional Bellas Artes, 31 de enero de 2012. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40268.html>

Fuentes secundarias

- [4] Calomarde, Joaquín. *Los objetos penúltimos*. Madrid: Huerga y Fierro, 1997.
- [5] Cuñat, Rubén. "Aplicación de la teoría fundamentada (grounded theory) al estudio del proceso de creación de empresas". XX Congreso Anual AEDEM 2, Palma de Mallorca, 2006. <https://producciocientifica.uv.es/documentos/63c9edd69bb1c6154be57eda>
- [6] Flyvbjerg, Bent. "Five misunderstandings about case-study research". *Qualitative Inquiry* vol. 12, no. 2 (2006): 219-245. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1304.1186>
- [7] Griffero, Tonino. "¿Por qué el arte y no, más bien, la filosofía? Notas marginales a la primera "estética" de Schelling". En *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, compilado por Gianni Vattimo, 129-151. Barcelona: Gedisa, 1999.
- [8] Guerrero, María Alexandra. "El poder se nutre de dogmas. El apropiacionismo en la obra de Herman Braun-Vega". *Letras* vol. 92, no. 135 (2021): 177-190. <http://www.scielo.org.pe/pdf/letras/v92n135/2071-5072-letras-92-135-177.pdf>
- [9] Kobau, Pietro. "Justificar la estética, justificar la estetización". En *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, compilado por Gianni Vattimo, 75-107. Barcelona: Gedisa, 1999.
- [10] Merriam-Webster. "Heroísmo Sustantivo". Thesaurus Dictionary, 2024. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/heroism>
- [11] Stake, Robert E. *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata, 1998.
- [12] Tesouro de Arte y Arquitectura. "Pintura de historia". Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. <https://www.aatespanol.cl/terminos/300033898>
- [13] Valdés, Mario, ed. *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Canadá: University of Toronto Press, 1991.



ARTÍCULO

Un Makunaímã transmoderno: trauma colonial y cosmopolítica en el Arte Indígena Contemporáneo - Brasil

Fábio Feltrin



Edición 21 (Enero-junio de 2025)

E-ISSN 2389-9794



Un Makunaímã transmoderno: trauma colonial y cosmopolítica en el Arte Indígena Contemporáneo - Brasil*


 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.118693>


Fábio Feltrin**

Resumen: el objetivo de este artículo es examinar la operación cosmopolítica que Denilson Baniwa y Jaider Esbell compusieron para liberar y retomar la poderosa imagen de Makunaímã, a partir de la restauración de la antropofagia originaria. Asimismo, se busca comprender cómo las imágenes construidas por Gustavo Caboco no sólo denuncian los borramientos etnocidas del trauma colonial, sino que también retoman los lazos con la ancestralidad latente. Para ello, las imágenes fueron analizadas a partir de los debates propuestos por George Didi-Huberman y Giorgio Agamben, en consonancia con las ontologías amazónicas examinadas por Eduardo Viveiros de Castro.

Palabras clave: Arte Indígena Contemporáneo; trauma colonial; profanación; Makunaímã; cosmopolítica.

* **Recibido:** 4 de febrero de 2025 / **Aprobado:** 10 de julio de 2025 / **Modificado:** 18 de septiembre de 2025. Artículo de reflexión derivado de la beca de productividad en investigación del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Brasil (CNPq).

** Doctor en Historia Cultural por la Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil). Profesor asociado del Departamento de Historia y del Programa de Posgrado en Historia de la Universidad Federal de Paraná (Curitiba, Brasil). Investigador del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq).  fabio.feltrin@ufpr.br

 <https://orcid.org/0000-0003-0674-7351>

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Feltrin, Fábio. "Un Makunaímã transmoderno: trauma colonial y cosmopolítica en el Arte Indígena Contemporáneo - Brasil". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 21 (2025): 99-121. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.118693>





A Transmodern Makunaímã: Colonial Trauma and Cosmopolitics in Contemporary Indigenous Art - Brazil

Abstract: the aim of this essay is to examine the cosmopolitical operation that Denilson Baniwa and Jaider Esbell composed to liberate and reclaim the powerful image of Makunaímã, through the restoration of original anthropophagy. Likewise, it seeks to understand how the images constructed by Gustavo Caboco denounce the ethnocidal erasures of the colonial trauma and reclaim the ties with latent ancestry. To achieve this, the images were analyzed based on the debates conducted by George Didi-Huberman and Giorgio Agamben in consonance with the Amazonian ontologies examined by Eduardo Viveiros de Castro.

Keywords: Contemporary Indigenous Art; colonial trauma; profanation; Makunaímã; cosmopolitics.

Um Makunaimã transmoderno: trauma colonial e cosmopolítica na Arte indígena contemporânea - Brasil

Resumo: o objetivo deste ensaio é examinar a operação cosmopolítica que Denilson Baniwa e Jaider Esbell compuseram para libertar e retomar a poderosa imagem de Macunaíma, a partir da restauração da antropofagia originária. De igual modo, busca-se compreender como as imagens construídas por Gustavo Caboco não só denunciam os apagamentos etnocidas do trauma colonial, como retomam os laços com a ancestralidade latente. Para isso, as imagens foram analisadas a partir dos debates compreendidos por George Didi-Huberman e Giorgio Agamben em consonância com as ontologias amazônicas, examinadas por Eduardo Viveiros de Castro.

Palavras-chave: Arte Indígena Contemporânea; trauma colonial; profanação; Makunaímã; cosmopolítica.

Introducción

En *ReAntropofagia*, obra expuesta en el Centro de Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro en 2019, vemos la cabeza decapitada de Mario de Andrade, en yuxtaposición con la de Grande Otelo³, rodeada de café, maíz, pimienta y

3. Grande Otelo fue un importante actor brasileño que interpretó a Macunaíma en la película homónima de 1969.



la primera edición de *Macunaíma*. El cuadro también incluye una pequeña nota escrita a mano con la siguiente frase: “aquí yace el simulacro Macunaíma. Yacen juntos la idea del pueblo brasileño y la antropofagiaazonada con bordo y pax mongólica. Que de esta larga digestión renazca Makunaimi y la antropofagia originaria que nos pertenece a todos los indígenas”¹.

Figura 1. ReAntropofagia



Fuente: Denilson Baniwa. 2018. Pinacoteca (São Paulo, Brasil). Fotografía tomada por el autor. Imagen de dominio público.

Denilson Baniwa, un nombre importante para lo que se ha convencido llamar Arte Indígena Contemporánea (AIC), ha movilizado un conjunto de operaciones políticas en las cuales el arte contemporáneo emerge como un contradispositivo disruptivo de cierto orden visual en la economía de los intercambios visuales, junto a otros artistas como Gustavo Caboco y Jaider Esbell, quienes también realizan una recuperación de la imagen-cuerpo de Makunaímã. Baniwa ha impulsado una serie de reflexiones visuales

1. Traducido del original en portugués: “aqui jaz o simulacro Macunaíma. Jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordo e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaimi e a antropofagia originária que pertence a todos nós indígenas”.



de denso carácter cosmopolítico sobre el lugar del indígena en el arte y en la sociedad brasileña, así como ha producido desestabilizaciones en los patrones ontoepistémicos que regulan la repetición cotidiana de las múltiples formas de violencia colonial.

La noción de dispositivo es importante para la argumentación de este artículo. Correspondió a Giorgio Agamben traer luz sobre la comprensión foucaultiana del concepto de dispositivo, de la misma manera que lo amplió, ya que para el filósofo italiano, el dispositivo es todo aquello que tiene la capacidad de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”². Por lo tanto, el dispositivo sería la reunión de prácticas visibles e invisibles, aglutinadas en un aparato que construye sujetos, verdades, posiciones en el lenguaje, artefactos y, así, engendra un vasto conjunto de experiencias³. Es un compuesto multilineal, lleno de brechas y fisuras, que se entrelazan y se mezclan a través de variaciones o incluso mutaciones de agenciamiento⁴.

Comprendemos el AIC como una respuesta a las capturas operadas por los dispositivos coloniales, una corrección, como una línea de fuga. Las líneas de fuga son comprendidas por Deleuze y Guattari como movimientos de escape, de ruptura o de resistencia a estructuras rígidas y opresivas, ya sean sociales, políticas, psicológicas o culturales. Son un tipo de movimiento activo, creador, que busca nuevos espacios de libertad y producción, ya que son procesos de transformación que quieren escapar de las formas de organización rígidas o de los sistemas de control y, al mismo tiempo, pueden generar nuevas formas de subjetividad, nuevas prácticas sociales o nuevas estructuras. En un sentido más amplio, una línea de fuga puede ser vista como un vector de cambios, una dirección que va en contra de la norma establecida, ya sea de una manera personal o social⁵.

Este poderoso gesto de venganza contra el tótem del modernismo paulista y contra la propia historia del arte brasileño, puede entenderse como una combinación de dos operaciones: una testimonial-elaborativa y otra profanatoria-restitutiva. Alexandre Nodari y Maria Carolina de Almeida Amaral, en un intento por devolver a la antropofagia su potencia originaria, sugieren que esta va más allá de la simple práctica canibalística, siendo una forma de resistencia cultural y una crítica a la lógica binaria de la metafísica occidental. La antropofagia es vista como un acto

2. Giorgio Agamben, “O que é um dispositivo”, en *O que é o contemporâneo?* (Chapecó: Argos, 2009), 31. Traducido del original en portugués: “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”.

3. Gilles Deleuze, *Foucault* (São Paulo: Brasiliense, 1988), 161.

4. Gilles Deleuze, *Michel Foucault, filósofo* (Barcelona: Gedisa, 1990), 155.

5. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1 (São Paulo: Editora 34, 2011).



de venganza y continuidad de la memoria, donde la relación entre el devorador y el devorado es inestable y cuestionadora, reflejando una dinámica singular de poder y búsqueda de la otredad, pues en el canibalismo ritual, el propósito no es absorber lo diferente en el yo, transformando lo ajeno en identidad, sino permitir que el ser se vea y se comprenda a través de la mirada del otro⁶. Sería una forma de subversión, donde la cultura indígena se apropia y transforma elementos de la cultura europea, creando una marca ontológica, inestable y múltiple, cuyos pronombres no llevan estatus de ente y no se limita a una simple asimilación.

A partir de esta restauración, queremos comprender la operación cosmopolítica de Baniwa como la búsqueda por liberar y recuperar la poderosa imagen de Makunaímã, devolviéndole su fuerza a partir del gesto político más emblemático, la antropofagia, ahora restaurada en su seno originario, en línea de fuga de la colonialidad y sus instancias de validación. Esta búsqueda por el futuro ancestral⁷ y por las múltiples capas de la recuperación de la imagen es el foco de las preocupaciones que motivaron este ensayo.

Coma colonial

Figura 2. *Coma colonial*



Fuente: Gustavo Caboco. 2019. Museo de Arte de la UFPR – MUSA (Curitiba, Brasil).
 Fotografía tomada por el autor. Imagen de dominio público.

6. Alexandre Nodari y Maria Carolina de Almeida Amaral, “A questão (indígena) no Manifesto Antropófago”, *Direito e Práxis Revista* vol. 9, no. 4 (2018): 2461-2502, <https://www.scielo.br/j/rdp/a/nRTJWzK4pkWq8CMwG7Lqz7G/?format=pdf&lang=pt>. Traducido del original en portugués: “o canibalismo ritual é toda uma outra relação entre o próprio e o outro, na qual, ao contrário da visão comum, o objetivo não é incorporar a alteridade na mesmidade, o alheio na identidade, mas outrar-se, ver a si mesmo sob a perspectiva do outro”.

7. Ailton Krenak, *Futuro ancestral* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 39.



Para Walter Mignolo, el pensamiento descolonizado, como consecuencia de la intersección entre las historias locales y los proyectos globales, permite recartografiar las culturas en sus diversos alcances. Por ello, la noción política de “herida colonial” parece fundamental para pensar conceptos, temas y reflexiones desde el lugar de sus emergencias descentradas:

La herida colonial se refiere a la huella dejada por el dolor derivado de las experiencias vividas por los condenados de la tierra. Son experiencias forjadas en situaciones de marginalización, sometimiento, injusticia, inferiorización, dispensación y muerte. La herida colonial, que enfrenta a la arrogancia imperial, las experiencias y subjetividades de los damnés, devienen en condición de posibilidad de una perspectiva donde la [...] pluriversalidad de paradigmas [...] no puede ser absorbida por la historia lineal del pensamiento occidental⁸.

Las experiencias vividas a partir de la “herida colonial” pueden ser señaladas como un hilo conector para la descolonización de la imagen y del pensamiento. En otros términos, la experiencia de la “herida colonial”, sus ejercicios de violencia, silenciamientos y traumas, anuncian el enfrentamiento con las perspectivas de conocimiento eurocéntrico, pretendidamente universales y forjadas desde un lugar privilegiado de enunciación que provoca todo tipo de enterramientos de modos de vida, memorias, prácticas y epistemes; algo cercano a lo que Pierre Clastres llamó etnocidio, como veremos a continuación.

De manera más incisiva, el artista Gustavo Caboco llama a esta herida, “coma”. *Coma colonial* fue una performance ejecutada en el Museo de Arte de la Universidad Federal del Paraná (UFPR), durante la exposición *Netos de Makunaimi: encuentros de Arte indígena contemporânea*, en 2019. Esta noción opera una crítica radical a los efectos continuos de las violencias coloniales sobre los pueblos originarios. Caboco la utiliza para describir un cierto estado de adormecimiento, alienación y pérdida de identidad que afecta tanto a los pueblos indígenas como a la memoria sobre los procesos coloniales, hecho que parece haberse materializado en el *Macunaíma* de Mário de Andrade y sus usos posteriores. En esta línea reflexiva, en *Vaivém*, de 2019, Caboco produce una elaboración sobre la condición de borramiento, silenciamiento y distanciamiento que le fue impuesta a través de siglos de colonización. Nacido en Curitiba, Paraná, el artista tiene una fuerte conexión con el grupo Wapichana de Roraima, tierra natal de su madre. La obra reproduce

8. Walter Mignolo, *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Gedisa Editorial, 2007), 176.



una hamaca que se balancea suavemente entre los dos mundos que constituyen la subjetividad de Caboco. Se trata de un retorno, de un desvío, de la recuperación de su pasado al mismo tiempo que afirma el carácter dual de esta materialización corporal que oscila entre dos mundos.

Figura 3. *Vaivém*



Fuente: Gustavo Caboco. 2019. Museo de Arte de la UFPR – MUSA (Curitiba, Brasil). Fotografía tomada por el autor. Imagen de dominio público.

Caboco nos recuerda que este coma es un estado en el que la conciencia de sí y del otro ha sido suprimida o distorsionada, que lleva a un olvido o desconocimiento de las historias, culturas y lenguas indígenas. Una poderosa metáfora que nos recuerda la parálisis provocada por la colonización, cuya marca no se localiza en un pasado ya superado, como fantaseó el historicismo eurocentrado, sino que se trata de una condición que persiste en el presente, repetida en narrativas históricas, en materializaciones visuales y actitudes sociales que continúan marginando e invisibilizando los mundos indígenas.

De la misma forma que la noción de “herida colonial”, la propuesta de Gustavo Caboco implica un proceso de “despertar” cuya fuerza proviene de la descolonización. Para las poblaciones indígenas, este gesto significa fortalecer las marcas de su ancestralidad, recuperar territorios, imágenes, símbolos y prácticas culturales y espirituales que fueron reprimidas y enterradas. Con ese fin, y en consonancia con Jaider Esbell y Denilson Baniwa, Caboco moviliza el dispositivo artístico como una herramienta privilegiada en este proceso para combatir el “coma colonial”. El arte de Caboco incorpora



frecuentemente elementos visuales y narrativos que desafían las formulaciones estereotipadas de los indígenas y reivindican la complejidad y diversidad de sus expresiones. Esta búsqueda por formas de descolonizar los modos de producción visual, sus agencias y capacidades de creación de otros mundos, propicia la ampliación del arco de alianzas y el compartir de universos referenciales distintos. Al mismo tiempo, interroga con virulencia el racismo epistemológico que marcó y marca la colonialidad visual, en la medida en que el trabajo de elaboración de estos olvidos y reprimidos de los mundos y formas de vida obliterados por la violencia de la colonialidad, hace reaparecer las marcas latentes que sobreviven en las brechas de la violencia colonial. De la misma forma, se trata de articular los silencios que constituyen nuestras sociedades coloniales engendradas por la forma-nación y sus estructuras temporales propias⁹, y construir maneras de articulación y elaboración de estas violencias a partir de estructuras conceptuales que no repliquen la gramática de esa violencia¹⁰.

Los estudios decoloniales enfatizan simultáneamente en la necesidad de cuestionar el saber epistémico occidental/colonial y en el descubrimiento y la valorización de las teorías y epistemologías del sur que piensan con y desde cuerpos y lugares étnico-raciales/sexuales subalternizados, persiguiendo conceptos que compongan otras constelaciones metodológicas. No se trata de una sustitución, sino de instaurar visualidades que engendren epistemologías dispuestas a superar la colonialidad. En esta perspectiva, se reafirma que el problema de la memoria nacional, sus cánones y la cristalización de una visualidad colonial y de la élite, activa la amplitud que el problema de la colonialidad convoca, ya que está asociado directamente a lo que Mignolo llamó “diferencia colonial y geopolítica del conocimiento”¹¹. De ahí surge la propuesta del giro-decolonial, que se constituye de un movimiento teórico, ético, político, práctico y epistemológico que busca cuestionar la lógica de la modernidad/colonialidad. De esta manera se abren posibilidades de aprendizaje mutuo a partir del otro, en la medida en que se mantiene una postura desestabilizadora y decisiva en la relectura de los constructos discursivos que moldearon el pensamiento occidental.

De modo más radical, y apoyado en las modulaciones intelectuales de las formulaciones del AIC, Jaider Esbell argumenta que sin adentrarse en las puertas de las cosmovisiones de los pueblos originarios no hay manera de discutir

9. Valeria Añón y Mario Rufer, “Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente”, *Tabula Rasa*, no. 29 (2018): 107-131, <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.06>

10. Saidiya Hartaman, “Vênus em dois atos”, *Revista eco-pós* vol. 23, no. 3 (2020): 12-33, <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>

11. Walter D. Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Madrid: Akal, 2003), 21.



descolonización pues, por un lado, sin considerar las culturas mezcladas y hoy abiertas para discusión no hay manera de discutir frontera alguna, y por otro, es importante destacar que gran parte de las elaboraciones que emergen en el interior del llamado giro decolonial provienen del norte global¹².

En *O eterno retorno do encontro*, Ailton Krenak sugiere que este encuentro se repite cotidianamente y busca examinar la construcción de la temporalidad engendrada ahí. Este autor afirma que la “idea más común que existe” es aquella en la que el progreso y el desarrollo “llegaron en aquellas canoas que arribaron en la costa y que aquí estaba la naturaleza y la selva, y naturalmente los salvajes”¹³. Esta narrativa continúa siendo la postura que inspira toda la relación de la forma-Estado con las sociedades tradicionales. El vínculo está repleto de borramientos, como nos recuerda el chamán Dani Kopenawa, en *A queda do céu*, al reflexionar que las narrativas de los descubrimientos anuncian un “pensamiento lleno de olvido”¹⁴.

Las palabras de Krenak y Kopenawa parecen encontrar eco en las elaboraciones de Cathy Caruth¹⁵, una de las principales exponentes de lo que se ha convenido en llamar “estudios del trauma”. La autora nos recuerda que el trauma es una especie de respuesta a eventos marcados por la violencia que produce una repetición alienada de ella en el presente. Este retorno del trauma, que instaura una especie de temporalidad propia a él, proviene de la incompreensión del evento. Esto sucede en el caso del olvido respecto al carácter violento del encuentro colonial, pues se presenta una incompreensión, una represión, un silenciamiento que continúa marcando la relación entre culturas en el presente.

El trauma funciona como una estructura de repetición del pasado en el presente que se alimenta por la imposibilidad de simbolización completa de ese evento, exponiendo los límites del lenguaje y su capacidad de representación. Existe allí una noción de temporalidad no lineal y no inscrita en las dinámicas historicistas que aparece en las formulaciones que Freud hace del trauma, desde los recuerdos inconscientes que hacen que la escena reprimida se repita en la vida del paciente

12. Jaider Esbell, “MAKUNAIMA, o meu avô em mim!”, *Iluminuras* vol. 19, no. 46 (2018): 11-39, <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>

13. Ailton Krenak, “O eterno retorno do encontro”, en *A Outra Margem do Ocidente*, org. Adauto Novaes (São Paulo: Minc-FunArte/Companhia Das Letras, 1999), 24.

14. Davi Kopenawa y Bruce Albert, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015), 253.

15. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore/London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1996).



hasta la fijación en el momento del trauma y la situación de ruptura, que haría al paciente sufrir de reminiscencias. Lacan aprehendió de la concepción del trauma su lectura de lo real como desencuentro, como falta, como algo que escapa a lo simbólico. Más que enfatizar la repetición y fijación en el trauma colonial, las imágenes producidas por el AIC parecen proponer lo que llamamos gesto testimonial-elaborativo. Es decir, la presencia del encuentro, el presente del pasado, que no es sólo fijación o sufrimiento, sino que es la potencia que interrumpe la repetición reprimida y anuncia otros encuentros:

Nosotros estamos teniendo la oportunidad de reconocer esto, de reconocer que existe un guion de un encuentro que se da siempre, nos da siempre la oportunidad de reconocer al Otro, de reconocer en la diversidad y en la riqueza de la cultura de cada uno de nuestros pueblos el verdadero patrimonio que tenemos, después vienen los otros recursos, el territorio, las selvas, los ríos, las riquezas naturales, nuestras tecnologías y nuestra capacidad de articular desarrollo, respeto por la naturaleza y principalmente educación para la libertad¹⁶.

Para Krenak, la repetición del encuentro es siempre una nueva oportunidad de reconocer la diferencia, evitando realizar una práctica o un reconocimiento etnocida basado en los axiomas que tratamos. La potencia que Krenak ve en la repetición puede actuar contra el olvido y deshacer la idea común del encuentro criticada por el autor. Este proceso de elaboración no produce respuestas fáciles o una progresión lineal y teleológica de redención completa, sino que activa un constante compromiso crítico a modular, cuyo intento es desestabilizar los cursos de constitución de las memorias colectivas. Por eso, explica Dominik LaCapra, elaborar los procesos sociales de violencia sistémica, como la colonialidad, visaría interrumpir la compulsión a la repetición de esa violencia¹⁷.

Como destaca Liz Dalfré, uno de los puntos centrales de la preocupación de los intelectuales indígenas en sus críticas anticolonialistas y descolonizadoras, con especial énfasis en Silvia Cusicanqui¹⁸, reside en los discursos sobre el pasado y las memorias indígenas, pues la disputa en torno a estos campos, sostiene la investigadora, “se ha vuelto

16. Krenak, “O eterno retorno do encontro”, 28. Traducido del original en portugués: Nós estamos tendo a oportunidade de reconhecer isso, de reconhecer que existe um roteiro de um encontro que se dá sempre, nos dá sempre a oportunidade de reconhecer o Outro, de reconhecer na diversidade e na riqueza da cultura de cada um de nossos povos o verdadeiro patrimônio que nós temos, depois vêm os outros recursos, o território, as florestas, os rios, as riquezas naturais, as nossas tecnologias e a nossa capacidade de articular desenvolvimento, respeito pela natureza e principalmente educação para a liberdade.

17. Domink LaCapra, *Compreender os outros: povos, animais, passado* (Belo Horizonte: Autêntica, 2023).

18. Sílvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakak utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores* (São Paulo: N-1, 2021).



importante en gran parte de la producción indígena como instrumento para la crítica al presente y la elaboración de proyectos alternativos para el futuro”¹⁹. Esto porque tanto el pasado, con sus modos coloniales de control, como la producción, circulación y cristalización de las imágenes, parecen estar en la agenda de intelectuales y artistas indígenas dispuestos a impugnar la sacralidad de determinados discursos e imágenes. La producción de referencias centradas en la memoria de los grupos indígenas, elevándolos no sólo a la categoría de protagonistas, sino especialmente de enunciadores del discurso (visual), instituye un orden otro en los intercambios materiales de los sistemas académicos y de arte, instaurando una “una episteme historiográfica disidente y alternativa, directamente atada a la condición social y cultural de estos agentes”²⁰.

Esta reversión colonial parece estar en el centro del proyecto estético y cosmopolítico de los artistas indígenas, especialmente por los efectos visuales y ontoepistémicos que sus presencias en los espacios formales y de distinción simbólica del arte brasileño convocan. Esbell, en muchas oportunidades, hizo cuestión de decir que él se corporificaba en el lugar de artista y de objeto-arte para hablar de política y de otros sistemas”²¹. Este carácter multinatural y perspectivista del sistema de pensamiento amerindio, que examinaremos más adelante, acentúa el devenir y la transformación como actos continuos del lenguaje, materializados en múltiples expresiones y de acuerdo con los juegos exigidos entre los sujetos en un contexto dado. Para ello, es fundamental la recuperación de su ancestralidad olvidada y enterrada por el coma colonial, rompiendo con la voluntad etnocida de la colonialidad.

La palabra etnocidio comenzó a usarse con la intención de marcar ciertos tipos de experiencia, para los cuales el término genocidio se mostraba inadecuado. Pierre Clastres quiso marcar un nuevo tipo de criminalidad que tenía en su raíz los variados alcances del racismo y sus efectos. Ambos conceptos tratan siempre de la muerte, aunque de forma distinta: mientras el genocidio se refiere al exterminio y destrucción física de una minoría, el etnocidio es la “opresión cultural con efectos largamente aplazados” que busca la destrucción de la cultura de una minoría racial. En resumen, nos dice Clastres, “el genocidio asesina a los pueblos en su cuerpo, el etnocidio los mata en su espíritu”²².

19. Liz Dalfré, “Mundo ao Revés: Sílvia Rivera Cusicanqui e a criação de uma episteme visual para a América Andina”, *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography* vol. 16, no. 41 (2023): 7. Traducido del original en portugués: “tornou-se importante em grande parte da produção indígena como instrumento para a crítica ao presente e a elaboração de projetos alternativos para o futuro”.

20. Dalfré, “Mundo ao Revés: Sílvia Rivera Cusicanqui e a criação de uma episteme visual para a América Andina”, 8.

21. Jaider Esbell, *Jaider Esbell – Coleção Tembete* (Rio de Janeiro: Azougue Press, 2022), 26.

22. Pierre Clastres, *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política* (São Paulo: Cosac Naify, 2004), 56.



El espíritu y la práctica etnocidas, para Clastres, están determinados por dos axiomas: uno que afirma la jerarquía de las culturas y otro que sostiene la superioridad absoluta de la cultura occidental. De ahí la presencia del siguiente principio: si hay algunas culturas superiores y otras inferiores, y la cultura occidental ocupa el puesto más alto y evolucionado de las culturas, ella siempre vería al Otro como un problema, como una mala diferencia. A partir de esto actúa, ya sea a través de la eliminación total de la diferencia (el “pesimismo perverso” del genocidio), o mediante la eliminación progresiva de la diferencia (el “optimismo perverso” del etnocidio). Siendo esto así,

se acepta que el etnocidio es la supresión de las diferencias culturales juzgadas inferiores y malas; es la aplicación de un principio de identificación, de un proyecto de reducción del otro al mismo (el indígena amazónico suprimido como otro y reducido al mismo como ciudadano brasileño). En otras palabras, el etnocidio resulta en la disolución de lo múltiple en el Uno²³.

Las fuerzas performáticas y visuales de Denilson Baniwa, Jaider Esbell y Gustavo Caboco se situaron en la brecha de este deseo etnocida de la colonialidad para promover un amplio proceso público de elaboración de estas violencias. En la misma dirección, recuperan rasgos decisivos de su ancestralidad y abren las puertas para que las cosmovisiones amerindias sean compartidas por públicos más amplios. Todas estas capas cosmopolíticas fueron y son mediadas por el gesto artístico de recuperación y creación de las imágenes para un mundo otro, que forjan un nuevo *topos* ontoepistémico cuya enunciación no está definida por la polaridad dentro/fuera, sino que se aloja en el entremedio de las fronteras que definen cualquier identidad colectiva²⁴.

Testimoniar y elaborar visualmente

De conformidad con el aporte testimonial-elaborativo, es importante subrayar que el testimonio, para liberarse de la opción realista, se dirige hacia lo que llamamos arte. Contra la falsificación de la verdad, el arte se ubica al lado de los discursos que buscan justicia. Aproximar las formas de elaboración de las

23. Clastres, *Arqueología da violência: pesquisas de antropologia política*, 59. Traducido del original en portugués: “é aceito que o etnocídio é a supressão das diferenças culturais julgadas inferiores e más; é a aplicação de um princípio de identificação, de um projeto de redução do outro ao mesmo (o índio amazônico suprimido como outro e reduzido ao mesmo como cidadão brasileiro). Em outras palavras, o etnocídio resulta na dissolução do múltiplo no Um”.

24. Homi K. Bhabha, *O local da cultura* (Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005).



catástrofes, borramientos y violencias al arte implica liberar esta elaboración del deber de representación y de la esfera de la refutación. El arte, por tanto, evita un rasgo testimonial. En contra del historicismo triunfante del siglo XIX, cuyas condiciones de emergencia separaron de manera decisiva sujeto y objeto del conocimiento, este giro testimonial, atravesado por expresiones artísticas, implica a la víctima de las catástrofes en el compromiso y en la trama de su exposición. En lugar de la prueba, el arte testimonial rompió y superó la lógica representacionista de las elaboraciones del llamado historicismo. El arte, activado por el testimonio, se convirtió en aliado de un ejercicio de contra-archivar la barbarie. Se trata de un dispositivo político tanto de cura, como propone la activista Castiel Vitorino, como de un despertar para el otro, como sugiere Jaider Esbell. Ante una imagen, el pasado y el presente nunca cesan de reconfigurarse. La imagen tiene más memoria y más futuro que el ser que la mira²⁵.

Es en este sentido que Jaider Esbell parece cuestionar el secuestro de Makunaimã, ancestral común a varios pueblos, promovido por la historia del arte brasileño en general. En un seminario sobre arte indígena organizado por el Instituto Goethe de São Paulo, en diciembre de 2017, y nuevamente en un evento en la Casa do Povo, en noviembre de 2018, el artista Macuxi expresó su intención de liberar a Makunaimã. Esbell publicó un texto en la revista *Iluminuras*, titulado *Makunaima, meu avô em mim!*, donde refuta la interpretación del personaje como perezoso y sin carácter y, siendo su descendiente directo, se propone traer dimensiones indígenas a la comprensión de esta entidad: “tanto mi abuelo Makunaima como yo mismo, parte directa de él, somos artistas de la transformación. (...) Cuando asumo y reivindico mi lazo familiar con Makunaima, estoy invitando a ir más allá en la discusión de la descolonización”²⁶.

La obra de Jaider Esbell nos enseña a ver las cualidades y multiplicidades de los discursos políticos, las temporalidades que escapan al cronos occidentalizante y, fundamentalmente, cómo las personas humanas y no humanas pueden ser vistas de manera plural, manifestándose en transitoriedad. La serie de trabajos titulada *Makunaimã* expresa las bases de la ontología que subyace al multinaturalismo y lleva con ello los fundamentos de una cosmopolítica por venir. El Makunaimã de Esbell, su abuelo, “es muchos”.

25. George Didi-Huberman, “Devolver a imagem”, en *Pensar a imagem*, org. Emmanoel Alloa (Belo Horizonte: Autêntica, 2015).

26. Jaider Esbell, “MAKUNAIMA, o meu avô em mim!”, 12. Traducido del original en portugués: “tanto meu avô Makunaimã quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação. (...) Quando assumo e reivindico o meu laço familiar com Makunaima, estou convidando a ir além no discutir decolonização”.



El perspectivismo amerindio es una “concepción común a muchos pueblos del continente, según la cual el mundo está habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no humanas”²⁷, que lo aprehenden según puntos de vista distintos. Por eso, Makunaimî es muchos. En las metafísicas amazónicas es posible constatar una unidad de espíritu entre los seres de la selva, a pesar de presentarse en una diversidad de cuerpos, para los cuales Naturaleza y Cultura son configuraciones relacionales, en las que se establecen materializaciones móviles. En la ontología amerindia todas las cosas son estructuras elementales de la vida social, sin jerarquías basadas en identidades fijas. Todo está en el mismo nivel cósmico, pues

todos los animales y demás componentes del cosmos son intensivamente personas, virtualmente personas, porque cualquiera de ellos puede revelarse persona. No se trata de una mera posibilidad lógica, sino potencialmente ontológica. La “perspectividad” —la capacidad de ocupar un punto de vista— es una cuestión de grado, de contexto y posición, antes que una propiedad distintiva de una especie²⁸.

Es desde el interior de esta cosmovisión transmutante que Esbell insiste en decir que la noción de Arte Indígena Contemporáneo es una trampa²⁹. Debemos pensar en esta provocación: se trata de una expresión al mismo tiempo política y que expresa los patrones ontológicos comentados anteriormente. El estatus del ser de las cosas no es un territorio inmóvil, sino que es situacional. Viveiros de Castro se pregunta qué comían los tupinambás cuando devoraban a sus enemigos y la respuesta dada por el antropólogo es la alteridad. En lugar de una composición identitaria marcada por pares excluyentes, en la cosmología indígena uno no existe sin el otro. Del mismo modo, una trampa de caza es la captura de un otro que necesariamente formará parte de este. Jaider Esbell quiere devorarnos y ampliar la red de conexiones. Incluso porque estos artistas saben que llamar a sus producciones *arte* configura un problema, ya que se trata de una noción eurocéntrica y colonial. La trampa está en capturar esta colonialidad, devorarla, y así instaurar lo nuevo que, como dijo Esbell, es adentrarse en la cosmovisión y en la cosmopolítica amerindias. Somos las presas de estos artistas. Con ello, la propia noción de arte se convertirá en otra y, posiblemente, habitando otro territorio

27. Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais: elementos para una antropología pós-estrutural* (São Paulo: Ubu; N-1, 2018), 47.

28. Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais: elementos para una antropología pós-estrutural*, 46. Traducido del original en portugués: todos os animais e demais componentes do cosmos intensivamente pessoas, virtualmente pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar pessoa. Não se trata de uma mera possibilidade lógica, mas potencialmente ontológica. A ‘perspectividade’ – a capacidade de ocupar um ponto de vista – é uma questão de grau, de contexto e posição, antes que uma propriedade distintiva de uma espécie.

29. Jaider Esbell, *Jaider Esbell – Coleção Tembete*.



ontológico, menos fijo, menos violento, menos protocolar. Este gesto implica no solo invertir la antropofagia modernista, sino darle otro sentido.

Como afirman Isabela Frade y Alexandre Guimarães, “ya no es más arte contemporáneo, un ámbito puramente estético, sino que es otro orden de cosas, una cosmopolítica que revierte el sistema en espacio de pajelanza”³⁰, pues la expresión artística se convierte en performance sagrada de las existencias múltiples. La noción de equivocación puede colaborar en este examen sobre las modulaciones simbólicas y los efectos de la propuesta del AIC en la interfaz con el sistema de arte euroamericano y sus (nuestras) bases ontológicas. Pedro Cesarino llama la atención sobre el hecho de que el modernismo no rompió con el binarismo constitutivo de la modernidad y de sus fantasías universales, dado que las dicotomías como mito versus historia, naturaleza versus cultura y arte versus artefacto siguieron operativas³¹. Ilana Seltzer Goldstein afirma que ellas atravesaron el siglo XX promoviendo la “recategorización de las cosas y modos expresivos ajenos”, con base en presupuestos exclusivamente occidentales como la valorización del artista individual y del objeto físico en el proceso artístico³².

Llevar otras ontologías en serio, por tanto, consistiría en comprender los efectos de lo que significa afirmar que las ontologías amerindias son estéticas. Como constatan Els Lagrou y Lucia Hussak van Velthem: “si la perspectiva está en la forma que los cuerpos asumen, y las formas son altamente inestables, pudiendo transformarse unas en otras, la estética se convierte en la clave para vivir esta ontología transformacional”³³. De este modo, “si la cura depende de la posibilidad de mirar el mundo desde otra forma, desde la forma del doble que intenta capturar a su predador, entonces todo gesto de elaboración de las catástrofes y los traumas tiene que ser estético”³⁴, dejando a los muertos en seguridad e impidiendo que el enemigo siga venciendo.

30. Isabela Frade y Alexandre Guimarães, “Arte indígena cosmopolítica: na antropofagia reversa de Jaider Esbell”, *Farol* vol. 25, no. 17 (2022): 80, <https://doi.org/10.47456/rf.v1i25.38031>

31. Pedro Cesarino, “Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte. Relações entre pessoas, coisas e imagens”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol. 32, no. 93 (2017): 3, <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/JttsHD6HVKcHnNFrKqHqgrN/?format=pdf&lang=pt>

32. Ilana Seltzer Goldstein, “Da ‘representação das sobras’ à ‘reantropofagia’: povos indígenas e Arte contemporânea no Brasil”, *MODOS: revista de história da Arte* vol. 3, no. 3 (2019): 68-96, <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>

33. Els Lagrou y Lucia Hussak van Velthem, “As Artes indígenas: olhares cruzados”, *BIB - Revista Brasileira De Informação Bibliográfica em Ciências Sociais* vol. 3, no. 87 (2018): 136, <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461>

34. Lagrou y Hussak, “As Artes indígenas: olhares cruzados”, 137.



Profanar, recuperar y restituir la imagen

En *Breve História da Arte*, Denilson Baniwa cuestiona el borramiento de todas las expresiones artísticas no europeas, denuncia el carácter colonial de este campo y, finalmente, acusa a los europeos de robo. La trampa del AIC parece querer cazar y deglutir esta amenaza. Yendo más allá, el artista parece denunciar que los modernistas no practicaron la verdadera antropofagia, sino que simplemente robaron y silenciaron los signos indígenas, especialmente porque, subraya Baniwa, los indígenas no están en el pasado. Son futuro. Para ello, en el texto-performance leído en la Bienal, Mário de Andrade es degollado, Tarsila tiene la cabeza arrancada y Oswald tiene el corazón arrancado. El correlato de este giro es la demanda por una mayor simetrización, por producir encuentros, profanaciones, tachaduras y contaminaciones, pues fue al sustituir las ontologías relacionales por la oposición entre sujeto y objeto que Occidente se inventó como máquina de conquistar mundos, englobando a todos, incluso a los más resistentes.

Figura 4. *Breve Historia del Arte*



Fuente: Denilson Baniwa. 2018. 33ª Bienal de São Paulo (São Paulo, Brasil). 33ª *Bienal da São Paulo: Afinidades Eletivas – Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018.

Esta máquina de robar mundos saqueó los pasados, los futuros, los modos de vida y las imágenes de los pueblos que fueron construidos como “otros”, jerarquizados y rebajados en su estatuto humano en la acción violenta de la expansión colonial europea. El AIC, especialmente las obras que estamos examinando, parecen operar una recuperación de este mundo a partir de las imágenes secuestradas por la colonialidad y celebradas como monumentos de los blancos occidentalizados.



El término “recuperación” es usado para describir el proceso político y estético de retoma y reivindicación de tierras tradicionales que fueron expropiadas a lo largo de siglos de colonización, ocupación y explotación por parte de la forma-Estado y sus agentes privados. Sobre el gesto de recuperación de la imagen, Denilson Baniwa dijo que los indígenas están

ocupando un territorio simbólico y hegemónico que históricamente construyó un imaginario de la identidad nacional de forma excluyente y discriminatoria. Esta ocupación se verifica justamente por el no reconocimiento de que los indígenas puedan ser productores de Arte y conocimiento más allá de lo que está preestablecido por el imaginario de la Academia y de la sociedad. Los pueblos nativos siempre han sido representados, expuestos y estudiados a través de su silenciamiento. De esta forma, el Arte producido por indígenas, sea cual sea (Artes plásticas, cine, teatro, fotografía, etc.), nunca estará desprovisto de su sentido e intención política, aunque sea de manera inconsciente³⁵.

Este contradispositivo es un acto de lucha y afirmación, no sólo de derechos en el sentido estricto de pertenencia al Estado, sino de institución de una profanación política de las imágenes secuestradas, restituyéndolas no solamente a un uso privado, sino también a las colectividades antes reducidas y borradas en sus singularidades. Es una respuesta directa a las políticas de expropiación cultural y etnocidio que buscaban tanto la explotación económica de las tierras como la eliminación de las culturas indígenas. La recuperación de las imágenes operadas por Baniwa, Caboco y Esbell surge como una forma de rebelión y práctica política que busca compensar las injusticias históricas y restablecer la relación de los pueblos indígenas con sus tierras ancestrales. Es importante destacar que la tierra es más que un recurso económico para los pueblos originarios, es una parte importante de su existencia y cosmogonía. Es vista como una entidad viva y con ella se establecen relaciones de respeto y reciprocidad.

La *ReAntropofagia* de Baniwa y los *Makunaímãs* de Esbell parecen inscribirse en el interior de una de las acciones más urgentes en esta etapa del

35. Denilson Baniwa, “O ser humano como veneno do mundo”, *IHU Online*, no. 527 (2018), <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>. Traducido del original en portugués: “ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de Arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamiento. Dessa forma a Arte produzida por indígenas, seja ela qual for (Artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente”.



capitalismo-colonial-periférico: la profanación de la fuerza visual secuestrada y sacralizada por las instituciones coloniales. La noción de “profanación”, pensada por Giorgio Agamben³⁶, es importante y ocupa en lugar central en su pensamiento en tanto propone un camino para pensar la resistencia al poder y a la sacralización de los sistemas de control y dominación que caracterizan la modernidad.

La sacralización, en este sentido, se refiere a la separación de ciertos objetos, prácticas o lugares más allá del uso común, dotándolos de un carácter intocable que refuerza la dominación y el control. La profanación, por otro lado, es el acto de devolver al uso común lo que fue separado, de “neutralizar” lo que fue sacralizado, abriendo espacio para nuevas formas de libertad, de vida y de producción de sentidos en su compartir común. Profanar una imagen es, por tanto, un acto subversivo que desafía las estructuras de poder estético y sus instituciones sacralizantes y ritualísticas. Inspirándose en Walter Benjamin, especialmente en la idea de que la verdadera tarea revolucionaria es tornar inoperante lo que es tenido como sagrado, Agamben argumenta que la profanación es una forma de resistencia política, pues reactiva el valor de uso de los lazos simbólicos enterrados, liberándolos de su función fetichizada.

La recuperación de la imagen y de la antropofagia originaria instituye una crítica radical a la cultura moderna, donde todo tiende a ser subsumido por una lógica de utilidad y productividad, especialmente cuando estamos tratando del sistema de arte. La profanación rompe con esta lógica, proponiendo una forma de compromiso con el mundo que no está basada en la utilidad, sino en la experimentación y en el redescubrimiento. Al “profanar” la vida, es decir, al devolverla a su estado común y compartible, la profanación se convierte en un acto de resistencia al poder colonial. Por tanto, el AIC parece instaurar una capacidad de abrir espacio para nuevas posibilidades de resistencia y transformación social, reintroduciendo el potencial subversivo que existe en el arte, ya presente en otras esferas de lucha de los pueblos originarios. Al devolver al uso común lo que fue separado, la profanación nos ofrece una vía de reapropiación del mundo.

La profanación operada por la recuperación de la imagen produce un cortocircuito en los modos de construcción de las cadenas comunes del sentido visual. Esta interrupción profanatoria queda evidente cuando *Moema*, de Victor Meirelles, es colocada al lado de *Naturaleza Muerta*, de Denilson Baniwa, en el Museo de Arte de São Paulo. La tensión política y estética del lugar del indígena es escenario para la reflexión contemporánea sobre la colonialidad del ser y las cosmopolíticas amerindias.

36. Giorgio Agamben, *Profanações* (São Paulo: Boitempo Editorial, 2007).

Figura 5. *Naturaleza muerta y Moema*



Fuente: Denilson Baniwa. 2016. Victor Meirelles. 1866. Museo de Arte de São Paulo – MASP (São Paulo, Brasil). Fotografía tomada por el autor en el museo. Imagen de dominio público.

Profanar la imagen —sobre todo la imagen construida sobre el (lugar) indígena— implica restituirla; implica instituir los restos y “tomar de las instituciones lo que no quieren mostrar”: los secuestros, los borramientos, las imágenes olvidadas o raptadas, “para devolverlas a quien tenga derecho, es decir, al ‘público’, a la comunidad, a los ciudadanos”³⁷. Sin embargo, en diálogo con Jacques Derrida, George Didi-Huberman nos recuerda que el acto de restitución debe mantenerse alejado de toda forma de atribución, pues no se trata, ni en el razonamiento del historiador del arte ni en el gesto de los artistas indígenas, de atribuir algo a alguien en términos privados o de anexión de propiedad. Por el contrario, recuperar a Makunaímã y la antropofagia originaria es disolver el secuestro y los sentidos distribuidos por las instituciones formales de la colonialidad. Es devolver al colectivo, a lo común, a lo ancestral y así dibujar futuros otros. Si la imagen (colonizada) posee la fuerza de un dispositivo³⁸, esto es, la capacidad de capturarnos y moldear la subjetividad, las imágenes producidas por los artistas indígenas son, como se dijo, contradispositivos de fuerza profanatoria capaces de arrancar de las imágenes coloniales toda posibilidad de captura, pues “la profanación de lo improfanable es la tarea política”³⁹ de la comunidad que viene, es decir, del “futuro ancestral”⁴⁰.

37. Didi-Huberman, “Devolver a imagem”, 206.

38. Jacques Aumont, *A imagem* (Lisboa: Edições texto & grafia, 2014).

39. Agamben, *Profanações*, 79.

40. Ailton Krenak, *Futuro ancestral* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022).





Este gesto político con la imagen y a partir de la imagen sólo es posible si la comprendemos como una relación y no como una esencia. Para Emanuelle Coccia “la imagen (lo sensible) no es sino la existencia de algo fuera de su propio lugar. Cualquier forma y cualquier cosa que llegue a existir fuera de su propio lugar se convierte en imagen”⁴¹. En este razonamiento, los objetos (el objeto real, el mundo, la Cosa) sólo son perceptibles cuando se convierten en “fenómeno”, es decir, cuando se vuelven imagen. Para realizar tal proceso, las cosas salen de su lugar hacia el medio, que es por excelencia el espacio de absoluta transmisibilidad y de infinita apropiabilidad de las formas. Así, la imagen no es, conforme Coccia, “solo lo absolutamente transmisible, sino también lo infinitamente apropiable: aquello que permite la apropiación de algo sin ser transformado por ella y sin transformar el objeto del que es imagen y semejanza”⁴². En la argumentación del autor, estaríamos marcados por una relación particular que establecemos con las imágenes, mucho más que por su racionalidad. Estamos, en todo momento, lidiando con imágenes; por eso la imagen está siempre en juego y, por tanto, más allá de la determinación. Si la imagen es más que un objeto, si participa en el proceso de simbolización, de atribución de sentidos —si es, en cierta medida, ese proceso—, ella es también el lugar del contagio, de la apertura y de la creación poética de los mundos.

Trascender

Maria da Glória Oliveira nos recuerda la categoría de “transmodernidad”, originalmente propuesta por el filósofo argentino Enrique Dussel⁴³: “señalaría no una salida disruptiva, sino un ‘atravesar políticamente’ la modernidad desde otros lugares de enunciación, en especial de los sujetos y colectividades de ‘mal-nacidos’, excluidos de la condición de humanidad y silenciados”⁴⁴. Se trata, en resumen, de una “modernidad descolonizada”, tachada, profanada y enunciada desde otros modelos temporales.

La modernidad, especialmente la occidental, está marcada por una serie de principios como el racionalismo, el progreso, la autonomía del sujeto y la universalización de la razón. La operacionalización de la crítica a esta noción de modernidad, tanto por pensadores posmodernos como por pensadores latinoamericanos,

41. Emanuelle Coccia, *A vida sensível* (Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010), 59.

42. Coccia, *A vida sensível*, 22.

43. Enrique Dussel, 1492: *o encobrimento do outro (a origem do “mito da modernidade”)* (Petrópolis: Vozes, 1993).

44. Maria da Glória Oliveira, “Quando será o decolonial?”, *Caminhos da História* vol. 27, no. 2 (2022): 69, <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/5438>



apunta a sus contradicciones, como la exclusión de otros saberes, la dominación, los silencios coloniales y las violencias asociadas al proyecto moderno. La posmodernidad, por su parte, surge como una crítica a la universalización de la razón moderna, con énfasis en la fragmentación, la pluralidad y el relativismo. Sin embargo, Dussel considera que los debates movilizados desde el terreno difuso de la posmodernidad muchas veces desconsideran la voz y la perspectiva de los sujetos históricamente marginados, especialmente aquellos del llamado Sur Global y, en ciertos casos, refuerza una forma de escepticismo que puede llevar a la negación de las posibilidades de cambio concreto.

La transmodernidad, por tanto, surge como una crítica y superación tanto de la modernidad como de la posmodernidad, proponiendo una nueva lógica filosófica e histórica que sea capaz de incluir las perspectivas de las poblaciones oprimidas y marginadas. Dussel ve la transmodernidad como una manera de repensar las categorías filosóficas y políticas desde una perspectiva ética centrada en el otro (el “otro” siendo aquellos excluidos o negados por el sistema moderno, como los pueblos colonizados, los indígenas, los negros, las mujeres, entre otros). Es en este sentido que las reivindicaciones de grupos subrepresentados en la sociedad ganan cada vez más relevancia e importancia, y los debates en torno al anticolonialismo y la decolonialidad están en el centro del programa de importantes museos, instituciones culturales, galerías y en los proyectos visuales de los artistas aquí abordados.

El Arte Indígena Contemporáneo, comprendido como este gesto profanatorio-restitutivo transmoderno opera, por tanto, una crítica a la modernidad occidental. Pero no sólo supera el modernismo sino que lo trasciende, promoviendo una Reantropofagia que desafía las narrativas predominantes (muchas de ellas forjadas en el interior de traducciones académicas tradicionales), revelando la complejidad de las relaciones entre cultura y ontología. La idea de “transmodernidad” es una respuesta crítica a las nociones tradicionales de modernidad y posmodernidad, ofreciendo una visión alternativa que busca incorporar y superar los aspectos positivos de ambas épocas. El AIC es, por tanto, más que un retorno al pasado, es una nueva composición que acoge varias perspectivas de un mundo otro por venir.



Bibliografía

Fuentes primarias

- [1] 33ª Bienal da São Paulo: Afinidades Eletivas – Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018.
- [2] Baniwa, Denilson. “O ser humano como veneno do mundo”. *IHU Online*: no. 527, (2018). <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>
- [3] Esbell, Jaider. “MAKUNAIMA, o meu avô em mim!”. *Illuminuras* vol. 19, no. 46, (2018): 11-39. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>
- [4] Esbell, Jaider. *Jaider Esbell – Coleção Tembete*. Rio de Janeiro: Azougue Press, 2022.

Fuentes secundarias

- [5] Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- [6] Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- [7] Añón, Valeria y Mario Rufer. “Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente”. *Tabula Rasa*, no. 29, (2018): 107-131. <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.06>
- [8] Aumont, Jacques. *A imagem*. Lisboa: Edições texto & grafia, 2014.
- [9] Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- [10] Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1996.
- [11] Cesarino, Pedro. “Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte. Relações entre pessoas, coisas e imagens”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol. 32, no. 93, (2017): 1-17.
- [12] Clastres, Pierre. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- [13] Coccia, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
- [14] Cusicanqui, Silvia Rivera. *Ch'ixinakak utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. São Paulo: N-1, 2021.
- [15] Dalfré, Liz. “Mundo ao Revés: Silvia Rivera Cusicanqui e a criação de uma episteme visual para a América Andina”. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography* vol. 16, no. 41, (2023): 1-28.



- [16] Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- [17] Deleuze, Gilles. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- [18] Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.
- [19] Didi-Huberman, George. “Devolver a imagem”. Em *Pensar a imagem*, editado por Emmanouel Alloa, 205-226. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- [20] Dussel, Enrique. *1492: o encobrimento do outro (a origem do “mito da modernidade”)*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- [21] Frade, Isabela, y Alexandre Guimarães. “Arte indígena cosmopolítica: na antropofagia reversa de Jaider Esbell”. *Farol* vol. 17, no. 25, (2022): 14-32. <https://doi.org/10.47456/rf.v1i25.38031>
- [22] Goldstein, Ilana Seltzer. “Da ‘representação das sobras’ à ‘reantropofagia’: povos indígenas e Arte contemporânea no Brasil”. *MODOS: revista de história da Arte* vol. 3, no. 3, (2019).
- [23] Hartman, Saidiya. “Vênus em dois atos”. *Revista eco-pós* vol. 23, no. 3, (2020).
- [24] Kopenawa, Davi y Bruce Albert. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- [25] Krenak, Ailton. “O eterno retorno do encontro”. En *A Outra Margem do Ocidente* editado por Adauto Novaes. São Paulo: Minc-FunArte/Companhia Das Letras, 1999.
- [26] Krenak, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- [27] LaCapra, Domink. *Compreender os outros: povos, animais, passados*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- [28] Lagrou, Els y Lucia Hussak van Velthem. “As Artes indígenas: olhares cruzados”. *BIB - Revista Brasileira De Informação Bibliográfica em Ciências Sociais* vol. 3, no. 87, (2018): 133-156. <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461>
- [29] Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- [30] Mignolo, Walter. “A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade”. En *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, editado por Edgardo Lander, 35-54. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- [31] Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.
- [32] Nodari, Alexandre y Maria Carolina de Almeida Amaral. “A questão (indígena) no Manifesto Antropófago”. *Direito e Práxis Revista* vol. 9, no. 4, (2018).
- [33] Oliveira, Maria da Glória de. “Quando será o decolonial?” *Caminhos da História* vol. 27, no. 2, (2022).
- [34] Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu; N-1, 2018.



La autoconstrucción de la vivienda en México: fuentes y materiales para pensar aportes a la historia de la arquitectura

María-Eugenia Durante



Edición 21 (Enero-junio de 2025)

E-ISSN 2389-9794



La autoconstrucción de la vivienda en México: fuentes y materiales para pensar aportes a la historia de la arquitectura*


 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.118087>

María-Eugenia Durante**

Resumen: ¿quiénes y qué han escrito sobre los procesos de autoconstrucción de vivienda en México? ¿Cómo se legitimaron e institucionalizaron estas formas de producción del espacio? El presente artículo indaga en aportes de diversos campos de estudio y ámbitos de producción intelectual, rastreando los materiales locales que durante la segunda mitad del siglo XX se abocaron a estudiar, analizar y debatir sobre los procesos de autoconstrucción de la vivienda en México. La investigación se apoya en un trabajo de revisión bibliográfica y recurre a herramientas de la historiografía para desplegar la reflexión sobre quiénes escribieron, en qué contextos y qué aportan para pensar una historia de la autoconstrucción. Esta es una revisión necesaria para fortalecer el reconocimiento de otras formas de producción del espacio en la historia de la arquitectura, debido a que desde mediados del siglo XX serán los arquitectos y arquitectas –junto a otros profesionales– quienes encabezarán los esfuerzos por abordar, analizar y escribir sobre esta problemática.

Palabras clave: autoconstrucción; arquitectura popular; historia de la arquitectura; vivienda.

* **Recibido:** 14 de diciembre de 2024 / **Aprobado:** 14 de julio de 2025 / **Modificado:** 12 de septiembre de 2025. Este artículo es producto de una investigación realizada en el marco del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM. Becaria del Instituto de Investigaciones Sociales, asesorada por la doctora Alicia Ziccardi Contigiani.

** Doctora en Estudios Urbanos por la Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina. Docente, extensionista e investigadora en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. ✉ durantemariaeugenia@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0001-5827-8812>

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Durante, María-Eugenia. “La autoconstrucción de la vivienda en México: fuentes y materiales para pensar aportes a la historia de la arquitectura”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 21 (2025): 124-152. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.118087>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Self-built housing in Mexico: sources and materials for thinking contributions to the history of architecture

Abstract: who has written about self-build housing processes in Mexico, and what have they written? How were these forms of spatial production legitimized and institutionalized? This article explores contributions from various fields of study and areas of intellectual production, tracing local materials that, during the second half of the 20th century, focused on studying, analyzing, and debating self-build housing processes in Mexico. The research is based on a literature review, using historiographical tools to reflect on who wrote about these processes, in what contexts, and how they contributed to thinking about the history of self-construction. This review is necessary to strengthen the recognition of these alternative forms of space production in the history of architecture, given that, since the mid-20th century, it has been architects –along with other professionals– who have led efforts to address, analyze and write about this issue.

Keywords: self-construction; popular architecture; history of architecture; housing.

A autoconstrução de moradias no México: fontes e materiais para refletir sobre contribuições para a história da arquitetura

Resumo: quem e o que escreveu sobre os processos de autoconstrução de moradias no México? Como essas formas de produção do espaço foram legitimadas e institucionalizadas? O presente artigo investiga contribuições de diversos campos de estudo e áreas de produção intelectual, rastreando os materiais locais que, durante a segunda metade do século XX, se dedicaram a estudar, analisar e debater os processos de autoconstrução de moradias no México. A pesquisa se baseia em um trabalho de revisão bibliográfica, recorrendo a ferramentas da historiografia, para desenvolver uma reflexão sobre quem escreveu, em quais contextos e o que eles contribuem para pensar uma história da autoconstrução. Uma revisão necessária para fortalecer o reconhecimento dessas outras formas de produção do espaço na história da arquitetura, pois, desde meados do século XX, serão os arquitetos e arquitetas –juntamente com outros profissionais– que liderarão os esforços para abordar, analisar e escrever sobre essa problemática.

Palavras-chave: autoconstrução; arquitetura popular; história da arquitetura; habitação.

Introducción

¿Quiénes y qué han escrito sobre los procesos de autoconstrucción de la vivienda en México?, ¿cómo se legitimaron e institucionalizaron estas otras formas de producción del espacio? y, ¿qué aportes pueden hacer estos materiales a la historia de la arquitectura y el urbanismo? Estas son las preguntas que guían el presente artículo, el cual explora los aportes de diversos campos de estudio y ámbitos de producción intelectual, y rastrea los materiales locales que se abocaron a estudiar, analizar y debatir sobre los procesos de autoconstrucción de la vivienda popular en México desde la década del cincuenta en adelante. A partir de una revisión bibliográfica, el artículo apunta a examinar y sistematizar qué se ha escrito sobre estos procesos de producción social de la vivienda, recurriendo a herramientas de la historiografía para reflexionar sobre quiénes escribieron, en qué contextos y qué aportan para pensar una historia de la autoconstrucción.

El objetivo es contribuir al campo de la historia de la arquitectura y el urbanismo, y a quienes incorporan al hábitat popular como objeto de intervención de la profesión. Lo primero, debido a que las formas de producción social del espacio, sin arquitectos/as que intervengan de manera directa, suelen ser invisibilizadas en la historia del campo ya que no cumplen con los criterios de validación dominantes y se torna confuso poder evaluar su condición de “buena arquitectura”. Lo segundo, refiere a un sector que desde hace décadas apuesta por construir prácticas de arquitectura y urbanismo vinculadas a los problemas urbanos, del hábitat y de la vivienda de las comunidades y sectores vulnerables, quienes a lo largo del tiempo siguen traccionando por configurar un campo de conocimientos e institucionalizar sus prácticas como parte del quehacer, a pesar de las resistencias.

La hipótesis que motiva el presente artículo sostiene que el papel de los y las arquitectas ha sido importante para construir una legitimación e institucionalización de las formas de producción popular de la ciudad, a pesar de que hasta la actualidad encuentran un lugar marginal en la historia de la arquitectura y el urbanismo. Para aproximarnos a su abordaje, se revisan materiales bibliográficos y fuentes primarias producidas en México desde la segunda mitad del siglo XX, para observar cómo se fueron caracterizando estas otras formas de producción del espacio y cómo se vincularon los y las arquitectas a ellas. Se estudian materiales provenientes de diferentes campos y ámbitos de producción teórica, debido a que las problemáticas urbanas siempre han sido abordadas desde un productivo diálogo interdisciplinario. Sin embargo, es necesario precisar que





diversos materiales encontrados fueron generados por arquitectos y arquitectas, pensados para colegas, que dan cuenta de perspectivas críticas que persisten hasta la actualidad, y han logrado disponer de espacios de formación y materiales de estudio en diversas universidades públicas de la región¹.

La autoconstrucción es una práctica histórica de producción del espacio urbano habitable encabezada por los propios pobladores. Desde los primeros textos que hablan de autoconstrucción en México, se cuestiona la idea de que sea el propio poblador el único que pone “ladrillo sobre ladrillo”. Lejos de eso, los autores identifican una multiplicidad de actores que ingresan como fuerza de trabajo, incluyendo familia, vecinos y contratados². Frente a esto, muchos autores prefieren hablar de autoproducción para dar cuenta de la diversidad de tareas que asumen los pobladores en esos procesos de construcción, donde gestionan la obra, arman el plano inicial, contratan albañiles, entre otras. Además, para distinguir los procesos individuales de los colectivos, se adoptó el concepto de producción social del hábitat, el cual surgió para dar cuenta de aquellos procesos de organización y autogestión impulsados desde las comunidades con el acompañamiento de grupos técnicos³. No obstante, hasta la actualidad, en el campo de las discusiones del hábitat popular siguen emergiendo diversas posturas y conceptos para describir los procesos de producción de la ciudad impulsados por los sectores de menores recursos⁴. A pesar de estas distinciones, el presente trabajo recupera el concepto de autoconstrucción, por un lado, porque fue el eje del debate durante los años setenta y ochenta, en los cuales se profundiza, y por ser una categoría nativa; por otro lado, porque se entiende como un debate abierto que circuló descontextualizado, donde los planteamientos de John F. C. Turner

1. Pese a las dificultades, existen esfuerzos actuales que continúan disputando sentidos a lo interno de las carreras de arquitectura. A pesar de que el quehacer dominante imponga una perspectiva tradicional de la práctica profesional —vinculada a sectores con poder adquisitivo y del mercado inmobiliario—, gracias a la amplitud y diversidad de políticas públicas urbano-habitacionales y a la continuidad de los movimientos de lucha por la tierra y la vivienda, estos sectores críticos de la arquitectura han logrado resistir y seguir configurando una formación alternativa. Para una genealogía reciente, ver las discusión de la Red ULACAV (Red Universitaria de Cátedras de Vivienda) conformada en 1994.

2. Priscilla Connolly, “La autoconstrucción espontánea: ¿solución o problema?”, en *Investigaciones en autoconstrucción* (México: CONACYT, 1981), 88-97.

3. Enrique Ortiz Flores, “Con los pies en la tierra, a manera de introducción”, en *Vivitos y coleando: 40 años trabajando por el hábitat popular en América Latina*, comps. Enrique Ortiz Flores y Lorena Zárate (Ciudad de México: UAM y HIC-AL, 2002), 13-20.

4. María Carla Rodríguez, “Producción autogestionaria del hábitat y abordaje de la ‘integralidad’. Un análisis desde la experiencia del MOI, Argentina”, en *Producción Social del Hábitat. Abordajes conceptuales, prácticas de investigación y experiencias en las principales ciudades del Cono Sur*, eds. María Mercedes Di Virgilio y María Carla Rodríguez (Buenos Aires: Café de las ciudades, 2013), 203-231.



y de Emilio Pradilla Cobos fueron adoptados como “bandos irreconciliables”⁵, en lugar de reconocer sus contextos históricos y contradicciones.

El concepto de autoconstrucción interpela al quehacer de la arquitectura, pues da cuenta de procesos donde no siempre participan arquitectos/as y, si lo hacen, es desde un diálogo horizontal que desarma y vuelve a entramar de una manera distinta las formas clásicas de pensar la arquitectura. A la vez, vuelve la mirada sobre los procesos de trabajo para resituar desde allí la discusión arquitectónica, algo que, como invita la perspectiva de Sergio Ferro⁶, es necesario para construir una historia “desde abajo”. Resulta interesante ver cómo emergieron, se legitimaron e institucionalizaron las discusiones sobre la arquitectura “sin arquitectos”, que resultó una puerta de entrada para preguntarse por el espacio autoconstruido que comenzaba a poblar el paisaje urbano en toda Latinoamérica. Esta vertiente dialogó con las preocupaciones de los estudiantes movilizados en torno a las problemáticas habitacionales de los sectores populares y sus luchas, las cuales se agudizaron hacia el final de los años sesenta. Desde esas genealogías interesa volver al debate de la autoconstrucción.

Hacia los años setenta, se consolidó en México una usina de discusión y producción de los estudios urbanos con aportes significativos a la discusión sobre la vivienda popular. Al respecto, diversos trabajos han recopilado debates y transformaciones, los cuales resultan material de partida para el presente trabajo. Nos referimos a los artículos de Ziccardi⁷, Damián⁸ y Connolly⁹.

En los últimos años, se han suscitado esfuerzos por recuperar y sistematizar los debates y prácticas que en la segunda mitad del siglo XX abordaron las formas de producción social del espacio. Para el caso de México, agrupados en el campo de la

5. María Cristina Cravino, *Repensando la ciudad informal en América Latina* (Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012), 63.

6. Arquitecto brasileiro. Graduado en 1962 de la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAU/USP). Ferro integró, junto a Flávio Império y Rodrigo Lefevre, el grupo Arquitetura Nova, donde realizaron una reflexión crítica sobre la arquitectura brasileña producida hasta entonces, trasladando el foco de la discusión a aspectos como el rol social del arquitecto y las relaciones de producción en la obra. En 1972, perseguido por la dictadura militar, Ferro se exilia en Francia, donde fundó el laboratorio Dessin et Chantier en la École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble. Para conocer su obra ver: Sergio Ferro, *Arquitetura e trabalho livre* (Brasil: Cosac Naify, 2006).

7. Alicia Ziccardi, “De la ecología urbana al poder local (cinco décadas de estudios urbanos)”, *Revista Mexicana de Sociología*. vol. 51, no. 1 (1989): 275-306.

8. Araceli Damián, “La investigación urbana en México, 1980-1990”, *Estudios demográficos y urbanos* vol. 6, no. 3 (1991): 613-648.

9. Priscilla Connolly, “La ciudad y el hábitat popular: Paradigma latinoamericano”, *Seminario Teorías sobre la ciudad contemporánea en América Latina* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2011).



historia urbana, se han abocado a reconstruir múltiples episodios del siglo XX que hacen a la historia del urbanismo popular¹⁰. Según Quiroz Rothe y Alcántar García, a pesar de la magnitud de la construcción del territorio mexicano de manera irregular durante el siglo XX son escasos los esfuerzos de la historiografía local por dar cuenta de estos procesos¹¹. El libro *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada desde México*, coordinado por Quiroz Rothe¹², aglutina la producción reciente de distintos autores sobre a la historia de la construcción de las colonias populares, así como el pensamiento, las intervenciones y propuestas en torno a ellas desde los años veinte.

Este trabajo resulta de carácter exploratorio, pues no es un muestrario cerrado de materiales sino una caja de herramientas abierta que es posible organizar de diversas maneras. En este caso, se presentan los avances en apartados que sitúan cuatro ámbitos y dimensiones diferentes de la discusión. En el primero, se recuperan materiales que permitieron visibilizar y legitimar otras formas de producir el espacio urbano e introducir la discusión en el ámbito arquitectónico. En la segunda parte, se abordan las discusiones desde los movimientos sociales, incluyendo los esfuerzos del sector estudiantil en su reclamo por la incorporación del problema de la vivienda popular a la formación, y las producciones de quienes se vincularon y participaron del movimiento urbano popular. En un tercer apartado, se recorren las producciones académicas de investigación y docencia, así como materiales que difunden las instituciones públicas; se reconocen los debates propios de los años setenta y ochenta, décadas fructíferas para el tema de la autoconstrucción con aportes desde diferentes disciplinas y campos de estudio. Finalmente, en el cuarto apartado, volvemos sobre los manuales de autoconstrucción, un material con el que es posible recorrer gran parte del siglo XX y repensar las miradas y acciones en torno a la problemática en cuestión. Se finaliza con unas breves reflexiones que buscan generar preguntas para nuevos trabajos de investigación.

10. Este concepto puede referirse tanto al urbanismo como fenómeno, es decir, a las dinámicas propias de la urbanización en las ciudades latinoamericanas, como también al campo de conocimientos que aborda la cuestión del hábitat popular en la región. Priscilla Connolly, “La ciudad y el hábitat popular: Paradigma latinoamericano”, en *Teorías sobre la ciudad en América Latina*, comp. por Blanca Rebeca Ramírez Velázquez y Emilio Pradilla Cobos (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013), 505–562.

11. Héctor Quiroz Rothe y Erika Alcántar García, “El urbanismo popular en México. Elementos para una historia pendiente”, *Urbana* vol. 9, no. 1 (2017): 47-69.

12. Héctor Quiroz Rothe, coord., *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada desde México* (Ciudad de México: UNAM, 2013).

Darles lugar y legitimar otras formas de producción del espacio

El crecimiento de las ciudades en México se aceleró hacia la década del cuarenta y se extendió por varios años, con un crecimiento que desbordaba cualquier previsibilidad. En la Zona Metropolitana del Valle de México (ZMVM) aumentaron las colonias populares, surgidas tanto por las nuevas poblaciones migrantes de otras regiones del país como por el traslado de la población del centro a las periferias, debido a la imposibilidad de continuar pagando la renta en las vecindades céntricas. Este fenómeno ocurría en todos los grandes centros urbanos de Latinoamérica, con sus matices y particularidades locales. Las ciudades se expandían más allá de los límites establecidos configurando masivas periferias populares formadas a partir de la invasión de terrenos o loteos informales, la ocupación de tierras sin urbanizar, la falta de servicios e infraestructuras y la autoconstrucción de viviendas con materiales de descarte, lo cual generaba graves problemáticas habitacionales.

Los análisis más tempranos sobre lo que sucedía en las barriadas populares de los diferentes países de Latinoamérica suelen ubicarse en los años cincuenta. Gorelik comenta que la primera investigación sistemática sobre las “poblaciones marginales” se dio en el marco de una serie de seminarios promovidos y financiados por la UNESCO, entre 1956 y 1958¹³. Allí se plasmaron los aportes de estudios pioneros sobre la ciudad latinoamericana desde el renovado mundo de las ciencias sociales, como el de José Matos Mar en Lima y el de Gino Germani en Buenos Aires¹⁴. Para conocer lo que sucedía en México se acostumbra a recurrir a los estudios de la antropología estadounidense de Robert Redfield y Oscar Lewis, que indagaron en las trayectorias y formas de vida de la población pobre que se asentaba en las periferias de la ciudad desde los años veinte. Sin embargo, también se encuentran estudios sobre la problemática de la vivienda encabezados por el Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos S.A. (BNOSPA) entre 1947 y 1952, seguidos de investigaciones impulsadas por el Instituto Nacional de la Vivienda (INV).

Estos estudios brindaron elementos para conocer las condiciones socioeconómicas del crecimiento popular de la ciudad y poder problematizar acerca de los aspectos culturales de las poblaciones migrantes. En este contexto, encontramos

13. Adrian Gorelik, *La ciudad latinoamericana* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2022), 68.

14. Philip Morris Hauser, *La urbanización en América Latina, documentos del seminario sobre problemas de urbanización en América Latina* (Bélgica: UNESCO, 1959).





algunos esfuerzos que apuntaron a recuperar las formas construidas por los sectores populares. Estos materiales, inmersos en el debate de la “arquitectura vernácula”, exponen lo que producían los pueblos sin arquitectos. Una de sus primeras muestras fue en 1952 con la exposición *Arquitectura popular mexicana*, organizada desde el Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) por el arquitecto Enrique Yáñez y el artista Gabriel García Maroto. Este espacio fue uno de los primeros en traer a escena el debate sobre la arquitectura anónima y las formas populares de construcción. Según el propio García Maroto, “lo popular en arquitectura se inicia y manifiesta en la voluntad concretada en ejemplos de realizar, con medios mínimos y propios, en la zona accesible, una vivienda ‘diferente’ y adecuada, hasta cierto punto, a la necesidad y al gusto de su realizador”¹⁵.

La exposición se desarrolló con motivo de la realización del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos en la Ciudad de México. En este encuentro se informó sobre las transformaciones del territorio mexicano posrevolución, haciendo énfasis en la gran cantidad de obra pública desarrollada por el gobierno local sobre vivienda, salud, infraestructura y educación. Los organizadores expresaron que dejaban de lado la discusión de los aspectos estrictamente funcionales y estéticos para virar su atención hacia la obra pública en torno a la vivienda social, los espacios de trabajo, salud y esparcimiento¹⁶. En el contexto mexicano, este congreso aportaba a la construcción del México desarrollista posrevolucionario y, a nivel regional, significaba un punto distintivo debido a que propuso que el eje central fuese la obra pública estatal, algo que resultó innovador dentro de la genealogía de estos encuentros¹⁷.

A pesar de este marco de discusiones profesionales, la citada exposición sorprende por el contexto local en el cual se desarrolló, en pleno auge del denominado “milagro mexicano”. Cabe recordar la negativa recepción de la película *Los Olvidados* de Luis Buñuel, en 1950, rechazada por mostrar una cara de la pobreza urbana que quería ocultarse detrás de un discurso de progreso y desarrollo nacional. Un episodio similar ocurre unos años después, en 1965, con el libro de Oscar Lewis

15. Gabriel García Maroto, “Arquitectura Popular Mexicana”, *Espacios*, no. 11-12 (1952): 123-128.

16. Odilia Suárez, “El VIII Congreso Panamericano de Arquitectos”, *Revista de Arquitectura* vol. 27, no. 368 (1952): 49-51.

17. Desde inicios del siglo XX es posible encontrar congresos abocados a trabajar las problemáticas habitacionales. Sin embargo, particularmente el Congreso Panamericano de Arquitectos realizado en México mostraba la inserción de la temática en las discusiones profesionales, de la mano de la experiencia concreta de la obra pública posrevolucionaria. Ver: Ramón Gutiérrez, *Congresos Panamericanos de Arquitectos 1920-2000: aportes para su historia* (Buenos Aires: CEDODAL, 2007).



Los hijos de Sánchez, el cual es denunciado y públicamente deslegitimado por mostrar el proceso de crecimiento de los asentamientos populares de la ciudad a través de la vida de cinco familias migrantes¹⁸.

Es un contexto contradictorio dado que las notas sobre las terribles condiciones habitacionales en las barriadas daban fundamentos para construir los megaconjuntos habitacionales que se multiplicaron desde el gobierno de Miguel Alemán (1947-1952). Por aquellos años, diversas experiencias problematizaban sobre el papel de la arquitectura frente a los cambios en las formas de habitar tanto en el campo como en la ciudad. Un ejemplo de ello fue el *Aula-casa rural* de Pedro Ramírez Vázquez en 1958¹⁹, un referente en la región que iba a contrapelo de los megaconjuntos habitacionales y aportó a pensar la progresividad y flexibilidad en la vivienda popular.

En el plano internacional, durante los años sesenta, el reconocimiento de estas otras formas de producción del espacio ocupó un lugar en el ámbito de la arquitectura. Vale recordar la exposición pionera de Bernard Rudofsky *Arquitectura sin arquitectos* en 1964, en el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York²⁰, y el libro de Hassan Fathy *Arquitectura para los pobres*²¹. Estas expresiones daban lugar y legitimaban, de manera interna, la existencia de esas otras formas de producción del espacio. Paralelamente aparecieron algunos trabajos que analizaban en profundidad las características de la “arquitectura vernácula”, como la investigación de Amos Rapoport *Vivienda y cultura* de 1969.

En este contexto, la producción de John F. C. Turner cobra sentido y relevancia por brindar ideas que dan cierta respuesta en el “dejar hacer” y en “toda la libertad al usuario”. Este reconocimiento de las formas populares de producción del espacio logró un marco de aceptación —una respuesta con la que se puede estar o no de acuerdo— que fue retomada e impulsada por organismos internacionales y gobiernos locales en todo el mundo en los años setenta y largamente discutida hasta la actualidad. Turner desarrolló sus primeras ideas a partir de conocer a

18. María del Carmen Collado, “Un insulto a México: Los hijos de Sánchez”, *Revista BiCentenario, el ayer y hoy de México*, no. 59 (2023).

19. Este y otros ejemplos sobre cómo fue pensándose la vivienda individual y colectiva desde el análisis de los proyectos pueden ser revisados en: Fernanda Canales, *Vivienda colectiva en México: el derecho a la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2023).

20. *Architecture without Architects* se mostró en el MOMA entre 1964 y 1965. Al finalizar la exposición se publicó un libro en inglés, que tuvo su versión en español en 1973 por la Editorial Universitaria de Buenos Aires.

21. Su primera edición limitada fue publicada por el Ministerio de Cultura de El Cairo, Egipto; luego en inglés por la Universidad de Chicago en 1973; y en español por la Editorial Extemporáneos de México en 1975 (Traducido por el Ing. Ricardo Reyes).



profundidad lo que sucedía en Perú al final de los años cincuenta. Sus primeros escritos se conocieron al acabar los años sesenta en las revistas de arquitectura internacional y se difundieron en español, en México, a inicios de los setenta²² cuando el debate de la autoconstrucción tomó relevancia y se amplificó a través de diversas instituciones, tema que retomaremos en el tercer apartado.

En los años sesenta, dentro del campo profesional emergieron respuestas al problema de la vivienda que proponían alternativas de abordaje, las cuales tuvieron una extensa divulgación y aceptación en México. En este sentido, ubicamos aquellos esfuerzos que surgieron al calor de la reconstrucción europea luego de la Segunda Guerra Mundial para atender el problema de la vivienda masiva, y que encontraron en la problemática habitacional latinoamericana un terreno fértil donde seguir desarrollándose. Situamos los aportes de John Habraken sobre la *Teoría de los Soportes* de 1962²³, los escritos de Christopher Alexander con el desarrollo de *Un lenguaje de patrones*²⁴ —una propuesta que parte del reconocimiento de las formas vernáculas y populares de construcción, posible de ver en su libro *El modo intemporal de construir*²⁵—, o los libros reunidos en la colección *Tecnología y Arquitectura* de la editorial Gustavo Gili, como *La casa 'otra', la autoconstrucción según el MIT* editado por Edward Allen en 1978 y *La casa autoconstruida* de Ken Kern de 1979. En estos textos se pueden observar diferentes esfuerzos por hacer aportes para pensar una arquitectura sistemática, construyendo técnicas y tecnologías de diseño, análisis y desarrollo para atender el problema de la vivienda.

Como vimos en este apartado, no sólo las ideas de Turner originan y legitiman los procesos de autoconstrucción desde mediados del siglo XX, sino que se recuperan experiencias y discusiones que visibilizaron otras formas de producción del espacio sin arquitectos/as.

22. Habría una primera traducción de uno de sus textos por AURIS en 1971, aunque la versión más difundida fue la traducción al español de *Libertad para construir* que Turner coordinó junto a Fichter y publicó Siglo XXI Editores en 1976.

23. El texto *Soportes. Una alternativa al alojamiento de masas* fue publicado originalmente en neerlandés en 1962, traducido al inglés en 1972 y al español en 1976. Por su parte, el texto *El diseño de soportes* se publicó en 1974 también en neerlandés, en inglés en 1976 y en español en 1979. Daniel Tordable Calvo, “Habraken y la teoría de los soportes en la vivienda colectiva: La Borda como caso de estudio” (tesis de grado, Universidad de Coruña, 2020), <http://hdl.handle.net/2183/26302>

24. El libro fue publicado originalmente en inglés en 1977 y traducido al español en 1980 por la editorial Gustavo Gili.

25. Publicado originalmente en inglés en 1979, se tradujo al español por la editorial Gustavo Gili en 1981.

Organizarse, vincularse y abordar el problema

En México, para ver expresiones acerca de la autoconstrucción durante los años cincuenta y sesenta, es necesario llevar la mirada hacia el movimiento estudiantil y los congresos de arquitectos, cuyas manifestaciones quedaron asentadas en revistas especializadas de la época. Si bien fue hasta la década del setenta que se encontraron las primeras políticas públicas que fomentaron la autoconstrucción en los asentamientos populares, es posible rastrear, durante esos años, una serie de esfuerzos e iniciativas desde sectores sociales organizados que, sensibilizados por el crecimiento de la pobreza urbana, pensaron sus prácticas en vinculación a dicho problema.

Hacia el final de la década de los cincuenta es posible encontrar las primeras expresiones de la organización de los estudiantes de arquitectura en México. Una de las primeras formas fue la Asociación Nacional de Estudiantes de Arquitectura (ANEA), fundada en Monterrey en 1957, impulsada por diversos grupos, dirigida por estudiantes de la escuela de arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y apadrinada por el arquitecto Mario Pani, quien prestó sus oficinas para establecer su sede y financió los viajes a diversos encuentros regionales. En sus revistas, la ANEA publicó comunicados e invitaciones a sus actividades, como la Primera Convención Nacional de Directores y Estudiantes de México, realizada en 1958, donde uno de los puntos principales fue el “Servicio Social” para pensar la relación de los estudiantes con los problemas nacionales durante su formación²⁶.

Al iniciar los años sesenta, se hallan diversos encuentros de la comunidad de escuelas de arquitectura que sucedieron en la Ciudad de México, lo cual muestra un sector movilizado que impulsaba vínculos con otros grupos de la región preocupados por debates que permitieron repensar la formación universitaria. Entre otros²⁷, se desarrolló la VII Conferencia Internacional de Estudiantes de Arquitectura, en octubre de 1961, que abordó como tema central “La solución al problema de la Habitación Popular”. Ciertas ponencias eran publicadas en las revistas de la época, algunas de las cuales se encauzaron a estudiar y analizar el problema de la vivienda popular. En aquellos encuentros también se presentaban trabajos proyectuales realizados por los estudiantes, varios de los cuales eran propuestas de solución para la habitación popular.

26. Asociación Nacional de Estudiantes de Arquitectura, “La Convención de la ANEA”, *Revista de Arquitectura*, no. 62 (1958): 119.

27. El III Congreso Panamericano de Estudiantes de Arquitectura y Urbanismo, en octubre de 1960 y la II Conferencia de Escuelas y Facultades Latinoamericanas de Arquitectura en 1961.





Estos estudios y trabajos realizados por estudiantes no sólo eran presentados a nivel nacional, sino que algunos de ellos participaron de encuentros regionales y fueron publicados en revistas de otros países. Un ejemplo de ello es la ponencia de un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, titulada *Ensuciémonos las manos*, presentada en diferentes encuentros de 1964²⁸. En su trabajo, ante el grave déficit habitacional de México, llamaron a los estudiantes a prestar “ayuda moral y apoyo espiritual” y “poner sus esfuerzos al servicio de su sociedad”²⁹; a la vez, expresaron la necesidad de “la unión del estudiante con el obrero y el campesino”, el trabajo junto a otras disciplinas y profesionales, y la necesidad de una activa participación política porque caracterizaron que no bastaba con resolver la vivienda. Estas voces y experiencias daban cuenta de un actor activo y preocupado por la problemática habitacional en aquellos años. Muchos de estos materiales son hilos por donde seguir profundizando en cómo se forjaron estas primeras formas de vinculación entre los estudiantes y los pobladores³⁰.

Los sucesos ocurridos en octubre de 1968, con epicentro en la masacre de Tlatelolco, se ven reflejados en revistas de arquitectura como *Arquitectos México* que desde sus portadas hacían eco de lo que sucedía, y en sus números 32 (enero-febrero 1969) y 33 (septiembre-octubre 1969) relató con diversas notas lo ocurrido en las escuelas de arquitectura. En una de ellas, un estudiante comentó cómo en aquel contexto se configuraron diversas prácticas en cercanía con el pueblo, lo que los puso en “contacto directo con sus problemas, se fueron compenetrando y formando en el nuevo ideal de ayudar al pueblo efectivamente. Adquirieron nuevos valores y aprendieron a realizar una nueva moral”³¹. Estos procesos de movilización incorporaron a los docentes y configuraron diferentes espacios para reformular los planes de estudio y contenidos de formación, principalmente para añadir espacios de vinculación con las problemáticas de los movimientos populares y campesinos. En la escuela de arquitectura de la UNAM, este proceso derivó en la generación del Auto-gobierno Arquitectura en 1972. A la vez, se desplegaron diferentes experiencias

28. La ponencia fue presentada por alumnos de la ENA-UNAM en las Jornadas de Estudiantes de Arquitectura realizadas en Guadalajara en mayo de 1964. La misma también fue presentada en el V Congreso Panamericano de Estudiantes de Arquitectura, realizado en septiembre de 1964 en la Ciudad de Buenos Aires. En la Revista Calli, la ponencia la firman: Heraclio Esqueda Huidobro, Rubén Guízar G., Luis R. Mora G., Juan Manuel Tovar, Mario García I., Jorge Pineda, Francisco Palma Blancas y Agustín Salvat.

29. Colectivo de estudiantes de arquitectura, “¡Ensuciémonos las manos!”, *Calli*, no. 14 (1964): 42.

30. Estas publicaciones dan cuenta de un sector estudiantil propositivo, que se organizó previo al año 1968, donde se radicalizaron sus discusiones y formas organizativas.

31. Jorge Rodrigo Peña, “Revolución estudiantil. El caso de la Escuela Nacional de Arquitectura”, *Arquitectos México*, no. 32 (1969): 27.



en otras escuelas de la Ciudad de México como la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) de Azcapotzalco y Xochimilco, pero también en ciudades del país como Puebla, Guadalajara, Sinaloa, entre otras. Por ejemplo, la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA) del Instituto Politécnico Nacional (IPN), creó en 1969 una Comisión Mixta compuesta por quince estudiantes y quince profesores que, entre sus tareas, postuló reformas para la escuela que apuntaban a instaurar “trabajos político-sociales” y un “taller arquitectónico popular”³².

Estas experiencias fueron importantes porque allí se formaron varios de los profesionales que luego intervinieron activamente en las experiencias de autoconstrucción asistida y en organizaciones que asesoraron a los movimientos de vivienda. Además, en ellas mismas se produjeron gran cantidad de trabajos, investigaciones y materiales didácticos que aportan herramientas valiosas para indagar en cómo se abordaba la temática de la vivienda popular. En este sentido, es interesante la producción condensada en las revistas y folletos producidos en el Autogobierno Arquitectura³³ entre 1976 y 1984. En abril de 1972 se elaboró la propuesta del Autogobierno, en la cual se cristalizaron las sendas instancias de discusión de años anteriores para instaurar un nuevo plan de estudios y los “talleres por números”, que convivieron con otra estructura de enseñanza, conocida como los “talleres de letras”³⁴. Estos “talleres integrales” fueron una de las piezas centrales de la propuesta del Autogobierno y desde allí se generaron trabajos vinculados a las comunidades donde los estudiantes tenían “la obligación de trabajar en el lugar mismo de la demanda”³⁵. Los talleres, en varios casos, se correspondían con distintas corrientes políticas y desplegaban múltiples formas de unir la formación y práctica de arquitectura con las demandas populares.

En este ambiente se generaron diversas publicaciones de los estudiantes, grupos de estudio, proyectos de investigación y colectivos docentes. Un material sobre el que vale la pena volver para ver las experiencias de autoconstrucción de aquellos años son las tesis de grado y posgrado. Tan sólo en la UNAM se generaron al

32. Germinal Pérez Plaja, Héctor Barrera y Manuel Duarte, “Panorama de las escuelas de arquitectura”, *Arquitectos México*, no. 33 (1969): 25.

33. Para profundizar en estas publicaciones se puede indagar en la colección digitalizada por la Facultad de Arquitectura de la UNAM, bajo la edición de Carlos Ríos Garza, que cuenta con un estudio introductorio de José Víctor Arias Montes. Disponible en: <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital>

34. La propuesta del Autogobierno fue puesta plenamente en marcha en enero de 1976, se diluyó durante la década del ochenta y el plan de 1992 terminó acoplando los talleres por números y por letras en una única estructura formativa tradicional.

35. Germinal Pérez Plaja, “El autogobierno: breve cronología e interpretación”, *Arquitectura Autogobierno*, no. 2 (1976): 1-4.



menos cincuenta tesis de posgrado referidas a la temática de la autoconstrucción con experiencias, análisis, tecnologías, etcétera, y unas treinta tesis de grado sobre la misma temática, desde mitad de los años setenta hasta final de los años ochenta³⁶. Esta gran producción da cuenta de la preocupación por la problemática y es una puerta de entrada para explorar la variedad de propuestas y enfoques que se configuraron en aquellos espacios.

Interesa señalar que la represión desplegada sobre los estudiantes en 1968 generó que varios de ellos optaran por abandonar la militancia estudiantil para encaminarse a la construcción de organizaciones de masas e ir a trabajar con los sectores campesinos y pobres de la ciudad. Esto sucedió en grandes ciudades como el Distrito Federal, Durango, Monterrey y Oaxaca, lugares donde el Movimiento Urbano Popular (MUP) tomó fuerza desde fines de los años sesenta. Allí las organizaciones estudiantiles se solidarizaron con los movimientos y, en algunos casos, las propias invasiones eran llevadas adelante por los estudiantes, principalmente de la tendencia maoísta³⁷. En ciertos casos, fueron los propios estudiantes quienes encabezaron y negociaron con los funcionarios del gobierno, convirtiéndose en “militantes profesionales”³⁸.

Además de las organizaciones bajo la “línea de masas”, tuvieron un papel importante las comunidades eclesíásticas de base y sectores cristianos en la promoción de diversas formas organizativas en las colonias populares. Todas estas primeras expresiones del MUP fueron fuertemente reprimidas entre 1976 y 1978. Desde 1979 ocurrieron nuevas invasiones de tierra en diferentes ciudades y se multiplicaron las organizaciones, las cuales confluyeron en abril de 1981 en la creación de la Coordinación Nacional del Movimiento Urbano Popular (CONAMUP). Durante estos años se incrementaron las formas de vinculación de las escuelas de arquitectura con el MUP, lo cual consolidó una forma de trabajo que fue clave en la reconstrucción después del sismo de 1985.

Hacia el final de los años setenta y comienzos de los ochenta, aumentó la creación de asociaciones civiles y organizaciones no gubernamentales que apoyaron y acompañaron al MUP. Una de las más reconocidas fue el Centro Operacional de Vivienda y Poblamiento (COPEVI), cuyo origen fue previo, a mediados de los años sesenta, donde participaron varios profesores provenientes del Autogobierno. La vinculación a través

36. Resultado de una primera investigación en el repositorio de tesis de la UNAM disponibles online.

37. Vivienne Bennett, “La evolución de los movimientos urbanos populares en México entre 1968 y 1988”, *Revista de Ciencias Sociales*, no. 7 (1994): 90.

38. Bennett, *La evolución*, 90.



de una fundación u ONG permitía la concreción del asesoramiento, facilitando una relación permanente así como la recepción y gestión de fondos propios para financiar el trabajo de los profesionales. En estas organizaciones se involucraron profesores e investigadores de diferentes escuelas de arquitectura, así como profesionales de las ciencias sociales y el urbanismo. Algunos de ellos mantenían múltiples inscripciones, como profesores de talleres, investigadores de centros abocados a la temática e integrantes de estas asociaciones, y asesores técnicos del MUP. Fue desde estos espacios donde se produjeron investigaciones y trabajos documentales importantes para conocer las experiencias de autoconstrucción asistida, así como un análisis pormenorizado de las políticas de vivienda de la época, destinadas a los sectores de menores ingresos.

Diversas figuras movilizaron espacios académicos que se asociaron al MUP. Un ejemplo de ello es el Área de Sociología Urbana de la UAM Azcapotzalco, que recibió la llegada de profesionales extranjeros como René Coulomb y Priscilla Connolly, quienes vincularon a la institución con organizaciones como CENVI (Centro de la Vivienda y Estudios Urbanos), fundada en 1979, donde ellos mismos participaban. Según Coulomb, se configuraron una suerte de mediaciones tripartitas entre la investigación, las organizaciones y el ejercicio profesional, “espacios de mediación que tenían un punto de convergencia común: la búsqueda de nuevas formas de planeación, de definición de políticas públicas, de gestión y de producción del espacio habitable para que sean más democráticas”³⁹. Otro ejemplo de la relación entre la investigación y el MUP, fue la creación del Grupo de Apoyo al Movimiento Popular (GAMPO) a inicios de 1981, o el Comité Popular de Solidaridad y Reconstrucción (Coposore), creado entre el Autogobierno y CONAMUP luego del terremoto⁴⁰. También se unían con espacios docentes para vincular la formación de grado tales como los Talleres de Arquitectura Popular de Extensión Universitaria (TAPEUS), creados en 1976, o el Grupo de Apoyo Técnico Solidario: Espacio Máximo y Costo Mínimo, creado en 1982, ambos promovidos por Carlos González Lobo, un referente en la temática. Otro espacio de formación que ha realizado una extensa producción teórica y publicaciones de divulgación es el Taller de Vivienda (TAVI) de la UAM Xochimilco, originado en 1986, luego del sismo.

Según Ramírez Sáiz, a inicios de los ochenta la investigación universitaria apoyó al MUP en las tareas de información, divulgación y denuncia. Sin embargo, la

39. René Coulomb, “Autogestión, democracia y territorio: Ciudad de México, 1968-2018. Una retrospectiva”, *Sociológica* vol. 36, no. 103 (2021): 203.

40. Raúl Bautista González, *Movimiento Urbano Popular. Bitácora de Lucha 1968-2011* (México: Casa y Ciudad, 2015).



proliferación de las ONG institucionalizó al intelectual comprometido, lo que diluyó su figura en el movimiento. Para el autor, “el intelectual orgánico se ha metamorfoseado en el intelectual institucionalizado”⁴¹, lo cual se profundizó en un contexto de grandes proyectos que recibieron financiamiento internacional. El propio Coulomb identifica la disminución de vinculación con los movimientos sociales de parte de los sectores universitarios hacia fines de los ochenta y lo anuda con el “acoso de un sistema de becas y estímulos”⁴².

Relacionado a esto último, podemos desplegar un grupo de producciones de intelectuales vinculados al propio MUP. Estos trabajos reflexionan sobre aspectos de las experiencias de producción social del territorio desarrolladas por los movimientos de pobladores, lo cual brinda elementos a recuperar para conocer en profundidad las prácticas. Por esto interesa el trabajo de Oscar Núñez⁴³, que comprende las innovaciones culturales, políticas y epistemológicas del movimiento. También resulta importante el trabajo de Pedro Moctezuma, por un lado, para entender desde la propia experiencia los orígenes del MUP⁴⁴, y, por otro, junto con Bernardo Navarro, para profundizar en la concepción sobre la urbanización popular del propio movimiento⁴⁵. Estos autores realizaron su producción con base en la participación, acompañamiento y asesoramiento en los movimientos de pobladores. Sus trabajos permiten identificar las diversas discusiones, concepciones y ejercicios del MUP en torno a la urbanización popular y, de forma más precisa, sobre la autoconstrucción del hábitat, con una reflexión crítica desde adentro de las experiencias en territorio.

Analizar los procesos, diversificar las miradas e institucionalizar el abordaje

Arribamos a los años setenta con una discusión sobre la autoconstrucción que se desarrollaba ampliamente en distintos espacios, a la par que surgían iniciativas desde las instituciones públicas que buscaban financiar la autoconstrucción en las colonias populares, apoyándose en las ideas de Turner y las reflexiones que

41. Juan Manuel Ramírez Sáiz, “Entre el cambio social y el político: Investigación urbana y movimiento urbano popular en México durante los ochenta”, *Sociológica* vol. 7, no.18 (1992): 64-80.

42. Coulomb, *Autogestión, democracia*, 202.

43. Oscar Núñez, *Innovaciones Democráticas Culturales del Movimiento Urbano Popular* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1990).

44. Pedro Moctezuma, *La Chispa. Orígenes del movimiento urbano popular en el Valle de México* (México: Poder Hacer-Para Leer en Libertad AC, 2012).

45. Bernardo Navarro y Pedro Moctezuma, *La urbanización popular en la Ciudad de México* (México: Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM, 1989).



arrojó la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Asentamientos Humanos Hábitat I, realizada en Vancouver, Canadá, en 1976. En este apartado podemos encontrar producciones realizadas por los actores que se revisaron anteriormente: intelectuales vinculados al trabajo con los movimientos, desde espacios de formación o desde las ONG y fundaciones. De la misma manera, la producción de investigadores académicos que desplegaron diversas metodologías de trabajo desde usinas de producción de la época como la UNAM, la UAM y el Colegio de México (COLMEX). Y, por último, una producción desarrollada por los expertos que impulsaron las primeras políticas públicas de fomento a la autoconstrucción, la cual era publicada por las propias instituciones. Algunos de ellos circularon por los tres lugares, siendo funcionarios públicos, referentes de organizaciones y profesores universitarios.

En estos años se divulgaron con fuerza las propuestas de John F. C. Turner, lo que generó diversas reacciones y debates. Uno de los primeros que discutió con aquellas ideas fue Emilio Pradilla Cobos, profesor de Autogobierno en la UNAM y de la UAM Xochimilco. En las revistas del propio Autogobierno publicó algunos de sus primeros textos donde criticó la perspectiva de Turner sobre la autoconstrucción⁴⁶. A la vez, Pradilla Cobos generó publicaciones que abordaron, en conjunto con otros investigadores, el problema de la vivienda de manera extensa⁴⁷. Estas producciones apuntaron a hacer una crítica estructural desde un enfoque marxista hacia las implicancias de las políticas de fomento a la autoconstrucción. Se sostuvo que estas políticas profundizaban la sobreexplotación de la fuerza de trabajo, la extensión de su jornada laboral y la reducción del valor del salario, al no considerar a la vivienda dentro del sueldo a pesar de ser un elemento central en la reproducción social.

De estas primeras críticas se desprendieron producciones que observaron diferentes aspectos de los procesos de autoconstrucción. Una publicación de 1980 incluye una fotografía de quienes participaron en el debate en aquellos años. Nos referimos al libro de ponencias, publicado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) dada la Reunión Nacional sobre Investigaciones en Autoconstrucción que se desarrolló en la Ciudad de México en enero de 1979⁴⁸. Allí se encuentran ponencias con diferentes perspectivas teóricas y de análisis de los procesos de autoconstrucción, así como una recopilación de las primeras experiencias de políticas,

46. Emilio Pradilla Cobos, "La ideología burguesa y el problema de la vivienda: crítica a dos "teorías" ideológicas", *Revista Autogobierno*, no. 7 (1977): 17-36.

47. Emilio Pradilla Cobos, *El problema de la vivienda en América Latina* (Ecuador: CIUDAD, 1983).

48. CONACYT, *Investigaciones en autoconstrucción: Memoria de la Primera Reunión Nacional sobre Investigaciones en Autoconstrucción* (México: CONACYT, 1981).



tecnologías y desarrollos orientados a la autoconstrucción de vivienda. Contiene un trabajo de Tomasz Sudra⁴⁹, investigador polaco que se encontraba trabajando en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT) de los Estados Unidos, desde donde estudió a las colonias populares de México. Allí conoció a John Turner, con quien luego desarrolló un trabajo sobre las políticas de vivienda para los sectores populares en México⁵⁰. El texto de Sudra hace recomendaciones para las políticas destinadas a fomentar la autoconstrucción, dando valor a los recursos y capacidades de las poblaciones para tener una llegada masiva a menor costo, y hace énfasis en la limitación que generan las normativas, planteamientos que van acordes con algunas de las sugerencias que realizó Turner en sus escritos previos.

En el mismo libro aparece un trabajo de Jan Bazant Sánchez y Margarita Nolasco⁵¹ donde se despliega una descripción de los procesos de autoconstrucción, generando un análisis en torno a cómo inciden los diferentes niveles de participación, el desarrollo de tecnologías y la inversión de las familias en términos monetarios y de trabajo. A partir de estos parámetros, genera una tipología sobre el crecimiento de las viviendas autoconstruidas y una caracterización que generaliza las diversas fases que componen el proceso. Estas ideas son las que retoma el propio Bazant para publicar, unos años después, el libro *Autoconstrucción de vivienda popular*⁵², que despliega en detalle su perspectiva y analiza diversos casos de estudio. El trabajo de Bazant aporta una mirada sistemática sobre la vivienda progresiva, que luego profundizará en otro de sus libros⁵³, convirtiéndose en un aporte valioso para analizar los procesos de ampliación y modificación en el tiempo. El autor es profesor en la UAM Xochimilco y, junto a Jorge Andrade Narváez, tiene una extensa producción referida a la vivienda popular y la intervención desde la arquitectura a partir del Taller de Vivienda (TAVI) generado en dicha universidad debido al terremoto de 1985.

Otra de las autoras que aparece con una ponencia es Priscilla Connolly⁵⁴, la cual reflexiona sobre las posibilidades y limitaciones para pensar en la autoconstrucción espontánea que carece de asistencia oficial, como respuesta al problema habitacional. Priscilla realiza una serie de observaciones para retomar y pensar

49. Tomasz Sudra, "Aspectos socioeconómicos del proceso de autoconstrucción", en *Investigaciones en autoconstrucción* (México: CONACYT, 1981), 31-50.

50. Tomasz Sudra y John F. C. Turner, "Housing Priorities and Demand of Lower Income Households in Mexico City", *The World Bank, Urban and Regional Report* no. 76-5 (1976).

51. Jan Bazant Sánchez y Margarita Nolasco, "Aspectos cualitativos de la autoconstrucción de bajos ingresos", en *Investigaciones en autoconstrucción* (México: CONACYT, 1981), 70-87.

52. Jan Bazant Sánchez, *La autoconstrucción de vivienda popular* (México: Trillas, 1985).

53. Jan Bazant Sánchez, *Vivienda progresiva* (México: Trillas, 2002).

54. Connolly, "La autoconstrucción espontánea: ¿solución o problema?", 86-97.



el impacto de estas formas de producción del espacio en las condiciones de habitabilidad. Connolly, Emilio Duhau, Angela Giglia y René Coulomb, desde el Área de Sociología Urbana de la UAM Azcapotzalco, generaron producciones significativas para analizar las dinámicas del hábitat popular, las formas de habitar en las colonias y en los centros históricos de los sectores de bajos ingresos.

La sección de ponencias teóricas del citado libro finaliza con Alejandro Suárez Pareyón⁵⁵, quien realiza una serie de sugerencias para las políticas de autoconstrucción, enfatizando en diversos aspectos sobre el financiamiento, el proceso productivo, la tecnología y la propiedad de la tierra. El autor fue profesor del Autogobierno de la UNAM y desarrolló una extensa práctica de asesoramiento a organizaciones de pobladores desde múltiples espacios. Una trayectoria similar tienen Gustavo Romero⁵⁶, Carlos González Lobo⁵⁷ y Enrique Ortiz Flores⁵⁸, profesores de Autogobierno Arquitectura con amplias experiencias en el abordaje de las problemáticas del hábitat popular desde la docencia, la extensión universitaria, las ONG e instituciones públicas. Estos autores brindan herramientas teórico-metodológicas para tratar la cuestión de la producción social de la vivienda, aportando reflexiones situadas desde la sistematización y en torno a las experiencias prácticas que encaran en el territorio.

Desde el Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) de la UNAM, se pueden rastrear otras producciones que resultan valiosas para volver sobre los procesos de autoconstrucción de la vivienda. Allí encontramos la producción de investigadoras e investigadores de trayectoria como Alicia Ziccardi, Guillermo Boils, Antonio Azuela de la Cueva, Manuel Perló y Beatriz García Peralta Nieto. Estos son trabajos que recorren experiencias, actores y políticas públicas que abordan la cuestión de la vivienda popular desde el gobierno de Lázaro Cárdenas hasta la actualidad, abarcando gran parte del siglo XX. Especialmente interesan las producciones de Alicia Ziccardi, como un artículo sobre diferentes experiencias de autoconstrucción de inicios de los años ochenta⁵⁹, junto a Arturo Mier y Terán, quien se desempeñó como especialista en diferentes instituciones públicas abocadas a vivienda.

55. Alejandro Suárez Pareyón, "El significado potencial de la autoconstrucción planificada", en *Investigaciones en autoconstrucción* (México: CONACYT, 1981), 98-102.

56. Gustavo Romero y Rosendo Mesías, coord., *La participación en el diseño urbano y arquitectónico en la producción social del hábitat* (México: CYTED, 2004).

57. Carlos González Lobo, *Vivienda y ciudades posibles en América Latina* (Costa Rica: Colegio de Arquitectos, 1992).

58. Enrique Ortiz Flores, *Producción social de la vivienda y el hábitat. Bases conceptuales y correlación con los procesos habitacionales* (México: Coalición Internacional del Hábitat América Latina, 2012).

59. Alicia Ziccardi y Arturo Mier y Terán, "Autoconstrucción y Acción Pública", *Revista Vivienda* vol. 10, no. 1 (1985): 48-67.



Por aquellos años, la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas (SAHOP) también participó de estas discusiones de manera activa. Ejemplo de ello es un documento titulado *Autoconstrucción: Estudios e investigaciones aplicadas* de 1979, donde recopila una serie de experiencias de tecnologías para la autoconstrucción que se desarrollaron en diversas partes del país. Cabe recordar que hacia 1978, desde el Instituto Nacional para el Desarrollo de la Comunidad y de la Vivienda Popular (INDECO) se generaron las primeras políticas públicas orientadas a fomentar la autoconstrucción, con créditos accesibles, bancos de materiales y capacitaciones de los trabajadores que pueden conocerse en profundidad en algunas de sus publicaciones.

En este grupo también podemos ubicar libros que se generaron desde el proyecto *La autoconstrucción de la vivienda en México*, coordinado por Jorge Legorreta desde el Centro de Ecodesarrollo (CECODES). Esta colección contiene estudios que analizaron el problema en distintas ciudades y regiones de México, vinculando la urbanización popular a los procesos socioeconómicos propios de cada región. Aquí podemos encontrar a Legorreta estudiando lo que sucede en las ciudades petroleras⁶⁰, el trabajo de Jan Bazant Sánchez sobre el área metropolitana de la Ciudad de México⁶¹, el trabajo de Daniel Hiernaux Nicolás sobre el caso de Tijuana⁶², el trabajo de Rafael López Rangel sobre Guadalajara⁶³ y el de Diana Rebeca Villareal González y Víctor Manuel Castañeda Saldívar sobre Monterrey⁶⁴; una colección que reunió autores de los cuales es posible rastrear otras producciones que aportaron para ver el problema de la urbanización popular y ampliar la mirada más allá de lo que sucedía en la Zona Metropolitana de Ciudad de México.

De esta manera, se pueden incluir producciones realizadas por investigadores extranjeros sobre las experiencias y políticas de autoconstrucción en México. A los trabajos ya comentados de Sudra y Turner, podemos sumar el del inglés Peter Ward, quien tiene una extensa producción sobre la Ciudad de México particularmente. Interesa recuperar su trabajo *Self-help housing: A critique*⁶⁵, donde profundiza en las políticas que fomentaron la autoconstrucción en el país, y su

60. Jorge Legorreta, *La autoconstrucción de vivienda en México: el caso de las ciudades petroleras* (México: CECODES, 1984).

61. Bazant, *Autoconstrucción de vivienda*.

62. Daniel Hiernaux Nicolas, *Urbanización y autoconstrucción de vivienda en Tijuana* (México: CECODES, 1985).

63. Rafael López Rangel, *Urbanización y vivienda en Guadalajara* (México: CECODES, 1987).

64. Diana Rebeca Villarreal González y Manuel Víctor Castañeda Saldívar, *Urbanización y autoconstrucción de vivienda en Monterrey* (México: CECODES, 1986).

65. Peter Ward, *Self-help housing: A critique* (Londres: Mansell Publishing Limited, 1982).



libro junto a Alan Gilbert sobre las políticas en asentamientos populares en tres ciudades latinoamericanas, entre ellas Ciudad de México⁶⁶.

Otro ingreso a la producción de estos intelectuales que discutieron sobre la autoconstrucción de la vivienda son las revistas de las instituciones públicas de vivienda. Nos referimos aquí, por un lado, a las revistas del INDECO, como *INDECO Edita* publicada entre 1975 y 1976, y la revista *Centro de Investigación, Documentación e Información sobre Vivienda* (CIDIV) que formaba parte del propio Instituto, entre 1978 y 1981. Por otro lado, las revistas del Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (INFONAVIT) y el Fondo de la Vivienda del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (FOVISSSTE), creados en 1972, los cuales constituyeron dos organismos que atendían la vivienda de los sectores asalariados. El INFONAVIT publicó la revista *Vivienda* entre 1976 y 1989, mientras que el FOVISSSTE, *Habitación México* en los años 1981 y 1982. Allí es posible encontrar la extensa discusión sobre el problema de la vivienda en México, con producciones de investigadores locales y expertos internacionales.

Este apartado recorre diversos materiales que permiten comprender los procesos de urbanización que configuraron los asentamientos populares urbanos. Algunos de ellos fueron generados por autores que tienen la arquitectura como disciplina de origen, pero en su mayoría han derivado de ámbitos de investigación de las ciencias sociales como la historia, la sociología urbana, y en producciones interdisciplinarias. Estos materiales son importantes para caracterizar los procesos urbanos, sus actores y políticas en profundidad, así como para contextualizar las experiencias de autoconstrucción y conocer las diferentes miradas y debates que se generaron en la época. La dimensión espacial y socio-territorial está presente en todos los trabajos de diversas maneras y entra en diálogo con conocimientos de la antropología, la historia, la sociología y la geografía, componiendo un complejo prisma por el cual ver los procesos de estudio.

66. Alan Gilbert y Peter Ward, *Housing, the state and the poor: Policy and practice in three Latin American Cities* (Estados Unidos: Cambridge University Press, 1985). Su primera versión en español es de 1987 por la editorial Gustavo Gili.



Manuales de autoconstrucción, ¿otras formas de entrada?

Por último y de manera breve, queremos traer a colación una serie de fuentes que brindan otros elementos para volver sobre los procesos de autoconstrucción del territorio. Retomamos la perspectiva de Sergio Ferro al traer la mirada sobre el *canteiro* –el sitio de obra– y los trabajadores de la construcción que, junto a otros elementos, nos motiva a buscar nuevas pistas en este sentido. Se reconoce que la mayoría de las veces, los autoconstructores que producen su vivienda en las periferias de la ciudad son quienes paralelamente construyen las viviendas en el centro, las cuales son ofrecidas por el mercado inmobiliario a sectores de mayores ingresos. A su vez, la autoconstrucción y autoproducción han sido las formas predominantes de producción del espacio en las ciudades (el 50% o más), por lo que su participación en el sector de la construcción y el mercado de materiales siempre ha cumplido un papel importante. Esto último se reflejaba en los debates de los años setenta que se comentaron anteriormente.

En este sentido, se puede situar la mirada sobre los manuales de autoconstrucción y las cartillas que motivaban a que los usuarios construyeran ellos mismos sus viviendas. Los manuales de construcción son del siglo XIX y fueron generados por la industria de la construcción para dar a conocer las nuevas tecnologías y especificidades técnicas desarrolladas para la edificación. Los primeros manuales en México se realizaron por parte de las grandes empresas de materiales, pioneras en la región, como Fundidora Monterrey y Cemex (llamada entonces Cementos Hidalgo). Ambas necesitaban dar a conocer a un amplio sector de la población las posibilidades técnicas de los materiales que producían, motivo que llevó a generar unas herramientas de lectura técnica para conocedores de la temática y otras con lenguaje comprensible para el público no experto. A estos manuales podemos sumar gran cantidad de libros técnicos sobre la construcción que fueron insumo para la formación académica de ingenieros, arquitectos y demás disciplinas vinculadas a la edificación. Sin embargo, lo que nos interesa son las publicaciones que buscaban masificar la formación en torno a la construcción y que trascendieron el ámbito académico, pues no son materiales que explícitamente fomentaron la autoconstrucción, pero ayudaron a dicho fin.

México es uno de los países pioneros en la región en lo que respecta a manuales de autoconstrucción, pensados para la instrucción de los sectores destinatarios de las viviendas y equipamiento social, abarcando su construcción, uso



y mantenimiento. Luego de la revolución mexicana, hacia los años veinte, se desplegó una gran política de alfabetización del sector campesino e indígena que formó parte del proceso de modernización cultural del país, cuya herramienta principal fueron los manuales educativos. De igual manera, fueron utilizados en un primer momento para difundir conocimientos sobre la construcción de escuelas y viviendas en el área rural, y posteriormente en el área urbana⁶⁷. El primer ejemplo que se conoce es de 1928, orientado a escuelas rurales y realizado por Gonzalo Vázquez Vela, quien dirigió la Secretaría de Educación Pública (SEP) durante la presidencia de Lázaro Cárdenas e impulsó la realización del Manual del campesino, salido a la luz en 1936. Este último, realizado por Ramón Galaviz y Víctor José Moya, proponía una construcción colaborativa de las escuelas y viviendas rurales, ilustrándolas con dibujos comprensibles. En los mismos años, Carlos Leduc, quien formó parte de la Unión de Arquitectos Socialistas, realizó una serie de artículos para la revista *El maestro rural*, desde la que se difundieron conocimientos de construcción para los maestros, quienes fueron los encargados de transmitirlos a las comunidades rurales.

En 1954 se publica la *Cartilla de la Vivienda*, realizada desde el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas por Félix Sánchez Baylón. Este arquitecto retomó la tradición de manuales de autoconstrucción comentada anteriormente y recibió el apoyo del Centro Interamericano de la Vivienda y Planeamiento (CINVA), perteneciente a la Organización de Estados Americanos (OEA) e inaugurado en 1952 en Colombia. De la *Cartilla* se han realizado diversas publicaciones, algunas editadas por el Colegio y la Sociedad de Arquitectos de México. Esta publicación sirvió de insumo para la realización de otros manuales del CINVA a mediados de los cincuenta, vinculación que se reforzó con la participación del propio Sánchez Baylón en otras iniciativas impulsadas por la OEA referidas a vivienda social y sistemas de Ayuda Mutua y Esfuerzo Propio a lo largo del continente.

Las cartillas fueron el resultado de una gran cantidad de investigaciones que se realizaron desde el Banco Nacional Hipotecario con la participación de diversos especialistas orientados hacia la planeación en materia de vivienda de interés social. Los manuales apuntaban a una acción educativa, enfocados en generar un “cambio cultural” a partir del cual mejorar las condiciones de vida⁶⁸. Las cartillas

67. En el marco de la 15ª Bienal de Arquitectura de Venecia (2016), en Italia, el pabellón de México mostró una exposición curada por Pablo Landa destinada a la recopilación documental de la arquitectura social y participativa en el país, donde los manuales de autoconstrucción fueron una parte importante de la misma.

68. Félix Sánchez Baylón, “Examen histórico de la actuación de México en vivienda, a través de sus instituciones”, en *La Vivienda Popular en México* (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1960).



del CINVA acompañaron las políticas de los organismos internacionales en todo el continente que impulsaron las acciones de Esfuerzo Propio y Ayuda Mutua, y que tenían el objetivo de desarticular los esfuerzos que se generaban en las barriadas por los movimientos políticos que, motivados por el triunfo de la revolución cubana en 1959, veían allí semillas de organización popular.

Hacia los años setenta aparecen otras tantas versiones de manuales de autoconstrucción. Pablo Landa, en su exposición de la 15° Bienal de Arquitectura de Venecia, Italia, en 2016, recupera dos materiales de estos años. El primero es la publicación *Vivienda para trabajadores no asalariados* (1976) del arquitecto Alejandro Zohn, la cual se desarrolló en Guadalajara para acompañar la política de vivienda. Y, en segundo lugar, el *Manual para la construcción de escuelas* (1978) publicado por Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina y la región del Caribe (CONESCAL), el cual contó con la coordinación de Pedro Ramírez Vázquez. Este último tuvo una gran difusión en su época y alimentó otras experiencias de escuelas en la región.

A inicios de los años ochenta, el arquitecto holandés Johan van Lengen publicó un manual con la SAHOP, material que se convirtió en la conocida publicación del autor titulada *Manual del arquitecto descalzo*, que ha sido reeditada hasta la actualidad. Esta obra, junto al *Manual para la construcción de vivienda rural* de 1981, realizado por Valeria Prieto y publicado también por SAHOP, constituyeron un aporte significativo para el reconocimiento de diversos tipos de construcción relacionados a diferentes zonas geográficas y condiciones climáticas del país. Eran manuales que, lejos de homogeneizar las tecnologías, proponían reconocer la diversidad para desarrollar propuestas situadas y conscientes de sus condiciones medioambientales.

Estos ejemplos, y otros tantos manuales, permiten reconocer quiénes estaban pensando en la formación de los autoconstructores y en qué sentidos. Es posible ver cartillas de los años cincuenta pregonando por la vivienda de la “familia” y los “buenos hábitos”, manuales de los años sesenta que muestran cuánto se ahorra un autoconstructor al no pagar mano de obra, algunos materiales de organizaciones sociales y políticas de base territorial que divulgaban formas de construcción colectiva, así como publicaciones de las propias instituciones estatales para acompañar ciertos programas de financiamiento de las mejoras. En todos ellos hay un contenido que varía, tanto en las técnicas de construcción como en la incorporación o no de lectura de planos, recomendaciones para hacer



el propio proyecto, organización de la obra, cuidados del trabajador y demás. Estos elementos son interesantes para poder profundizar en los procesos de trabajo desplegados en la autoconstrucción, sobre todo en la asistida, donde se acompañaron de múltiples maneras los procesos de producción social del espacio.

Reflexiones finales. Huellas por donde seguir indagando

En este recorrido damos cuenta de la diversidad de producciones que se generaron en suelo mexicano desde la segunda mitad del siglo XX para sistematizar, analizar y reflexionar en torno a las formas de autoconstrucción de la vivienda popular. Autores que hablan desde diferentes espacios y múltiples inscripciones, que construyeron diversas maneras de vincularse a las organizaciones y pobladores de las barriadas. Muchos de ellos y ellas eran arquitectos/as que optaron por teorizar sobre las problemáticas, aportando documentos realmente valiosos y dignos de recuperar para evidenciar otras formas de producir el espacio que quizás están lejos de las discusiones y validaciones de la “buena arquitectura”. Estos planteamientos emergieron ligados a variadas disciplinas y prácticas profesionales que configuraron un quehacer comprometido con la vivienda popular y que todavía hoy reclaman mayor espacio entre los apuntes de la historia de la arquitectura.

Asimismo, se exponen las diferentes expresiones que se desplegaron dentro del debate de la autoconstrucción, el cual parece encontrar en la clásica dualidad entre Turner y Pradilla Cobos dos vertientes que tensionaron la discusión, pero que lejos de acabarse allí, generó una multiplicidad de miradas y formas de producción de conocimiento de y desde las colonias populares. Aún quedan hilos que seguir tirando para encontrar otras tantas perspectivas que señalen las contradicciones que generaron el reconocimiento y fomento de la autoconstrucción, tanto desde las políticas públicas como desde las organizaciones políticas.

La producción que se revisó es una interesante caja de herramientas sobre la que es necesario volver y encontrar estrategias teórico-metodológicas para abordar la autoconstrucción, así como el análisis de diferentes experiencias y políticas que acompañaron los procesos de urbanización popular. Incorporar estas temáticas a la historia de la arquitectura y el urbanismo es un proceso que debe indagar en materiales diversos y que, lejos de encontrar imágenes agradables de espacios cons-truidos, abrirá archivos que den cuenta de diferentes voces, intereses y conflictos.



Bibliografía

- [1] Bautista González, Raúl. *Movimiento Urbano Popular. Bitácora de Lucha 1968-2011*. México: Casa y Ciudad, 2015.
- [2] Bazant Sánchez, Jan y Margarita Nolasco. “Aspectos cualitativos de la autoconstrucción de bajos ingresos”. En *Investigaciones en autoconstrucción*. México: CONACYT, 1981, 70-87.
- [3] Bazant Sánchez, Jan. *La autoconstrucción de vivienda popular*. México: Trillas, 1985.
- [4] Bazant Sánchez, Jan. *Vivienda progresiva*. México: Trillas, 2002.
- [5] Bennett, Vivienne. “La evolución de los movimientos urbanos populares en México entre 1968 y 1988”. *Revista de Ciencias Sociales*, no. 7 (1994): 89-96.
- [6] Canales, Fernanda. *Vivienda colectiva en México, el derecho a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2023.
- [7] Colectivo de estudiantes de arquitectura. “¡Ensuciémonos las manos!”. *Calli*, no. 14 (1964): 41-44.
- [8] Collado, María del Carmen. “Un insulto a México: Los hijos de Sánchez”. *Revista BiCentenario, el ayer y hoy de México*, no. 59 (2023). <https://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/un-insulto-a-mexico-los-hijos-de-sanchez/>
- [9] CONACYT. *Investigaciones en autoconstrucción: Memoria de la Primera Reunión Nacional sobre Investigaciones en Autoconstrucción*. México: CONACYT, 1981.
- [10] Connolly, Priscilla. “La autoconstrucción espontánea: ¿solución o problema?”. En *Investigaciones en autoconstrucción*. México: CONACYT, 1981, 86-97.
- [11] Connolly, Priscilla. “La ciudad y el hábitat popular: Paradigma latinoamericano”. En *Teorías sobre la ciudad en América Latina*, compilado por Blanca Rebeca Ramírez Velázquez y Emilio Pradilla Cobos, 505-562. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.
- [12] Coulomb, René. “Autogestión, democracia y territorio: Ciudad de México, 1968-2018. Una retrospectiva”. *Sociológica* vol 36, no. 103 (2021): 195-266. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732021000200195
- [13] Cravino, María Cristina. *Repensando la ciudad informal en América Latina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
- [14] Damián, Araceli. “La investigación urbana en México, 1980-1990”. *Estudios demográficos y urbanos* vol. 6, no. 3 (1991): 613-648. <https://doi.org/10.24201/edu.v6i3.824>



- [15] Ferro, Sergio. *Arquitetura e trabalho livre*. Brasil: Cosac Naify, 2006.
- [16] García Maroto, Gabriel. "Arquitectura Popular Mexicana". *Espacios*, no. 11-12 (1952): 123-128.
- [17] Gilbert, Alan y Peter Ward. *Housing, the state and the poor: policy and practice in three latin american cities*. Estados Unidos: Cambridge University Press, 1985.
- [18] González Lobo, Carlos. *Vivienda y ciudades posibles en América Latina*. Costa Rica: Colegio de Arquitectos, 1992.
- [19] Gorelik, Adrián. *La ciudad latinoamericana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2022.
- [20] Gutiérrez, Ramón. *Congresos Panamericanos de Arquitectos 1920-2000: aportes para su historia*. Buenos Aires: CEDODAL, 2007.
- [21] Hauser, Philip. *La urbanización en América Latina, actas del seminario sobre problemas de urbanización en América Latina*. Bélgica: UNESCO, 1961.
- [22] Hiernaux Nicolas, Daniel. *Urbanización y autoconstrucción de vivienda en Tijuana*. México: CECODES, 1985.
- [23] Legorreta, Jorge. *La autoconstrucción de vivienda en México: el caso de las ciudades petroleras*. México: CECODES, 1984.
- [24] López Rangel, Rafael. *Urbanización y vivienda en Guadalajara*. México: CECODES, 1987.
- [25] Moctezuma, Pedro. *La Chispa. Orígenes del movimiento urbano popular en el Valle de México*. México: Poder Hacer-Para Leer en Libertad AC, 2012.
- [26] Navarro, Bernardo y Pedro Moctezuma. *La urbanización popular en la Ciudad de México*. México: Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM, 1989.
- [27] Núñez, Oscar. *Innovaciones Democráticas Culturales del Movimiento Urbano Popular*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1990.
- [28] Ortiz Flores, Enrique. *Producción social de la vivienda y el hábitat: Bases conceptuales y correlación con los procesos habitacionales*. México: Coalición Internacional del Hábitat América Latina, 2012.
- [29] Ortiz Flores, Enrique. "Con los pies en la tierra, a manera de introducción". En *Vivitos y coleando. 40 años trabajando por el hábitat popular en América Latina*, compilado por Enrique Ortiz Flores y Lorena Zárate, 13-21. Ciudad de México: UAM y HIC-AL, 2002.
- [30] Pérez Plaja, Germinal. "El autogobierno: breve cronología e interpretación". *Arquitectura Autogobierno*, no. 2 (1976): 1-4.
- [31] Pérez Plaja, Germinal, Héctor Barrena y Manuel Duarte. "Panorama de las escuelas de arquitectura". *Arquitectos México*, no. 33 (1969): 22-25.
- [32] Pradilla Cobos, Emilio. "La ideología burguesa y el problema de la vivienda: crítica a dos 'teorías' ideológicas". *Revista Autogobierno*, no. 7 (1977): 17-36.



- [33] Pradilla Cobos, Emilio. *El problema de la vivienda en América Latina*. Ecuador: CIUDAD, 1983.
- [34] Quiroz Rothe, Héctor y Érika Alcántar García. “El urbanismo popular en México. Elementos para una historia pendiente”. *Urbana* vol. 9, no. 1 (2017): 47-69. <https://doi.org/10.20396/urbana.v9i1.8647221>
- [35] Quiroz Rothe, Héctor. *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada desde México*. Ciudad de México: UNAM, 2013.
- [36] Ramírez Sáiz, Juan Manuel. “Entre el cambio social y el político: Investigación urbana y movimiento urbano popular en México durante los ochenta”. *Sociológica* vol. 7, no. 18 (1992).
- [37] Rodríguez, María Carla. “Producción autogestionaria del hábitat y abordaje de la ‘integralidad’. Un análisis desde la experiencia del MOI, Argentina”. En *Producción Social del Hábitat. Abordajes conceptuales, prácticas de investigación y experiencias en las principales ciudades del Cono Sur*, editado por María Mercedes Di Virgilio y María Carla Rodríguez, 203-231. Buenos Aires: Café de las ciudades, 2013.
- [38] Rodrigo Peña, Jorge. “Revolución estudiantil. El caso de la Escuela Nacional de Arquitectura”. *Arquitectos México*, no. 32 (1969): 25-29.
- [39] Romero, Gustavo y Rosendo Mesías, coord. *La participación en el diseño urbano y arquitectónico en la producción social del hábitat*. México: CYTED, 2004.
- [40] Sánchez Baylón, Félix. “Examen histórico de la actuación de México en vivienda, a través de sus instituciones”. En *La Vivienda Popular en México*. México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1960.
- [41] Schteingart, Martha. “La autoconstrucción como proceso social”. En *Investigaciones en autoconstrucción*. México: CONACYT, 1981, 61-69.
- [42] Suárez Pareyón, Alejandro. “El significado potencial de la autoconstrucción planificada”. En *Investigaciones en autoconstrucción*. México: CONACYT, 1981, 98-102.
- [43] Suárez, Odilia, “El VIII Congreso Panamericano de Arquitectos”. En *Revista de Arquitectura* vol. 27, no. 368 (1952): 49-51.
- [44] Sudra, Tomasz y John F. C. Turner. “Housing Priorities and Demand of Lower Income Households in Mexico City”. *The World Bank, Urban and Regional Report* no. 76-5, 1976.
- [45] Sudra, Tomasz. “Aspectos socioeconómicos del proceso de autoconstrucción”. En *Investigaciones en autoconstrucción*. México: CONACYT, 1981, 31-50.
- [46] Tordable Calvo, Daniel. “Habraken y la teoría de los soportes en la vivienda colectiva: La Borda como caso de estudio”. Tesis de grado, Universidad de Coruña, 2020. <http://hdl.handle.net/2183/26302>

- [47] Villarreal González, Diana Rebeca y Víctor Manuel Castañeda Saldívar. *Urbanización y autoconstrucción de vivienda en Monterrey*. México: CECODES, 1986.
- [48] Ward, Peter. *Self-help housing: A critique*, Londres: Mansell Publishing Limited, 1982.
- [49] Ziccardi, Alicia y Mier y Arturo Terán. "Autoconstrucción y Acción Pública". *Revista Vivienda* vol. 10, no. 1 (1985): 48-67.
- [50] Ziccardi, Alicia. "De la ecología urbana al poder local (cinco décadas de estudios urbanos)". *Revista Mexicana de Sociología* vol. 51, no. 1 (1989): 275-306. <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.1989.1.61452>





GALERÍA

Traducción
Contraestrategias afectivas e
inervenciones heterotópicas

Gustavo Robles



Edición 21 (Enero-junio de 2025)

E-ISSN 2389-9794





Contraestrategias afectivas e intervenciones heterotópicas¹*

Gustavo Robles²**

Neoliberalismo Zombi

En las últimas décadas, la figura del zombi ha provocado una fascinación casi morbosa en el imaginario de la industria cultural. Esta figura mitológica, originaria de la cultura vudú haitiana, es un regresado de la muerte, un cadáver con vida que deambula, impulsado por un apetito insaciable, sin aquello que podría caracterizar su existencia pasada: expectativas, sueños, recuerdos, emociones o deseos. Tal vez esta fascinación reciente por la figura del zombi esté relacionada con cierto sentimiento catastrófico que se ha instalado en el inconsciente colectivo y que define en gran medida la experiencia social contemporánea. Y también, tal vez por esto, esta figura sea una imagen adecuada para nombrar la actual fase de la gobernanza neoliberal tras la crisis financiera de 2007-2008, que se sostiene más por su capacidad destructiva que por la vitalidad que pretendió tener décadas atrás.

* El presente texto es la traducción del ensayo "Affective Counterstrategies and Heterotopic Interventions" de Gustavo Robles, publicado como parte del libro *Beyond Molotovs. A Visual Handbook of Anti-Authoritarian Strategies*, editado conjuntamente por el kollektiv orangotango y el International Research Group on Authoritarianism and Counterstrategies (IRGAC-Fundación Rosa Luxemburgo) y publicado por la editorial Transcript en el año 2024. *Beyond Molotovs* reúne más de 50 relatos de primera mano de movimientos antiautoritarios, activistas, artistas y académicos centrados en la dimensión sensual y emocional de sus prácticas políticas. Las contribuciones aquí reunidas relatan experiencias de resistencia y luchas donde lo estético y sensorial juega un papel central, y de lugares de procedencia tan remotos unos de otros como la India, Irán, Colombia, México, Polonia, Filipinas, Hungría, Brasil, Turquía, Chile, Hong Kong, Siria, China, Irán, Cuba, Rusia, Ecuador, Bosnia, Myanmar, Alemania, Palestina, Argentina o el Kurdistán. El libro digital está disponible de forma gratuita en <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-7055-4/beyond-molotovs-a-visual-handbook-of-anti-authoritarian-strategies/?c=310000023>. La presente traducción y edición fue realizada con el auspicio de Gerda Henkel Stiftung (Alemania).

** Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Investigador posdoctoral en la Universidad de Passau (Alemania) e Investigador asociado del International Research Group on Authoritarianism and Counterstrategies (IRGAC- Universidad de Potsdam/Fundación Rosa Luxemburg) de la Fundación Gerda Henkel.  gustavomrobles@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-1161-3107>





Estamos en un nuevo momento histórico, caracterizado por la confluencia de múltiples crisis: el colapso financiero desencadenó una crisis de legitimidad de los métodos neoliberales de gestión estatal, la crisis de la democracia liberal propició el surgimiento de nuevos fascismos y la pandemia y las consecuencias del cambio climático han llevado a la preocupación por la crisis de la reproducción de la vida. En esta situación actual —que algunos incluso han caracterizado como “crisis civilizatoria”³— la gobernanza neoliberal ha perdido el encanto ideológico y las visiones utópicas con que pretendió ganarse “el corazón” de las masas. La ilusión de que, mediante la neoliberalización del mundo, íbamos a conseguir democracias eficientes, economías prósperas, sociedades abiertas e individuos felices hoy no parece ser más que eso, una ilusión. Un momento utópico del que las sociedades del Sur Global no han estado exentas, como demuestra el apoyo popular que tuvo la «modernización» neoliberal a principios de los años noventa en América Latina, pero que nunca dejó de ser una fuente inagotable de conflictos sociales, desigualdades económicas, malestares personales y disputas políticas.

Tras el agotamiento de las historias heroicas difundidas durante décadas, el discurso neoliberal comenzó a estar dominado por un vocabulario gerencial más concentrado en el control de daños que en promover algún horizonte histórico. Entonces, en la opinión pública se volvieron cada vez más frecuentes expresiones como «ajuste estructural», «medidas de austeridad», «rescates financieros», «consolidación fiscal» y «control de la emisión». Se trataba de un nuevo rostro del neoliberalismo, basado más en la coacción que en el consenso, en la invocación de la necesidad y la urgencia que en la promesa de progreso y bienestar. En Europa, figuras como François Hollande, Mario Draghi, Gordon Brown y Angela Merkel personificaron, en su momento, y con suertes distintas, esta reacción tecnocrática ante la crisis. En medio de ella, el neoliberalismo logró propagar brevemente la narrativa de que una clase especializada de gestores profesionales, consultores y especialistas económicos, sería capaz de contener el derrumbe. Pero este mito fue aún más efímero que sus logros. Ante esto, y también ante el declive de los movimientos progresistas surgidos en el periodo inmediatamente posterior a la crisis, el mundo se vio sacudido por un aluvión de líderes excéntricos y enfurecidos, así como por fuerzas políticas autoritarias equipadas con programas imprecisos que pusieron abiertamente en cuestión el precario consenso tecnocrático.

3. Edgardo Lander y Santiago Arconada Rodríguez, *Crisis Civilizatoria. Experiencias de Los Gobiernos Progresistas y Debates En La Izquierda Latinoamericana* (Guadalajara, México: CALAS, 2020).



Líderes como Donald Trump, Jair Bolsonaro, Narendra Modi, Rodrigo Duterte o Nigel Farage, le dieron rostro a este giro global que, por un lado, presentó un desafío simbólico a los tecnócratas globalistas, pero que, de forma más consistente, se trató de una avanzada feroz en contra de los imaginarios políticos de emancipación, igualdad social y solidaridad internacional que históricamente había defendido la izquierda. Por supuesto que esta regresión autoritaria no se reduce a sus líderes y fuerzas políticas, ya que se valió de discursos, representaciones y sensibilidades identitarias y excluyentes propias del sentido común creado durante la época dorada del neoliberalismo: valores de competencia, sentimientos punitivos y debilitamiento de los lazos de solidaridad⁴.

En este contexto, se volvió un lugar común citar aquella frase de Antonio Gramsci según la cual “la crisis consiste precisamente en que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer; en este interregno, aparecen una gran variedad de síntomas mórbidos”⁵. En nuestro presente esto se traduce en múltiples síntomas mórbidos que aparecen en forma de la explosiva difusión de todo tipo de teorías conspirativas, fantasías apocalípticas, histerias de Guerra Fría o formas recicladas de supremacismo biologicista, y que sirven para que las fuerzas de extrema derecha globales armen su munición ideológica de una curiosa combinación de conservadurismo moral, transgresión nihilista y atrincheramiento individualista⁶.

Pero es importante no dejarse hipnotizar por la excentricidad de todo esto, ya que este giro autoritario se produce dentro de un complejo entramado de discursos, representaciones y sensibilidades sociales preexistentes y nacidas en el seno mismo de una cultura neoliberal que pretendió despoblar la escena política. Cuando los gobiernos son percibidos como meros gestores incompetentes, la apatía se convierte en una de las actitudes cívicas más comunes; entonces, un renovado énfasis en los aspectos individualistas y morales de las orientaciones ideológicas comienza a reavivar las polarizaciones emocionales y alentar expresiones de violencia social. Sin embargo, no solo se trata de describir estos síntomas mórbidos, sino de entender qué los hace tan atractivos y cómo consiguen canalizar la economía libidinal de un modo que, paradójicamente, reproduce aquellas formas de sufrimiento que habían engendrado el descontento.

4. Gisela Catanzaro, *Espectrología de La Derecha. Hacia Una Crítica de La Ideología Neoliberal En El Capitalismo Tardío* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2021).

5. Antonio Gramsci, *Cuadernos de La Cárcel*. Vol. 2 (Ciudad de México: Era, 1999).

6. Matías Saidel, *Neoliberalism Reload. Authoritarian Governmentality and the Rise of the Radical Right* (Berlín/Boston: De Gruyter, 2023).



Pasiones tristes

Nunca ha estado tan claro como hoy que las opciones e identidades políticas se presentan más en términos emocionales que en la forma de convicciones, que se basan más en experiencias y sensibilidades que en la presentación clara de intereses o ideologías. Esto es evidente en el modo en que se dan las fuertes divisiones que actualmente experimentan casi todas las sociedades, así como en el resurgimiento de la extrema derecha y las diferentes formas de autoritarismo social y político que recorren el planeta. Por supuesto que este “exceso” emocional de nuestra vida política no está monopolizado únicamente por la derecha, como puede verse en la forma en que los debates públicos suelen moralizarse y reducirse a preocupaciones en torno a cuestiones como la vulnerabilidad o la sensibilidad en lo que hoy se nombra como “cultura woke”. Pero el grado de intensidad destructiva y la violencia empleada por los derechistas hacen que cualquier comparación entre izquierda y derecha resulte ridícula en estos términos. Debido a esto, la crítica debería volver la mirada hacia aquellas emociones y afectos que definen estas nuevas formas de autoritarismo social, por lo que me gustaría hacer algunos comentarios sobre dos “pasiones tristes” que considero codifican gran parte de la sensibilidad colectiva contemporánea: el miedo y el resentimiento.

El miedo es quizá el sentimiento humano más visiblemente vinculado al reino animal, en la medida en que funciona como una herramienta esencial para nuestra supervivencia activando mecanismos de defensa que nos mantienen alerta ante aquello que amenaza. Teniendo siempre en cuenta esta condición cuasi natural del miedo (y a emociones similares como el sobrecogimiento, la conmoción, el pánico o el susto), la filosofía política ha girado en torno a la cuestión de cómo es posible la existencia de comunidades atravesadas por el temor y la amenaza mutua de sus integrantes sin devenir en una guerra de unos contra otros. El problema no son nuestros miedos en sí mismos —por otra parte, inevitables—, sino las situaciones en las que esos miedos determinan los imaginarios sociales y las demandas políticas. Este peligro se hace evidente cuando vemos que el miedo surge en conexión con transformaciones sociales características de las últimas décadas, a saber, la precarización y el riesgo como formas de vida.

La multiplicación de situaciones definidas por la inestabilidad, la flexibilidad, la inseguridad y la ambigüedad parece atentar contra las condiciones de una coexistencia pacífica. Esto se debe, en parte, a que las estructuras que antes



organizaban la existencia social —clase, sindicatos, estado, nación, vecindario, etc.— han quedado pulverizadas por la atomización neoliberal de la sociedad; al mismo tiempo que la mercantilización de cada vez más ámbitos de la vida no ha cesado de aumentar la conflictividad entre las distintas comunidades y de exacerbar las diferencias entre países y regiones. La combinación de la expansión del capitalismo desregulado, el vaciamiento de la democracia política, la digitalización y desintegración de las redes sociales y la competitividad como nuevo imperativo categórico, ha dado lugar a un clima de inestabilidad en el que las personas sienten que han perdido el control sobre sus propias vidas y solo han conservado sus miedos y ansiedades.

Se podría concebir el capitalismo actual como una máquina que se reproduce a sí misma explotando las angustias y los temores del hundimiento social. En un mundo que considera a la mayoría de la población como elementos que pueden sacrificarse en aras de la estabilización sistémica (por ejemplo, al hacer superfluos un número cada vez mayor de puestos de trabajo), el miedo ya no es un efecto secundario, sino el ethos mismo del capitalismo. Teniendo esto en cuenta, tendría más sentido considerar los movimientos autoritarios como una forma de gestión política de los miedos. La experiencia de haber perdido el control sobre las circunstancias de la propia vida hace necesaria la búsqueda de estrategias y subterfugios que puedan estabilizar y hacer más habitables mundos cada vez más precarios. En este contexto, por lo tanto, los diferentes movimientos autoritarios pueden ser comprendidos, en parte, como la canalización política de estas ansiedades ante la crisis de las identidades, las seguridades, las pertenencias y las antiguas estabilidades, al menos en un nivel simbólico.

Ahora bien, si el miedo es la emoción vinculada a la vivencia de precariedad y riesgo, el resentimiento está vinculado a las desigualdades e injusticias inherentes a las relaciones sociales capitalistas. En términos generales, podemos describir el resentimiento como un afecto que se origina en un agravio moral y va acompañado de un deseo de venganza que, en última instancia, debe reprimirse por impotencia. El resentimiento no es una emoción que pertenezca al mundo interior y luego se traslade al espacio público, sino que es más bien una protesta contra un orden social que se considera injusto, ya sea porque no reconoce lo que se merece, no cumple con lo que promete o provoca desigualdades que se experimentan como injustas. En todo caso, lo importante es que el resentimiento invita a la comunidad de agraviados a aliviar su frustración mediante la construcción de chivos expiatorios.



En un mundo en el que el éxito se considera una expresión de la capacidad de autocapitalización y el fracaso el resultado de la desidia individual, la falta de motivación o los malos hábitos personales, no debemos subestimar la potencia del resentimiento para actuar como paliativo. Mediante la afirmación de la propia identidad agraviada y la elaboración de chivos expiatorios, la emoción del resentimiento deja de ser individual y se transforma en política. En lugar de articular un agravio particular como una demanda de reconocimiento universal o de cambio social, los sentimientos reaccionarios aparecen bajo la forma de defensas identitarias de la tradición y de fantasías de amenaza existencial: hombres amenazados por el feminismo, europeos amenazados por la “islamización”, naciones amenazadas por la extranjerización, clases medias urbanas amenazadas por las periferias empobrecidas.

Contraestrategias afectivas

La cuestión, entonces, es qué se debe hacer con esas pasiones tristes que circulan por el cuerpo social y producen fantasías de destructividad, chivos expiatorios y atrincheramientos subjetivos. La derecha ha optado por afirmarlos y explotarlos, pero ¿y la izquierda? Para responder a eso, tal vez sería útil recordar aquel principio de Baruch Spinoza según el cual “un afecto sólo puede ser controlado o destruido por otro afecto contrario a él, y con más poder para controlar el afecto”⁷. Según esta máxima, a la izquierda no le basta con denunciar estas fantasías, sino que debe producir y hacer circular sus propios afectos emancipadores, igualitarios y críticos. Si la actual crisis neoliberal canaliza las pasiones tristes hacia sentimientos abiertamente reaccionarios, entonces se trata entonces de inventar dinámicas alternativas en las que otras pasiones sean potenciadas.

Es precisamente aquí donde entra en escena la dimensión estética de las luchas presentadas en este libro. Pero aquí, el término “estética” no debe entenderse en su sentido limitado y académico de teoría del arte, sino tal como fue concebida originalmente, como una teoría de las sensibilidades. Esto significa que las emociones y los afectos son también el ámbito en el que coinciden la estética y la política: el ámbito que alberga la disputa sobre cómo experimentamos el mundo y nos relacionamos entre nosotros, sobre la forma en que ciertas emociones y pasiones intervienen en modos posibles de subjetivación y campos de acción. La estética en este sentido no se refiere a la teoría del arte, su autonomía y su

7. Baruch Spinoza, *Ethics* (Auckland: The Floating Press, 2009).



autoría, ni a aquella “estetización de la política” que diagnosticaba Benjamin⁸, y que hoy se parece a la estetización de la vida neoliberal a través de la publicidad. Lo que entendemos por estética es el modo en que las prácticas artísticas reconfiguran lo sensible al intervenir en las coordenadas de la experiencia sensorial, en los códigos hegemónicos y en las representaciones sociales.

El potencial que tienen las intervenciones estéticas para deconstruir las sensibilidades comunes ha sido elocuentemente señalado, por ejemplo, en la consigna de una “política de la estética” por Jacques Rancière⁹, o del papel de “lo político en el arte” por Nelly Richard¹⁰. Más allá de sus diferencias, sus reflexiones coinciden en que no existe una relación inmediata entre arte y política, porque, a diferencia de la política, el arte no apunta a la generación de un “nosotros” ni a la constitución de un “pueblo”. El arte no produce identidades colectivas por sí mismo, sino que genera contraestrategias materiales y afectivas orientadas a cuestionar jerarquías, identificaciones y formas hegemónicas de ver y decir. En este sentido, podemos sostener que las contribuciones de este libro no apuntan a la promesa de un orden social concreto, sino que más bien nos invitan a experimentar el espacio público de un modo distinto al del statu quo. Grafitis, pegatinas, canciones, poemas, murales, pañuelos de colores, formas de sabotaje público, capturas, etiquetas de cerveza, imágenes de ciencia ficción, pinturas, diseños burlones, mapeos, intervenciones públicas, programas de radio, postales, juegos de mesa, cómics, lonas de colores, pancartas y memes son todos ellos “actos emocionales de disidencia”¹¹ y, al mismo tiempo, momentos de “alegría colectiva”¹² que subvierten las pasiones tristes de la vida cotidiana neoliberalizada.

Las contraestrategias emocionales se refieren a la producción colectiva de materiales y fuerzas capaces de afectar nuestra sensibilidad y promover dinámicas emocionales críticas y prácticas. Se refiere a una forma de estética en la que las figuras del autor o del genio ya no importan porque las imágenes y los signos se presentan como colectivos, colaborativos y anónimos en su origen, híbridos, públicos y heterónomos en su circulación. Esta forma de estética no puede

8. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit* (Leipzig: Reclam, 2011).

9. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Londres: Bloomsbury Publishing, 2013).

10. Nelly Richard, “Lo Político En El Arte: Arte, Política e Instituciones,” Hemispheric Institute, 2011, <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>

11. Javier Toscano, “Mediterranean Commotions,” en *Beyond Molotovs. A Visual Handbook of Anti-Authoritarian Strategies* (Berlín: Transcript, 2024), 266.

12. Hanna Grzešíkiewicz, “The Art of Sustaining a Movement,” en *Beyond Molotovs. A Visual Handbook of Anti-Authoritarian Strategies* (Berlín: Transcript, 2024), 110.



reducirse a ningún yo autoral, no se limita al espacio institucionalizado de museos y galerías, ni se dirige a espectadores o públicos, sino a todo el cuerpo social mediante imágenes, slogans, sensaciones y representaciones que no pertenecen a nadie en particular porque están dispersas en todas partes. Son intervenciones que existen más allá de la división burguesa entre lo público y lo privado, que pretenden generar ecologías afectivas y dinámicas de colaboración que den cuenta de experiencias, sufrimientos, resistencias y sensibilidades colectivas que no pueden ser domesticadas por las políticas de derechas. La cuestión es si toda esta *potentia* afectiva y estética puede sumar algo más que contraestrategias, si puede llenar el espacio utópico que ha dejado vacío el modo de vida neoliberal.

Utopías. Retrotopías. Heterotopías

Aquella conocida frase que afirma que es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo (¿de Fisher, de Jameson, o de Žižek?) ofrece una definición acertada del dilema ideológico de nuestro presente. Mark Fisher popularizó el término “realismo capitalista” para referirse a esta incapacidad generalizada de concebir un mundo sin capitalismo, una especie de unidimensionalidad cognitiva que bloquea las visiones del futuro, que reescribe el pasado en forma de pastiche nostálgico y que incorpora lo “alternativo” y lo “transgresor” a la corriente cultural dominante a través de deseos, aspiraciones y esperanzas fraguadas en el capitalismo¹³. Sin embargo, el problema al que nos enfrentamos hoy quizá tenga menos que ver con la falta de imaginación que con la incapacidad para transformar estas visiones en un proyecto concreto que apele a la vida afectiva de la mayoría. De hecho, a la izquierda contemporánea no le faltan en absoluto proyectos, imaginarios y luchas ambiciosas. Desde los experimentos de autonomía liderados por los zapatistas o los kurdos, hasta la “marea verde” feminista, pasando por visiones postcapitalistas creativas como el aceleracionismo, las políticas de decrecimiento y el ecosocialismo, hasta los posthumanismos de izquierdas, las utopías están ahí; la tarea es infundirles pasión social.

Como ha escrito Enzo Traverso, el hecho de que ninguna de estas utopías pueda llevarse a la práctica ha dado lugar a una cierta melancolía que suele remitir al diagnóstico del “fin de las utopías”¹⁴. Pero otra razón por la que esta situación resulta curiosa es que la relación entre la izquierda y el pensamiento utópico no siempre fue armoniosa. Friedrich Engels acusó al pensamiento utópico de ser una ilusión apaciguadora que reducía la crítica científica de la realidad a un

13. Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* (Londres: ZerO Books, 2009).

14. Enzo Traverso, *Left-Wing Melancholia. Marxism, History, and Memory* (New York: Columbia University Press, 2017).



juicio moral y las energías revolucionarias a la buena voluntad del corazón¹⁵. Este sentimiento antiutópico también está presente en algunas tendencias dentro de la izquierda lacaniana o postestructuralista contemporánea, que culpan a las aspiraciones utópicas no por su falta de disposiciones científicas, sino por expresar fantasías ideológicas que ocultan el carácter conflictivo y antagónico del mundo social a través de un ideal de armonía que contiene el germen del totalitarismo¹⁶. Sin embargo, especialmente tras momentos de cambio históricos como después de la Revolución Rusa, los movimientos del 68 o la Revolución Cubana, la utopía también sirvió a la izquierda como herramienta para imaginar una salida del rígido encorsetamiento del presente. Quizá lo que nos falte no sean tanto aquellas utopías que aspiraban a ser el horizonte y el fin de la política (y que bien pueden diluirse en ensoñaciones románticas o pesadillas totalitarias), sino aquellas más modestas que se presentan como instrumentales para trascender el presentismo al que nos invita el realismo capitalista.

La cuestión es que las utopías tienen un poderoso impacto en las pasiones sociales. Sin embargo, en los últimos años, ha sido en gran medida la derecha la que ha conseguido ganarse el atractivo popular con su respuesta a la pregunta —utópica— de cómo salir del presentismo. Pero el problema no es sólo que la derecha ha dado una respuesta identitaria y reaccionaria a esta pregunta, que reproduce las miserias del neoliberalismo contra el que, a veces, dice rebelarse, sino que su respuesta pretende superar el presente a través de la lente de un pasado idealizado. Por eso, podemos decir que la imaginación política de estos fascismos contemporáneos es retrotópica más que utópica, pues se trata de sacrificar el presente en aras de una fantasía de retorno a un pasado imaginario. El «Make America Great Again» de Trump, el nacionalismo hindú de Modi, la nostalgia imperial de Putin o Erdoğan, los sueños de sociedades nacionales europeas étnicamente homogéneas, o las reiteradas invocaciones a las dictaduras militares de los años 70 en la actual extrema derecha latinoamericana, son todas iteraciones histriónicas de esta nostalgia por un pasado que se espera pueda consolar las pasiones tristes. En relación con lo anterior, tal vez podemos decir, siguiendo a Samir Gandesha, que estas nuevas retrotopías fascistas se inscriben “en la necesidad de las personas de dar sentido a sus vidas”¹⁷ en el mundo post-utópico.

15. Friedrich Engels, *Die Entwicklung Des Sozialismus von Der Utopie Zur Wissenschaft* (Berlín: Holzinger, 2016).

16. Yannis Stavrakakis, *Lacan and the Political* (Londres: Routledge, 2002).

17. Samir Gandesha, “Today’s Fascism is based on our Need for Meaning in Life,” Irgac.org, 2023, <https://irgac.org/articles/samir-gandesha-today-s-fascism-is-based-on-our-need-for-meaning-in-life/>



Una estrategia potencial para esos ejercicios de imaginación capaces de superar el realismo capitalista —sin añoranzas reaccionarias del pasado ni fantasías románticas del futuro— es aquello que Foucault llamó “heterotopías”¹⁸. Las heterotopías son “espacios otros” que se yuxtaponen al espacio y al tiempo de la cotidianeidad; “contraespacios” donde los órdenes de la ciudad y de la cultura son “al mismo tiempo representados, impugnados o invertidos”, dimensiones atravesadas por múltiples dimensiones y temporalidades que coexisten entre sí, a veces desafiándose, a veces complementándose. Concibamos entonces estas intervenciones antiautoritarias como heterotopías estéticas que cortan el circuito de los movimientos y las percepciones para intentar a veces un mensaje, a veces una emoción, a veces una melodía, otras veces una comunicación. Sin la ambición de las utopías ni el atrincheramiento de las retrotopías, estas heterotopías buscan lo que Bolívar Echeverría consideraba propio de los juegos, los festivales y el arte: “convertirse en zonas de experiencia social donde la vida cotidiana se interrumpe performativamente”¹⁹. El libro que tiene en sus manos trata de esas intervenciones heterotópicas.

Bibliografía

- [1] Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Leipzig: Reclam, 2011.
- [2] Catanzaro, Gisela. *Espectrología de la derecha: Hacia una crítica de la ideología neoliberal en el capitalismo tardío*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2021.
- [3] Echeverría, Bolívar. “El Juego, la fiesta y el arte.” En *Antología. Crítica de la modernidad capitalista*, editado por CLACSO, 419. La Paz, 2011.
- [4] Engels, Friedrich. *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*. Berlín: Holzinger, 2016.
- [5] Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Londres: Zer0 Books, 2009.
- [6] Foucault, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Lignes, 2009.
- [7] Gandesha, Samir. “Today’s Fascism Is Based on Our Need for Meaning in Life.” *IRGAC.org*, 2023. <https://irgac.org/articles/samir-gandesha-today-s-fascism-is-based-on-our-need-for-meaning-in-life/>
- [8] Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Vol. 2. Ciudad de México: Era, 1999.
- [9] Grześkiewicz, Hanna. “The Art of Sustaining a Movement.” En *Beyond Molotovs: A Visual Handbook of Anti-Authoritarian Strategies*, 110. Berlín: Transcript, 2024.

18. Michel Foucault, *Le Corps Utopique, Les Hétérotopies* (Paris: Lignes, 2009).

19. Bolívar Echeverría, “El Juego, La Fiesta y El Arte,” en *Antología. Crítica de La Modernidad Capitalista*, ed. CLACSO (La Paz, 2011), 419.

- [10] Lander, Edgardo, y Santiago Arconada Rodríguez. *Crisis civilizatoria: Experiencias de los gobiernos progresistas y debates en la izquierda latinoamericana*. Guadalajara, México: CALAS, 2020.
- [11] Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2013.
- [12] Richard, Nelly. "Lo político en el arte: Arte, política e instituciones." *Hemispheric Institute*, 2011. <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- [13] Saidel, Matías. *Neoliberalism Reload: Authoritarian Governmentality and the Rise of the Radical Right*. Berlín/Boston: De Gruyter, 2023.
- [14] Spinoza, Baruch. *Ethics*. Auckland: The Floating Press, 2009.
- [15] Stavrakakis, Yannis. *Lacan and the Political*. Londres: Routledge, 2002.
- [16] Toscano, Javier. "Mediterranean Commotions." En *Beyond Molotovs: A Visual Handbook of Anti-Authoritarian Strategies*, 266. Berlín: Transcript, 2024.
- [17] Traverso, Enzo. *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*. New York: Columbia University Press, 2017.





Reseña

Música Visual Electrónica. Elementos
de Creación Audiovisual / Electronic
Visual Music. The Elements of
Audiovisual Creativity, de Dave Payling

Alejandro Casales-Navarrete






Reseña Música Visual Electrónica. Elementos de Creación Audiovisual / Electronic Visual Music. The Elements of Audiovisual Creativity, de Dave Payling

Alejandro Casales-Navarrete*

La obra es un marco de referencia para comprender formas artísticas que relacionan las cualidades musicales de los sonidos y las imágenes en una sola creación, en total armonía. De acuerdo con el autor, la Música Visual Electrónica es una forma creativa y un proceso que ha sido poco estudiado por los historiadores del arte, debido a que se trata de un fenómeno relativamente reciente. Sin embargo, su desarrollo ha sido estable, diverso y productivo, teniendo su mayor auge durante el siglo XX. Asimismo, su fuerza creativa dejó una estela que se ha extendido al siglo XXI, impulsada por las nuevas tecnologías electrónicas.

Introducirse a la obra es un descubrimiento de los métodos y técnicas de la Música Visual Electrónica, donde se conjugan debates teóricos y técnicos en torno a la definición más acertada para comprenderla. Algunos términos que se relacionan con su forma y creación en contextos similares y recientes son *intermedia*, *videomúsica* y *audiovisual*.

* Maestro en Desarrollo y Planeación de la Educación por la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Licenciado en Artes Plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La esmeralda" del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Cultiva las artes sonoras y el repertorio de la música visual, en conjunto de proyectos multidisciplinarios y la investigación educativa. ✉ alejandrocasaless@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0493-2986>





La *intermedia* es un término acuñado por el pianista Jaroslaw Kapuscinski, quien describe al sonido y la imagen con igual importancia, con capacidades para desarrollarse simultáneamente de manera consciente. *Videomúsica*, es un nombre adoptado por el compositor Jean Piché para describir parte de su obra, la cual involucra música electroacústica y medios computacionales que se relacionan con la imagen. *Audiovisual*, es un término que define el trabajo artístico de Louise Harris, donde el sonido y la imagen se conjugan para crear una sola obra.

En los anteriores términos, las relaciones entre el sonido y la imagen se deliberan para cohesionarse, mientras que en la Música Visual Electrónica la visualidad conforma a la musicalidad de la obra. De acuerdo con Dave Payling, esto deviene del origen artístico de la imagen y la cautividad de la música. Dicho de otra manera, las formas artísticas primigenias de la Música Visual Electrónica fueron pinturas que no requerían del sonido, aunque lo evocaban como un elemento necesario para estructurar su contenido. Posteriormente, las transformaciones tecnológicas fueron sumando sus métodos y dispositivos para representar visualmente el sonido o sus cualidades musicales en imágenes.

La metodología utilizada durante principios del siglo XX, desarrollada por Sergei Eisenstein, se conformó de los mecanismos de montaje cinematográfico que permitían combinar imágenes acordes con la métrica, ritmo, tono, sobre tono e intelectualidad. Entre los artistas que coadyuvaron a su implementación para definir el género de la Música Visual Electrónica fueron: Viking Eggeling, John Whitney, Oskar Fischinger y Mary Ellen Bute, por mencionar algunos.

Es pertinente resaltar que el montaje cinematográfico contribuyó a la creación de otras técnicas para la composición de imágenes debido a que los artistas experimentaron con sus propias invenciones para la producción y composición de sus obras. Por ejemplo, Thomas Wilfred fue un artista innovador que desarrolló sus propios mecanismos y formas de creación sin valerse del montaje cinematográfico, a través de su órgano de color, el *Clavilux*. Este dispositivo permitía interpretar asociaciones entre tonos musicales y luces en colores artificiales, conformando composiciones artísticas llamadas *lumia*.

Por otra parte, los cambios tecnológicos del siglo XX transformaron las técnicas de creación y producción de la Música Visual Electrónica. Dave Payling propone que la electrónica fue determinante por la masificación de sus productos, lo que permitió el rápido crecimiento de instrumentos musicales y aparatos para la edición de imagen compuestos por circuitos eléctricos, tubos de vacío, transistores, diodos, circuitos integrados, ópticos, sensores y tecnologías de

interconexión. Así, el término electrónica es añadido para acentuar el contexto tecnológico del sistema creativo de la Música Visual Electrónica.

En cuanto a la estructura de la obra, esta se distribuye conforme los cinco elementos de la escuela filosófica de occidente, los cuales son espíritu, aire, fuego, agua y tierra. Cada uno representa un estado de energía que da forma a la obra literaria de Dave Payling.

El primer capítulo es el espíritu, es el descubrimiento de la Música Visual Electrónica, el relato histórico y marco contextual de una forma artística que es canalizada hacia el futuro, desde los antiguos filósofos griegos para continuar en el presente. Para el autor, la correspondencia recurrente ha sido la tonalidad de los colores que pueden equipararse con la tonalidad musical, citando como ejemplo a Isaac Newton, quien creó sus analogías entre los colores y la tonalidad musical y las publicó en su libro Óptica en el año 1704. Otros artistas extendieron el concepto de la tonalidad del color a la escala cromática musical de 12 tonos. Asimismo, el autor presenta otras relaciones entre el color y el sonido, mediante el tono como medio para distinguir colores y el timbre para distinguir las diferencias tonales entre una vocal o sonante.

En la misma línea, se citan autores pioneros que conceptualizaron la Música Visual Electrónica, entre los que se encuentran Albert Lavignac, compositor que solía comparar la paleta de colores de un pintor con las tonalidades de una orquesta sinfónica; Wassily Kandinsky, pintor que expresa sus percepciones musicales mediante analogías del color y el timbre musical para utilizarlas en sus composiciones pictóricas; y Karl Gerstner, diseñador que consideró las ideas de Kandinsky para añadirles emotividad y espiritualidad al significado de los colores, buscando justificar su efecto estético y ético.

El segundo capítulo es el aire, es la comunicación de ideas de varios autores que concurren en la corriente de la Música Visual Electrónica; en su movimiento se ubican las perspectivas y las diferentes formas de creación. Mediante entrevistas profundas, Dave Payling logra plasmar las opiniones y las experiencias de Louise Harris, profesor de Composición Audiovisual en la Universidad de Glasgow, Inglaterra; Tim Thompson, músico e ingeniero de software; João Pedro Oliveira, compositor y profesor de la Universidad de California en Santa Bárbara, Estados Unidos; Hiromi Ishii, compositora e investigadora; Tim Howle, profesor de Composición Contemporánea en la Universidad de Kent, Inglaterra; Jon Weinell, profesor de la Universidad de Greenwich, Inglaterra; y Bret Battey, profesor de Composición Audiovisual en la Universidad De Montfort, Inglaterra.





El tercer capítulo es el fuego, es la energía que se desencadena durante la voráGINE de la actuación, la transformación física de las emociones cuando sirven para crear arte; asimismo, es la teoría y la práctica que se desenvuelven en cada escena artística. Estas escenas pueden ser distintas entre sí, como un mapeo sobre una fachada exterior de un edificio, una proyección inmersiva para un planetario, una creación fija para video, una creación interactiva para pantalla, gafa o computadora, o una obra mixta que superpone elementos visuales con sonidos musicales sobre cuerpos dentro de un escenario, por mencionar algunas situaciones.

En este contexto, la presentación de la Música Visual Electrónica conlleva ubicar sus técnicas para lograr la fluidez en el escenario. En el caso de los instrumentos análogos y proyecciones independientes, es necesario sincronizar su actuación para su presentación final; a su vez, usar instrumentos electrónicos necesita la consideración de parámetros entre señales visuales y de sonido. De igual manera, se debe considerar que la Música Visual Electrónica no es necesariamente una composición narrativa sino una creación artística que puede valerse de sus propios códigos y abstracciones artísticas para expresarse.

Sin embargo, hay debates en torno a obras que pueden tener mensajes claramente definidos y bifásicos, para lo cual Dave Payling propone una categorización de parámetros de señales de sonido que pueden ayudar a comprender relaciones fidedignas con la imagen. Su categorización es un conjunto de parámetros de escalamiento de amplitudes bajas y altas, suavizado de señales de ruido hasta su depuración y claridad tímbrica y la transformación de una onda sonora a un envolvente acústico. De acuerdo con la categorización, los gestos de una obra y su interpretación pueden lograr el efecto bifásico, es decir, visuales que tengan una relación estrecha con la parametría de señales de sonido, presentando relaciones coherentes mediante interacciones intuitivas. Algunos medios electrónicos han implementado este concepto, tal como la Interfaz de Visuales Digitales e Interfaz Digital de Instrumentos Musicales.

El cuarto capítulo es agua, es el estado creativo de la composición, donde las ideas toman su forma procedente de las emociones y la intuición; es, igualmente, la revisión de las perspectivas creativas que intervienen durante la creación de una obra de Música Visual Electrónica. En su comprensión se ubican los materiales del sonido y la visualidad que se unen en un mismo entorno. En este sentido, se presentan los enfoques de composición de la Música Visual Electrónica, así como sus materiales de transferencia, pensamiento compositivo y conceptos importantes, particularmente el paisaje audiovisual y su morfología, constituida por lo hiperreal, lo real, lo virtual y



lo irreal. Se suman los gestos y texturas que se ocupan del comportamiento interno, de la energía lumínica dirigida hacia adentro o reinyectada en la obra que se auto-propaga y, una vez inducida, se libera en lugar de ser controlada. Dave Payling cita a Thomas Wilfred y su combinación de factores de *lumia*, donde la forma y el movimiento generan objetos animados con morfología propia; el color les da una imagen y al sumarle movimiento suceden las degradaciones, las envolventes abstractas y los espacios entre tonos. Asimismo, se especifican las técnicas de composición electrónica digital, las cuales funcionan con algoritmos computacionales que automatizan la interpretación del compositor; en algunos casos, permiten la síntesis de sonidos nuevos que no podrían existir en el entorno natural de los instrumentos acústicos.

El quinto y último capítulo es la tierra, donde el autor presenta las prácticas compositivas, los métodos, procesos y técnicas que se utilizan actualmente en la creación. Se exponen algunas técnicas algorítmicas y generativas, y se presentan discusiones abiertas sobre las formas más populares para la producción de sonido, imagen visual y renderización electrónica, así como sus soportes lógicos. De igual manera, se consolidan las ideas y discusiones previas para dar paso a la implementación de instrumentos para la realización de una producción profesional. Para esto se exponen soportes lógicos instrumentados para la creación audiovisual, plataformas de producción y programación y aplicaciones para edición y sus complementos, entre los que se encuentran: *Touchdesinger*, *Quartz Composer*, *Adobe After Effects*, *DaVinci Resolve*, *Resolume*, *Notch*, *Max*, *Ableton Live*, *Steinberg Nuendo* y *Native Instruments Reaktor*. Aunque la selección de instrumentos no es la única para la producción de obras, el autor se limita a las herramientas que utilizan los compositores entrevistados en el segundo capítulo.

Asimismo, se presentan recomendaciones para lograr un flujo de trabajo continuo, mediante la planificación de una grabación, arreglo y composición de una obra, mezcla de las imágenes, sonidos y sus cualidades musicales, masterización, elección del formato electrónico final y su renderización, esto es, la ejecución de la representación gráfica de la obra.

Finalmente, se presentan algunas técnicas para comprender el lenguaje de la Música Visual Electrónica, entre las cuales se encuentran: video transiciones, sincronización, mezcla de canales de video, codificación cromática, figuración, video-retroalimentación, animación por fotograma, aleatoriedad, técnicas algorítmicas, procesamiento de sonido y técnicas de síntesis, por mencionar algunas.



GALERÍA

Artista invitado
Presentación de la obra
de Miguel Castro

Miguel-Antonio Castro




Edición 21 (Enero-junio de 2025)
E-ISSN 2389-9794



Artista invitado **Miguel-Antonio Castro***

Miguel Antonio Castro nació en Bogotá en 1959. Desde temprana edad desarrolló una sensibilidad visual, alimentada por visitas constantes a museos de arte clásico y contemporáneo en América Latina y Europa. Esta formación inicial marcó el carácter profundamente simbólico y expresivo de su obra. A lo largo de su trayectoria, el artista ha explorado la relación entre el ser humano y la naturaleza, representada a través de los cuatro elementos —agua, aire, tierra y fuego—. Su lenguaje plástico oscila entre lo figurativo y lo abstracto, con una fuerza energética evidente tanto en su trazo como en su uso del color.

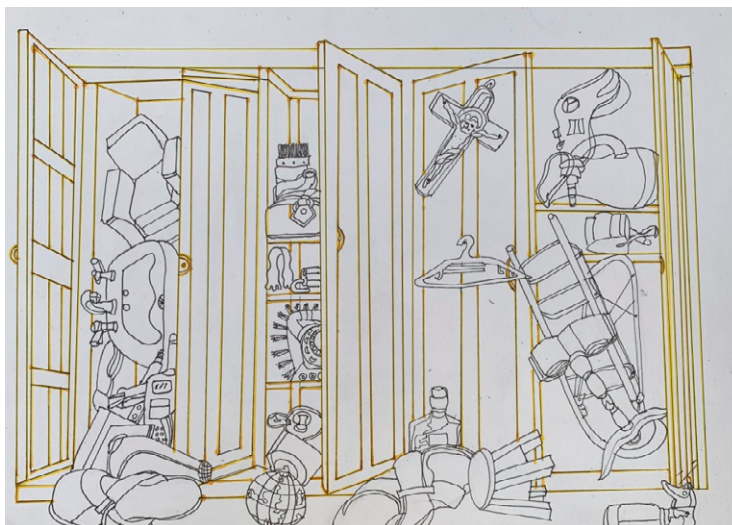
Ha trabajado en talleres en Bogotá, Buenos Aires y Santa Marta, desarrollando una producción diversa. Su obra, siempre cargada de intensidad simbólica y rigor técnico, se encuentra en colecciones privadas de Alemania, Emiratos Árabes, México, Venezuela, Suecia, Argentina, Colombia y Washington. La sencillez de su carácter contrasta con la potencia de su trabajo, donde cada pieza propone una lectura sensible y profunda del mundo desde una mirada latinoamericana.

* Artista plástico. Contador Público, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Posgrado en Planificación y Desarrollo Nacional, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.  san.migue1959@gmail.com





Técnica mixta. Acrílico, tinta china y rapidógrafo sobre MDF, 50 x 70 cm, 2022



Rapidógrafo sobre papel, 35 x 25 cm, 2020

La obra de Miguel Antonio Castro nace de la necesidad de construir un lenguaje simbólico propio, en el cual las raíces culturales no son un ancla al pasado sino una fuente activa de transformación estética y vital. Su trabajo parte de la observación atenta de la naturaleza, de la memoria de los símbolos ancestrales y del acto de creación como un proceso donde cuerpo, materia y energía confluyen para resignificar la experiencia de habitar el mundo.



Impresión sobre lienzo, 30 x 30 cm, 2019



Madera con resina incrustada y acrílico, 30 x 15 x 30 cm, 2023



A través de su investigación sobre los signos y símbolos de las culturas indígenas, en especial los Yariguíes, Castro encuentra en lo étnico no una categoría folclórica, sino un sistema de pensamiento visual: estructuras geométricas, patrones orgánicos y un lenguaje simbólico que habla de la relación entre el ser humano y su entorno. Esta mirada no busca representar lo indígena desde una perspectiva anecdótica o historicista, sino reinterpretar esos códigos como detonantes de una poética personal, donde la energía del gesto y la experiencia del presente se entrelazan.



Técnica mixta. Acrílico y esmalte sobre lienzo, 30 x 40 cm, 2024



Técnica mixta. Carbón sobre madera, 30 x 40 cm, 2025

El proyecto de Miguel Castro se desarrolla en cuatro líneas de trabajo, todas ellas atravesadas por una misma intención: establecer un equilibrio entre lo orgánico y lo geométrico, entre lo ancestral y lo contemporáneo, entre el pasado simbólico y el presente vital.

1. Pintura

Serie de abstracciones orgánicas, geométricas y gestuales en acrílico, donde la paleta cromática y la estructura compositiva dialogan con los símbolos y signos de tradiciones indígenas. Esta etapa, que Castro denomina su “fase étnica del color”, busca desatar la energía de los símbolos en nuevas configuraciones visuales, donde la tradición no es un modelo a replicar, sino un espacio abierto de exploración.



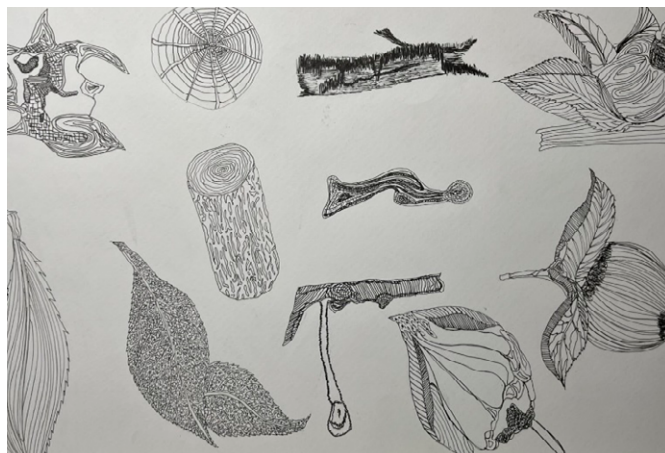
Acrílico sobre lienzo, 200 x 150 cm, 2015



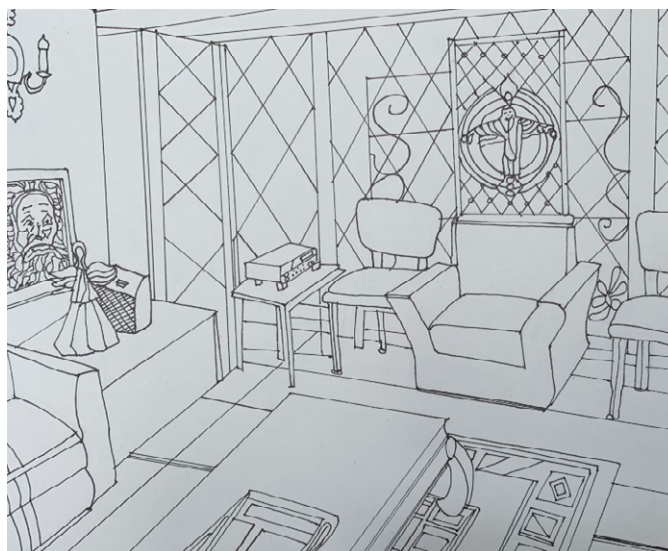
Acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm, 2025

2. Dibujo

Composiciones de trazo lineal, expresivo y de fuerte carga orgánica, en las que la línea funciona como un hilo conductor entre la observación de la naturaleza y la interioridad del gesto. Estos dibujos registran patrones de crecimiento, flujos, estructuras vegetales y dinámicas propias de la cotidianidad, proponiendo una lectura donde lo simple y lo complejo coexisten a través del trazo.



Rapidógrafo sobre papel, 35 x 25 cm, 2023



Rapidógrafo sobre papel, 30 x 26 cm, 2020





3. Escultura

Obras realizadas en madera y metal, intervenidas con color y materiales mixtos, que exploran el mundo formal a partir de lo orgánico y lo geométrico. En estas piezas, Castro establece un equilibrio entre la solidez de las estructuras y la fluidez de las formas, creando esculturas que funcionan como cuerpos en tensión, donde la materia se carga de sensibilidad. Para el artista, la escultura es una forma de pensar el espacio y la energía desde la experiencia táctil y volumétrica.



Metal y madera, 20 x 20 x 20 cm, 2023



Metal intervenido con acrílico, 4 x 12 x 15 cm, 2019

4. Abstracción Digital

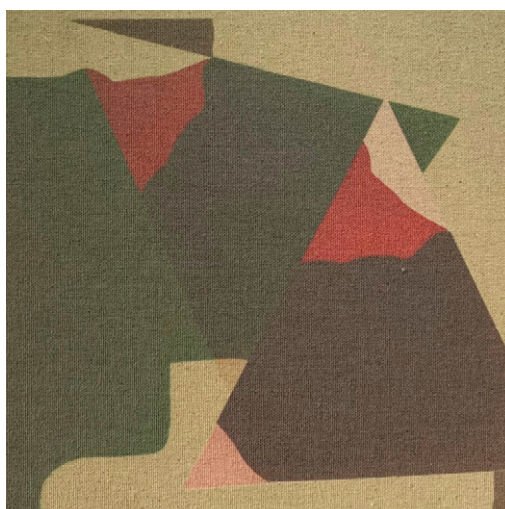
Impresiones sobre lienzo que surgen de un proceso de deconstrucción y reconfiguración digital, en las cuales la lógica algorítmica se encuentra con la gestualidad manual. Esta línea de trabajo no busca un resultado tecnológico, sino expandir las posibilidades de su lenguaje visual, permitiendo que la simbología ancestral y la experimentación contemporánea se entretrejan en nuevas narrativas plásticas.



Presentación de la obra de Miguel-Antonio Castro



Impresión sobre lienzo, 30 x 30 cm, 2019



Impresión sobre lienzo, 30 x 30 cm, 2019

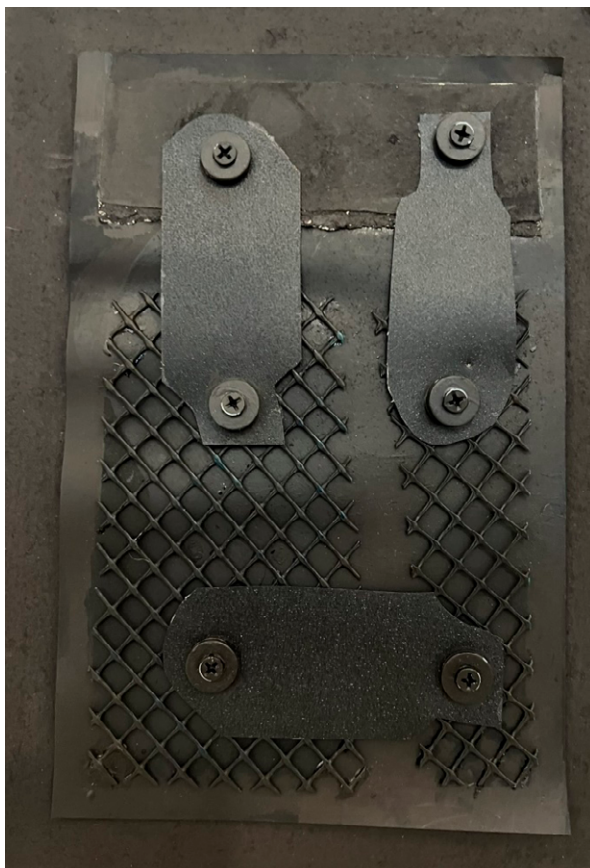


Miguel Antonio Castro concibe el arte como un acto de energía: un flujo constante donde memoria, símbolo y presente se nutren mutuamente. Su obra no es un testimonio de lo perdido, sino una afirmación de lo que está por construirse. A través de la pintura, el dibujo, la escultura y la abstracción digital busca dar forma a un lenguaje visual autónomo, que respete las raíces pero que no se quede en ellas, que dialogue con el pasado sin idealizarlo y que transforme la sensibilidad individual en un espacio de conexión universal.

Su trabajo no interpreta el símbolo como un objeto de contemplación nostálgica, sino como un elemento activo que, a través del gesto, del color y de la materia, sigue tejiendo significados en el presente.



Acrílico sobre lienzo, 35x 50 cm, 2024



Ensamble. Tornillos, malla, lija y papel sobre papel, 14 x 21 cm, 2025

Trayectoria

Formación artística destacada

- Gabinete de Grabado y Monocopia – Profesor Ricardo Maldonado, Bogotá, 2013.
- Simposio Latinoamericano de Formación de Profesores de Arte – Universidad Sergio Arboleda, Bogotá, 2013.
- Taller de Técnicas de oxidación, espátula, aplicación de oro/plata – Profesora Lisbeth Arias, Bogotá, 2012.
- Taller con el Maestro Alfonso Ariza – Técnicas de veladuras y transparencias, Bogotá, 2011.



- Taller anual de Pintura Abstracta – Profesor Ricardo Maldonado, Estímulo de las Bellas Artes, Buenos Aires, 2008–2011.
- Taller de Composición y organización del plano – Profesor Gustavo Rubestein, Buenos Aires, 2011.
- Gabinete de Historia del Arte – Buenos Aires, 2011.
- Estudios de curaduría y montaje – Profesora Claudia Hajda, Buenos Aires, 2010.
- Participación en performance “Arte, cuerpo y expresión” – Grupo Abstracta, Buenos Aires, 2009.
- Taller de figura humana y técnicas mixtas – Profesor Gustavo Rubestein, Buenos Aires, 2008–2012.
- Gabinete de Restauración y Conservación – Profesor Raúl Alesen, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2008.
- Taller de pintura al óleo y color – Profesora Amparo Leño, 2015 – 2023.
- Procesos creativos en el arte – Taller Arte Augusto Ardila Plata, 2014 – 2025.

Exposiciones

- Subasta en Gratamira – Bogotá, 2008–2013 (Obra figurativa, abstracta y bíblica).
- Colectiva YMCA – Taller del Profesor Oscar Deza, Buenos Aires, 2009.
- Galería Ernesto de la Cárcova – Asociación Estímulo de las Bellas Artes, Buenos Aires, 2009–2010.
- Secretaría de Cultura de Tres de Febrero – Buenos Aires, 2011 (Grupo Abstracta).
- Sala de Arte Pino Solanas – Buenos Aires, 2011 (Grupo Abstracta, curaduría de Miguel Castro).
- Homenaje a Vassily Kandinsky – Sociedad de Artistas Plásticos Independientes (SAPI), Buenos Aires, 2011.

Técnicas y enfoques

- Pintura al óleo, acrílico, oxidación, veladuras, espátula, pan de oro y plata, dibujo, escultura y ensamble
- Curaduría, restauración, crítica de obra, trabajo colectivo

Contacto:

san.migue1959@gmail.com

Bogotá D.C, Colombia

+57 3 1075972572011

Videoartista

Crónica de Fotograma Inverso:
Animarchivo 25 – 13 y 14 de agosto.
Dos días para animar el archivo,
expandir el cine y recitar la memoria

Yeison Loaiza-Orozco





Crónica de Fotograma Inverso: Animarchivo 25 – 13 y 14 de agosto. Dos días para animar el archivo, expandir el cine y recitar la memoria


Yeison Loaiza-Orozco*

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=iZdlldCu6Ws>

El 13 y 14 de agosto de 2025, el Pa Bravo Yo Bar Cultural, bajo la gestión del programador cultural y artista plástico de la Universidad Nacional de Colombia Jharol Muñoz, se transformó en sala de cine expandido, laboratorio de memoria visual y foro de pensamiento crítico con la presentación de Fotograma Inverso: Animarchivo 25. El evento contó con la colaboración de Cin encuadre Colectivo, la Cinemateca Distrital de Medellín y Lucernario Cineclub, y tuvo la asesoría del realizador y docente Germán Fredy Valencia. Además, La Chaza – La Fábrica Terminal, espacio cultural independiente, llevó a cabo una exhibición de la programación de Animarchivo 25 en la ciudad de Manizales los sábados 6 y 13 de septiembre de 2025.

La curaduría, programación y dirección editorial estuvieron a cargo de Yeison Loaiza Orozco, quien concibió esta edición como un homenaje a la producción literaria en torno a la formación de audiencias, el cine de animación y el archivo o *found footage*. La propuesta incluye un guiño intertextual al manifiesto *Dogma 95*, entendido como

*Comunicador audiovisual del Politécnico Jaime Isaza Cadavid (Medellín, Colombia). Realizador independiente.

 yeisonloaiza95@gmail.com





una invitación a realizar un tipo de cine más libre, más experimental y con un presupuesto limitado, en contraposición al alto flujo industrial. Esta, la cuarta versión, rindió homenaje al centenario del cuarto número de *La Révolution surréaliste*, dirigido por André Breton, como referencia insoslayable para comprender el espíritu de lo experimental y lo visionario del movimiento surrealista en la era contemporánea.

Figura 1. Still promocional de la Bienal Animarchivo25 en el espacio cultural Pa' Bravo Yo Bar Cultural, Medellín



Día A: Aperturas, cantos y personajes con alma

El primer día comenzó con un gesto performativo: la lectura de un manifiesto de Animarchivo 25, a cargo de Loaiza Orozco, que establece una relación entre el término *anima* con la psicología arquetípica, para después interpretar un par de versos de *Eclipse* de Apoptygma Berzerk, abriendo el espacio desde una dimensión sensorial.

Luego, se activó la primera versión del videoarte *Reflect what you are: Refracciones escópicas*, con captura en directo de un *Flipbook* animado cuadro a cuadro y hecho a mano, el cual ilustra los créditos de la bienal como experimento de animación análoga y video arte.

Figura 2. Afiche oficial dibujado a mano junto con ejemplares de la Revista de Cine Expandido Animarchivo (fanzine)



El primer conversatorio de la bienal, *Animar y darle alma a un personaje*, reunió a Paola González, animadora senior de *La otra forma* de Diego Felipe Guzmán –largometraje colombo-brasileño del 2022–, y a Valentina Qaszulxkef, directora de Serval Films, para reflexionar sobre la magia del movimiento y la construcción de personajes.

Figura 3. Still de la obra *La Otra Forma* de Hierroanimación (Colombia-Brasil), proyectada en Pa' Bravo Yo Bar Cultural, Medellín





Tras el conversatorio, se proyectó el cortometraje en stop motion de Serval Films. Posteriormente, se recitaron un par de reseñas y fragmentos de la *Revista Análoga de Cine Expandido Animarchivo 25*, la cual reúne un prólogo de Úrsula Ochoa, artista y crítica de arte que reflexiona sobre el ejercicio curatorial, e incluye además textos y reseñas de Diego Santamaría, Liza Arboleda Ospina, Manuel Zuluaga Pérez, María Paula Jiménez, Juan Pablo Soto y *Lucernario Cineclub*. Además, contiene una historieta, obra del artista independiente invitado Jeison Castañeda.

Figura 4. Conversatorio inaugural “Animar y darle alma a un personaje” con Serval Films y Paola González, animadora senior de *La Otra Forma*, en Pa’ Bravo Yo Bar Cultural



La jornada cerró con la proyección del largometraje *La otra forma*, confirmando el poder narrativo y visual de la animación colombiana en este formato.

Día B: VHS, archivo y estrenos

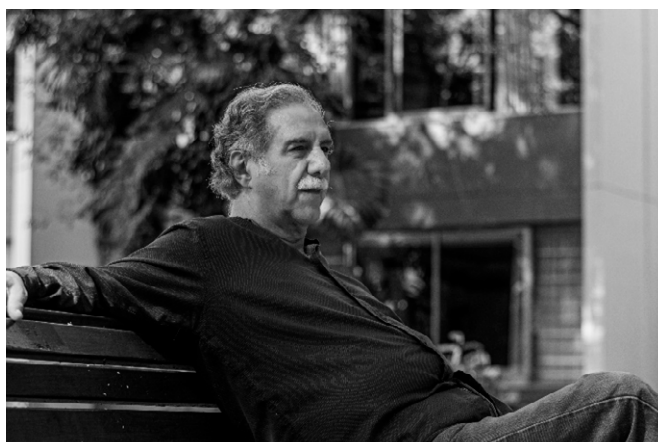
El segundo día inició con la reactivación de *Reflect what you are: Refracciones Escópicas*, esta vez con un VHS familiar de 2003 perteneciente a Loaiza Orozco, proyectado como testimonio íntimo y memoria visual.

Figura 5. Videoarte *Reflect what you are: Refracciones Escópicas* de Yeison Loaiza Orozco y Jharol Muñoz Padilla, con activación de archivo a partir de una cinta VHS de la familia Loaiza Orozco



Le siguieron la *Curaduría Internacional Invitada*, donde se presentaron los trabajos de Gilles Charalambos y Tiziana Panizza con su cortometraje de archivo del 2005 *Dear Nonna: A love letter*, y Alejandra Beyron con *Sakúntula*. De igual manera, la *Retrospectiva Nacional* celebró las obras de Julián Bedoya, curador de la *Muestra de video experimental Vartex* en Medellín; Juliana Hernández Rocha, quien ha realizado curaduría en *Cine Toro*, Valle del Cauca; y finalmente Manuel Vélez Arboleda, director del *Festival Internacional de Cine de Riosucio*, en el departamento de Caldas. Los dos cortos de archivo de la Selección Oficial que se proyectaron fueron: *Índice* (2022) de Yeison Loaiza Orozco y *El aprendiz secreto* (2023) de Juan María Gallego —*Puercoespina*—, interpretados desde material magnético, es decir, cintas de VHS.

Figura 6. Víctor Gaviria entrevistado en el marco de la Biental Animarchivo25, en actividad gestionada por la Cinemateca Distrital de Medellín, agosto 2025





En el conversatorio de cierre sobre *archivo magnético y orígenes de la bienal*, liderado por Jharol Muñoz, se revisaron los fundamentos conceptuales de Animarchivo como ejercicio de preservación y reinención del patrimonio audiovisual, reuniendo al público y a los creadores en un balance colectivo de la experiencia.

Igualmente, se estrenó *Íconos y Modelos*, animación experimental de Daniel Ríos Valencia y producida por Dimekia Audiovisual, obra de cuatro minutos de duración que dialoga con una construcción de referentes visuales contemporáneos.

Figura 7. Recital de manifiesto por Yeison Loaiza Orozco durante la clausura de la Bienal Animarchivo25, el 14 de agosto en Pa' Bravo Yo Bar Cultural



Encuentros, memoria y pensamiento

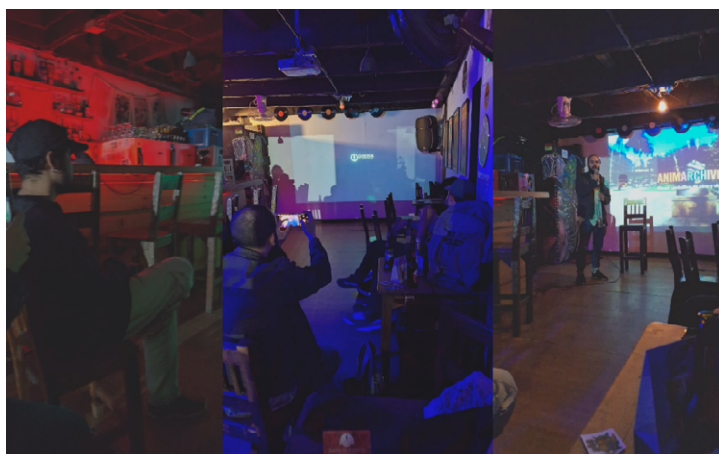
Uno de los momentos más significativos fue la entrevista exclusiva con el cineasta y poeta antioqueño Víctor Gaviria —que contó con la fotografía de Mauricio Giraldo Cano—, en la que el director habló de su visión poética del cine como



espacio de resistencia y verdad sensible. El evento también tuvo cobertura especial a través de una entrevista realizada a Loaiza para el periódico El Colombiano.

Además, Fotograma Inverso: Animarchivo 25 realizó un homenaje y reconocimiento a la historiadora y docente Adriana González, programadora de Vartex, el festival de video organizado por Cinéfagos Corporación, resaltando su dedicación en la restauración, conservación e investigación en torno al archivo en el sector cinematográfico de Medellín.

Figura 8. Estreno de Íconos y Modelos, Dimekia Audiovisual en Pa Bravo Yo, 14 de Agosto 2025



Las ideas de Walter Benjamin sobre el aura y la experiencia estética de la redención guiaron la mirada como marco teórico hacia la conciencia arquetípica del arte exhibido en esta bienal. A su vez, la teoría de Gene Youngblood sobre el cine expandido se hizo presente en cada activación multimedia, abriendo un diálogo entre la metafísica —entendida como memoria y materia— y una reflexión que va más allá de la fascinación de la vanguardia tecnológica.

Finalmente, una reflexión que concibe el estudio de José Luis Brea sobre la estética, la crítica y el cambio de régimen escópico, fue implícita entre los ejercicios epistemológicos que se activaron de forma rizomática como condensación de la organización logística, dando una concepción cívica de identidad proyectada en el *devenir* y conectando el pasado de las imágenes con sus mutaciones en la era digital.



Figura 9. Conversatorio sobre los inicios de la Bienal y el Archivo Familiar con Jharol Muñoz Padilla y Yeison Loaiza Orozco, “Fotograma Inverso”, en Pa’ Bravo Yo Bar Cultural



Selección oficial

Género: *Animación y Archivo*

La Otra Forma – 2022

El amor en los tiempos de como sea que se llame el presente – 2025

El Aprendiz Secreto – 2023

Índice – 2022

Íconos y Modelos – 2025

Curaduría Internacional invitada:

Video Artists Zombies – Gilles Charalambos

Enlil _ Ninurta destinies enraged by Marduk _ Mušḫuššu – Gilles Charalambos

Dear Nonna: A love letter – Tiziana Panizza

Sakúntula – Alejandra Beyron

Retrospectiva Nacional:

Bit Me – Julián Bedoya

Manuel Vélez Arboleda – Círculo Vicioso

Inventio (en seis actos) – Juliana Hernández Rocha

Selección Videoarte:

Reflect What you are: Refracciones escópicas – Yeison Loaiza, Jharol Muñoz

Créditos multimediales:**Música del video anexado:**

“Viejobarrio”

performed by Novo Pinto

written and produced by Novo Pinto

SGAE Juan Contreras Pinto 2014

novopinto.music

“Viejobarrio” en YouTube:

<https://youtu.be/t6wl5WfEvFU?si=qwT66YQK3xfwXb10>

“Viejobarrio” en SoundCloud:

<https://soundcloud.com/novo-pinto/viejobarrio>

“Viejobarrio” en Bandcamp:

<https://novopinto.bandcamp.com/track/viejobarrio>







Agradecimiento a los evaluadores

La *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* agradece la participación de las siguientes personas como evaluadores de este número:

Dr. Alexander Miyoshi, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Mg. Bea Porqueres, Docente e Investigadora, España

Dra. Clementina-Carmen Calero-Ruiz, Universidad de La Laguna, España

Dra. Eliana Ribeiro-Ambrosio, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Dra. Érika Alcántar-García, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Liliana Cortés-Garzón, Universidad de Investigación y Desarrollo, Colombia

Mg. Lucas-Sidnei Carniel, Instituto Federal de Paraná, Brasil

Dra. Macarena Ruiz-Balart, Corporación Cultural Viña del Mar, Chile

Dra. María-Fernanda Barrera-Rubio-Hernández, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. María-Lilia González-Servín, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Marta Fajardo de la Rueda, Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Dra. Rosalía Torrent-Esclapés, Universitat Jaume I, España