

Capítulo 4

El caso de una mujer que yace



Figura 1. Epifanio Garay, *La mujer del levita*, 1899. Óleo sobre lienzo, colección Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Siendo estudiante de Arte de la Universidad Nacional, acudía con frecuencia al Museo Nacional de Bogotá. En mis visitas había una pieza de gran formato, *La mujer del levita de los montes de Efraím*, autoría de Epifanio Garay, de elaborada factura, que siempre me

intrigaba por su composición y contenido. Éste último se me escapaba. ¿Qué era lo que relataba esa pintura, que, a todas luces, era un suceso trágico? ¹²²

La pieza estuvo colgada por años en la rotonda del tercer piso del Museo. La pintura abría uno de los pasajes de este espacio que conducía al arte finisecular, de alguna manera, preparando al espectador para ver piezas ya influenciadas por la gramática internacional de la academia. En un muro cercano estaba montado el gran cuadro de Santa María “Las lavanderas del Sena”, grande por formato, pero también por la importancia que tenía como pieza representativa de un arte que comenzaba a romper con la academia. El diálogo entre las dos pinturas era interesante y tenso. Ambas atraían por su narrativa. Una era académica, la otra, modernista. Ambas eran protagónicas en ese espacio hermoso y solemne.

En una de las salas Epifanio Garay domina también, famoso por su capacidad como retratista, con su enorme óleo de Rafael Núñez, representado en su despacho en Cartagena, cuando siendo presidente regentaba desde dicha ciudad¹²³. Garay también es autor de *Por las velas, el pan y el chocolate*, un pequeño y más bien excepcional óleo de tema costumbrista, cuyo título recoge un fragmento de un poema de José Manuel Marroquín, (luego, vicepresidente y presidente del país). Según referencia el Museo Nacional, el verso dice:

Por las velas, el pan y el chocolate

Yo combato, tú combates, él combate ¹²⁴

Quizás haciendo referencia a la sucesión de conflictos armados entreverados con la vida cotidiana que formaban parte de la historia de la Colombia del siglo XIX.

¹²² Una versión muy preliminar de este ensayo apareció en la forma de un TED en la Universidad Piloto en Bogotá, diciembre 10 de 2014. El vínculo a ese video es el siguiente:

https://www.youtube.com/watch?v=p_1kXwhnZik.

¹²³ Residió Garay en Panamá cuando Núñez lo mandó llamar para que le hiciera un retrato. Fue así que se trasladó a Cartagena en 1889, donde fundó y dirigió el Instituto de Bellas Artes de Cartagena para luego establecerse en Bogotá en donde dirigió la Escuela de Bellas Artes de Bogotá en 1893 y en 1898.

¹²⁴ http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2002/Paginas/Febrero%2002.aspx. Consultado el 20 de noviembre de 2020.

No es de pasar de largo el comentario interseccional (de género, clase, edad y etnia) que recoge el óleo y al que el lenguaje institucional y anónimo del museo, en su página en línea, califica de “picaresco”, estableciendo con ello, una soterrada complicidad con la figura masculina de la composición.

“En este cuadro se soluciona, de manera **picaresca**¹²⁵, una escena cotidiana de la Bogotá de la segunda mitad del siglo XIX. Siguiendo las pautas de la pintura costumbrista, Garay tuvo especial cuidado en representar con fidelidad el zaguán de la casa, la moda de la época y las características de cada uno de los personajes que aparecen en este óleo”. (Museo Nacional de Colombia, 2002)

En el libro de la colección del Museo, se dice más o menos lo mismo, agregando lo siguiente:

[...] Tanto el título como el tema de esta pintura se inspiran en el afán costumbrista de la época de recrear la tranquilidad y el sosiego de la vida tradicional interrumpidos constantemente por el llamado a las guerras civiles, la pobreza y los deberes sociales. La escena documenta la arquitectura bogotana y es testimonio de la moda de la época: la joven de trenzas, descalza, en el primer plano, lleva pañolón y traje claro floreado, mientras el hombre del segundo plano lleva levita y cubilete (2004:60-61).

¹²⁵ El resaltado es mío.



Figura 2. Epifanio Garay, *Por las velas, el pan y el chocolate*, 1870. Óleo sobre tela, colección Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Es decir, los textos del museo, tanto el que se encuentra en el libro como en la página oficial, naturalizan dos cosas. Por una parte, constituyen como un asunto de modas que alguien vaya descalzo mientras otro va con levita y cubilete. *Por las velas, el pan y el chocolate* es una pieza que muestra de manera central las diferencias económicas, de género y etnia que existían en la Colombia decimonónica. La niña del pañolón oscuro, descalza y con un canasto colgando del brazo, es, según esos indicios, una niña campesina que ejerce de criada en alguna casa y que, según el título, está yendo a hacer un mandado. El hombre al fondo del zaguán, es a todas luces un burgués acaudalado, definida su posición social por su levita y sombrero alto, pero más aun, por su bastón, cuya empuñadura, seguramente de plata, brilla en la penumbra.

Por otra parte, lo que el texto llama “la tranquilidad y el sosiego de la vida tradicional interrumpidos constantemente por el llamado a las guerras civiles, la pobreza y los deberes sociales”, no es otra cosa que una vida cotidiana marcada por la diferencia social y la violencia de género. La mirada solapada, lasciva del hombre forma parte de la manera como se traza la violencia de género en las ciudades, cuyo espacio público es escenario en el que el cuerpo femenino es un territorio a disposición¹²⁶. Dicho de otra forma, no hay una situación de paz y tranquilidad, rota por una de guerras, pobreza y conflictos. Lo que la pieza señala es una sociedad cuya estructura está montada sobre el ejercicio de la desigualdad y la violencia¹²⁷. Los dos textos institucionales del museo despolitizan una escena de inequidad y abuso, fijando a una parte de la población en el poder y a otra en su marginalización.

¹²⁶ Ver entrada *Lo disponible* en Glosario.

¹²⁷ Debo agradecer a Ricardo Toledo, quien llamó mi atención sobre la mirada lasciva y solapada del filipichín a espaldas de la joven del mandado.

Desconocemos qué pretendía señalar Garay con este pequeño óleo, pero el hecho es que en él muestra una mirada. En este caso, una mirada hegemónica falocéntrica ejercida en el espacio público, tan solapada como sexualizante. A esa mirada, un siglo después, harán referencia varios artistas de diversas proveniencias. Es el caso de *Your gaze hits the side of my face*, (1981) de Barbara Kruger, *Mimic*, (1982), de Jeff Wall, y *Back* (1991), de Lorna Simpson. Las tres piezas señalan el odio hacia el otro étnico, sexual, de clase, manifestado de forma soterrada. Me detendré un poco en la obra de Simpson.

Lorna Simpson, artista afro norteamericana, presenta un díptico fotográfico denominado *Back*. En el primer bastidor podemos ver la espalda de una mujer de color, su cabello peinado en una elaborada trenza. La mujer viste una sobria camisa o camiseta blanca. En el segundo bastidor se ve una frase enmarcada en una trenza de cabello negro: “Eyes in the back of your head”. Esta trenza, por sinécdoque, enuncia desde otros términos, ese cuerpo que está bajo examen o, si seguimos lo que reza el texto, cuerpo que se encuentra bajo vigilancia.

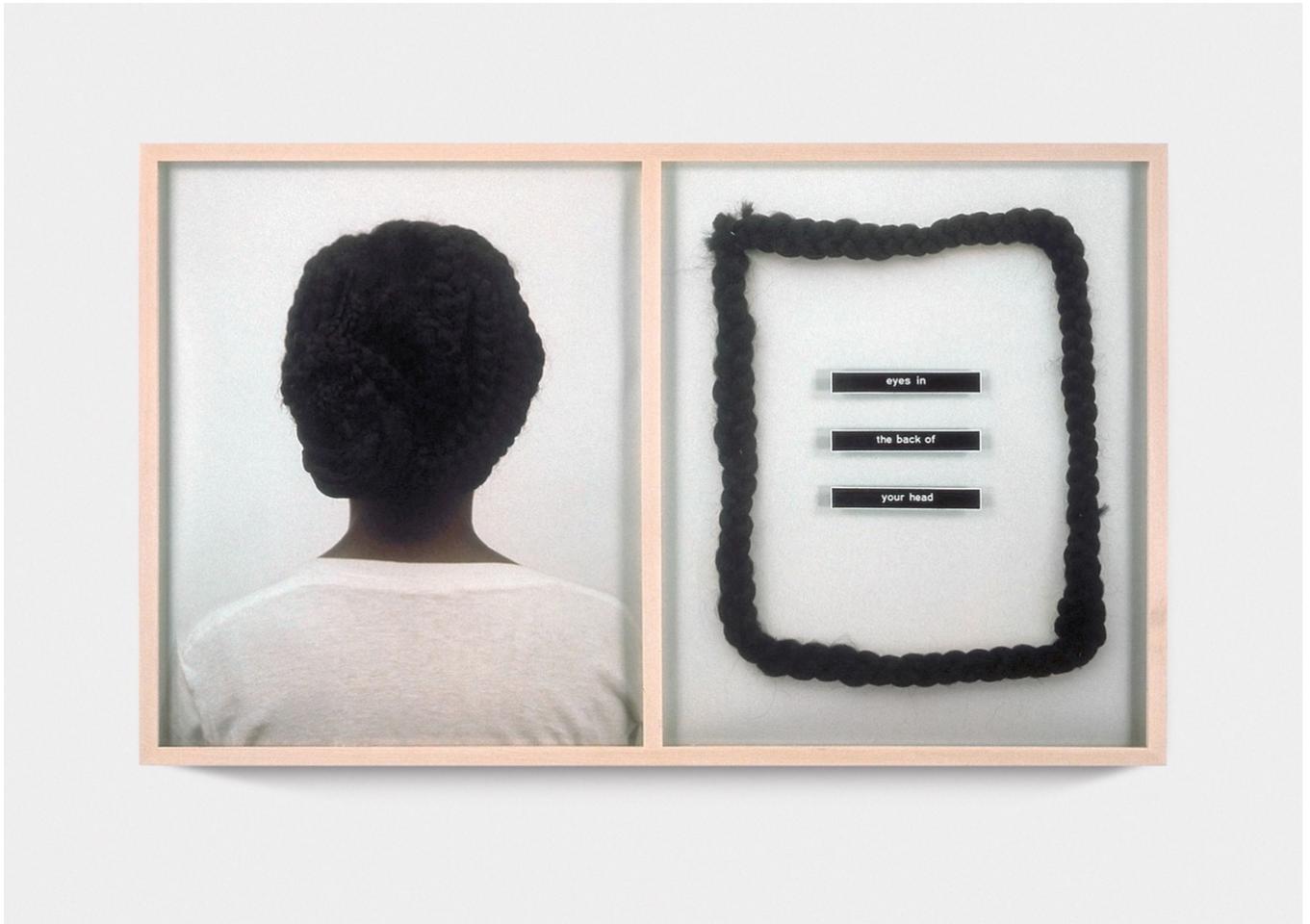


Figura 3. Lorna Simpson, *Back*, 1991. Fotografía en blanco y negro. Polaroid.

En este período Simpson señalará formas de segregación y odio racializantes, asociados con el cuerpo, en este caso, con el cabello y cierto tipo de peinados, censurados por la población hegemónica blanca¹²⁸. En otra obra de la misma fecha, se lee: “los vecinos veían con recelo su peinado”, letrero que está colocado debajo de una doble fotografía, la de una mujer de color de espaldas y la de una máscara africana vista por su parte posterior¹²⁹.

¹²⁸ Liliana Angulo, artista afrocolombiana en varias de sus obras enfrenta el mismo tema. En nuestro país al cabello muy rizado se lo denomina *pele malo*. He tenido numerosas estudiantes que me han hablado del maltrato que recibieron en sus colegios, donde se les exigía que llevaran el cabello cogido. Con el cabello suelto, se les decía que estaban sucias o *mal presentadas*.

¹²⁹ Se trata de *Flipside*, 1991. Ver página oficial de la artista: <https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1991>.

Esto me lleva a bell hooks, pensadora feminista, y su reflexión acerca del ejercicio de la mirada y del poder de la misma. En su influyente ensayo *The Oppositional Gaze* (hooks, 1992:115) recuerda como los sujetos esclavizados en Norteamérica, tenían prohibido mirar. Y es que hay algo de peligroso en la mirada, dice hooks, de ahí el interés en convertirla en un asunto de privilegio. Al respecto hooks cita la siguiente frase de Franz Fanon: “Esta “mirada”, desde -por así decirlo- el lugar del Otro, nos fija, no sólo en su violencia, hostilidad y agresión, sino en la ambivalencia de su deseo” (hooks, 1992:116)¹³⁰.

Si ponemos la pieza de Simpson, -tomándonos una libertad transhistórica-, en diálogo con la pieza de Garay, se produce un giro a la escena y de repente, vemos siniestramente desde el punto de vista del filipichín¹³¹: una mujer vista por detrás, sometida por el ejercicio de una mirada que no puede ser devuelta. Dice hooks que la mirada del esclavo era controlada, como se controla la del niño o la de la mujer, pues ella puede estar cargada de demandas, de reclamos, quizás de odio. Al día de hoy sigue siendo peligroso que un subalterno mire, como lo confirma el triste caso de Alison Ugus, interceptada por la policía durante manifestaciones en Popayán, abusada sexualmente y detenida por varias horas, únicamente por haber estado grabando¹³²la marcha, esto es, por estar mirando los acontecimientos desde un dispositivo. Es casi una historia mítica, que se repite una y otra vez en Occidente, raya con las de Pandora, Psique y la esposa de Lot. Y sí, quien quiera que ha

¹³⁰ “This “look”, from -so to speak- the place of the Other, fixes us, not only in its violence, hostility and aggression, but in the ambivalence of its desire”. La frase la toma hooks del libro *Piel negra, máscaras blancas*, del autor martiniqués Frantz Fanon.

¹³¹ Dice Berger: “En el arte europeo occidental, el principal protagonista nunca aparece en el cuadro. Ese protagonista es el espectador de la pintura, es un hombre, y todo va dirigido a él. En función suya las figuras han asumido su desnudez. Es un extraño que observa con sus ropas puestas”. (1972: 54)

¹³² Como consecuencia de estos hechos, la menor se quitó la vida. Ver <https://www.las2orillas.co/me-cogieron-solo-porque-estaba-grabando-y-me-manosearon-hasta-el-alma/>

marchado rodeada por dos filas de policías siente que no debe mirar, que eso constituye un gesto de insurrección.

Una Historia sometida a borradura

Pero volvamos a *La mujer del levita*, pieza con la que abrimos este capítulo.

Estudiando un texto de Álvaro Medina encontré la referencia que me hacía falta para entender, por lo menos parcelariamente, el sentido de la historia tras la pieza. En su libro *Procesos del arte en Colombia*, hacía referencia a la exposición de cierre de siglo que se celebró en el país en 1899 (2014:167-186), y se detenía largamente a revisar la polémica que alrededor de ella se desató. Mencionaba que el óleo, presentado en dicha exposición, tenía su fuente en el Libro de la *Biblia*, Jueces, 19-21. Me apresuré entonces a buscar el pasaje bíblico y quedé estupefacta. Creo que nunca había leído algo tan cruel, sádico y violento. Parte del horror que se abría a mis ojos se acrecentaba ante el hecho de que las atrocidades allí narradas parecían no encontrar fin. En cambio, la violencia iba *in crescendo*, terminando sin ningún castigo para los violentos, ninguna justicia para con las mujeres comprometidas, ninguna piedad o paliativo: sólo violencia, asesinatos y violaciones.

Al otro día, muy conmovida aún, le comenté a mi madre acerca del pasaje. Ella es una persona profundamente católica y estudiosa de la *Biblia*. No reconoció la historia y tuve que leérsela: quedó asombrada. Yo, por mi parte, estaba indignada y ofendida. No entendía, ciertamente, llena de intolerancia, cómo la *Biblia* contenía un relato así. Hoy creo que mi indignación tenía varias capas. Una de esas capas se relacionaba con lo siguiente: en la narración de la polémica finisecular colombiana, me sorprendía enormemente que se desatara un escándalo en relación con el posible empleo o no de una fotografía como modelo del cuerpo desnudo, asunto que a mis ojos, formada en la presencia de la obra de Sherry Levine,

Beatriz González, Antonio Caro o Barbara Kruger, no revestía problema alguno, polémica que a su vez encubría un odio partidista (Medina, 2014:167-186), que a pocas semanas se desataría en una de las guerras más cruentas que ha tenido el país. En este escenario revuelto, el tema de la pieza parecía ser un asunto insignificante, algo respecto a lo que no parecía nadie poner ningún reparo.

Aun me quedaban varias preguntas... la principal de ellas era: ¿por qué Epifanio Garay había pintado un cuadro sobre ese asunto?

Una gran exposición, una gran guerra

En 1899 se llevó a cabo en Colombia la Exposición Nacional, compuesta por seis secciones, evento que formaba parte de la gran celebración de fin de siglo en la que se cantaba al estado nación. Las secciones literaria, artística, industrial, ganadera, agrícola, de floricultura, ponían a punto al país en términos de maquinización, industrialización y competitividad. Para realizar la muestra se nombró la Junta de la Exposición, de la que formó parte Epifanio Garay, en ese momento director de la Escuela de Bellas Artes.

La exposición, por otra parte, se abría en las fechas de conmemoración del grito de independencia, asociando claramente rituales nacionalistas con las manifestaciones artísticas, asociación que estaba ya trazada desde la misma apertura de la Academia de Bellas Artes, símbolo de civilización y progreso (Huertas, 2014; Vásquez, 2008), llevada a cabo, también un 20 de julio¹³³.

¹³³ Alberto Urdaneta escribió en el Papel Periódico Ilustrado: “Señalado este día, clásico en Colombia, para inaugurar la Escuela de Bellas Artes, [...] felicitar a la Patria por su fundación en este glorioso aniversario de nuestra existencia independiente, en el cual podemos ya celebrar, realizada en los destinos de Colombia, una transformación tan profunda y trascendental, que con justa razón ha podido llamársela regeneración social y política”. (Urdaneta, 1886: 6). Un 20 de julio (de 1881), también iniciaron las actividades del Papel Periódico Ilustrado.

El jurado de premiación de la sección artística sufrió varios cambios, algunos jurados dimitieron y finalmente se publicó el fallo el 28 de septiembre¹³⁴. Fueron otorgadas distinciones de primera clase a Ricardo Acevedo Bernal, por el conjunto de su obra, a Epifanio Garay, por el conjunto de sus retratos, a Ricardo Borrero Álvarez y Ricardo Moros, a Rosa Portocarrero, distinción de segunda clase, entre otros. Apenas unas semanas después de emitido ese fallo se declararía la *Guerra de los Mil Días* (octubre 17 de 1899). Si seguimos las elaboraciones trazadas por Álvaro Medina, podría fácilmente entenderse que las disputas y el encono que desató la exposición, particularmente la participación de Epifanio Garay, en cuanto asociado simbólicamente por el público con el gobierno de Sanclemente y con la Regeneración, estaban definitivamente enturbiadas por una disputa de origen político, no estético (aun cuando esta idea ha sido matizada por William López, 2005). Pero veamos.

Para poder comprender los acontecimientos que se desarrollan enseguida, recordemos un poco cuál fue el contexto.

La llamada *Guerra de los mil días*, fue uno de los muchos conflictos internos que ha vivido el país después de lograda su independencia de España, si bien uno de los más cruentos y prolongados. Las causas de esta guerra, desarrollada entre el 17 de octubre de 1899 y el 21 de noviembre de 1902, se remontan hasta el turbulento proceso histórico que condujo a la Constitución de 1886.

Es importante recordar que la anterior Constitución, llamada *Constitución de Rionegro* había reforzado, en 1863, el carácter federalista y liberal de la nación, ya establecido en las dos Constituciones anteriores, de 1858 y 1853. Sin embargo, hacia 1875 dicho modelo estatal empezó a perder su solidez y prestigio, mientras el Partido Liberal, su

¹³⁴ Los jurados firmantes, tras varias renunciaciones y dificultades, fueron: Pedro C. Manrique, Antonio Schroeder, Luis Ramelli y León F. Villaveces.

gran promotor y defensor en la escena política del país, también se debilitaba a causa de divisiones internas cada vez más pronunciadas.

Esta división del liberalismo entre un grupo de *radicales* (de ideas políticas extremas y fieles al núcleo de líderes llamado *El Olimpo radical*) y otro de *independientes* (menos aferrados a esas aspiraciones doctrinarias y al núcleo de líderes mencionado), terminó siendo aprovechada por el Partido Conservador, gracias a la muy sorprendente y extraña figura de Rafael Núñez, quien a pesar de ser nominalmente liberal, hizo todo para llegar al poder y deshacer el modelo federalista defendido por dicho partido. Esta gestión de Núñez empezó con su vuelta al país en 1875, después de ser cónsul durante doce años.

En 1880 y 1884 Núñez alcanzó sus dos primeros mandatos como presidente de la federación (recordemos que los períodos presidenciales en este entonces eran de dos años y que los mandatarios no podían ser reelectos en períodos consecutivos), logrando poner en el intermedio una figura favorable a sus intereses. En ambas jefaturas estuvo acompañado por una mayoría de liberales *independientes* en las presidencias de los estados federados, de modo que sus programas de gobierno fueron abiertamente regeneracionistas; es decir, tendientes al centralismo y al conservadurismo. Aun así, una eventual reforma a la Constitución se percibía como imposible, pues el liberalismo *independiente* no la apoyaría.

Sin embargo, los liberales *radicales*, temerosos ya de una alianza entre Núñez y el conservatismo, estaban cada vez más dispuestos a entrar en guerra nuevamente. Finalmente, tras una crisis en las elecciones internas de Santander, se logró acordar la revisión de los resultados mediante una convención autónoma. Las relaciones entre el liberalismo y Núñez mejoraron, pero la convención reunida en Santander resultó ser de mayoría liberal *radical*, y sus miembros, envalentonados, se declararon *Convención Constituyente*. Los conservadores y

liberales *independientes* se retiraron, mientras los liberales *radicales* se lanzaban a la guerra civil el 18 de noviembre de 1884.

La guerra civil terminó con victoria del ejército del gobierno, ya por los hechos devenido conservador. La Constitución de 1886 fue redactada por una comisión liderada por Miguel Antonio Caro, con el propósito de “desarraigar por completo del país la tradición federal” (Melo, J. 1989). En la Constitución de 1886 volvieron el centralismo y la educación religiosa como base moral de la nación. También se limitaron las libertades individuales, se fortaleció el ejército y se limitó el comercio de armas.

Parte del programa de ese gobierno era asociar el arte como herramienta occidentalizante y modernizadora. Así, en ese mismo año, fecha del establecimiento de un giro político desde la constitución del 86, abre la Escuela de Bellas Artes, dirigida por un general conservador (caricaturista y pintor, hacendado y periodista, director del *Papel Periódico Ilustrado* y anteriormente, miembro de la guerrilla conservadora Los Mochuelos), Alberto Urdaneta.

Por su parte el Partido Liberal, excluido del poder, se demoró en reagruparse y levantarse de nuevo. Las trampas de que se había servido para amañar elecciones, las sufría ahora en contra, debiendo esperar una división de los conservadores para intentar pescar algún triunfo. Hacia 1892 se empiezan a presentar estas divisiones, cuando tras ser reelegido Núñez para el período 1892-1898, el vicepresidente Miguel Antonio Caro asume el cargo.

En 1895 el liberalismo intentó una nueva guerra, la *Guerra de los sesenta días*, que perdió rápido pero con pocas bajas. Desde entonces (en realidad, desde la gran derrota de 1885), una facción interna de belicistas deseaba intentar de nuevo, por esta vía, la toma de poder, mientras otra facción, los pacifistas, pretendió explotar a favor del partido la división conservadora.

Visto lo anterior, queda muy en firme la idea de que fue esta disputa entre los modelos estatales promulgados por el liberalismo (federalista) y el conservatismo (centralista), lo que condujo a ambos partidos a esa “empresa” terrible que fue la *Guerra de los mil días*. (Melo, 1989:21).

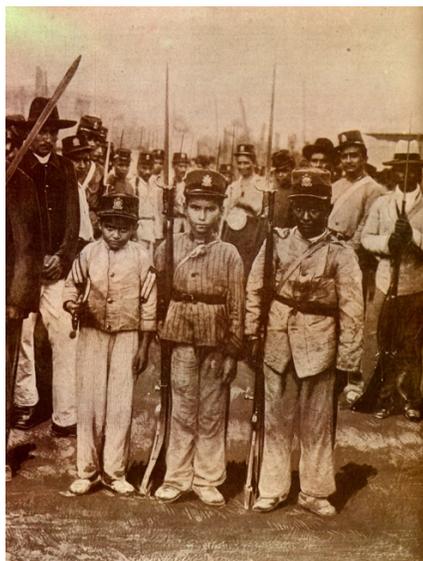


Figura 4. Anónimo. *Niños soldados del ejército del gobierno, 1902.*

Es pues, convulso ese cierre de siglo, el cual da contexto a la realización de una de las exposiciones que marca la entrada en Modernidad del arte en Colombia, según argumentos que se aportarán a lo largo del texto. La participación de los artistas, a juzgar por el catálogo, fue numerosa. Epifanio Garay participó con 47 piezas, Moros Urbina con 22, Borrero con 9, Cano con 5, Holguín con 5, entre muchos otros. También fue numeroso otro tipo de participación, la de escritores y periodistas que publicaron con abundancia comentarios acerca de la muestra. Ampliamente discutido ha sido el hecho de que la presencia de Epifanio Garay y en particular, la de una de sus piezas, haya despertado una polémica que se extendió por cerca de dos meses. El punto más álgido de la discusión se enzarzó entre Max Grillo y Epifanio Garay, disparada por la observación del primero de que la pintura del artista estaba en decadencia. Otros críticos se centraron en algunos de los retratos, los que consideraron

problemáticos, ya por su paleta, ya por la forma excesivamente franca con la que traducían la vejez o los defectos del retratado. A medida que las críticas se subieron de tono, apareció de letra de Grillo una aseveración que en la Colombia finisecular cayó bastante mal. Se acusaba a Garay de haberse apoyado en una fotografía *post mortem* en lugar de emplear una modelo, para realizar el desnudo de *La mujer del levita*. De ahí en adelante, los nodos de la discusión se ampliaron, abarcando asuntos como qué era o no una copia, cuándo era legítimo que un artista se apoyara en la fotografía y cuándo no, quién tenía derecho a hacer crítica de arte, quién no y qué elementos de formación debía poseer un crítico¹³⁵. Estos nodos dejan ver problemas, preguntas y concepciones modernas.

La acusación de Grillo decía así:

La manera como traté al artista en el artículo citado, fue benévola, hasta cariñosa. Prescindí, por ejemplo, de anotar los muchos defectos de que adolece el lienzo *La mujer del levita*, y para no tener la pena de manifestar que había tomado de fotografía (la que he tenido en mis manos), preferí no mencionar ese cuadro. El maestro Garay sabe mejor que yo, mil veces, que se les permite a los pintores de valía hacer retratos de fotogramas, cuando han muerto las personas retratadas, no puede la crítica perdonarles a los artistas que, por ganar tiempo y evitar dificultades (en vencerlas reside una de las fuerzas de todo arte), prescindan del modelo en los cuadros donde es indispensable. Decirle a un pintor que ha copiado el desnudo de un fotograma, es como comprobarle a un poeta que ha plagiado literalmente un poema.

¹³⁵ En una de sus intervenciones en la prensa, Garay había expresado ciertas condiciones que debía tener un crítico para realizar sus comentarios, intervención que había despertado a su vez, apasionadas reacciones. Al respecto, comenta Jacinto Albarracín, *Albar*: “No siendo como no soy viajero ni par de ningún pintor, que pide D. Epifanio Garay para serle crítico, a pesar suyo me lleva la manía de hablar de Bellas Artes, por echar si la ajena lectura estas notas poco importantes, pero sinceras y sin pretensiones” (Albar, 1899:3).

La pereza nunca es razón disculpativa en las obras de arte. El que no sea capaz de vencerla, debe dedicarse a pintar tablas para anuncios. (Grillo, 1899)¹³⁶.

Al respecto, Álvaro Medina, encuentra en esta polémica la revelación de lo que era en realidad, una discusión partidista en la que conservadores y liberales elogiaban al artista que identificaban con su partido. De esta manera, se formó algo similar a dos bandos: aquéllos que defendían la obra de Epifanio Garay y sus detractores, que planteaban un relevo en Ricardo Acevedo Bernal.

Jacinto Albarracín, *Albar*, escribió un extenso opúsculo en el cual recogía segmentos de los críticos y comentaristas de la exposición. Este opúsculo, según William López, “[...] bien podría leerse como el primer trabajo de metacrítica de la historia de la crítica de arte en Colombia; de hecho, en él, no hace otra cosa que valorar los juicios y opiniones de los intelectuales y artistas que publicaron sus artículos sobre el Salón de 1899” (López, 2005: 109).

Quiero resaltar la siguiente argumentación de *Albar* acerca de la obra de tema bíblico de Garay:

¹³⁶ Grillo dice haber tenido en sus manos la fotografía *post mortem* que empleó Garay. Como defensa Garay llamó varios testigos que afirmaron haberlo visto realizar la pintura con modelo. Por otra parte, al respecto de las fotografías *post mortem*, María Fernanda Domínguez tiene un interesante ensayo en el cual identifica la actividad fotográfica de Garay emprendida desde su época de Panamá, teniendo como socio al ecuatoriano Endara, con quien tuvo un estudio. Según su análisis, Garay evitó consistentemente, a lo largo de su carrera, hacer alusión alguna a su actividad como fotógrafo (Domínguez, 2019). Por último, vale la pena citar el comentario de Pedro Carlos Manrique, amigo del pintor, quien en *La revista Ilustrada* y a modo de defensa, dice “Es en general víctima el pintor colombiano del cliente que llama á sus puertas con una mala fotografía en la mano para que retrate de adivinanza á la persona que yá no existe. Tales retratos post-mortem son generalmente desesperación del pintor y peste del arte. [...] Cuando un hombre como Garay ha logrado atravesar tal situación sin desmayo ni amaneramiento [...] merece que [...] recomendemos su nombre á la estimación social.

[...]...Couder ha hecho antes que Garay un cuadro donde se explica muy bien aquel pasaje bíblico. (Albar, 1899 pg 13).

La referencia es a Charles Auguste Couder, artista francés, activo a inicios del siglo XIX, de quien nos ocuparemos más adelante. Y continúa Albarracín:

Por lo mismo ruego respetuosamente para su nombre y gloria nuestra, que no abata el señor Garay el vuelo en **temas tan manoseados**¹³⁷ que le dan poca gloria, porque no se creerían **originales** y que sucede con ellos lo que con las traducciones: si son buenas, débese al original, si son malas, al traductor; nada, absolutamente nada para éste. (Albarracín, 1899:15)

Se trata aquí de una discusión de carácter definitivamente moderno que comprende un abanico de problemas y de expectativas en relación con el arte, el artista y la obra de arte que florecieron de forma importante entre los siglos XVIII y XIX, enmarcados en un escenario intelectual ilustrado que da las condiciones de posibilidad de la publicación de tres obras fundamentales como lo son la *Historia del arte de la antigüedad*, de Johannes Winckelmann (1764); *Los Salones*, crítica sobre los salones franceses publicada por Diderot (a partir de 1759); y la *Estética* de Baumgarten (1750), con las que podemos emblematizar la entrada del arte en autonomía. En el sentido de que, de ahí en adelante, el arte contará con una discursividad filosófica específica, la estética, una historia, la historia del arte y un discurso crítico. Por otra parte, esto coincidirá con el establecimiento de academias de Bellas Artes en Europa y América y con ellas, la aparición de un público, en sentido moderno (Bozal, 1996).

¹³⁷ El subrayado es mío.

Desde este giro irán emergiendo nuevos regímenes de valoración de la obra de arte, que tienen en cuenta la idea de “originalidad”, condición que igualmente se le hace al artista, a sus técnicas, a los problemas que aborda, a los dispositivos que emplea. Rosalind Krauss asocia esas nociones con la configuración de la institución arte y su adaptación a un sistema capitalista de valores, en el marco del cual para los museos, los coleccionistas y los artistas, es necesario que la obra de arte se asocie a lo raro y escaso, circunstancia directamente proporcional al valor de cambio de la obra y la cotización del artista. Dice Krauss: “El asunto de la originalidad - y los conceptos afines de autenticidad, originales y orígenes - es una práctica discursiva compartida por el museo, el historiador y el artífice. A lo largo del siglo XIX, todas estas instituciones aunaron esfuerzos para encontrar la marca, la garantía, el certificado del original” (Krauss, 1996: 176).

Albarracín, desde su discurso, alineado con esos paradigmas, entiende que la originalidad de Garay está en entredicho en la medida en que el tema abordado en la composición ha sido ya muy tratado, ello hace que el artista devenga un traductor, no un creador, según él. Con estos argumentos se inscribe en las discusiones decimonónicas. De nuevo, desde la idea de originalidad, dice Krauss, se entiende que el artista se hace a sí mismo, se crea desde la nada y desde ese punto de origen construye un mundo. Teniendo esto en cuenta, por otra parte, es curioso que *Albar* no le reclamara a Ricardo Acevedo Bernal otro tanto, dado que el artista, recordemos, ganó distinción por el conjunto de su obra, entre la cual se cuentan un bautismo de Cristo y una Sagrada Familia. Parece dejarse ver en medio del torrente confuso de la discusión, que varias concepciones del deber ser de la obra de arte coexisten en ese momento, lo que se traduce en criterios contradictorios, transicionales, siendo uno de ellos el de Albarracín.

Pero volvamos a la frase de Albarracín, que no es de desdeñar, pues resulta intrigante que señale la historia de Jueces 19 como un tema “manoseado”, considerando que se trata precisamente, de un pasaje bíblico escasamente representado. En términos de América, de hecho, la pintura de Garay conforma la **única ocurrencia**. Así, ¿cuáles podrían ser las condiciones del momento que le permitieron a Albarracín recibir la impresión de que Jueces 19 era un tema manoseado? Para empezar a entender ello, habría que seguir una de las pistas dejadas por el crítico.

Couder y Le Levite D'Efraïm

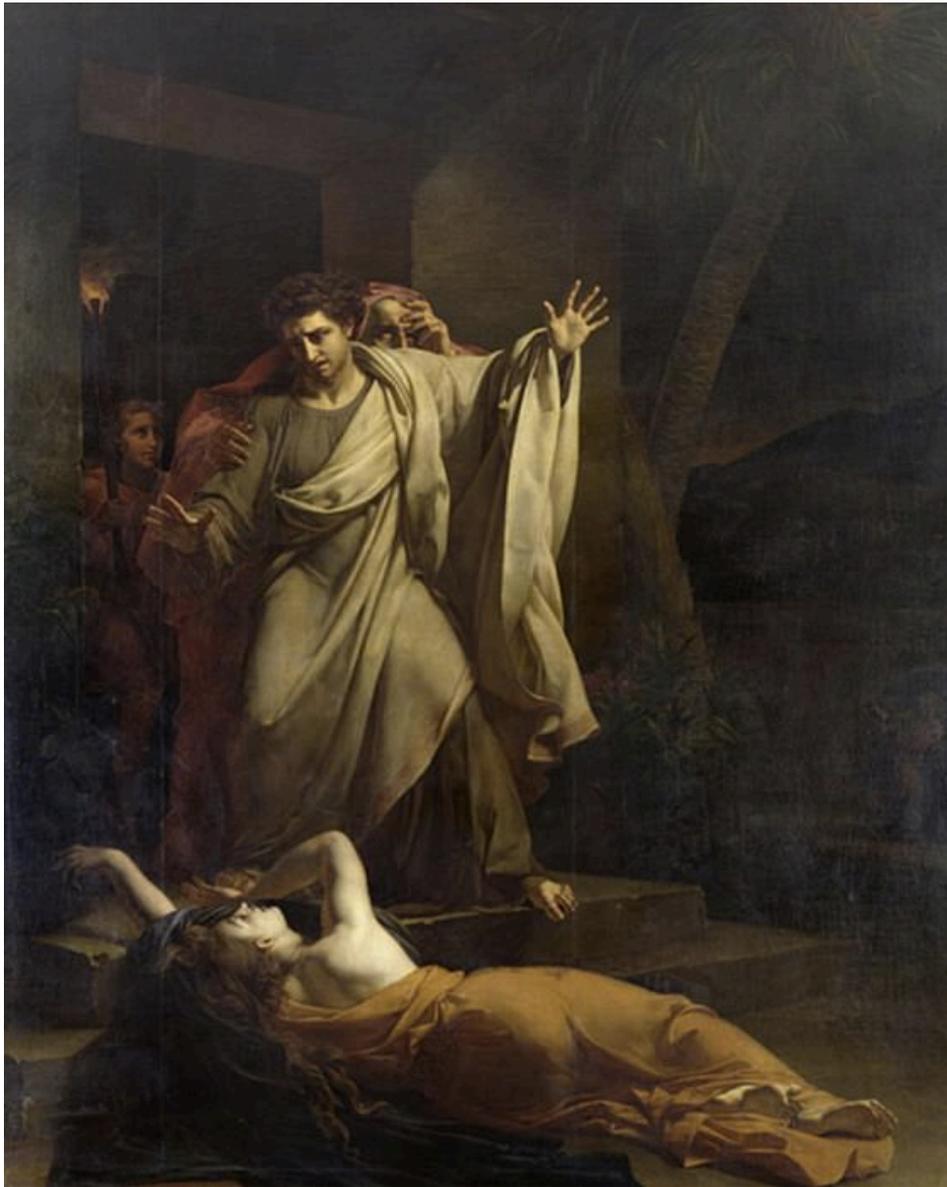


Figura 5. Charles Auguste Couder, *Le Lévitte d'Efraïm*, 1817, Musée de Beaux Art d'Arras.

Charles August Couder, artista joven que apenas iniciaba su carrera (hacia dos años había dejado el taller de su maestro, Jacques Louis David), había optado para su participación en el Salón de 1817, por un tema religioso tomado del Antiguo Testamento, Jueces 19. La pieza, de formato importante: 3.40 x 2.75 metros, tenía la dimensión de las piezas dedicadas a temas de historia. Muy bien recibida por el público, fue adquirida por el estado. De hecho,

durante un tiempo fue exhibida en el Museo de Luxemburgo, honor escasamente dedicado a artistas emergentes.

El tema religioso en la Francia posterior a 1815 recobraba vigencia por diversas razones, siendo una de ellas, “el deseo del Estado de recompensar al partido católico, que sostuvo la contrarrevolución de 1815 y el golpe de estado de Luis Napoleón.” (Rios, 2016:13), así como el de restaurar iglesias y templos que habían sido destruidos en los eventos revolucionarios. De esta suerte, al repertorio de nuevos objetos de atención característico del arte decimonónico, se sumaban renovadas maneras de abordar los temas religiosos.

François Miel, crítico de la época, publicó una cartilla sobre el Salón de 1817 en la que dedicó un espacio amplio a la participación de Couder. Miel da inicio a su comentario recordando a los lectores lo famoso que es el relato bíblico, “del cual todos con seguridad tienen presente sus pormenores”, al tiempo, trae a cuento la existencia del poema en prosa de Rousseau, *Le Levite D'Efraïm*, en el cual éste parafrasea a la *Biblia*. Según afirma Miel, el pintor ha partido de ese parafraseo para hacer su obra.



Figura 6. Texto del crítico Francoise Miel, hablando sobre la obra de Couder

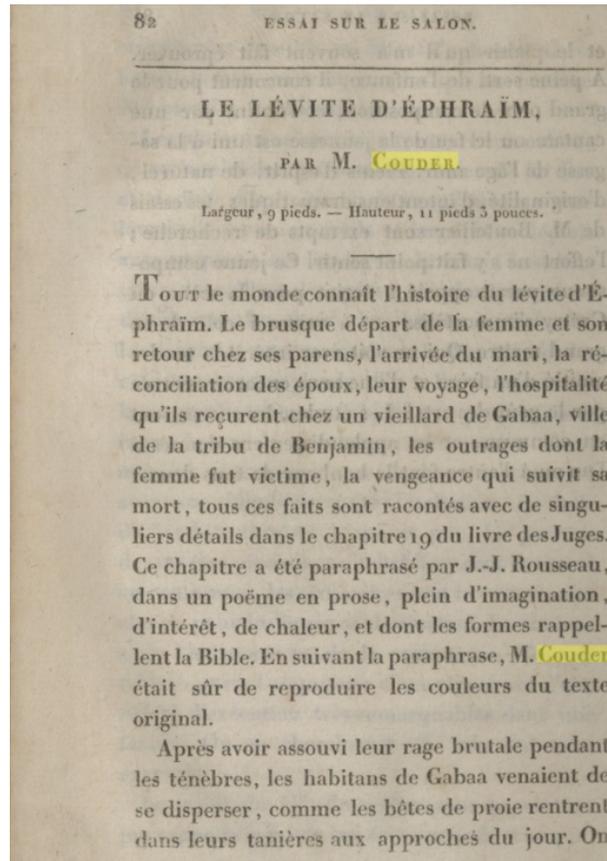


Figura 7. Texto del crítico Francoise Miel, hablando sobre la obra de Couder.

[...]Ella yace ante la puerta, los brazos extendidos en el umbral. ¡Qué bella era! ¡Qué nobleza en sus facciones! ¡Qué dolor debió causar su muerte! ¿Qué será del desafortunado mortal que la ha perdido?¹³⁸

Esto dice Miel en su comentario, lo que nos haría pensar que definitivamente poco o nada conocía el pasaje de Jueces y, más bien, me inclino a pensar, tenía en mente el opúsculo de Rousseau mencionado arriba y sobre el cual más adelante nos extenderemos. Es digna de atención acá la insistente presencia del elogio y la admiración por lo bello desatada ante una imagen que reclama horror o por lo menos desconcierto. Se trata de un cuerpo caído después de haber sido torturado durante toda una noche y violado por una muchedumbre. Por otra

¹³⁸ (...) “Elle est tombée à la port, les bras étendus sur le seuil. Combien elle était belle! Quelle noblesse dans ses traits! Quelle grâce dans toute sa personne! quel deuil sa mort doit causer! que deviendra l’infortuné mortel qui l’a perdue?”.

parte, ese discurso que el patriarcado volvió inevitable, que adjetiva el cuerpo femenino, más aún si éste está desnudo, es una de las formas discursivas de reificación de la mujer en un sistema patriarcal androcéntrico. Sobre ello, Naomi Wolf (2002) dirá que el discurso de la belleza respecto a la mujer y a su cuerpo es una de las herramientas de su sujeción, que ejerce coerción sobre el cuerpo femenino, lo censura y controla detrás del mito de la belleza¹³⁹.

Tradiciones Iconográficas

Como narración más bien poco conocida del Antiguo Testamento, Jueces 9 ha sido en pocas ocasiones representada, pues, en parte, trata de lo irrepresentable. No obstante, se pueden identificar claramente dos momentos y lugares en los que el pasaje presenta una “cierta” frecuencialidad: el siglo XVII holandés¹⁴⁰, y Francia en el siglo XIX. Por otra parte,

¹³⁹ Como ejemplificación de la formación discursiva que somete el cuerpo femenino al mito de la belleza y que en buena medida, lo expropia para convertirlo en dominio del discurso patriarcal, cita Naomi Wolf a la sufragista Lucy Stone, quién en 1855 afirmaba “De poco me sirve tener derecho a voto, poseer bienes, etcétera, si no puedo conservar el derecho a mi cuerpo y sus usos” (“It is very little to me to have the right to vote, to own property, etcetera, if I may not keep my body, and its uses, in my absolute right.”). Agrega Wolf: “El mito de la belleza cuenta una historia: La cualidad llamada “belleza” existe objetiva y universalmente. Las mujeres deben querer encarnar ese mito y los hombres deben querer poseer mujeres que lo encarnen. Esta encarnación es un imperativo para las mujeres y no para los hombres, cuya situación es necesaria y natural porque es biológica, sexual y evolutiva: los hombres fuertes luchan por mujeres hermosas y las mujeres hermosas tienen más éxito reproductivo. (“The beauty myth tells a story: The quality called “beauty” objectively and universally exists. Women must want to embody it and men must want to possess women who embody it. This embodiment is an imperative for women and not for men, which situation is necessary and natural because it is biological, sexual, and evolutionary: Strong men battle for beautiful women, and beautiful women are more reproductively successful (Wolf, 2002:11).

¹⁴⁰ Erika Bornay en su interesante texto *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco* (1998), se pregunta el porqué del interés en la Europa de los siglos XVI y XVII por representaciones del Antiguo Testamento en cuyas narraciones la protagonista es una mujer y cuyas historias tienen fuertes tintes eróticos y sádicos. Identifica una geografía en esa frecuencialidad que compromete, por una parte, a los países bajo influencia reformista (norte de Europa), contrapuestos a los países bajo la influencia católica bajo influencia del Concilio de Trento (sur de Europa). Historias como las de Salomé, la mujer de Putifar, Dalila, Susana, Judit, las hijas de Lot pueblan los repertorios de artistas como Rembrandt, Ticiano, Rubens, Tintoretto, Veronese, Van Dyck, Oracio Gentileschi, Artemisia Gentileschi, Caravaggio, Bornay ofrece dos posibles explicaciones. Por una parte los países protestantes desafían a los Contrareformados por vía de representar escenas escabrosas llenas de desnudos y de

una fuente de carácter distinto la constituyen las *Biblias* ilustradas, que ciertamente, establecen regímenes iconográficos. Algunas de estas *Biblias* desarrollan secuencias visuales de los relatos.

Teniendo esto en cuenta, podrían identificarse cuatro tradiciones iconográficas para este pasaje bíblico, que he denominado según el elemento característico, así: “El hombre hospitalario”, “La concubina en el umbral”, “La salida de Gabaa” y “La mesa de disección”. La primera deja caer su atención en el momento en el que el labriego ofrece hospitalidad a los viajeros. El tema es fácilmente asociable, en términos iconográficos, a la parábola del buen samaritano (Lucas, capítulo 10, vrs 25-37). Se trata en ambos casos de la manifestación de compasión y caridad hacia un extraño, que redundan en ofrecimiento de hospitalidad. En el primer caso, las composiciones que se ocupan del mismo suelen mostrar un labriego con sus herramientas de trabajo, un hombre que conversa con él, de pie o sentado, una mujer a su lado, dos asnos y un sirviente. Existe un dibujo de Rembrandt, de 1642-46 ca, con ese tema, el cual por varios años fue identificado como una huida a Egipto.

sexualidad. Por otra parte, en una Europa que ha bajado un tanto la guardia respecto a los dogmas y normas postridentinos no logra borrar su doble raigambre cultural humanista y se interesa por tales temas, incluyendo a papas y altos jerarcas de la iglesia que ofician como coleccionista o como comitentes de algunas de estas obras, aun las más voluptuosas. Así, Bornay entiende la presencia de dos fuerzas religiosas y políticas diversas que convergen, sobre todo en el siglo XVII, en el interés por este tipo de temáticas.



Figura 8. Rembrandt van Rijn, *The man of Gibeah*, c.1642-1646. Dibujo y tinta sepia sobre papel, 18 x 24 cm. Col.British Museum, Londres.

Dado que el énfasis en este caso recae sobre el labriego y su gesto caritativo, también lo hacen las composiciones y títulos. Así, en las ocurrencias identificadas, el título, incluyendo variantes, se centra en *el labriego de Gabaa* ofreciendo hospitalidad. A esta tradición pertenecen dibujos a la tinta, así como óleos realizados en el siglo XVII por artistas holandeses de la esfera de influencia de Rembrandt¹⁴¹. Un ejemplo emblemático de esta

¹⁴¹ El total de piezas que se ocupan de la historia de *El levita de Efraim y su concubina*, durante el siglo XVII, pertenecientes a la mencionada escuela pictórica, contando dibujos y pinturas al óleo, es 19, de las cuales, tres tintas son de autoría de Rembrandt. No obstante, Rembrandt no realizó ningún óleo sobre el tema. Varias de ellas forman parte de importantes acervos museales. Para información complementaria ver Roylton-Kisch, 2010.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Oo-9-67

También Arthur K. Wheelock Jr. "Gerbrand van den Eeckout/The Levite at Giberah/early 1640s", Dutch paintings of The Seventeen Century, NGA Online Editions,

<https://purl.org/nga/collection/artobject/75164>(accessed January 06,2021).

tradición sería la pieza de Gerbrand van der Eeckout *The Levite at Gibeah*, óleo sobre tela. Van der Eeckout fue discípulo de Rembrandt en la década de los 1730, como lo fue Victorins, quien también tiene dos piezas sobre el tema (Manuth, 1987).

La razón por la cual el tema tenga presencia en Holanda y no en otros países europeos nos la proporciona Volker Manuth, historiador especialista en Rembrandt. En un ensayo que dedica a la representación de Jueces 19, Manuth comenta que tanto Lutero como Calvino aludieron al pasaje bíblico para referirse a la mala actuación de la concubina, que, según ellos, fue castigada por ello con su vida. Allí, ambos autores seguían la traducción luterana del pasaje, en la cual ella es calificada de adúltera y promiscua (como pasa igualmente con la traducción Hebrea)¹⁴². Por otra parte, el historiador judío Flavius Josephus en su libro *Antiquitates Judaicae ca. 94 d.C.*), traducía el relato presentando a la concubina como una mujer casta e ingenua. Entendemos que el círculo de Rembrandt era bastante afecto a esta versión. (Manuth, 1987)

No obstante lo anterior, los artistas holandeses optaron por el aspecto piadoso de la historia, la fugaz presencia del labriego dando hospitalidad, gesto que sería premiado con el cielo, según las creencias de la época. En el marco de estas versiones, el levita y su mujer son mostrados como una pareja armoniosa y aun, cariñosa.

¹⁴² “At this point the translation of Judges 19:2 in the Protestant editions of the Bible must be examined, for it has some bearing on the interpretation of the theme. Unlike the text of the Greek and Latin Bible, that of Luther and subsequent translators links the separation of the Levite and his wife with her moral failings. The Vulgate of Judges (19:2) gives no reason for the woman's return to her father's house,[4] but in Luther's translation the passage reads as follows: "And as she had whored around she fled from him to her father's house in Bethlehem-Judah. " ("Und da sie hatte neben ihm gehurt, lief sie von ihm zu ihres Vaters Hause gen Bethlehem-Juda"). Luther, and with him the Dutch Statenvertaling of 1637, thus follows the Massoretic text of the Hebrew Bible, which also gives the concubine's whoring as the reason for the separation.” (Manuth, 1987).



Figura 9. Gerbrand van der Eeckout, *The Levite at Gibeah*, probably late 1650s. oil on canvas, 96.5 x 121.9 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C., USA.

La segunda tradición iconográfica recoge el fragmento que muestra el encuentro entre el levita y el cuerpo desvanecido de la concubina en el umbral. Esta composición fue infrecuente en el siglo XVII (dos ocurrencias) pero en cambio es la que más se sigue en el siglo XIX (5 ocurrencias). La composición usualmente representa al levita trastornado ante el cuerpo de la concubina yacente.



Figura 10. Tradiciones representacionales de "El levita de Efraim y su concubina", en el siglo XVII

La pieza de Charles Auguste Couder es representante central de esta tradición, siendo la primera pintura que sobre el tema de Jueces 19 se realiza en el siglo XIX, a juzgar por las piezas que he logrado identificar¹⁴³. La composición señala unos elementos que serán comunes a las siguientes que se hagan ese siglo, es decir, la pieza de Couder será matriz de otras que repetirán ciertos elementos compositivos. Se trata de un óleo de composición vertical, cuya parte inferior está dominada por el cuerpo de la concubina yacente, dispuesto de forma diagonal, los brazos dirigidos hacia la puerta. El levita alza sus brazos en un gesto dramático, gesticulando ante la visión de la mujer en el piso. Atrás se ve el anciano y su hija núbil. En la parte posterior derecha, huyen algunos hombres hacia la penumbra. La luz de la pieza ilumina el brazo desnudo de la mujer y la túnica del levita, produciendo un juego dramático de luces, sombras y penumbras.

¹⁴³ Antes de la pieza de Couder, existe un dibujo de 1806 que sigue la cuarta tradición. En total, sobre Jueces 19 en el siglo XIX, he podido identificar dieciséis ocurrencias, contando diversas técnicas.

La estructura de la pieza de Couder sigue una iconografía cuya tradición tiene su fuente en las *Biblias* ilustradas, no en la tradición pictórica. Varias de las características expresivas y compositivas de la pieza de Couder y de las que lo siguen, pueden observarse, por ejemplo, en una de las imágenes miniadas que forma parte de la narración de Jueces en la llamada *Biblia* Morgan, Maciejowski o de los cruzados (datada en 1244-54 ca)¹⁴⁴.



¹⁴⁴ La *Biblia* Morgan, también conocida como *Biblia* Maciejowski o de los Cruzados, es una *Biblia* del Antiguo Testamento con inscripciones latinas, persas, y judeo-persas. La datación es de 1244-1254 c. en Francia. Se trata de una *Biblia* profusamente ilustrada. Las ilustraciones correspondientes a Jueces 19 son nueve, y se corresponden con los folios 15 v a 17r. Se puede consultar *online* en <https://www.themorgan.org/collection/Crusader-Bible/thumbs>.

Figura 11. *Biblia Morgan o Biblia Maciejowski o de los Cruzados*, 1244-1254, Francia.

En la segunda parte del XIX fue muy célebre la *Biblia* de Gustave Doré, reconocido ilustrador¹⁴⁵. Doré prefería que sus dibujos fuesen interpretados en xilografía pues esa técnica permite conseguir delicados detalles, modelados y luces sutiles. Doré realizó de la *Biblia* varios tipos de ediciones, algunas de las cuales fueron muy lujosas. En el libro Doré, tal como sucede con las *Biblias* ilustradas, incluye cuatro imágenes del pasaje: la entrada a Gabaa, el levita haya a la concubina en el umbral, el levita se marcha con el cuerpo de la concubina y las hijas de Silo son raptadas por los Benjaminitas. En la ilustración correspondiente al hallazgo del cuerpo en el umbral, Doré retoma, en términos generales, la composición de Couder. De esta manera, el linaje artístico hará préstamos a su vez, al editorial.

¹⁴⁵ Al respecto dice la teóloga española Carmen Yebra: “La burguesía decimonónica se habitúa progresivamente a conocer la realidad a través de los grabados que ilustran la prensa o los libros, y por ello las publicaciones religiosas, que experimentan un auge muy notable, los incorporan progresivamente. Tienen una finalidad aparentemente doctrinal y moral, pero también se utilizan como elemento decorativo, como instrumento político y como fuerte reclamo comercial.” (Yebra, 2015: 77).



Figura 12. Gustave Doré, *La mujer del levita ultrajada*, 1865. H. Pisan, grabador.

A esta segunda tradición pertenece *La mujer del levita* de Epifanio Garay, a la que el artista introduce tres novedades: la composición es horizontal, la mujer yace desnuda y su cuerpo se extiende de forma paralela al borde inferior del cuadro, de manera que el espectador puede ver de lleno y en primer plano, su cuerpo desnudo.

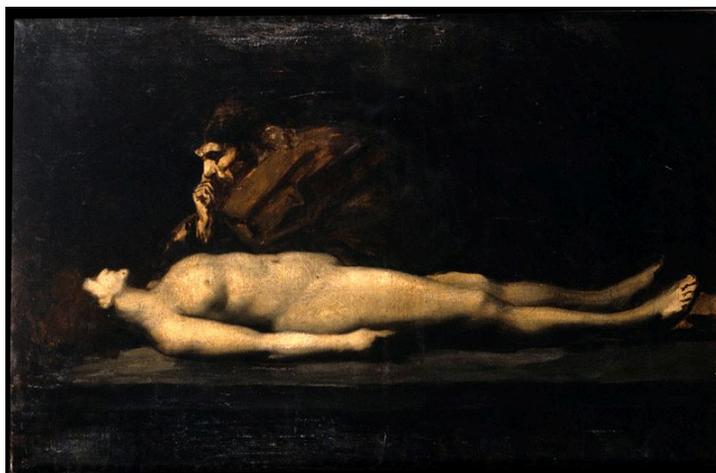


Figura 13. Jean Jacques Henner 1898, *El levita de Efraim y su esposa muerta*, óleo sobre tabla, 60 x 92 cms.

Existe una obra contemporánea a la de Garay, la de Jean Jacques Henner (1898), que representa al levita, ya en Efraim, cuando ha colocado el cuerpo de la mujer sobre una mesa. A esta tradición, la cuarta, *La mesa de disección*, pertenece la obra de Henner, caso aislado en el siglo XIX. No obstante, en miniaturas y *Biblias* la imagen de la mesa parece tener seguidores, como sucede con el gouache de James Tissot de la colección del Jewish Museum de Nueva York.

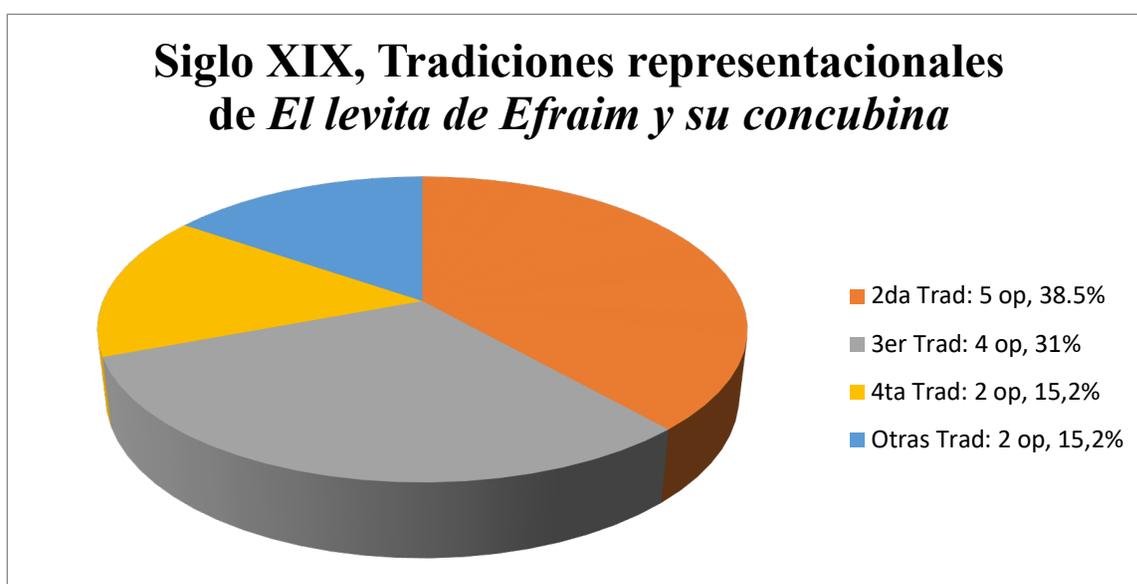


Figura 14. *Tradiciones representacionales de El levita de Efraim, en el siglo XIX*

Pero recordemos brevemente, de qué trata ese pasaje bíblico, dado que es poco conocido.

Jueces 19, Vrs 1-21

El Libro de Jueces (Shofetim), es el sexto del Antiguo Testamento. Se trata de un conjunto de narraciones, algo desordenadas y no secuenciales, que forma parte de los libros históricos. Los acontecimientos ocurren en diversos lugares, las narraciones pasan de un

enemigo al otro, de un conflicto a otro, sin guardar unidad. Ocurre en un periodo de tiempo en el que Israel, en ausencia de un gobierno central, cuenta con la presencia de jueces en su reemplazo. Aquéllos, lejos de la figura moderna de juez, son figuras de liderazgo, que en momentos particularmente críticos hacen presencia, haciendo llamadas al orden y a la fe y luego, vuelven a desaparecer de las narraciones. En el apartado que nos interesa, Capítulo 19, versículos 1-21, dado que no figura ningún Juez o héroe, los exégetas tienden a ver más bien un apéndice al libro (Lanoir, 2016).

Con dos traducciones importantes, una en griego y otra en hebreo, no es claro cuando fue escrita, no obstante, se señala como fecha posible entre 1240 a. C. y 173 a. C. El libro narra la historia del pueblo de Israel una vez que se ha asentado en Canaán y hasta antes de la monarquía (antes del nacimiento de Samuel: 1150 a.C. -1025 a.C.). Las narraciones acontecen en el marco de un pueblo cuyas costumbres, economía y política se encuentran en estado de transición. El autor o los autores históricos del *Libro de los Jueces* nos son desconocidos, pero algunas de sus intenciones y preocupaciones socio-políticas aparentan ser claras: el Dios de Israel cuida a su pueblo cuando éste le pide ayuda y se arrepiente de sus malas acciones; así mismo, lo castiga cuando olvida sus preceptos. En medio de esta interacción compleja entre Yavé y el pueblo judío, parece claro que el narrador de dicho libro presenta el anhelo de la existencia de poderes centrales que unifiquen y dirijan el comportamiento de todas las poblaciones y tribus hebreas, desde un poder central monárquico.

Recojo acá con brevedad, el contenido del episodio:

Jueces 19:1-27. **El levita y su concubina.** “En aquellos días, cuando no había rey en Israel”, con esta frase tiene inicio el relato bíblico. Y continua: en las montañas de Efraín vivía un levita y su concubina, nacida en Belén de Judá. La descripción de la mujer como concubina merece una explicación. En el caso del *habitus* de los pueblos de Israel, el hombre

podría tener esposa y varias concubinas, siendo la concubina una esposa de menor categoría. Gale Yee señala que las concubinas podrían servir para dar herederos o para ofrecer placer sexual, si el hombre ya los tenía. Por otra parte, si una concubina tenía descendencia, no amenazaba el orden matrimonial pues ella no podía heredar, dado que su presencia en el núcleo comunitario no habría implicado acuerdos económicos. En el escenario grupal, ella poseería menor jerarquía que sus propios hijos¹⁴⁶.

En nuestra historia, después de un altercado, ella deja al levita para ir a casa de su padre en donde permanece por cuatro meses¹⁴⁷. El levita decide ir por ella, toma dos burros, un sirviente y emprende camino hacia Judá. Al llegar a casa del padre de la concubina, éste lo recibe con alegría y lo atiende por espacio de cuatro días. Al quinto, a pesar de la insistencia del anciano, decide partir. Al atardecer llegó el grupo a Gabaa, ciudad de benjaminitas. Se sentaron en la plaza, en espera de que alguien les ofreciera hospitalidad. Finalmente, un anciano labriego que también era de los montes de Efraím los invitó a hospedarse en su casa. En la noche los hombres del pueblo tocaron a la puerta y exigieron al anciano que les entregara al hombre para abusar de él. El anciano se negó y les ofreció a cambio a su hija virgen y a la concubina¹⁴⁸. Los hombres se rehusaron, entonces el levita tomó a la concubina

¹⁴⁶ En colombiano calificar a una mujer de “concubina” posee connotaciones negativas. Tendería a hacer referencia a una mujer que vive en una unión no autorizada ni legalizada por ceremonia alguna, unión que socialmente no suele ser bien vista. Según esa moral, Epifanio Garay evita el empleo de la palabra “concubina”, para optar por el ambiguo “Mujer del levita”, también problemática, pues primero somete a la mujer a una situación de posesión, que ciertamente no es recíproca. Ella es denominada desde su pertenencia a un hombre. Nótese que ni en la idea de concubina ni en la de *mujer de*, existe la contraparte nominativa. Al respecto, no olvidar que en Colombia hasta hace muy poco, la mujer casada en su nombre incluía un “de” posesivo al que seguía el apellido del esposo.

¹⁴⁷ Si la versión es griega, se habla de que la concubina se ha enojado, si la versión es hebrea, la traducción la señala como adúltera. Según los expertos que siguen la segunda opción, esta palabra no se refiere a que ella haya sido infiel sino al hecho de que ha abandonado a su esposo para irse a vivir con su padre. Según vimos más arriba, la traducción luterana sigue a la hebrea. Resulta oportuno señalar el problema de la traducción como uno central a las lecturas de la *Biblia* y con ellas, a las interpretaciones éticas, filosóficas y políticas que de ella se extraen a estados -nación declaradamente católicos como lo es Colombia.

¹⁴⁸ Al respecto de esta asombrosa escena de canjes e intercambios de cuerpos femeninos, dice Ken Stone “al parecer, la violación sexual de las mujeres se consideraba menos vergonzosa que la de los hombres, al menos a

y se las entregó. Ellos se la llevaron y la abusaron toda la noche. Al amanecer la dejaron ir. Ella como pudo, llegó ante la puerta de su hospedador y allí se desvaneció. En la mañana el levita se levantó listo para partir. Salió de la casa y encontró el cuerpo de la concubina desvanecida. “Levántate y vamos”, le increpó¹⁴⁹. Al no recibir respuesta, tomó el cuerpo de ella y lo subió al burro¹⁵⁰. Al llegar a Efraín lo descuartizó en doce pedazos y los mandó a cada una de las doce tribus.

Jueces 20: 1-48. Los israelitas se reunieron en asamblea en Mispá. El levita tomó la palabra y narró de forma parcelaria los hechos, denunciando el crimen que había sido cometido, omitiendo detalles. Todos los israelitas como un solo hombre decidieron atacar a los benjaminitas. La batalla duró tres días, al final de los cuales los benjaminitas perdieron, quedando pocos sobrevivientes¹⁵¹.

Jueces 21: 1-25. Las tribus de Israel se conmueven con el hecho de que una de las doce se va a extinguir, pues sucedió que cuando hicieron la asamblea juraron que ninguno de ellos daría su hija en matrimonio a un benjaminita, condenando de esta manera la tribu a la

los ojos de otros hombres. Tal actitud refleja tanto la subordinación social de las mujeres como el hecho de que la violación homosexual era vista como un ataque particularmente severo al honor masculino”. (“apparently the sexual violation of women was considered less shameful than that of men, at least in the eyes of other men. Such an attitude reflects both the social subordination of women and the fact that homosexual rape was viewed as particularly severe attack on male honor.”) (Mafana, 2013).

¹⁴⁹ Gale Yee señala un detalle del orden de lo lingüístico que es altamente significativo. Cuando la concubina es entregada a la turba, el levita es “esposo”, cuando ella regresa después del ataque, él es referido como el “maestro”. Al respecto, agrega: “moreover, the extent of a man’s disgrace correlates inversely with the status of the one who shames him: the lower the status, the greater the shame.” (2007:163) Creo que ello puede explicar la frialdad y falta de compasión del levita, ante lo que sería a sus ojos un cuerpo degradado que lo deshonra.

¹⁵⁰ Es de señalar que la crítica feminista de las escrituras bíblicas enfatiza el hecho de que la concubina no está muerta cuando el levita la sube sobre el burro, sino que es él quien le da muerte. De hecho, en una de las traducciones más respetadas, eso es claro. Resulta inquietante el hecho de que durante siglos ese “detalle” haya sido ignorado u oscurecido por los intérpretes patriarcales. Es decir, el levita la asesina tres veces, primero la entrega a la turba furiosa, luego la descuartiza y finalmente, hace que el cuerpo mutilado no hable, sobreponiendo su versión amañada de los hechos a la presencia de los restos de la mujer.

¹⁵¹ Lo que la *Biblia* no dice expresamente es que todas las mujeres benjaminitas fueron asesinadas, elemento que ocupará un lugar terriblemente central en el desenlace de la historia, pues dado que no hay mujeres y dado que las otras tribus han jurado no dar sus hijas a un benjaminita, la tribu estaba condenada a la extinción (considerando la prohibición de matrimonios exógenos).

extinción. Así que buscaron si alguna de las tribus había dejado de asistir a la asamblea. Resultó que nadie de Jabés de Galaad había asistido. Mandaron entonces soldados a la ciudad con la orden de matar a todos los hombres y a las mujeres casadas, dejando sólo con vida a las solteras. Pero el número de mujeres no fue suficiente. Así que le dijeron a los Benjaminitas que en Silo iba a tener lugar una fiesta. Cuando las doncellas danzantes salieran por las viñas, las deberían raptar. Así fue como los Benjaminitas raptaron a las mujeres que les hacían falta y el pueblo no se extinguió. El pasaje vuelve a cerrar con la frase con la que abrió: “En esos días no había rey en Israel; cada uno hacía lo que parecía bien ante sus ojos”¹⁵².

Mieke Bal en su texto *Muerte y asimetría* (1988), analiza la presencia de las mujeres en Jueces. Lo primero que dirá es que son muy numerosas, muchas de ellas serán asesinas o asesinadas, ejercerán violencia o la recibirán. Uno de los personajes importantes de Jueces es Débora. Para Bal, Débora es una figura excepcional, la única “jueza” que hay en el libro, definida por ella misma y no por su relación con un hombre. Bal señalará en su análisis que los hechos de violencia y muerte de los hombres estarán asociados con situaciones bélicas y militares. En el caso de las mujeres, con situaciones relacionadas con rango y jerarquía. Muchas de estas mujeres no llevan nombre, sino que su distintivo estará relacionado con el rol que ocupen en relación con un hombre: *hija, esposa, concubina, madre* (ver también Érika Bornay, 1998). Bal sugiere que, para llevar a cabo un ejercicio de dignificación, hay que comenzar por otorgar nombre a esas mujeres. A la concubina la llamará Beth en cuanto ella es nacida en Bethleem. Así la llamaremos de ahora en adelante¹⁵³.

¹⁵² Este pasaje bíblico se asemeja a la leyenda de la formación de Roma conocida como *El rapto de la Sabinas*.

¹⁵³ *La Tienda Roja* es una novela escrita por Anita Diamant (1997). Forma parte de una literatura feminista surgida en las últimas décadas, cuya característica común es un registro narrativo que le concede la voz y la perspectiva a mujeres cuyas vidas fueron narradas por autores masculinos, pertenecientes al canon literario occidental. En este caso, Diamant se centra en la vida de Diná, única hija de Jacob, a quien en dos ocasiones se hace referencia en el libro del Génesis. Jabob, el gran patriarca, tuvo hijos con sus dos

Como menciona Mieke Bal, el fragmento bíblico tiene su inicio con el acto autónomo e independiente de una mujer, por cierto, una extranjera. Beth decide dejar al levita y volver a su casa paterna. Este acto que feminiza al levita y lo humilla ante la comunidad, es respondido por él, quien después de cuatro meses, decide partir a Belém para recuperarla. De allí en adelante, nada de autonomía quedará en ella. Beth será objeto de las decisiones de los hombres: el levita, el padre, el anciano hospitalario, la turba de hombres, la asamblea. En esta narración, como sucederá en general en el Antiguo Testamento (Bal, 1988; Fuchs, 2000; Yee, 2008), la ausencia del punto de vista de la mujer, su silencio, su falta de agencia refuerzan su estatuto de no sujeto. Ella no tiene ni poder, ni autoridad, en el marco de una confrontación en la cual los hombres luchan por dominar su sexualidad, por decidir sobre su vida y sobre su muerte.

Al respecto resulta interesante la reflexión de Nancy Fraser (2009) en relación con la justicia. Ella la entiende desarrollada desde un eje tripartito que involucra redistribución (relacionada con la economía), reconocimiento (asociado a la cultura) y representación (asociada a la justicia social). En este caso la concubina carece de las tres “erres”, eso está más que claro, sólo deseo enfatizar que uno de los aspectos más hirientes de la historia tiene que ver con la ausencia de **reconocimiento** que padece. Ello hace posible que se invisibilice su dolor, que sean inaudibles sus quejidos y que no se perciba su cuerpo agónico, todo ello, aun cuando perceptible a simple vista, son signos que no significan nada.

esposas: Raquel y Lía, y con las dos sirvientas de ellas: Bilhá, Zilpá, siendo las cuatro hijas de Laban con diferentes madres. De allí saldrá una prole extensa que conformará las doce tribus de Israel/Jacob. Diná carece de importancia en esta historia de linajes patriarcales. Es nombrada en Génesis 30: 21, dentro de un escueto listado de hijos. Más adelante, Génesis 34 hace referencia a una violación de la que fue víctima, razón por la que serán masacrados todos los hombres de Siquén y sometidos a servidumbre las mujeres y niños. Diamant da voz a Diná quien hace un relato en primera persona de la vida cotidiana de la tribu germinal de Jacob hasta que, después de la masacre, viaja a Egipto, en donde se convierte en una reputada partera, se casa y pasa una vejez en paz lejos del linaje que ha odiado. Así, la autora emitiendo un gesto similar al de Bal, da voz a una mujer silenciada y representada únicamente como cuerpo administrado, poseído e intercambiado.

Fuchs (2000) comenta que, dentro del esquema patriarcal, los predicamentos morales de la mujer o la victimización de la misma no podrían tener cabida en la narración, dado que ello interferiría con la retórica que la reifica y la entiende como medio y causa de la victimización del esposo-héroe. La concubina como objeto de deseo que es, opera como un bien, pero también como la causa potencial de la humillación o la deshonra (Fuchs, 2000: 147).

Un Breve Escrito

Entre el 10 y el 12 de junio de 1762, Jean Jacques Rousseau escribió un breve poema en prosa que denominó *Le Levite d'Ephraïm*, texto que reescribe un fragmento del Libro de Jueces del Antiguo Testamento, más precisamente, el capítulo 19, vrs 1-21 y sobre el cual nos hemos estado deteniendo. El poema es poco mencionado por los expertos, pero reviste importancia para este capítulo por tres razones. La primera de ellas es que, muy probablemente a consecuencia de este poema, el pasaje bíblico tomó interés en los artistas franceses del siglo XIX¹⁵⁴. La segunda razón es del orden del sentido. Rousseau introduce cambios significativos en el texto bíblico, los cuales transforman una historia de terror en una historia terrible, sí, pero romantizada. Tercero, el interés e importancia que Rousseau le adjudicaba a la pieza en su corpus de obra¹⁵⁵.

En el libro XI de sus *Confesiones*, Rousseau narra cuál fue el contexto que rodeó la escritura de este breve escrito (no supera las trece páginas). En dicha narración accedemos a

¹⁵⁴ En el siglo XVIII no he encontrado ninguna obra que se dedique a la narración de Jue 19-21, con ello puedo afirmar que en el siglo XIX la historia de Jue 19, vsc 1-21 se convierte en un tema de escasa ocurrencia pero no raro.

¹⁵⁵ Rousseau afirmó que *Le Levite d'Ephraïm* era uno de sus textos favoritos en las *Confesiones* y de hecho, creía que sería recordado por este escrito: "si no es la mejor de mis obras, siempre será la más querida" ("if it is not the best of my works, it will always be the most cherished") (Kavanagh, 1982-1983:142; Kamuf, 2018:79).

pormenores del proceso escritural que difícilmente tenemos de otros textos suyos, aun de mayor importancia. El día 9 de junio el parlamento francés lanzó el decreto por medio del cual Rousseau era condenado como autor del *Emilio* a ser arrestado y su texto, condenado al desmembramiento y a la hoguera (Kamuf, 2018:79). Como consecuencia de ello, Rousseau se vio obligado a abandonar Mont-Louis en el estado de Montmorency, propiedad de los duques de Luxemburgo, lugar en el cual, en calidad de huésped, habitaba hacía cuatro años¹⁵⁶. Rousseau avisado de la condena por su protector, se vio obligado a huir. Esa madrugada, antes del anuncio, se encontraba meditando sobre las tres últimas partes del libro de los Jueces, lectura que ocupaba sus horas de insomnio en las anteriores semanas.

Así, encontramos a Rousseau huyendo de su arresto en un coche prestado, con el ánimo revuelto y su vida en crisis:

Estas tristes ideas me perseguían a mi pesar y hacían desagradable mi viaje. . . Pensé en poner mi ensoñación en un camino diferente ocupándome de algún tema [donner le change a ma enreverie en m'occupant de quelque sujet]; éste me vino a la mente. Encontré que encajaba bastante bien con mi forma de pensar. Me ofreció una especie de intermediario [une espece d'intermediaire] entre el estado en el que me encontraba y aquel al que quería llegar. Podría ceder de vez en cuando a mi ánimo sombrío y luego sustituirlo por objetos más agradables. Cada vez que el objeto de mi atención me permitía hacerlo, lo imitaba. . . las deliciosas imágenes de M. Gessner¹⁵⁷.

¹⁵⁶ En Montmorency habitó de 1756 a 1762. En la casa campestre de Mont-Louis desde 1757.

¹⁵⁷ Rousseau de forma consciente, decide hacer su texto mimando el tono de *Los Idilios* de Salomón Gessner (1756). *Los Idilios* contenían poemas pastoriles y su *Daphnis*, era una apropiación de la novela de Longo, *Dafne y Cloe* (Siglo II), a partir de una traducción renacentista. Con *Daphnis* y los *Idilios*, literatura sentimentalista y pastoril, Gessner tuvo buena recepción entre el público. Resulta interesante la claridad y aun, el cinismo, con el que Rousseau percibe la potencia dramática que podía causar el contraste entre una historia horrenda y el sentimentalismo gessneriano. De acá en adelante, se hace presente un juego de envíos y reenvíos, de citas y de apropiaciones.

Así logré más o menos mi propósito y terminé mi viaje de manera placentera. (Kamuf, 2018:82)¹⁵⁸

Le Levite D'Efraïm es claramente una versión libre de la narración *El levita y su concubina*, o mejor aun, es una *apropiación* de dicho relato, pues, si bien el autor retoma aspectos generales del mismo, lo transforma de relato religioso y político en uno de ficción literaria. A la vez, se trata de un escrito con una alta carga afectiva y personal que se reviste de un tono apologético, en el que Rousseau hace exhibición ante el lector, de su carácter poco rencoroso, dispuesto a convertir un momento terrible, en uno dedicado a la creación.

En su proyección sobre el episodio, Rousseau se identifica con el levita, narrando una historia en la que la vida del héroe se ve partida en dos: a un pasado de felicidad le seguirá un presente marcado por la injusticia, la desgracia y la persecución. Como se verá más adelante, desde el punto de vista de Rousseau, se entendería el poema como un llamado que hace el pensador suizo, a la posteridad. Supone un registro de la injusticia de la que ha sido objeto (Kavanagh, 1982-1983). Su intervención sobre el texto bíblico sucederá en varios niveles, reelaborándolo por adición y desplazamiento, modificando la estructura del texto, mutando la estructura semiótica de los personajes y mezclando estilos literarios (Di Rosa, 2013).

El poema, compuesto por cuatro cantos, incluye modificaciones importantes al relato bíblico, estando las principales en el Primer Canto, en una escena del tercer Canto y varias profundas en el Cuarto, el cual incluye dos personajes inexistentes en la *Biblia*: Axa y Epamide. Estos injertos producen dramatismo, entramados afectivos y juegos narrativos.

¹⁵⁸ “These mournful ideas followed me despite myself and made my voyage unpleasant . . . I thought of putting my reverie on a different track by occupying myself with some subject [donner le change a ma reverie en m'occupant de quelque sujet]; this one came to mind; I found it fit rather well with my thinking. It offered me a kind of intermediary [une espece d'intermediaire] between the state in which I found myself and the one at which I wanted to arrive; I could give in from time to time to my dark mood, then substitute for it more pleasant objects. Each time my subject permitted me to do so, I imitated . . . the delicious images of M. Gessner. Thus I achieved more or less my purpose and ended my trip in a pleasant way”.

Rousseau escribe un relato en el que es deslizado un problema individual al escenario de la esfera pública, consiguiendo un unánime repudio a la injusticia en una comunidad antes fragmentada y caótica.

Para *El levita* Rousseau realizó dos prefacios, uno lo escribió en 1762 y el otro, en 1768. En el prefacio de 1762, Rousseau solicita a su lector que asocie la historia del levita con uno de los episodios más crueles de su propia vida. (Kavanagh,1982-1983:142).

Rousseau imaginaba que el levita fuera incluido en una edición junto con el *Emilio*, *Sophie ou les Solitaires* y las *Lettres à Sara*. En el manuscrito de Neuchâtel, definió varios aspectos de la forma editorial del impreso, incluyendo cuatro referencias a las ilustraciones que debían acompañarlo y aun, referenciando el nombre del posible ilustrador: Claude- Henri Watelet.

La descripción pormenorizada de lo que deberían ser estas cuatro ilustraciones, ayuda a ampliar el entendimiento de hacia donde se dirigía Rousseau con el texto, cuáles eran sus intenciones semióticas, políticas y discursivas. Dado que las instrucciones están hechas de su puño y letra, es posible ver sobreescrituras, dudas, reiteraciones, las cuales, igualmente, son significativas. Estas son las instrucciones¹⁵⁹:

Para la primera ilustración:

Un valle agradable [donde se pueden ver a lo largo los olivos]atravesado por un arroyo, lleno de rosales, granados y otros arbustos. [...] una (sic) joven y apuesto levita le ofrece a su joven amada [joven amante, amada, amante] una tórtola que acaba de atrapar; [ella] la niña encantada [la niña juega] acaricia la tórtola y se la pone en el pecho. Un antiguo sistro está en el suelo [a lo largo] entre sombras, en las laderas

¹⁵⁹ Cada instrucción para ilustración se corresponde con cada canto. Coloco a pie de página las traducciones, incluidos los errores y rectificaciones de la mano de Rousseau. En ellas se pueden percibir las tesituras del escrito, su carácter paisajístico y bucólico, particularmente las de la primera instrucción. Ella se corresponde a un apartado de la apropiación de Rousseau, completamente extraña a la narración bíblica y de la que se desprende la romantización del resto de la narración: el bello levita enamorado de su joven concubina, la corteja y la colma de atenciones.

vemos olivos y en el fondo, las montañas [y el (?)]¹⁶⁰.

Eigeldinger, autor de la edición anotada del poema, da pistas para seguir esta iconografía. Allí señala que Rousseau gustaba de un grabado de Blondel d'Azaincourt, de la escuela de Boucher, denominado *La Femme à la cage* (Di Rosa, 2013:9). Cabe señalar que Boucher y sus seguidores representaron con frecuencia cuadros pastorales y de cortejo, en los que una pareja de enamorados, inscritos dentro de un paisaje bucólico, se cortejan mientras uno de ellos, él o ella, sostiene en su mano un pajarito. Hay variantes que incluyen un nido con polluelos. A su lado, se vislumbra una jaula. Así que imagino que la ilustración tendría ese talante, flores más, pajaritos menos.



Figura 15. François Boucher, *The Bird Nesters*, ca 1735. The Atheneum.

¹⁶⁰ Une Vallée agréable [ou l'on aperçoit le long des oliviers] traversée par un ruisseau et pleine de[s] rosiers de[s] grenadiers et autres arbustes. [...] une (sic) jeune et beau Levite offre à sa [jeune amante maîtresse, amante] jeune bien aimée une tourterelle qu'il vient de prendre au piège ; [elle] la [petite fille jeu] fille charmée caresse la tourterelle et la met dans son sein. Un sistre à l'antique est par terre [le long] sous les ombrages, sur les coteaux on voit des oliviers et dans le fond des montagnes [et la (?)].

Boucher fue un artista protegido por Madame Pompadour, amante del Rey Luis XV. Madame Pompadour fue protectora de la ópera, de la arquitectura, en general, de las artes. Apoyó de forma importante las carreras del arquitecto Gabriel o de pintores como Watteau y Boucher. A este último debemos varios retratos de la aristócrata, incluido uno en el que posa como Venus. Así, llamo la atención sobre el gusto estético de Rousseau, admirador de un artista representativo del *Ancien Régime* y con ello, del gusto por los decorados, los lacitos y cintillas, los temas de cortejo y los paisajes pastoriles. Esa suerte de estética kitsch pareciera estar presente en las instrucciones para las ilustraciones. De esta manera veo allí a un Rousseau estéticamente cercano al *Ancien Régime*¹⁶¹, al tiempo que anunciando el romanticismo, como lo había hecho con *Julia o La nueva Eloísa*. Me parece que ese ánimo tenso que acá se expresa, estará anidado, por seguir con el tropo, en las representaciones decimonónicas de la historia del levita, que trastabillan entre una estética morbosa, un hacer neoclásico y algo de un regusto sentimentalista rococó, casi kitsch.

¹⁶¹ Al respecto de esta tensión entre estéticas distintas, combinadas con prejuicios de género y clase, creo oportuno citar a Rousseau, quien en sus *Confesiones* dice lo siguiente acerca de sus gustos personales, sin duda, bastante cortesanos: Costureras, doncellas, pequeñas tenderas no me tentaban en absoluto. Necesitaba “señoritas”. [...] No es, sin embargo, la vanidad de su estado y el rango lo que me atrae; es una tez mejor conservada, las manos más hermosas, un arreglo más gracioso, un aire de delicadeza y de limpieza en toda su persona, más gusto en la manera de estar y de expresarse, un vestido más fino y mejor hecho, un zapato más lindo, cintas, encajes, cabellos mejor peinados. (Rousseau, *Confesiones*, libro IV, Ruiz, 2008: 26).

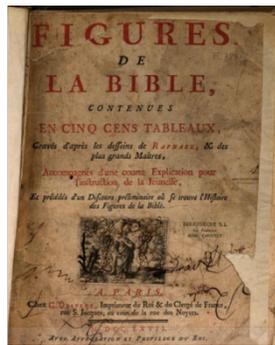


Figura 16. François Boucher, *La jaula*, 1763. Óleo sobre tela.

Segunda ilustración:

El levita que sale de la casa de su anfitrión al amanecer encuentra en la puerta [a la puerta y tendida] a su amada [tendida] con el rostro contra la tierra y los brazos extendidos sobre el [cielo] suelo. Lanza un grito lastimero, la llama, la mira, la toca; Por desgracia, estaba muerta. El lugar de la escena es una calle y se vislumbra una plaza hacia el fondo¹⁶².

¹⁶² Le lévite sortant au point du jour de la maison de son hôte trouve à la porte [à la porte et tendant] sa bien aimée [étendue] la face contre terre et les bras étendus sur le [ciel] seuil. Il pousse un cri plaintif, il l'appelle il



Figuras 17 y 18. *Figures de la Bible contenues en cinq cens tableaux* (lámina interior y portada), 1767

Esta ilustración se corresponde a lo que he denominado la segunda tradición iconográfica, esto es, el momento en el que el levita encuentra a la mujer tendida frente a la puerta. A propósito de esa imagen, ha sido grande la insistencia en el hecho de que la mujer cae tendida en el umbral de la casa del anciano hospitalario, tanto en la *Biblia* como en las representaciones artísticas. Mi interpretación tiene que ver con un signo elocuente: las

regarde il la touche ; Hélas elle étoit morte. Le lieu de la scène est une rue et l'on entrevoit une place dans le fond.

escaleras y el umbral son emblema de la casa, del hogar, y con ello, símbolo de la ley de hospitalidad irrespetada, una de las aristas más exploradas de esta historia tan llena de vericuetos. Ha sido el centro de atención de los exégetas más convencionales de este fragmento bíblico.

Tercera ilustración

El levita vestido de luto, cuenta su [triste] funesta historia e implora la venganza del pueblo de Israel reunido en Masfa delante del tabernáculo del Señor. Ante su historia, todo el pueblo lanzó un grito de indignación¹⁶³.

Esta escena constituye otro de los aportes de Rousseau. Después de que el levita, luctuoso y enfurecido, narra ante la audiencia de las Tribus en la asamblea en Mizpah, los hechos ocurridos en Gabaa, cae muerto. Su cuerpo, junto con el de la concubina, cuyos pedazos han sido reunidos, son enterrados con honores. De nuevo, en este trance de desgarramiento y dolor, podría entenderse que se concreta una vocación por el bien común y deseo por la justicia.

Y finalmente, las instrucciones para la cuarta ilustración

Las [Benjami] hijas de Israel [habiéndose] adornado [y con ropa (?)] se encuentran reunidas en Silo para bailar al son de las flautas [sintiendo]. Los benjaminitas rodeando el terreno las sorprenden y persiguen apoderándose de ellas, [cada quien agarrando la suya] cada uno agarrando la suya. [Las bellas jóvenes huyen aterrorizadas con todas sus fuerzas, pero en vano, la(?)los [arbustos] zarzas los

¹⁶³ Le Levite en habit lugubre raconte sa [triste] funeste histoire et implore la vengeance du peuple d'Israël assemblé a Maspha devant le tabernacle du Seigneur. A son recit tout le peuple pousse un cri d'indignation.

arbustos las retienen y las desgarran. En el suelo se dispersan sus [ramos] y adornos]. En la huida de las jóvenes espantadas las vides los arbustos las zarzas, impiden su fuga y las rasgan [sus] ropajes [de estas jóvenes] La tierra está sembrada con sus [ramos] flores y sus adornos. Se trata [bajo] otro disfraz, del secuestro de las Sabinas, pero con un aspecto más elegante para los H [hombres] [desarmados y casi sin violencia,] [bajo el consentimiento de toda la nación] [volutad de toda la nación]¹⁶⁴

Para Mira Morgenstern (2008), la situación de tensión y conflicto que propone Rousseau en su texto construye un diálogo con las ideas expresadas por el autor suizo en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* de 1754. En el último canto, las mujeres de Shiloh han sido secuestradas por los benjaminitas, solución a la que ha llegado el pueblo en asamblea. La persona que ha sugerido la idea del secuestro de las doncellas es un anciano, cuya hija, Axa, resulta ser una de las víctimas. Pero sucede que Axa está enamorada de Epidame, con quien se quiere desposar. Así, la joven angustiada, reclama a su padre, pero éste le pide que acepte la decisión de la asamblea, por el bien del pueblo de Israel. Axa acepta sacrificar su felicidad por el bien común (como lo hace Julia en la *Nueva Eloísa*) y por el honor del padre. Se desmaya sobre el benjaminita que la ha secuestrado, y ante ese acto performático, las demás doncellas se rinden a sus captores. El dilema ético se traza en el marco de una situación violenta. Rousseau, siguiendo las ideas del *Discurso*, requiere

¹⁶⁴ Les [Benjami] filles d'Israël [s'étant] parées [et en habits (?)] s'étant rassemblées à Silo pour danser au son des flutes [sentant]. Les Benjaminites entourés par la nation les surprennent les poursuivent les saisissent, [et s'emparant chacun de la sienne] s'emparent chacun de la sienne. [L]jeunes beautés épouvantées fuyent de toute leur force mais en vain, la (?) les [buissons] vignes les buissons les retiennent et les déchirent. La terre est jonchée de leurs bouquets et de leurs parures]. Dans la fuite de ces jeunes beautés épouvantées les vignes les buissons les ronces, retiennent et déchirent [les] leurs voiles [de ces jeunes] La terre est jonchée de leurs [bouquets] fleurs et de leurs parures. C'est [sous] dans un autre costume l'enlèvement des Sabines, mais sous un aspect plus gracieux pour des H[ommes] [sans armes et presque sans violence,] [toute la nation et du consentement] [de l'aveu de toute la nation].

construir una situación en la que exista consulta, dado que, según su premisa, donde no hay consentimiento, no hay humanidad. Morgerstern anota que Rousseau, al plantear esta escena de consentimiento forzado (como el de los pobres en el *Discurso*), sugiere una situación en la que una sociedad se erige sobre una situación equívoca, lo que la hará inestable.

A propósito de Axa y el sacrificio individual tras el bien común, Thomas Crow en su ensayo *Patriotismo y virtud* (Crow, 2001) entiende ello como un tema central en el arte Neoclásico en el siglo XVIII. Al respecto, podría hacerse notar este discurso en tres piezas emblemáticas de Jacques-Louis David: *El Juramento de los Horacios* (1784), *Los lictores llevan a Bruto el cuerpo de sus hijos* (1789), y *La muerte de Sócrates* (1787). Me detendré en *el Juramento*, pintura que me parece un caso de particular interés. *El Juramento de los Horacios*, hace referencia a una parte de la historia de Roma, narrada por Tito Livio, cuando ésta se enfrenta a Alba Longa en s. 669 a.C. En medio de diversos vericuetos, centrémonos en una guerra que se decide por medio del enfrentamiento entre tres campeones de Roma, los Horacios, y tres albaneses, los Curiacios. Quien gane, ganará la guerra sin producir más muertes. Así las cosas, los Horacios van a la guerra y sale vencedor un Horacio. Éste retorna triunfante a la ciudad, donde todo el mundo lo celebra, excepto su hermana Camilla, quien, desgarrada de dolor pues estaba prometida a un Curiacio, lo llena de reproches. Furioso el Horacio la mata. La ciudad entonces condena a muerte al joven, pero su padre hace una arenga en la que argumenta que el acto de su hijo ha sido patriótico y justo pues Camilla merecía morir por traidora, entre otras cosas, porque sobreponía el amor por su prometido y su interés personal por sobre el amor al estado. Ante la declaración del padre, la ciudad perdona al Horacio.



Figura 19. Jacques- Louis David, *El Juramento de los Horacios*, 1784, óleo sobre lienzo, 330 x 425 cm. Museo del Louvre.

Al parecer Jacques-Louis David en algún momento consideró detenerse en la tragedia de Camilla, para desde ella representar el texto. Testigo de esa intención es un boceto que muestra el momento en que su hermano levanta la espada ensangrentada. Pero finalmente optó por una escena, inexistente en la narración, en la que los hijos juran ante su padre y ante sus espadas, vencer o morir. Este feminicidio queda usualmente oculto tras el acto heroico masculino. Pero leído en su extensión, termina siendo una lección binarizante, en la cual, los personajes masculinos son heroicos y valientes y los femeninos blandos, débiles y poco patriotas. Leo esta pieza, bastante cercana al levita de Efraim, como el correlato de Axa y las

demás doncellas, cuyos cuerpos y futuro, son sacrificados por las doce tribus, como un acto justo y sensato.



Figura 20. Jacques- Louis David, *Estudio para Camilla del Juramento de los Horacios* (s.f.).



Figura 21. Jacques- Louis David, *Dibujo que representa a Horacio después de haber asesinado a Camilla*.

Pero regresemos a Rousseau. Como lo habíamos anotado, el año de 1762 era bastante complicado: si bien *Julia o la Nueva Eloísa* había constituido un éxito que el propio Rousseau no se esperaba¹⁶⁵, su *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, publicado en 1755, le había ganado la animadversión de la Iglesia Católica y *El sueño de D'Alembert* la de los enciclopedistas. Así, lejano de Voltaire y de Diderot, terminada su relación con Mme d'Épinay, tras las publicaciones de *Emilio o De la educación* y *El contrato social*, nuevos oponentes sumarían vigorosamente sus respectivas animosidades. El escritor se encontraba desesperado y paranoico, obligado a emprender una renovada huida, siempre de la mano de uno u otra protectora y junto con su pareja, Thérèse Levasseur.

Es posible que, con este contexto, quizás pueda entenderse mejor por qué Rousseau se había identificado con el levita de la historia, quien estando de paso en tierra extraña, como huésped de un benefactor transitorio, fue víctima de asalto por parte de una muchedumbre, y finalmente, de un *prise de corps*¹⁶⁶. Es cierto que Rousseau no llegó a ser encarcelado ni en Francia ni en Suiza, pero sus libros sí que fueron censurados y prohibidos en la primera, además de quemados en la segunda. De hecho, aun cuando a nuestros ojos resulte difícil de entender, para Rousseau en la actitud del levita había heroísmo, pues buscando defender al anciano hospitalario y a su hija virgen, “sacrificó en su lugar a su amada” concubina

¹⁶⁵ *Julia o La nueva Eloísa* resulta ser, como *El levita*, una apropiación. Rousseau está tomando la historia de Abelardo y Eloísa y la inscribe en el marco epocal de la Francia de finales del siglo XVIII, en un gesto que podría calificarse de postmoderno *avant la lettre*. Según Pilar Ruiz Ortega (2007), la nueva Eloísa fue un *best seller*, si ese término puede emplearse aquí, y puede citarse como el primer caso en el que una novela produce una oleada entusiasta de cartas de los lectores. *La nueva Eloísa* se convirtió en un manual de la época para los dictámenes del amor. Rousseau en el libro XI de sus *Confesiones* dice que la gente creía que se trataba de un texto autobiográfico y, por consiguiente, Rousseau era Saint-Preux, preceptor enamorado de Julia y protagonista de estos amores epistolares. De esta manera contradictoria, en ese final de siglo, Rousseau era amado como autor de *la nueva Eloísa* y odiado como autor del *Emilio* y del *Contrato Social*.

¹⁶⁶ La sentencia que pesaba sobre Rousseau era la de *prise de corps*, arresto, cuyo sentido en español parece extremadamente corporal y carnal: toma de cuerpo. Resuena sórdidamente con la toma del cuerpo de la concubina en la historia bíblica.

(Kavanagh, 1982-1983; Kamuf, 2018). Finalmente, el acto de desmembramiento de la mujer y la entrega a cada una de las tribus de un fragmento de su cuerpo, Rousseau lo entendió como una situación de comunicación no verbal, la cual empleó como ejemplo en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Allí atribuye a la presencia de los restos del cuerpo de la concubina una comunicación no verbal que se lleva a cabo desde un mensaje sin palabras. De forma efectiva se logra una comunicación que prevalece por encima de la verbal o de la escrita (Kavanagh, 1982-1983; Kamuf, 2018)¹⁶⁷, cuyo resultado es a la vez la unión de un cuerpo desmembrado, las doce tribus, que en unanimidad juran venganza. Al respecto, cabe señalar que no es raro en Rousseau entender al pueblo como un cuerpo (Wingrove, 1998:21). Diciendo esto podríamos añadir lo siguiente: podría afirmarse que el poema del levita es una reflexión en torno a las bondades de un gobierno central, tanto como es, una reflexión hacia la idea de unidad y unanimidad como posibilidades republicanas desde un discurso moderno.

Por otra parte, es importante notar que, más allá de las posibles identificaciones del escritor suizo con el relato bíblico, éste tiene características muy atractivas en términos narrativos: la trama es sencilla pero truculenta, inicia con un romance, en el que el levita llena de muestras de amor a la concubina. Incluye la “persecución” de un hombre a una mujer, un asalto sexual colectivo que termina en muerte, juramentos comunitarios de justicia o venganza, además de distintos episodios de guerra y renovada violencia sexual y de género. En fin, una fuente rica en contrastes y tremebundeces dignas de Lars von Trier, listas para ser romantizadas, como efectivamente hace Rousseau, insertando en su versión amor, sacrificios voluntarios, heroísmo, pactos sociales, renunciaciones y conversiones individuales, así como otras

¹⁶⁷ “When the Levite of Ephraim wanted to avenge the death of his wife, he wrote nothing to the tribes of Israel, but divided her body into twelve sections which he sent to them. At this horrible sight they rushed to arms, crying with one voice: Never has such a thing happened in Israel, from the time of our fathers' going out of Egypt, do to the present day! And the tribe of Benjamin was exterminated”.

varias identificables con sus concepciones político-sociales. Es decir, Rousseau ha convertido la narración veterotestamentaria, dura, seca y prosaica, en un romance pastoral cuyo desenlace es cruel y dramático. Haciendo ello, ha modernizado la historia y la ha hecho próxima para un público del siglo XIX.

Desde luego, con la caída en desgracia del autor por causa de las censuras política y religiosa, toda su obra será marginada hasta algo después de su muerte, ocurrida en 1778. Sin embargo, es claro que, para el momento de la Revolución Francesa, en 1789, ya mucho de ella había vuelto a la luz, inspirando no pocas ideas entre los revolucionarios, al punto que será enterrado con grandes reconocimientos en el Panteón de París, en 1794. Así pues, su obra entera gozará de enorme divulgación y popularidad en el naciente siglo XIX, a lo largo de toda Europa y más allá de dicho continente, como testimoniarán varios procesos independentistas de América, como será el caso de la Nueva Granada.

Ahora bien, la renovada popularidad de sus escritos, tan pertinentes en el momento de la Revolución Francesa de 1789, se mantendrá durante todo el siglo XIX francés, marcado por la inestabilidad política y las frecuentes transformaciones de las estructuras estatales. Y claro, dentro de semejante contexto de turbulencia y procesos de maduración política, su poema *Le Levite D'Efraïm* vuelve a tener vigencia en su anhelo de un poder central que unifique las distintas facciones de un pueblo dividido, con leyes comunes a todos y un espíritu general de hermandad y reconciliación (eso sí, después de las matanzas, los raptos y los sacrificios de muchos, pero, sobre todo, de muchas).

Desde luego, un texto menor como *Le Levite D'Efraïm* no tuvo el mismo nivel de divulgación que sus escritos políticos más notorios. Su popularidad seguramente no rebasó las fronteras de Francia, país donde Rousseau se radicó y publicó la mayoría de sus textos; pero alguna tuvo allí sin duda, canonizado como héroe de la Revolución y sirviéndole el

convulso siglo XIX francés como contexto legitimador de sus deseos y preocupaciones sociopolíticas. Fruto de esta difusión circunscrita a tales condiciones contextuales, parece ser el hecho de que durante el siglo mencionado, en Francia se realizaron algunas pinturas y grabados relativos a dicha narración.

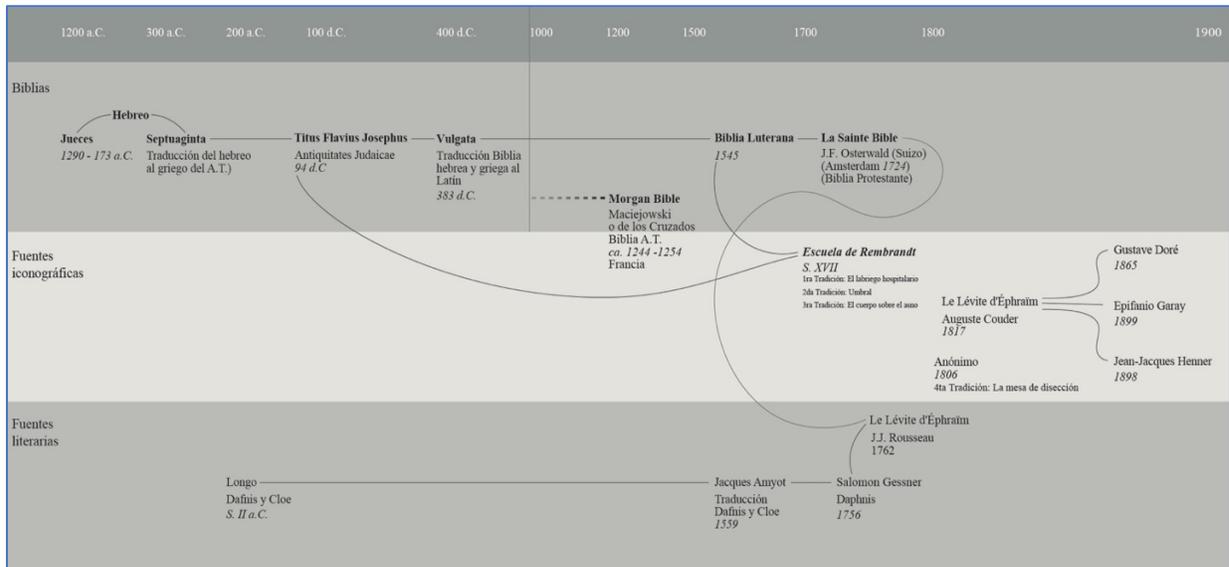


Figura 22. Cronología de textos bíblicos, fuentes iconográficas y fuentes literarias que constituyeron tradiciones representacionales relacionadas con “El levita de Efraim y su concubina”. Cuadro Ana María Lozano.

Una Mujer Que Yace

A estas alturas de la discusión, podría afirmarse casi sin temor a equivocación, que la tradición holandesa no pasó a Francia y que el surgimiento del tema en este país proviene de otra fuente, aquella que tiene su centro en el poema en prosa de Rousseau y de sus ecos en el siglo XIX en artistas que retomaron ese texto, como sería el caso de Couder. Dicho lo anterior, cabe entonces preguntarse si las imágenes que reproducen la historia del levita en la Francia del siglo XIX tienen en realidad como fuente el capítulo 19 del *Libro de los Jueces*

(*El levita y su concubina*), el poema de Rousseau (*Le Levite D'Efraïm*), o la exitosa composición de Couder de 1817. Es importante considerar que el óleo de Couder pone en clave pictórica y decimonónica la narración. Por otra parte, ésta dejó su impronta en autores posteriores como Doré, fundando una tradición visual moderna. Así, cabe pensar que los artistas que tratan el tema en el siglo XIX, en realidad están partiendo de Couder¹⁶⁸. En esa medida, siguiendo a Derrida, se hace ver acá el diferimiento del encuentro con el original, que, en cierta medida, no existe. En este caso, la impronta que deja Couder, desplaza la matriz roussoniana, que, a su vez, desplazó la narración de los Jueces, o aún más, hizo que los lectores que acaso accedieran al texto, lo leyeran ya teñido de elementos ilustrados cuando no, modernos. A la manera del Quijote de Menard de Borges, ya esa concubina, convertida en la mujer de un levita amante y enamorado, tiñe y modifica al levita bíblico. La obra es un acontecimiento, y en cuanto tal, modifica el presente, pero también hace leer desde otras perspectivas e ideologías, el pasado.

Un caso que parece sacudido por esta situación de orígenes múltiples y aplazados es pues, *La mujer del levita de los montes de Efraim* de Garay. El artista había estudiado por cuatro años en la Academia Julian de París (1882-1885), apoyado por una beca obtenida con apoyo del estado. Durante esta estancia pudo haber conocido, o bien, el texto de Rousseau o, bien, algunas de las piezas del *phylum* de Couder.

Por otra parte, el siglo XIX colombiano, después de la Independencia, fue una larga confrontación entre bandos federalistas y centralistas: el partido Liberal y el partido Conservador respectivamente, una vez que tuvieron forma de partidos políticos, tal como se

¹⁶⁸ En este ejercicio de apropiacionismo, encontramos capas sobre capas en un original siempre aplazado. [...] la pertenencia histórica de un texto nunca es una línea recta. Ni causalidad por contagio. Ni simple acumulación de capas. Ni pura yuxtaposición de piezas tomadas en préstamo. Y si un texto se da siempre una cierta representación de sus propias raíces, éstas no viven sino de esa representación, vale decir, del hecho de no tocar nunca el suelo. Lo cual destruye sin duda su esencia radical, pero no la necesidad de su función enraizante (Derrida, 2008:133).

ha mencionado más arriba. A Epifanio Garay se le atribuye una militancia o una simpatía por uno de estos partidos y su modelo estatal, lo cual sería la razón por la cual haberse valido de la historia del levita como motivo pictórico, para una pintura a exhibirse en un evento sumamente importante, como fue la Exposición Nacional de 1899, en un gesto que, es tanto estético como político¹⁶⁹.

Finalmente, Garay, quien tenía en su mente otra mujer yacente, “La Cazadora de los Andes” de Felipe Santiago Gutiérrez, ca 1874, tendría la oportunidad de lucirse con un desnudo, uno de los retos para un pintor en el siglo XIX. Y, por otra parte, la historia pone frente al machismo latinoamericano la oportunidad de una representación que será abundada en el siglo XIX, imágenes de mujeres esclavizadas, humilladas, sometidas, oprimidas.

Dice Ríos, a propósito de la presencia de la figura femenina en las ilustraciones de Doré:

Era muy tentador ese cuerpo femenino indefenso e inerme, un ejemplo más de la creciente satisfacción estética decimonónica ante la mujer moribunda o muerta, símbolo final de su sumisión. (2016:18)

¹⁶⁹ Miguel Huertas viene desarrollando un proyecto de creación denominado “Sutilezas”, uno de cuyos capítulos dedica a “La mujer del levita” de Epifanio Garay. En socialización ocurrida en el 2 semestre de 2018 en su taller, expuso la idea según la cual El levita de Garay constituye una suerte de “manifiesto político de la Regeneración”, cuadro que se muestra ante un país fragmentado que se busca unificar. Carmen Yebra comenta, hablando sobre las representaciones de mujeres en la *Biblia* en el siglo XIX: “El siglo XIX lo recupera con una clara intencionalidad política en un momento en el que las tendencias centralistas en los distintos países atacan a las identidades locales y las regiones periféricas” (Yebra, 2015:86).



Figura 23. Epifanio Garay, *La mujer del levita de los montes de Efraim*, 1899, óleo sobre tela. Colección Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Visito el Museo Nacional con mis estudiantes, les muestro la obra, les hablo sobre ella, nos acercamos a leer la ficha de identificación, que dice así:

En el caso de la mujer del levita en los Montes de Efraim, se muestra el momento en el cual el israelita de la tribu de Levi, dedicado al servicio del templo, encuentra a su mujer sin vida en el umbral de una posada. Su rostro y el gesto de sus brazos reflejan su profundo dolor. Además, el cuadro fue motivo de una polémica moralista en la exposición de la Escuela de Bellas Artes celebrada en 1899, en la que se acusó al artista de copiar el desnudo de una fotografía y no del natural, como era lo usual. (Museo Nacional de Colombia, s.f.)

Leer esa leyenda me causa desconcierto. Que el fragmento bíblico no lo leyera François Miel, que en el siglo XIX estaba escribiendo sobre una pintura, lo puedo entender. Que los artistas revisaran y se apoyaran en una tradición iconográfica más que en una literaria y bíblica, es algo usual. La tradición de un campo se estructura por los ires y venires dentro del propio campo. Hace parte de la dinámica del mismo. Pero que un museo, una de cuyas tareas es establecer un lazo entre público y visitantes, sea tan impreciso y negligente respecto a la información que da a conocer a sus visitantes, me resulta bastante descuidado, por decirlo suavemente. Y si leyeron el texto y sus comentarios dialogan con el texto, peor aún; se trataría de una deliberada censura y tergiversación acerca de una obra y sus avatares, desde la cual se ofrecerían datos erróneos al público visitante.

Como lo sabemos bien, el levita no está “encontrando” a su mujer, de hecho, apenas unas horas antes, la ha entregado a una turba enardecida. Que esté o no muerta es objeto de discusión y merece la pena no zanjarla así, de buenas a primeras. No es en la puerta de una posada, es en la puerta de una casa en la que ambos fueron hospedados. No siente profundo dolor, más bien siente desprecio por ese cuerpo torturado y maltratado, pero eso es cuestión de pensativas reflexiones, no de expresiones falsamente cándidas. Finalmente, el cierre de la ficha hace mención a la famosa polémica que posee “tintes moralistas”, aquéllos que despierta el uso o no de la fotografía como modelo. La ficha oculta, encubre y confunde. La institución es el Museo Nacional de Colombia, la visita ocurre en el siglo XXI.

¿Qué quiere decir que la curaduría de la colección permanente del museo más importante del país actúe de esa manera ante piezas que tienen la singularidad de ser incómodas y perturbadoras? ¿por qué la redacción de fichas técnicas despolitizantes y evasivas de temas de género, como es el caso? ¿Acaso el equipo curatorial no revisa

críticamente la historia oficial que desde las salas se narra? El resultado, creo yo, es la naturalización de prácticas de violencia, de subalternización, de inequidad. Pero por otro lado, la adopción de registros discursivos impregnados por los eufemismos.

Las relaciones entre historias oficiales y museo han sido altamente problematizadas a partir de la década del setenta, desde el arte y la crítica institucional. Mucho sobre ello se ha hablado, y un grupo interesante de artistas en diferentes partes del mundo han realizado obras señalando esos comportamientos propios del museo, en cuanto institución moderna, patriarcal y hegemónica. Un ejemplo de ello serán las obras de Fred Wilson, como es el caso de su intervención en el Museo de Maryland en 1992 denominado *Mining The Museum*. En esa misma línea de denuncia ha sido importantísima la obra de Hans Haacke o la de Andrea Fraser.

Por las velas, el pan y el chocolate o *La mujer del levita de los Montes de Efraim*, son obras de arte tanto como documentos históricos, archivos que permiten aproximarse a una forma de ver el mundo, a una cosmovisión. Hay que tomarse en serio lo que allí se está señalando.

La concubina se encuentra espacialmente, en tierra foránea, sólo la casa del anciano hospitalario le promete cobijo, como coterráneo del levita. No obstante, de allí ha sido expulsada por los suyos, así, aun cuando llega a la casa, esta no es un refugio, emblemática más bien un espacio en el cual la lealtad a ella no forma parte de los enunciados.

Claramente su cuerpo y su identidad no encuentran lugar de pertenencia. Su situación habita el “entre”, lo que la hace un cuerpo aún más vulnerable. La mujer en esta historia es un sujeto sin lugar, afectado hasta lo indecible por la ausencia de leyes pero saturado por el poder. Igual cosa podría decirse de las mujeres de Jabés de Galaá o de las de Shiloh. En esta historia son desposeídas, desplazadas y destituidas. Ellas forman parte de “una humanidad

espectral, privada de peso ontológico, que no pasa las pruebas de inteligibilidad social para ser mínimamente reconocidas” (Butler-Spivak, 2009:53).

Me quedo mirando el óleo calladamente. Y allí encuentro el cuerpo de la concubina, una vez más ignorado, otra vez la violencia sobre el mismo naturalizada.

Capítulo 5

América desnuda y yacente

Uno de los relatos bellos que tiene la *Biblia* está en el Génesis. Allí se narra la historia de un dios que modela a su criatura a partir del barro. La conexión etimológica entre barro y humano, *humus* y *homo*, o entre tierra y hogar, *humus* y *home*, remite secretamente a ese origen mítico¹⁷⁰. Esta narración bien podría haber sido motivo de humildad. Podríamos habernos pensado nosotros los humanos como parte de la tierra, pertenecientes a lo bajo, entendiendo lo bajo como símbolo de fortaleza o de dignidad. No obstante, estar cerca de la tierra se entiende como degradante y tener proximidad al lodo, a las raíces o la arena, en general, cualquier imagen que nos recuerde nuestro contacto con la tierra o la posibilidad de estar en una posición corporal distinta de la erguida tiene connotaciones negativas. El humano occidental construyó discursos, mitos, filosofías y religiones que constituyeron otros tantos pedestales para alejarnos cada vez más de la tierra, del fango, del humedal, y así construir un poder solitario, extrañados del mundo¹⁷¹.

Este canto al cuerpo erguido del humano se imbrica, por otra parte, con los relatos míticos del humanismo occidental, creando una armadura elaborada desde vaivenes que se pueden manejar según el escenario discursivo: del universo mítico al discurso de la ciencia, del discurso de la ciencia al de la filosofía, de éste al del habla popular. El ensalzamiento de lo erecto y erguido contrapuesto con lo bajo y rastrero, presente en dichos y frases hechas, hace que las mismas palabras “altura” y “ascenso” se encuentren asociadas a proezas, logros y beneficios -ascenso social, llegar alto, estar en la cumbre de algo- y que se contrapongan a la bajeza, a lo bajo, que remite, entre otras, a calidades morales y éticas: un sujeto de “baja

¹⁷⁰ Donna Haraway (2016, 32) cita a Rusten Hodges quien ingeniosamente juega con esa etimología y propone para cambiar de paradigma, por ejemplo, hablar de las *humusities* en lugar de las *humanities*.

¹⁷¹ Una versión germinal de este capítulo fue publicada bajo la forma de artículo/ensayo en la revista MAVAE de la Pontificia Universidad Javeriana (Lozano, A., diciembre 20 de 2019).

moral”, tener alguien “bajos instintos”¹⁷². En el mundo anglosajón, en los discursos del arte, es muy común el uso de la categoría de “alta cultura” a la que se opone la de cultura popular, que, por lógica, deberemos entender como baja cultura. Estas expresiones y categorías me reenvían a ciertas imágenes, como a la del ángel caído en Milton o a la caída del hombre en la *Biblia*. Y desde luego, ¿cómo no pensar en las mujeres caídas, las del siglo XIX, las del XX, o las de hoy, acorraladas por las actuales políticas de hambre de nuestros estados?

Recogiendo la noción de Kemberlé Crenshaw de interseccionalidad¹⁷³, hablaré acá de una subalternación interseccional, haciendo referencia al ejercicio de estigmatización, explotación, abuso y violencia al que han sido sometidos desde el paradigma patriarcal, los cuerpos que han quedado definidos dentro de un largo listado de aquello que está debajo, abajo, tirado, regado, arrastrado, enterrado, “sucio”, tendido.

En ello me hermano con la definición que hace Karen Warren de ecofeminismo o feminismo ecológico: “Feminismo ecológico es el nombre que recibe la variedad de perspectivas feministas que se ocupan de estudiar las conexiones entre la dominación de la mujer (y otros oprimidos) y la dominación de la naturaleza” (Warren, 1996: 12).¹⁷⁴

Pues aquéllos que quedan comprendidos en la parte no valiosa y subalternizada del binario, de aquello que he denominado la máquina de ver, serán las mujeres, los afro, los

¹⁷² Dice Buffon: “En el mismo grado que el hombre se ha alzado por encima del estado de naturaleza, han caído los animales por debajo de ésta: conquistados y convertidos en esclavos, o tratados como rebeldes y diseminados por la fuerza, sus sociedades han desaparecido, su industria se ha vuelto improductiva, sus artes, todavía vacilantes, se han desvanecido; todas las especies han perdido sus cualidades generales, no reteniendo cada una de ellas sino sus capacidades distintivas, desarrolladas en unas mediante el ejemplo, la imitación o la educación, y en otras, por el temor y la necesidad durante su constante lucha por la supervivencia. (Citado en Berger, 2001:17).

¹⁷³ Ver Feminismo interseccional, en *Usted está aquí*, página 25.

¹⁷⁴ Idea similar explora Deborah Slicer cuando afirma: “Es fundamental, dentro del análisis ecofeminista del patriarcado, la idea de que el valor jerárquico, que categoriza a las mujeres, los animales y la naturaleza en el lado devaluado del binario, sirve para oprimir de maneras similares, a las mujeres, los animales y la naturaleza” (Warren, 1996:178).

asiáticos, los niños, las ancianas, las personas con cuerpos o inteligencias distintas. Allí mismo se hallarán los animales, las plantas, las montañas, ríos y mares. El mismo discurso desde el cual se violentan las mujeres, es aquel desde el cual se racializa un pueblo, se envenena la tierra o se aprisiona un río. Es la misma cultura. Es la misma cultura que ha cordillerizado una comunidad¹⁷⁵.

Américo y América

“I see Time aged—alas! too much so. Allegories are things that relate to moral virtues. Moral virtues do not exist: they are allegories and dissimulations. But Time and Space are real beings, a male and a female; Time is a man, Space is a woman, and her masculine portion is Death”.

William Blake, Una visión del Nuevo Testamento.

En el siglo XVI los continentes, que poseían nombres femeninos, se solían alegorizar, así mismo, desde figuras femeninas. Cuando Abraham Ortelius, gran cartógrafo, geógrafo y

¹⁷⁵ El ex Gobernador de Guambia Pedro Misak en entrevista dada a la autora (septiembre de 2021), empleó el verbo cordillerizar en dos ocasiones. Con este verbo hacía referencia al siguiente hecho: los pueblos indígenas de diferentes regiones de Colombia, en este caso el pueblo Misak, habitante por tradición de las tierras bajas y planas de Popayán, Cauca (sur de Colombia), fue a lo largo de siglos, desplazado de las zonas llanas (codiciadas para la agricultura y la ganadería) hacia las partes bajas de la cordillera. Luego fue de nuevo desplazado, obligado por la fuerza de la violencia, a subir la montaña y a ubicarse en zonas de subpáramo y páramo, terrenos despreciados en su momento histórico. Así, cordillerizar tiene que ver con un ejercicio estratégico de violencia, usurpación de territorios y consiguiente desplazamiento, que somete a una comunidad a adaptarse a nuevas formas de subsistencia, tanto como a adaptarse a territorios hostiles, en este caso, caracterizados por climas adversos, fuertes vientos y humedad alta. En este caso, hago mención del pueblo Misak, pero lo mismo pasó con los demás pueblos caucanos: Nasa, Yanacona, Coconuco y Totoró. Cordillerización es lo que también se llevó a cabo con los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta, que al llegar los españoles, eran pueblos costeños. Germán Palacio, en su historia del medio ambiente, menciona la estrategia, llevada a cabo en el siglo XIX, de introducir ganado vacuno para desplazar hacia la montaña a los habitantes indígenas y campesinos minifundistas de la bella Sabana de Bogotá. Vale decir que estos páramos, en el Cauca, están siendo objeto de atención e intereses por parte del estado y las multinacionales, pues poseen potencialidad de explotación en términos de minería. Ahora el acoso al pueblo Misak se está haciendo en otro sentido geoeconómico. Bajo los criterios de los nuevos intereses, ellos están, por decirlo así, asentados sobre dinero.

matemático holandés publicó, pocos años después de haberse puesto a andar los primeros momentos de la “invención de América”¹⁷⁶, su Atlas *Theatrum Orbis Terrarum*- 1570¹⁷⁷, éste presentaba como portada un frontispicio, una composición con representaciones alegóricas de los cuatro continentes, incluida América, gran novedad geográfica, geopolítica y filosófica de entonces.

Ortelius anuncia a sus lectores que desde el Atlas serán espectadores del mundo, asomándose a él como desde una ventana. Éste funcionaba como un "teatro del conocimiento y de la memoria" que recreaba el mundo a escala humana; un dispositivo visual diseñado con el ánimo de "imprimir" la imagen del mundo en la memoria de los lectores¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Sigo acá la hipótesis de Edmundo O’Gorman, en términos de entender que en 1492 Europa no “descubrió” América, sino que la inventó.

¹⁷⁷ El *Theatrum Orbis Terrarum* es considerado el primer Atlas moderno. En éste, Ortelius compiló mapas de reconocidos cartógrafos, contemporáneos o anteriores a él, agregó mapas propios, logrando un trabajo actualizado y por demás, enciclopédico, si se me permite el anacronismo. Para obtener estas colaboraciones estableció una red internacional entre cosmógrafos y geógrafos. En el Atlas homogeniza el tamaño de los mapas.

¹⁷⁸ Las cuatro alusiones de Ortelius resultan marcadamente modernas: era ventana, en acuerdo con Alberti (*De Pictura*, 1436), teatro del conocimiento (metáfora clásica que entendía al mundo como representación, visible por ejemplo en el nombre que se da al teatro del que era socio Shakespeare: *The Globe*, que resulta *statement* de esta idea), teatro y arte de la memoria (dispositivo nemónico tan influyente en el Renacimiento y Barroco, tal y como lo desarrolló en su *The Art of Memory*, 1974, la pensadora Frances Yates). Pero quizás el tropo más moderno de la presentación orteliana es el que se refiere a “imprimir” algo en la memoria de alguien, neologismo sin duda, considerando la reciente fecha de invención de la imprenta: 1440. Es de anotar que en la Biblioteca Nacional de Bogotá existe una copia del *Theatrum Orbis Terrarum* de 1602, que perteneció a Mutis y fue nacionalizado por Francisco de Paula Santander en 1822. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/publicacion?nombre=Theatro+del+orbe+de+la+tierra>.



Figura 1. Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 20 de mayo de 1570, Amberes

El frontispicio del atlas está dividido, como era de uso, en tres niveles (Herrera Morillas, 2015). En el nivel superior del frontón puede verse a Europa, sentada sobre un trono, enmarcado por una vid frutecida. Ostenta corona y cetro mientras junto a su rodilla izquierda

se encuentra un gran orbe crucífero¹⁷⁹. A sus lados izquierdo y derecho reposan dos esferas, una celestial, otra terráquea.

El segundo nivel corresponde al cuadro de texto, en el que se exhibe el nombre del atlas: *Theatrum Orbis Terrarum*. Los costados están flanqueados por Asia y África, paradas sobre peanas y ritmando con las columnatas: cada una de ellas, en contraposto, enseña sus atributos: Asia, vestida con un indumento que enseña su vientre, sostiene con su mano derecha un incensario. África, semi desnuda, exhibe una rama de bálsamo. Alrededor de su cabeza se ven los rayos del sol que han oscurecido su piel.

En el nivel inferior, el zócalo de ese portal, yace una desnuda América. En su cabeza destaca su gorro ceñido, del que desborda la larga cabellera. Con su mano izquierda, muestra una cabeza masculina cercenada, mientras la derecha sostiene lo que al parecer es un bastón o quizás, una lanza corta. Debajo de sus piernas, ornadas con tobilleras, se pueden ver dos flechas y un arco. La parte posterior presenta una tela o textil colgante que podría remitir a una hamaca.

Quiero enfatizar que las características de desnudez y yacencia son, creería, los dos atributos principales en esta representación temprana de América¹⁸⁰. Su desnudez, podría decirse, es nueva en el mundo de la imagen; culpable y degradante. Podría confundirse con la

¹⁷⁹ El orbe crucífero es un globo terráqueo rematado por una cruz. En contextos cristianos y políticos, representa la autoridad y los poderes eclesial y monárquico. Ha formado parte de las joyas emblemáticas de algunas monarquías europeas, como es el caso de la corona real de Suecia, de Dinamarca o la de España. La presencia del orbe crucífero es común en las representaciones pictóricas de reyes, nobles y altos prelados de la iglesia. Es uno de los elementos emblemáticos del Cristo *Salvator Mundi*.

¹⁸⁰ En el frontispicio orteliano, si se sigue la “enumeración” de los continentes, se sucede una progresiva pérdida de indumentos. Europa va ricamente vestida, Asia ostenta un vestido que permite ver su ombligo y vientre, África trae un trapo que le cubre la parte inferior del cuerpo y América va desnuda. Un ritmo parecido lo representa la dignidad del trono y de la figura sedente. Así, Europa está sentada en un trono, Asia y África están de pie. Estar yacente le corresponde a América. Son dos estrategias distintas que señalan jerarquías entre los continentes y matices que trazan diferencias entre la civilización y lo bárbaro.

desnudez de Afrodita, por ejemplo, tan obsesivamente representada en las expresiones artísticas occidentales, es cierto¹⁸¹. Pero mientras la desnudez de Afrodita es índice de belleza, perfección, armonía, simetría y proporción, en América representa más bien su condición salvaje, incivilizada, peligrosa y anormal¹⁸². Este imaginario de una América abyecta nace con Ortelius y será continuada por Stradanus (de quien hablaremos más adelante), hasta ser normalizada y difundida en la *Iconología* de Césare Ripa¹⁸³. Por otro lado, añadiendo un nuevo elemento a esta sumatoria de capas significantes, cabe anotar que, dada la asociación del “Nuevo Mundo” con las “Indias Orientales”, la descripción de América como una mujer armada la asimila a una tradición iconográfica pre-existente: la de las Amazonas¹⁸⁴.

La estructura del frontispicio espacializa una mirada colonial en la que se encuentran gradadas las jerarquías de los continentes, y donde, en los extremos superior e inferior, las alegorías de Europa y América se oponen diametralmente.

¹⁸¹ Sandro Boticelli podría ser, según algunos autores, el introductor de una cierta tipología de composición en la que aparece un desnudo femenino en un espacio abierto. Es el caso del *Nacimiento de Venus*, 1485. Seguidores de este tipo de composiciones, muchas de las cuales tendrán tema mitológico, serán Giorgione, Tiziano, Piero Di Cosimo, Veronese, Rubens, etc. Es decir, será una tipología, una vez introducida, de un gran éxito en las cortes europeas, entre soberanos, altos prelados de la iglesia, coleccionistas y artistas. A esta tipología pertenecería, por ejemplo, la *Venus Anadiómena* de Ingres. Así, podemos verla exitosamente cruzando varios siglos. Estas composiciones, asociadas a textos y poemas, estarán pobladas por simbologías y alegorías. En estos escenarios iconológicos, los cuerpos femeninos, en no excepcionales ocasiones, refieren a cuerpos de tierra y a cuerpos de agua. Ver el ensayo visual denominado *Paisaje desnudo*, Anexo 3.

¹⁸² Philippina Levine, en su ensayo acerca de los contrastes entre la circulación del desnudo artístico en Gran Bretaña y el desnudo fotográfico asociado a los sujetos coloniales, comenta: “a lack of clothing among colonized people had long been associated with primitiveness and savagery. Classical art, especially that of ancient Greece, was the reference point for all that was civilized in culture, and the nude male figure remained “the intellectual foundation of high art”. The non-European nude, by contrast, specifically signified an absence of civilization. Lack of clothing and lack of culture and civilization belonged together.” (2013:9).

¹⁸³ Cesare Ripa fue un erudito italiano, pionero de los estudios iconográficos. En 1593 publicó una enorme obra enciclopédica, *La Iconología*, en la que recopiló alegorías y personificaciones de ideas, virtudes, valores, disciplinas y lugares. Su obra fue muy influyente en los siglos XVII y XVIII. En el Volumen 4 de esta extensa obra, en la entrada *Mundo*, describe las cuatro partes del mundo. América está representada erguida, desnuda, acompañada de un gran cocodrilo. A sus pies se ve una cabeza humana atravesada por una flecha.

¹⁸⁴ Igualmente, se la podría asociar a las representaciones de Diana Cazadora (Artemisa). Su figura usualmente estaría acompañada por un carcaj, arco y flecha.

Esta formulación definida tan marcadamente por un arriba y un abajo, por los contrastes entre el indumento y la desnudez, la dignidad -el trono- y la indignidad -el cuerpo por tierra-; por la civilización, el cristianismo y la ciencia enfrentados a la incivilización, la barbarie y el canibalismo, expone un discurso retórico dirigido a los europeos que plantea argumentos de legitimación del ejercicio del poder sobre los habitantes del otro lado del Atlántico¹⁸⁵. En ese portal, América ha sido eyectada al no lugar del zócalo: supone la fascinación horrible de lo abyecto¹⁸⁶.

Las ideas que circulaban en la Europa del siglo XVI se destejían y retejían improvisadamente, ante la necesidad imperiosa de hacer inteligible ese nuevo *imago mundi* que las exploraciones transoceánicas habían convertido en realidad innegable. La inmensa tarea tenía que ver con lograr compatibilizar, aun cuando fuese de manera relativa, las descripciones del mundo activas durante siglos y los dogmas trazados por los padres de la iglesia, con la existencia del “Nuevo Mundo”¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Daniela Bleichmar comenta en la conferencia *The History of cochineal and the Changing Value of Mexican Indigenous Environmental Knowledge, ca 1500-1800*, que en el siglo XVI se construyó un tropo imperial que confronta la abundancia (Europa) con la carencia (América). Encuentra una manifestación visual de este tropo en uno de los mapas que forman parte del Atlas Vallard (1547), más precisamente, el mapa que presenta el litoral brasileño. Allí puede verse la representación de un primer encuentro imaginario entre europeos y americanos, en el que ambos pueblos llevan a cabo un intercambio de productos. Los europeos ofrecen tecnología: herramientas, instrumentos. Los nativos ofrecen monos, pájaros, madera. Así, en el mapa se describen los nativos americanos como habitando en una “sobreabundancia de la naturaleza y una falta de cultura” que justificaría, tempranamente, la intervención europea. En este marco, la desnudez es signo de privación e ignorancia, o dicho de otro modo, la desnudez sería signo visible de ausencia de cultura (Harvard GSD, 2021, 44m17s).

¹⁸⁶ De hecho, el título del Atlas, *Theatrum Orbis Terrarum* que aparece en el centro del frontispicio coincide con el espacio que ocupan las figuras de Asia y África, con Europa en la parte superior. Es decir, literalmente, América carece de lugar en esa arquitectura simbólica.

¹⁸⁷ Según lo narra Edmundo O’Gorman (1986:55-76), la concepción de mundo vigente durante la Edad Media y parte del Renacimiento, era en gran medida debida a Parménides y Aristóteles, siendo este segundo su gran difusor y la fuente de donde la tomó el cristianismo. Específicamente, ya asimilada por dicha religión, esta visión de mundo pensaba el universo como una enorme esfera dividida en círculos concéntricos, desde el núcleo hasta su límite más externo. En el centro, estaba Satanás aprisionado. Alrededor del universo, dios lo circundaba todo. Entre ambos “extremos”, las esferas concéntricas se ordenaban según la gradación de la materia que contenían, siendo los círculos más periféricos los habitados por seres y esencias más cercanas a la naturaleza etérea, perfecta y sutil de la divinidad. En su parte más interna, las cuatro esferas más bajas de este cosmos

Así pues, los hallazgos de Colón y de los posteriores exploradores trasatlánticos, supusieron la introducción paulatina de un giro espacial y epistemológico, que pasaba por la inescapable necesidad de reformular mapas, cartografías, corredores económicos y comerciales. En un orden epistemológico, religioso y representacional requería la reestructuración de cosmovisiones, órdenes y economías simbólicas. Las Antípodas formaban parte de estas ideaciones de conformación del mundo, que habían atravesado siglos, sobreviviendo a varias intervenciones y actualizaciones, entre ellas, aquellas provenientes del cristianismo¹⁸⁸.

correspondían a los cuatro elementos básicos de la tradición clásica: fuego, aire, agua y tierra, en dicho orden, constituyendo la tierra la esfera más densa. Ahora bien, según la lógica de este orden universal, el núcleo cósmico hecho de tierra debería estar totalmente rodeado por una esfera de agua, sin excepción. Sin embargo, no sucedía así: el ser humano habitaba la superficie de ese “globo terráqueo” que sobresalía del agua y entraba en contacto con la esfera del aire. Esta idea obligó a la construcción de explicaciones que dieran cuenta de tantas excepciones de dicho cosmos. Algunas de estas justificaciones consideraron la influencia de determinados cuerpos celestes, en la generación de fuerzas de atracción que permitían a algunos volúmenes de tierra emerger de las aguas. Otras, consideraron tal hecho como un milagro permanente, debido únicamente a la voluntad de dios. En todo caso, es claro que, dentro de esta concepción de mundo, el hecho de que la tierra sobresaliera por encima de las aguas era una circunstancia absolutamente excepcional e insólita, razón por la cual se pensaba en el *orbis terrarum* (esa masa continental unida, conformada por Europa, Asia y África) como el único cuerpo terrestre de gran magnitud donde tal singularidad se podía cumplir. Por ello, la quasi imposibilidad de considerar la existencia de otro cuerpo de tierra para el cual operara el mismo milagro. De ahí, también, el carácter maravilloso (fascinante, incomprensible y aterrador) que rodeó inicialmente la constatación de la existencia del “nuevo mundo”.

¹⁸⁸ Siguiendo a O’Gorman y a Magasich/ De Beer, La idea de las antípodas era una consecuencia lógica de la teoría de las zonas de Parménides. Desde dicha teoría, se entendía el globo terráqueo dividido en cinco franjas horizontales, algunas habitables, otras no, según sus características climáticas. Las dos franjas polares, a causa de los rigores del frío, eran consideradas inhabitables. Sucedió lo mismo en el caso de la franja ecuatorial, dado su clima tórrido. Quedaban, así, dos franjas temperadas, ambas, hipotéticamente, aptas para la vida humana. No obstante, en concordancia con las otras teorías explicadas anteriormente, la zona Austral estaba constituida únicamente por un gran cuerpo de agua. San Agustín en su *Ciudad de Dios* había expresado la imposibilidad de que existiesen humanos en ese hemisferio pues, quedando fuera de los horizontes conocidos, a ellos no habría alcanzado la redención por Cristo. De esta manera, los descubrimientos de tierras, y, de hecho, tierras pobladas, llevados a cabo por Colón, Américo Vespucio, Vasco Núñez de Balboa, Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano, entre otros exploradores -la lista será extensa-, volvía la cuestión de las antípodas una discusión urgente. Por cierto, una de carácter aterrador. Las antípodas, esa otra parte de la tierra, la zona baja, inferior, operaba a la manera de un espejo. Allí todo sucedería al revés. Y las primeras situaciones invertidas constituirían verdaderos despropósitos temporales: en caso de que hubiese habitantes en la zona austral, razas desconocidas de humanos, ¿su día sería la noche de arriba? ¿El día de unos equivaldría a la noche de otros? Y las estaciones: ¿funcionarían también de manera inversa? Así mismo, en cuanto mundo al revés, se creía, las

Paulatinamente, después de 1492, las razas de seres monstruosos que durante la edad media solían ubicarse en la zona más extrema del Asia, fueron identificándose como propias del nuevo continente¹⁸⁹. Y así, éste se vio habitado por las llamadas razas plineanas: por sciapodes o por pueblos de Amazonas y otros seres prodigiosos. Allí la imagen del caníbal se acomodó con cierta facilidad.

Desde la idea de mundo al revés, las antípodas planteaban un mundo especular, un doble del otro allá arriba, ubicadas en el lugar incorrecto de la tierra, en el que todo resultaba invertido: las lógicas, el sentido común, los dogmas. Para Vignolo (2013), la construcción de las Antípodas constituye un “dispositivo retórico” que permite ejercer el dominio, la tiranía y aun la violencia, sobre razas plineanas que amenazaban a la *Ciudad de Dios*, aun con su mera existencia.

Volviendo al frontispicio de Ortelius, teniendo las argumentaciones anteriores en cuenta, en este juego entre lo alto y lo bajo, América es la antípoda de Europa y su siniestro reverso. Un bucle más se engarza desde la representación, desde la palabra, desde los tropos. Al lado opuesto de Europa se construye lo otro, la mujer, el negro, la india, la naturaleza. Y se los construye fijados en un eje cargado y vuelto a cargar con simbologías desempoderantes y deslegitimadoras. La máquina de ver está en funcionamiento. Ellos constituirán el otro de la Modernidad, de la civilización.

personas, de haberlas, tendrían los dos pies al revés o quizás, dada su posición en la parte baja del globo, colgarían, sus pies *patas arriba*.

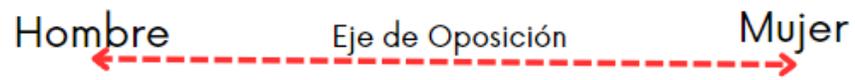
¹⁸⁹ Dicen Magasich y De Beer: “Los grandes descubrimientos geográficos de los siglos XV y XVI produjeron un momento único en la historia, cuando los hombres creyeron alcanzar las tierras mitológicas. La memoria cultural europea había instalado sus mitos en el lejano oriente; los libros sagrados y otras tradiciones profanas confirmaban que el Paraíso Terrenal, la Fuente de la juventud, las ordas impuras de Gog y Magog, las minas del rey Salomón, el señorío de las Amazonas, y el fabuloso palacio dorado de Cipangu, se hallaban en las extremidades orientales del continente asiático, territorios apenas conocidos y prácticamente inalcanzables para los habitantes del Viejo Mundo (2001:9). A propósito de ello, se llama la atención sobre el hecho de que Colón, después de su tercer viaje, insistiera en la idea de haber arribado a los parajes en los que se hallaba el Paraíso Terrenal.

En el capítulo primero hablábamos del binario Dibujante /Mujer desnuda. A lo largo de este capítulo hemos estado reflexionando acerca de la oposición entre Américo y América, lo que bien podría ser enunciado en términos de Hombre europeo colonizador, Mujer nativa colonizada o, empleándolos a los dos como alegorías, podríamos decir que es Europa que se enfrenta a América. Considerando la posibilidad de complejizar este binario, acudo al Cuadrado Semiótico de Greimas (el cual fue usado en su variante denominada Grupo de Klein por Rosalind Krauss para desarrollar su famoso texto *La Escultura en el campo expandido* (1996:289-303)¹⁹⁰. El cuadrado de Klein le permitió a Krauss encontrar términos y sentidos que de lo contrario, habrían permanecido invisibles.

El Cuadrado Semiótico será propuesto por Greimas y Rastier, ambos pertenecientes a la Escuela Francesa Estructuralista. Esta “estructura Elemental de significación” o Cuadrado Semiótico puede ser muy útil en términos de complejizar el binario y en cierta medida, estallararlo¹⁹¹. El Cuadrado de Greimas podría ser entendido, por otra parte, como una herramienta de análisis que se constituye en un desbordamiento del estructuralismo, dado que añade términos a las oposiciones binarias simples, para dejar entrar una proliferación de relaciones y articulaciones. El cuadrado se estructura estableciendo los términos binarios problemáticos dentro de una narración, sean estas S1 y S2. De este primer par se despliega un segundo que no es otra cosa que el par conformado por los términos negativos correspondientes, así: -S1 y -S2. Este segundo par es de términos complementarios. En nuestro caso, existe un binario que se ha estado mencionando: el binario hombre-mujer. Comienzo a aplicar el cuadrado:

¹⁹⁰ También lo mencionará en el ensayo *Tres del Inconsicente óptico* (Krauss, 1993:118).

¹⁹¹ Este cuadrado será para algunos autores como Fredric Jameson (1987: XIV-XVII), el gran aporte de Greimas a la Semiótica.

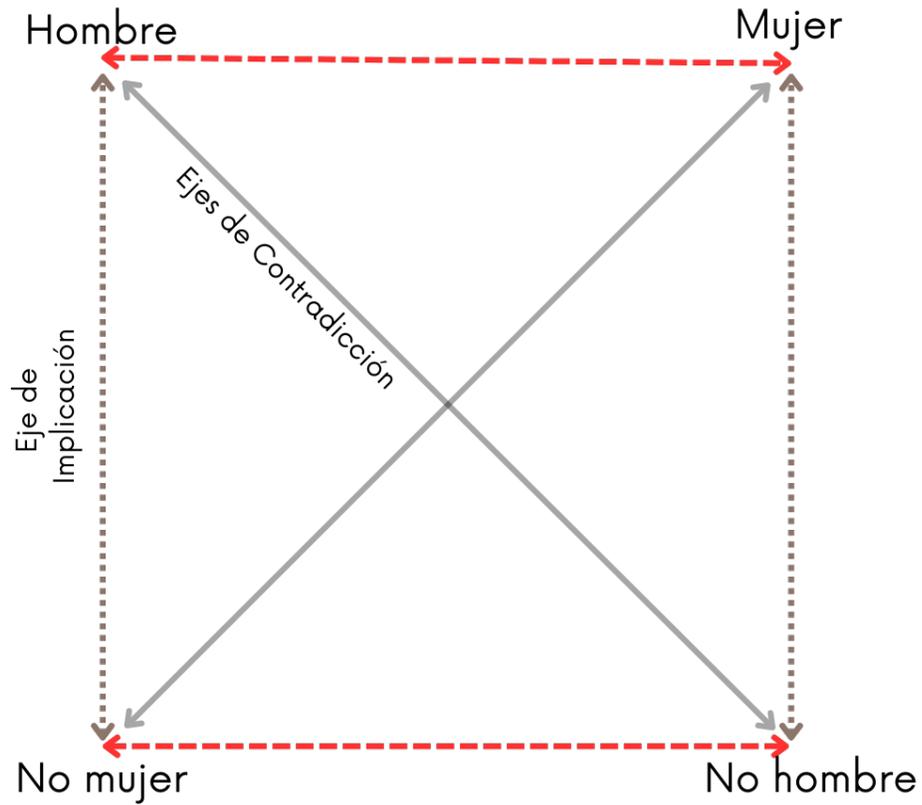


Del cual los términos de contradicción, que se despliegan de forma cruzada, conforman la línea inferior del esquema:

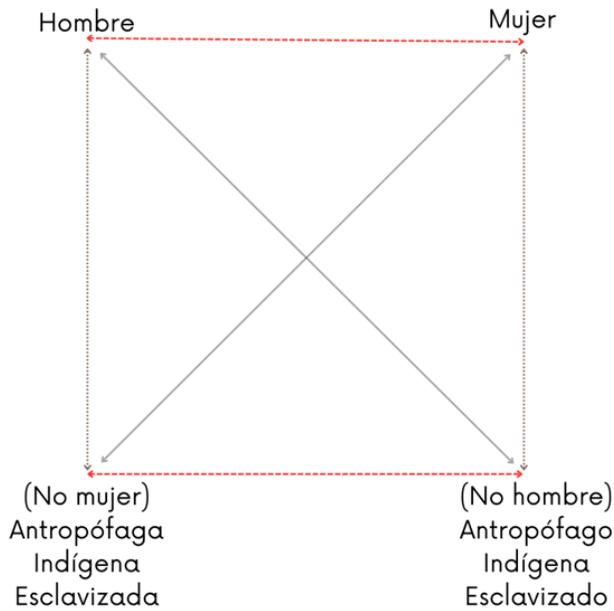
No Mujer

No hombre

Que ya unidos, dibujo así:

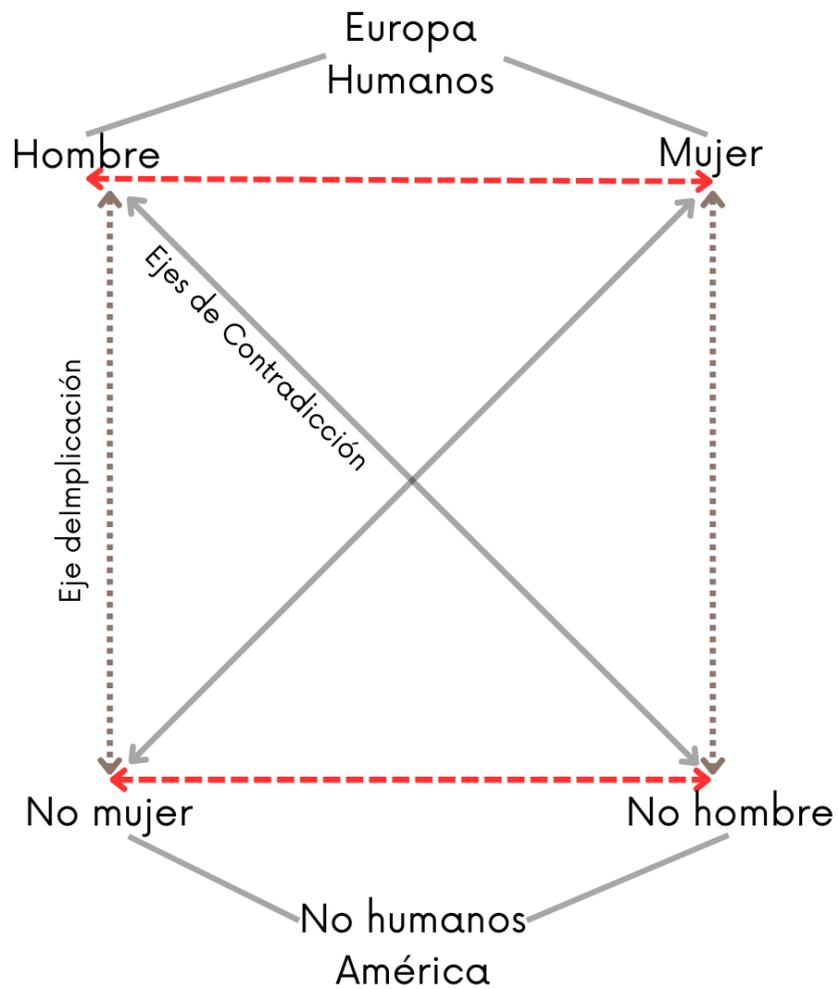


Así, el cuadrado ya se ve en su complejidad. Me interesan los binarios que se han hecho visibles: No mujer, no hombre. Dando curso a ideas que han estado circulando respecto a ellos, siempre en relación a Europa y los europeos y a América y los americanos, propondría el siguiente desarrollo del cuadrado:



Volviendo al binario Hombre-Mujer, puede procurarse identificarse el metatérmino que los reúne. En nuestro caso este término es Europa. Las personas nacidas en Europa, sin discusión, serán entendidas como humanos, Hombres y mujeres civilizados. A su vez, el metatérmino que reúne el binario No mujer-No Hombre, es América. Los habitantes del “nuevo” continente fueron entendidos como no humanos, antropófagos e incivilizados.

Despliego y aplico:



Así, la relación que se establece entre Europa y América en el frontispicio de Ortelius, siguiendo la elaboración que planteo, es en cuanto *metatérminos*. La parte baja del cuadrado que presenta a América, siguiendo a Greimas, es una sumatoria de no-sentidos o términos distinguibles por su valor negativo: No mujer y No Hombre.

El desencuentro



Figura 2. Johannes Stradanus (Jan van der Straet), “The Discovery of America,” c. 1575, lápiz y tinta café, aguada café, Iluminada con lápiz blanco sobre carboncillo negro, 19 x 26.9 cm. Colección Museo Metropolitano de Nueva York, MET.

En c.1575, Johannes Stradanus, gran dibujante holandés ubicado en Florencia, realizó un dibujo que junto con 19 más formó parte de la *Nova Riperta*, editada en Amberes; una carpeta de grabados dedicada a divulgar los nuevos descubrimientos e invenciones adjudicados, en un gesto profundamente eurocéntrico y etnocéntrico, a Europa¹⁹².

¹⁹² Entre tales inventos y descubrimientos “europeos” se listan la pólvora, la imprenta, la brújula, el grabado (inventos formulados en China y adaptados en Europa) junto con la destilación, la pintura al óleo, los anteojos,

En el dibujo de Stradanus se puede ver la inmensa influencia del frontispicio de Ortelius. América, una mujer de larga cabellera, tocado de gorro ceñido, quizás de plumas, se semi incorpora sobre su hamaca, en un gesto de sorpresa o de saludo. Casi desnuda, luce taparrabo, tobillera, y la rodean un tapir, un oso perezoso y un oso hormiguero. En la parte inferior, apoyado sobre un árbol aparece un objeto, bastante similar al de la composición de Ortelius. Atrás, la escena de antropofagia reemplaza la cabeza mutilada.

Mirándola fijamente en una proximidad inquietante, se yergue Américo. A los ojos de ella, debe constituir una aparición aterradora. Vespucio sostiene con una mano un astrolabio y con la otra un estandarte que remata en una cruz. Bajo su capa se adivina la armadura, atrás de su cuerpo se entrevé su espada. Al fondo, como parte de sus atributos, se ven dos embarcaciones, una atracada, de la que, suponemos, acaba de descender. La otra, navega alejándose de tierra firme.

entre otros. Es importante aquí el lugar que ocupa el *descubrimiento* de América en esta especie de selectísima enumeración de aportes de Europa: constituye la lámina número uno. Este dibujo de Stradanus fue realizado cerca de ochenta años después de que se usara por primera vez el nombre de América para denominar al llamado por los europeos “Nuevo Mundo”. Américo Vespucio había ganado ese honor, por encima de Colón que, al decir de O’Gorman, murió creyendo que había llegado a Asia, abriendo una ruta nueva (O’Gorman, 1958). Mientras, Vespucio desde el documento denominado *Mundus Novus* planteó la certidumbre, valiéndose de múltiples indicios, de estar ante un nuevo continente. Lo cierto es que en 1507 un primer mapa incluye el nombre “América” para denominar esa tierra, ignota para los europeos hasta hacía tan poco tiempo. El importante historiador colombo mexicano Gustavo Vargas Martínez, quien fue un estudioso de las cartografías precolombinas, cuenta que la carta de Vespucio de 1503, *Mundus Novus* fue publicada por Matías Ringman quien la editó y publicó, no sin antes encargar al cartógrafo Martín Waidseemüller realizar una ilustración de lo que allí se exponía. Este documento denominado *Cosmographiae Introductio Cum Quibusdam Geometriae Ad Astronomiae Principiis Ad Eam Rem Necessariis, Insuperquator Americi Vespucci Navigationes* circuló por varios países en numerosas reediciones. En un párrafo del impreso se lee: "Ahora que de verdad estas regiones están sumamente exploradas, y esa cuarta parte -como se oirá después- fue descubierta por Americum Vesputium, no veo por qué razón alguien se oponga a que se les dé el nombre de Amerige, que es como decir tierra de Américo, su descubridor, varón de raro ingenio, o bien, América, puesto que tanto Europa como Asia han recibido nombres de mujeres". Fue este impreso el que contribuyó grandemente, según Vargas Martínez, a la popularización del nombre de América para el “nuevo” continente.

Vespucio en este dibujo, exhibe el repertorio de lo que significa “hombre” y “civilizado”. Su verticalidad arrogante presenta el brazo dispuesto a fundar, a hundirse en la tierra, en las carnes. Estamos ante un desencuentro, en una composición binarizada. La mujer desnuda, inerme, desprevénida sobre la hamaca, ocupa un papel que por siglos se le adjudicará. Juzgada y colonizada será desprovista de aquello en lo que era exuberante. El nombre que se le dará es América. Ya tenía nombre, pero será olvidado¹⁹³. Tenía palabra, pero no interesará entenderla. Su cuerpo es territorio de conquista y ello implicará el uso de violencia.

Cesare Ripa, erudito italiano, fue pionero de los estudios iconográficos. En 1593 publicó una enorme obra enciclopédica, *La Iconología*, en la que recopiló alegorías y personificaciones de ideas, virtudes, valores, disciplinas y lugares. Su obra fue muy influyente en los siglos XVII y XVIII. En el Volumen 4 parte 2 de esta extensa obra, en la entrada *Mundo*, describe las cuatro figuras femeninas que alegorizan cada continente. América está representada erguida, desnuda, acompañada de un cocodrilo. A sus pies se ve una cabeza humana atravesada por una flecha¹⁹⁴. Una edición de la *Iconología* de Ripa, impresa en Perugia en 1764-1767 formó parte de la colección de libros de José Celestino Mutis. En el siglo XIX pasó a formar parte de la Biblioteca Nacional.

¹⁹³ América antes de América era un espacio que ocupaba un lugar preciso en la cosmovisión de algunas culturas antiguas y precolombinas “[...] Sin embargo, cualquier nombre anterior al de América se refiere a la parte meridional del continente. Sólo hasta la segunda mitad del siglo XVI, a través de un lento proceso cartográfico y cosmográfico, y cuando se comprenda que la tierra americana es un continente autónomo con respecto de Asia y luego se le otorgue un nombre que la individualice, la naturaleza del Nuevo Mundo tomará su carácter continental” (Urroz, 2001:117).

¹⁹⁴ En la Biblioteca Nacional de Bogotá existe una copia de la *Iconología* de Ripa, edición de 1764-1767. También forma parte del Fondo Mutis como ocurre con el ejemplar del *Orbis Terrarum*. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/publicacion?nombre=Theatro+del+orbe+de+la+tierra>.



Donna ignuda, di carnagione fosca, di giallo color misto, di volto terribile, e che un velo rigato di più colori, calandole da una spalla a traverso al corpo, le copra le parti vergognose.

Le chiome saranno sparse, ed attorno al corpo sia un vago, ed artificioso ornamento di penne di varj colori.

Tenga colla sinistra mano un arco, e colla destra mano una frezza. Abbia al fianco la faretra, parimente piena di frezze. Sotto un piede tenga una testa umana, passata da una frezza; e per terra da una parte farà una Lucertola, ovvero un Ligufo di smisurata grandezza.

Per essere novellamente scoperta questa parte del Mondo, gli antichi Scrittori non possono averne scritto cosa alcuna; però mi è stato duopo veder quello, che i migliori Storici moderni ne hanno riferito, cioè il Padre Girolamo Gigli, Ferrante Gonzales, il Botero, i Padri Gesuiti; ed Jheresi di molto profitto mi è stata la viva voce del Signor Fausto Runghe da Montepulciano, al quale per sua benignità, e cortesia è piaciuto darmi di questo Paese pieno ragguaglio, come Gentiluomo peritissimo, che di Storia, e di Cosmografia nuovamente ha mandato in luce le
Tavole

Figura 3. Cesare Ripa, *Alegoría de América*. Página 166 del Tomo 4, parte 2 del ejemplar perteneciente a la Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Colección Fondo antiguo, Fondo de origen.

En las primeras décadas del siglo XIX se retomará esta alegoría de América, con algunos ajustes. En lo que hoy es Colombia, entre las décadas de 1820 y 1830, se convirtió en un símbolo de libertad. Pero luego, progresivamente desaparece del imaginario republicano. Los discursos blanqueadores que prevalecieron entre las élites criollas y que las mantuvieron en el poder después de la independencia -hasta el día de hoy-, la convirtieron estratégicamente en una dama europeizada, semejante a la Marianne francesa.

Podría decirse que en las imágenes de Ortelius y de Stradanus, tienen nacimiento dos tradiciones iconográficas. Una primera es la *alegoría de una América vencida, vencida y conquistada en imagen*¹⁹⁵.



Figura 4. *Americca* de Etienne Delaune. 1575, París, grabado. Col. National Gallery of Art, Rosenwald Collection.

La segunda, es una variante postcolombina del género del desnudo, representa la mujer nativa, aguerrida; autónoma pero peligrosa; desnuda y pagana, a la que hay que

¹⁹⁵ Los 6 ciclos que muestran las cuatro partes de la Tierra, llevados a cabo entre 1575 y 1613, son alegorías en las que se presenta un solo personaje por composición. Acuerdan con Ortelius la representación de Europa como una gran emperatriz del mundo y también en una gradación indumentaria en la que Europa y Asia aparecen vestidas y África y América desnudas o semidesnudas. Por último, uno de los atributos de todas, con excepción de una, tiene restos humanos como atributo.

doblegar. Es lo otro y lo abyecto, lo caído, lo rastrero, la belleza infestada de muerte, “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva, 1988:11). De ahí la necesidad de representarla doblegada, sus armas depuestas.



Figuras 5 y 6. Detalles del Frontispicio de Ortelius y de la América de Stradanus

Un caso perteneciente al primer linaje es el de la América vestida, sentada al lado del Libertador Simón Bolívar, en la obra de Pedro José Figueroa de 1819 que forma parte de la colección del Museo Quinta de Bolívar. De las alegorías del siglo XVI, América conserva el tocado, el carcaj y las flechas, no obstante, va vestida como una gran señora y desde luego, ninguna traza de canibalismo la rodea.

Este retrato de Bolívar resulta ser el primero oficial que se le realiza, comentan Carolina Vanegas y Mario Fernández (2019:56). Como ha sido señalado por varios investigadores, en esta pieza aparece la india de la Libertad con los diversos atributos de la Alegoría de América: tocado de plumas, carcaj y flechas. Aparentemente está sentada sobre un cocodrilo. A sus espaldas se ve un cuerno de la abundancia y sobre su cabeza hay un plátano. (Vanegas y Fernández, 2019; González, 2013: 49-50).

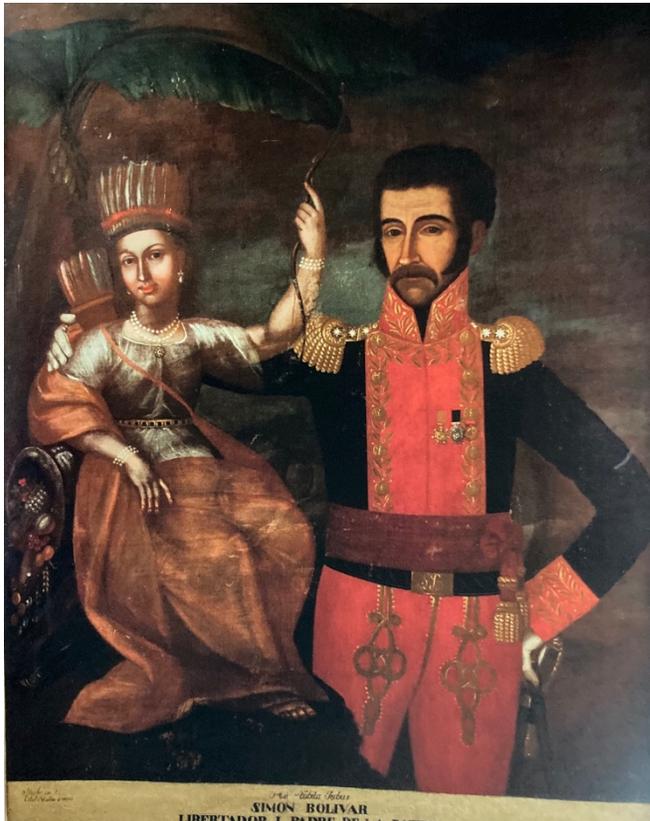


Figura 7. Pedro José Figueroa, *Simón Bolívar, Libertador i padre de la patria*, ca 1819. Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá.

La alegoría de América en las representaciones de los estados nación responde a las gestas libertarias y a la identificación con lo propio del territorio. En éstas, las asociaciones entre América y canibalismo son cuidadosamente omitidas. La instalación simbólica y discursiva de dichos estados nación alineados con Europa y la idea de progreso, requieren de la inscripción de los mismos en tanto países civilizados, pares de los europeos. Por tanto, han de borrar la asociación canibalística, en cuanto símbolo de salvajismo y primitivismo. Es así que la india de la libertad deviene una mujer europeizada, elegantemente ataviada. Será el caso de la alegoría del Acta de Independencia de Colombia. Este documento, ordenado por José Ignacio de Márquez - matriz de la litografía de 1850 que hoy se puede ver en algunos

espacios museales colombianos - está presidido en su cabezote por una figura femenina. Se trata de una mujer que lleva un indumento neoclásico, una palma de martirio en una mano, una lanza rematada con un gorro frigio en la otra. Lleva casco ornado con una corona de laurel y un penacho de plumas. Su cabellera larga ondea con el viento. Es así que la imagen que solemniza la Independencia de Colombia es una mujer europeizada, muy cercana a Marianne de Francia. De esta imagen alegórica existen dos versiones. En una versión, la mujer está acompañada por un león, animal que acompañaba a Europa en muchas representaciones. En la segunda, seguramente algo más americanizada, el animal es un pequeño felino, quizás un tigrillo.



Figura 8. A. Lecler, *Simón Bolívar*, 1819, Litografía iluminada, Museo Nacional de Colombia

Por otra parte, en relación al segundo linaje originado en los grabados de Ortelius y Stradanus, la india desnuda, esta tendrá otra tradición. *La cazadora de los Andes*, de Felipe Santiago Gutiérrez conforma la persistencia de esa *huella iconográfica*.

La mujer como territorio

“Nunca más podrán los mortales hombres abrigar la esperanza de sentir de nuevo el pasmo, el asombro, el encanto de aquellos días de octubre de 1492, cuando el Nuevo Mundo cedió graciosamente su virginidad a los victoriosos castellanos” Samuel Elliott Morison (1942)

“Quien sale de poblado a conquistar tierras con el hacha no sorprende tanto por el esfuerzo en derribar la selva, cuanto por resolución heroica de aislarse del mundo, de vivir por años lejos de todo contacto, de sostenerse como por milagro de yerbas y animales silvestres mientras llega la cosecha [...], tan heroicas resoluciones no pueden ser inspiradas sino por un sentimiento arraigado de independencia personal, que toma como medio la posesión de la tierra. Solo el derecho exclusivo de la tierra puede inspirar esa obra, que es de genuina *posesión*, en el sentido bíblico del vocablo”. Alejandro López (Londoño Vélez, 2014:9)

Me sentía ya con verdadero deseo de comenzar a pintar, y pintar el desnudo de la mujer, que es tan necesario para los cuadros históricos y mitológicos, que en la Academia de México es desconocido y únicamente se estudia vestida en los cuadros bíblicos y, cuando más, con los brazos desnudos y pies hasta el tobillo. Con esta circunstancia debes comprender la avidez con que desearía yo entregarme al estudio de este género que en Roma se facilita extraordinariamente. (Gutiérrez, 1885)

En 1873 por invitación de Rafael Pombo, vino a Colombia el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez. La finalidad de este viaje no era otra que la de asumir como director de una recién ordenada academia, que contaría con cinco grandes áreas: pintura, escultura, grabado, arquitectura y música. Esta academia recibiría el nombre de Vázquez en homenaje a Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Al llegar al país, Gutiérrez no debió tardar en darse cuenta de que la Academia Vázquez no pasaba de ser un decreto en un papel. Ante ello, tomó la iniciativa de abrir dos academias provisionales, una para hombres, otra para mujeres, apoyado por un grupo representativo de artistas y personas del mundo del arte y de la cultura,

siempre teniendo a la cabeza de ellas al incansable Rafael Pombo¹⁹⁶. Durante seis meses dio clases gratuitas con resultados, al parecer, notables. Ante la inoperancia y falta de voluntad del estado, partió en 1875. Antes de hacerlo, organizó varias muestras, entre las que destaca la del 17 de julio de 1874, en la que mostraría al público bogotano las obras y proyectos de sus estudiantes de ambos sexos, así como la de artistas no discípulos y algunas propias. La exposición contó con el número sorprendente de 400 piezas, entre las cuales se encontraban siete academias suyas (Acosta Luna, 2009: 70-96). Más adelante, expuso un grupo de sus últimos trabajos.

Durante su estancia, breve, aunque tremendamente fructífera e influyente, Gutiérrez realizaría un desnudo, *La Cazadora de los Andes*, ca 1874. Esta al parecer, hizo parte de las academias exhibidas por el maestro (Acosta Luna, ídem). Esta cronología haría de *La Cazadora* el primer desnudo de cuerpo entero exhibido en Colombia¹⁹⁷. En dos ocasiones más, Gutiérrez volvió al país y en cada una de ellas, realizó una variante de *La Cazadora*, todas ellas hoy en México (ibídem)¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Entre las personalidades del arte y de la cultura que apoyaron la presencia de Felipe Santiago Gutiérrez la apertura de la Academia Vásquez, se contaban José Manuel Groot, Ramón Torres Méndez, José María Espinosa y el propio Alberto Urdaneta, director en 1886, de la Academia de Bellas Artes.

¹⁹⁷ En relación con esta afirmación, es importante tener en cuenta que Eduardo Serrano en su texto *La mujer y el arte en Colombia* afirma que los primeros desnudos hechos en nuestro país son de 1848 y fueron realizados por mujeres: Blandina, Petra y Olaya González, tres hermanas. (Velásquez Toro, 1995: 263). Sin embargo, Serrano no ofrece fuente alguna para hacer tal afirmación. No fue sino hasta 2019 que el investigador Carlos García Galvis en su tesis de doctorado (inédita), identifica una fuente que ratifica tal afirmación. Las hermanas González participaron en la muestra del 48 con copias y estampas de desnudo, haciendo ellas la primera entrada a ese género en el país. (Galvis : 2019:159-160). En ese sentido, puede afirmarse que la Cazadora es el primer desnudo al óleo y primer desnudo en composición “original” hecho en Colombia. En 1891 este desnudo se presentó en México en una sala especial, a la cual sólo podían entrar hombres mayores de edad. Aun cuando no hay evidencia en prensa de la exhibición de la pieza, ésta figura en el catálogo de la muestra (Velásquez Guadarrama, 2017).

¹⁹⁸ La Cazadora de los Andes de ca 1874 hace parte de la Colección Museo Blaisten. La Cazadora de los Andes, ca 1891, pertenece al MUNAL, y es, de lejos, la más madura y bella de las tres. Hay una tercera versión en el Museo del Retrato de Felipe Santiago Gutiérrez en Toluca. Ésta no tiene fecha y no tiene firma.

Acerca de *La Cazadora* existen versiones que mencionan que Pombo será el provocador de la pieza o que, posteriormente a su realización, realizó un poema con motivo de él. Sin embargo, no parece haber claridad sobre ello. Por otra parte, resulta interesante que la pieza llegase a ser propiedad de Pombo, por lo menos por algunos años, antes de que, en la segunda visita de Gutiérrez, la cambiara por el retrato de su madre (Acosta Luna: 2017).

La pieza presenta una mujer tendida sobre un cuero animal, quizás reposando después de una jornada de cacería. El arco y la flecha están junto a su mano derecha mientras la izquierda reposa tranquila sobre su torso. El cuerpo, formando una diagonal respecto a la base, deja la cabeza en el primer plano, en un escorzo suave. En segundo término, el muslo de su pierna izquierda forma parte de la línea que constituye el horizonte. Atrás en colores azules y grises azulosos, se ve la cordillera, rematada a la derecha por una cumbre nevada.



Figura 9. Felipe Santiago Gutiérrez, *La cazadora de los Andes*, ca. 1874, óleo sobre tela, Colección Blaisten, México.

La Cazadora de los Andes constituye la retoma del sincretismo América/Diana/Amazona, realizado en esta ocasión, por un artista americano. Las Academias

de Bellas Artes en América Latina se fundaron entre los siglos XVIII y XIX. En ellas se enseñó la gramática, la técnica, los temas, en pocas palabras, el canon europeo, introduciéndolo igualmente en las estructuras culturales y discursivas. La Alegoría de América, producto cultural, racializante y colonial característicamente europeo, comienza a hablarse en español de América. O, dicho de otro modo, en tiempos republicanos se ha puesto en marcha el colonialismo epistémico, del cual forma parte el canon del arte hegemónico.

La pieza de Felipe Santiago Gutiérrez, por otra parte, revive el tropo de la mujer guerrera desarmada, en esta ocasión, por el sueño y el cansancio¹⁹⁹. Existe un disfrute sádico en la fascinación por la belleza del contrincante rendido, presente en narraciones e imágenes del mundo clásico, periódicamente actualizado en producciones culturales contemporáneas. La Eneida recoge esa imagen en el fragmento referido a Penthesilea, reina de las Amazonas, de quien Aquiles se enamora después de herirla mortalmente.

Felipe Santiago Gutiérrez sitúa el desnudo en un paisaje realista, uniendo dos géneros pictóricos, fusionándolos: el desnudo, el paisaje. La mujer supina es una montaña y un río. Su forma y la de la sierra a lo lejos se replican y abrazan, siendo activo y dinámico el diálogo entre desnudo y paisaje²⁰⁰.

¹⁹⁹ John Stuart Mill señaló en 1869: “a means of holding women in subjection [is] representing them meekness, submissiveness and resignation of all individual will into the hands of a man, as an essential part of sexual attractiveness (*The Subjection of women*, 1869). Representar la mujer dormida es un tropo de la historia del arte occidental a partir de Giorgione. En el caso que nos ocupa, la mujer aguerrida y armada sería un posible contendor, no obstante, es representada cuando no lo es, desarmada, dormida y expuesta. Su carencia de conciencia enfatiza su pasividad y vulnerabilidad, como lo diría Anne Eaton (2012: 289).

²⁰⁰ Relata Felipe Santiago Gutiérrez en su diario de viaje, en el que dialoga con una remitente imaginaria, María: “Me sentía ya con verdadero deseo de comenzar a pintar, y pintar el desnudo de la mujer, que es tan necesario para los cuadros históricos y mitológicos, que en la Academia de México es desconocido y únicamente se estudia vestida en los cuadros bíblicos y, cuando más, con los brazos desnudos y pies hasta el tobillo. Con esta circunstancia debes comprender la avidez con que desearía yo entregarme al estudio de este género que en Roma se facilita extraordinariamente” (Gutiérrez, 1883: 154).

Tiziano realizó en 1523 *La Bacanal de los Andrios*, pieza que se encuentra en la colección del Museo del Prado. Esta composición acude a Filóstrato como lo hace la composición con la que hace pareja, *Baco y Ariadna*. La narración incluye muchos niños de los que en la pintura se representa sólo uno, que por otra parte, es central a la composición. El niño se levanta la blusa para orinar y lo hace, para asombro de un espectador contemporáneo, prácticamente en los tobillos de una ninfa que duerme, figura desnuda que quizás, sea uno de los personajes que más han interesado de la composición. La traigo a cuento por lo siguiente. Al parecer Vasari en sus *Vidas* (1550)²⁰¹ describe esta pieza, pero lo hace de memoria. Describe un *putto* que orina en una fuente. Ese detalle, o *lapsus* de Vasari, puede asociarse con el hecho de que el anciano, exhausto sobre la colina, es un río. Podría ser esta composición un caso importante en el cual la asociación entre cuerpos desnudos yacientes y territorio, agua, paisaje, se encuentran asociados.

²⁰¹ Giorgio Vasari, considerado el primer historiador del arte, escribió *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, cuya primera edición es de 1550 de Florencia. El libro es conocido con su nombre corto *Las Vidas*.



Figura 10. Tiziano, *La bacanal de los Andrios*, 1523-25. Óleo sobre tela, 175 x 193 cm. Museo del Prado.

Montañas

"Un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces, tal como es, tal como debe verlas el artista: un desnudo es un paisaje en carne humana."

Débora Arango (*El Liberal*, 1940)

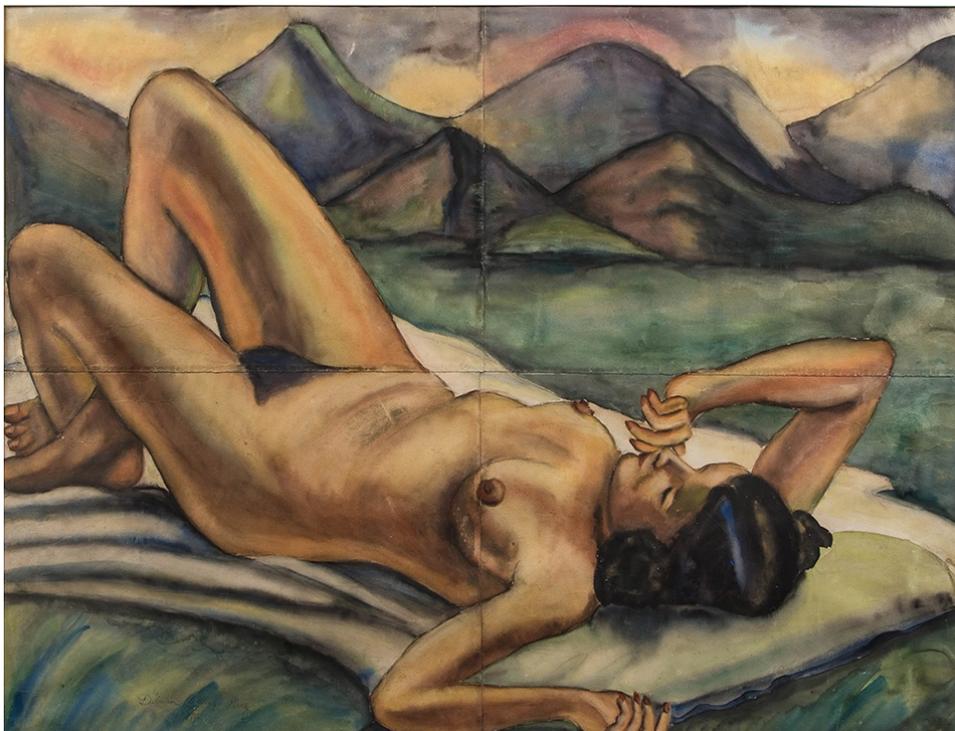


Figura 11. Débora Arango, *Montañas*, 1940. Acuarela sobre papel, Museo de Arte Moderno de Medellín.

En 1940, la artista antioqueña Débora Arango presentó un grupo de obras en el Teatro Colón de Bogotá, gracias a la invitación del ministro de educación Jorge Eliécer Gaitán. Entre las piezas que presentó estuvo *Montañas*, una acuarela sobre papel, composición que recuerda al cuadro de Gutiérrez.

La acuarela, a falta de un papel de tamaño suficiente, está conformada por cuatro hojas unidas. En ellas podemos ver a una mujer en escorzo, recostada sobre una manta

blanca. El ritmo ondulante de sus rodillas dobladas parece hacer eco en primer plano de los ritmos que posee la cordillera en el segundo. La mujer, de tez morena, parece cómoda con su desnudez. Representada de manera realista, es menos una figura alegórica que una mujer real. Un elemento que será característico de este y otros desnudos de Débora Arango es la presencia de vello púbico, detalle que la representación de la historia del arte hegemónico occidental suprimió casi por completo. Entonces estamos ante una mujer/paisaje, pero no una mujer idealizada u occidentalizada, sino una mujer mestiza con defectos, imperfecta, como defectos e imperfecciones tendrá la técnica y la representación anatómica de la obra.

El año anterior, Débora Arango había ganado un premio en una exposición en Medellín que había desatado reacciones de enojo. La crítica politizó y patriarcalizó la polémica. El diario conservador *La Defensa*, acusó a la artista de falta de “higiene moral”, y señaló sus obras de “indecentes” porque trataban temas (desnudos) que “ni un hombre debería exhibir”, mientras que el diario liberal, *El Diario*, elogió a la artista y la “protegió” de las malas críticas, citando su buena moral y su carácter de católica intachable. Así que la (mala) fama precedió a Arango cuando realizó la exhibición en Bogotá.

Al parecer fue difícil encontrar quien se atreviera a dar el discurso inaugural de la exposición. Finalmente, César Uribe Piedrahíta y Eduardo Carranza, dos escritores de vanguardia, accedieron a hacerlo²⁰². Las opiniones de disgusto por el espectáculo no tardaron en hacerse oír. Laureano Gómez, congresista de la república, arremetió contra Jorge Eliécer Gaitán por haber invitado a Arango a exponer, y la editorial de *El Siglo*, diario copropiedad de Gómez, acusó las obras de inmorales, antiestéticas, “atentatorias a la cultura y la tradición artística”.

²⁰² César Uribe Piedrahíta había escrito *Toá* (1934) y *Mancha de aceite* (1935), escritos que hacían referencia a la explotación petrolera. Por su parte, Eduardo Carranza fue autor de numerosos libros y de columnas sobre arte y literatura.

Un vector problemático nuevo se expresa en la polémica despertada por Débora Arango. Sus dos exposiciones, la de 1939 en Medellín y la de Bogotá en 1940, parecían desafiar el orden establecido²⁰³. La mujer está ocupando su lugar social cuando es tema de la representación, pero no cuando es sujeto representante. Los temas adjudicados a la mujer artista en Colombia la remitían a temas moralizantes, despolitizados y descorporizados. Por ello, los óleos y acuarelas de Arango fueron tan difícilmente aceptados. Lo que se estaba haciendo evidente en las salas de exposición era un diferendo (Lyotard, 1999)²⁰⁴. Laureano Gómez y los críticos de ultraderecha de Medellín y Bogotá se alarmaron ante la presencia de una voz subalterna que parecía contravenir el orden social del subtexto. El resultado de la polémica en Bogotá fue que dos días después de la inauguración se ordenó el cierre de la exposición de Arango. Días después del cierre, los críticos seguían escribiendo comentarios airados.

La enorme dificultad que parecía implicar comprender la posición de Arango como artista, particularmente en relación con sus desnudos, centro de la disputa, se lee más en aquellos textos que pretendían apreciar su obra que en aquellos que la denigraban. Débora Arango, representante de las voces subalternas, que salía de los escenarios preestablecidos para su operar, fue entendida como masculina y varonil. Luis Vidales, representante de la

²⁰³ Creo que en este marco es importante mencionar que a la mujer en Colombia se le reconoció derecho al voto apenas en 1956. Los años treinta, poco a poco habían abierto espacios para las mujeres en las universidades. En el campo del arte, recién en esa década aparecían nombres como los de Hena Rodríguez, Josefina Albarracín, Carolina Cárdenas o Débora Arango. Las no pocas artistas activas en la segunda parte del siglo XIX e inicios del XX, habían sido borradas de forma consistente de la historia del arte por parte de la crítica hegemónica (García, 2020; García y Lozano, 2022).

²⁰⁴ A diferencia del litigio, un *diferendo* es un caso de conflicto entre (al menos) dos partes, un conflicto que no puede resolverse equitativamente debido a la falta de una regla de juicio aplicable a los dos argumentos. Lyotard argumenta: “Se produce un caso de diferendo entre dos partes cuando la 'regulación' del conflicto que las opone se hace en el idioma de una de las partes, mientras que el daño sufrido por la otra no está significado en ese idioma” (Lyotard 1988, 9). En este caso específico, liberales y conservadores forman un frente común, unidos bajo la ideología patriarcal, constituyen el tribunal y el juez. Débora Arango es la demandante. Con ella, los “condenados de la tierra”, -haciendo uso de la frase de Frantz Fanon-, mujeres, indígenas, campesinos, animales, plantas, montañas y ríos. La mujer es un emblema, en el capitaloceno, de los condenados de la Tierra.

poesía de vanguardia, escribió: “Débora Arango, de masculina potencialidad en el modelado y audacia en el trazo”²⁰⁵. El periódico bogotano *El Liberal* la entrevista para “conocer esa mujer varonilizada que algunos diarios de Medellín habían pintado» y para su sorpresa encontraron «una mujer encantadora, sencilla, íntegramente femenina (...) una mujer como casi todas las mujeres colombianas, pero que se diferencia de ellas en que tiene una virtud admirable: el valor” (Londoño, 1985). En el discurso de apertura, Uribe Piedrahita dijo “quién iba a suponer que de un rincón de la montaña austera, de un ambiente timorato e hipócrita viniera una niña artista, pintora de grandes desnudos e iluminada con clara luz de la naturaleza inocente”²⁰⁶. Es decir, para ser escuchada por su grupo social, debía ser sometida a una operación masculinizante. Para ser respetado su trabajo, debía ser travestida en un artista hombre, proveniente de la gran ciudad, no de una zona rural.

Algunos días después fue abierto el primer Salón Nacional de Artistas. Los artistas seleccionados podían participar con tres obras. Débora fue seleccionada por el jurado con dos óleos y con *Montañas*. A pesar de la decisión del jurado, alguno de los directores del evento suprimió la acuarela de la muestra. Débora Arango fue invisible en la exposición.

Violencia

El 9 de abril de 1948, Jorge Eliécer Gaitán, uno de los candidatos a la presidencia de la República, muy opcionado a ganar las elecciones, cayó abatido por varios balazos en plena calle del centro de Bogotá. Los partidos Liberal y Conservador traían una tradición de odio formado desde el Siglo XIX. Cuando Gaitán fue abatido, el gobierno conservador mantenía

²⁰⁵ Luis Vidales escribió en 1926 el poemario de corte vanguardista *Suenan timbres*.

²⁰⁶ Vale la pena decir que Uribe Piedrahita era igualmente antioqueño, como lo era Débora. Por otra parte, el uso de infantilizar a las mujeres, en este caso tratando a Arango de “niña” es una de las manifestaciones de misoginia que se naturalizan en el habla cotidiana. Para el momento Débora Arango tenía 33 años y él, 43.

los privilegios en las oligarquías criollas y desarrollaba políticas tendientes a debilitar al liberalismo y hacer desaparecer el comunismo y el socialismo. Gaitán, magnético político liberal de orígenes humildes y gran orador, conquistó a las mayorías rurales, campesinas y obreras, que se sintieron representadas por él. Fue así que el asesinato del líder fue resentida como un ataque directo a la población, la cual se enardecó.



Figura 12. Sady González, fotografía, 9 de abril de 1948. Col. Biblioteca Luis Angel Arango.

Desde la radio, que pocos estaban escuchando, algunos líderes liberales llamaban a la no violencia y a organizar un levantamiento para pedir la renuncia del presidente. Las turbas enardecidas salieron a las calles a romper, saquear, incendiar y matar. Bogotá, lugar con mayor concentración de gaitanismo, fue el epicentro de un levantamiento caótico, anárquico y

sangriento, que dejó en un día más de 2000 muertos y 500 en el resto del país (Melo, 2020: 219-235). A este día se lo conoce como el Bogotazo.

El día del Bogotazo, el pintor colombo catalán Alejandro Obregón se encontraba en Bogotá, pues iba a tener una exposición en la Sociedad Colombiana de Arquitectos (Tatis, 2021)²⁰⁷. Se dirigía a la marquería cuando en el andén de enfrente salía Gaitán de su oficina. Luego recordaría la confusión, los gritos, los cuerpos en el suelo, los cadáveres, entre ellos el de una mujer embarazada. Al día siguiente fue al Cementerio Central, donde, ahogada la revuelta, habían recogido los cadáveres y los habían dispuesto en filas en el piso para que los familiares los reconocieran. Allí llamó su atención el cuerpo de una mujer joven.

Fui al cementerio y me puse a dibujar cadáveres. Recuerdo un hermoso rostro de mujer con una bala, nariz arriba, la boca entreabierta y un diente de oro en la sonrisa, ¡intacto el rostro y el cráneo destapado!... yo estaba muy cerca, dibujándola, detalle por detalle, y de pronto una mano me toca y me dice: 'Ud. está profanando a mi hija', era la madre... yo me retiré sacudido (Panesso, 1975:12)

De ese episodio y de las cosas horribles que presencié surgieron un grupo de lienzos y bocetos, uno de los cuales es “Masacre del 10 de abril” que apenas algunos días después de los hechos, mostraría públicamente.

Obregón dice:

²⁰⁷ En esos días también se encontraba en Bogotá Fidel Castro con otros dos jóvenes cubanos. Una hora antes del asesinato, se acercaban a su oficina pues tenían cita con él. Luego, los tres se entremezclarían con la muchedumbre en una serie de acontecimientos verdaderamente excepcionales. Su presencia forjó una leyenda, elaborada por los sectores conservadores: ellos tres habían organizado la revuelta. En 1981 Castro le concedió una entrevista a Arturo Alape, en la que narra la confusión y caos que fue ese día y el siguiente (Alape, 1981:2-78).

En el 48 pinto las masacres: comienzo a ponerle conciencia a mi pintura. A darme cuenta que se puede denunciar con ella. Nunca solucionar, porque la pintura no soluciona nada [...] el arte sirve para protestar; cuando exhibo *La masacre*, el Ministerio de Gobierno pide que el cuadro sea retirado de la sala. Pero sigue en exposición. [...] (Panesso, 1975:12)

El óleo muestra varias figuras en disposición caótica y fragmentaria de entre las que destaca una figura femenina, cuyo cuerpo atraviesa de forma horizontal toda la composición. De su figura destaca en grises y blancos su vientre, su seno y su cabeza doblada en ocres y tierras, coronada por una mancha roja. Un bebé herido parece buscar el seno. Con resonancias picassianas, particularmente del *Guernica*, por otra parte, el detalle del bebé moribundo recuerda el conjunto de la madre y el niño ubicados en la parte baja derecha de *Las Matanzas de Quios* de Eugène Delacroix²⁰⁸.

²⁰⁸ Respecto a estas imágenes terribles, representadas en varias de las obras mencionadas en este capítulo, creo pertinente citar el siguiente párrafo de Griselda Pollock: “(...) En relación con la reaparición selectiva de ciertas imágenes del archivo fotográfico del holocausto, me he estado preguntando hace tiempo cómo es que se nos hace posible soportar las imágenes de sufrimiento extremo. He observado la preferencia de mostrar tal sufrimiento mediante imágenes de mujeres y niños, o de mujeres con niños. He sugerido que la elección de lo fotografiado y el proceso de transformación de ciertas imágenes en íconos registra estructuras falocéntricas más profundas e inconscientes, que mitigan nuestra angustia ante la abyección humana al movilizar un vínculo arcaico entre la femineidad y la muerte, de modo que las imágenes de mujeres y niños se transforman en significantes predilectos de las atrocidades que no soportamos ver” (Jaar, 2017:104-105).



Figura 13. Alejandro Obregón, *Masacre* (10 de abril), 1948. Museo Nacional.



Figura 14. Eugène Delacroix, *La masacre de Quíos*, 1824. Óleo sobre tela. Museo del Louvre.

El asesinato de Gaitán marca el inicio de una época de violencia rural cruel e incontenible que durará desde ese momento, 1948, hasta 1964 (algunos historiadores marcan

su fin en 1968). En este período el país pasó por dos presidencias de extrema derecha, una dictadura militar y el Frente Nacional. El país cayó en una polarización que definía dos bandos: los Gaitanistas (liberales) y los Laureanistas (Conservadores). Cada bando definía al otro como "malo" y entendía el mundo entre "amigos" y "enemigos". Para Laureano Gómez, dice María Victoria Uribe, los liberales eran ateos, masones y sin escrúpulos. Los Conservadores eran creyentes, respetuosos de la religión y la tradición. Para Gaitán los Conservadores eran enemigos del progreso, oligarcas. Los Liberales entendían el progreso y respetaban los derechos. Ambas posiciones eran binarias y dogmáticas. Uribe plantea, y así lo creo yo, que estos odios y rencillas se remontaban a la violencia de los años treinta o quizás aún más atrás, venían de la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Los gobiernos de Ospina y de Gómez se caracterizaron por el acoso, persecución y asesinato, en las zonas rurales, de los partidarios del Liberalismo. A su vez, los liberales se fueron organizando en grupos para defenderse. Algunos grupos Comunistas también se organizaron y se armaron. Las zonas del Tolima, Quindío, Meta fueron algunas de las más asediadas por la violencia bipartidista. Una de las características de este período fue la frecuencia de masacres, muchas de las cuales ni tan siquiera fueron registradas pues la censura a la prensa fue muy fuerte, particularmente durante el periodo de Rojas Pinilla.



Figura 15. Alejandro Obregón. *Apunte para la violencia*. 1962. Óleo sobre masonnite. Col. Banco de la República.

María Victoria Uribe menciona que para lograr su investigación acudió a los archivos judiciales tanto como a los testigos que vieron los eventos, o a los testigos que escucharon a los testigos que vieron los eventos. En una situación de censura y amordazamiento de la prensa y de la investigación tan radicales, dice Uribe, aun el chisme resultaba un aporte, un gesto de resistencia ante el miedo y la amenaza. De hecho, la disputa entre el estamento y Débora Arango fue una instancia de este conflicto entre el Estado y el mundo rural. En muchas ocasiones, las víctimas sobrevivientes de las masacres no podían hablar, por lo tanto, no podían denunciar ni exigir justicia o castigo. Tenían voz pero no podían usarla o si la usaban, no se les daba crédito. La misma simbología de la violencia instó al silencio bajo pena de muerte, violación o destrucción de granjas y cultivos. “Coma callado” es un dicho que sigue vivo en el habla colombiana, al igual que “No sea sapo”. Ambos tratan con profundo desprecio a quienes se atreven a hablar y denunciar.

Las regiones marcadas por La Violencia son zonas fértiles, de ubicación estratégica, en las que productos como el arroz, el café, el frijol, el algodón son sembrados. Igualmente son zonas de ganadería. Las estrategias de violencia y amedrentamiento de los campesinos fueron: el cuatreroismo, el incendio de sembradíos, la destrucción de las casas, los saqueos, las violaciones, los asesinatos selectivos y las masacres. Miles de campesinos durante ese tiempo abandonaron sus terrenos o los vendieron por sumas irrisorias, desplazándose hacia otras zonas del país. Era un conflicto constituido por múltiples frentes: los militares asediando a los liberales, los liberales armándose para defenderse, las guerrillas de carácter comunista organizándose. A ellos se sumaban bandas criminales que aprendían a usar los métodos de amedrentamiento de los grupos politizados. La Violencia se ejercía sobre poblaciones inermes, aisladas. Los conservadores quemaban un pueblo, los liberales realizaban una masacre. Se cobraban vidas, se sembraban odios. Odio que igualmente se ejercía sobre el territorio, sobre los animales, ríos y bosques. El desprecio por la vida pareció ser el slogan implícito de este conflicto.

Al respecto, Álvaro Medina dice:

“La violencia fue un plan criminal concebido para aterrorizar y desmoralizar a la ciudadanía. Los albaceas directos, y los funcionarios que los protegían, se consideraban síndicos de la verdad tal como la entiende la Iglesia. El adalid de esta doctrina fue Laureano Gómez, un ultraderechista que en su condición de diplomático con el gobierno alemán fue testigo del ascenso del nazismo” (Medina, 2019: 285-316).

En 1962 Alejandro Obregón pintó *Violencia*, justo en el mismo año en que se publicó el libro de Monseñor Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna

sobre la violencia bipartidista. *Violencia* es quizás una de las obras de arte del panorama nacional, acerca de la cual se ha escrito con mayor abundancia. El óleo tiene como antecedentes varias piezas de Obregón que reflexionan sobre la llamada “Época de la violencia” en Colombia. Algunas de estas piezas, por otra parte, parecen hacer referencia particularmente, a víctimas de un conflicto caracterizado por una saña y crueldad desmedidas ejercidas contra población inerme. El pintor comentaba que le era necesario manifestarse ante hechos que reclamaban su posición.

Cada tema pide su color. *La Violencia* pidió grises, es un tema fúnebre, mortuario [...] En *La Violencia* tema y color van unidos... Está en la mitad de un período de tres años en que todo era gris... [...]. *La Violencia* la pinto con rabia, en dos días [...]. Hice *La Violencia* porque era un menester. Debía hacerlo. Es el reflejo inmediato del que hablo... Los periódicos, la gente, todo el ambiente te espicha y hay que sentar tu protesta, hay que cumplir el encargo social.

[...] Lo que pasa es que hay hechos que son la última gota que derrama el vaso. Pinto temas políticos cuando siento que ya no se aguanta más y hay que sentar denuncia. Eso es la *Masacre*, *La muerte del estudiante*, *La Violencia...*, *El homenaje al Ché y Camilo*” (Panesso, 1975:14-15)

Al respecto de *Violencia* Obregón comenta:

“En México hay un volcán con nombre de mujer desnuda. Es una cordillera que sugiere formas yacentes. De la misma manera, *La violencia* podría asimilarse a una mujer asesinada, que asemeja la cordillera del Quindío” (Auqué Lara, 1962: 17, Medina, 2003:132).

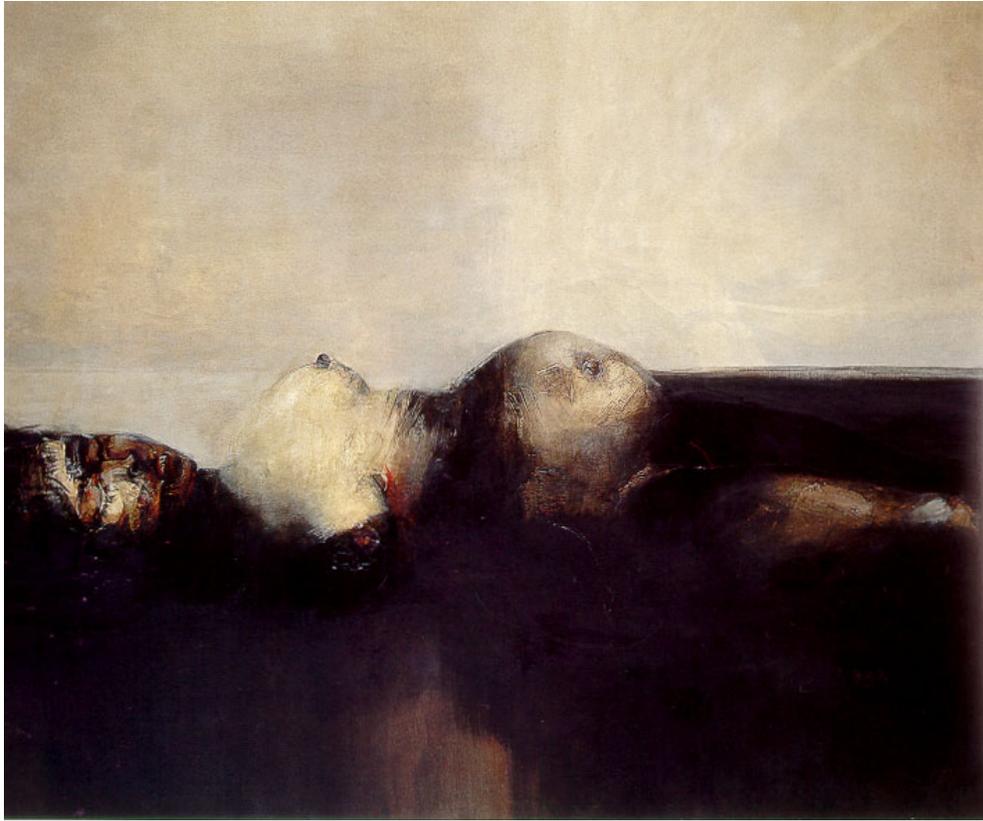


Figura 17. Alejandro Obregón, *Violencia*, 1964. Óleo sobre tela. Col. Banco de la República.

La Violencia representa una mujer yacente, en estado de embarazo, realizada en tonos oscuros y materia pastosa. Apenas algunos toques de rojo bajo el volumen del seno, en el pezón, el rostro de cuya boca entreabierta fluye un hilillo de sangre, y de las partes genitales, hablan de una muerte violenta, seguramente acompañada por agresión sexual. La herida del torso hace pensar en la herida en el costado del Cristo martirizado²⁰⁹. El perfil de la mujer, particularmente su seno, su vientre grávido, se van volviendo uno con el horizonte de forma sutil. Se trata de una mujer preñada/paisaje, una mujer/territorio, una pacha mama derrumbada.

²⁰⁹ En el estudio para *Violencia*, se ve el machetazo justo en el vientre, el ataque es tanto a la madre como a su semilla.



Figura 18. *Estudio para la violencia*, 1962. Óleo sobre madeflex. Col. Banco de la República.

En su libro *Matar, rematar y contramatar* (1990), María Victoria Uribe trata de entender por qué en el largo periodo de La Violencia, los campesinos del país, especialmente del Quindío y Tolima, se mataban entre sí por pertenecer a partidos opuestos, o porque pensaban que pertenecían a ellos, o porque desconocían la afiliación política del otro. En el marco de esta violencia cruel y sin sentido, se practicaban rituales de degradación del otro, del cuerpo del otro, de desmembramiento y mutilación. Entre una población fundamentalmente analfabeta, los símbolos eran esenciales. Los ataques tenían que ver no sólo con eliminar al adversario sino con humillar y degradar los símbolos que el adversario más respetaba. La muerte fue profanada, el cuerpo del enemigo fue reorganizado: lo de abajo fue colocado arriba, lo de adentro, afuera. El cuerpo, en particular la cabeza del enemigo tenía que perder su identidad. Las mujeres encintas, portadoras del hijo del enemigo, señal de la

continuidad de una mala semilla, debían morir y con ellas, acabar de raíz el linaje. Lo mismo con los niños, con los cultivos y los animales²¹⁰.

La Violencia de Obregón sigue la estirpe iconográfica de la América desnuda y supina. La alegoría se ha partido en dos, una parte la compone la mujer, la otra el territorio, como ya había sucedido con *La cazadora de los Andes*. La imagen polivalente va del territorio/cuerpo que es invadido, derrotado y aniquilado al Territorio/tierra que es despojado, quemado, apropiado, expropiado. Lo que se hace con la mujer se hace con el territorio y viceversa. Ahora bien, en un país católico como Colombia, la mujer embarazada es virgen y mártir; abyecta y sagrada.

En 2002 Álvaro Uribe Vélez subió a la presidencia de Colombia, donde permanecería por dos mandatos consecutivos (2002-2006; 2006-2010). Su gobierno en varios aspectos retomó los discursos de Laureano Gómez así como sus estrategias políticas. Con la cruzada para eliminar el terrorismo, los secuestros, la inseguridad y el narcotráfico, se apoyó en la llamada Política de Seguridad Democrática, alentando la creación de autodefensas y grupos paramilitares. Su mandato se caracterizó por la reducción de los secuestros, la guerra contra las distintas guerrillas, el desmantelamiento de los laboratorios y la fumigación en las zonas cocaleras. Eso significó un baño de sangre continuo, las masacres volvieron a ser cosa de

²¹⁰ A propósito de ello encuentro relevante para comprender este tipo de manifestaciones, la idea de la existencia en nuestras sociedades de una pedagogía de la crueldad, tal como la elabora Rita Laura Segato. Dice la autora argentina: “Naturalmente, las relaciones de género y el patriarcado juegan un papel relevante como escena prototípica de este tiempo. La masculinidad está más disponible para la crueldad porque la socialización y entrenamiento para la vida del sujeto que deberá cargar el fardo de la masculinidad lo obliga a desarrollar una afinidad significativa -en una escala de tiempo de gran profundidad histórica entre masculinidad y guerra, entre masculinidad y crueldad, entre masculinidad y distanciamiento, entre masculinidad y baja empatía. Las mujeres somos empujadas al papel de objeto, disponible y desechable, ya que la organización corporativa de la masculinidad conduce a los hombres a la obediencia incondicional hacia sus pares -y también opresores-, y encuentra en aquéllas las víctimas a mano para dar paso a la cadena ejemplarizante de mandos y expropiaciones” (Segato, 2018: 13).

todos los días. Los campesinados mestizos, indígenas y afros fueron nuevamente castigados por la presencia de múltiples factores armados: militares, paramilitares y guerrilleros. El país, que tiende a fragmentarse, se fragmentó aún más en áreas dominadas por cada uno de los grupos antes mencionados. Mientras tanto, las principales capitales vivían un auge económico por detrás de lo que sucedía en las zonas rurales. La prensa fue censurada y manipulada. Las políticas de hostigamiento, intimidación y despojo fueron comunes en distintas zonas del país, como las áreas bananeras de Apartadó y Turbo, en el Urabá Antioqueño.

Durante esos años en que el uribismo fue una fuerza política hegemónica en el país, el conflicto armado se caracterizó por la violencia y por las prácticas de una pedagogía del miedo, dentro de las cuales la mujer y su cuerpo eran símbolos importantes, al igual que los cuerpos de los sujetos racializados. El odio contra las mujeres se manifestó de manera sangrienta, ya que simbolizaban la continuidad del linaje del enemigo. El cuerpo campesino, indígena y afrodescendiente fue feminizado, desempoderado y humillado de formas nuevas y diversas. Colombia se convirtió en uno de los países con mayor desplazamiento interno del mundo²¹¹. La guerra en Colombia fue interna. Mientras tanto, el territorio fue saqueado,

²¹¹Según el periódico *El Tiempo* (20 de mayo de 2022), en el 2021 Colombia fue el tercer país con mayor desplazamiento interno, apenas superado por Siria y República Democrática del Congo. Colombia era el tercer país con mayor desplazamiento interno, apenas superado por Siria y República Democrática del Congo https://www.youtube.com/results?search_query=colombia+es+el+tercer+pa%C3%ADs+con+mayor. La página de IDMC: Internal Displacement Monitoring Centre, la plataforma que monitorea el tema en el mundo, anota sobre el país: “The situation in Colombia tends to be understood as an armed conflict, but it is also marked by criminal violence in which paramilitary groups ally with local gangs to control illegal economies and drug-trafficking routes. The activities of non-state armed groups and criminal organizations and disputes between them have proliferated in the power vacuum left by the FARC’s absence and a lack of effective state presence. These factors combined to trigger 134,000 internal displacements in 2021, of which 41 per cent involved African-Colombians and indigenous people. The country’s four Pacific coast departments accounted for almost half of the total. Around 5,235,000 people were living in displacement as result of conflict and violence as of the end of the year”.

bombardeado, sembrado de minas antipersonas, incendiado, parcelado y redistribuido. El despojo de muchos humildes aumentó las posesiones territoriales de otros.

Hoy el objeto de atención de los violentos son los líderes sociales y ambientales que son asesinados todos los días. Los bosques, las selvas, los parques nacionales y los ríos, son objetivos del extractivismo con la presencia y presión de multinacionales que construyen sufrimiento ambiental y racismo ambiental en todo el territorio, sin dejar nada a cambio.

Al respecto, la siguiente publicación del Centro de Memoria Histórica, en el marco de una revisión de 12 casos relacionados con masacres, desplazamiento forzado, luchas por el territorio con intervención de actores armados, expresa:

“A través del estudio de la región de la Costa Caribe, se confirma que la tierra sigue estando en el centro del conflicto armado interno y de la violencia que azota el campo colombiano. Los conflictos por la tierra han sido analizados desde el abandono y despojo de territorios en el contexto del conflicto armado, desde los procesos históricos de organización del campesinado y la memoria institucional de las políticas agrarias en la región, con especial énfasis en el papel de las mujeres como víctimas y al mismo tiempo líderes” (Sánchez, 2010:493).

Me pregunto: ¿Qué connotaciones puede tener este imaginario mujer/territorio en un país en el cual las construcciones de etnia, clase, género y sexo, asociadas con una polarización que se ha vestido de varios trajes y un régimen de odio que ha sido exaltado por parte de ciertos regímenes de poder, enfrentando amigo con enemigo, propio con foráneo, ciudadano y bandido, humano con no humano?

“¡Déjela pasar y hágale lo que quiera!”, se le escucha decir a un agente del Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD), que le estaría indicando a uno de sus compañeros que deje pasar por una calle a un grupo de mujeres que protestaba el pasado domingo en Acacías,

Meta”, se lee en un artículo publicado por *El Espectador* el martes 18 de mayo de 2021²¹². No podemos sino asombrarnos ante algo que parecía parte de un pasado terrible ya dejado atrás: la violencia sexual empleada como arma de guerra. He aquí el acto de violación como castigo a una población feminizada, culpable de ejercer los derechos civiles. Esto reaparece como un muerto viviente, en el marco de una historia de continuidades distintas, en las que, ante la violación, el ciudadano de bien voltea la cara.

²¹² <https://www.elspectador.com/noticias/nacional/hagale-lo-que-quiera-las-denuncias-por-violencia-sexual-en-paro-nacional/>

Sala de alegorías de américa y de los cuatro continentes

Este ensayo visual está compuesto por grabados xilográficos y calcográficos alegóricos del continente americano que cubren un arco temporal de más de cuarenta años: entre 1570 y 1613.

En la mayoría de estas obras gráficas se representan los cuatro continentes o como se decía en la época, las cuatro partes del mundo. Es decir, en ese momento, estando tan reciente “la invención de América” se estila hacer la serie. Los continentes son mujeres en todos los casos.

Las piezas citadas cubren este repertorio más o menos variado: El frontispicio de un Atlas (*Theatrum Orbis Terrarum*, 1570), seis ciclos dedicados a los cuatro continentes; un libro sobre imágenes, virtudes y vicios (*Prosopographia*, c. 1601-1603); una imagen del descubrimiento de América, que hizo parte de una carpeta sobre invenciones europeas (*Nova Riperta*), y por último, tres imágenes pertenecientes a una compilación de alegorías y personificaciones (*La Iconología*).

Primera ocurrencia

Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 20 de mayo de 1570, Amberes

Abraham Ortelius, cartógrafo geógrafo y matemático holandés publicó el Atlas *Theatrum Orbis Terrarum* en 1570, considerado el primer atlas moderno. El atlas inicia con un frontispicio que presenta una composición con imágenes alegóricas de los cuatro continentes.

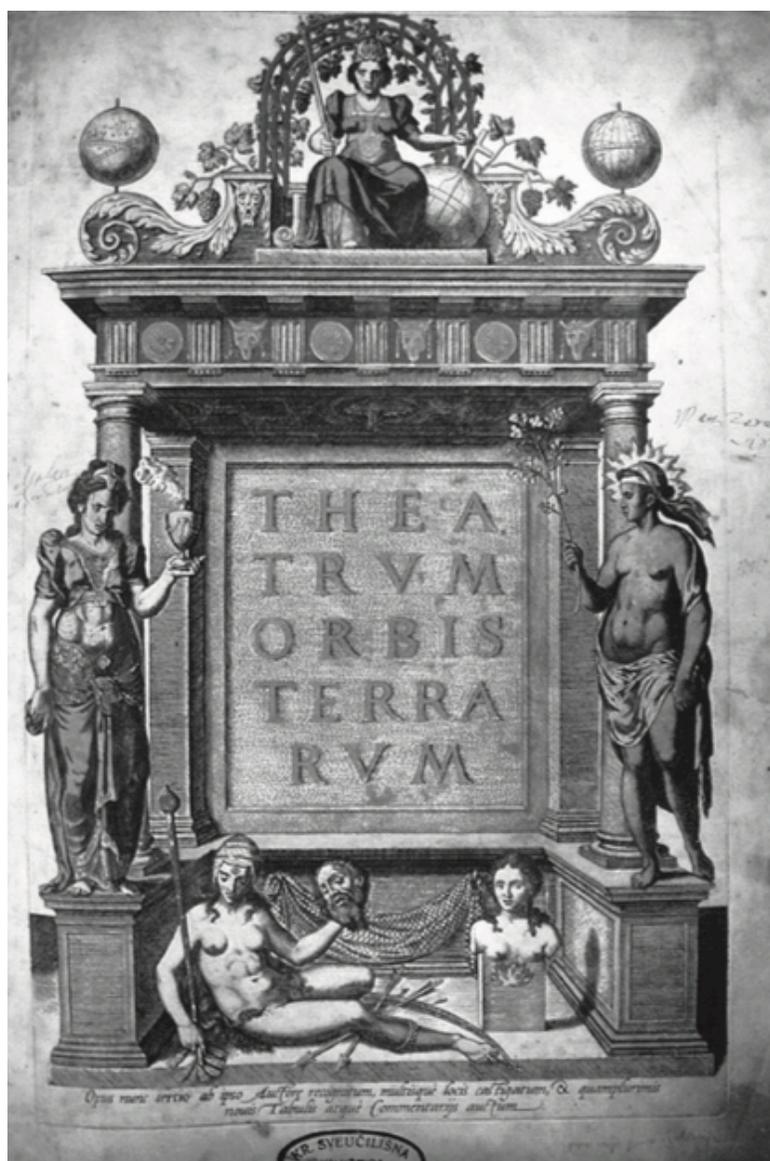


Imagen 1. Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 20 de mayo de 1570, Amberes.

Segunda ocurrencia de representación de América, pero la primera constituida en ciclos de cuatro imágenes

Etienne Delaune, Alegoría de los cuatro continentes, 1575, París

Esta serie de Etienne Delaune, constituye la primera vez que se realiza un ciclo de alegorías de las partes del mundo actualizada, esto es, incluyendo a América. Col. National Gallery of Art, Rosenwald Collection.



Imagen 2. Etienne Delaune, *Europa*, 1575, París. Calcografía. Col. National Gallery of Art, Washington D.C.



Imagen 3. Etienne Delaune, *Americca*, 1575, París. Calcografía. Primer grabado de América incluido en una representación alegórica de los cuatro continentes. Col. National Gallery of Art, Rosenwald Collection.



Imagen 4: Etienne Delaune, *Africca*. 1575, París. Calcografía. Col. National Gallery of Art, Rosenwald Collection.

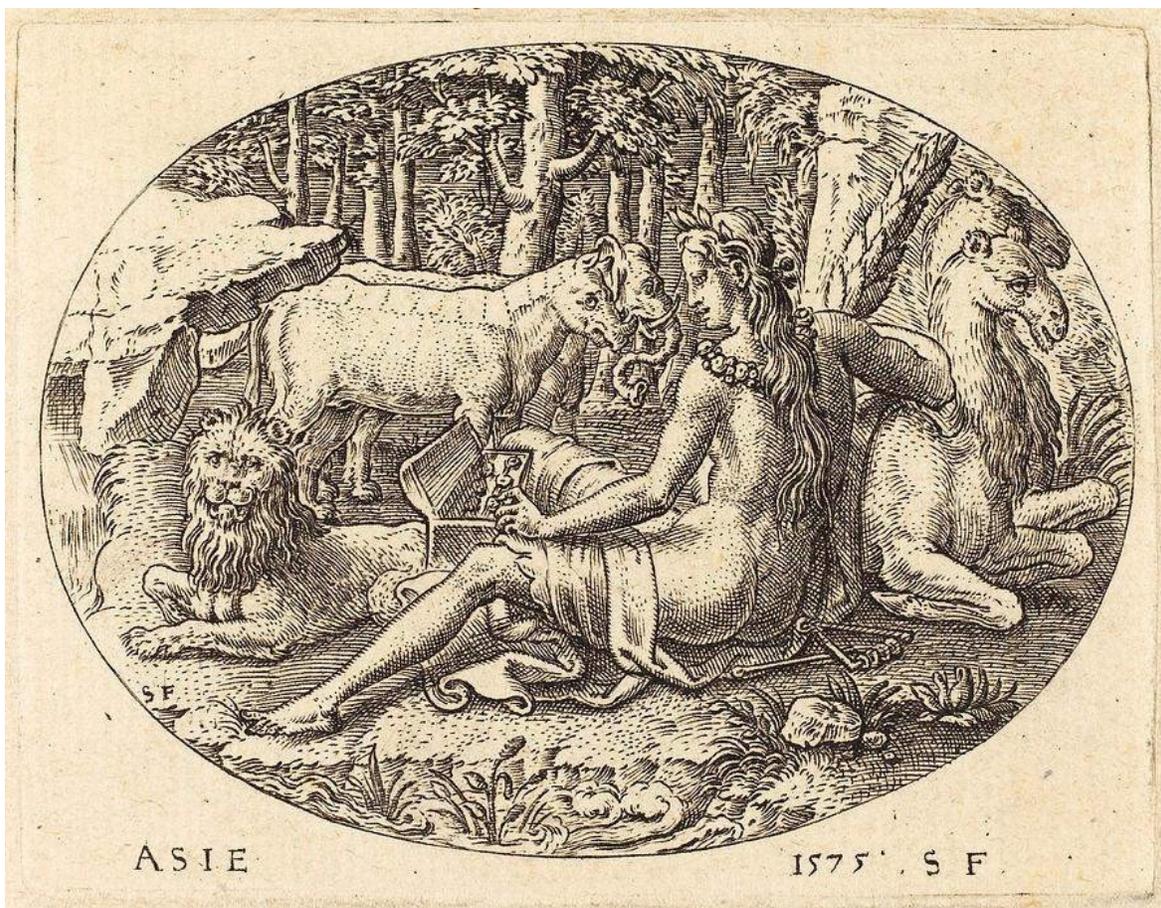


Imagen 5. Etienne Delaune, *Asie*, 1575, París. Calcografía. Col.National Gallery of Art, Rosenwald Collection.

Tercera ocurrencia

Johannes Stradanus (Jan van der Straet), “The Discovery of America,” c. 1575, lápiz y tinta café, aguada café, Iluminada con lápiz blanco sobre carboncillo negro, 19 x 26.9 cm.

Colección Museo Metropolitano de Nueva York, MET.

En c.1575, Johannes Stradanus, dibujante holandés ubicado en Florencia, realizó un dibujo que junto con 19 más formó parte de la *Nova Riperta*, editada en Amberes; una carpeta de grabados dedicada a divulgar los nuevos descubrimientos e invenciones adjudicados a Europa.



Imagen 6. Johannes Stradanus (Jan van der Straet), *El descubrimiento de América*, c. 1575, lápiz y tinta café, aguada café, Iluminada con lápiz blanco sobre carboncillo negro, 19 x 26.9 cm. Col. Museo Metropolitano de Nueva York, MET.

Cuarta ocurrencia

Los cuatro continentes están representados en el libro *Prosopographia*. El dibujante, grabador y editor es Philipps Galle. C. 1601-1603, calcografía. (Otras fuentes arrojan la fecha C. 1585-1590)

El ejemplar consultado es del Rijksmuseum. "Prosopographia", editado por Philips Galle. Contiene aguafuertes que representan personificaciones como virtudes y vicios.



Imagen 7. Philipps Galle, *Europa*, c. 1579 y 1600, Amberes. Calcografía. Grabado 40 de la serie Prospographia (Fuente: Rijksmuseum).



Imagen 8. Philipps Galle, *Asia*, c. 1579 y 1600, Amberes. Calcografía. Grabado 41 de la serie Prospographia. Col. Rijksmuseum.



Imagen 9. Philipps Galle, *África*, c.1579 y 1600, Amberes. Calcografía. Grabado 42 de la serie Prospographia. Col. Rijksmuseum.



Imagen 10. Philipps Galle, *América*, c. 1579 y 1600, Amberes. Calcografía. Grabado 43 de la serie Prospographia. Col. Rijksmuseum.

Quinta ocurrencia

Ciclo de los cuatro continentes realizado y publicado por Philippe Galle y Marcus Gheeraerts entre 1575-1610.



Imagen 11. Philips Galle y Marcus Gheeraerts, *Europa*, c. 1575-1610, Amberes. Grabado en metal. Col. MET, Nueva York, USA.



Imagen 12. Philips Galle y Marcus Gheeraerts, *Asia*, c. 1575-1610, Amberes. Grabado en metal. Col. MET, Nueva York, USA.



Imagen 13. Philips Galle y Marcus Gheeraerts *África*, c. 1575-1610, Amberes. Grabado en metal. Col. MET, Nueva York, USA.

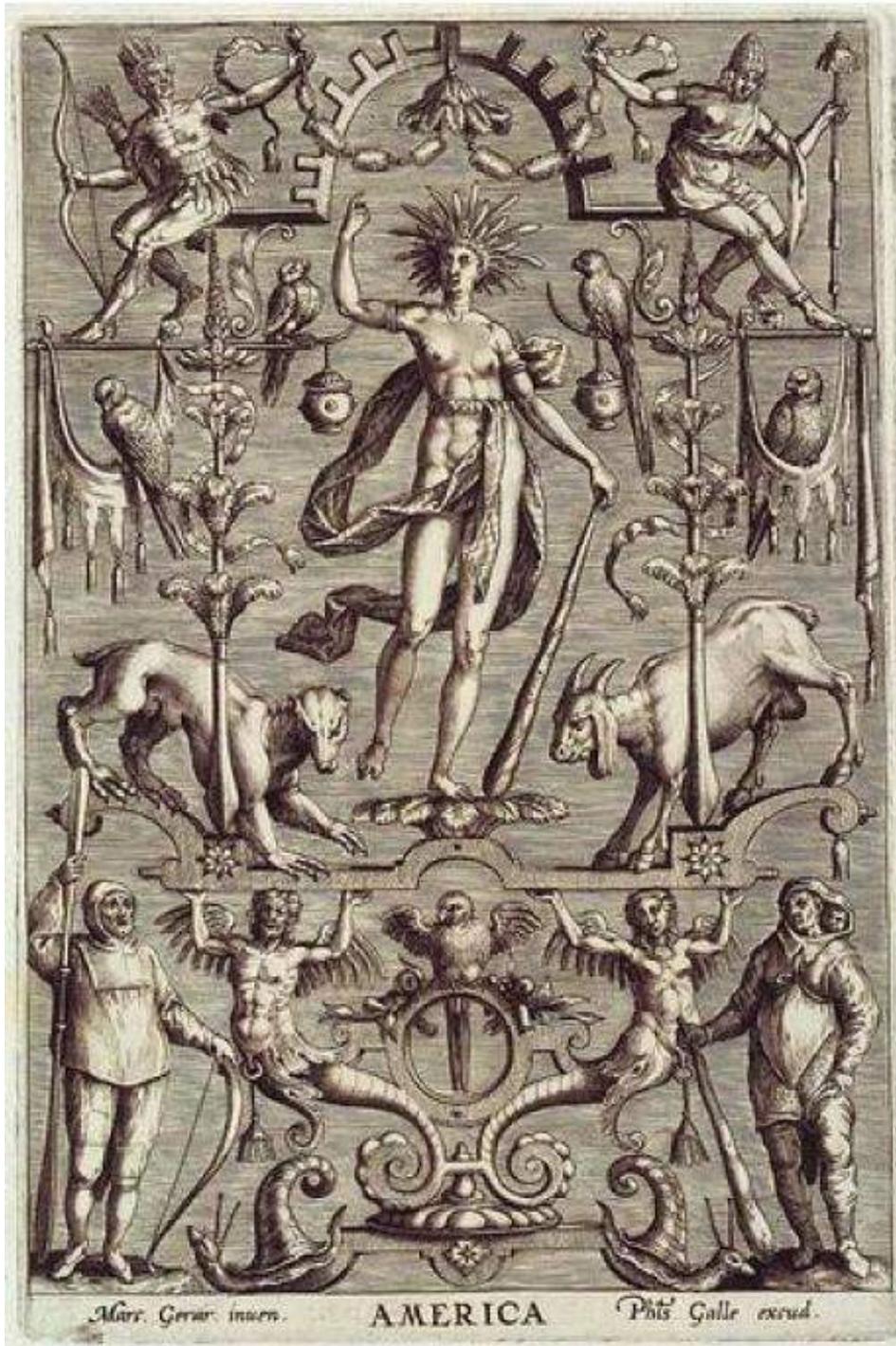


Imagen 14. Philipps Galle y Marcus Gheeraerts, *América*, c. 1575-1610, Amberes. Calcografía. Fuente Virtuelle Kupferstichkabinett.

Sexta ocurrencia

Alegorías de las cuatro partes del mundo realizada por Jan Sadeler según dibujo de T. Bernardus, 1581.



Imagen 15. Jan Sadeler según dibujo de T. Bernardus, *Europa*, 1581. Calcografía. Col. Rijksmuseum.



Imagen 16. Jan Sadeler según dibujo de T. Bernardus, *Asia*, 1581. Calcografía. Col. Rijksmuseum.



Imagen 17. Jan Sadeler según dibujo de T. Bernardus, *África*, 1581. Calcografía. Col. Rijksmuseum.



Imagen 18. Jan Sadeler según dibujo de T. Bernardus, *América*, 1581. Calcografía. Col. Rijksmuseum.

Séptima ocurrencia

Crispijn Van de Passe el Viejo, 1589.

Observar el indumento imperial de Europa y la corona culminada con un orbe crucífero. A sus pies, emblemas de diversos saberes, entre ellos, la navegación, la astronomía, las matemáticas, la literatura y el arte.



Imagen 19. Crispijn Van de Passe el Viejo, *Europa*, 1589, Colonia. Calcografía. Col. Rijksmuseum.



Imagen 20. Crispijn Van de Passe el Viejo, *Asiam*, 1589, Colonia. Calcografía. Col. Rijksmuseum.



Imagen 21. Crispijn Van de Passe el Viejo, *África*, 1589, Colonia. Calcografía. Col. Rijksmuseum.



Imagen 22. Crispijn Van de Passe el Viejo, *América*, 1589, Colonia. Calcografía. Col. Rijksmuseum.

Octava ocurrencia

Julius Goltzius (A partir de dibujos de Maerten de Vos), antes de 1595.

Ciclo con alegorías de los cuatro continentes. En esta serie están representadas las alegorías sobre carruajes.



Imagen 23. Julius Goltzius con dibujo de Maerten de Vos, *Europa*, c. 1595. Calcografía, Amberes. Col. The Metropolitan Museum of Art.



Imagen 24. Julius Goltzius con dibujo de Maerten de Vos, *Asia*, c. 1595. Calcografía, Amberes. Col. The Metropolitan Museum of Art.



Imagen 25. Julius Goltzius con dibujo de Maerten de Vos, *África*. c. 1595. Calcografía, Amberes. Col. The Metropolitan Museum of Art.



Imagen 26. Julius Goltzius con dibujo de Maerten de Vos, *América*, c. 1595.
Calcografía, Amberes. Col. The Metropolitan Museum of Art.

Novena ocurrencia

Maerten de vos y Adriaen Collaert, 1580-1600

Este ciclo de los cuatro continentes es posiblemente el más conocido de todos. Observar que Europa se presenta sentada sobre un gran orbe. Su indumento imperial se complementa con una corona rematada con un orbe crucífero. El equivalente al orbe en Europa es un armadillo para América. Detrás de ella, a la izquierda, escenas de antropofagia.



*Andispenatrici decorata EVROPA corona,
Orbem quo sedet vt solio regina superbo.*

*Cum numero populi haud posset superare vel auro,
Viribus se valido sibi subdidit inclyta ferro.*

Imagen 27. Maerten de Vos y Adriaen Collaert, *Europa*, 1600, Ámsterdam. Col. The Metropolitan Museum of Art.



Imagen 28. Maerten de Vos y Adriaen Collaert, *Asie*, 1600, Ámsterdam. Col. The Metropolitan Museum of Art.



Imagen 29. Maerten de Vos y Adriaen Collaert, *África*, 1600, Ámsterdam. Col. The Metropolitan Museum of Art.



*Illā quidem nos trīs dudum non cognita terris,
Eacta brevi auriferis late celeberrima venis ,*

*Visceribus scelerata suis humana recondens
Viscera feralem prætendit AMERICA clavam .*

Imagen 30. Maerten de Vos y Adriaen Collaert, *America*, 1600, Ámsterdam. Col. The Metropolitan Museum of Art.

Décima ocurrencia

Cesare Ripa, *La Iconología*, 1593 y 1613

Cesare Ripa, erudito italiano, pionero de los estudios iconográficos, publicó en 1593 *La Iconología*, en la que recopiló alegorías y personificaciones de ideas, virtudes, valores, disciplinas y lugares. En el Volumen 4 parte 2 de esta extensa obra, en la entrada *Mundo*, describe las cuatro figuras femeninas que alegorizan cada continente. América está representada erguida, desnuda, acompañada de un cocodrilo. A sus pies se ve una cabeza humana atravesada por una flecha.

Dado que no estabiliza la representación de América, en las distintas versiones que hace en vida de la *Iconología*, varía las representaciones de América. Coloco tres de estas versiones, pero para definir el arco temporal, hago referencia a la edición de 1613.

Nótese el lagarto o caimán a los pies de América y la cabeza humana atravesada por una flecha.



DONNA ignuda, di carnagione fosca, di giallo color misto, di volto terribile, & che vn velo rigato di più colori calandole da vna spalla a trauerso al corpo, le copri le parti vergognose.

Le chiome saranno sparfe, & à torno al corpo sia vn vago, & artificioso ornamento di penne di varij colori.

Tenga con la sinistra mano vn'arco, con la destra mano vna frezza, & al fianco la faretra parimente piena di frezze, sotto vn piede vna testa humana passata da vna frezza, & per terra da vna parte sarà vna lucertola, ouero vn liguro di smisurata grandezza.

Per esser nouellamente scoperta questa parte del Mondo gli Antichi Scrittori non possono hauei ne scritto cosa alcuna, però mi è stato mestieri veder quello che i migliori Historici moderni ne hanno referto, cioè il Padre Girolamo Gigli, Ferrante Gonzales, il Botero, i Padri Giesuiti, & ancora di molto profitto mi è stata la viua voce del Signor Fausto Rughefe da Montepulciano

Imagen 31. Cesare Ripa, *América*, en *La Iconología*. Edición de 1613, p. 68 pt 2. Col. Portland State University Library. Digital exhibits.



Imagen 32. Cesare Ripa, *América*, en *La Iconología*. Tomo II, edición de 1618. Fuente, *La Iconología*, Madrid, Akal.

Di Cesare Ripa.



Donna ignuda, di carnagione fosca, di giallo color misto, di volto terribile, e che un velo rigato di più colori, calandole da una spalla a traverso al corpo, le copra le parti vergognose.

Le chiome saranno sparse, ed attorno al corpo sia un vago, ed artificioso ornamento di penne di varj colori.

Tenga colla sinistra mano un arco, e colla destra mano una frezza. Abbia al fianco la faretra, parimente piena di frezze. Sotto un piede tenga una testa umana, passata da una frezza; e per terra da una parte sarà una Lu-certola, ovvero un Liguro di smisurata grandezza.

Per essere novellamente scoperta questa parte del Mondo, gli antichi Scrittori non possono averne scritto cosa alcuna; però mi è stato duopo veder quello, che i migliori Storici moderni ne hanno riferito, cioè il Padre Girolamo Gigli, Ferrante Gonzales, il Botero, i Padri Gesuiti; ed altresì di molto profitto mi è stata la viva voce del Signor Fausto Ranghese di Montepulciano, al quale per sua benignità, e cortesia è piaciuto darmi di questo Paese pieno ragguaglio, come Gentiluomo peritissimo, che di Storia, e di Cosmografia nuovamente ha mandato in luce le

Tavole

Imagen 33. Cesare Ripa, *Alegoría de América*. Página 166 del Tomo 4, parte 2, edición de 1764-1767, del ejemplar perteneciente a la Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Colección Fondo antiguo, Fondo de origen.

Mundo al revés. A manera de conclusiones



Querida lectora, querido lector, creo que después de haber hecho este recorrido, que no en pocas ocasiones fue duro, podemos ahora mirar atrás y recoger ideas, conceptos y procesos que en ese decurso se desplegaron.

El abrir las *imágenesarchivo* hizo posible revelar ese dispositivo de poder de larga duración en el arte puesto a andar desde el siglo XV, dispositivo que construye desde la imagen la diferencia de género, manteniendo la oposición jerárquica hombre/mujer. Vimos como ha operado desde tecnologías del género.

Quiero recordar la definición que al inicio de este documento expuse, con algunas diferencias: El *Binarismo Espacial Cartesiano* es una estructura de coordenadas vertical y horizontal (dos cortes en la sustancia del mundo) que ordena al mundo, localiza y espacializa humanos, eventos y cosas. La coordenada vertical se presenta y es entendida ideológicamente como el lugar del poder, de la agencia, de lo masculino, de *lo humano*. La horizontal es una localización de sumisión, espacio de lo femenino, de lo inhumano, casi humano y menos que humano. Agrego, es lugar del despojo y también el de la muerte.

En los últimos diez años, me he encontrado con obras que plantean interrogaciones y problematizan esos dos cortes en la sustancia del mundo. En mi cotidianidad de curadora, docente e investigadora, he sentido incomodidades y malestares ante esas tecnologías del género que operan en la representación. He visto obras que generan relaciones otras con la tierra, con el territorio y con los otros. Intuyo un dibujarse un cambio epistemológico, estético, ético, del cual hago parte, supondría, en el marco del cual, se expresa una sensibilidad respecto a las otras

entidades con las que compartimos el trayecto vital. Hoy pienso que esto será el objeto de una investigación posterior.

Quisiera en este cierre, de manera breve, mencionar cuatro proyectos que presentan un punto de fuga al dispositivo del género, a las tecnologías del género que he venido señalando. En estos proyectos el cuerpo femenino posee otro registro y se relaciona de diversa forma con el espectador.

Se trata de cuatro proyectos realizados por mujeres artistas colombianas. Algunas de estas mujeres han puesto sus cuerpos por tierra, pero en esta ocasión, esos cuerpos son autónomos y tienen agencia. De esta manera, esa posición es una opción, no el resultado de una imposición. La elección de la posición, por otra parte, es una declaración, por ejemplo, de formar parte de, de sentirse parte de la tierra, del territorio y de los seres y entidades que allí habitan. Sostengo que ese agacharse, arrodillarse, acostarse que voy a mencionar, explora posibilidades de relacionarse con la tierra, con el territorio, con lo bajo y la bajeza, no separatistas, no excepcionalizantes y, creería yo, no humanistas. Buscan, plantean y examinan expresiones de diálogo y hermanaje con aquello que está en lo bajo. También se levantan, pero en esa expresión no quiero que se entienda una frase victoriosa ni altisonante, pues estaría habitando el paradigma del Binarismo Espacial Cartesiano. Quiero ser meramente fenomenológica y descriptiva. Entonces, hecha esta aclaración, retomo. También esos cuerpos se levantan y lo hacen para reclamar la articulación e imbricación entre su ser y otros seres, -de agua, de tierra, de aire-. Paso pues a comentar brevemente algunas reflexiones sobre esas piezas, a manera de cierre, repitiéndome, y también, quizás, a manera de apertura de otro estudio futuro y que aquí, por contrastación, creo yo, son precisamente confirmatorias de lo expuesto a lo largo de la tesis.

Delcy Morelos es una pintora e instaladora proveniente de una zona de Colombia marcada profundamente por la violencia: Tierralta, Córdoba. En la primera parte de su carrera su obra se caracterizó por el uso del rojo, explorado como color pero también como densidad y como materialidad. Fueron largos años en los que Morelos mantuvo una voz que respondía ante las masacres, acontecidas una y otra vez, sobre poblaciones desarmadas, sobre pueblos empobrecidos, sobre campesinos atrapados entre tres flancos armados. Sus instalaciones, a medio camino entre las formas minimalistas y los despojos orgánicos, invadían el espacio con rojo. Hace ya varios años, Morelos comenzó un segundo gran periodo en el que se adentra en la oscuridad de la tierra; en la conexión entre cuerpo, vida, muerte y territorio; en la vitalidad que esa sombra guarda.

En calidad de editora general del número #19 de la Revista Errata, publicación del distrito en Bogotá, invité a Delcy Morelos a escribir un breve texto sobre su obra actual. En respuesta a la invitación, ella escribió:

Conocí la tierra en forma de abuela: metida en una piel antigua rojo-oscura y misteriosa. Falda larga y profunda, llena de secretos que dibujaban un círculo alrededor de sus pies descalzos. Ese círculo me contenía —agarrada a sus piernas—, fue esa la arquitectura seminal. Mi columna, sus piernas. El mundo esférico llamado planeta Tierra. El microcosmos circular de su falda contenía una vida cotidiana ancestral ya casi extinta, de pura sustancia terrestre.

Su casa tenía el piso de tierra, como de tierra era su piel. La superficie del paisaje se adentraba en nuestra casa, se extendía hacia mi interior, el afuera árido y seco dejaba de ser *afuera*, sutilmente, hasta devenir en el adentro oscuro y fresco. El techo era de paja (antes de ser nuestro techo eran palmas que crecían en el jardín). Las paredes se sostenían

con el tejido de una caña que llaman bahareque, eran paredes de tierra cruda que no duraban eternamente como las de las casas hechas con ladrillos cocidos, sino que se desmigajaban con el paso del tiempo. Usábamos estiércol de vaca para la mezcla de las paredes y también para fertilizar la tierra de la huerta.

Para que en la casa no hubiera tanto polvo se humedecía la tierra con las manos haciendo un movimiento circular hasta cubrir toda la superficie del piso del hogar. De rodillas se realizaba esta noble labor diaria de apaciguar el polvo siempre presente.

Mi abuela cocinaba con leña en su hornilla, el techo de la cocina estaba negro por el humo de muchos años de cocinar. La hornilla siempre estaba encendida, como si la casa fumara igual que la abuela, que fumaba con el fuego adentro de la boca (otra vez adentro) en su silla recostada en un horcón. Tenía mucho tiempo para pensar y fumar los tabacos que ella misma enrollaba y cultivaba en su extensa huerta. Además de fumar sus tabacos también los vendía —un poco de dinero para sus gastos (azúcar para su café)—, y los compraban las vecinas, mujeres, como ella, maltratadas por sus maridos todopoderosos. El tabaco les proporcionaba calor en la boca y el sosiego necesario ante la impotencia y el dolor. Todas fumaban con el fuego adentro, mirando hacia la nada, esperando que el mañana fuera solo un poco mejor (Morelos, 2021:111-119).

Para esa época Delcy Morelos hizo una instalación en la que realizó formas de tierra y melaza, similares a las galletas caseras. Y sí, cada una de esas formas fue llevada a cabo como si de una golosina se tratara. Su olor dulce impregnaba el espacio. Las galletas fueron colocadas sobre bandejas bajas, situación que obligaba a la/ al espectador a agacharse para observar. La instalación se llamó *Enie*, que en lengua uitoto significa precisamente “tierra”. Podríamos decir que se trataba de una ofrenda, de un ritual laico, pero también de la apropiación de prácticas

campesinas e indígenas que recordaban el saber viejo, mil veces repetido, de hacer *amasijos*²¹³, para vender o para el propio consumo, el de las casas, para las familias, para los niños. Para *Enie*, Delcy hizo los amasijos para devolverle a la tierra algo de lo que ella da y debía ser en la forma de algo dulce pues es dulce lo que ella entrega. *Enie* es pintura amasada, escultura/devolución, espacio de pagamento.



Figura 1. Delcy Morelos, *Enie*, 2018. Instalación, NC Arte Contemporáneo, Bogotá.

²¹³ Amasijo es el nombre que se da en Colombia a ciertos elementos de las gastronomías tradicionales a base de harina: arepas, arepuelas, empanadas, carimañolas, masas y otras preparaciones..



Figura 2. Delcy Morelos, *Enie*, 2018. Instalación, NC Arte, Bogotá.

En 2008, Libia Posada produjo *Signos cardinales*, una instalación compuesta por doce fotografías, dos rosas de los vientos, un texto, espacializados en un espacio neutro y clínico. La obra fue resultado del proceso de diálogo y escucha con doce mujeres desplazadas a causa del conflicto armado. Durante varias sesiones, cada mujer narró su historia y describió los caminos que tuvo que recorrer. Con base en las narraciones, Posada dibujó los croquis de los caminos, que luego, en conjunto fueron comparados y cotejados con registros de caminos y mapas oficiales. Fijadas las cartografías de estos recorridos personales, Posada procedió a lavar y preparar los pies de las mujeres para dibujar en sus piernas los caminos recorridos: esos caminos y rutas no convencionales que, por miedo y desesperación, estas mujeres tuvieron que recorrer para salvar

sus vidas. Con ello, Posada honra a estas caminantes, que en sus pies y piernas llevan las marcas del cansancio, del esfuerzo, de la aspereza del camino.

Posada dice:

Los pies son la parte del cuerpo que permite el movimiento y al mismo tiempo parar, plantar, asentarse, llegar. Ampliamente utilizado como unidad de medida natural antes del uso del sistema métrico, el pie, el paso y la zancada constituyen herramientas con las que el territorio colombiano es medido, una y otra vez, por millones de personas que se mueven por "razones de fuerza" a lo largo de los cuatro puntos cardinales. Si el cuerpo es el terreno de representación de la experiencia, viajar sería entonces deslizarse de un mapa a otro y medir, con el cuerpo, un territorio. (Posada, 2014, 218)

Así sus piernas, portadoras de las marcas del camino, se convierten en un mapa; el elemento corporal utilizado para huir se vuelve uno con el territorio atravesado. Si bien estas mujeres fueron despojadas de sus tierras, de sus pertenencias, el dibujo les devuelve esa pertenencia, las vuelve unas con el territorio. El mapa dibujado en sus piernas recuerda su agencia, su lucha y coraje.

Las partes inferiores del cuerpo, marcadas por el contacto con el polvo, el barro y la tierra, son dignificadas y celebradas. Ella escucha las historias y les da crédito, las convierte en testimonio (Lyotard). Libia Posada subvierte el orden de esa cadena antropocéntrica y misógina de imágenes e iconografías que venimos revisando, registra cuerpos no sexualizados, no blanqueados, no estandarizados, cuerpos que no están disponibles. Libia Posada voltea el símbolo.



Figura 3 y 4. Libia Posada, *Signos cardinales*, 2008. Fotografía en blanco y negro y plotter de texto



Figura 5. Libia Posada, *Signos cardinales*, 2008. Detalle.

El detalle que coloco arriba muestra el cuadro de convenciones y de equivalencias que hace parte de la instalación. Allí señala el tipo de caminos emprendidos, las amenazas en el territorio de zonas minadas o de lugares donde han ocurrido masacres; indica a qué número corresponde el desplazamiento al que ha sido sometida cada mujer así como produce un cuadro de equivalencias entre pasos, zancadas en relación con las distancias recorridas.

Por otra parte, Julieth Morales, artista plástica de la etnia Misak propone un performance en el que emplea un *chumbe* para rodear su cuerpo. Explico.

El *chumbe* es una banda o tira tejida que tiene usualmente 3 metros de largo por 10 centímetros de ancho. Éste se encuentra presente en los códigos indumentarios de las etnias Misak, Nasa e Inga, con similares sentidos y significaciones. Las mujeres son las que los tejen y son también las que los portan. Se emplea de diversas maneras, siendo una de ellas amarrada a la cabeza, produciendo un espacio donde cargar el bebé, llevándolo a la espalda. Pero también se usa a la manera de un cinturón, rodeando el centro del cuerpo que es el vientre. El vientre *-uigsa-* es el lugar donde se origina la vida, allí comienzan los hilos del pensamiento (Berrío, 2017:135).

Según investigación realizada por Benjamín Jacanamijoy Tisoy (1993)²¹⁴, diseñador gráfico, en el *chumbe* se expresa la cosmovisión Inga. El patrón genérico, romboidal, alude a los cuatro puntos cardinales. De esta manera, con el *chumbe* se enchumba uno con el territorio, tornando el cuerpo inseparable de éste.

²¹⁴ Benjamín Jacanamijoy Tisoy es de la etnia Inga. El texto sobre el *chumbe* fue su tesis de grado de la Universidad Nacional, sede Bogotá.



Figura 5. Julieth Morales, *Portsik (Chumbe)*, 2014. Fotoperformance.

Dice Julieth Morales:

El chumbe es un tejido realizado por las mujeres en la comunidad misak que tiene distintas funciones y que contiene elementos de la cosmovisión de nuestro pueblo. Dentro de muchas comunidades, este tejido es la trasmisión de un conocimiento a través de los colores y como forma de corrección del cuerpo. Es un conocimiento que se aplica a todos los niños desde su nacimiento hasta los dos años para que crezcan derechos y fuertes. Tomo esta práctica y la aplico en un momento de mi vida en el que mi cuerpo ya se ha formado, así como mis pensamientos y forma de conocer mi entorno. Sin embargo, en esta acción me *enchumbo* para corregir de manera utópica las exigencias tradicionales y para pertenecer a mi territorio sin prejuicios, pero también para exponer una propuesta de

la mujer nueva que se está construyendo, la nueva mujer que queremos para nuestra comunidad²¹⁵.

Cierro este breve apartado haciendo mención a dos obras recientes de la artista Eulalia De Valdenebro: *Frailejonmetría comparada* y *Mapa de relaciones táctiles*, ambas de 2021, piezas que conforman un díptico.

Eulalia De Valdenebro es artista plástica e ilustradora botánica. En cuanto ilustradora botánica, ha trabajado abundantemente con botanistas, biólogos y ecólogos. Parte de su accionar cotidiano tiene que ver con transitar del arte a la ciencia de forma constante. Por conocer la ciencia, De Valdenebro es bastante crítica frente a ella.

Desde hace diez años Eulalia viene trabajando con el páramo, un ecosistema específico de las zonas tropicales andinas, únicamente existente en Costa Rica, Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú, dada la altitud en la que se ubica (2900 m.s.n.m.) No obstante, la mayoría de los páramos se encuentran en territorio colombiano.

Confrontando el *Hombre de Vitruvio* y teniendo como subtexto la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada²¹⁶, Eulalia reversa la lógica de la pieza leonardiana. Primero: El referente que se toma como matricial en este trabajo de anatomía comparada es un espécimen vegetal, un frailejón, en lugar de serlo el cuerpo humano, como era habitual en los siglos XVIII y XIX, fechas a las que De Valdenebro hace alusión con su obra. Segundo, el

²¹⁵ Texto de la ficha técnica de *Chumbe*, obra incluida en la muestra *Tiempo de escucharnos*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Julio 2022.

²¹⁶ La Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (Llevada a cabo en lo que hoy es Colombia, desde 1783 a 1816 con un breve intervalo), conforma la cuarta expedición botánica adelantada por la Corona española en territorios americanos. Dirigida por el médico gaditano, minerólogo, experto en quinas y botanista José Celestino Mutis, tuvo como resultado 6500 ilustraciones botánicas y vinculó a 60 artistas ilustradores (Bleichmar, 2012:27-61). Este acervo extraordinario se encuentra desde el siglo XIX en custodia del Real Jardín Botánico de Madrid. La expedición botánica, como la llamamos, marca de forma profunda la actividad plástica en Colombia.

ejemplar humano que se escoge como referente es un cuerpo femenino, el de la artista. Tercero: Este ejercicio cuasi científico no busca en ningún momento sacar como conclusión uno o más datos que sean aplicables a la generalidad de los frailejones o a la generalidad de las mujeres. Los datos que de la comparación surgen son aplicables únicamente a los dos especímenes en cuestión.

Lo primero que hace Eulalia es establecer una relación con un frailejón, cuerpo a cuerpo, sangre a savia. Ella emplea la frase “relación 1:1” afirmando que entre ella y el frailejón se construye una relación afectiva, relación que es de ida y vuelta. A lo largo de un año va al páramo cada quince días. Retrata minuciosamente un frailejón. Registra la espeletia evitando concienzudamente la distorsión de forma y tamaño que produce la mirada oblicua o escorzada. El trabajo es arduo: en el páramo llueve en abundancia, la velocidad de los vientos es fuerte²¹⁷, las temperaturas pueden bajar bastante y frecuentemente hay neblina. En algunas jornadas no se logra trabajar. Toca recoger el campamento, guardar los papeles y caminar de regreso sin ningún adelanto. En otras ocasiones, la jornada es fructífera y se logra dibujar una inflorescencia, una hoja. De ahí que cada elemento que emplea Eulalia en la elaboración del proyecto debe ser transportable, plegable y relativamente liviano. Por otro lado, cuando los lleve a Europa para sustentar su tesis-pues estos dos trabajos forman parte de su tesis doctoral en París 8-, los formatos de los papeles tienen que ser portables y plegables para facilitar ese otro viaje²¹⁸.

²¹⁷ En el páramo de Chingaza, por poner ese ejemplo, el viento puede correr a 10 kilómetros por hora y la temperatura puede llegar a descender hasta a dos o tres grados centígrados bajo cero. En términos muy cortos de tiempo, puede pasar de hacer un día cálido a llover torrencialmente.

²¹⁸ Eulalia De Valdenebro se ríe cuando me habla de los formatos de estas dos piezas, pues los problemas e inconvenientes que ella proyecta, deben parecerse a los que hubieron de enfrentar los dibujantes botánicos del siglo XVIII y XIX. La idea de piezas plegadizas y portables, por otra parte, también aproxima sus trabajos a las cartas y mapas por razones similares. En medio de ambos contextos, las acciones de caminar, subir montaña, encontrar los especímenes botánicos, retratarlos, terminar las piezas de manera precisa, exacta y minuciosa, y luego proceder a guardar el documento y hacerlo llegar al antiguo continente, eran (y son) tareas abrumadoras, riesgosas y agotadoras, cada una de ellas. A esto se debe agregar una exigencia que ella se autoimpone: la ilustración botánica no debe por ningún motivo, implicar la mutilación o el desarraigar la planta o el espécimen. Así que su operar debe darse siempre *in situ*.

Finalmente Elulalia retrata al frailejón, empleando la minuciosidad y pormenorización que podrían llegar a tener los dibujantes de la expedición Botánica ilustrados. Y se retrata junto a él, fundida con él, borrando cualquier indicio de superioridad; buscando las similitudes, la hermandad entre los cuerpos en lugar de las diferencias.



Figura 6. Eulalia De Valdenebro, *Frailejonmetría comparada*, 2021. Acuarela y lápiz sobre papel. Col. de la artista.

Una segunda obra que forma díptico con la anterior es el *Mapa de relaciones táctiles*. Buscando llevar hasta el delirio el objetivo de hacer anatomías comparadas, ejercicio tan presente en la ciencia europea de los siglos XVIII y XIX, Eulalia realiza un mapa, que llevará a cabo siempre en el suelo, el mismo plano de inmanencia de la planta y de ella misma.

En botánica, para llevar a cabo una ilustración se busca un módulo, un fragmento constante que pueda servir de elemento referencial fijo para representar proporcionalmente el resto de la planta. Eulalia emplea la misma lógica para encontrar el módulo común entre el frailejón y ella. Mide el frailejón por medio de una cuerda, evitando usar el metro, y esa medida la traslada a su cuerpo. Saca improntas de diferentes partes del cuerpo del frailejón y del suyo propio. Estas comparaciones arrojan múltiples módulos comunes entre ambos cuerpos, igual de arbitrarios, por otra parte, que los que emplea la ciencia.

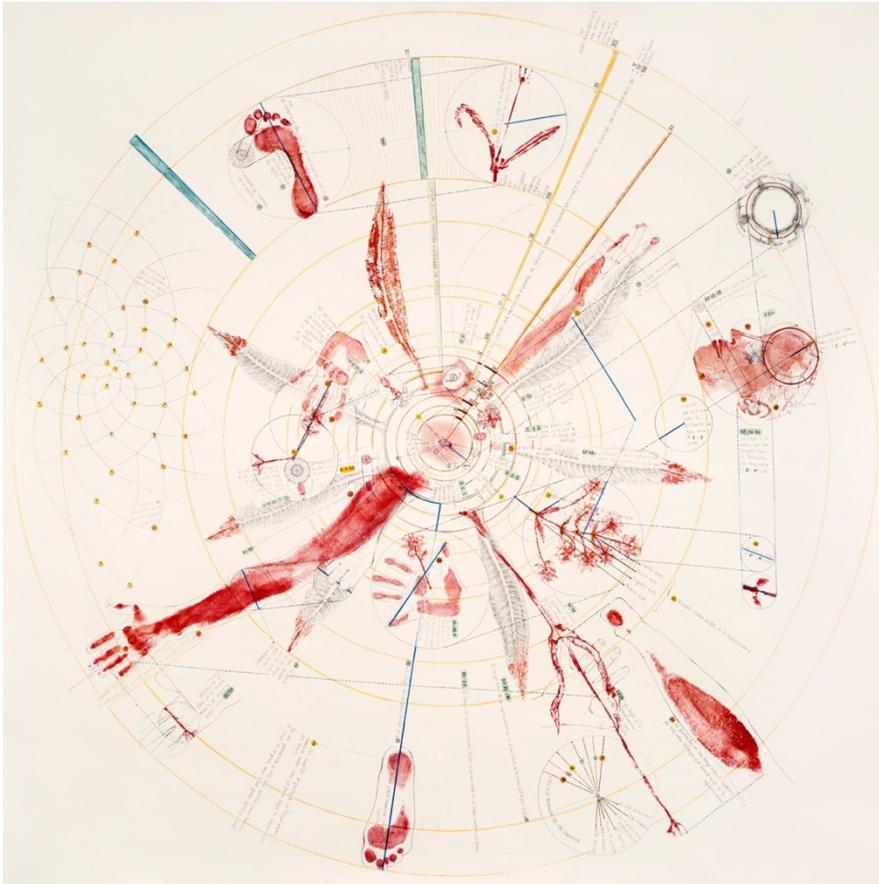


Figura 7. Eulalia De Valdenebro, *Mapa de relaciones táctiles*, 2021. Acuarela y lápiz sobre papel. Col. de la artista.

Finalmente, el *Mapa de Relaciones táctiles* es la justificación de una anatomía comparada entre un espécimen humano y un espécimen de frailejón. En esa medida, propone el reverso inutilizable por la ciencia, que procura trazar universales, en los que diferentes especímenes logren caber. El Mapa es la afirmación de lo específico, de lo particular.

A modo de cierre.

Habiendo revisado estos cuatro casos, quisiera hacer unas últimas reflexiones.

A propósito del género desnudo:

Quisiera señalar el interés que tengo de continuar esta investigación visitando los Museos Nacionales de América central y del sur para identificar piezas en las que se haga presente el *binarismo espacial cartesiano*. Particularmente, me interesa identificar los primeros desnudos realizados o presentados en cada país. De allí en adelante, me gustaría investigar de qué manera los discursos de nación de los países recién independizados se relacionaron con esos desnudos, cuales fueron las reacciones ante ellos, qué argumentaciones se desarrollaron para hablar de dichas obras.

Una segunda ruta de exploración que desearía investigar tiene que ver con un tema que se anuncia en la presente investigación, pero de forma tangencial: el tema orientalista, claramente inscrito dentro del *binarismo espacial cartesiano*.

El orientalismo tuvo exponentes abundantes y destacados en Europa, particularmente en la segunda parte del siglo XIX. Para ese momento, muchos artistas latinoamericanos viajaron y recibieron instrucción en escuelas y academias europeas, luego regresaron a sus países de origen, portando piezas orientalistas realizadas en Europa o, habiendo incorporado el tema y el interés por el mismo, realizaron piezas en nuestro continente señalando dicho imaginario.

Las peculiares imbricaciones entre la ansiedad de blanqueamiento, por una parte, y la nordomanía²¹⁹, por otra, pusieron a andar formas singulares de colonialismo interno en América Latina.

El estudio de esas piezas y de los periplos de sus autores permitiría, por una parte, aportar al conocimiento sobre el orientalismo en América Latina. Sería de interés identificar qué

²¹⁹ Término acuñado por José Enrique Rodó y que hace alusión al “esfuerzo de las élites criollas de la periferia para imitar los modelos de desarrollo provenientes del norte, mientras reproducían las antiguas formas de colonialismo” (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007:14).

variaciones conceptuales o formales tienen las obras orientalistas realizadas en América y en qué son similares a las realizadas en Europa por la misma época. Por otra parte, ofrecería información útil el conocer qué países Latinoamericanos no tuvieron esta clase de propuestas plásticas. Finalmente, plantearía la pregunta de como el orientalismo se asoció con el racismo, el antropocentrismo y los discursos nacionalistas.

A propósito de tecnologías del género:

La hipótesis que deseo dejar planteada es que las tecnologías del género se refuerzan entre sí, se blindan a través de la redundancia, de la repetición, de la iteración. Desde el arte también podrían ser desplegadas en términos de tecnologías de racialización. Invitaría a posteriores investigadoras e investigadores a pensar las relaciones entre tecnologías del género y *tecnologías de racialización*, que propongo, se eslabonan para producir un yugo social que mantiene, por una parte, el binario jerarquizante hombre/mujer y por otro el binario igualmente jerarquizante y subalternizante, Europeo/no Europeo.

Finalmente, como resultado de un entretejido apretado entre tecnologías del género y tecnologías de racialización, veo construirse *tecnologías de hominización*. Invitaría a posteriores investigadoras e investigadores a pensar si tal imbricación puede tener sentido y ser argumentada desde el arte. La consecuencia lógica de ello sería la construcción de argumentos y discursos de excepcionalización de los humanos.

GLOSARIO

En el presente apartado, para facilitar la lectura del texto, he colocado un glosario de términos de uso frecuente en el texto.

Binarismo diferente de Dualismo: En algún momento del desarrollo de esta tesis empleé el término dualismo, no obstante Rivera Cusicanqui y Segato me hicieron repensar el empleo del término. Para Silvia Rivera Cusicanqui, no hay que confundir dualismo con binarismo. El binarismo es occidental. Éste entiende a la sociedad dividida en dos sectores poblacionales, en donde el de las mujeres no cuenta, es producido como inexistente. Por contraste, en las sociedades precolombinas y en las comunidades indígenas suramericanas, la distribución social presenta una organización dualista, jerárquica, en cuyo orden, la mujer es subordinada pero su opinión y punto de vista son tenidos en cuenta. (ALICE CES, 2014).

Coincidiendo en varios aspectos con Rivera Cusicanqui, Rita Laura Segato plantea que en la modernidad no hay dualidad, hay binarismo. Mientras en la dualidad la relación es de complementariedad, la relación binaria es de suplementaridad, esto es, un término suplementa -y no complementa- al otro. Cuando uno de esos términos se torna “universal”, es decir, de representatividad general, lo que era jerarquía se transforma en abismo, y el segundo término se vuelve resto: esa es la estructura binaria, diferente de la dual. (Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, 2013:89).

Binarismo espacial cartesiano: Este término compuesto emplea la palabra binario, entendida desde las argumentaciones de Rita Laura Segato y Silvia Rivera Cusicanqui. Hace referencia a una cierta forma de estructurar el pensamiento y la sociedad que se ampara en la división en pares opuestos, el segundo de los cuales está siempre marcado: Cultura/Naturaleza,

Occidente/Oriente, Hombre/Mujer, siendo el segundo término siempre falente o de menor valía. Menciono la idea de espacialidad en tanto hago referencia a una posicionalidad del cuerpo humano en el espacio y en relación con las coordenadas arriba/abajo en un cuerpo sometido a la ley de gravedad. El tercer término, cartesiano, hace referencia al nombre que le da Martin Jay a uno de los tres regímenes escópicos de la modernidad, el que corresponde al Renacimiento, el cual denomina *Perspectivismo cartesiano*. Binarismo espacial cartesiano en esta investigación se refiere a una forma de representar que somete el espacio y los cuerpos a una retícula. Hago énfasis en el módulo primario, el eje vertical/horizontal. En términos simbólicos, hago referencia a un mito moderno que entiende la forma humana como un cuerpo erguido, posando los pies sobre el suelo o el plano horizontal de la tierra.

Canon: La palabra canon tiene diversas acepciones. El término en griego significaría vara, medida, norma, regla, cordón. En términos conceptuales, remite a tres acepciones. La primera de ellas, referida a la *Biblia*, tiene que ver con qué libros son canónicos y cuales no lo son. En términos culturales, refiere a lo más excelso de una cultura dada en una época dada. En tercer término, tenemos la acepción de canon en cuanto a modelo ideal del cuerpo humano. Se da a Policleteo el viejo (siglo V a. C) la autoría del Doríforo, que pasará a la posteridad por establecer en la antigüedad el canon de las proporciones del cuerpo del hombre. También por ser la escultura que presenta por primera vez un *contrapposto*. La idea de belleza que se expresa en un cuerpo canónico está relacionada con exactitud, proporción y buen número.

Escopocentrismo u. ocularocentrismo: Régimen de pensamiento que relaciona la idea de conocimiento con los ojos y la operación de ver. El escopocentrismo entiende que el sentido de la vista es el más humano de los sentidos quedando los demás asociados con la animalidad y la instintualidad. Martin Jay menciona la numerosidad de metáforas relacionadas con la vista como

medio de acceder al conocimiento, que puebla el lenguaje. Para algunos autores, como Henri Lefebvre es el régimen sensorial que prima en occidente.

Feminismo interseccional: Aun cuando la idea de una estructura social en la que se cruzan categorías sociales que ofrecen motivos de discriminación o de privilegios por diferentes razones, existe probablemente desde el siglo XVIII, la idea de interseccionalidad fue convertida en una herramienta crítica por parte de Kimberlé Crenshaw, quien lo comenzó a utilizar hacia 1989. En varias ocasiones Crenshaw ha planteado que la idea le surgió ante un caso legal, DeGraffendroid vs. General Motors²²⁰, en el que cinco mujeres demandaron a la empresa automotriz por haberlas discriminado de forma compuesta: por mujeres y por negras. Los tribunales norteamericanos se negaron a considerar la existencia de una discriminación compuesta, esto es, la superposición de varias categorías sociales desde las cuales se produce discriminación sobre el mismo sujeto. Crenshaw se interesó en el caso y llevó a cabo varios artículos dando a pensar la complejidad de las estructuras ideológicas que dan o quitan privilegios en una sociedad. De sus reflexiones se sucedió la siguiente idea: existen múltiples dimensiones de opresión sufridas por ciertos sectores de la población en una sociedad dada. Crenshaw y más adelante hooks, señalan particularmente de las opresiones por razones de raza, clase y género. Posteriores elaboraciones de la interseccionalidad, pertenecientes a la denominada cuarta ola del feminismo, agregarán a las categorías nombradas, las de religión, edad, peso, capacidad física y mental. Por mi parte, encuentro que el feminismo interseccional permite entender dimensiones extraordinariamente complejas de los ejercicios de estigmatización y exclusión, no obstante, siempre está enfocado en los seres humanos. Mi comprensión de la interseccionalidad es ampliada y a las categorías

²²⁰ En este enlace se puede consultar la declaración del tribunal. <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/413/142/1660699/>

mencionadas más arriba agrego las de *reinismo* y el *especismo*. Un elemento que me interesa profundamente de la interseccionalidad es la vocación política que subyace a la idea de construir solidaridades y coaliciones entre distintas minorías y comunidades subalternizadas, maltratadas y violentadas. Entiendo que el mismo aparato argumentativo ha ejercido violencias sobre la mujer, sobre los otros de la modernidad, sobre los animales otros que humanos, sobre los seres vegetales, sobre los llamados no vivientes²²¹.

Lo disponible. En varios momentos de la tesis hago referencia a aquello que es o está disponible. Por ejemplo, los cuerpos de las mujeres en una sociedad patriarcal colonial son cuerpos a disposición. Esta noción de la construcción social de la disponibilidad material, simbólica, económica de ciertos cuerpos es parte fundamental del sistema colonial y del capitalismo en sus diferentes momentos. La máquina antropológica que describe Agamben, es uno de los reguladores de la arbitraria, contingente y oportunista decisión política acerca de qué cuerpos, cuando y por qué son cuerpos a disposición. Creo y lo expongo así en este documento, que en Occidente esa situación de exposición a la disponibilidad comienza con un proceso de estetización, de apropiación por medio de la imagen y las representaciones (poéticas, literarias etc), que pasan posteriormente, a la apropiación física y material de aquello o aquella que ha sido dispuesto en la balanza de lo definido como disponible. En el caso de un país tremendamente confesional, creo importante mencionar que los libros de la *Biblia* fueron argumentos inapelables durante siglos respecto a la situación del hombre ante un mundo a su disposición. En su texto *Lo indisponible*, el pensador alemán Hartmut Rosa describe cuatro dimensiones de la disponibilidad

²²¹ Un juicioso estudio de la interseccionalidad, sus orígenes y sus expresiones contemporáneas lo realiza Mara Viveros Vigoya en *Debate Feminista*. (2016: 1-17).
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300603>

que considero, ayudan a entender el entrecruce de estrategias y actuaciones que refieren a esta relación de poder (2020:29-31). 1.

“Poner a disponibilidad significa hacer visible o cognoscible, expandir el conocimiento de *lo que está ahí*. 2. Poner a disponibilidad significa también poner (físicamente) *al alcance* o hacer *accesible*. 3. Intento de *volver dominable* o *poner bajo control* un segmento del mundo. 4. Dimensión (técnica y política) del dominio del mundo, *volver utilizable* o *puesta al servicio de*. Detrás de la noción de disponibilidad hace presencia un régimen economicista que ve en lo otro un recurso y una vía para el propio lucro, el propio goce y beneficio.

Sería posible, quizás, plantear que la idea de disponibilidad vaya enredada con la de individualidad. El afán por definir disponibilidades en una economía simbólica que se defina desde la idea de individualidad. Lo pienso poniendo en consideración comunidades que se entienden como inseparables del territorio o del río o de otros seres y entes. Dentro de esa cosmovisión las cosas y seres no están a disposición, entran dentro de un juego de intercambios en los que se tiene en cuenta la voluntad de lo otro como parte del éxito de la supervivencia (Ulloa, Viveiros de Castro, Escobar). Desde el punto de vista ecofeminista, cuando se introduce la idea de naturaleza, estará seguida por la asociación con una fuente gratuita e inacabable de recursos y de oportunidad de explotación (Warren, 2003). La mirada colonialista entendió los territorios colonizados y a los vivientes que en ellos habitaban como materia disponible, un ejemplo de ello fue la trata trasatlántica.

Los condenados de la tierra: El autor martiniqués/francés Frantz Fanon, discípulo de Aimé Césaire, escribió su último libro *Los condenados de la Tierra*, en 1961, en plena lucha

contra la enfermedad que tomaría su vida- leucemia-, sin alcanzar a verlo publicado. Con prefacio de Jean-Paul Sartre, el texto tuvo un gran éxito y podría decirse que influyó y ha influido de forma importante en el pensamiento crítico, en los Estudios Subalternos, en los estudios PostColoniales, en pensadores como Said, Foucault o Spivak. La guerra entre Francia y Argelia le da espacio a Fanon para generar una profunda reflexión respecto al colonialismo, a las estrategias de sometimiento implementada por los países colonizadores respecto de los pueblos colonizados. Fanon señala la racialización y deshumanización que el colono hace del colonizado. Dice: “Cuando se percibe en su aspecto inmediato el contexto colonial, es evidente que lo que divide al mundo es primero el hecho de pertenecer o no a tal especie, a tal raza” (Fanon, 1972:23). En la presente investigación se emplea la frase *condenados de la Tierra*²²², nombre del libro de Fanon, modificando parcialmente el sentido, en cuanto esos condenados de la Tierra incluyen subalternizados y subyugados humanos y no humanos y de esta manera, no sólo tiene en cuenta el racismo, sino que incluye el especismo y el reinismo. Interesa a quien escribe que la frase enmarca espacialmente esos ejercicios de poder y dominación en el planeta, aterrizando la discusión.

Patriarcado²²³: Podría definirse el patriarcado como un sistema político en el que una parte de la población es sometida en base a la diferencia de género. Complejizando la definición,

²²² La frase la toma Fanon del primer verso del himno *La Internacional*, escrito en 1871 en francés por el ex comunero Eugène Pottier.

²²³ Coloco acá la definición que de patriarcado arroja el DRAE. Es de notar que cada una de las seis entradas parecen hacer referencia a un tiempo lejano y ajeno en el que una situación aislada tenía lugar. Por otra parte, enfatizo la entrada número cinco por ser la epítome del negacionismo del patriarcado existente en el mundo de hoy y en la mayoría de nuestras sociedades.

5. m. Sociol. Organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje.

podría decirse que el patriarcado es una forma de organización rédica en la que componentes políticos, sociales, económicos, culturales y religiosos se imbrican para mantener un orden inequitativo en el cual el poder y los privilegios los detentan los hombres, mientras las mujeres son sometidas. Para Rita Laura Segato, se trata de la forma más arcaica de ejercicio político y de poder (2016:18). El Patriarcado ha mantenido su impostura de universalidad y de necesidad desde órdenes simbólicos diversos como los mitos, las religiones (Dolors Reguant citada en Varela, 2008: 143-144), el arte y los cánones culturales (Parker y Pollock, 2021; Pollock, 2013 y 1999). Para Luce Irigaray, el patriarcado propone “sistemas genealógicos exclusivamente masculinos”, ignorando los linajes femeninos. Así, el orden patriarcal “se organiza por el sometimiento de una genealogía a la otra” (1992:14). Mira Schor hará notar que esta estrategia es de vital importancia en las narraciones de la historia del arte. El linaje masculino (Schor, 2007; García, 2019) será el que se señale, el paso de saberes y experticias de maestros a discípulos, ignorando la existencia de una herencia desde el linaje materno, en este caso, de maestras a discípulas. Schor agregará que, en los discursos de la crítica del arte contemporáneo, rara vez se resalta la relación entre un/una artista y una mujer artista precedente, mientras, generosamente se señalan los artistas masculinos antecedentes. Este trazado mantiene herméticamente sellado el mundo del arte, a las articulaciones y conexiones relacionadas con las mujeres artistas y su aporte. Finalmente, teniendo en consideración la predominancia del catolicismo en América Latina y la incidencia de la curia y de las órdenes religiosas en la institución familia y en los sistemas educativos, me resulta de interés el comentario de Varela acerca de los escritos teológicos feministas, que “aceptan un presupuesto doble: por un lado, que la raíz de la opresión

6. m. Sociol. Período de tiempo en que predomina el patriarcado.

<https://dle.rae.es/patriarcado>

de las mujeres está en el patriarcado, y por otro, que el judaísmo y el cristianismo constituyen la base del patriarcado occidental” (Varela, 2008:266).

Perspectivismo cartesiano: Tomo esta noción del pensador e investigador norteamericano Martin Jay. Éste ha dedicado una parte importante de su vida a entender las relaciones entre la mirada, el ver y los regímenes escópicos en occidente. En cuatro de los capítulos que forman parte del libro *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* y en *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Jay revisa la historia de las formas de ver en occidente, las maneras cómo se ha entendido la representación, e investiga si el ocularocentrismo es o no el régimen de mirada que prima en occidente.

Jay precisa la existencia de tres regímenes escópicos, (tomando el término de Christian Metz²²⁴): *El perspectivismo cartesiano, la manera Kepleriana y la Folie du voir*. El primero tiene su inicio en el Renacimiento, el segundo y el tercero en el Barroco²²⁵.

Nos interesa detenernos un poco en el primer régimen que menciona Jay, esto es, el perspectivismo cartesiano. Este régimen de ver fue desarrollado por Filippo Brunelleschi y Leon Battista Alberti fue su teórico y pedagogo. Aposentado en formulaciones binarias que enajenan al cuerpo de la experiencia visual, el perspectivismo cartesiano separa al observador, activo, de lo visto, pasivo. Este régimen asume el cuerpo como parcelado desde diferentes formas de percepción y distintos sentidos. La “claridad de visión” que de él se obtiene proviene de ejercer la visión con un solo ojo, esto es, eliminando el efecto de tridimensionalidad que da la visión

²²⁴ Christian Metz es el autor al que se debe la noción de régimen escópico. Introduce la noción para explicar el cine, muy de la mano de teorías psicoanalíticas influenciadas por Freud y Lacan. Lo hace en el ensayo “Régimen escópico del cine”, el cual forma parte de su libro *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* (2001:74-77), publicado por primera vez en 1977. Metz considera, sin desarrollar tanto la idea, que el espectador cinematográfico puede habitar varios regímenes, en el momento en el cual ve un filme.

²²⁵ A mi modo de ver en realidad podríamos hablar de seis regímenes escópicos, pero esta discusión excede los alcances de la presente tesis.

estereoscópica. Por otra parte, la composición, que cubre el proceso de su elaboración, está conformada por la sumatoria de fragmentos, ficcionalizados en la forma de una unidad.

Esta combinación de factores contribuye a la elaboración de un espacio abstracto, isótropo, rectilíneo y uniforme (Jay, 2003: 225), dentro del cual habita la imagen. La naturalización de ese sistema a lo largo de siglos ha dado como resultado la creencia en éste como particularmente exitoso en tanto su capacidad de dar cuenta de forma fidedigna de la realidad objetiva.

En el plano del cuadro, la percepción es sometida a unas variables provenientes de la geometría, desde dónde las matemáticas dominan al mundo y a la realidad visible. Para Jay, se puede establecer aquí un paralelismo entre Platón y Descartes. El artista, más que hacer una representación desde sus ojos y de lo que percibe, lo hace desde “el ojo del espíritu”, siguiendo a Platón, el de “la pureza de una óptica que está fuera de la experiencia real” (2003:248).

Este procedimiento sistematizado será el que se enseñe en las academias de arte en los siglos XVII-XVIII y XIX. El XX empleará diversos sistemas representacionales y este será uno de ellos. Desde luego con ajustes y modificaciones, continuará enseñándose en las escuelas de arte del siglo XX. Fue el procedimiento que se me enseñó en la Escuela de artes de la Universidad Nacional. Como idea de representación, continúa siendo un paradigma vigente que permea imágenes expresadas en los discursos más variopintos. Este sistema es globalizado y colonial. Produce un lugar sin lugar e internacionaliza una forma de ver.

Tecnología del género: Teresa de Lauretis en 1987 plantea la categoría *Tecnología del género*, teniendo como punto de partida la idea de *tecnologías del sexo* de Michel Foucault, arrojada por el autor en *Historia de la Sexualidad, tomo I, la voluntad de saber* (2005). Así pues, de Lauretis plantea la existencia de tecnologías del género, entendidas como diversas estrategias

y dispositivos empleados para mantener el *status quo* de una sociedad estructurada bajo la diferencia sexual (hombre/mujer). Este sistema jerárquico y desigual, emplea igualmente las nociones esencializadas de *masculino* y *femenino*, con las que se califica lo que los cuerpos son y lo que los cuerpos hacen. En el caso del arte, no deja de sorprender el empleo que se hace-aun hoy día- de la calificación y adjetivación de una obra como etiquetable bajo una u otra opción. Siguiendo a Judith Butler, desde el lenguaje nacemos como sujetos generizados en sistemas ideológicos cuya operatividad nos precede. De Lauretis desarrolla esta idea en su libro *Tecnologías del género* (1987) y luego en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (2000), libro en el cual un capítulo es precisamente ese: *Tecnologías del género*. Rozsika Parker y Griselda Pollock, recogiendo la propuesta de de Lauretis, dirán que la Historia del arte es una tecnología del género (2021:30).

Tesis de la Excepción humana: En 2009 el filósofo francés Jean-Marie Schaeffer publicó un libro denominado *El fin de la excepción humana*. En este, Schaeffer plantea la existencia de un discurso occidental que excepcionaliza al humano y hace de su existencia, más valiosa e importante que la de cualquier otro ente en el planeta. Esta tesis, como la denomina Schaeffer, ha sido posible gracias a cuatro afirmaciones, las que se articulan e imbrican entre sí constituyendo una estructura blindada a la crítica y a la interrogación.

Las afirmaciones de las que habla Schaeffer son: la ruptura óptica, el dualismo, el gnoseocentrismo y el antinaturalismo. Con ruptura óptica hace referencia a la creencia en la separación fundamental entre humanos y demás vivientes. Según esta afirmación, los humanos por su mismo ser son irreducibles a “la vida animal como tal”. Diciéndolo de otra manera, los humanos son animales, pero mucho más que eso. Según la tradición judeocristiana, son el ente más cercano a lo divino en la tierra. En las narraciones bíblicas, por ejemplo, se verificó la

expansión de la idea del humano como ser hecho a imagen y semejanza de dios. Esta narración que divinizó al hombre, lo inscribió también como soberano de lo creado. Más adelante, otras narraciones, ya no provenientes de libros sagrados sino de textos filosóficos y científicos, trasladaron ese relato a discursos racionalistas, investidos de la autoridad del saber argumentado. En operaciones laicizantes, el relato convirtió al humano en origen y fundamento de su propia excepcionalidad (Schaeffer, 2009: 38).

La segunda afirmación concibe el mundo desde un régimen dualista que separa el cuerpo de la mente, la materia del espíritu. Este dualismo, verificable al interior del sujeto, enaltece el ser espiritual, el cual lo confirma como humano, mientras su ser corpóreo lo aproxima a los demás seres. La segregación del cuerpo, entendido éste como componente animal del humano, ha dificultado de manera dolorosa el diálogo con éste, la reconciliación con sus olores, con sus fluidos, su sexualidad.

El tercer eje que menciona Schaeffer es el gnoseocentrismo, esto es, la afirmación de la capacidad teórica como la más importante característica de una vida propiamente humana. En el marco de esta idea, la corporeidad implicaría una exterioridad radical, no propiamente humana, un componente escindible y no característico.

El último de los componentes señalados por Schaeffer es el antinaturalismo. Más que una afirmación, este parece una negación. Identifica al humano a través de sus peripecias cognitivas, culturales o lógicas, pero no biológicas o fisiológicas. Si se siguiera esta línea discursiva, se encontraría el/la investigadora con el hecho de que es discontinuista, en cuanto que plantea la no unidad genealógica entre las formas de vida.

Para Schaeffer hoy día no es posible seguir sosteniendo esta ficción. La necesidad de reconocer que compartimos el planeta con otros seres igual de excepcionales, los animales, las

plantas, las bacterias, y el momento histórico en el cual estamos atrapados: la crisis ambiental, el calentamiento global, la pérdida de biodiversidad, hacen necesaria una reflexión a la que siga un cambio de paradigma y éste es urgente.

A esta Teoría de la excepción humana añadiría yo algo que Schaeffer no menciona, dentro de la excepcionalización humana hay humanos que caben y otros que quedan por fuera. La teoría de la excepción humana deja por fuera muchos humanos, nunca del todo asumidos como tales: las mujeres, las personas de color, los indígenas, trans, las personas con otras capacidades físicas o con otras inteligencias y los que habitan los bordes extremos de la edad: los cuerpos infantiles y los cuerpos ancianos. Desde luego esto estará rodeado de matices específicos, epocales y socioculturales. Los feminismos negros, por dar un ejemplo, reaccionarán críticamente respecto a las feministas blancas que en las dos primeras olas del feminismo hablarán desde el privilegio de pertenecer a las supremacías blancas.

BIBLIOGRAFÍA

Vestíbulo

Benjamin, Walter (2005). Pequeña historia de la fotografía. En *Sobre la fotografía*. Pre-textos.

_____ (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca.

Escallón, María Elvira (julio-diciembre de 2015). “De lo que sin metáfora nos ha caído del cielo”. Una presentación del Pequeño Museo del aerolito de Santa Rosa de Viterbo. En

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 10(2), 217-224.

Fanon, Frantz (1963). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura económica.

Foster, Hal (2008). *Dioses prostéticos*. Akal.

Instituto Colombiano de Bienestar Familiar ICBF (s.f.).

https://www.icbf.gov.co/cargues/avance/docs/decreto_0999_1988.htm

Santa Fe Debate Ideas (27 de octubre de 2017). *Rita Segato / Eva Illouz. El impacto del capitalismo en la vida del siglo XXI*. [Video de youtube].

https://www.youtube.com/watch?v=8oqqpCAP2iI&t=268s&ab_channel=SantaFeDebateIdeas.

Introducción.

Armstrong, Elizabeth y Rothfuss, Joan (Comp.). (1993). *In the Spirit of Fluxus*. Walker Art Center Minneapolis.

Cardona, Megumi (2019). *Estrategias Cotidianas*. [Tesis inédita]. Pontificia Universidad Javeriana.

- Castellanos Llanos, Gabriela (2003). Sexo, género y feminismo: tres categorías en pugna. En: Tovar Rojas, Patricia (Ed.) *Familia, género y antropología: desafíos y transformaciones*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH-.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoghel, Ramón (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- Castro-Gómez, Santiago.(2005). *La hybris del punto cero*. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Pontificia Universidad Javeriana.
- Cennini, Cennino (1988). *El libro del arte*. Ediciones Akal.
https://www.academia.edu/43333255/Cennino_Cennini_El_libro_del_arte
- Clair, Jean (1995). *Identity and Alterity. Figures of the Body 1985/1995*. La Biennale di Venezia.
- Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (Comp.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Editorial Universidad Iberoamericana.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y el anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora.
- García Galvis, C. (2019). *La mujer y el arte en Colombia: su irrupción en los espacios de formación y exposición, Bogotá 1841-1910*. [Tesis inédita, presentada para optar a título de Doctor en historia], Universidad de los Andes, Bogotá.
- Getty Research Institute (28 jun 2022). *The Polykleitos Problem: Illusions of the Ideal in European Anatomical Images*. [video de youtube]. Professor Lyle Massey.
https://www.youtube.com/watch?v=-3Ckm5eiVQc&ab_channel=GettyResearchInstitute
- Giorgio Martini, Francesco di (1841). *Trattato di architettura civile e militare*. Tipografia Chirio e Mina. <https://archive.org/details/trattatodiarchi00martgoog/page/n26/mode/2up>
- Gombrich, Ernst H. (1990). *Historia del Arte*. Alianza Editorial.

- Huard, Pierre e Imbault-Huart, Marie-Jose (1983). *Iconografía anatómica (fabrica, epitome, tabulea sex)*. Temis.
- Huertas, Miguel (2022). *Mirar conscientemente. Un curso de dibujo sin modelos previos, a seguir*. [Texto inédito].
- Hutcheon, Linda (julio de 1993). La política de la parodia posmoderna. *Criterios*. La Habana. 187-203. http://culturapopular.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/83/2011/06/hutcheon_parodia_posmoderna.pdf
- Jenkins, Bruce (1993). Fluxfilms in Three False Starts. En: Armstrong, Elizabeth y Rothfuss, Joan (Comp.) *In the Spirit of Fluxus*. Walker Art Center Minneapolis. 122-139.
- Krauss, Rosalind (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza editorial.
- Lauretis, Teresa de (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana University Press.
- Lozano Rocha, Ana María (2017). *Humanos/No humanos. Reflexiones sobre el fin de la excepción humana*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Milevska, Suzana (2007). Is Balkan Art History Global? En: Elkins, James (ed.). *Is Art History Global?* Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham and London: Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Mulvey, Laura (2001). *Placer visual y cine narrativo*. En Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad*. Ediciones Akal. 365-378.

- Nochlin, Linda (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En: Cordero, K. y Sáenz I. (comp). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Editorial Universidad Iberoamericana. 17-43.
- Oxford English Dictionary (2023). *Gender*. Oxford University Press.
<https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/77468#:~:text=The%20state%20of%20being%20male,a%20result%20of%20one's%20sex>
- Pacioli, Luca (1509). *La divina proporción*.
<https://matematicasiesoja.files.wordpress.com/2020/04/la-divina-proporcic3b3n.-pdfdrive.com-.pdf>
- Panofsky, Erwin (1982). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid.
- Parker, Rozsicka y Pollock, Griselda (2021). *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Editorial Akal.
- Pollock, Griselda (2013). *Vision y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo editorial.
- Prada, Juan Martín (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Editorial Fundamentos.
- Ramírez, Juan Antonio (2003). *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Siruela.
- Ripa, Césare (1764-1767). *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino*. Stamperia di Piergiovanni Constantini.
- Romero Reverón, Rafael (diciembre de 2007). Andreas Vesalius (1514-1564). Fundador de la Anatomía Humana Moderna. *International Journal of Morphology*, 25 (4). 847-850.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-95022007000400026
- Salvat, Manuel (Dir.) (1983). *Historia del arte colombiano. Volumen 1*. Salvat Editores.

Schor, Mira (2007). Linaje paterno. En: Cordero, K. y Sáenz I. (comp). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Editorial Universidad Iberoamericana. 111-129.

Souza Santos, Boaventura de (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce.

Terranova, Fabrizio (2016). *Story Telling for Earthly Survival*. Ellen Meiresonne. [Documental].

Vesalio, Andrea (1983). *Iconografía anatómica (fabrica, epitome, tabulea sex)*. Temis.

Vigarello, Georges (1999). *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*. Ediciones Cátedra.

Vitrubio Polión, M. (1787). *Los diez libros De Architectura*. Imprenta Real de Madrid. Don Joseph Ortiz y Sanz, traductor del latín.

https://www.sedhc.es/bibliotecaD/1787_J_Ortiz_Sanz_Los_diez_libros_de_M_Vitruvio_Polion.pdf

Wallis, Brian (Ed.) (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal.

Wittkower, Rudolf (1971). *Arquitectural Principles in the Age of Humanism*. Academy Editions.

Capítulo 1. El binarismo espacial cartesiano y el problema de la pose

Aliaga, Juan Vicente y Lebovici, Elisabeth (2001). *Claude Cahun*. Institut Valencià d'Art Modern.

Bhabha, Homi (2007). *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial.

Bois, Yve-Alain (1990). Présentation. Walter Benjamin. Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque. *La Part de l'Oeil*. (6). 10-12.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós.

Cabanne, Pierre (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama.

- Crow, Thomas (2001). Patriotismo y virtud: De David al joven Ingres. en *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Ediciones Akal.
- Darwin, Charles (2004). *El origen de las especies*. LibrosEnRed.
- Debray, Régis (1998). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
https://ia600204.us.archive.org/11/items/ruidolibrebibliografia/Guattari%26Deleuze_mil-mesetas.pdf
- Didi-Huberman, Georges (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Ediciones Cátedra.
- Eaton, Ann W. (2019). What's Wrong With the (Female) Nude? A Feminist Perspective on Art and Pornography. En: *Aesthetics and The Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. John Wiley & Sons Inc. p 266-282.
- Echeverri, Juan Pablo (2001). *El día de tú eres yo me autorretrato. Autorretrato, fotografía e identidad*. [Tesis inédita, microfichas]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Engels, Frederick (2000). *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Marxists Internet Archive. <https://www.elejandria.com/libro/descargar/el-papel-del-trabajo-en-la-transformacion-del-mono-en-hombre/friedrich-engels/488/643>
- Elias, Norbert (2012). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- Ewing, W.A. (1996). *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*. Ed Siruela.
- Fontcuberta, Joan (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.
- Foucault, Michel (1985). *Saber y verdad*. Ediciones La piqueta.
- Freud, Sigmund (1988). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Alianza Editorial. Madrid.

- García Galvis, C. (2019). *La mujer y el arte en Colombia: su irrupción en los espacios de formación y exposición*, Bogotá 1841-1910. [Tesis inédita, presentada para optar a título de Doctor en historia], Universidad de los Andes, Bogotá.
- Goldberg, RoseLee (1993). *Performance Art. From Futurism to the Present*. Thames and Hudson.
- Gould, Stephen Jay (1983). *Desde Darwin. Reflexiones sobre historia natural*. Blume. Madrid.
- Hall, Stuart (ed.). (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University.
- Huertas, Miguel (2014). *De la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia al Programa Curricular de Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia*. [Tesis doctoral]. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Doctorado en Arte y Arquitectura.
- Jones, Amelia (1995). Clothes Make the Man: The Male Artist as a Performative Function. *Oxford Art Journal*. Vol 18 (2). 18-32.
- _____ (Ed.). (2000). *The Artist's Body*. Phaidon Press.
- Rosalind Krauss (1997). *El inconsciente óptico*. Tecnos.
- _____ (1999). *Bachelors*. The MIT Press.
- Livingstone, Jenny (1990). *Paris is Burning*. Miramax.
- Lozano Rocha, Ana María (16 de septiembre de 2022). *Comunicación personal con Alma Montero* (vía internet).
- _____ (12 de julio de 2022). *Comunicación personal con John Mario Ortiz*. (vía telefónica).
- Marchán Fiz, Simón (1994). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna"*. Ediciones Akal.
- Mojito, Manu (enero-junio de 2018). La maldición del travesti. *Revista de Artes Visuales Errata#*. (19) 140-148. Instituto Distrital de las Artes, Idartes. Bogotá.

- Nochlin, Linda (2020). *Situar en la historia. Mujeres, arte y sociedad*. Editorial Akal.
- Pedraza, Zandra (diciembre de 2011). La “educación de las mujeres”: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia. *Revista de estudios sociales*.(41). 72-83.
- Pevsner, Nikolaus (1982). *Las academias de arte*. Ediciones Cátedra.
- Real Academia Española (2022). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/inmundo>
- Riefenstahl, Leni (1938). *Olympia*. Olympia Film.
- Seitz, William (15 de febrero de 1963). What’s Happened to Art? An Interview With Marcel Duchamp on Present Consequences of New York’s 1913 Armory Show. *Vogue*.
https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDE_B013_F051_001/
- Spivak, Eduardo (2006). *El árbol de la vida: Una representación de la evolución y la evolución de una representación*.
- Watelet, Claude-Henri y Levesque, P. C. (1792). *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*. Tomo 5. L. F. Prault Impresor. Impresora de los Agustinos.
- Weiss, Marta (2006). Staged Photography in the Victorian Album. En: Pauli, Lori (Ed.). *Acting the Part. Photography as Theatre*. Pp 81-100. Merrell Publishers Limited.
- Winckelmann, Johann (2011). *Historia del arte de la antigüedad*. Ediciones Akal.

Sala de tribunas inversas para cuerpos por tierra

- 20 Minutos (23 de febrero de 2007). “España se ha quedado un poco atrás” dicen Dolce y Gabbana. *20 minutos Gente*.
<https://www.20minutos.es/noticia/205470/0/dolce/gabbana/anuncio/>

- Real Academia Española (2022). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/inmundo>

2. Capítulo 2. Abrir la imagen, abrir el archivo

ABC Cultura (6 de noviembre de 2009). Marina Abramovic rinde su particular homenaje a Santa

Teresa. *ABC*. https://www.abc.es/cultura/arte/abci-marina-abramovic-rinde-particular-homenaje-santa-teresa-200911060300-1131254902653_noticia.html

Agamben, Giorgio (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

_____ (2016). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Alberti, Leon Battista (1998). *Tratado de pintura*. Universidad Autónoma Metropolitana.

http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2435/Tratado_de_pintura_BAJO_Az_capotzalco.pdf;sequence=1

Alpers, Svetlana (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Blume.

_____ (2018). “Art History and Its Exclusions: The Example of Dutch Art”. En *Feminism and Art History: Questioning The Litany*, editado por Norma Broude y Mary D. Garrard, 183-200. Nueva York: Routledge.

Althusser, Louis (1974). *Ideología y aparatos ideológicos de estado (notas para una investigación)*. La oveja negra.

Banrepcultural (9 de septiembre de 2013). *Recorrido con Jaime Borja por la sala “Los primeros tiempos modernos, siglos XV al XVIII”* [Archivo de video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=oPiYaV0s4Uc&t=392s&ab_channel=Banrepcultural

_____ (13 de abril de 2016). *Así se pintaban las monjas coronadas*. [Archivo de video].

Youtube. www.youtube.com/watch?v=aAcmDBSVdTk&ab_channel=Banrepcultural

_____ (3 de mayo de 2016). *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas. Conferencia inaugural* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=b7m64HaiKrY&t=2132s&ab_channel=Banrepcultural

- Batchelor, David (1997). *Minimalism*. Cambridge University Press.
- Bataille, Georges. (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (1990). Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque. *La Part de l'Oeil*. (6). 13-15.
- Bois, Yve-Alain (1990). Présentation. Walter Benjamin. Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque. *La Part de l'Oeil*. (6). 10-12.
- Bois, Yves-Alain y Rosalind Krauss (1997). *Formless: A User's Guide*. Nueva York: Zone Books.
- Caillois, Roger (1984). Mimicry and Legendary Psychasthenia. *October*. 31. 16-32. MIT Press.
<https://hiw.kuleuven.be/hua/events/hom-seminar/suggested-reading/2-caillois-mimicry.pdf>
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.
- Durero, Alberto (1525 y 1538). *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel un[d] Richtscheyt, in Linien Ebnen vnnd gantzen Corporen. Los cuatro libros sobre medición. (Instrucciones de medición con compás y regla)*. Ver respectivamente enlaces:
<https://archive.org/details/vnderweysungderm00drer> y/o <https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8271>.
- Eaton, Ann W. (2019). What's Wrong With the (Female) Nude? A Feminist Perspective on Art and Pornography. En: *Aesthetics and The Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. John Wiley & Sons Inc. p 266-282.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal
- Foucault, Michel (1985). *Saber y verdad*. Ediciones La piqueta.

- Freedman, Barbara (1991). *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*. Nueva York: Cornell University Press.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid.
- Jaramillo, Pilar (1992). *En olor de santidad. Aspectos del convento colonial 1680-1830. Exposición*. Iglesia Museo Santa Clara.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza editorial.
- Krauss, Rosalind (1997). *El inconsciente óptico*. Editorial Tecnos.
- Leslie, Esther (1997). *Walter Benjamin*. Londres: Reaktion Books.
- Lozano Rocha, Ana María (2019). “Un dibujante + una mujer que posa + una mesa + una pantalla + una cuadrícula o dos cortes en la sustancia del mundo” en Revista MAVAE, Cuadernos de Artes Visuales, Música y Artes Escénicas, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, diciembre 20 de 2019, pgs 158-170. (en línea), disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/26351>.
- Marchán Fiz, Simón (1994). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “Postmoderna”*. Ediciones Akal.
- Marzona, Daniel (2004). *Arte minimalista*. Taschen.
- Mauriceau, François (1668). *Traite des maladies des femmes grosses et de celles qui sont accouchées*. París: Par la Compagnie des libraires.
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513058s/f7.item>
- Merlet, Agnès (1997). *Artemisia* [largometraje]. Première Heure.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

- Mirandola, Giovanni Pico della (2006). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Editorial π.
<https://www.arsvitalis.es/wp-content/uploads/2019/12/Discurso-de-la-dignidad.pdf>
- Montero Alarcón, A., Borja Gómez J., Montero Vallejo, J., Álvarez White, M., Castañeda Galeano S. (2016). *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas*. Banco de la República.
- Museo de Arte Moderno de Medellín (2021). Ficha técnica de *Ejercicios de agrimensura (Orbes)*, de John Mario Ortiz. Museo de Arte Moderno de Medellín
- Nieto Olarte, Mauricio. 2019. *Una historia de la verdad en Occidente. Ciencia, arte, religión y política en la conformación de la cosmogonía moderna*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica-Universidad de los Andes.
- Nussbaum, Martha (1995). Objectification. *Philosophy and Public Affairs*, 24(4). 249-291.
- Pablo III (2003). *Bula Papal Sublimis Deus, de 1537*.
https://web.archive.org/web/20170407025625/http://webs.advance.com.ar/pfernando/Docs/IGLLA/Paulo3_sublimis.html
- Panofsky, Erwin (1982). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid.
- Plata, William Elvis (1 de enero de 2015). Los Dominicos, la Tercera Orden y un orden social. Santafé de Bogotá, siglos XVI-XIX. *Historia y sociedad*. (28). 79-109. Medellín.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/47965/49165>
- Prósperi, G. (2017). La máquina óptica : Lo humano como imagen. EN: M. Cragolini (Comp.). *Quién o qué : Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*. Adrogué : La Cebra. 105-122.
- Ramírez, Juan Antonio (1998) *Duchamp. Love and Death, even*. Reaktion Books.
- Salamanca, Daniel. (15 de agosto de 2013). Una invitación excepcional. *Revista Semana*.
<https://www.semana.com/imprensa/arte/articulo/una-invitation-excepcional/32872/>

Stangos, Nikos (1989). *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma.

Toquica Clavijo, María Constanza (diciembre de 1998). La economía espiritual del convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII. *Fronteras de la Historia*. 3 (3). 37-73.

https://www.academia.edu/70228151/La_Economia_Espiritual_Del_Convento_De_Santa_Clara_De_Santafe_De_Bogota_Siglos_Xviiy_Xviip

3. Capítulo 3. De Durero a Courbet, de Courbet a Duchamp, de Duchamp a Sprinkle o el observador al descubierto

Castro-Gómez, Santiago (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Cixous, Hélène (1995). *La risa de la Medusa*. Editorial Anthropos.

De Duve, Thierry (Ed.). *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. The MIT Press.

Higonnet, Anne (1993). Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia. En Duby G. y Perrot M. (Dir.) *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos sociales*. Tomo 7. 270-295. Taurus Ediciones.

Irigaray, Luce (1985). *This Sex Which Is Not One*. Cornell University Press.

Lauretis, Teresa de (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Ediciones Cátedra.

Liotard, Jean-Francois (2010). *Les transformateurs Duchamp*. Leuven University Press.

Michaud, Stéphane (1993) “La producción de las mujeres imaginarias y reales”. En: Duby G. y Perrot M. (Dir.) *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX. La riuptura política y los nuevos modelos sociales*. Tomo 7. 135-157. Taurus Ediciones

Mulvey, Laura (2001). *Placer visual y cine narrativo*. En Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad*. Ediciones Akal. 365-378

Nochlin, Linda (2020). *Situar en la historia. Mujeres, arte y sociedad*. Editorial Akal.

Ramírez, Juan Antonio (1995) “Duchamp: corps démultiplié, hasard objectif et action” en *Femininmasculin: Le sexe de l’art*. Centre Georges Pompidou. 279-283.

_____ (1998) *Duchamp. Love and Death, even*. Reaktion Books.

Wolf, Naomi (2002). *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. HarperPerennial.

4. Capítulo 4. El caso de una mujer que yace

Albarracín, Jacinto (1899) *Exposición nacional de bellas artes de 1899. Los artistas y sus críticos*. Bogotá, Imprenta y Librería de Medardo Rivas.

Bal, Mieke (1988). *Death and Dissimetry. The Politics of Coherence in the Book of Judges*. The University of Chicago Press.

Berger, John (2002). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.

Bornay, Erika (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*. Cátedra.

Bozal, Valeriano. (1996). “Orígenes de la estética moderna” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I, Balsa de la Medusa.

Butler, Judith y Spivak, Gayatri (2009). *¿Quién le canta al Estado-Nación? Lenguaje, Política y Pertenencia*. Editorial Paidós.

Crow, Thomas (2001). Patriotismo y virtud: De David al joven Ingres. en *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Ediciones Akal.

Derrida, J. (2008). *De la gramatología*. Siglo XXI editores.

Diamant, Anita. (1997). *La tienda roja*. Scribner Book Co.

Di Rosa, Geneviève. (2016). Les illustrations du Lévitte d'Ephraïm de Rousseau ou l'ombre portée de l'image manquante sur la réécriture bibliques et ses transpositions visuelles. En *Rousseau et la Bible: Pensee du religieux d'un Philosophe del Lumieres*. Brill Rodopi.

Domínguez, M.F. (4 de abril de 2019). Epifanio Garay: promiscuidad, fotografía y arte académico en Colombia en el siglo XIX. *Simposio Internacional Colombia, Siglo XIX: Viajes, Intercambios y otras Formas de Circulación*. Panel: *Conocimiento, prácticas y objetos*. Universidad de los Andes. Bogotá.

Fraser, Nancy (2009). *Scales of Justice: Reimagining Political Space in a Globalizing World*. New York: Columbia University Press

Fuchs, E. (2000). *Sexual Politics in the Biblical Narrative. Reading the Hebrew as a Woman*. Sheffield Academic Press.

Grillo, Max. (miércoles 4 de octubre de 1899). Por la crítica. *El Autonomista*.

hooks, bell. (2015). "The Oppositional Gaze. Black Female Spectators" en *Black Looks: Race and Representation*. Routledge.

- Huertas, Miguel (2014). *De la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia al Programa Curricular de Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia*. [Tesis doctoral]. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Doctorado en Arte y Arquitectura.
- Kamuf, P. (2018) Author of a Crime. En *Signature Pieces: On the Institution of Authorship*. Cornell University Press.
- Kavanagh, T. (1982-1983). Rousseau's Le Lévitte d' Ephraïm: Dream, Text, and Synthesis. *Eighteenth-Century Studies, Winter. Vol. 16, (2)* 141-161
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza editorial.
- Lanoir, Corinne (2005). *Femmes fatales, filles rebelles. Figures féminines dans le livre des Juges*. Labor et Fides.
- Las 2 orillas. (14 de mayo de 2021). Me cogieron sólo porque estaba grabando y me manosearon hasta el alma. *Las 2 orillas. Todas las historias, todas las miradas, desde todos los rincones*. www.las2orillas.co/me-cogieron-solo-porque-estaba-grabando-y-me-manosearon-hasta-el-alma/
- López, William. (2005). *La crítica de arte en el Salón de 1899. Una aproximación a los procesos de configuración del campo artístico en Colombia*. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad Nacional de Colombia.
- Mafana, Christine. (2013). *Judges 19: The Story of the Unnamed Woman*. Pangaea Journal. Pangaea Global Connections: Student Views on Globalization <https://sites.stedwards.edu/pangaea/judges-19-the-story-of-the-unnamed-woman/>

Manrique, Pedro Carlos (9 de julio de 1898). Bellas Artes. *Revista Ilustrada: crónica, ciencias, artes, literatura*. Vol. 1 (2), 23-24.

Manuth, Volker (1987). The Levite and his Concubine at the House of the Field Laborer in Gibeah: the iconography of an Old Testament Theme in Dutch Painting of Rembrandt's Circle. *Hoogsteder Mercury*, (6):179-187. <https://hoogsteder.com/publications/journals-and-mercury/mercury/>

Medina, A. (2014). *Procesos del Arte en Colombia*. Tomo I. (1810-1930). Laguna Libros.

Melo, Jorge Orlando (1989). Del federalismo a la Constitución de 1886. En *Nueva historia de Colombia*. Tomo I. Planeta colombiana editorial S.A.

Morgan Lybrary and Museum, The. (consultado en diciembre 28 de 2022). *Manuscript*. themorgan.org. <https://www.themorgan.org/collection/Crusader-Bible/thumbs>

Morgenstern, Mira (2008). Strangeness, Violence, and the Establishment of Nationhood in Rousseau. *Eighteenth-Century Studies*. Spring, 2008, Vol. 41, No. 3. pp. 359-381. The Johns Hopkins University Press.

Museo Nacional de Colombia (2 de febrero de 2002). *La pieza del mes de febrero de 2002. Por las velas, el pan y el chocolate*. Museo Nacional de Colombia. https://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2002/Paginas/Febrero%2002.aspx

_____ (2004). *Colección de pintura. Museo Nacional de Colombia*. Editorial Planeta.

_____ (s. f.). *La mujer del levita de los Montes de Efraim*. Ficha técnica y de identificación de la obra.

- Ríos Lloret, Rosa (2015). *La imagen femenina en la Biblia de Gustave Doré*. Editorial Universidad Cantabria.
- Rousseau, Jean Jacques (s.f.). *Las confesiones*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Edición electrónica de: www.philosophia.cl/.
<https://www.philosophia.cl/biblioteca/Rousseau/confesiones.pdf>
- _____ (2007). *Julia o la Nueva Eloísa*. Akal. Trad: Pilar Ruíz Ortega.
- Royalton-Kisch, M. (2010). *Catalogue of drawings by Rembrandt and his school, 2010, attributed to Rembrandt, cat. no.76*. The British Museum.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Oo-9-67
- TEDx Talks (10 dic 2014). *El caso de la mujer que yace*. Ana María Lozano.
TEDxUniversidsadPiloto. (Archivo de Video). Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=p_1kXwhnZik
- Urdaneta, Alberto (6 de agosto de 1886). Escuela de Bellas Artes en Colombia. *Papel Periódico Ilustrado*. (97), año V: p. 6
- Uribe, M.V. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de La Violencia en Tolima 1948-1964*. CINEP.
- Vásquez Rodríguez, W. (2008). *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: 1886-1899*. [Tesis de Maestría]. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura.
- Velásquez Guadarrama, A., Acosta Luna, O., Castro Benítez, D., Díaz Sánchez, R., Ramírez Rojas, F., Rodríguez Rangel, V., Serrano Barquín, H., León Iglesias, S. (2017). *Discursos de la piel. Felipe Santiago Gutiérrez [1824-1904]*. Museo Nacional de Arte. P 193, 200-202

- Wheelock Jr., Arthur K. (24 de abril de 2014). *Gerbrand van Eeckhout. The Levite at Gibeah, early 1640's*. Entry. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.75164.html#entry>
- Wolf, Naomi (2002). *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. HarperPerennial.
- Wingrove, Elizabeth R. (1998). Republican Romance. *Representations*. (63). 13-38. University of California Press.
- Yebra Robir, Carmen (2015). Las mujeres en el libro de los Jueces y su representación en el grabado del siglo XIX. En: Seijas, Guadalupe. (ed). (2015). *Mujeres del Antiguo Testamento: de los relatos a las imágenes*. (125-158). Editorial Verbo Divino.
- Yee, Gale (2007). *Judges and Method: New Approaches in Biblical Studies*. Fortress Press.

5. Capítulo 5. América desnuda y yacente

- Acosta Luna, Olga. (2009). Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia. *Diego, Frida y otros revolucionarios*. Museo Nacional de Colombia, Bogotá. p 70-96.
- ____ (2017). El “Velásquez mexicano”: Felipe Santiago Gutiérrez en Colombia. *Discursos de la piel. Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Museo Nacional de Arte.
- Alape, Arturo (1984). *De los recuerdos de Fidel Castro. El bogotazo y Hemingway. Entrevistas*. Editorial Política.
- Auqu Lara, J. (julio 24, 1962). No soporto los cuadros... Me fatigan: Obregón. *El Tiempo*.
- Berger, John (2006). *Mirar*. Editorial Gustavo Gili.

Débora Arango mujer valiente (3 de octubre de 1940). *El liberal* [diario]. Bogotá.

Eaton, Ann W. (2019). What's Wrong With the (Female) Nude? A Feminist Perspective on Art and Pornography. En: *Aesthetics and The Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. John Wiley & Sons Inc. p 266-282.

El Espectador (18 de mayo de 2021). “¡Hágale lo que quiera!”: las denuncias por vilolencia sexual en Paro nacional. *El Espectador*.

<https://www.elespectador.com/noticias/nacional/hagale-lo-que-quiera-las-denuncias-por-violencia-sexual-en-paro-nacional/>

El Tiempo (20 de mayo de 2022). <https://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/colombia-el-tercer-pais-con-mas-desplazados-en-el-mundo-673501>

García Galvis, Carlos (2019). *La mujer y el arte en Colombia: su irrupción en los espacios de formación y exposición, Bogotá 1841-1910* [Tesis inedita, presentada ara optar a título de Doctor en Historia]. Universidad de los Andes, Bogotá.

García Galvis, C. y Lozano Rocha A. (2022). *Las mujeres artistas del siglo XIX y comienzos del XX, en los relatos canónicos de la historiografía del arte colombiano del siglo XX: Margarita Holguín y Caro, un estudio de caso.* [Investigación en curso, texto inédito]. Pontificia Universidad Javeriana.

Gutiérrez, Felipe Santiago (1883). *Viaje de Felipe S. Gutiérrez por México, los Estados Unidos, Europa y Sud-América*. Tipografía Literaria de Filomeno Mata-San Andrés y Betlemitas.
http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020000731_C/1020000732_T2/1020000732.PDF

Haraway, Donna (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin with the Chthulucene*. Duke University Press.

Harvard GSD (28 de octubre de 2021). *Daniela Bleichmar. The History of cochineal and the Changing Value of Mexican indigenous environmental knowledge, ca 1500-1800.*

[Archivo de video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=fHV4Mbj7KRI&t=2682s&ab_channel=HarvardGSD

Herrera Morillas, José Luis (2015). Aspectos artísticos del fondo antiguo digital de la Universidad de Sevilla: los frontispicios del siglo XVI. *Anales de Documentación*. Vol 18. N.2. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/46838>

IDMC: Internal Displacement Monitoring Centre. (18 de mayo de 2022). *Country profile: Colombia. Overview 2021*. <https://www.internal-displacement.org/countries/colombia#internal-displacement>

Jaar, Alfredo (2017). *La política de las imágenes*. Ediciones Metales pesados. Santiago de Chile.

Jameson, Fredric (1987). “Foreword” en *On Meaning . Selected Writings in Semiotic Theory*. University of Minnesota Press.

Krauss, Rosalind. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.

_____ (1996). “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza editorial.

Kristeva, Julia (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores. México D.F.

Levine, Philippa. (January 2013). Naked Truths: Bodies, Knowledge, and the Erotics of Colonial Power. *Journal of British Studies*, Vol. 52, N. 1, pp 5-25.

Londoño, S. (1985). *Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango*. Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República. No 4, Volumen XXII, Bogotá.

López, Aura y Sierra, Alberto (s.f.). [artículo *online*]. *Galería El Museo*. Débora Arango. Textos. <https://www.galeriaelmuseo.com/archives/7417/>

Lozano Rocha, Ana María (septiembre de 2021). *Entrevista al Gobernador Misak, Pedro Misak*. Material inédito.

_____ (diciembre 20 de 2019). Un dibujante+una mujer que posa+una mesa+una pantalla+una cuadrícula, o dos cortes en la sustancia del mundo. En *Revista MAVAE Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Vol 15, N. 1. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/26351>

Liotard, Jean-Francois (1999). *El diferendo*. Gedisa.

Magasich, Jorge y De Beer, Jean-Marc (2001). *América mágica. Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del nuevo mundo*. LOM Ediciones. Santiago de Chile.

Medina, Álvaro (julio de 2019). La política, la violencia y sus repercusiones en el arte colombiano, 1948-1956. *Revista Letral*. (22). 285-316.

https://www.academia.edu/43602655/Medina_%C3%81lvaro_La_pol%C3%ADtica_la_violencia_y_sus_repercusiones_en_el_arte_colombiano_1948_1956

_____ (2003). Alejandro Obregón, Germán Londoño y el tema de la violencia en el arte colombiano. *Palimpsestus: Revista de la Facultad de Ciencias Humanas*. No. 3. 130-140

Melo, Jorge O. (2020). *Colombia: una historia mínima. Una mirada integral al país*. Editorial Planeta Colombiana.

O'Gorman, Edmundo. (1986). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ortelius, Abraham (1602). *Theatro del orbe de la Tierra*. Emprenta Plantiniana.

<https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/publicacion?nombre=Theatro+del+orbe+de+la+tierra>.

Panesso, Fausto (1989). *Alejandro Obregón j ...A la visconversa! Conversaciones junto al mar*. Editorial Gamma.

Ripa, Césare (1764-1767). *Iconologia del cavalieri Cesare Ripa perugino*. Stamperia di Piergiovanni Constantini.

<https://bibliotecanacional.gov.co/content/conservacion?idFichero=127482>

- Sánchez, Gonzalo y otros. (2010). *La Tierra en disputa. Memorias del despojo y resistencias campesinas en la costa Caribe 1960-2010*. CNRR, Taurus y ediciones Semana.
- Segato, Rita Laura (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo libros.
- Serrano, Eduardo (1995). Las mujeres y el arte en Colombia. En Velásquez Toro, Magdala. (Dir.). *Las Mujeres en la Historia de Colombia. Mujeres y cultura*, Tomo III. Norma, Vitral. 256-273
- Stuart Mill, John (2006). *The Subjection of Women*. The Pennsylvania State University.
<https://www.myishacherry.org/wp-content/uploads/2014/01/js-mill-subjection-of-women6x9.pdf>
- Tatis, Gustavo (2020). *Alejandro Obregón, delirio de luz y de sombra*. Crítica.
- Universidad del Rosario (2013). *Aportes a la construcción del país. Selección de autores antioqueños*. Editorial Universidad del Rosario.
- Uribe, María Victoria. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de La Violencia en Tolima 1948-1964*. CINEP.
- Urroz Kanan, R. (2001), *América antes de América*, Instituto Cultural Helénico, México, Tesis de licenciatura (Historia) [Asesor: Gustavo Vargas Martínez]
- Vanegas, Carolina y Fernández, Mario (2019). “Pedro José Figueroa, un pintor entre la monarquía y la república”. *Pintores en tiempos de la independencia*. Museo Nacional de Colombia.
- Vargas Martínez, Gustavo. (noviembre de 1992). Americus Mundus Novus. 500 Años del Descubrimiento de América. *Revista Credencial Historia*. (35).
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-35/amicus-mundus-novus-500-anos-del-descubrimiento-de-america>

Vasari, Giorgio (1550). *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*.

<https://tallermonart.files.wordpress.com/2012/01/vasari-giorgio-vida-de-los-mc3als-excelentes-pintores.pdf>

Velásquez Guadarrama, A., Acosta Luna, O., Castro Benítez, D., Díaz Sánchez, R., Ramírez

Rojas, F., Rodríguez Rangel, V., Serrano Barquín, H., León Iglesias, S. (2017). *Discursos de la piel. Felipe Santiago Gutiérrez [1824-1904]*. Museo Nacional de Arte: 193, 200-202

Warren, Karen (ed.) (2003). *Filosofías ecofeministas*. Icaria Editorial. España.

6. Mundo al revés. A manera de conclusiones

Berrío Moncada, Maribel (4 de septiembre de 2020). Chumbear la vida. *Revista Universidad de Antioquia*. (340), 134-137.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/343739>

Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del hombre Editores.

Jacanamijoy Tisoy, Benjamín. (1993). *Chumbe: Arte Inga*. Ministerio de Gobierno. Dirección general de asuntos indígenas. Bogotá.

Morelos, Delcy (ene-jun, 2018). Apuntes sobre lo fangoso. *Revista Errata#*. Instituto Distrital de las Artes, Bogotá. 111-119.

Poma de Ayala, Felipe Guamán (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. Biblioteca Ayacucho.

Glosario

ALICE CES (12 de marzo de 2014). *Conversa del Mundo - Silvia Rivera Cusicanqui y*

Boaventura de Sousa Santos [video de Youtube].

<https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU>

Fanon, Frantz (1963). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura económica.

Foucault, Michel (2005). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI.

García Galvis, C. (2019). *La mujer y el arte en Colombia: su irrupción en los espacios de formación y exposición, Bogotá 1841-1910*. [Tesis inédita, presentada para optar a título de Doctor en historia], Universidad de los Andes, Bogotá.

Irigaray, Luce (1992). *Yo, tu, nosotras*. Ediciones Cátedra.

Jay, Martin (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós.

_____ (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Editorial Akal.

Lauretis, Teresa de (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana University Press.

_____ (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y horas.

Metz, Christian (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Paidós.

Parker, Rosicka y Pollock, Griselda (2021). *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Editorial Akal.

Pollock, Griselda (2013). *Vision y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo editorial.

_____ (2006). *Differencing The Canon. Feminist Desire and The Writing of Art's Histories*. Routledge ed.

Real Academia Española (2022). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/patriarcado>

- Rosa, Hartmut. (2020). *Lo indisponible*. Herder Editorial.
- Schaeffer, Jean-Marie (2009). *El fin de la excepción humana*. Fondo de Cultura Económica.
- Schor, Mira (2007). Linaje paterno. En: Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (Comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Editorial Universidad Iberoamericana. 111-130
- Segato, Rita Laura (2013) *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Prometeo Libros.
- Varela, Nuria (2008). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.
- Viveros Vigoya, Mara (octubre de 2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*. 52.
- <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300603>
- Warren, Karen (ed.)_(2003). *Filosofías ecofeministas*. Icaria Editorial. España.