



TFM Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Bellas Artes Master Universitario en Investigación  
en Arte y Creación

## TFM



Título:

Cartografía de la piel.  
La piel como archivo cultural e histórico en las prácticas  
artísticas contemporáneas

Autor/a: Mariana Betancur Cuartas

Tutor/a: Luis Mayo Vega

Área temática: Arte-Creación- Producción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:  
Teoría decolonial, prácticas artísticas, identidad

Convocatoria: Junio

Año: 2025



## ÍNDICE

Resumen.....	4
Palabras clave.....	4
Introducción: La piel como archivo vivo .....	5
Objetivos e hipótesis.....	7
Metodología.....	9
Objeto de estudio: Mestizaje como mosaico.....	10
Motivación: Colores que narran historias invisibles .....	12
Estado de la cuestión: <i>El concepto del racismo desde una perspectiva antropológica y estética</i> ....	14
1. La piel como memoria: El racismo en Latinoamérica, el racismo colorista y sus representaciones .....	15
1.1. Reconstruyendo identidades a través de la piel .....	15
1.2. El color piel como frontera social y política .....	16
1.3. El peso de los estereotipos en la identidad personal y colectiva.....	18
1.4. Mestizaje, territorio y migración: un viaje de reterritorialización .....	23
1.5. El tejido como acto de reparación simbólica .....	24
2. Color piel y resistencia cultural: el arte como espacio para reivindicar la diversidad .....	26
2.1. El cuerpo como espacio de resistencia: racismos contemporáneos.....	30
2.2. El cuerpo, la discriminación y la lucha por la identidad .....	32
3. Retratos del territorio: cartografías de la piel.....	38
3.1. Piel como territorio: del cuerpo migrante a la raíz compartida.....	42
3.2. Tejiendo memoria: Historias de pieles y estigmas.....	46
3.3. Memoria y descolonización: un vínculo entre territorio de origen y territorio de destino...	50
4. la práctica de tejer donde la investigación y la creación se entrecruzan.....	52
Conclusiones y prospectiva .....	66
Bibliografía .....	68
Índice de imágenes.....	75
Anexos .....	77

## **Resumen**

Las técnicas textiles de muchas comunidades originarias han sido transmitidas de generación en generación, funcionando como archivos vivos de la memoria colectiva. A través de colores, patrones y materiales, se cuentan historias de migración, resistencia, cosmovisiones y genealogías que han sido suprimidas por la historia colonial. Al tejer en comunidad, se rompe con la idea del artista individual y se enfatiza la creación compartida, la reciprocidad y la construcción de conocimiento desde la colectividad, principios fundamentales del pensamiento decolonial.

Es la práctica de tejer donde la investigación y la creación se entrecruzan, dando forma a una cartografía de colores de piel y memorias compartidas. El tejido no es solo un medio, sino un lenguaje que susurra relatos, un gesto de escucha que recoge vivencias y las convierte en tramas tangibles.

Históricamente, el colonialismo ha separado el "arte" (valorado en museos y galerías) de la "artesanía" (asociada a lo manual y lo indígena). Al reivindicar el tejido como un medio artístico legítimo, se rompen estas jerarquías impuestas y se dignifican las prácticas textiles como formas de expresión y conocimiento. El tejido, al recuperar memorias y visibilizar la diversidad cultural y racial, se convierte en una estrategia decolonial para contar historias desde el sur global y desafiar la homogeneización impuesta por la modernidad colonial.

## **Abstract**

The textile techniques of many indigenous communities have been transmitted from generation to generation, functioning as living archives of collective memory. Through colors, patterns and materials, stories of migration, resistance, worldviews and genealogies that have been suppressed by colonial history are told. By weaving in community, we break with the idea of the individual artist and emphasize shared creation, reciprocity and the construction of knowledge from the collective, fundamental principles of decolonial thought.

It is the practice of weaving where research and creation intersect, giving shape to a cartography of skin colors and shared memories. Weaving is not only a medium, but a language that whispers stories, a listening gesture that collects experiences and turns them into tangible plots.

Historically, colonialism has separated "art" (valued in museums and galleries) from "craft" (associated with the manual and the indigenous). By reclaiming weaving as a legitimate artistic medium, these imposed hierarchies are broken and textile practices are dignified as forms of expression and knowledge. Weaving, by recovering memories and making cultural and racial diversity visible, becomes a decolonial strategy to tell stories from the global south and challenge the homogenization imposed by colonial modernity.

## **Palabras clave**

Racismo colorista, prácticas textiles comunitarias, estrategias decoloniales, arte textil versus artesanía textil.

## **Introducción: La piel como archivo vivo**

La piel, más allá de su dimensión biológica, es un archivo vivo. Es el umbral donde se inscriben memorias, historias y violencias; donde convergen la experiencia íntima y las estructuras sociales. Para quienes han sido históricamente racializados, la piel no solo es cuerpo: es frontera, es signo, es estigma y, a veces, resistencia. En ella se proyectan miradas ajenas, narrativas impuestas y jerarquías coloniales que han hecho del color un marcador de desigualdad, exclusión y otredad. Así, la piel se convierte en una superficie política, una cartografía visible de los legados coloniales y de la discriminación por el color de la piel que sigue operando hoy, de forma explícita o solapada.

En un mundo que celebra la diversidad mientras reproduce exclusiones, la experiencia migrante desnuda la necesidad urgente de pertenencia, de comunidad, y de espacios donde la diferencia no sea amenaza, sino potencia.

Frente a esta problemática, la presente investigación propone una aproximación desde el arte, no como ornamento o representación decorativa, sino como lenguaje crítico, acto político y posibilidad reparadora. El arte, en este sentido, se concibe como un espacio donde las memorias corporales y las marcas de la piel pueden ser no solo visibilizadas, sino también reconfiguradas desde una sensibilidad que desborda los discursos racionales y normativos. Lejos de la estética vaciada de contenido, el arte aquí actúa como un dispositivo de denuncia, de reinscripción simbólica y de construcción de nuevas narrativas, especialmente cuando se entrelaza con prácticas corporales, textiles o performativas que emergen desde los márgenes. Esta perspectiva reconoce en la creación artística una potencia transformadora: una forma de resistencia a las lógicas de invisibilización, una vía para elaborar duelos colectivos, y un acto de afirmación identitaria que, al volver tangible lo vivido, permite generar otros modos de habitar y contar el cuerpo. Así, el arte se presenta no solo como reflejo, sino como herramienta de intervención ética, estética y política frente a los legados coloniales que aún atraviesan nuestras formas de ver, sentir y clasificar la piel.

El tejido es una práctica ancestral, cotidiana y profundamente simbólica, que se establece como estrategia decolonial y archivo colectivo. En los hilos que se entrelazan, se tejen también memorias, afectos e historias silenciadas. Aquí se propone el tejido como una forma de narrar lo no dicho, de visibilizar lo invisibilizado y de resignificar el cuerpo racializado a través del color de la piel. Al dignificar las prácticas textiles, muchas veces desestimadas por su asociación con lo doméstico o lo femenino, se abre un territorio de resistencia estética y política.

El eje central del proyecto es la creación de una cartografía textil colectiva, realizada mediante talleres en los que personas que alguna vez han migrado tejen cuadros con lanas que representan el tono de su piel. Este gesto, aparentemente simple, es profundamente político: es una afirmación de presencia, una intervención en el imaginario colectivo, y una forma de desafiar las categorías fijas impuestas por la colonialidad del

poder. Cada fragmento tejido se convierte en una célula de memoria, en una voz que exige ser escuchada, en una pieza de un mapa que no reconoce fronteras impuestas, sino que se construye desde la experiencia compartida.

Esta investigación adopta un enfoque etnográfico que entrelaza el trabajo de campo, encuentros y conversaciones, con una revisión crítica de fuentes teóricas. Así, teoría y práctica se tejen juntas en un diálogo constante. La obra resultante no es un fin cerrado, sino una pausa dentro de un proceso continuo: el de tejer y destejer la memoria, el de construir identidades en movimiento, el de celebrar la multiplicidad de voces que habitan cada cuerpo. En última instancia, este trabajo no busca ofrecer respuestas definitivas, sino abrir espacios: para el encuentro, para la reflexión, para la sanación colectiva. Frente a un sistema que fragmenta, clasifica y excluye, este proyecto apuesta por el arte como gesto de reencuentro, por la piel como territorio de memoria, y por el tejido como lenguaje que une lo que otros discursos han intentado separar.

Gloria Anzaldúa (2016) habla de la "herida colonial" como ese espacio de dolor y fractura que se genera en la identidad de los sujetos atravesados por la colonización, un dolor que persiste a través del tiempo y que se reactiva en los procesos migratorios. La migración, en este sentido, no es solo un movimiento físico, sino también una reconfiguración de la memoria, una confrontación con la historia y un redescubrimiento de lo que significa pertenecer. En este cruce, la herida colonial se manifiesta no solo como recuerdo histórico sino como experiencia encarnada que atraviesa el presente, las relaciones cotidianas y los modos de autopercepción, al trasladarme a un territorio con una historia colonial diferente, pero profundamente conectada con la de América Latina, me enfrenté a un nuevo tipo de otredad: ya no era solo mestiza en un país mestizo, sino que mi mestizaje adquirió otra significación dentro de las estructuras raciales y sociales europeas. La herida colonial, lejos de cerrarse, sigue manifestándose en nuestras experiencias diarias, en nuestras relaciones y en nuestras formas de entendernos a nosotros mismos. Es a partir de este reconocimiento que mi trabajo artístico intenta crear un puente entre la memoria, la historia y las posibilidades de resignificación de nuestra identidad mestiza en el contexto contemporáneo.



Figura 1: Cecilia Vicuña, *Brain Forest Quipu* (2022) Tate Modern, Londres, 2022. Fuente: Sonal Bakrania/Tate

### **Objetivos e hipótesis**

La práctica artística colectiva del tejido, centrada en la representación y el entrelazamiento de diversos tonos de piel, constituye una estrategia decolonial eficaz para visibilizar, confrontar y resignificar las experiencias del racismo y la herencia colonial en las identidades migrantes. Esta práctica, al recuperar el gesto ancestral de entretejer como acto simbólico, político y afectivo, funciona como una forma de reparación frente a las heridas abiertas por la colonización y sus persistencias actuales. En este sentido, el tejido no se limita a su dimensión estética o utilitaria, sino que, al ser realizado en comunidad, se transforma en una herramienta crítica que interpela las lógicas individualistas, refuerza la reciprocidad y fomenta la creación de espacios de pertenencia compartida. Es también

una forma de resistencia afectiva y material, donde cada tono de piel representado en los hilos deviene en testimonio vivo de cuerpos racializados, memorias migrantes y genealogías silenciadas. Esta propuesta artística dialoga profundamente con el trabajo de Cecilia Vicuña en su obra *Quipu* (2022), donde el tejido se convierte en una forma de pensamiento encarnado que enlaza el cuerpo, la tierra y la palabra. Vicuña establece un puente poético entre el cerebro y la selva, entre la cultura y su raíz ecológica y espiritual, resignificando el *quipu* (antiguo sistema de registro andino hecho de nudos y cuerdas) como una red de memoria viva que desafía el olvido colonial revelando la potencia de los lenguajes ancestrales como herramientas de conexión y sanación. Desde esta perspectiva, la investigación también se sitúa en ese cruce: entre la cultura del alma y el territorio, entendida aquí como ese espacio simbólico donde resuenan las sombras de frases racistas, exclusiones históricas y resistencias silenciosas. Así, como en los *quipu* de Vicuña, el acto de tejer se transforma en un dispositivo sensible y político capaz de entrelazar pieles, memorias y saberes para imaginar nuevas formas de habitar la identidad mestiza en contextos migrantes, desde la dignidad, la escucha y la creación colectiva.

#### Objetivo general

Comprender cómo los procesos históricos del colonialismo y el mestizaje han configurado nuestras identidades, especialmente en contextos de migración, y cómo el color de la piel sigue siendo, en pleno siglo XXI, una variable que condiciona la posibilidad de ser visto, reconocido y valorado.

#### Objetivos específicos

- Explorar la piel como archivo cultural e histórico y entender su papel en el racismo colorista y la construcción de identidades en contextos de colonialismo, migración y mestizaje.
- Reivindicar el tejido como una práctica artística y estrategia decolonial capaz de narrar historias invisibles, reconstruir memorias y fomentar la resistencia cultural.
- Crear una cartografía textil colectiva a través de la participación comunitaria para visibilizar la diversidad de tonos de piel, entrelazar experiencias compartidas y desafiar las categorizaciones rígidas y las fronteras impuestas por el racismo y la discriminación.

#### Hipótesis

El tejido, cuando se trabaja con el color de la piel como materia simbólica y política, se convierte en una práctica artística de reparación y resistencia que permite reconstruir identidades heridas, dismantelar fronteras racistas y coloniales, y generar un espacio colectivo de memoria, descolonización y reterritorialización del cuerpo migrante al darle un nuevo significado después de que se siente ajeno a su territorio tradicional.

La obra de Cecilia Vicuña recupera el *quipu* como una forma de escritura sin palabras: un

sistema ancestral de nudos atados en cuerdas, hechos con fibras naturales del territorio, que permite archivar de forma viva el saber y la memoria de los pueblos andinos. A diferencia de los registros escritos o digitales, el *quipu* es una práctica encarnada y escultórica, profundamente conectada con su bioma y con la comunidad que lo produce. Inspirada en esta concepción, esta investigación propone una escritura sobre la piel, donde los nudos ya no son de cuerda, sino puntos de costura; pequeñas marcas que, al entrelazarse, componen un lenguaje textil que narra experiencias migrantes, identidades racializadas y memorias colectivas. Si el *quipu* es tejido por un pueblo que vive en armonía con la tierra, aquí es el tejido el que hace posible la aparición del pueblo: al tejer juntas, las personas migrantes se constituyen como comunidad al resignificar el color de su piel y dialogar con los hilos en el terreno simbólico del racismo. Desde hace cincuenta años, Vicuña ha estado tejiendo un *quipu* que pronto cobijará la selva entera. En esta investigación, la manta apenas comienza, pero ya anuncia una posibilidad: la de un tejido que abre, repara y convoca a una comunidad diversa que se reconoce en el entrelazamiento de sus colores de piel.



Figura 2: Mariana Betancur. *Grupo de mujeres tejedoras*, Medellín. 2018. Fuente: Archivo propio.

## Metodología

A través de una exploración cualitativa y etnográfica, esta investigación-creación busca entrelazar la materialidad del hilo con la intangibilidad de las historias, produciendo un territorio sensorial donde la identidad se gesta y se transforma. Antes de que la aguja

atraviere la tela, es necesario conocer el entramado en el que se inserta. Se inicia con una investigación bibliográfica que explora el tejido como práctica ancestral, lenguaje simbólico y archivo de la memoria.

Se rastrean experiencias cotidianas y artísticas previas, generando reflexiones teóricas sobre el territorio, explorando el tejido como práctica ancestral y descolonizadora, que es el punto inicio del tejido. Cada hilo que se suma a la obra proviene de un encuentro, de una voz que se ofrece y se inscribe en la trama.

A través de conversaciones y talleres de tejido, los habitantes y transeúntes de Madrid comparten sus historias, sus recorridos y sus experiencias al migrar o habitar un territorio como este. En este espacio, el acto de tejer se convierte en un ritual de escucha y en una práctica de resistencia: cada puntada afirma una existencia y enlaza memorias dispersas. Con las voces recogidas, se inicia la confección de una manta de retazos en tonalidades de color piel. Cada fragmento tejido por las personas que decidieron unirse al proyecto se suma a una misma pieza, donde los colores dialogan entre sí, trenzando territorios y vivencias en una sola superficie.

El ensamblaje no es meramente técnico, sino simbólico: aquí se articulan las diferencias, se visibilizan las huellas del tránsito y se erige una cartografía textil de lo colectivo. Sin la reunión y el acto de tejer, hablar y escuchar al otro no sería posible, pues es en la acción compartida donde las historias emergen, se confrontan y se entrelazan, dando lugar a un espacio donde la memoria se vuelve una experiencia viva.

La obra final no es un punto de llegada, sino una pausa en el proceso continuo de tejer y destejer la memoria. A partir de una lectura fenomenológica, se analizan las historias inscritas en la colcha, explorando las tensiones entre cuerpo, territorio y desplazamiento. La reflexión no se limita al texto académico, sino que se extiende a la creación de la pieza, donde se invita a los participantes y a los espectadores a resignificar la identidad encontrándonos con la diversidad de voces que nos habitan. Este proyecto no busca respuestas definitivas, sino nuevas formas de preguntar, de observar y de escuchar.

### **Objeto de estudio: Mestizaje como mosaico**

El mestizaje, entendido como mosaico o crisol de identidades culturales y étnicas, ha sido históricamente idealizado como un símbolo de armonía y diversidad. Sin embargo, esta visión simplista oculta las jerarquías y desigualdades que han acompañado este proceso. En mi experiencia migratoria, me di cuenta de que el mestizaje no es un estado fijo, sino un proceso dinámico que se redefine constantemente, especialmente en contextos de movilidad geográfica. Al migrar, no solo llevamos con nosotros nuestras raíces, sino que también nos enfrentamos a la necesidad de negociar nuestra identidad en un nuevo entorno. Este proceso puede generar una sensación de pérdida, pero también la

oportunidad de repensar y reconstruir lo que significa ser mestiza en un mundo globalizado.

En este trabajo, propongo una reflexión crítica sobre cómo la migración desafía y redefine el concepto de mestizaje. A través de las prácticas artísticas, busco analizar cómo el acto de migrar puede hacer que perdamos ciertos aspectos de nuestra identidad, mientras que otros se reafirman o transforman. El mestizaje, lejos de ser una categoría estática, se revela como un proceso fluido y contradictorio, influenciado por factores como la geografía, la historia y las relaciones de poder. En este sentido, la migración no solo nos hace perder o ganar identidad, sino que nos obliga a repensar qué significa ser mestizo en un mundo en constante movimiento, la movilidad geográfica no solo nos enfrenta a la pérdida o reafirmación de nuestras raíces, sino que también nos invita a cuestionar lo que significa ser mestizo en un escenario global. La migración, en este sentido, actúa como un espejo que refleja la fluidez de nuestras identidades, desafiándonos a construir nuevas narrativas que integren tanto lo que dejamos atrás como lo que encontramos en el camino. Este proceso, aunque complejo y a veces doloroso, enriquece nuestra comprensión del mestizaje, no como una mezcla superficial, sino como un diálogo constante entre culturas, historias y memorias.

Para las personas que han sido discriminadas por su color de piel, esta adquiere un simbolismo adicional, convirtiéndose en indicador de diferencia y otredad que influye en su relación con el mundo y los demás. *Racismo* es un término surgido durante la Segunda Guerra Mundial (Fredrickson, 2002) con dos acepciones: el racismo natural (Allen, 2012), define el racismo (desprecio a personas de diferente aspecto corporal asociado a la etnia) como una orientación psicológica basada en prejuicios grupales. Eric Williams (1944) vincula el racismo institucional a estructuras de poder que desposeen a minorías étnicas.



Figura 3: Liliana Angulo Cortes: *Negro utópico, autorretrato*. 2001. De su serie: *Retratos en blanco y afro* (2000-2014). Ministerio de Cultura. República de Colombia. Fuente: Ministerio de Cultura, Colombia.

Desde la antropología social, distinguimos tres posturas sobre el racismo:

- La primera considera que el racismo es una categoría que no debe tenerse en cuenta, ya que se basa en la falsedad de que hay etnias superiores a otras (Mason, 1994). Esta primera posición verá en la obra de Liliana Angulo una caricatura hiperbólica. La utopía del título se entiende como el no-lugar de la ficción del relato, que se aleja de la realidad de carne y hueso.

- La segunda acepción considera el racismo como una creencia individual subjetiva (Bonilla-Silva, 2003). Desde esta segunda mirada el autorretrato de Liliana muestra la profecía autocumplidora que sufrimos las personas racializadas cuando nos erosionan los clichés repetidos en mil frases condescendientes o agresivas.

- La tercera opción considera que el racismo es un tópico social al que los grupos dominantes dan forma y usan en su beneficio (Wade, 2003). Este tercer enfoque, -el racismo como una verdad, un tópico que funciona como una predicción autocumplidora, un cliché que perpetúa la desigualdad y la injusticia en las sociedades donde se instalamos hace ver la imagen de Liliana Angulo como un documento, como una foto verdadera. Mi reflexión y el tejido colectivo envuelve a Liliana y la revela; pretendo hacer visible y combatir el racismo en estos tres frentes desde la creación artística contemporánea.<sup>1</sup>



Figura 4: Mariana Betancur. *Familia Cuartas Serna*, 1984. Fuente: Álbum familiar propio.

### **Motivación: Colores que narran historias invisibles**

Tenía una pregunta que me inquietaba profundamente: la diferencia en los rasgos físicos y el tono de piel entre mi abuela y mi abuelo maternos. Al principio, esta curiosidad me llevó a explorar la colonización de nuestro continente, reflexionando sobre el impacto de los colonizadores en la historia y en la identidad de nuestros pueblos. Sin embargo, pronto comprendí que la colonización no solo trajo despojo y explotación, sino también un fenómeno fundamental en la configuración de nuestra sociedad: la mezcla, tanto biológica como cultural. No quería enfocarme en un solo grupo de personas o en un solo color de

---

<sup>1</sup> El racismo racionaliza la desigualdad (Harrison, 2011): al revés de lo que predica el cliché supremacista, no es la raza lo que genera el racismo; es el racismo el que inventa las razas (Wade, 2003: 18); en este TFM estudiaremos la raza como un cliché legitimado, el racismo que hiere a amplios grupos, millones de personas.

piel, sino que me interesaba la diversidad en toda su amplitud: el cabello afro, el cabello liso, los ojos verdes, los ojos negros, las pecas en la piel pálida y la piel color chocolate.

Esta fascinación por la pluralidad del color de la piel me llevó a sumergirme en los álbumes fotográficos de mis abuelos. Al revisarlos, me di cuenta de la riqueza y variedad de rasgos presentes en mi propia familia, pero también de la carga de prejuicios que persisten en nuestra sociedad y en nuestras familias. Frases como "No vaya a mostrar eso tan feo, no ve que parezco una india" cuando yo me veía así, o "No me vayan a traer negros a esta casa" quedaron marcadas en mi memoria, evidenciando los estigmas raciales heredados y la complejidad de nuestra identidad mestiza. Esta exploración tomó una nueva dimensión cuando migré a España.

La experiencia de trasladarme a un contexto cultural y social diferente me llevó a replantearme mi identidad como colombiana y la propia noción de mestizaje. En un entorno donde las categorías raciales y culturales se perciben de manera distinta, me vi obligada a reflexionar sobre cómo la migración transforma o reafirma la identidad. ¿Acaso al migrar perdí parte de mi identidad colombiana o, por el contrario, esta se fortaleció en contraste con otra cultura? ¿Cómo se reconfigura el sentido de la herencia colonial cuando se experimenta en un nuevo contexto? Estas preguntas se convirtieron en el núcleo de mi investigación artística y teórica, en un intento por explorar las marcas de la historia en los cuerpos y en las identidades migrantes.

Vivimos en un mundo donde lo individual parece estar sobrevalorado, donde las narrativas predominantes promueven la autosuficiencia y la identidad como un camino solitario. Sin embargo, al migrar, se revela una realidad distinta: la pertenencia y la comunidad son esenciales para la adaptación y la resistencia. Las redes de apoyo, formales e informales, se convierten en espacios de contención, intercambio y aprendizaje. Son en estos espacios donde se tejen nuevas formas de identidad que trascienden fronteras y desafían las categorizaciones rígidas impuestas por la historia. La memoria colectiva de quienes han migrado antes que nosotros, sus relatos y estrategias de supervivencia, se convierten en faros que iluminan el camino para quienes llegan después.

La identidad, entonces, no es un proceso individual, sino un entramado de experiencias compartidas que se nutren mutuamente. En un mundo donde las migraciones aumentan y las fronteras se refuerzan, se hace urgente generar espacios que permitan la reflexión sobre lo que significa pertenecer. Mi investigación busca precisamente eso: crear un puente entre lo personal y lo colectivo, entre la memoria individual y la historia compartida, entre la herencia colonial y la posibilidad de una identidad mestiza que se pueda resignificar y celebrar.

Así, mi trabajo no solo busca representar la diversidad de tonos de piel y rasgos físicos, sino también cuestionar las narrativas históricas, las construcciones sociales y las experiencias migratorias que nos definen. A través del arte, pretendo visibilizar la riqueza de la mezcla, confrontar los prejuicios y abrir un espacio de reflexión sobre la identidad en

constante cambio, una apuesta por la construcción de una identidad conjunta, en la interacción con otros, en la reconstrucción de nuestras historias y en la visibilización de nuestras múltiples raíces, encontrando así la fuerza para redefinir nuestra existencia en un mundo que, aunque nos impulse a lo individual, sólo cobra sentido en lo colectivo.



Figura 5: Vitrinas donde se guarda el Tesoro Quimbaya, Museo de América de Madrid. 2023. Fuente: Andrea Comas, publicada en *El País* para ilustrar el carácter colonialista de este centro artístico, el 6 de junio de 2023.

### **Estado de la cuestión: *El concepto del racismo desde una perspectiva antropológica y estética***

El racismo científico en la Europa de 1930 es una prolongación del colonialismo imperialista (Baker, 2008) y extendió una visión racial del mundo: racionalizó la trata de esclavos, justificó la explotación colonialista, la segregación y la eugenesia (Smedley, 1993).<sup>2</sup>

La antropología antirracista surge en 1945, cuando tras la Segunda Guerra Mundial, el holocausto hace evidente las consecuencias criminales del racismo: F. Boas (1994) crea una línea de estudio que denuncia la justificación científica de la segregación racial. Protesta contra el segregacionismo en el servicio militar; apoyan la Declaración Educativa, Científica, y de Organización Cultural Contra el Racismo de las Naciones Unidas (1950). Es pionero en cuestionar el concepto pseudocientífico de la raza. Inicia la denuncia del racismo implícito en el determinismo racial, que luego reivindicará Baker (2008). Los

---

<sup>2</sup> Fueron antropólogas las que construyeron la antropología antirracista. Doblemente marginadas, por mujeres y por contrarias a la esclavitud (Lieberman, 2020). Enfatizamos las investigaciones pioneras de la antropóloga negra norteamericana Hortense Powdermaker (1939) que analizó el racismo sureño en EEUU en 1939, y de Eleanor Leacock, que estudió el racismo en la educación de EEUU y lo relacionó con el machismo, la estratificación y el patriarcado (Leacock, 2008).

antropólogos descendientes de esclavos, St. Clair Drake (1962) y Allison Davis (2011) estudian las diferentes estructuras del racismo en el norte y sur de EEUU. Estos estudios comprometidos no han frenado el racismo dentro de la disciplina.

La vitrina del Museo de América conteniendo “el tesoro Quimbaya” visualiza el concepto del racismo: la espiritualidad de un pueblo, sus creencias y puentes con su divinidad natural se reducen al oro y a las formas artísticas, al “tesoro”. El racismo también empobrece a los racistas: el “metal precioso” deslumbra de lo realmente importante.

La antropología actual rechaza la concepción biológica de raza (Lieberman, 2020). Según Brodtkin (1999, 68), la mayoría de antropólogos culturales -temiendo ser acusados de racistas biológicos-, evitan la palabra “raza” pero al explorar la variación corporal e intelectual humana (Gould, 1996), usan el tópico “raza” para recopilar información y así incluyen implícitamente el racismo al explicar la diversidad global (Shipman, 1994).

En el Museo de América de Madrid, a menos de un kilómetro de la Facultad de Bellas Artes, las cartelas evitan el término raza, y soterran el racismo. El enfoque antropológico de este museo madrileño se enfoca en la etnia. Al convertir en tabú la palabra *raza*, el racismo subyace y se camufla en lo políticamente correcto. La financiación institucional y privada se destina a estudios deterministas en lo biológico. Y el determinismo étnico es racismo disimulado (Gould, 1996, 145). Rigby (1995) propone como una solución centrar la atención de la antropología en el racismo, no ocultarlo bajo la alfombra de la terminología políticamente correcta.

## **1. La piel como memoria: El racismo en Latinoamérica, el racismo colorista y sus representaciones**

Desde la infancia, el negro se enfrenta a una imagen de sí mismo impuesta por el hombre blanco, quien lo define como inferior y primitivo. Esta “maldición corpórea” se manifiesta en su piel y afecta su manera de existir en el mundo. Este fenómeno provoca una “bipartición” en la identidad del negro quien debe negociar su ser en función de la mirada del otro. En este contexto, la piel se transforma en una máscara que oculta su verdadera identidad y lo somete a un proceso de deshumanización.

La piel también actúa como un archivo de las heridas provocadas por el colonialismo y el racismo. Las historias y leyendas que han surgido alrededor de la experiencia de la cultura negra a lo largo del tiempo se reflejan en su piel, convirtiendo el color en un recordatorio constante de la diferencia que marca su interacción con otros.

### **1.1. Reconstruyendo identidades a través de la piel**

Winant (1997, 185) estudia la asociación entre racismo y modernidad. Podríamos pensar que los ideales ilustrados que nutren el movimiento moderno, y sus principios de igualdad, legalidad y fraternidad, serían un antídoto contra el racismo, pero no es así, todo lo contrario. La modernidad está vinculada al expansionismo europeo, al esclavismo en África, al capitalismo de producción y al sistema metrópoli-colonia.

El racismo en Latinoamérica es: a) consustancial a la independencia de España y a la aparición de los estados-nación de Latinoamérica emergencia histórica de los Estados-Nación; b) se construye sobre de conflictos anteriores, sobre el sistema de castas de Nueva España y c) se le enfrenta una débil resistencia porque sus opositores no tienen ni educación, ni discurso ni terminología para enfrentarse al racismo.<sup>3</sup>



Figura 6: Kara Walker: *Negress Note*, 1996; *An Unpeople Land*, 2005; Fuente: Colección de la artista.

## 1.2. El color piel como frontera social y política

Fanon (2009) construye una metáfora del racismo colorista, que consiste en un rostro negro con una máscara blanca, examina la experiencia del hombre negro en una sociedad dominada por lo blanco. En este contexto, la piel negra no es solo una característica física, sino una construcción social cargada de significados negativos. "El hombre negro está marcado por el puente deshumanizante entre el individuo y la estructura creada por el racismo antinegro" (Fanon, 2009: 220).

<sup>3</sup> Winant (2011) cree que no existe una relación directa entre la idea de raza que manejan Grecia y Roma clásicas, y por extensión, el cristianismo inicial. Isaac (2004) defiende que en el teatro cómico grecolatino se da un cierto prerracismo que asocia bajeza, grosería y suciedad con la piel negra. El racismo canónico es una invención moderna (Fredrickson, 2002: 7): la tipología racial que establece una escala entre la piel blanca buena y racional y la piel negra instintiva surge en las clasificaciones de las ciencias naturales desde 1850 (Winant, 2011).

Kara Walker enriquece la reflexión del Fanon desde el arte. En el “bosquejo de la negra” (1995), como titula Walker este dibujo muy temprano, una niña está siendo vestida de menina blanca, con carita empolvada, por un anciano negro sumiso que encaja en la iconografía del Tío Tom. La cultura negra domada, esclavizada y alienada transmite una máscara blanca que afecta al cuerpo y al rostro. El juego de sombras que practica la niña del dibujo (un leitmotiv de Walker) recuerda la fábula de la cueva de Platón y los disparates que produce el sueño de la razón en Goya. El racismo es una pesadilla platónica en la que la locura supremacista entiende que unas personas son la sombra de otras. El grabado que Walker titula “una tierra sin gente” citando *El paraíso perdido* de Milton convierte la máscara blanca en horrible mortaja que impide ver la belleza de la mariposa y construir la belleza personal; es una tortura que mata en vida.

Los colores de la piel cuentan historias invisibles de opresión, hibridación y resistencia. La piel se convierte así en un testimonio del conjunto de experiencias vividas, tanto personales como colectivas. La piel, entendida como memoria, nos invita a reconocer las historias invisibles detrás de los colores, a comprender la complejidad de la identidad y a cuestionar las narrativas hegemónicas que han moldeado las experiencias de las personas racializadas.

La reconstrucción de identidades en el mestizaje es un proceso intrincado y dinámico, abordado por Franz Fanon (2009) y Néstor García Canclini (2016): coinciden en que la piel, como manifestación visible del mestizaje, se convierte en un espacio donde se entrelazan narrativas de poder, las cicatrices del colonialismo y la búsqueda de nuevas formas de existencia. García Canclini (2016) considera el mestizaje como un proceso inherente a la modernidad latinoamericana, donde las culturas tradicionales y modernas se entrelazan, dando lugar a nuevas identidades. sostiene que el mestizaje va más allá de lo racial, incluye diversas mezclas interculturales que afectan la vida social, artística y política.

La piel se convierte en un lienzo que refleja estas hibridaciones culturales y la complejidad de la identidad latinoamericana. El proceso de reconstrucción de identidades en el mestizaje implica desmantelar la colonialidad del ser, superando las estructuras de poder que imponen una visión eurocéntrica. Estos autores sugieren que reconstruir identidades en el mestizaje implica un acto de resistencia y reapropiación de la propia narrativa. La piel, como memoria visible, es un campo de batalla donde se desafían las imposiciones del poder y se busca una identidad auténtica.

Aunque la hibridación no es un fenómeno reciente, la modernidad y globalización han intensificado estos procesos y generado nuevas formas de mestizaje. La reconstrucción de identidades requiere un diálogo intercultural que reconozca tanto la diversidad como la complejidad del mestizaje. Finalmente, este proceso conlleva un autoconocimiento y resignificación de la propia historia. La piel nos invita a explorar las historias invisibles inscritas en ella, a entender la complejidad de nuestras identidades y a forjar una narrativa

propia que celebre la riqueza del mestizaje.

El mestizaje, como fenómeno histórico, cultural y social, ha sido un eje central en la construcción de identidades en Latinoamérica, en Colombia en particular. Desde la colonización hasta la actualidad, el encuentro y desencuentro de culturas, colores de piel y tradiciones ha dado forma a una identidad mestiza que, aunque rica en diversidad, también está marcada por tensiones y contradicciones. Mi interés por este tema surgió desde una inquietud personal: la curiosidad por entender las diferencias físicas entre mi abuela, con rasgos y tono de piel que reflejaban una herencia indígena, y mi abuelo, con características que denotaban una ascendencia europea, representaban en sus cuerpos la complejidad del mestizaje colombiano. Esta observación inicial me llevó a cuestionarme cómo estas mezclas, producto de procesos históricos de colonización, migración y esclavitud, han influido en la construcción de la identidad nacional de mi país y de las identidades grupales de mi tierra.



Figura 7: David Hammons *How Ya Like Me Now?* 1988, Fuente: Washington Project for the Arts.

### 1.3. El peso de los estereotipos en la identidad personal y colectiva

El artista afroamericano David Hammons recortó un retrato de gran tamaño del político negro, activista por los derechos civiles Jesse Jackson caracterizado como si fuera rubio, con ojos azules y piel blanca. Escribió con aerosol el título de la canción del rapero Kool Mo Dee *¿Qué te parezco ahora?* Lo situó en el aparcamiento de la Galería Nacional de Retratos de Washington DC dentro de la exposición *La Estética del Blues: Cultura Negra y Modernidad*, comisariada por el comisario Richard Powell, también afroamericano. Powell tramitó el permiso para la valla y dejó instalándola a tres empleados blancos de la Galería. Fueron rodeados por multitud de jóvenes negros que asumieron que era un

insulto racista y con mazos y palos destrozaron la valla. El suceso apareció en prensa internacional y en diarios clave de EEUU: *The Nueva York Times* y *Los Angeles Times*. Powell reparó la valla y la exhibió dentro del proyecto *Washington Project for the Arts*. David Hammons añadió a la obra los martillos destructores y una bandera de EEUU.

Para Morales-Fundora (2001, 56) la raza tiene una raíz etimológica que procede de los comerciantes de caballos, que como metáfora horrible se extiende a la trata de personas. Estudia la semiótica de la pigmentación cutánea desde el punto de vista social: la raza es una categoría difusa no científica, mal definida variable según el país y la época. “Raza” entendida como clasificador de la anatomía humana fue empleada por primera vez por el médico francés François Bernier en 1680. Linneo establece la primera tipología racial universal, en 1730, como un sistema de pieles del mundo unidas a tipos anatómicos. Morales-Fundora (2001, 58) señala que “raza” etimológicamente surge del comercio de caballos, se extiende a la trata esclavista y luego al estudio preantropológico. La discriminación entre personas es la clave del uso del término. Como supuesto rasgo biológico se ha aceptado en el siglo XIX y XX, pero Morales-Fundora recuerda que carece de definición exacta; como término biológico pretende agrupar personas por rasgos morfológicos, fisiológicos y psíquicos hereditarios, en la práctica los matices del color de cabello, piel, ojos, morfología corporal son tan amplios que el concepto de raza es inaplicable, la clasificación racial en tipo blanco, negro y amarillo, o en su versión pseudocientífica “caucasoide, mongoloide y negroide” es una agrupación hipotética sin base real, porque los subgrupos de esta triada componen una gradación y no una tipología (Morales-Fundora, 2001: 56). Boas (1994) desacredita la clasificación racial, meramente descriptiva, sin pruebas de validez biológica. La raza es un constructo cultural, no biológico.

La obra de David Hammons se titula *How ya like me now?* El retrato del reverendo Jesse Jackson, blanqueado y situado en la Galería Nacional en el aparcamiento de atrás es una obra site-specific que indica que los negros norteamericanos se sitúan fuera de las instituciones, en el aparcamiento del arte y de la política. Jesse Jackson era el afroamericano más influyente de 1990. Si hubiera tenido la piel blanca, con los mismos méritos estaría dentro de la Galería Nacional de Retratos y no vandalizado.

El enfoque antropológico actual habla de etnia y no de raza, estudiando las diferencias culturales y sociales atribuidas mediante tópicos a distintos grupos humanos en distintos países. Cavalli y Sforza (2007, 7) demuestran que la biodiversidad humana es tan amplia que resulta inaplicable el concepto racial, entre los grupos supuestamente pertenecientes a la misma “raza” hay más diferencia que entre “razas” distintas. Los factores biológicos de “raza” no soportan un análisis filogenético, ni un estudio del ADN mitocondrial. Estos parámetros hacen que el concepto “raza” sea irrelevante. El uso del término “raza” es racista desde su origen en el siglo XVIII en Francia. Usado en criminología como argumento jurídico, la teoría racista pionera de Joseph Arthur Gobineau (1915) inaugurada en 1853, defendía la superioridad aria, en decadencia biológica por el mestizaje. Serviat (1986, 12) también estudia el enfoque marxista sobre el racismo, que lo

vincula al colonialismo: en las sociedades preclasistas no hay racismo, el esclavismo grecorromano convertía al vencido, de cualquier color de piel, en esclavo.

La obra de Hammons criticaba el racismo institucional de EEUU que le blanquea, le arrebató su cultura y le coloca fuera del campo elitista, pese a sus méritos. La vandalización por parte de jóvenes negros con mazos fue la clave del eco mediático.

El curador negro, Richard Powell, los criticó y llamó impulsivos, rudos, violentos e ignorantes, que no entendieron la broma culta e irónica. El racismo se hace patente incluso en quienes pretenden combatirlo.

La Coalición del propio Jesse Jackson planteó un enfoque diferente: la destrucción de la obra de arte se debía al racismo institucional, que no solo insulta a los negros, sino que además los culpabiliza, síntoma de una sociedad segmentada y enfrentada por los tópicos asociados al color de piel. Jackson habría sido presidente de tener la piel blanca y eso provocó que algunas personas explotaran. El artista decidió permanecer en silencio (Gamarekian, 1989: 12).

El racismo aparece en la colonización americana, en relación con la explotación colonial de la riqueza ultramarina (Serviat, 1986, 16). Serviat encuentra los primeros cuentos populares racistas en el siglo XVIII, como fruto de la relación de dominación colonial entre Europa, América y Asia. En 1981, la UNESCO señala en su artículo 2 de su carta fundacional que el racismo es una ideología que provoca discriminación estructural y práctica; engloba disposiciones legales injustas, tópicos y actos antisociales; obstaculiza el progreso social, la cooperación internacional y perjudica la cohesión nacional, es contrario al derecho internacional y genera violencia en las sociedades que lo admiten.

Serviat (1986, 19) define el racismo posmoderno como una engañosa tolerancia del otro, la proposición de la igualdad racial, y la posibilidad de convivencia entre razas diversas que oculta una discriminación por el color de piel, mistificada con otras categorías (“las cárceles están llenas de personas violentas, los negros son más violentos que los blancos”: el racismo colorista se oculta en un falso razonamiento sobre la violencia). La tolerancia y el diálogo se basan en el racismo y desembocan en prácticas discriminatorias. Morales-Fundora (2001, 28) establece una ruta crítica con esta cadencia: subestimación, tópico racial, prejuicio, racismo y discriminación. La discriminación surge de los clichés racistas y se estabiliza mediante los prejuicios. La discriminación es para Morales-Fundora (2001, 23) una práctica política y jurídica que daña grupos sociales, discriminación de facto es la practicada sin base legal y de jure es la legal. La discriminación actitudinal es ejercida contra grupos perjudicados mediante agresión verbal, física, acoso, llegando al genocidio.

La discriminación institucional incluye leyes que establecen desigualdad de derechos según el grupo social de pertenencia del individuo. Los principios discriminatorios tienen un punto cutáneo en su fondo más íntimo. Para Morales-Fundora (2001, 22), los estereotipos son imágenes asumidas por tradición, que influyen en su relación social y determinan las relaciones entre individuos y mantienen, de forma camuflada, un

posicionamiento agresivo y prejuicioso hacia alguien por pertenecer a una comunidad, suponiendo que ese grupo tiene unas características particulares. En un fondo no revelado, ese comportamiento acaba siendo motivado por el color de la piel.

La performance de Gómez-Peña y Coco Fusco tiene en su carácter de site-specific una declaración política antirracista y anticolonial: Plaza de Colón y 1992; en el centro de la capital de España y en el nombre del “descubridor”. En la celebración del V Centenario, la jaula con la pareja de nativos americanos se encuentra a menos de un kilómetro del Palacio de Cristal en el Retiro, donde la Exposición de Filipinas se celebró, un siglo antes, con un zoo humano real, no performático.

Fernández de Castro (2017) informa de que en 1887 el zoo humano del Retiro fue un éxito de público y prensa. 43 filipinos de la etnia tagala y piel oscura vivieron durante semanas en un diorama a tamaño real. Fueron presentados a la Reina Regente en una ceremonia que a los periodistas les hizo recordar la ofrenda de nativos que hizo Colón ante los Reyes Católicos, tras su primer viaje a La Española.

Gómez-Peña y Coco Fusco juegan a recordar ambos actos en las efemérides de 1992. Los artistas ironizan sobre la celebración de una conquista colonial terrible, lanzándonos a la cara sus ceremonias racistas. Godfrey (2010, 76) señala que el público madrileño no entendió la ironía y algunas personas se retrataron con los “nativos” como quien se fotografía con un monumento. En la foto que aparece a continuación, una señora se lleva un recuerdo, con mentalidad y actitud esclavista, conseguido en el año de la Expo de Sevilla y de la Olimpiada de Barcelona.

En el imperio español, el racismo oscila entre un concepto católico en el que todas las personas son hermanas e hijas del mismo Dios y la tentación del negocio esclavista, al que España renunció en el Tratado de Tordesillas: Portugal se quedó entonces con el monopolio de la trata de personas, y la Corona española no podía traficar con esclavos (Álvarez-Uría, 2015).



Figura 8: Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, *Two undiscovered amerindian visit Madrid*, Performance en la Plaza de Colón, 1992. Madrid. Fuente: Guillermo Gómez-Peña.

Este acuerdo entre las potencias ibéricas, firmado en 1492, parece hablarnos de una moral exquisita en la corona española, que renuncia a la trata de esclavos. Sin embargo, no tiene que ver con una ética más elevada que la de los lusos, sino con la lógica de reparto económico del mundo conocido. Como los portugueses se apropiaron de territorios con personas negras, la brutal lógica comercial de entonces les hacía candidatos a negociar con lo que producían sus colonias: personas negras. (Fredrickson, 2002).

Ojalá pudiéramos asegurar que es una decisión ética la que guía el acuerdo de Tordesillas; sin embargo, hay detalles que lo contradicen. En *El Quijote*, (parte primera, capítulo 29) cuando don Quijote promete a Sancho el reino de Micomicón, el escudero se entristece porque está en la Guinea africana y todos sus súbditos serán negros. Se consuela pensando en venderlos a todos como esclavos.

Una mirada optimista, -acorde al buen talante que demuestra Cervantes en repetidas ocasiones (no es antisemita, tiene discursos prefeministas como el de Marcela, proclama el valor supremo de la libertad)-, nos lleva a querer creer que Cervantes ve la actitud esclavista de Sancho como una caricatura burlona del mal gobierno. Cervantes estaría en contra del esclavismo como parte del buen gobierno; de hecho, Don Quijote reprende a su escudero y se arrepiente de haber prometido una ínsula a tan mal virrey.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Para Holt (2002: 31), lo moderno es, de por sí, un tipo de racismo mundial, porque se apoya en el



Figura 9: Jonathas de Andrade, *Eu, mestizo*, 2017. Fuente: theartberries.com

#### 1.4. Mestizaje, territorio y migración: un viaje de reterritorialización

Al iniciar mi proceso artístico, una pregunta rondaba mi mente: ¿Cómo el color de la piel no solo define nuestras características físicas, sino también nuestra identidad cultural? Sin embargo, esta pregunta adquirió una nueva dimensión cuando migré a España. El acto de migrar, de trasladarme a un contexto cultural y social distinto, me llevó a replantearme no solo mi identidad como colombiana, sino también el concepto mismo de mestizaje. En un entorno donde las categorías raciales y culturales se perciben de manera diferente, me vi obligada a reflexionar sobre cómo la migración puede diluir, transformar o incluso reafirmar la identidad. ¿Acaso al migrar perdí parte de mi identidad colombiana, o, por el contrario, esta se fortaleció al contrastarse con otra cultura? Esta dualidad se convirtió en el núcleo de mi investigación artística y teórica.

La obra *Yo, mestizo* (2017) de Jonathas de Andrade consiste en un conjunto de retratos de hombres y mujeres afrobrasileños, retratados desde distintos puntos de vista. En la *figura 9* aparece la cabeza de un señor con peinado afro retratado desde cincuenta puntos de vista, que sugieren que su cabeza es un punto o una esfera. El artista parte del libro *Raza y clase en el Brasil rural*, publicado por la UNESCO y la Universidad de Colombia en 1950, con entrevistas a distintas personas sobre fotos no publicadas en las que aparecían personas negras, blancas y mestizas, atribuyéndoles seis adjetivos: *rico*,

---

esclavismo como parte de la explotación colonial. Holt demuestra con datos que la trata esclavista negra trasatlántica definió producción y consumo, movilización del trabajo, revolución y reacción. Es terrible que las masas de negros esclavos fueran un factor esencial en la ecuación del progreso occidental. Para el autor, sin esclavos no hay capitalismo europeo. Raza y racismo son claves centrales de la modernidad (Winant, 2011: 30).

*bello, inteligente, espiritual, honrado y trabajador*. Andrade enfrenta las fotos actuales, los retratos coetáneos con los prejuicios del pasado.<sup>5</sup>

Cuando Andrade leyó el libro, detectó inmediatamente que el ensayo de 1950 era racista y obsoleto. Los prejuicios de clase eran evidentes. Resultaba sorprendente que 67 años después de su publicación, esos clichés racistas siguieran presentes y activos en la sociedad brasileña de 2017. Jonathas de Andrade realiza retratos actuales racializados que choquen y denuncien los tópicos de 1950. El artista continúa investigando con su arte el racismo en Santa Fe, en la frontera entre México y EEUU. Las expresiones y actitudes racistas forman parte de la rutina cotidiana de los emigrantes y descendientes mestizos en la frontera. En Nueva York repite su estudio, descubriendo una dinámica muy distinta, basada en relaciones cosmopolitas entre personas con distinto color de piel.



Figura 10: Yinka Shonibare Mbe. *Cómo reventar dos cabezas a la vez (Damas)*, 2006. Fuente: Colección del Museo y Centro Cultural Davis, Wellesley College. Fotos de Stephen White.

### 1.5. El tejido como acto de reparación simbólica

*Cartografía de la piel*, plantea que al tejer juntos y juntas cada cual utilizará lana del su color de su propia piel, ahíla estamos encontrando en la globalización posibilidades de organizarnos como una poética transnacional antirracista. Nuestra coalición, nuestra alianza y nuestra red es este tejido, una metáfora que materializa la propuesta de lucha contra el racismo desde la deconstrucción de la globalización que propone Fredrickson (2002: 148): los estados se muestran impotentes para ejercer la justicia distributiva, pero las pequeñas comunidades son conscientes del problema del racismo colorista; siendo específica, la manta de colores de piel afronta las mutaciones del racismo y su camuflaje

<sup>5</sup> El libro de 1950 fue escrito por investigadores de la Columbia University, dirigidos por Charles Wagley. Dividieron Brasil en blancos, negros y mestizos y estudiaron sus rasgos económicos, políticos y socioculturales, desde un planteamiento racista, combinando observación empírica e interpretación, con la fotografía como medio de análisis, con retratos masculinos y femeninos racializados. Retratos de hombres y mujeres de orígenes raciales y sociales diversos debían ser juzgados siguiendo seis principios: “La persona de la foto ¿te parece rica, bella, lista, espiritual, honrada o trabajadora? Los retratos racializados son se muestran en el libro, que sólo recogió las entrevistas, analizadas con tablas.

en lo políticamente correcto.

Anthias y Lloyd (2012) listan acciones sociopolíticas antirracistas: protestar o fotografiar escenas de acoso policial, recoger y registrar papeles burocráticos de los servicios sociales que caigan en el racismo colorista, ayudar a las personas que están apresadas en el triángulo inmigrante “ilegal, piel oscura, delincuente” a intentar regularizar sus papeles... En este caso añadimos un planteamiento artístico a la lista, en lo que los autores llaman una intervención antirracista comunitaria afirmativa. Como criterio de falsación de la propuesta, como discusión y negación de la utilidad de este trabajo encontramos la posición de Srivastava (2006) que considera inútil el entrenamiento personal antirracista e impotentes los talleres antirracistas como el que hemos realizado, proponiendo en su lugar acciones estructurales, como las demandas de reparación que en el caso de judíos y japoneses norteamericanos tuvieron éxito en 1960. En el caso de los descendientes de esclavos en EEUU, estas reclamaciones han sido un fracaso por su enorme complejidad.

La obra de este TFM coincide en su postulado con el concepto de Mullings (2004, 4), que consiste en la oposición a racialización desde abajo. En el empleo de tejidos, nos asemejamos a Yinka Shonibare. Es un artista negro nacido en Londres, en silla de ruedas, con parálisis total, por lo que dirige a asistentes para construir sus obras. Sus maniqués sin cabeza vestidos con telas brillantes exploran el triángulo colonialismo, raza y clase. Examina cómo se construye la identidad poscolonial de personas de piel negra, que viven en su biografía e historia familiar las dramáticas relaciones entre África y Europa. La tela de brillantes colores, denominada “tela africana”, es clave en su obra.

Sus estampados complejos son asociados con los textiles africanos, pero el artista revela que esa tela que compra en el londinense mercado de Brixton es mestiza, con un curioso trasfondo cultural. En el siglo XIX fueron creadas en Holanda, pensando que serían del gusto de los indonesios. Sus creadores demostraron así su racismo: creían que la cultura inferior asiática tendría mal gusto y apreciaría estas telas chillonas de apariencia ridícula, en opinión de sus productores europeos. A los indonesios no les agradaron y para evitar el fracaso comercial, las vendieron en África. Hoy se venden también en Londres, donde las compran anglo africanos que desean resaltar su identidad no blanca, como el propio artista.

Shonibare propone este discurso para explicar cómo viste sus figuras escultóricas sin cabeza, a las que coloca siguiendo el modelo de grabados o pinturas. Se refiere a acontecimientos de la historia racista europea: la falta de testa de sus muñecas quiere decir la estupidez de los protagonistas de sus recreaciones escultóricas, que abarcan de dos mujeres que pelean por su distinto color de piel a los protagonistas políticos de la Conferencia de Berlín (1885), cuando los líderes de la Europa colonialista se repartieron con regla y compás el continente africano. Shonibare denuncia la postura del káiser y del rey belga Leopoldo II, que cuando en el reparto le tocó el Congo dijo que era solo una pequeña rebanada dentro del magnífico pastel africano.



Figura 11: Adriana Varejão. *Polvo*, 2021. Fuente: Galería Ivorypress, Madrid.

## 2. Color piel y resistencia cultural: el arte como espacio para reivindicar la diversidad

Adriana Varejão presenta su obra en la Galería Ivorypress de Madrid en 2021, con la edición de un libro de artista. La creadora brasileña emplea la palabra *polvo* en el título de muchas de sus obras. En portugués quiere decir *pulpo*. La artista entiende que el pulpo es una metáfora de su obra, porque emplea la tinta para esconderse y definirse. El racismo es también una cuestión de tinta, de pigmentación en la piel. Varejão crea una doble baraja en la que, en lugar de palos y figuras, aparecen colores de la gama pantone, correspondientes a tonos de piel presentes en la rica población brasileña. La artista plantea el mosaico de la identidad interracial carioca, se opone con esta obra al concepto del censo oficial de su país, cuando divide en cinco los patrones del tono de piel (blanca, negra, amarilla, roja indígena y parda). Adriana Varejão se inspira para esta gran baraja cutánea en un experimento sociológico que realizó el Censo de Brasil en 1970, cuando se planteó matizar las cinco categorías. Los encuestadores estatales realizaron una pregunta que marcó la obra de Varejão: *¿Cuál es tu color de piel?* El Censo obtuvo 136 definiciones poéticas, sugerentes y contradictorias que Adriana Varejão entendió posibilidades o naipes de su baraja.

Wade (2003, 15) defiende que las construcciones raciales de la Europa colonialista del siglo XVIII surgen a partir de los tópicos sociales que amalgaman en un cliché múltiples observaciones fenotípicas realizadas por los viajeros de los imperios español, inglés, francés y holandés en sus expediciones comerciales y esclavistas. Las descripciones de los pueblos avistados por primera vez se hacen utilizando el patrón caucásico europeo.

Gailey (1996) indica que las valoraciones éticas y morales sobre el color de piel de los pueblos contactados se ven terriblemente influenciada por el auge del mercado esclavista en África Occidental y por la explotación agrícola y minera en Latinoamérica. A medida que avanza el siglo XVIII, la “piel negra” se asocia al esclavo resistente (Gailey, 1996, 67). La pigmentación cutánea de los nativos de Micronesia se va describiendo como más

oscura desde 1740 a 1780, al avanzar el comercio de esclavos holandés (Gailey, 1996, 78). Daniel (1996) habla de un progresivo alejamiento del modelo de persona aria en el cliché cutáneo de los nativos del Pacífico entre 1750 y 1850, coincidente con el desarrollo de la explotación colonial: élites locales predicando para sí mismos adjetivos de blancura y descripciones del cuerpo que les acercan a los colonizadores (Daniel, 1996, 12).



Figura 12: Theaster Gates. *Nueva América*, 2011. De la serie *Tapices Civiles*, 2011-2020. Fuente: Galería Nacional de Washington. Foto: Detalle de la foto de la GNW.

La serie de Tapices civiles de Gates, presentados en la Galería Nacional de Washington se inició en 2011. La pieza titulada *Una nueva América* (2012) está realizada ensamblando fragmentos de las mangueras que la policía empleó para reprimir a la población negra que luchaba por los derechos civiles en Birmingham, Alabama, en 1963. Tal y como están cortadas y cosidas, las gruesas telas grises de las mangueras parecen un registro cutáneo fotografiado en blanco y negro.

El racismo colorista, basado en la pigmentación de la piel, es clave del discurso de esclavitud, conquista y colonialismo a lo largo del siglo XIX. El racismo posterior a la Ilustración se basa en tópicos del color de la piel (Álvarez-Uría, 2016, 45). El racismo colorista moderno tiene los tonos de piel más definidos y asociados, pseudo científicamente, a características morales y aptitudinales más precisas que en el siglo anterior. La ética ilustrada (dignidad humana, cosmopolitismo, libertad, igualdad, legalidad) y la esclavitud por el color de la piel se entrelazan en las construcciones nacionales que, con la independencia territorial en Nueva España, se suceden en Latinoamérica: en cada nuevo país americano, la elite criolla da una definición racista de los pueblos que componen su nación, y establece una escala del color de la piel (asociado al valor ético y moral que atribuye a cada minoría).

En cada país independizado, la élite criolla en el poder establece su fisonomía y color de piel como nuevo canon corporal dominante, sustituyendo al blanco español, indiferenciando los dos colores cutáneos y apropiándose de los términos y del discurso sobre el cuerpo de la nobleza europea. Tristemente, el racismo colorista se transforma en parte nuclear del discurso de la nación independizada. Los sistemas raciales de los nuevos países tejen los nuevos valores ilustrados y modernos con los tópicos raciales

derivados del sistema de castas de la sociedad estamental de Nueva España (Álvarez-Uría, 2016, 101).

El racismo colorista hace posible la cimentación de los nuevos países latinoamericanos mediante una pirámide del color de piel, que coloca en la cúspide a la élite criolla, blanqueada, y en la base a la población descendiente de nativos y esclavos: el orden social y la homogeneidad nacional se logra mediante la segregación y desprecio del escalón cutáneo más bajo, las personas de piel negra. El nuevo racismo colorista de las naciones latinoamericanas afirma a las élites criollas que ejercen la violencia simbólica que aclara su piel y les aproxima a las élites españolas vencidas (pero aún emuladas) y el oscurecimiento de las minorías, legitimando su explotación a la antigua (Sagás, 2000): el racismo colorista se convierte en un movimiento político asociado a la liberación de la tiranía española, el racismo colorista se presenta como un valor político que facilita la organización de la nueva nación.

Veamos un ejemplo: La República Dominicana se independiza en 1821, pero en 1822 es invadido por Haití. Las élites dominicanas elaboran un discurso de resistencia y frente a Haití antiesclavista y antihaitiano. Los tópicos racistas coloristas se incorporan al nuevo credo dominicano, que es paradójicamente y de forma simultánea, antiesclavista y antinegro. En el discurso nacional se borra todo vínculo con la herencia africana, la población afroamericana queda excluida de la construcción nacional (Haney López, 1996).<sup>6</sup> El discurso nacional dominicano se edifica en lo cultural con los clichés del color de la piel, fusionando raza y nación. La clase dominante describe a la población dominicana (en pinturas y textos) como descendientes de indígenas, algo imposible porque los grupos étnicos originarios fueron exterminados en el siglo XVII por los españoles,

La “blanquitud” es una categoría étnica y moral inventada en 1800 y desarrollada, matizada y aplicada en el siglo XX, a medida que la idea de nación en Latinoamérica evoluciona, unida a la filiación religiosa (Fredrickson, 2002). Es un tópico social que se convierte en una profecía autocumplidora: la blancura de piel coincide con la clase alta y la mayor bondad e inteligencia. La profecía tramposa se descubre mejor si invertimos el orden de los sumandos: el color de la clase alta pasa a ser el “blanco”, sin importar cuál sea el pantone cutáneo de esa élite. Haney López (1996) estudia el racismo colorista en México: las familias dominantes, protestantes anglosajonas y criollas católicas mexicanas, se definían a sí mismas como católicas y blancas (el adjetivo más conveniente de cada

---

<sup>6</sup> Marx (1998) denuncia el empleo del racismo en la construcción de los nuevos estados que aparecen en torno a 1840. Marx estudia la edificación de la raza comparando tres nuevos estados no europeos: EEUU y Sudáfrica se parecen porque sus élites criollas, antes en lucha con sus respectivas colonias (británica y holandesa respectivamente), instauran la autoridad estatal dando derechos a los blancos de distintas tonalidades y privando de derechos a la piel negra. La exclusión de las personas negras unifica a todos los grupos de distintos tonos de blanco: el racismo colorista es la llave de la cohesión nacional. Según Marx (1998, 108), en Brasil no ocurrió lo mismo: las élites blancas no fueron cuestionadas, no hubo conflicto de independencia armado y, por tanto, en Brasil no se estableció una estricta línea divisoria entre tipos unificados de piel blanca frente a piel negra excluida.

élite) para asentarse en el poder según la estructura del momento. Hablar mal el castellano se asociaba con color de piel cobrizo, o con la denominación de nativo (Fredrickson, 2002, 53).

Harvey (2003) defiende que el racismo colorista se imbrica con el independentismo nacionalista latinoamericano, atenuando la lucha de clases mediante una jugada de “divide y vencerás”: la blanquitud funciona como un aglutinante de clases alta, media y media baja frente a los desposeídos negros. El estereotipo que separa piel blanca y piel negra dificulta la alianza de toda la clase trabajadora, porque el cliché “piel blanca frente a piel negra” estorba una acción obrera unitaria. Davis (2011) añade las discriminaciones machistas como otro factor que dificulta la creación de un movimiento obrero como un bloque compacto. Aptheker (1993) defiende que los líderes anticoloniales y antirracistas son blancos, criollos y de clase alta.<sup>7</sup>

Desde 1950, una nueva terminología da cuenta de la resistencia dinámica y estructural del racismo (Winant, 2011): la *formación racial* indica el proceso social e histórico que genera los tópicos racistas que funcionan como profecías autocumplidoras.<sup>8</sup> El racismo muta en la posguerra mundial, desde 1945 la desaparición del sistema de imperios coloniales elimina las formas de racismo asociado con el esclavismo. El movimiento pro derechos civiles en EEUU crea una nueva mentalidad de alcance mundial: la retórica de los derechos individuales cala también en Latinoamérica, pero la negación de la existencia de personas negras en México y otros países dificulta la aplicación de los derechos civiles (Allen, 2012). Los movimientos anticoloniales, de liberación negra y del antiapartheid no consiguen calar en el Cono Sur, debido a la negación sistemática no solo del racismo colorista, sino también de la existencia de personas de etnias negras, que en el racismo colorista se dibujan como “muy oscuras” (Holt, 2002).

---

<sup>7</sup> Nota al pie: Allen (2012) cita un ejemplo de oposición frente a la blanquitud en EEUU: la rebelión de Bacon en 1676 fue protagonizada por esclavos africanos, criados europeos y personas libres pobres que se rebelaron contra las familias poderosas de Virginia; el motín fue brutalmente reprimido.

<sup>8</sup> El 'proyecto racial' es la interpretación, representación y explicación del conflicto racial que surge en EEUU, cuando al tiempo que se defiende la igualdad de derechos se mantiene el racismo colorista en la cultura (el cine sigue siendo racista) y en la economía: en todo el país, norte y sur, las personas de piel negra ganan menos y tienen tasas delictivas mayores (Winant, 2011: 124); La cuestión racial es un tipo de racismo en el que grupos de población son transformados en grupos raciales, definidos mediante tópicos y con implicaciones sociales, económicas y políticas (Holt, 2002); la racialización muestra el carácter artificial de la construcción racista.



Figura 13: Theaster Gates. *Amalgama*, 2019. Fuente: Tate Gallery Liverpool.

### **2.1. El cuerpo como espacio de resistencia: racismos contemporáneos**

El racismo moderno, del siglo XIX, es una construcción de violencia simbólica que se apoya en el imperialismo occidental, en el sistema del capitalismo de producción con existencia de metrópolis europeas con colonias por todo el mundo. Económicamente, se apoya en el trabajo racializado. El racismo adopta formas locales, con un núcleo común, permanente e inalterable, y formas verbales, cotidianas, socioculturales que se transforman en un marco de conflicto social.

Theaster Gates es un artista afroamericano que utiliza para su obra materiales encontrados en el barrio empobrecido de su Chicago natal, que retrata como un infierno en su obra *Amalgama* (2019). En el New Museum de Nueva York expuso una instalación con restos de una iglesia arruinada y vasijas de las culturas explotadas. El racismo colorista contra los negros en las ciudades del norte de EEUU se hace presente en estos objetos destrozados, con toda esta miseria. Nick Cave, otro escultor negro de Chicago coincide con Gates en el empleo de los objetos sometidos a una violencia intensa, dentro de un clima de pobreza y marginación terrible. El racismo colorista se hace patente en esos objetos heridos por la discriminación. Gates declara (Heartney, 2013: 67) que con esos objetos acumulados muestra la historia de su vida, desde la niñez, en una iglesia evangélica en la que servía su madre, y en un barrio donde tenía la sensación de vivir una guerra racial. Gates no quiere pedir perdón ni aceptar los valores de una cultura blanca que le es ajena. Quiere mostrar orgullo de resistente ante los insultos y violencia que ha recibido por su color de piel. La pobreza aparece, así como condición impuesta por el racismo; preservar los escombros es un testimonio del arrinconamiento que impone el racismo colorista en Chicago.

En EEUU y Sudáfrica el racismo es explícito y estructural mientras que en los países de Latinoamérica sus racismos no están explicitados, quedan solapados en las desigualdades socioeconómicas. Winant (2011: 114) denomina a esta situación racismo

*sin raza*, un tipo de violencia simbólica que invisibiliza la presencia de descendientes de esclavos africanos y dificulta el reconocimiento de derechos que persiguen los movimientos indígenas que se esfuerzan en mantener un frente legal de demandas frente a un Estado criollo. Los procesos migratorios actuales, de sur a norte, se manifiestan en una racialización de los inmigrantes, que sobreviven sin reconocimiento de derechos mientras se expande una red industrial de prisiones. El envío de deportados por la administración de Trump a las cárceles de El Salvador -desde marzo de 2025- es la ilustración terrible y evidente de esta nueva industria carcelaria racista.



Figura 14: Theaster Gates: *A Maimed Martin* (2012). Galería Nacional de Washington. Foto: GNW.

Otra obra de Theaster Gates es *A Maimed Martin* (2012): el mutilado del título es Martín Luther King Junior, asesinado en Memphis en 1968. La mutilación se refiere a una foto de este pastor negro pacifista y luchador por los derechos civiles de los afroamericanos, que Gates encontró en una vitrina abandonada en su barrio. La foto estaba arrugada, mutilada; el gancho metálico de la vitrina que protegía la foto, como nuevo y azaroso grillete, había destrozado la cabeza del líder negro.

La vitrina protectora se había convertido en dispositivo asesino, en una terrible, cierta y accidental metáfora. La relación entre el líder tiroteado y la foto conmemorativa destrozada es para Gates una clave del racista colorista: no solo ataca las vidas, también la memoria, el legado y la cultura afroamericana.

La nueva pobreza racializada en el capitalismo globalizado se apoya para su construcción visual y verbal en las tecnologías de comunicación que incluyen las redes sociales como un circuito de cultura popular mecanizado, que crea nuevas formas de señalamiento y desposesión. Es un racismo transfronterizo, fluido e inestable, que actualiza los tópicos del racismo moderno (Hinton, 2012). La tradicional desposesión de los grupos racializados –que no tienen tierra, ni trabajo ni derechos- se superpone al discurso

multicultural de la inclusión y a prácticas empresariales cercanas al genocidio (Gámez, 1996).<sup>9</sup> La vitrina de Gates es una metáfora que explica perfectamente esta situación.

Haney López (1996) denomina “la lucha por el derecho a las tierras de los antepasados” las reivindicaciones de los grupos afrodescendientes y de los grupos nativos residentes en los distintos países de Latinoamérica. Haney López estudia las regiones afrocolombianas (las tierras en las que viven desde 1850 descendientes de esclavos negros nacidos en Colombia, hasta sus descendientes actuales). Sus territorios endémicos tenían un clima extremo, enfermedades tropicales y, desde 1970 –aplacadas esas lacras infraestructurales por los avances científicos- son ricos en maderas caras, metales preciosos y elevado potencial para la agricultura intensiva. Cuando su tierra es susceptible de generar riqueza, sistemáticamente son desplazados o acosados para que emigren. Haney López esboza una máxima: mientras un territorio es solamente rico “en potencia” pertenece a los negros colombianos, pero en cuanto tiene visos de ser rentable, se les expulsa o coacciona desde instancias oficiales o privadas para que vayan a un territorio yermo o agresivo. Haney López (2003) estudia los grupos afrocolombianos, históricamente situados en tierras ricas en madera, oro, potencial para la agricultura y biodiversidad en la costa del Pacífico, y que están siendo desplazados por intereses nacionales e internacionales. Klare (2001) ironiza ante esta especie de gentrificación rural a escala mundial.



Figura 15: Adriana Varejão, *Retratos, polvo*, 2013. Galería Miró Gallery, Londres. Fuente: Miró Gallery.

## 2.2. El cuerpo, la discriminación y la lucha por la identidad

En este punto se confrontan los dos tipos racismos que confluyen en Latinoamérica: se diferencia la discriminación étnica y racismo colorista. Se estudia la evolución del discurso de castas de Nueva España al mestizaje en las naciones independientes de

<sup>9</sup> En 2019, Bolsonaro demarca las tierras indígenas del Amazonas que pasan a estar controladas por el Ministerio de Agricultura de Tereza Cristina da Costa, líder ruralista, llamada la *musa del veneno* por su defensa de la agricultura con pesticidas, que arrincona a la FUNAI de su intento de identificar y delimitar el país de los pueblos selváticos (Gámez, 2019).

Latinoamérica.

Adriana Varejão pinta en 2013 una serie de once autorretratos que intentan aproximarse a lo académico. Debemos imaginar que estas pinturas están perfectamente realizadas (quizá su torpeza figurativa sea un inconveniente para valorar el concepto de la autora). Olvidando la realización precaria de estos óleos, atendemos a su interesante planteamiento: inventa una marca de pintura (*Polvo, Pulpo*), un logotipo y una carta cromática para cada cuadro. El octópodo se defiende con tinta que contiene melanina, la misma sustancia que las personas tenemos en el tinte de la piel y en el tono del cabello. Para Varejão, la melanina está en la raíz del racismo y, sin embargo, el pulpo la emplea para defenderse.

La inspiración de esa serie de pinturas de Adriana Varejão procede de la pintura de castas, un género propio de Nueva España, muy frecuente en los virreinos coloniales, durante los siglos XVII y XVIII. La artista subvierte la lógica de las pinturas barrocas: los cobres pintados entonces representaban la descendencia obtenida mediante los distintos mestizajes que se daban en el imperio. El nombre de cada resultado (*albino, negro tornatrás, lobo...*) definía a la persona recién nacida por su color de piel –que implicaba el de su padre y su madre). El color claro de la piel implicaba la pureza y la nobleza, la bondad y la riqueza. Adriana Varejão decide interpretar las pinturas de modo horizontal, como una paleta de pieles, todas igual de importantes y bondadosas, todas igual de hermosas y ricas. Se retrata a sí misma con esas diferentes gamas cromáticas para afirmar que la tonalidad cutánea puede entenderse como una bella caja de colores que ofrece distintas posibilidades de presentarse.

Dikotter y Sautman (2007), -a partir de su análisis del racismo cutáneo japonés contra los trabajadores asiáticos no nipones-, estudia la relación que existe entre inmigración ilegal, el racismo y el mercado precario en todos los países del núcleo: en las potencias industriales del mundo capitalista de consumo actual (EEUU, UE, Japón, los “8 dragones asiáticos”, países de la OPEP), la inmigración ilegal cubre puestos de trabajo miserables, como lo hacía el *lumpen proletariado* descrito por Marx (1998) en el Londres de 1870. La emigración ilegal se asocia con la piel oscura, y con tópicos de suciedad y delincuencia. Su situación precaria les sitúa en una posición tremendamente debilitada (sin derechos laborales ni sindicación). Su presencia, -necesaria para un capitalismo de la abundancia que requiere servidores en las zonas inmundas (limpieza peligrosa, cuidados mal pagados, servicios ilegales)-, alimenta los movimientos de extrema derecha nacionalistas. De nuevo la metáfora de la vitrina del artista Theaster Gates destroza el sueño de la caja de lápices de colores cutáneos de Adriana Varejão.

El color de la piel aparece como el cliché que amasa este discurso, que los medios de masas y las redes sociales asumen como cierto, o como un tópico cómodo: “de piel oscura no quiere decir delincuente, ni inmigrante, ni sucio, *pero...*” Y después de ese pero vienen las frases que a mí me han dicho a la cara, incluso en las aulas de la Facultad de Bellas Artes.

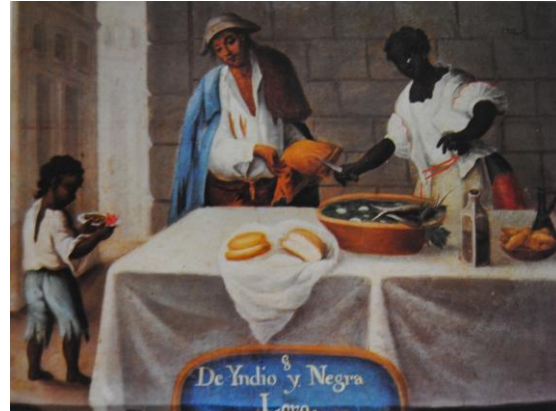
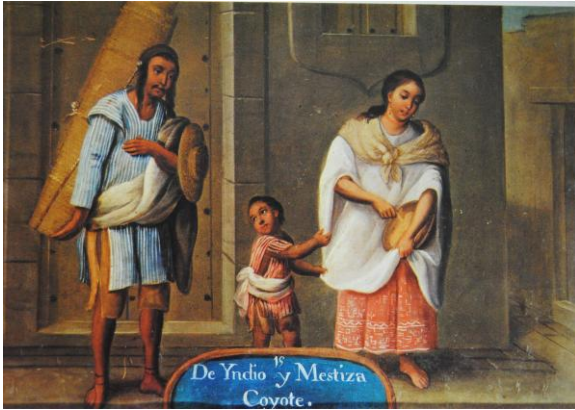


Figura 16: Anónimo. *De Yndio y Mestiza, Coyote*, (1740). Museo de América de Madrid. Fuente: propia.  
 Figura 17: Anónimo. *De Yndio y Negra, Lovo*, (1740). Museo de América de Madrid. Fuente: propia.

Morales-Fundora (2001, 76) nos enseña que en Latinoamérica se dan dos formas de racismo: la discriminación étnica y el racismo colorista. La discriminación étnica provoca desigualdad social y económica, y se apoya en tópicos de lengua, educación, vestimenta, nacionalidad y lugar de residencia; discrimina por diferencia y es una lacra documentada desde la colonización española. (Morales-Fundora 2001, 87).

El racismo colorista es una discriminación que se basa en la fenotipización: ideología racista que aplica patrones fisionómicos a las personas para catalogarlas en etnias, basándose en color cutáneo, ocular y piloso, suponiendo rasgos morales e intelectuales asociados a su corporalidad (Thomson, 2007, 51).

El racismo colorista está invisibilizado, (no explicitado como tal, no estudiado académicamente y no combatido socialmente) por dos causas: primera, la falta de reconocimiento de los “afrolatinoamericanos” (cliché racista que niega la existencia de personas descendientes de personas esclavizadas nacidas en África); y segunda, el soterramiento de la discriminación por la oscuridad de la piel bajo la discriminación étnica. (Morales-Fundora 2000, 98).

El racismo colorista, crea un techo de cristal cutáneo: las personas de piel más oscura -en cada etnia- son más pobres y sufren mayores desprecios. Se apoya en el color de la piel y sus asociaciones simbólicas y culturales que igualan “oscuro” (malo, sucio, pobre, bajo, demoníaco, esclavo, torpe, sumiso, sexualizado, cosificado) con la piel morena (Espinosa 2014).<sup>10</sup>

Discriminación étnica y racismo colorista se entrelazan de forma diferente según el

<sup>10</sup> Hasta en la elección del Papa aparece esta metáfora racista que parece que nos acompañará siempre, y en los ámbitos más amorosos: la fumata negra es mala, quiere decir que no hay Papa; la fumata blanca es buena, la cristiandad católica vuelve a tener representante de Cristo en la tierra. Hablando con conocidos, se aprecia lo enraizado de la metáfora racista. Un amigo insistía que el humo malo, negro, era natural: producido por las papeletas no consensuadas. En realidad, se añaden productos químicos para producir fumata blanca o negra. Tan natural es un color como el otro para decir a la cristiandad que ya tiene nuevo Papa.

periodo histórico. Podemos diferenciar el tiempo bajo la corona española y el tiempo del mestizaje. El mestizaje es el discurso político moderno que construye el discurso nacionalista institucionalizado que aparece con las independencias nacionales latinoamericanas tras la descomposición del imperio español. El racismo durante la corona española combina, paradójicamente, la hermandad católica de “todas las personas son hermanas como españolas, súbditas de la corona española” y el racismo colorista de “la recién nacida *loba o zamba* es peor que la descendencia de *criolla o castiza*”. El racismo posterior a las revoluciones bolivarianas imbrica, paradójicamente, los valores universalistas ilustrados de “libertad, igualdad y fraternidad para todos” y racismo colorista de “los criollos son los nuevos blancos en un país en el que no hay negros”.

El racismo latinoamericano tiene su origen en el sistema de castas que estratifica Nueva España. Este orden poblacional acepta los matrimonios interétnicos. La aceptación de bodas entre personas de distinto color de piel, distinta clase socioeconómica y distinto origen étnico es un rasgo igualitario y no racista presente en el imperio español, -no en los otros imperios-. Estas bodas mixtas son posibles por el concepto moral impuesto por los Reyes Católicos que hace que todas las personas de su imperio sean españolas de pleno derecho si aceptan el catolicismo. Si la permisividad social para el matrimonio entre distintas castas no es racista, la discriminación racial aparece al clasificar la descendencia de esas uniones a partir de rasgos cutáneos, oculares, pilosos y anatómicos. (Álvarez Uría, 2015, 126). Los términos “criollo, mestizo, mulato, zambo” hacen referencia a esos rasgos corporales. Thomson se equivoca cuando defiende que esas denominaciones corresponden con el origen europeo, africano y americano de las personas así denominadas (Thomson, 2007, 58). La postura de Thomson coincide y explica el ocultamiento del racismo colorista bajo la discriminación étnica.

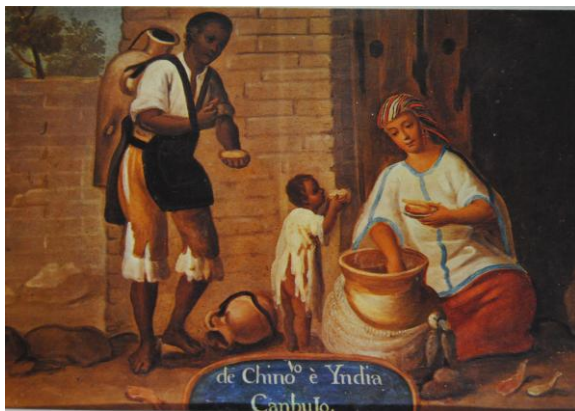


Figura 18: Anónimo. *De Chinol, è Yndia, Canbulo*, 1740 Museo de América de Madrid. Fuente: Propia.  
 Figura 19: Anónimo. *De Español, i Mulata, Morisco*, 1740, Museo de América de Madrid. Fuente: Propia.

Antes de las revoluciones de independencia nacional en Latinoamérica, el sistema de castas en Nueva España permitía uniones entre los distintos grupos étnicos y no era rígido en su valoración racial, por lo que Gonzalbo Aizpuru (2013, 45) habla de “discurso de castas”. Disponemos de una evidencia visual de este discurso el madrileño Museo de América: nos referimos a un conjunto de pinturas al óleo sobre cobre que ilustran la

variedad social y étnica de los referidos casamientos en el siglo XVIII.

Esta serie, de pintor anónimo, puede recordar levemente al estilo de Watteau o Victor Patricio Landaluce y representa un testimonio muy valioso de los tópicos de casta –y del racismo colorista- en Nueva España. El pintor mexicano Miguel Cabrera, en 1800, realiza una serie de castas que sigue el patrón marcado por la del madrileño Museo de América; también José Joaquín Mogón. La estructura de estas pinturas de 20 x 30 cms es siempre la misma: el esposo y la esposa se presentan vestidos según su procedencia socioeconómica, con aspecto digno y una gestualidad suave y cortesana. La descendencia aparece representada como un niño o niña de unos seis años, con una expresividad gestual más acusada que sus progenitores adultos (llorando a veces, demandando algún objeto) indicando que la infancia está menos educada y más cerca de los instintos -del estado natural puro, no contaminado por la mentira y artificialidad social, según el discurso de Rousseau (1982)-. La escena presenta al trío en su lugar de trabajo, lo que indica: la estructura típica de oficios en relación con la casta, la valoración social, cultural y económica de la unión, su localización rural o urbana.

El modelo iconográfico (Panofsky, 1982) recuerda al tópico de la Sagrada Familia, o al belén navideño con la Virgen, Jesús y San José, como familia canónica. En la parte inferior de los cobres se representa una placa azul que indica el número de la unión (se cuentan al menos 19), la denominación racial del matrimonio comenzando por el esposo y la que corresponde a la criatura.

Según este esquema se proponen algunos ejemplos:

“1, *De español è Yndia, Mestizo*”: el esposo vestido como noble pasea indicando a su hijo la extensión de sus posesiones, la esposa vestida como dama velada se cubre la cabeza con una rica tela y da la mano al heredero, vestido como el padre que llora añorado. La piel del marido es tan blanca que parece empolvada (sus manos son más sonrosadas), la piel de la esposa es bronceada, y la del niño tiene un color que aclara el de la madre. Terratenientes, ociosos paseantes, miman a un hijo dócil en un ambiente rural idealizado.

“9, *De Lobo y Negra, Chino*”: en el interior de una sastrería con unos calzones y una levita como trabajos terminados, el lobo es un sastre de piel oscura afanado en su trabajo, cortando un patrón en su mesa. La esposa negra, con velo negro, acaricia la cabeza del niño chino que juega a ayudar a su padre en un ambiente pequeño burgués urbano, con valores de armonía y trabajo digno.



Figura 20: Andrés Islas, *De español y negra, nace mulata*, 1753-73. Fuente: Museo de América, Madrid.

Figura 21: Miguel Cabrera, *De español y mestiza, castiza*, 1763. Fuente: Museo de América, Madrid.

Figura 22: José Joaquín Magón, *De Español, è Yndia, nace Mestiza*, 1753. Fuente: Museo de América, Madrid.

Bajo el título "*De español y negra; nace mulata*", la obra no solo documenta un cruce racial, sino que dramatiza una narrativa de violencia, tensión y jerarquía que revela la ideología colonial que la sustenta. Esta pintura, que forma parte del género de las "castas" novohispanas del siglo XVIII, es una representación profundamente significativa en el análisis de cómo el color de piel se convirtió en una herramienta de clasificación social, simbólica y visual en las colonias americanas.

Desde una perspectiva cromática, la obra utiliza el contraste entre el blanco del atuendo del hombre y el tono oscuro de la mujer afrodescendiente para marcar con dureza las diferencias raciales. El blanco no solo simboliza la "pureza" o estatus superior que se atribuía al español, sino que es acentuado por la postura defensiva del hombre, dramatizando su supuesto rol civilizado frente a la agresividad atribuida a la mujer negra. Esta, con expresión agresiva y postura activa, es retratada con sombras profundas y colores terrosos que refuerzan su otredad y la animalización visual. El niño mulato en el centro de la escena, resultado de esa mezcla, aparece con un tono de piel intermedio, casi como una combinación literal de pigmentos en una paleta, y con una mirada implorante que introduce una dimensión psicológica y emocional al conflicto.

La escena es violenta y teatral, con un claro componente de moralización visual: se presenta la mezcla racial no como un hecho neutral, sino como un peligro para el orden social. El hecho de que se enumeren frutas en la parte superior, asociadas al "país" (es decir, al territorio americano), funciona como una metáfora del mestizaje, pero también como una categorización exotizante y casi botánica de los cuerpos humanos.

Me interesa cómo esta obra, más allá de su valor documental, se convierte en una arquitectura visual del racismo. A través del gesto, la vestimenta, la postura y la paleta cromática, se nos impone una visión en la que la diferencia racial no solo es evidente sino jerárquica, y donde el mestizaje aparece como un lugar de conflicto antes que de integración. De todos los cobres documentados, el único que no responde a la armonía

familiar y al ambiente de trabajo es este:

“4, *De Español y Negra, Mulata*”: en el interior de una cocina bien surtida, con varias cazuelas de barro y una sartén metálica al fuego, con un vaso y un plato de loza listos para servir la comida, el esposo con una tez tan blanca que parece un cadáver lívido se tira de los pelos con la esposa negra, vestida de mujer de la casa, que le amenaza con un cazo, brazo en alto. La niña mulata, con la carita asustada tira de la cintura a su madre intentando detener la violencia doméstica.

Este cobre excepcional puede leerse de distintos modos:

- Un 5% de los hogares de Nueva España albergaba violencia doméstica (una pintura de entre 20 muestra una pelea matrimonial);
- El matrimonio entre españoles y negras es más problemático que los demás; o –más interesante para nuestro estudio- cuando el tono de piel del matrimonio está muy alejado, el ambiente familiar es más problemático. Desde esta segunda lectura, podemos apreciar que, -con un “quizá” racista colorista-, las parejas en la que los tonos de piel son más similares, la representación es más armoniosa. Aceptamos que esta lectura se pueda rebatir, porque salvo el citado nº 4, en todos los demás hogares reina la armonía y cuidado. Esta última lectura, nos plantea una propuesta interesante: en estas pinturas, la ropa, el ademán y el entorno (contexto hogareño o laboral, útiles y objetos) crean un mapa sociológico donde color de piel y clase socioeconómica se unen a una clave psicológica que explica el clima marital.



Figura 23: Curso de la Facultad de Bellas Artes UCM sobre los *Colores de la Piel*. 2025. Fuente: propia.

### 3. Retratos del territorio: cartografías de la piel

Mientras termino de redactar esta investigación, a mi correo UCM me llega una interesante convocatoria, que se celebrará en octubre de 2025, cuando yo ya no esté en España. La Facultad de Bellas Artes, la academia de Madrid, estudia los colores de la piel humana sin jerarquizar un tono sobre otro. El curso establece una gradación de colores cutáneos que cuestiona la idea de “color carne” como un canon caucásico implícito en la sociedad de consumo: recordamos de la infancia las tiritas color carne y el lápiz color carne que coincidía con el tono de piel de las personas de norte de Europa.

El curso universitario propone romper el estereotipo mediante la cualificación de sus estudiantes: la excelencia de su enseñanza no soporta que uno de sus alumnos hable de “color carne”, o use un tubo de óleo específico para las carnaciones, porque la observación del natural en un mundo globalizado no soporta esa torpe reducción. En la Facultad, pintar bien implica no caer en tópicos racistas que jerarquicen o reduzcan los tonos de piel.

Esta es la misma onda de la artista Delcy Morelos, que busca en las tierras de los distintos suelos de Latinoamérica el color de sus habitantes, en una poética y hermosa cartografía de la piel. Este curso coincide con el planteamiento de Angélica Dass, que establece pantones de piel, todos en la misma carta de color, todos al mismo nivel, sin reduccionismos raciales.

La convocatoria de la facultad recuerda el esfuerzo realizado en Brasil en 1976, cuando el censo nacional, intentando evitar el racismo colorista y los tópicos impuestos desde la administración, pidió a cada persona entrevistada que diera la particular definición de su propia piel. El resultado fue insólito y poético, realista. Estas son algunas de las calificaciones que aparecieron en el censo oficial:

“mi piel es de color... *naranja, azulada, quemada en la playa, polaca, casi negra, café con mucha leche, marinera, poco clara, retinta, color de oro, empuja para blanca, negra floja...* (Mosquera, 2020: 291). ¡Y así hasta 138 poéticos y realistas colores de piel!

En el curso de Bellas Artes quizá citen a la artista Adriana Varejão, que patentó y organizó la producción de tubos de óleo con los colores que interpretaban estas autodefiniciones personales del color de piel. Morelos, Varejão y Dass son mujeres artistas que, desde su práctica de los miles de colores cutáneos, afirman que el tono de piel es, en realidad, una diversidad humana rica y desjerarquizada.

Pese al hermoso curso de la facultad, vivimos tiempos daltónicos. A partir de 2001, diferentes autores teorizan sobre un racismo posmoderno: Winant (2011) habla del post racismo, y Harrison (2011) de un racismo con disimulo, que coexiste con el racismo genocida y canónico con raíces modernas e ilustradas.<sup>11</sup>

El post racismo europeo se camufla en el derecho a ser diferente. El reconocimiento a tener una cultura propia, intocable, que no se puede cuestionar ni matizar convierte las diferencias culturales en barreras infranqueables. En Europa, el “nuevo racismo” no

---

<sup>11</sup> El posracismo no solo se da en Latinoamérica y EEUU; también en Australia: Colishaw (2010) realiza un estudio sobre el racismo contra los aborígenes antes y después del año 2000. El racismo canónico negaba o disimulaba las diferencias entre aborígenes y descendientes de ingleses. Esta política, en apariencia antirracista, tapa el racismo y la desigualdad existentes. El racismo posmoderno consiste en emplear retóricas del multiculturalismo que generan daltonismo social: ese no querer ver la racialización existente mistifica los desequilibrios históricos y las injusticias heredadas, consolidadas e institucionalizadas. El daltonismo social oculta al injusticia social causada por el color de la piel y hace imposible la restitución a los pueblos nativos de sus tierras y de sus derechos expropiados.

depende de las nociones de inferioridad biológica. Se construye desde el concepto de cultura y desde el “derecho a ser diferente”, pervertido a favor del neo racismo, que hace esenciales las diferencias culturales como infranqueables (Balibar, 1991). El nuevo racismo actualiza el racismo científico con sus tipos raciales y radicaliza la noción de ciudadanía, convirtiendo el color de piel en un factor de definición personal, en un rasgo corporal, ético y moral.

El daltonismo racista convierte la diferencia cutánea en una cuestión de herencia cultural valiosa y siempre presente. En el siglo XVIII, el racismo clásico creaba una barrera biológica inamovible (el color de piel, el fenotipo corporal). En el siglo XXI, la discriminación racista se explica y se justifica desde dinámicas no raciales. Bonilla-Silva (2003) explica la horrible ironía actual: el post racismo incorpora consignas de la lucha antirracista de 1960 con una intención racista. Bonilla-Silva propone como ejemplo el uso racista de una frase de Luther King en 1963, en la que explicaba su sueño de no ser juzgado por el color de piel sino por su carácter. El racismo posmoderno discrimina a los que tienen peor carácter, que curiosamente son los que tienen piel oscura.

Cadena (2001) señala que los rasgos que tienen en común todos los racismos actuales en Latinoamérica:

- 1, en todos los países el racismo se establece sobre el concepto cultura y no sobre el concepto raza.
- 2, la discriminación por el color de la piel no cuenta con un corpus legal que refuerce el racismo.
- 3, no hay leyes formales que refuercen el racismo,
- 4, la ideología oficial niega que ese país sea racista,
- 5, el racismo colorista se establece sobre la gradación del color cutáneo y no sobre el principio de la gota de sangre.

El racismo del color de piel establece un grado de pigmentación a partir del cual, una mayor cantidad de melanina sitúa a la persona en la etiqueta racista de negro. ¿Cuáles son sus límites y sus paradojas? Las personas blancas se broncean o tontan la piel; el color ocular y capilar puede contradecir la negritud cutánea.

La artista Adrian Piper realiza una obra en relación con el racismo de “la gota de sangre”: *Cornered* (1988) es una grabación en la que esta artista de color de piel clara declara a la audiencia que es negra. Se define como negra no por racismo colorista, sino por racismo de gota de sangre, ya que, aunque es blanca de piel, sus padres son afroamericanos, ricos y residentes en Nueva York. Estos datos finales no los dice, porque lo que pretende es hacer sentir malestar a las personas que le rodean. <sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> En el mismo sentido, Adrian Piper crea *Everything número 5.2*: consiste en un espejo ante el espectador con el texto grabado “Everything is over”, el visitante se ve reflejado en la obra y apresado en una especie de nicho que le hace preguntarse por el lugar del arte y por el lugar del espectador, dentro de la poética de esta artista, siempre comprometida con hacer que el público se sienta culpable del racismo ante una persona de piel blanca que se define como negra. En la obra con la que consiguió el león de oro de la Bienal veneciana de 2015, Piper pidió a los espectadores la firma de un contrato consigo mismos que les comprometía a

El principio de “la gota de sangre” que ejemplifica con su obra Adrián Piper se entiende terriblemente mejor completando la frase nazi: “una sola gota de sangre judía arruina un árbol genealógico ario”. En la Alemania de 1939 eran estrictos: ario puro era quien tenía los 4 abuelos no judíos: “ni una sola gota de sangre judía en tres generaciones”; los aspirantes a las SS necesitaban 4 generaciones, exigían que los 8 padres de los abuelos fueran arios (Fritzsche, 2008). La comprobación de la “limpieza de sangre” tiene que ver con la documentación legal que demuestran la pureza, porque el racismo de la gota de sangre no se distingue visualmente, sino burocráticamente.<sup>13</sup>

En Colombia, los grupos racializados como negros o indígenas se enfrentan al doble vínculo al que les somete la ideología institucional del mestizaje: por un lado, el mensaje criollo afirma, con daltonismo social, que todos los colombianos son iguales, dejando atrás el estamentalismo racista de la Nueva España. Al mismo tiempo, negros e indígenas sufren el “blanqueamiento”, las personas de sus grupos con piel más clara son socialmente mejor valorados que el resto (Wade, 2003).

Marks (2005) estudia la conexión perversa entre cultura y biología, que oculta el término raza, pero describe la inteligencia biológicamente, o sea, de forma racista: la curva de Bell expresa, mediante una campana de Gauss la localización de la media más inteligente de una población. Mediante un test de inteligencia se demuestra que la población blanca es más inteligente que la negra. Marks explica que el test utilizado contiene sesgos que transforman la posición socioeconómica en inteligencia. Por ejemplo, se pregunta por libros o temas propios de la subcultura de clase media blanca (instrumentos musicales, ejemplos literarios, temas cotidianos de cocina o vestimenta dominados por la mayoría blanca protestante) que posicionan peor a los grupos racializados minoritarios (imaginemos que a un hijo nuestro le hacen una pregunta sobre matemáticas basada en el conteo de puntos del béisbol, o una pregunta de cultura general sobre Tennessee Williams; muy posiblemente nuestro hijo obtendría peor nota que un niño de la misma edad educado en una escuela de Queens).

Para Clarke (2004), el racismo posmoderno naturaliza lo social y convierte la violencia simbólica en sentido común. Es un racismo neoliberal, con mercados globales y gobiernos menos distributivos, que ya no defienden a los más débiles. El mérito personal, la libertad al escoger y la identidad cultural permiten negar el racismo (cuando los supremacistas blancos matan a varios oponentes antirracistas en Charlottesville en 2017, Trump dice

---

cumplir sus promesas. La retrospectiva que le ha dedicado el MOMA de Nueva York en 2018, por su medio siglo como artista incómoda antirracista, explica que esta autora ha transformado la acción en un género para autodefinirse racialmente, provocando al público.

<sup>13</sup> El comandante en jefe de la Luftwaffe y criminal de guerra, el nazi Hermann Goering consiguió un papel para un amigo que demostraba que la abuela de un amigo había engendrado a su hijo con un noble ario y no con el judío con el que se casó. En Brasil, la gradación de color y combinada con el racismo posmoderno de la democracia racial (o daltonismo racista) enmascaran las barreras a las personas racializadas que se mistifican como fracasos personales (Twine, 1998).

que había buenas personas en los dos bandos). El racismo se oculta bajo una meritocracia trucada. El multiculturalismo y el derecho a la diferencia se corrompen: se usan para legitimar el supremacismo como una supuesta opción cultural, que puede tener sus museos populares o sus centros de interpretación. Se da la paradoja de que las actividades antirracistas queden deslegitimadas (Trump también dijo que ambos bandos, supremacistas y antirracistas, tenían la culpa de los muertos).

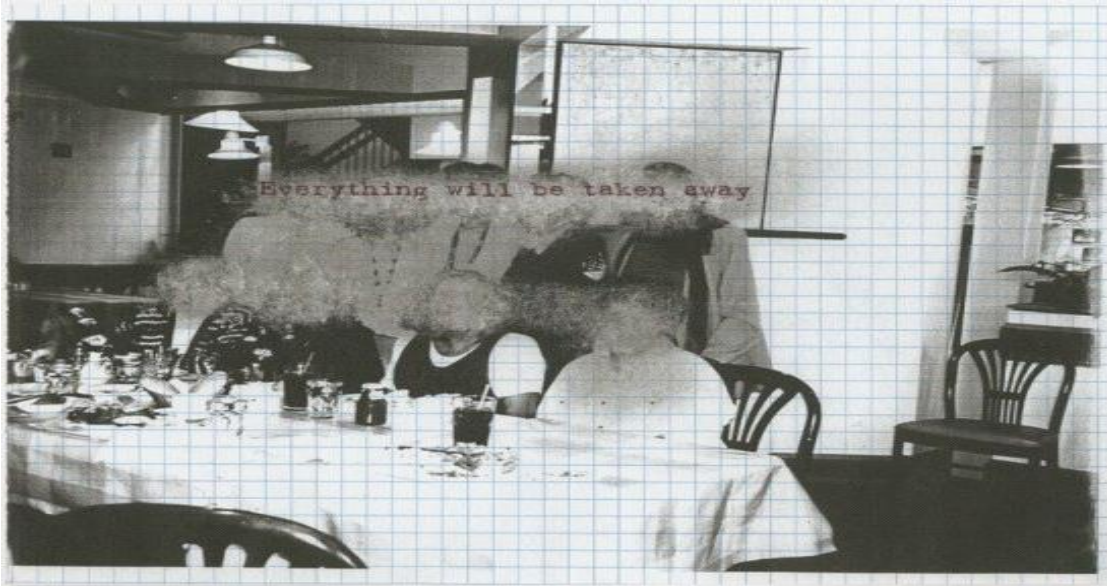


Figura 24: Adrian Piper. *Everything #2/11b* 2011. Fundación Archivo de Investigación Adrián Piper de Berlín. Fuente: Fundación Adrián Piper.

### 3.1. Piel como territorio: del cuerpo migrante a la raíz compartida

Lilley (2001) estudia el “racismo migratorio” y el tópico racista triangular: *emigrante - piel oscura – delincuente*. No es un cliché exclusivo de la América actual (actualizado de forma escandalosa por la administración Trump en 2025) o de Europa (discursos de la derecha ultra europea); también está presente en los países de los petrodólares y en los “dragones asiáticos” (Corea del Sur, Taiwán, Singapur y Hong Kong). Wiener (2007) estudia el racismo cutáneo en Hong Kong, donde la prensa y élites locales diferencian el color de la piel de los chinos y filipinos inmigrantes y asocian el tono de piel al crimen.

Adrián Piper es una artista nacida en Nueva York en 1948 que trabaja sobre la discriminación dentro del campo del arte, la autodefinición racial y el racismo en el mundo del arte.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Piper denuncia que ha sufrido ostracismo profesional, pero su carrera lo desmiente: admitida en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, máxima calificación en su licenciatura, maestría y doctorado en Harvard, becada en la Universidad de Heidelberg, contratada en la galería Seth Siegelau, docente en las Universidades de California, Stanford, Michigan, Georgetown, primera profesora afroamericana de filosofía con beca académica y León de Oro en la Bienal de Venecia. Una muestra del carácter de Piper: en 2008, el

En 1981, Piper escribe un ensayo sobre ideología y conciencia política: defiende que las primeras experiencias nos marcan y no se cuestionan hasta que son atacadas por circunstancias extremas. Intenta hacer dudar de sus creencias a los demás, cuestionando los tópicos raciales y de género. Sus obras iniciales versan sobre este mismo tema: *Mythic Being* (1973) es una acción artística en la que se viste con peluca y bigote e imita a un tipo que Piper define como un “trabajador poco cualificado, tercermundista y maleducado”. Cuando en 2013, la Grey Art Gallery le incluye en la muestra *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, Piper pide que la excluyan porque su inclusión subraya la marginación de los artistas negros y chicanos.

Grimson (2011) realiza un estudio coincidente con los anteriores en Latinoamérica: la prensa y los mass media argentinos califican a las personas emigrantes procedentes de Bolivia, Chile, Perú y Paraguay como más oscuros y delincuentes que las personas de Argentina. Perreñas (2011) añade una variable preocupante al estudio racismo colorista en relación con inmigración y clichés delincuentes. Las mujeres inmigrantes se relacionan con una procreación más numerosa y más oscura en la piel. La ultraderecha italiana de Salvini emplea esta amenaza de resonancias nazis.

Estudio la lógica del piropo y la adulación en el racismo colorista: la lógica del piropo es vomitiva porque el que piropea se considera superior a la persona objetualizada con el piropo. El piropeador se arroga en juez de un aspecto de la persona piropeada sin que nadie le haya otorgado ese poder. La lógica de la adulación, o del “pelota”, es igual de infame. La adulación es un insulto porque el elogio es falso y porque el adulador considera al adulado más tonto, tan tonto que se cree que la adulación está dicha de verdad.

Adulación y piropo son interesantes en esta investigación porque tienen relación con la estética de la piel (el piropo y la adulación se centran en la oscuridad de la piel) y también por su carácter comunicativo, cercano al arte contemporáneo en su manejo de niveles diversos de sentido. Los medios de comunicación que estudia Perreñas (2011) hablan de la hermosa piel de la rica cantante Beyoncé y asocian negro a delincuente, sucio y emigrante. La misma piel negra en un programa de cotilleo es bella y envidiable referida a una persona rica y triunfadora y en situación “no famosa”, en sus programas de sucesos o de “código rojo”, se vuelve indicio de criminalidad.

En 1984, la artista Adrián Piper crea *Funk Lessons*, supuestas lecciones de baile que se convierten en discusiones sobre las raíces tribales africanas del funk. Piper relaciona la música de baile con las políticas de integración en EEUU. Su acción artística comienza con pases de baile que se convierten en relato de historias sobre la cultura negra en el

---

Wellesley Collage le concede una licencia para viajar a Berlín; Piper agradece la beca de su escuela negándose a volver a dar sus clases porque en se entera de que en la Seguridad de Transporte de EEUU le han puesto la anotación de “viajera sospechosa”.

país. Su obra es una práctica social temprana.

Solomos y Back (2006, 23) analizan el apropiacionismo racial: consiste en asumir, vulgarizar y convertir en mercancías rentables rasgos corporales, peinados, cuidados corporales, formas de vestir y de comer o cocinar de los grupos racializados como oscuros o negros. Marable (2005) estudia el negocio rentable de vender mercancías asociadas a la etnia calificada como negra en lo que denomina un multiculturalismo corporativo. En EEUU y en los países de Latinoamérica la música popular urbana afroamericana, es explotada para atraer a un público joven que asocia color negro de piel con rap, hip-hop y estilos de regatón urbanos. Sensualidad, fuerza, comportamientos aventureros al margen de la ley, ropa característica, machismo, coches caros, drogas, dinero en metálico, joyas carísimas de mal gusto se entremezclan con peinados y vestimentas racializados. La emulación de un estilo de vida peligroso se transforma en mercancía. El apropiacionismo incluye la trivialización de la marginación que viven las personas de piel negra en EEUU.

En 1986, Piper crea *My calling Card número 1*: esta obra trata el traspaso racial y el racismo. La artista distribuye una tarjeta a quien hiciera comentarios racistas en su presencia; en la tarjeta está escrito que ella, aunque no lo parezca por el color de su piel, es afroamericana, e indica que el comentario racista le hace sentir incómoda; distribuyó este papel en las cenas e inauguraciones a las que asistía como artista famosa. Con otra tarjeta *My calling Card número 2* hacía saber, en bares de ligués, que no quería mantener ningún contacto con los varones que le dirigieron la palabra.

Wade (2003) denuncia que el apropiacionismo en EEUU de la cultura afroamericana no se detiene en la cultura popular urbana con su música, ropa y modos de consumo; también incluye la cocina, la religiosidad y la sexualidad que inventan un tópico para las personas afroamericanas que se confunden con las personas de piel morena de Latinoamérica. A Wade le sorprende que este tópico apropiacionista se exporte a Latinoamérica y la juventud latinoamericana acepte el tópico racializado de sí mismos: en lugar de rechazar el tópico proyectado sobre ellos, las juventudes del continente sur aceptan el tópico apropiacionista y racista como un producto de moda.

El antropólogo W. du Bois (2004), profetiza en 1904 que el problema futuro de la humanidad será la relación entre hombres de piel oscura y claras en distintos lugares del mundo. En el siglo XXI, algunos autores creen que el problema del racismo es eterno, aunque cambiante (Winant, 2011) y otros son optimistas y creen que el racismo llega a su fin por el propio mestizaje global e inevitable (Wilson, 1978). ¿Cómo interfiere el actual mercado global del capitalismo de consumo sobre el racismo colorista? La emigración ilegal renueva permanentemente el racismo a partir del triángulo de equivalencia falsa *inmigrante-delincuente-piel oscura*; por otro lado, el capitalismo de consumo no distingue de razas si compras mercancías y en la élite no se cuestiona la blancura de piel. La raza es un concepto que legitima la desigualdad y se aplica desde una directiva blanca (Fredrickson 2002: 148).

La discriminación étnica, -una vez lograda la independencia en los países latinoamericanos después de las revoluciones bolivarianas-, se convierte en un arma de poder y control social (Moreno Figueroa, 2010, 23). La “blancura” se asocia con lo español, con el poder y la nobleza vencidos. Es paradójico que tras independizarse de España la blancura de piel española siga siendo el referente de lo bueno y noble. Una persona candorosa habría pensado que liberarse de España significaba liberarse del racismo de que lo blanco es más hermoso y santo. No fue así. Los “criollos” o “españoles americanos” se autodefinieron como “los nuevos blancos”. Este escalón más elevado encajará a partir de la independencia con los forjadores de la nación mexicana (Trejo y Altamirano, 2016: 6). La población afro fue invisibilizada, con lo que el racismo del bienintencionado crisol aumentó en la parte baja, excluyendo del proyecto nacional a aquellos segmentos étnicos no incluidos en el nuevo estereotipo "mestizo" (Alonso, 2007).

15

El “mestizaje” es un concepto racial que se apoya en el color de piel y en el capital cultural dentro del proyecto nacional decimonónico de sola “raza mestiza cósmica” o de “bronce” en oposición a la categoría “indígena” (Trejo y Altamirano, 2016, 3). En Latinoamérica en general y en México en particular, este proyecto de crisol nacional -que tenía implícito en su cimiento "el discurso de castas"- provocó la invisibilización de los estratos peor considerados.

---

<sup>15</sup> La segunda Encuesta Nacional sobre Discriminación en México (CONAPRED, 2011, 2012), define que el 25% de mexicanos no acepta en la vecindad cercana con gente de “otra raza” o de “otra cultura”, El 50% cree que hablar del color de la piel está relacionado con insultar. El 18% se define como de piel blanca, clara o güera, y el 60% se cataloga con distintos grados de "moreno". La identificación como "negro" baja al 5%. La movilidad social mexicana interrelaciona con el color cutáneo: cuanto más oscura sea la piel, más difícil es tu ascenso en la escala social y más fácil es que cualquier desviación sea pagada muy cara. Los más claros de piel consiguen mejores notas en la escuela y les cuesta más conseguir la etiqueta social de desviado (Aguilar, 2013).



Figura 25: Angelica Dass. *Humanae*. 2013. Colección de la artista. Fuente: aangelicadass.com

### 3.2. Tejiendo memoria: Historias de pieles y estigmas

Angelica Dass presentó *Humanae* en la madrileña feria ARCO 2013 y la Fundación María Cristina Masaveu compró sus 30 fotografías, y las siguientes, que la artista aún no había terminado. Ese mismo año ganó el premio PhotoEspaña. El proyecto *Humanae* propone un sistema cromático de tonos cutáneos humanos. La artista pide ayuda a los espectadores que ceden su imagen para el conjunto. Dass no registra la edad, ni la nacionalidad, ni la religión, tampoco transforma el color de la piel a un término racial. Es un proyecto antirracista siempre que permanezca sin un final establecido, de modo que el número de participantes no esté limitado y no haya un límite de integrantes.

Aunque encuentro un poco problemático que haya un número limitado de pantones, aunque la autora no lo tiene en cuenta. La obra que se presenta en esta investigación no tiene pantones, no hay límite de colores de piel, se puede teñir la lana con el color que consideres que corresponde con tu piel.

La estética de la serie es una clasificación, ya que da un número arbitrario, incluido en una serie larga y con su propio orden a cada individuo, que se clasifican por comparación unos con los otros. La autora insiste en la idea de que son patrones únicos para cada persona, pero solo hay 138 diferentes; son muchos más de los 5 que marca Brasil, pero no son infinitos. Aunque Dass dice que es imposible el control y la clasificación racial, no es cierto. Sería sencillo dar los números de pantone que corresponden a *negro*, *amarillo*, *indígena*, *blanco* y *pardo* (clasificación racista del Brasil de 1950). La obra de Dass es

liberadora mientras queden pantones vacíos, mientras que su obra ofrezca el sueño de que el mosaico de piel es infinito y no controlable ni controlador.

Dass indica que su proceso fotográfico es riguroso y sistemático: toma un cuadrado de píxeles de la nariz de la persona voluntaria y le asigna uno de los 138 colores color carne de pantone. La autora explica que toma la nariz como control porque es la parte del cuerpo más cambiante (por el sol, la ingesta de alcohol, resfriados).

En este punto, una posible solución al problema de racismo que se acrecienta amenazador en la obra de Dass (a medida que retrata a más personas y los pantone se llenan, conformándose en una tipología cerrada, continúa, controlable y controladora): si Dass realiza el retrato de la misma persona con distinto pantone su proyecto se salvará de caer en el racismo expandido, ya que una persona no es identificable con un solo pantone y por lo tanto no siempre es pantone 109-8 C: este hombre rosado es pantone 75-9 C si palidece aún más porque se le cortó la digestión o pantone 70-5 C si se va de vacaciones a la playa y se broncea durante un mes. La nariz de la gente, que se enferma, se emborracha o se broncea al sol, salva a Dass del preocupante racismo implícito en su bienintencionado proyecto.

El clasismo por color de piel es un rasgo de las sociedades latinoamericanas que está silenciado en los textos legales, pero presente en las expresiones de la cultura popular: chistes, bromas, canciones, expresiones cotidianas, disfraces y fiestas, que normalizan y legitiman las prácticas racistas (Moreno Figueroa, 2010: 23). Medios de masas y cultura popular son claves para legitimar el racismo, y sus tópicos generan conductas cotidianas de exclusión (Iturriaga 2016, 49-55 y 249-250). En los tópicos de belleza, los mass media latinoamericanos identifican belleza y "blanquitud" (Moreno Figueroa, 2010).

Frente al racismo clásico o cientifista (existen distintas razas con distintas capacidades intelectuales, físicas y morales), el colorismo no emplea la palabra raza sino el eufemismo gente de color, que es igual de racista, pero políticamente más correcto. "Gente de color" es racismo posmoderno (Moreno Figueroa, 2010: 21).

El colorismo oculta lo que el racismo cultural evidencia: la superior posición de una cultura sobre las demás. Para Moreno Figueroa (2010, 12), lo impresionante es que ambos racismos se superponen e intensifican, como se observa en que, dentro de un grupo racializado, y por tanto discriminado, hay matices: los más claros dentro de un grupo con piel oscura están mejor vistos por la sociedad en general y también a ojos de la gente del propio grupo racializado. Se produce un racismo doble: en el grupo racializado ("negros", "latinos", "orientales") y con la oscuridad de la piel (negro oscuro, o la horrible expresión "negro betún").<sup>16</sup> Colorismo y racismo posmoderno se basan en características corporales

---

<sup>16</sup> Gutiérrez Javán (2014) realiza un interesante análisis del racismo colorista en la revista de moda y actualidad mexicana Eres. En los 25 números anuales el físico y color de piel de los protagonistas de sus portadas se clasifican, según la propia revista como blancos, negros y amarillos y la fisionomía se diferencia mediante los adjetivos gordo, flaco o atlético. Gutiérrez Javán concluye: el 81% protagonista tenían piel blanca y tipo delgado (84%). Gutiérrez compara los resultados de la revista con la realidad antropométricas de la población mexicana que es, en los racistas términos de la revista, más gorda y más morena (un 60% entran en la calificación de moreno gordo en la desagradable nomenclatura del magazine). La revista Eres no

superficiales, sobre todo visuales. Cuando se emplean señales corporales no visuales, relacionadas con estímulos sonoros u olfativos el racismo se hace más evidente: por ejemplo, en las horribles expresiones “tienes voz de negra, huele a moro”.



Figura 25 bis: Angelica Dass *Humanae* 2013. Autorretrato con su obra. Fuente: aangelicadass.com

Sánchez Pérez (2013) estudia la pigmentocracia que aparece en la televisión mexicana; utilizó como referencia la estratificación colonial. La casta más alta y noble era la blanca española. En las cadenas Televisa y Azteca se da la pigmentocracia mediática: analizando las franjas horarias de mayor audiencia de 2012 mediante una clasificación fenotipada (negro, afro-mestizo, indígena, indígena-mestizo, sudasiático, euromestizo y blanco), el sociólogo se da cuenta de que la televisión mexicana otorga el protagonismo y reconocimiento social a personajes distantes del físico mayoritario en México: personas blancas y euro-mestizas dominan en los protagonistas buenos y los negro y afro-mestizos aparecen muy poco y lo hacen como villanos o excluidos.

La publicidad objetiva el deseo y legitima estereotipos; normaliza la exclusión (Jones, 2019). Patricia Izquierdo Iranzo (2016) compara 270 spots publicitarios de Argentina, Brasil y México, galardonados en los 40 festivales celebrados en Latinoamérica y en la península ibérica en 2012-2014. Los anuncios incluyen publicidad de ropa masculina y femenina, alimentación, vehículos y cosméticos femeninos.

Izquierdo estudia la imagen étnica en los anuncios y las compara con la realidad étnica y cultural de Latinoamérica. Izquierdo (2016) concluye que los spots representan la etnia autóctona en un 58%.

Ningún spot muestra afrodescendientes.

---

coincide con el promedio físico del estudio físico-antropológico de la UNAM.

Las personas caucásicas aparecen siempre como miembros de clase alta y alto nivel adquisitivo. Jones (2019) investiga el racismo en los spots de las marcas *Runners*, *Palacio de Hielo* y *Tecate*. Estudia los rasgos físicos de los personajes, la ropa, las expresiones faciales, el movimiento de las manos y los signos que se hacen con los dedos (los símbolos digitales que indican las tribus urbanas de surfistas, raperos, reggaetoneros) y el lenguaje como signo de clase social, las metáforas comerciales, la gestualidad actoral y los movimientos de la cámara. La tonalidad de la piel se analiza usando la escala fototípica de Fitzpatrick (1975).<sup>17</sup>

Jones (2019) estudia la publicidad de *Bimbo* y marcas mexicanas con anuncios en televisión empleando la escala de Fitzpatrick. Hace una observación muy interesante; la escala de Fitzpatrick coincide con las castas racistas: el cientifismo y el tópico racista son lo mismo. En los anuncios estudiados, la piel clara es mayoritaria y asociada a clases media y alta. Jones concluye que la dominación de las familias dueñas de esas marcas es mantenida uniendo claridad de piel y clase socioeconómica alta, de acuerdo al racismo colorista de la Latinoamérica moderna.

Tipa (2019) estudia la publicidad latinoamericana a partir de la selección de actrices y actores en los castings para los spots. Revisó 500 solicitudes entre 2017 y 2019, analizando los clichés que emplea el creador de los anuncios. Las audiciones buscaban en un 90% un perfil denominado como latino internacional que definen en negativo, (como “no moreno” “no rubio-güero” “no rubio, no ojos azules” “no afro” “no pelirrojo”) “y las basadas falsa inclusión o exclusión sutil: “tez blanca, apiñado, moreno claro”, “tez blanca, cabello castaño, ojos marrones o negros”.

Tipa (2019, 23) observa una permanente exclusión de “lo moreno” y una sobrerrepresentación de “lo blanco” (“cara blanca apiñonada”), intentando no llegar a lo “europeo extranjero” (rubio, pelirrojo, ojos azules, pecas). El tipo latino internacional es el “criollo” moderno: representa a la clase alta local que sustituyó a la vencida elite española. Excluye “lo negro”. Según Tipa (2019, 22), los castings publicitarios latinoamericanos son

---

<sup>17</sup> La escala del dermatólogo Fitzpatrick (1975) se basa en seis tonos cutáneos según su asimilación de la radiación solar. Estima cómo responde la piel a la luz ultravioleta. En 1974 midió la dosis lumínica necesaria en para broncear a una persona, según su tono cutáneo y ocular. En 1975, Fitzpatrick cambió el estudio y registró la respuesta cutánea al sol; la escala de Fitzpatrick investiga la pigmentación humana. Las categorías de Fitzpatrick resumen 36 categorías de Von Luschan:

- 1, siempre quemado, nunca bronceado, pálido pecoso;
- 2, se broncea mal y se quema, pálido pecoso menos blanco;
- 3, se broncea uniforme (color aceite oliva), aunque sufre quemaduras leves,
- 4, no se quema, se broncea uniforme en marrón miel,
- 5, se broncea en marrón oscuro,
- 6, no se broncea de puro negro.

Los emojis, monigotes gratuitos del móvil, reducen la escala Fitzpatrick a 5 tipos, funden 1 y 2.

Fitzpatrick es eurocentrista, usa como patrón la piel blanca europea frente a la radiación solar. En 1974, su escala es más racista: claro, normal, marrón, negro. Fitzpatrick no tuvo en cuenta que las personas europeas varían su tono de piel menos que los clasificados como marrones o negros. Fitzpatrick se basó en estudios sobre estudiantes holandeses, siendo un canon inadecuado para relacionar quemaduras solares y bronceado.

racistas coloristas y crean un canon cutáneo basado en la preferencia por lo “criollo” o “europeizado”, que se denomina en la actualidad como “latino internacional”.

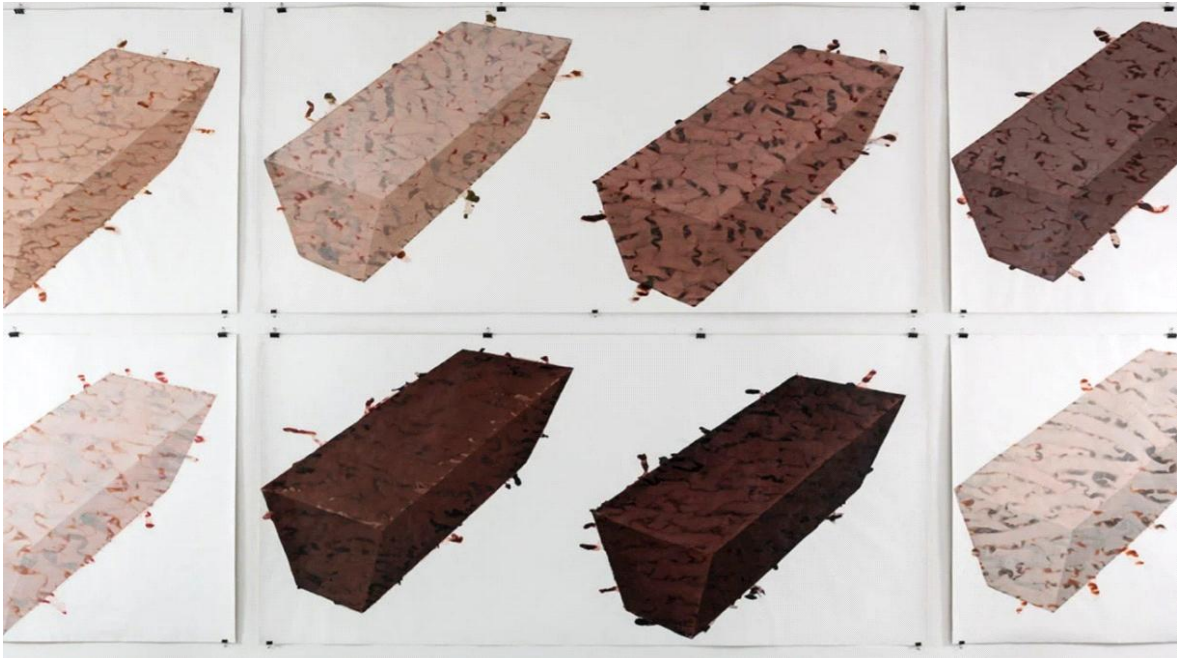


Figura 26: Delcy Morelos, *Color que soy*, 1999, Museo de Arte de la Universidad, Colombia. Fuente: iramler.com

### 3.3. Memoria y descolonización: un vínculo entre territorio de origen y territorio de destino

*Color que soy* (1999) es el título que propone la artista colombiana Delcy Morelos para su políptico compuesta por cincuenta trozos que parecen carne humana de distinto tono cutáneo, pero que en realidad son cortes del terreno. La primera referencia que provoca esta obra nos conduce a Shakespeare, al *Mercader de Venecia*: Shylock, (prestamista judío), exige una libra de su propia carne a Antonio (comerciante cristiano) en pago de una deuda que no consiguió pagar a tiempo. La imagen de la libra de carne humana se hace evidente en esta obra, con toda su intensidad.

Morelos se traslada de la pintura abstracta a un lenguaje creativo más figurativo, y lo hace para expresar la violencia que vivió en su infancia, en una región colombiana en la que guerrilla y paramilitares horrorizaban al campesinado en una lucha por el control del narcotráfico local. Morelos, de sangre y piel indígena, establece una bella correspondencia entre tierra y carne. Una libra de carne humana o una libra de tierra fértil de la región natal se igualan en la obra de Morelos, que maneja el lenguaje pictórico a partir de su formación abstracta y concreta. Su giro hacia el arte comprometido y social no le hace abandonar su dominio de los signos abstractos, de carácter rítmico y musical. El aspecto geométrico añade dramatismo a esta metonimia pintada, en la que carne y tierra son uno. Por el tamaño de sus obras, aparece otro matiz metafórico terrible: estos cortes

de carne o de tierra tienen el tamaño y la forma de un ataúd. En los recuerdos infantiles de Morelos, la tierra y el color de la carne conducían a la tumba por muerte violenta.

Morelos emplea una paleta corta, en colores marrones, rojizos y rosas, tonos de piel de amistades y familias. Los filamentos que brotan del bloque resultan inquietantes: ¿Es carne agusanada, putrefacta o carne viva que se está regenerando? ¿Son surcos de la tierra selvática y fértil que habitan los grupos afrocolombianos desde el siglo XVIII? Mosquera (2020, 287) señala que Morelos sublima el dolor de su infancia con esa representación cruda de tierra y carne identificadas. Según Mosquera (2020, 290) Delcy Morelos reflexiona sobre el racismo colorista relacionado con el cuerpo, la violencia y el territorio natal, intenta descolonizar el color como un modo de liberar las identidades marginales, arrinconadas por la colonización.

Muñiz (2010, 39) estudia las prácticas corporales como materializaciones de patrones estéticos. La investigadora distingue prácticas naturalizadoras que normalizan tipos corporales: gimnasia, medicina y educación. Los mass media (publicidad y entretenimiento) proponen patrones estéticos superficiales (en moda y en cosmética, con la depilación, maquillaje, cabello) y profundos (cirugía estética). Muñiz utiliza estos ejes de diferenciación: sexo versus género, naturalización versus normalización corporal. Muñiz (2010) estudia el racismo colorista estructural en los cuerpos femeninos latinoamericanos. La belleza corporal femenina que pretende provocar deseo masculino persigue el canon occidental: piel clara, melena rubia, y ojos azules o verdes (Muñiz, 2010, 84), son rasgos corporales exóticos en Latinoamérica. Las modificaciones corporales basadas en el canon blanco son etnocirugías: prácticas corporales que niegan lo afro e indígena y afirman lo blanco y lo criollo (Muñiz 2010, 94). Interiorizan el racismo colorista asociado a ventajas económicas. En la Encuesta mexicana sobre discriminación (CONAPRED, 2011, 40-42), las mujeres mienten más sobre su tono cutáneo y se definen más blancas de lo que son, debido a la mayor presión social sobre el control corporal que sufren ellas en una sociedad patriarcal que objetualiza más a las mujeres que a los hombres.

Moreno Figueroa (2010), con métodos cualitativos (grupo de discusión e historias de vida, álbumes de fotos familiares narrados), identifica la preocupación por el tono cutáneo y ocular como hábitos racistas contemporáneo. En los relatos de ellas, el color blanco de piel se iguala a belleza y corona un “régimen de la diferencia”: las mujeres sienten su morenez con sensación de vergüenza, dolor, desaire y desprecio. Las mujeres latinoamericanas persiguen una normalidad cercana a la categoría “mestiza clara” que se convierte en la deseable norma de identidad nacional correcta, heredero de Nueva España y de la reconstrucción nacional criolla que crea un nuevo sentido de nación con las revoluciones bolivarianas y su proyecto del “mestizaje”, que soterra el racismo colorista. Las antiguas categorías raciales coloniales permanecen, y la blancura sigue siendo una meta para la población latina, aumentando la crisis identitaria del continente y la injusticia en la estratificación social.

Para Moreno Figueroa (2010, 22), los mass media (revistas de moda, publicidad) emiten

la imagen de los “regímenes de diferencia” junto con la educación y el arte. La investigadora recoge el testimonio de actores y actrices sobre la “inclusión selectiva”: los figurantes con piel oscura son enfocados a personajes más pobres, desagradables o malvados. Los varones de piel clara, en caso de ser antihéroes, son inteligentes, mientras que las actrices “güeras” se definen en el espectro que abarca “empoderada, guapa y tonta”.



Figura 27: Mariana Betancur. *Tejedoras*, 2024. Fuente: propia.

#### 4. la práctica de tejer donde la investigación y la creación se entrecruzan

Llegué a Madrid en septiembre de 2024, el cambio de estación, el olor del otoño iniciando las calles llenas de voces y un acento que no me permitía entender del todo, el ruido, el sonido del metro, el afán con el que se transita esta ciudad. Mi cuerpo estaba ahí, caminando por un lugar nuevo, pero se sentía vacío, extraño, todo lo que yo era parecía haberse quedado atrás, suspendido en algún lugar entre lo que fui y lo que, aún, no sabía que sería. Al principio, era solo una sensación de extrañeza, una incomodidad vaga. Pero poco a poco, esa sensación se transformó en confusión: ¿Quién era yo en este nuevo lugar? ¿Dónde estaba mi sitio? ¿Cómo me miraban los demás? ¿me miraban?

Esa confusión se hizo más tangible a medida que pasaban las semanas. Empecé a percibir gestos, frases, silencios que hablaban más de lo que decían. Comentarios sutiles, otros abiertamente ofensivos, que me recordaban constantemente mi condición de "otra", de extranjera, de cuerpo que no encajaba del todo en los márgenes que la sociedad parecía trazar de forma invisible. El racismo y la discriminación no siempre venían en formas directas; a veces era un gesto de sorpresa, una mirada prolongada, una pregunta incómoda ¿De dónde eres? No pareces colombiana, por tu color de piel pareces de más abajo. La sensación de no pertenecer creció, y con ella, una necesidad de entenderme a mí misma en este nuevo territorio.

En este momento no lo sabía, pero estaba comenzando a recoger todas esas frases, esos prejuicios, esas palabras que luego serían el insumo para poder desarrollar mi investigación, la pieza final, esa manta que abriga, que da calor y que nos acoge, nos hace ser parte de algo y de compartir vivencias, fue entonces cuando el tejido apareció en mi vida como un lenguaje posible, como un refugio y una forma de diálogo. Pensé que, si las palabras a veces se rompían en los malentendidos culturales, quizás los hilos podrían trazar caminos más sinceros entre nosotros. Así nacieron una serie de talleres, encuentros y conversaciones donde usaríamos el acto de tejer como excusa para hablar del color de la piel, de la migración, de nuestras identidades individuales y colectivas.

La piel es el primer territorio que habitamos y mostramos al mundo, tiene la capacidad de narrar historias. Sin embargo, no siempre somos nosotros quienes las contamos. Muchas veces, esas narraciones son distorsionadas por miradas ajenas, tamizadas por el prejuicio, por el racismo, por siglos de exclusión y colonización.

En el contexto migratorio, la piel se convierte en un signo de diferencia que no se puede ocultar: una marca visible que revela una procedencia, pero también arrastra con ella el peso de estereotipos históricos, de desigualdades todavía vigentes.

De esta reflexión nació "**Cartografía de la piel**": una obra textil que emplea el tejido no solo como una técnica, sino como un acto simbólico de reparación y resistencia. En ella, cada participante del proceso tejió un pequeño cuadro de lana representando su tono de piel, su color, su historia encarnada. Estos cuadros no son solo fragmentos individuales: son gestos de afirmación, pequeñas piezas de memoria que, al unirse, crean un mapa colectivo que atraviesa y desborda las fronteras impuestas por el colonialismo y la discriminación.

El tejido, como gesto manual y colectivo, nos permitió construir un espacio de confianza donde compartir experiencias de racismo, migración y mestizaje. Cada cuadro de lana representa una historia, una vivencia, una herida o una celebración. Cada uno de ellos es un acto de resistencia silenciosa contra las etiquetas impuestas, contra la reducción de nuestras identidades a una categoría racial o cultural.



Figura 28: Mariana Betancur. *Tejedor*, 2024. Fuente: propia.

Para comenzar a desarrollar esta idea, empecé a reunirme con personas cercanas a mí: compañeros de la universidad, vecinos, compañeros de piso y otras personas que he ido conociendo en mi tránsito por España. Nuestras charlas eran espontáneas, informales, pero profundamente significativas. Hablábamos de todo un poco: música, pasatiempos, comida, amores, desarraigos... y por supuesto, también de piel, de prejuicio, del estigma que muchas veces se lleva como segunda piel cuando eres migrante y te encuentras en un lugar que no se siente como “hogar”.

Siempre llevaba conmigo lana y agujas, porque cualquier momento era un pretexto para tejer, no solo hilos, sino conversaciones. A veces en un parque, otras en el metro, un café, o incluso durante el trayecto en bus. Y allí, en medio de lo cotidiano, emergían los temas incómodos, las preguntas punzantes, las frases que se incrustan como pequeñas astillas bajo la piel.

Frases como: “¿Cuándo vuelves a tu selva?”, “El acento paisa es muy caliente.”, “Pareces mexicana por tus rasgos tan marcados.”, “Tu color moreno es súper exótico.”, “¿Cómo que eres colombiana y no sabes bailar?”, “¿Estás trabajando en limpieza o cuidando a alguien?”, “No soy racista, pero los panchitos no se integran.”, “Los panchitos hacen el trabajo que los españoles no quieren.”, “Antes el barrio era tranquilo, ahora está lleno de panchitos.”, “Todos los repartidores son venezolanos.”, “Ese restaurante lo llevan unos panchitos, pero cocinan bien.”, “No eres tan linda para ser de Medellín.”

Estas frases no son simples comentarios; son cargas simbólicas que muchas veces quienes migramos debemos arrastrar sin haberlas pedido. Son el eco de prejuicios coloniales, de estereotipos que reducen nuestra identidad a clichés raciales o culturales. Y fue justamente ahí, en esos encuentros y conversaciones, donde comenzó este rastreo: una necesidad urgente de comprender por qué seguimos pensando así, por qué ciertos cuerpos, colores y acentos siguen siendo vistos como “lo otro”, como lo ajeno.



Figura 29: Mariana Betancur. *Tejedora*, 2024. Fuente: propia.

Me he dado cuenta de que migrar no solo implica cruzar fronteras físicas, sino también

enfrentar barreras invisibles: miradas que juzgan, frases que duelen, suposiciones que reducen. Pero también he descubierto que, en el diálogo, en el tejer colectivo (literal y simbólicamente), hay un espacio para resignificar lo que somos y construir una narrativa propia, digna y compleja. No para complacer ni justificar, sino para resistir, existir y reclamar el derecho a ser con todos nuestros matices parte de este nuevo lugar, sin tener que pedir permiso para ello.

Después de varios encuentros íntimos, en conversaciones uno a uno, sentí la necesidad de ir más allá. Quise abrir el diálogo, invitar a otros a compartir, escuchar, opinar y contar sus propias experiencias. Así nació la idea del encuentro **“Tejer como excusa para hablar del color de la piel”**, que tuvo lugar en *La Parcería*, un pequeño rincón en Madrid. Este centro cultural independiente, impulsado desde una perspectiva migrante, es un espacio de pensamiento, creación y acción, que nos acogió con generosidad para conversar y crear colectivamente.

Lanzamos una convocatoria abierta por redes sociales y voz a voz, con la esperanza de reunir al menos a diez personas. El día del encuentro preparé el espacio con cuidado: extendí una alfombra donde nos sentaríamos, dispuse lanas, agujas y comida para compartir. Poco a poco comenzaron a llegar: mujeres y hombres de México, Ecuador, Chile, Colombia y España. Vinieron movidos por el interés en el tejido, sí, pero también por el deseo de conectar con otros y hablar sobre identidad, migración y el color de la piel.

Ese día nos reunimos 25 personas. Allí enseñamos y aprendimos a tejer, la premisa era tejer un cuadrado en crochet del color de tu piel, del tamaño que desees, donde puedas plasmar cicatrices, tatuajes, lunares y lo que sientas que puede ser parte de cada uno, allí también surgieron nuevas frases que tenemos que escuchar cada día y no solo en entornos informales, sino dentro de espacios académicos y laborales:

“Seguro vende drogas”, “Enséñanos la bolsa antes de salir”, “Busquen otro barrio, aquí no se adaptan bien”, “Las colombianas en la limpieza son las mejores”, “Tu hijo tiene que esforzarse más, aquí no estamos en su país”, “A mi háblame en castellano”, “No alquilamos a colombianos”, “Tu quédate en la cocina que das mala imagen”, “Se nota quien es de aquí y quien no”, “Tienen sangre caliente, por eso pelean tanto”, “¿por qué no habla uno de los racializados?”, “¿Mariana, cuantas veces haz estado detenida?”, “Hay que entender que su mentalidad es más atrasada”, “Aquí no somos racistas, solo queremos que respeten nuestras costumbres”, “No sé por qué lo tomas a mal, ya quisiera yo tener tu color de piel para verme así de exótica y llamativa”, “Es normal que tengan más problemas, vienen de sitios salvajes”, “Vaya siéntese allá, con el frente de las Farc” (dicha por una docente en una clase de la UCM donde había un grupo de colombianos en frente).



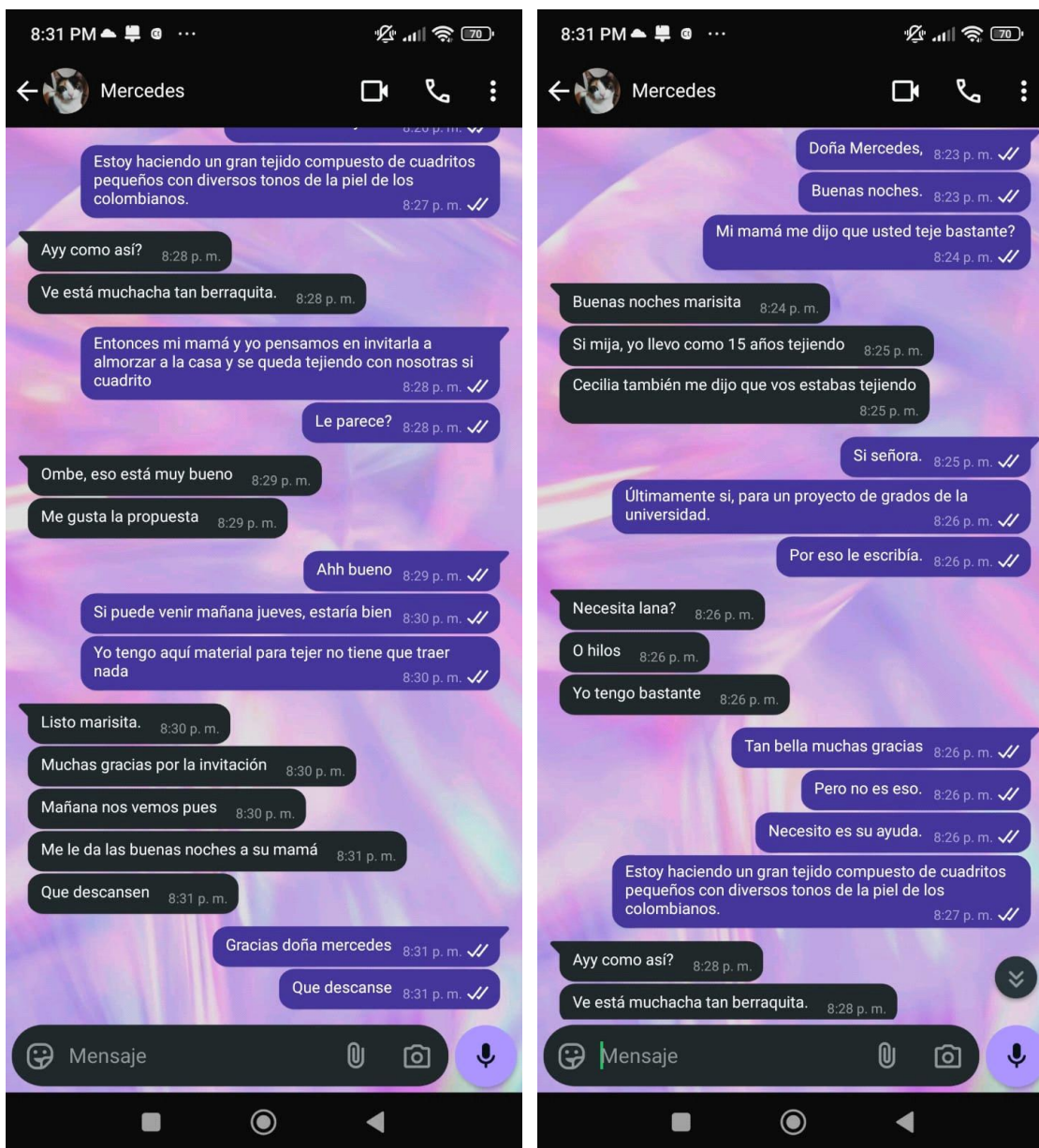


Figura 32, 33: Mariana Betancur. *Invitación a tejer*, 2018. Fuente: propia.

En los mensajes cruzados recreo en la actualidad, en Madrid, los procedimientos de costura que las comunidades originarias han transmitido de generación en generación. Los archivos vivientes en personas ancianas se tornan mensajes de voz, palabras en un móvil a un océano de distancia de sus telares originarios.

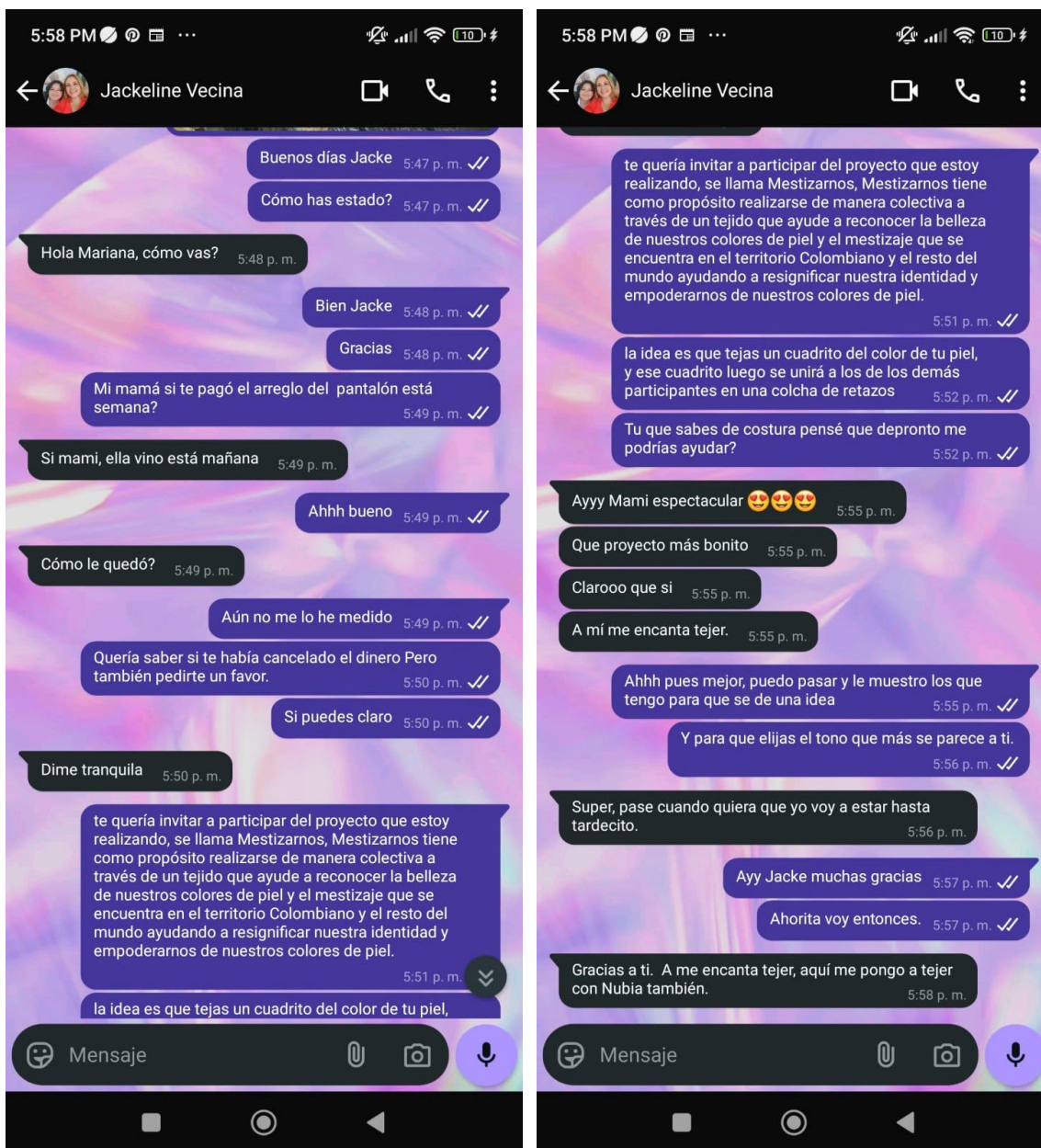


Figura 34, 35: Mariana Betancur. *Invitación a tejer*, 2018. Fuente: propia.

Las líneas de conversación se parecen a las lanas que tejemos juntos, mestizarnos consiste en crear un tejido colectivo que tiene una dimensión verbal, oral, de ritual compartido. En los mensajes telefónicos descubrí los nudos que comienzan a construir un tejido.

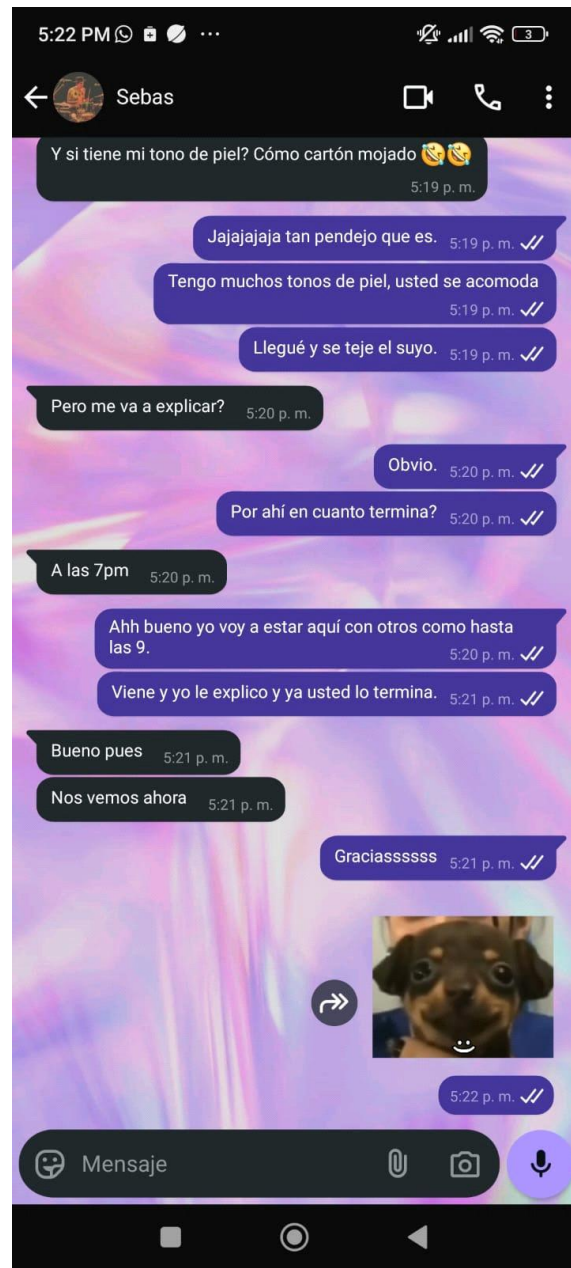


Figura 36, 37: Mariana Betancur. *Invitación a tejer*, 2018. Fuente: propia.

También en las conversaciones telefónicas se rompe la idea de artista individual, de interlocutor único. De la misma manera que una conversación no es un monólogo, tampoco tejemos en soledad. Al tejer se construye la comunidad.



Figura 38, 39, 40: Mariana Betancur. *Mestizarnos*, 2019, Medellín, Fuente: propia.



Figura 41, 42, 43: Mariana Betancur. *Mestizarnos*, 2019, Medellín, Fuente: propia.



Figura 44, 45, 46: Mariana Betancur. *María, Alejandra, Carolina*, 2025, Madrid, Fuente: propia.



Figura 47, 48, 49: Mariana Betancur. *Aceneth, Ari, Claudia*, 2025, Madrid, Fuente: propia.



Figura 50, 51, 52: Mariana Betancur. *María, Pedro, María*, 2025, Madrid, Fuente: propia.



Figura 53, 54, 55: Mariana Betancur. *Tania, Aleja, Fredy*, 2025, Madrid, Fuente: propia.



Figura 56, 57, 58: Mariana Betancur. *Natalia, María Fernanda, Celia*, 2025, Madrid, Fuente: propia.



Figura 59, 60, 61: Mariana Betancur. *Lili, Camilo, Andy*, 2025, Madrid, Fuente: propia.



Figura 62, 63, 64: Mariana Betancur. *Joelis, Diana, Johan*, 2025, Madrid, Fuente: propia.



Figura 65, 66, 67: Mariana Betancur. *Daya, Oriana, Nebraska*, 2025, Madrid, Fuente: propia.



Figura 68, 69, 70: Mariana Betancur. *Mariana, David, Indy*, 2025, Madrid, Fuente: propia.

"Cartografía de la piel" no pretende borrar las diferencias; al contrario, las celebra, reconociendo la complejidad de los procesos de mestizaje que caracterizan la historia de España y de tantos otros territorios. Pero también enfrenta las tensiones actuales: la herencia del colonialismo, las dinámicas de exclusión contemporáneas, los estigmas que siguen marcando los cuerpos que han vivido el racismo.

Al unir los cuadrillos de lana, tejimos una nueva narrativa: una que no niega el dolor ni las fracturas, pero que apuesta por la creación de un espacio común donde la diversidad sea reconocida como riqueza y no como amenaza.

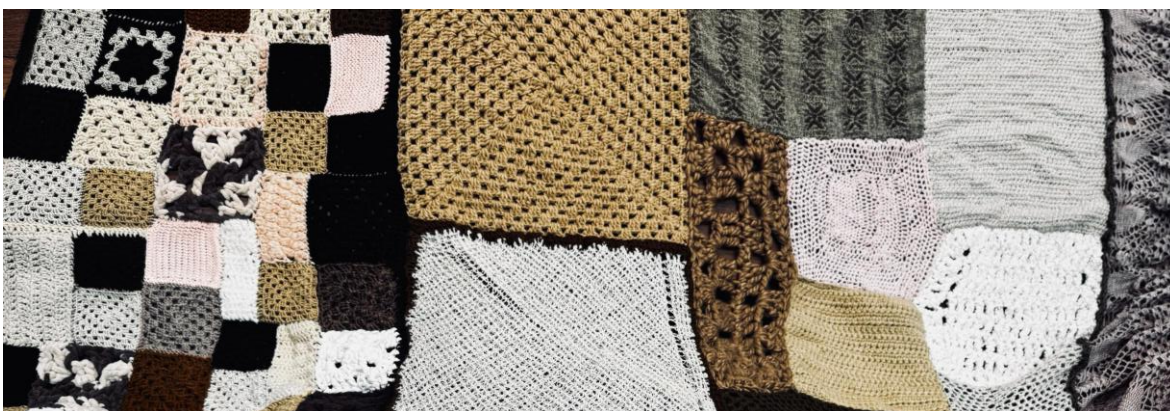


Figura 71: Mariana Betancur. *Cartografía de la piel*, 2019, Fuente: propia.



Figura 72: Mariana Betancur. *Cartografía de la piel*, 2019, Fuente: propia.

## Conclusiones y prospectiva

Luchar contra el racismo requiere nombrar la raza y el color de piel, para poder ver cómo el color de piel es un elemento de desigualdad y un tópico social que se convierte en predicción autocumplidora de la visión peyorativa de los grupos racializados. Esta investigación y la obra realizada descubre el dispositivo soterrado con el que la hegemonía racista por el color cutáneo se perpetúa. Al nombrarla, empezamos a reconstruirla. Nuestro tejido contribuye a desvelar las relaciones sociales informales que sustentan la desigualdad y el mantenimiento de los tópicos racistas, las hebras de nuestro tejido ponen sobre la mesa guiones ocultos racistas y los dispositivos supremacistas que transforman la diferencia multicultural en desigualdad racista.

Nuestro tejer juntos distintos colores de piel es una representación antirracista, un freno a la mutación del racismo en las formas injustas de contratar en precario, hablar en broma

con chistes gruesos, educar en el supremacismo, vigilar con estrategias policiales racistas, alquilar un piso a personas limpias... Nuestra tela es una manta contra el blanqueamiento de la cosmética.

Mi prospectiva, mi obra futura consiste en continuar tejiendo, con el propósito de aportar un tejido que en el futuro continúe creciendo, para interpretar de forma crítica y consciente el color de la piel, no como una cualidad (sensual, erotizada, animalizada) sino como un elemento presente en las relaciones entre personas que son marginadas o que marginan.

Racismo estructural es la dinámica institucional en clave económica y social que excluye y margina a los grupos racializados. Las políticas de identidad son racistas si no relacionan pobreza económica e incultura con el color de la piel. En la obra que culmina esta investigación hemos asumido la diferencia liberadora de Brodtkin (1999, 168): al tejer con el hilo del color de tu piel lo que se propone es hacer patente la diferencia entre la adscripción social racial y la identificación étnica y racial. En el desarrollo de la práctica colectiva de tejer el color de piel en comunidad he descubierto que muchas personas a las que decían “güeras” o “morena clara” o “indígena” (adscripción social racial) se situaban en un color diferente: la autoidentificación del color de la piel (la identificación étnica y racial de Brodtkin) no coincidía y generaba una forma de hablar desinhibida de sí mismo. El tapiz de colores de piel es lo contrario al daltonismo social, es una forma de enfocar los ojos. Captamos la diferencia entre acción autoafirmativa y diversidad: mientras que la diversidad no aborda la injusticia histórica racista, la acción afirmativa genera una diversidad de colores cutáneos que rompe la tipología habitual de blanco, mestizo, indígena y negro. No existe el mosaico de cuatro colores, la realidad es un patchwork creciendo con cada nuevo nacimiento.

Esta obra reafirma las identidades de quienes han sido históricamente marginados, pero también propone un gesto de sanación colectiva: tejiendo puentes entre memorias, territorios y generaciones, proponiendo una nueva historia compartida que celebra la resistencia, la dignidad y la belleza del mestizaje en todas sus formas.

Hoy, cuando veo el tejido terminado, no veo solo hilos de colores. Veo voces. Veo cicatrices. Veo risas compartidas en los talleres, silencios cargados de significado, miradas que encontraron refugio en otras miradas. Veo un mapa de pieles diversas que resisten, que laten, que siguen contando sus propias historias, tejidas ahora con nuestras propias manos.

## Bibliografía

Aguilar Morales, Jorge Everardo. 2013. Prejuicios, estereotipos y discriminación. México: Asociación Oaxaqueña de Psicología.

Allen, T. W. (2012). *The Invention of the White Race: Racial Oppression and Social Control*. Haymarket Ser. Londres: Verso.

Alonso, Ana. 2007. «El “mestizaje” en el espacio público: estatismo estético en el México posrevolucionario.» En Cadena, Marisol de la (ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Colombia: Envión, 173-196.

Álvarez-Uría, Fernando (2015). *El reconocimiento de la humanidad. España, Portugal y América Latina en la génesis de la modernidad*. Madrid: Morata.

Anthias, F. y Lloyd, C. (Eds.). (2002). *Rethinking Anti-Racisms: From Theory to Practice*. Londres, Inglaterra: Routledge

Anzaldúa, Gloria (2016) *Borderlands, la frontera, la nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing.

Aptheker, H. (1993). *Anti-Racism in U.S. History: The First Two Hundred Years*. Londres: Praeger.

Baker, L. D. (2008). *From Savage to Negro: Anthropology and the Construction of Race, 1896–1954*. Berkeley: University of California Press.

Balibar, E. (1991). Is there a 'neo-racism'?. In E. Balibar e I, Wallerstein (Eds.), *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities* (pp. 15–28). Nueva York: Verso.

Boas, F. (1994). *The Mind of Primitive Man*. Nueva York: Freeeditorial.

Bonilla-Silva, E. (2003). *Racism Without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Brodin, K. (1999). Race, class, and the limits of democratization in the academy. En L. G. Basch, J. W. Sharff y J. Peacock (Eds.), *Transforming Academia: Challenges and Opportunities for an Engaged Anthropology* (pp. 63–71). Arlington: American Anthropological Association.

Cadena, Marisol de la (ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Colombia: Envión, 173-196.

Cameron, Dan, Saltz, Jerry; Villaespesa, Mar; Mosquera, Gerardo y Fisher, Jean. (1995). *Cocido y crudo*. Madrid: MNCARS.

Cavalli-Sforza, L. (2007). *The History and Geography of Human Genes*. Princeton: Univ. Press, Princeton.

Cervantes, Miguel de (1994). *Don Quijote*. Barcelona: Planeta.

Clarke, J. (2004). *Changing Welfare Changing States: New Directions in Social Policy*. Londres, Inglaterra: Sage.

Cole, J. (1997). *The New Racism In Europe: A Sicilian Ethnography*. Nueva York: Cambridge University Press.

CONAPRED. 2011. *Encuesta Nacional sobre Discriminación en México. Enadis 2010. Resultados sobre diversidad cultural*. México: Publicaciones Estatales.

CONAPRED. 2012. *Encuesta Nacional sobre Discriminación en México. Enadis 2010. Resultados sobre diversidad cultural*. México: Publicaciones Estatales.

Daniel, E. V. (1996). *Charred Lullabies: Chapters in an Anthropography of Violence*. Princeton: Princeton University Press.

Davis, A. (2011). *Women, Race and Class*. Nueva York: Random House.

Delgado, P. G. (2002). The makings of a transitional movement. *North American Congress on Latin America Report*, 35 (6), 36–38.

Dikötter, F. y Sautman, B. (1997). *The Construction of Racial Identities in China and Japan: Historical and Contemporary Perspectives*. Londres: Hurst.

Drake, C. y Cayton, H. R. (1962). *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City*. Nueva York: Harper Torchbooks.

Espinosa, Eduardo Luis (2014). *Viaje por la invisibilidad de los afromexicanos*. México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública.

Fanon, Frantz (2009) *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

Fernández de Castro (2017) "Al otro lado de la jaula, el zoo humano de Madrid". *El País* 20 de julio, pag. 23.

Fernández Quesada, Blanca (2025) *Jornadas de Buenas Prácticas en la investigación y docencia de color. Los colores de la piel, V convocatoria, 20-25 octubre 2025*.

<https://mail.google.com/mail/u/0/#search/colores+de/FMfcgzQbfCBWkdngbKwRHFwrhviFwxwM?projector=1&messagePartId=0.1> (Consultado el 19-5-2025)

Fitzpatrick, T. B. (1975). "Soleil et peau" [Sun and skin]. *Journal de Médecine Esthétique* (2): 33–34

Fitzpatrick, T. B. (1986). "Ultraviolet-induced pigmentary changes: Benefits and hazards", *Therapeutic Photomedicine*, Karger, vol. 15 of "Current Problems in Dermatology", pp. 25–38.

Fonseca, Raphael (2023) *Artistas latinoamericanos. Desde 1785 hasta hoy*. Londres: Phaidon.

Fredrickson, G. M. (2002). *Racism: A Short History*. Princeton: Princeton University Press.

Fritzsche, Peter (2008). *Vida y muerte en el Tercer Reich*, trad. Luis Noriega. Barcelona: Crítica.

Gailey, C. W. (1996). Politics, colonialism, and the mutable color of Pacific Islanders. In L. T. Reynolds y L. Lieberman (2020), *Race and Other Misadventures: Essays in Honor of Ashley Montagu in His Ninetieth Year* (pp. 36–49). Nueva York, Estados Unidos: General Hall.

Gamarekian, Barbara (1989) *Retrato de Jackson como blanco es atacado*, Nueva York Times , 1 de diciembre, p.12.

Gámez, Laura 3-1-2019 El monstruo del agronegocio despierta: la Amazonia, antes y después de Bolsonaro  
[https://www.elconfidencial.com/mundo/2019-01-03/la-selva-amazonica-un-antes-y-un-despues-de-bolsonaro\\_1737594/](https://www.elconfidencial.com/mundo/2019-01-03/la-selva-amazonica-un-antes-y-un-despues-de-bolsonaro_1737594/)

García Canclini, Néstor (2016). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.

Gilliam, A. (2003). Globalization, identity, and assaults on equality in the United States. *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture and Society*, 5 (2), 81–106.

Giunta, Andrea (2024). *Diversidad y arte latinoamericano. Historias de artistas que rompieron el techo de cristal*. Madrid: Siglo XXI España.

Gobineau, A. D. (1915). *Inequality of human races*. Londres: William Heinemann.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. 2013 «La trampa de las castas.» En Alberro, Solange y Gonzalbo Aizpuru, Pilar (auts.), *La sociedad novohispana. Estereotipos y realidades*. México: Colegio de México, 23-194

Gould, S. J. (1996). *The Mismeasure of Man*. Nueva York: Norton.

Grimson, A. (2011). A hard road for Argentina's Bolivians: a fierce xenophobic campaign has used immigrant workers as scapegoats for the social crisis. *North American Congress of Latin America Report*, 35 (2), 33–35.

Gutiérrez Javán, Gabriel. 2014. El apartheid estético y social en México: la dura realidad del joven mexicano frente a la moda. XXIV Annual ILASSA Student Conference. EUA: Universidad de Texas.

Haney López, I. F. (1996). *White by Law: The Legal Construction of Race*. Nueva York: Nueva York University Press.

Harrison, F. V. (2011). Facing racism and the moral responsibility of human rights knowledge. *Annals of the Nueva York Academy of Sciences*, 925, 45–69.

Harvey, D. (2003). *The New Imperialism*. Nueva York: Oxford University Press.

Heartney, Eleanor (2013) *Arte & hoy*. Londres, Phaidon.

Hinton, A. L. (2012). *Annihilating Difference: The Anthropology of Genocide*. Berkeley: University of California Press.

Holt, T. C. (2002). *The Problem of Race in the 21st Century*. Cambridge: Harvard University Press.

Iturriaga, Eugenia. 2016. Las élites de la ciudad blanca. Discursos racistas sobre la otredad. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Izquierdo Iranzo, Patricia et al. 2016. «La representación étnica en la publicidad argentina, brasileña y mexicana (2012-2014).» *Prisma Social*, 17: 241-267.

Jones, Carl. 2019. «Racism and classism in Mexican advertising.» En Olteanu, Alin et al. (eds.), *Meanings & Co. The interdisciplinarity of communication, semiotics and multimodality*. Berna: Springer, 213-266.

Klare, M. T. (2001). *Resource Wars: The New Landscape of Global Conflict*. Nueva York: Metropolitan Books.

Leacock, E. (2008). *Teaching and Learning in City Schools: A Comparative Study*. Nueva York: Basic Books.

Lilley, R. (2001). *Teaching elsewhere: anthropological pedagogy, racism and indifference*

in a Hong Kong classroom. *The Australian Journal of Anthropology*, 12 (2), 127–154.

Marable, M. (2005). *The Great Wells of Democracy: The Meaning of Race in American Life*. Nueva York: Basic Civitas Books.

Marks, J. (2005). Anthropology and the bell curve. In C. Besteman y H. Gusterson (Eds.), *Why America's Top Pundits Are Wrong: Anthropologists Talk Back* (pp. 206–227). Berkeley: University of California Press.

Mason, D. (1994). *On the dangers of disconnecting race and racism*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Marx, A. W. (1998). *Making Race and Nation: A Comparison of the United States, South Africa, and Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press.

Minority Rights Group (Eds.). (1995). *No Longer Invisible: Afro–Latin Americans Today*. Londres, Inglaterra: Minority Rights Group.

Morales-Fundora, S. (2001). *El negro y su representación social: un estudio de aproximación en los grupos de la estructura social urbana actual*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Moreno Figueroa, Mónica (2010). «Mestizaje, cotidianeidad y las prácticas contemporáneas del racismo en México.» En Cunin, Elisabeth (ed.), *Mestizaje, diferencia y nación*. México: INAH-UNAM-CEMCA, 129-170.

Mosquera, Gerardo (2007). *Morelos Delcy: color que soy*. La Habana: ICAA.

Mosquera, Gerardo (2020). *Arte desde América Latina (y otros pulsos globales)*. Madrid: Cátedra.

Mullings, L. (2004). *On Our Own Terms: Race, Class, and Gender in the Lives of African American Women*. Nueva York: Routledge.

Muñiz, Elsa. 2010. «Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad.» En Muñiz, Elsa (coord.), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. México: Antrhopos-UAM-A, 17-50.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1981). *El concepto de raza*. Editorial UNESCO.

Palomero, Federica (2022). *Arte Latinoamericano: Identidad Y Alteridad*. Bogotá: Kálathos.

Panofsky, Erwin (1982). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Powdermaker, H. (1939). *After Freedom: A Cultural Study in the Deep South*. Nueva York, Estados Unidos: Atheneum.

Rigby, P. (1996). *African Images: Racism and the End of Anthropology*. Washington D.C.: Berg.

Rodney, W. (2002). *How Europe Underdeveloped Africa*. Tanzania: Tanzania Publishing House.

Rousseau, Juan Jacobo (1982). *El contrato social o principios del Derecho político; Discurso sobre las ciencias y las artes; Discurso sobre el origen de la desigualdad*, estudio de Daniel Moreno. México: Porrúa.

Sagás, E. (2000). *Race and Politics in the Dominican Republic*. Gainesville, Estados Unidos: University Press of Florida.

Sánchez Pérez, Jimmy Alfonso. 2013. «“Pigmentocracia” y medios de comunicación en el México actual: la importancia de las representaciones socio-raciales y de clase en la televisión mexicana.» En *Actas del Congreso Internacional “América Latina: La autonomía de una región”*. España: CEEIB-UCM, 1498-1506.

Serviat, P. (1986). *El problema negro en Cuba y su solución definitiva*. Editora Política.

Shipman, P. (1994). *The Evolution of Racism: Human Differences and the Use and Abuse of Science*. Nueva York: Simon & Schuster.

Smedley, A. (1993). *Race in North America: Origin and Evolution of a World View*. Boulder: Westview.

Solomos, J. y Back, L. (1996). *Racism and Society*. Nueva York, Estados Unidos: Palgrave Macmillan.

Srivastava, S. (1996). Song and dance? The performance of antiracist workshops. *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, 33 (Ago.), 291–315.

Thomson, Sinclair. 2007. «¿Hubo raza en Latinoamérica colonial? Percepciones indígenas de la identidad colectiva en los Andes insurgentes.» En *De la Cadena*, Marisol (ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Colombia: Envión, 55-81.

Tipa, Juris. 2019. «Jóvenes y discriminación fenotipizada en la publicidad comercial y política en México.» *Vitam. Revista de Investigación en Humanidades*, 5(1): 26-52.

Trejo, Guillermo y Altamirano, Melina. 2016. «The Mexican color hierarchy: how race and skin tone still define life chances 200 years after Independence.» En Hooker, Juliet y Tillery, Alvin (eds.), *The double bind: The politics of racial and class inequalities in the Americas*. Estados Unidos: American Political Science Association, 3-16.

Vicente Sonia, Raquel (2011). *Arte Popular Latinoamericano: Nuevos Criterios de Valoración*. Londres: Editorial Académica Española.

Villarreal, Andrés. 2010. «Stratification by skin color in contemporary Mexico.» *American Sociological Review*.

Wade, P. (2003). *Race & Nation in Modern Latin America* (pp. 263–281). Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Wieviorka, M. (1995). *The Arena of Racism*. Londres, Inglaterra: Sage.

Williams, E. (1944). *Capitalism and Slavery*. Chapel Hill, Estados Unidos: University of North Carolina Press.

Wilson, W. J. (1978). *The Declining Significance of Race*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.

Winant, H. (2011). *The World is a Ghetto: Race and Democracy Since World War II*. Nueva York: Basic Books.

## Índice de imágenes

**Figura 1:** Cecilia Vicuña, *Brain Forest Quipu* (2022) Tate Modern, Londres, 2022. Fuente: Sonal Bakrania/Tate

**Figura 2:** Mariana Betancur. *Grupo de mujeres tejedoras*, Medellín. 2018. Fuente: Archivo propio.

**Figura 3:** Liliana Angulo Cortes: *Negro utópico, autorretrato*. 2001. De su serie: *Retratos en blanco y afro* (2000-2014). Ministerio de Cultura. República de Colombia. Fuente: Ministerio de Cultura, Colombia.

**Figura 4:** Mariana Betancur. *Familia Cuartas Serna*, 1984. Fuente: Álbum familiar propio.

**Figura 5:** *Vitrinas donde se guarda el Tesoro Quimbaya, Museo de América de Madrid*. 2023. Fuente: Andrea Comas, publicada en *El País* para ilustrar el carácter colonialista de este centro artístico, el 6 de junio de 2023.

**Figura 6:** Kara Walker: *Negress Note*, 1996; *An Unpeople land*, 2005; Fuente: Colección de la artista.

**Figura 7:** David Hammons *How Ya Like Me Now?* 1988, Fuente: Washington Project for the Arts..

**Figura 8:** Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, *Two undiscovered amerindian visit Madrid*, Performance en la Plaza de Colón, 1992. Madrid. Fuente: Guillermo Gómez-Peña.

**Figura 9:** Jonathas de Andrade, *Eu, mestizo*, 2017. Fuente: theartberries.com

**Figura 10:** Yinka Shonibare Mbe. *Cómo reventar dos cabezas a la vez (Damas)*, 2006. Fuente: Colección del Museo y Centro Cultural Davis, Wellesley College. Fotos de Stephen White.

**Figura 11:** Adriana Varejão. *Polvo*, 2021. Fuente: Galería Ivorypress, Madrid..

**Figura 12:** Theaster Gates. *Nueva América*, 2011. De la serie *Tapices Civiles*, 2011-2020. Fuente: Galería Nacional de Washington. Foto: Detalle de la foto de la GNW.

**Figura 13:** Theaster Gates. *Amalgama*, 2019. Fuente: Tate Gallery Liverpool..

**Figura 14:** Theaster Gates: *A Maimed Martin* (2012). Galería Nacional de Washington. Foto: GNW..

**Figura 15:** Adriana Varejão, *Retratos, polvo*, 2013. Galería Miró Gallery, Londres. Fuente: Miró Gallery..

**Figura 16:** Anónimo. *De Yndiol y Mestiza, Coyote*, (1740). Museo de América de Madrid. Fuente: propia.

**Figura 17:** Anónimo. *De Yndio y Negra, Lovo*, (1740). Museo de América de Madrid. Fuente: propia.

**Figura 18:** Anónimo. *De Chinol, ê Yndia, Canbulo*, 1740 Museo de América de Madrid. Fuente: Propia.

**Figura 19:** Anónimo. *De Español, i Mulata, Morisco*, 1740, Museo de América de Madrid. Fuente: Propia

**Figura 20:** Andrés Islas, *De español y negra, nace mulata*, 1753-73. Fuente: Museo de América, Madrid.

**Figura 21:** Miguel Cabrera, *De español y mestiza, castiza*, 1763. Fuente: Museo de América, Madrid.

**Figura 22:** José Joaquín Magón, *De Español, ê Yndia, nace Mestiza*, 1753. Fuente: Museo de América, Madrid.

**Figura 23:** Curso de la Facultad de Bellas Artes UCM sobre los *Colores de la Piel*. 2025. Fuente: propia.

**Figura 24:** Adrian Piper. *Everything #2/11b* 2011. Fundación Archivo de Investigación Adrian Piper de Berlín. Fuente: Fundación Adrián Piper.

**Figura 25:** : Angelica Dass. *Humanae*. 2013. Colección de la artista. Fuente: aangelicadass.com

**Figura 25 bis:** Angelica Dass *Humanae* 2013. Autorretrato con su obra. Fuente: aangelicadass.com

**Figura 26:** Delcy Morelos, *Color que soy*, 1999, Museo de Arte de la Universidad, Colombia. Fuente: iramler.com

**Figura 27:** Mariana Betancur. *Tejedoras*, 2024. Fuente: propia.

**Figura 28:** Mariana Betancur. *Tejedor*, 2024. Fuente: propia.

**Figura 29:** Mariana Betancur. *Tejedora*, 2024. Fuente: propia.

**Figura 30, 31:** Mariana Betancur. *Invitación a tejer*, 2018. Fuente: propia.

**Figura 32, 33:** Mariana Betancur. *Invitación a tejer*, 2018. Fuente: propia.

**Figura 34, 35:** Mariana Betancur. *Invitación a tejer*, 2018. Fuente: propia.

**Figura 36, 37:** Mariana Betancur. *Invitación a tejer*, 2018. Fuente: propia.

**Figura 38, 39, 40:** Mariana Betancur. *Mestizarnos*, 2019, Medellín, Fuente: propia.

**Figura 41, 42, 43:** Mariana Betancur. *Mestizarnos*, 2019, Medellín, Fuente: propia.

**Figura 44, 45, 46:** Mariana Betancur. *María, Alejandra, Carolina*, 2025, Madrid, Fuente: propia.

**Figura 47, 48, 49:** Mariana Betancur. *Aceneth, Ari, Claudia*, 2025, Madrid, Fuente: propia.

**Figura 50, 51, 52:** Mariana Betancur. *María, Pedro, María*, 2025, Madrid, Fuente: propia.

**Figura 53, 54, 55:** Mariana Betancur. *Tania, Aleja, Fredy*, 2025, Madrid, Fuente: propia.

**Figura 56, 57, 58:** Mariana Betancur. *Natalia, María Fernanda, Celia*, 2025, Madrid, Fuente: propia.

**Figura 59, 60, 61:** Mariana Betancur. *Lili, Camilo, Andy*, 2025, Madrid, Fuente: propia.

**Figura 62, 63, 64:** Mariana Betancur. *Joelis, Diana, Johan*, 2025, Madrid, Fuente: propia.

**Figura 65, 66, 67:** Mariana Betancur. *Daya, Oriana, Nebraska*, 2025, Madrid, Fuente: propia.

**Figura 68, 69, 70:** Mariana Betancur. *Mariana, David, Indy*, 2025, Madrid, Fuente: propia.

**Figura 71:** Mariana Betancur. *Cartografía de la piel*, 2019, Fuente: propia.

**Figura 72:** Mariana Betancur. *Cartografía de la piel*, 2019, Fuente: propia.

## **Anexos**

### Curriculum vitae - Mariana Betancur Cuartas

Maestra en artes plásticas con enfoque en prácticas relacionales, la pintura expandida y la fotografía documental, apasionada por las artes escénicas y el conocimiento literario, interesada en los idiomas y las lenguas ancestrales.

Cuento con experiencia en la elaboración de talleres de mediación en comunidades, relacionados con las artes plásticas y el muralismo. Desde mi trabajo en la investigación - creación he ahondado sobre temas como la discriminación social y racial.

## **Experiencia**

- Ganadora de la convocatoria "Murales por la convivencia en la biblioteca pública piloto" con el proyecto "Tejiendo Memoria" 2019 con el grupo conformado "Raíces"
- Ganadora del estímulo para el arte y la cultura en patrimonio cultural inmaterial 2020, alcaldía de Medellín con el proyecto "Memoria que se siembra desde el territorio"
- Ganadora del proyecto de arte urbano "Constelaciones" de la Agencia APP, Medellín, 2022.
- Mediadora Social y Cultural, Sistema de Bibliotecas Públicas de Medellín, 2022.
- Ganadora estímulo "flores para Medellín", proyecto Crisálida Silleterera, Alcaldía de Medellín, 2022.
- Muralista en el proyecto EULAC (BIO) DIVERSITY, Museo de Ciencias Naturales, Bruselas, Bélgica, 2023.
- Integrante del laboratorio de narrativas audiovisuales "Salvando primates" junto a National Geographic, Cauca / Putumayo, 2023.
- Docente de pintura y dibujo, Colegio Mayor de Antioquia, Medellín, 2023- 2024.
- Facilitadora pedagógica en artes visuales, Alcaldía de La Estrella, Antioquia, 2024.

## **Reconocimientos**

- Beca E.FOLIO.002/Encuentro sobre el fotolibro contemporáneo, México, 2019
- Distinción meritoria por el trabajo de grado titulado "El color de la piel" presentado para optar al título de Maestra en Artes Plásticas, Universidad de Antioquia, 2019.
- Ganadora del reconocimiento a la labor como Artista plástica y proyecto "Mestizarnos", Premios Tagua, La Estrella, 2019.
- Reconocimiento por fomentar nuevos referentes en el arte y la juventud de San Antonio de Prado, Medellín, 2023.
- Ganadora de la beca Jóvenes Talentos, ICETEX 2024.