

# Visualidades de *La Piedad*: cruces entre el poder de la imagen

## *Pietà Visualities: Crosses Between Image Power*

**BRENDA IGLESIAS S.**

Universidad de Los Andes  
Venezuela

eae.ula.biglesias@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7497-6792>

<https://doi.org/10.52948/ds.v7i1.1119>

**Artículo de investigación**

**Recepción:** 29 de septiembre de 2024

**Aceptación:** 27 de marzo de 2025

### **Resumen**

El presente artículo de reflexión deriva de la revisión analítica y crítica sobre la significancia del arte en la memoria visual, histórica y cultural. Tiene como propósito allanar los enunciados tras las imágenes que rebasan incluso lo artístico para indicar su poder (político), sujetas a modo de montaje y archivo de los avances tecnológicos y sus consecuencias comunicacionales y de consumo. Mediante un análisis hermenéutico estimulado por los estudios visuales y la historia del arte, estudiamos la imagen de *La Piedad* de Miguel Ángel (1498-1499) y sus diversas interrelaciones en reinterpretaciones provistas por el arte contemporáneo hasta la *iconósfera* medial en redes sociales. Más allá de la confirmación sobre la referencia del original, la representación simbólica de la imagen del dolor y la pérdida problematiza la recepción y efectividad política, denotando la relación entre poder e imagen desde la fuerza de la memoria del gesto, hasta tocar fibras sensibles de lo real en el caso latinoamericano.

**Palabras clave:** imagen; poder; piedad; arte contemporáneo; arte latinoamericano.

### **Abstract**

This reflection article derives from the analytical and critical review of the significance of art in visual, historical and cultural memory. Its purpose is to smooth out the statements behind

the images that go beyond even the artistic to indicate their (political) power, subject to the mode of assembly and archiving of technological advances and their communication and consumption consequences. Through a hermeneutic analysis stimulated by visual studies and Art History, we study the image of Michelangelo's *Pietà* (between 1498-1499) and its various interrelationships in reinterpretations provided by contemporary art to the medial iconosphere on social networks. Beyond the confirmation of the reference of the original, the symbolic representation of the image of pain and loss problematizes political reception and effectiveness, denoting the relationship between power and image from the strength of the memory of the gesture, to touching sensitive fibers of the real in the Latin American case.

**Keywords:** Image; power; mercy; contemporary art; Latin-American art.

### **Introducción: origen de una inquietud**

En 1994, el político, filósofo y escritor francés Régis Debray publicó su famoso libro *Vida y muerte de la imagen* donde comienza su tesis sobre la *mediología* como teoría de la transmisión cultural, aduciendo que no existe la imagen por sí misma, sino que su poder varía continuamente de la mano de las revoluciones técnicas y la cultura de la mirada propia de cada época. El décimo capítulo de este libro lleva por título “Crónica de un cataclismo”, aunque lo refiere como “una valoración serena de los efectos del maquinismo que han trastornado nuestro régimen de visión” (p. 223), Debray comprendía para ese momento la acelerada metamorfosis de nuestra generación tecnológica donde “la técnica avanza borrando sus huellas, –consciente de que– cuánto más refuerza su influencia tanto más se escamotea ella misma, –y– a medida que crece nuestro dominio de las cosas, disminuye nuestra aptitud para dominar” (pp. 223-224). En la década de 1990 pocos prestábamos atención a la vorágine medial con que nos saludaba el venidero siglo XXI.

El autor situó el primer conflicto de tal cataclismo en la aparición de la tecnología fotográfica. Como él mismo lo señala, fue un punto de inflexión que inauguró la transición de las artes plásticas a las industrias visuales. Debray (1994) relata que el 19 de agosto de 1839, Francois Arago en nombre del Estado francés en la Academia de Ciencias, hizo pública la invención de su compatriota Louis Daguerre como “un nuevo instrumento para el estudio

de la naturaleza” (p. 225). Según el autor, allí nació la mecanización de la imagen y con la historia de la fotografía la de su acelerada actualización técnica.

Sin comparación a la de los últimos veinte años, en 1994 Debray se preguntaba: “¿Decrece el poder de la imagen con la democratización del poder de producir imágenes?” (p. 226). Al presente, podríamos apresurarnos a responder que no, pero para aquel momento, al cierre del siglo XX, aunque pudiese ser partícipe del mejor de los presagios en cuanto a la sedición *mass media* que se aproximaba, en ese apartado del libro el autor no dio una respuesta concreta, tan solo advirtió que “la clave para comprender tal fenómeno inquietante se encuentra en la capacidad de reproducción de la imagen” (p. 229).

Debray desdibujó en ese libro lo que sucede posterior a la invención de la fotografía, que no fue otra cosa sino la modificación del modo de percepción del espacio y del tiempo. Siguiendo su teoría, la imagen registrada a tiempo real y la capacidad de retransmisión inmediata nos sitúan en la *videosfera*, en la era de lo visual, en la revolución de la mirada que se inició con la fotografía, el video, la televisión, y continúa hasta nuestros días, pasando por la imagen digital, el mundo virtual, las redes sociales y la inteligencia artificial.

En este escenario de la era de lo visual se sitúa el arte contemporáneo, en un acto de consciencia de la transformación de la mirada que advirtió Debray, esa inquietud latente sobre lo visto y no visto, pero que convirtieron la tecnología en una de las principales estrategias para intervenir en el debate de la memoria histórica, invocando el poder de la imagen en tanto que puede despertar siempre algo distinto por cada mirada posada, a través del tiempo y el espacio. La cultura digital contemporánea, expresada en las artes escénicas, el videoarte, el performance, las instalaciones y el arte de acción, hizo de la imagen para ser vista en pantalla una herramienta poderosa y significativa.

Esta es una tesis interesante para el estudio del arte contemporáneo, sobre todo ante la preocupación por la memoria y el olvido en la época de lo visual donde, como señala González (2016) “los acontecimientos se viven a velocidades en que se van convirtiendo en desechos instantáneos, generando más bien una sociedad desacralizada” (p. 12). En la *videosfera*, el imaginario se convierte en huellas, signos, que sometemos a un proceso de reinterpretación, individual y colectivo, como una sumatoria de nuestros recuerdos, para invocar el poder contenido en ese fragmento y desde la memoria construir y reproducir su

identidad. Es así como Debray advierte el valor sociológico de la imagen, vinculado al código comunicativo que se descifra en el arte.

Para Guasch (2005), desde finales de la década de 1960 del siglo XX estamos ante una generación de artistas que comparten el interés por el arte de la memoria, tanto individual como cultural, quienes “buscan transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial” (p. 157). Para la autora, el archivo como matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones es el lugar legitimador para la historia cultural, donde las fuentes de la obra de arte, en tanto archivo, son encontradas y construidas por imágenes, objetos o textos, públicas o privadas, reales o ficticias, siempre significantes.

### **La imagen, ¿es poder?**

Esta parece una pregunta obvia. Cuestionar el poder de la imagen a costa de nuestra memoria histórica y cultural, señala más que la inquietud originada en la reflexión de Debray. Una respuesta simple pero peligrosamente maniqueísta por la era de lo visual en que vivimos, donde una imagen vale más que mil palabras, la misma que a través del mundo interconectado, puede verse, criticarse o ignorarse aquí o en Pekín, o sencillamente volverse *viral* en el tiempo y el espacio breve que le conceden las redes sociales. Porque, en la *videosfera*, estamos sumergidos en un mundo entretejido por imágenes, que a su vez sustituyen los discursos, lo que nos convierte en consumidores de lo visual, registradas o transmitidas en vivo, replicadas sin reserva ni límites.

Hay un hilo conductor entre la historia de la imagen y la memoria histórica a través de la historia del arte y tiene que ver con la representación: “re”-“presentar” en/a través del tiempo/espacio, haciendo énfasis en el valor de la sustitución, del ausente, ahora, como efecto de presencia. Ya lo advirtió el maestro renacentista Alberti en su tratado *De la pintura* (1436), casi como un poder divino, esa dimensión transitiva de la representación, ese efecto, es su poder.

Para Marín (2009), representación y poder son de la misma naturaleza. Según él, la representación en general tiene un doble poder: “el de hacer de nuevo e imaginariamente presente, lo ausente y lo muerto, y el de constituir a su propio sujeto de lo presente y lo vivo para serlo (...) el medio de la potencia y su fundamento” (p. 138). Siguiendo al autor, desde lo que nos compete aquí, la representación pone la fuerza en una imagen que actúa como

signo. Por tanto, la atención se centra en el efecto que produce, que origina, con que impacta; de esta manera, afirma Marín, “el efecto poder, de la representación, es la representación misma” (p. 139).

Pero, la fuerza de la imagen se encuentra en el ejercicio de su poder sobre quien mira, en las interpretaciones que las reconocen, en los discursos que le escriben, replicando y amplificando el tiempo y espacio de su significancia. Es decir, el poder reside en el espectador emancipado del que habla Rancière (2010), aunque el poder de la imagen no se libra nunca de la manipulación e inducción en las proposiciones dadas a lo largo de la historia y la cultura. Las imágenes viven en nosotros, vuelven desde el fondo de la memoria, en un gesto creador con que ejercen toda su fuerza.

### **El gesto y su efecto**

A la pregunta ¿Qué es el arte?, Bourriaud (2008) en *Estética relacional* responde: “el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos” (p. 21). Por tanto, ¿Qué es el gesto? Morales (2008) afirma que, a partir de las ideas aportadas por Agamben, “se conforma de dos características, su inexpressión y su anacronidad –es decir– su no pertenencia a un tiempo definido” (p. 3); pues entre un gesto y otro, entre un momento y otro, se contiene la memoria pasada, presente y futura.

En la *videosfera* se da lugar a la supervivencia del gesto creador, de la urgencia de su carácter anacrónico según Didi-Huberman (2008); el gesto es la muestra de lo inexpressivo que, sin embargo, comunica aquello que permanece en potencia y que, como en imagen, se afirma. Para evidenciar la potencialidad del gesto en la imagen con que sobrevive y anacroniza toda la historia del arte, la clave radica en su repetibilidad o pulsión de repetición. Siguiendo a Morales (2008), el gesto hace indisociable a la forma del significante, su fuerza, indiferente a la copia de copia, que remite, representa y replica ese gesto ausente. Esta es la herencia de Warburg, Benjamin y Einstein, comprender que el arte se sostiene de este gesto creador que habita en cada imagen. De acuerdo con Marín (2009), la representación es:

(...) a la vez la acción de poner ante los ojos, la calidad de un signo o de una persona que ocupa el lugar de otra, una imagen, un cuerpo político y un sepulcro vacío sobre el cual se extiende una sábana para una ceremonia religiosa. (p. 140)

Esta relación del poder y la representación, de lo imaginario y lo simbólico, nos remite casi literalmente a la obra que analizaremos aquí como ejemplo. Se trata de una de las obras más famosas del Renacimiento italiano elaborada por el reconocido maestro Miguel Ángel Buonarrotti (1475-1564), llamada *La Piedad* (1499-1500), enfocándonos en el gesto representado (Figura 1).

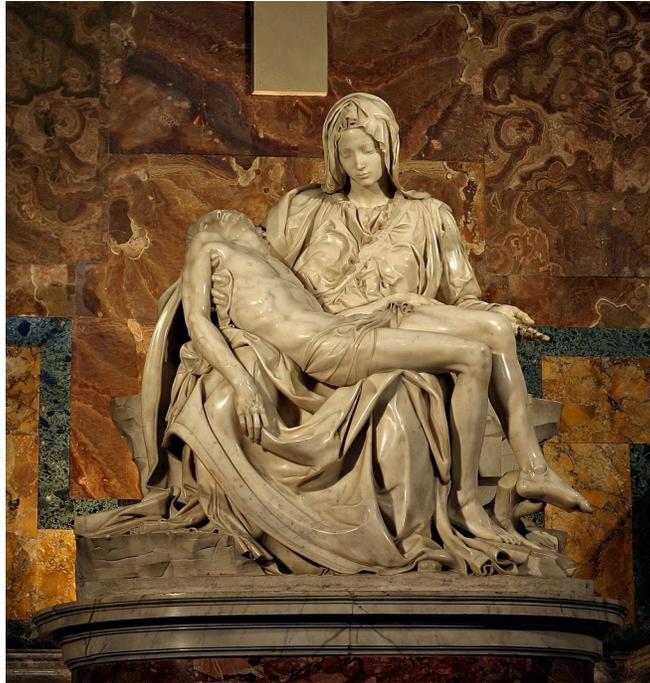


Figura 1. *La Piedad de Miguel Ángel*.  
Nota. Tomado de Getty images® (Chamberlain, 2016).

Esta escultura de bulto redondo, de tamaño natural, de unos 174 centímetros de alto, destaca no solo por la maestría del trabajo en el mármol y la armonía plena de la composición, sino también la expresividad del gesto de uno de los temas iconográficos del culto cristiano más importantes, como lo es la representación del dolor de la Virgen María frente a su hijo muerto. *La Piedad* de Miguel Ángel concibe una madre con la cabeza inclinada y la mirada grave que sostiene en su seno el cuerpo sin vida de su hijo, al que acoge casi por completo dentro del contorno de los pliegues del vestido; se trata del equilibrio perfecto entre belleza ideal y la emoción contenida del dolor. González (2020), citando al historiador del arte español José Camón Aznar en su ensayo sobre Miguel Ángel, la describe perfectamente:

Tiembla la pluma cuando se trata de describir una obra tan perfecta. Y así es esta si atendemos a lo que representa, el momento en el que María, en representación de todas las madres del mundo, muestra el cuerpo del Hijo muerto, desplomado sobre su regazo, en una alusión a todas las muertes injustas del mundo.

Ahora bien, este gesto histórico y sobreviviente a través del tiempo y el espacio, ha sido representado en diversas ocasiones, sin cesar su simbología de *la Piedad* inspirada en la escultura de Miguel Ángel. Aquí no alcanzamos a señalarlas todas. En el imaginario que nos provee la historia del arte moderno y contemporáneo, son muchas las versiones originadas en las vanguardias artísticas modernas; un ejemplo, la atribución de tal motivo a la imploración de misericordia en la *Guernica* (1937) por Picasso. Sin embargo, más allá de la selección que a continuación se cita, haciendo énfasis en artistas y colectivos latinoamericanos, el objetivo no es tanto detenernos en las lecturas de las imágenes, sino solo en el reconocimiento del gesto dentro de la era visual, del poder de la imagen que, desde su concepción originaria, como anacronía se ha multiplicado en diversas versiones mediante la *iconósfera*, para continuar trascendiendo en el efecto que produce sin importar el tiempo y el espacio al que pertenece. Todas las interpretaciones son posibles y esa es la consecuencia del ejercicio de su poder.

Como señala José A. Sánchez (2009), “el cuerpo subjetivo mantiene una potencialidad movilizadora que incrementa su eficacia en sociedades marcadas por la hipermediación y la teatralidad generalizada” (p. 8). De allí que el teatro, la danza o el arte de acción descubre ante la mirada la potencialidad del cuerpo subjetivo en la creación escénica y la articulación de un tiempo y un espacio que acontece visualmente. Sánchez resalta la importancia en los últimos años de la memoria e imaginación tanto de los creadores escénicos como del público espectador: “la experiencia acumulada, negociación de la temporalidad y diálogo transdisciplinar en un momento en el que nos cuestionamos cómo se relaciona la práctica artística con la política sin espectacularizarlo” (p. 11).

En este sentido, volvemos sobre la *videosfera* enunciada por Debray (1994) y la importancia de la imagen mediatizada por las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) para el efecto multiplicador del poder de la imagen y el gesto de la piedad en las artes escénicas. En 1983, la artista serbia Marina Abramovic junto al también

artista alemán Ulay, protagonizaron el performance *Anima mundi* y donde abrazados en el gesto de la *Pietà* durante la acción, como cualquier producto en la era de lo visual, solo queda la fotografía (Figura 2). Caso similar el de la artista especializada en fotografía y video Sam Taylor-Wood, quien en 2001 proyecta *Pietà*, un video donde se muestra a la artista que lucha por mantener al actor Robert Downey Jr. en la postura de la muerte de Cristo (Figura 3).



Figura 2. *Anima Mundi: Pietà* (Marina Abramović, 2002).  
Nota. Tomado de Sirocomag (2022).



Figura 3. *Pietà* (Sam Taylor-Johnson, 2001).  
Nota. Tomado de Artsy (s.f.).

En este lado del mundo, el gesto se repite en la puesta en escena por la tecnofilia en muestras como la de Walter Castillo, pionero de la videodanza en Venezuela y el estreno de la pieza *Piedad* en 2013 en el Festival Vive la Danza en Caracas, interpretado por la bailarina Andrea Hernández del Ballet Teresa Carreño. La coreografía comienza con un audiovisual sobre la célebre escultura de Miguel Ángel, un video intervenido por Castillo con una duración de un minuto, donde las palabras compasión, clemencia, misericordia y piedad, aparecen como posdatas de la imagen de la obra (Figura 4). Otro ejemplo fue el estudio escénico de 2019 sobre *La Pietá* del maestro italiano en una coreografía interpretada por ocho bailarines de la Compañía de Danza Integral del Centro de Estudios Superiores SISTI en Puebla, México, bajo la dirección del dramaturgo argentino Lucas Díaz (Figura 5). La imagen de origen en todas estas obras, apuestan por el efecto inspirador en una estética esencialmente icónica.



Figura 4. *Piedad* (Walter Castillo, 2013).  
Nota. Videodanza. Tomado de Walter Castillo (2013).



Figura 5. *La Pietá* (Compañía de Danza Integral del Centro de Estudios Superiores SISTI, Puebla, México, 2019).

Nota. Tomado de Luis (2019).

Otra cosa es apropiarse de la imagen para un mensaje político, con toda la fuerza que pueda contener. En el arte latinoamericano la apropiación política de *La Piedad* también tiene sus réplicas desde los movimientos modernistas del siglo XX. Es así como podemos citar al maestro mexicano Manuel Rodríguez Lozano y el mural de *La piedad en el desierto* de 1942 resguardado hoy en el Museo del Palacio de Bellas Artes (2023) de Ciudad de México, quien usó la imagen iconográfica católica para hacer alegoría al pueblo mexicano, estimulado por el realismo social del momento y la intensidad emocional desde el cautiverio, pintando a María indígena. En Colombia existe desde 1987 *La Piedad Barequera* en las adyacencias del Conjunto Escultórico Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá como conjunto escultórico de fibra de vidrio (Figura 6). Esta obra de Rodrigo Arenas Betancourt retrata el sufrimiento de los mineros antioqueños con tanto dramatismo como en la realidad de las minas aún hoy.



Figura 6. *La Piedad Barequera* (Bogotá).  
Nota. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (2022).

Para el siglo XXI la memoria histórica recurre al motivo de *La Piedad* para una mirada personal, revisionista y crítica tanto del pasado como del presente. Así es como el artista argentino Daniel Santoro vincula su obra a la crítica del peronismo en la elegía sarcástica desde las artes visuales con que representa, entre otros íconos del movimiento revolucionario, a Eva Perón como *La Piedad* (2008) y en la que, de un gesto, devora las entrañas del Che Guevara (Figura 7). Tan tremendo, quizá, como el cuadro del mexicano Oscar Odín y el original de *La piedad revolucionaria* (2010 aprox.) (Figura 8).



Figura 7. *La Piedad*. Eva Perón devora las entrañas del Che Guevara (Daniel Santoro, 2008).  
Nota. Tomado de Daniel Santoro (2008).



Figura 8. *La Piedad revolucionaria* (Oscar Odín, 2010 aprox.).  
Nota. Tomado de Obras de Arte México (ODAM, s.f.).

Al norte, en 2004 John Emerson produjo una serie de carteles distribuidos con motivo de la Convención Nacional Republicana en Nueva York, al tiempo que se desarrollaba la guerra en Irak. Años después lo hizo el pintor hiperrealista estadounidense Max Ginsburg y el óleo sobre lienzo *Pieta War* (2007) (Figura 9), para llamar la atención sobre el horror de la guerra en Irak, con la misma potencialidad del gesto de la escultura de Miguel Ángel, donde en sus

propias palabras: “traté de conectar simbólicamente y contrasta la imagen de una madre real gritando de angustia por la muerte de su hijo soldado” (Ineditad, 2021).



Figura 9. *War Pieta* (Max Ginsburg, 2007).  
Nota. Tomado de Max Ginsburg (2007).

Es lo que el investigador español García-Luengo (2017) reconoce también en el tema de *La Piedad*, además de ser una de las imágenes más conocidas y poderosas del imaginario del arte; “ese abrazo místico de María al cuerpo muerto de su Hijo” (p. 99), es la máxima expresión de la tragedia humana, siendo un lugar común la representación de la madre e hijos muertos en conflictos armados. Expresa el autor:

¿Existe mayor desventura que la de la madre que ha perdido a su hijo cruelmente víctima de la injusticia? El Sexto Dolor de María es la metáfora de la humanidad que se desangra, esa humanidad que ha encontrado en sus congéneres el peor de los enemigos, esa humanidad que solo halla consuelo en el seno de la Madre; haciendo propio su lamento cuando al hombre lo único que le quedan son lagrimas ante la injusticia, la plegaria ante el dolor y el silencio ante la muerte. (García-Luengo, 2016, p. 256)

Un tema de absoluta actualidad de la que el fotoperiodismo reclama, denuncia, revela. Ejemplos españoles son los trabajos de Manu Brabo, Premio *Pulitzer* 2013, en cuya

fotografía (Figura 10) se puede ver un hombre sirio llorando sobre el cuerpo de su hijo cerca del hospital de Aleppo, en Siria (octubre, 2012); así como Samuel Aranda Premio *World Press Photo* (2011), quien registra imágenes que rememoran la iconografía de *La Piedad* en el escenario bélico del Medio Oriente (Figura 11).



Figura 10. *Manu Brabo*, Premio Pulitzer 2017.  
Nota. Tomado de We Fotografía (2018).



Figura 11. Foto de Samuel Aranda ganadora del *World Press Photo* 2012.  
Nota. Tomado de RTVE (2022).

En Venezuela, la apropiación y resignificación de esta imagen por el arte contemporáneo la encontramos en un trabajo performático que se dio lugar en la ciudad de Mérida en 2017, lejos de reflectores y el convencional escenario teatral, en medio del paisaje de manifestaciones anti gobierno, por un grupo de artistas, estudiantes, profesores y otros miembros de la Universidad de Los Andes. El colectivo artístico “Hambrientos” decidió

unirse al movimiento nacional de protestas donde con cada acción, como afirma Cruz (2017), “No existe acción política fuera del dominio de la estética” (p. 56).

La cotidianidad de la ciudad de Mérida fue trastocada por representaciones de personas caídas al pavimento en plena marcha; cuerpos apilados en fila sobre la acera con etiquetas mortuorias en sus pies, o jóvenes que “parecen” baleados o delincuentes presos y torturados. Imágenes de aquello de lo que nadie, por agotamiento, quería hablar, o vivir, o repetir en aquel momento, pero que irrumpieron la psiquis social en el espacio público para acentuar e intensificar el gesto del dolor y la tragedia. Siguiendo la tesis de Lorente (2013), desde el ámbito de los estudios visuales, la performatividad trata del:

(...) cuestionamiento radical de todo el dispositivo escénico, asentado en la regulación de la competencia del espectador, así como en el control por parte del autor-mediador del hacer estratégico, a la vez estético y también ético y político, que se le atribuye. (p. 283)

Es de esta manera que asumimos la puesta en escena de los “Hambrientos”, como objeto de reflexión sobre sus relaciones estratégicas mediante la interpelación de la mirada en un acto de memoria, pero, sobre todo, de conciencia sobre cómo llegamos a construir y ser parte de ese imaginario que trasciende en el tiempo.

El 23 de mayo de 2017, las féminas del colectivo artístico “Hambrientos” recorrieron el centro histórico de la ciudad, vestidas de negro, con telas a modo de siluetas entre sus brazos, cantando canciones de cuna entre gemidos y gritos, cortando el paso de los transeúntes silentes. Llamaron a este performance “La Piedad” (Figura 12). Representaban a las madres y sus duelos, las que cargan a sus hijos muertos, o nietos, sobrinos, esposos, ahijados, estudiantes, amigos, a un país entero de luto, sumido en el dolor de que, para la fecha, ya se contabilizaban medio centenar de muertos, desde el 31 de marzo que se iniciaron las protestas a nivel nacional. A su paso, invocaban las piedades atemporales, pasadas y presentes, y por la vulnerabilidad ciudadana, las del futuro. Ese andar por la calle o esas imágenes replicadas también en las redes sociales nos permiten sacar a la luz sus reminiscencias.



Figura 12. *Performance La Piedad por el Colectivo Hambrientos.*  
 Nota. Archivo Personal (2017).

Así, una vez más afirmamos el poder de la imagen, donde el gesto es una anacronía del lamento por la ausencia, de la imagen de la muerte, hace que las iconografías de la historia del arte se crucen en el imaginario del venezolano, transfiriendo entre sí las resonancias de la “*imagen estética*” y la “*imagen informativa*” (Cruz, 2017). En el performance de las “Hambrientas”, el cuerpo ausente ha encontrado un ícono y en esa suplantación de los cuerpos por el duelo encontramos un país.

Si consideramos, como afirma Diéguez (2013), que “el paradigma gestual de la Piedad, ilustra cómo las antiguas violencias sagradas están hoy diseminadas en los espacios de lo real, y su desmembramiento emblemático penetra los escenarios del arte” (p. 11). Podemos permitirnos un ejercicio por la *videosfera* con que se teje el imaginario, en este caso, del venezolano, y cómo la imagen replica al pasado reciente cuando en febrero de 2014 Génesis Carmona, joven de 22 años, fue asesinada en Valencia en medio de las manifestaciones de ese año en Venezuela contra el gobierno. La imagen que se encuentra sobre tan trágico evento, proyectada incluso internacionalmente por los medios de comunicación y redes sociales, así como en ilustraciones (Figura 13) al convertirse en símbolo de lucha; fue una fotografía de Carmona llevada en brazos por otro joven en una motocicleta. Antes... de nuevo... *La Piedad*.



Figura 13. “Ilustración en honor a Génesis Carmona, caída en las manifestaciones en Venezuela en 2014”.  
Nota. Tomado de Molina (2025).

El control de los imaginarios colectivos es una característica de todo gobierno y tiranía. Sin embargo, en pleno siglo XXI, la *videosfera* contemporánea, la autonomía de los medios comunicacionales en la era de lo digital y la cibercultura, mucho de ese control no llega a cumplir su cometido. Así, en un acto consciente de su accionar donde, como apunta Cruz (2017), “La primera vez de la realidad constituye, sin excepción, la segunda vez de las imágenes. La insurrección no se torna real cuando se escenifica en las calles sino cuando se inscribe en la imagen” (p. 56), sin duda es clave el fotoperiodismo, como ya lo hemos señalado. Didi- Huberman (2008) las llama “imagen-síntoma, imagen-fantasma”, aquellas que superviven de forma latente y reaparecen en las imágenes que habitan en el tiempo y el espacio, como proféticas. De esta manera encontramos en 2019 este gesto suplicante, de la vida rendida, de la muerte en brazos, protagonizada por una madre venezolana con la hija pequeña muerta en su regazo, con un cuadro de desnutrición severo, quien murió a falta de atención médica al cuarto día del apagón nacional; una imagen que se hizo viral el 10 de marzo de ese año en las redes sociales.

De allí que el poder de la imagen en su democratización actual resulta en consumo comunicacional. Recientemente, dos imágenes más trastocan tal memoria histórica cultural venezolana. Lo más probable es que podamos coincidir en recordar cómo trascendieron a través de las redes sociales. Una, el pasado 26 de mayo de 2021, el periodista estadounidense Jorge Ventura junto al fotógrafo Go Nakamura registraron la imagen de dos migrantes venezolanos cruzando el río Bravo en la frontera entre EE.UU. y México. Una escena trágica donde un joven lleva a la anciana en brazos. La abuela dijo llamarse Irma proveniente de Maracaibo. Al fallar sus fuerzas, el joven la tomó en sus brazos, la colocó en sus hombros y caminó con ella todo el trayecto del río. Básicamente le salvó la vida, relata el periodista. Es la imagen de *La Piedad* invertida, sin perder la fuerza de su gesto.

La otra, también dentro del contexto de la migración masiva de venezolanos, es la del niño tiroteado en brazos de su progenitora por la Guardia Costera de Trinidad y Tobago el 5 de febrero del 2022 en medio del mar nublado por la confusión del momento y de la que no hizo falta la fotografía para imaginarnos aquel gesto de dolor de su madre. En las redes se trató de polemizar y comparar con la trágica imagen de Alán, el niño paquistaní ahogado en las costas de Turquía cuya dramática foto se hizo viral como muestra de otra crisis migratoria en 2015. Sin embargo, es una discusión que no tiene cabida para el imaginario doloroso y trágico que como humanidad vivimos. Ayer, hoy, mañana; no importa el tiempo y el espacio, la imagen de *La Piedad* está en nosotros, en este cuerpo contemporáneo pero memorioso y resentido, impregnando los ojos que miran lo no visto sin poder evitarlo.

### **Conclusiones**

Para García-Luengo (2017), una de las necesidades del hombre contemporáneo es la misericordia. Lo refiere al pensar en los grandes movimientos migratorios y de refugiados en lo que va del siglo XXI, donde miles han tenido que abandonar de manera forzosa sus tierras y seres queridos, anhelando una mano amiga, unos brazos misericordiosos en los lugares de tránsito que les desafían. Asimismo, el tema de la madre como símbolo de amor pleno, adquirió desde el siglo XX un papel fundamental como motivo iconográfico en el arte contemporáneo, pero es la imagen de la madre con el hijo en su regazo “que nos habla del drama absoluto de la falta de misericordia” (p. 108).

De esta manera, para finalizar, como historiadora del arte coincido con Didi-Huberman (2012): “El artista y el historiador tienen así una responsabilidad común, que es la de volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de su historia) pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria)” (p. 26). Ese fue el objetivo de lo antes expuesto. Solo queda invitar a hacer de la mirada, un acto consciente de la naturaleza de las imágenes que hallamos en todos los espacios de esta *videosfera*, de las relaciones anacrónicas del arte, de la fotografía, del imaginario creado y multiplicado a partir de ese efecto, de esa fuerza que ejerce en el sujeto, que consigue en los medios de reproducción, hoy, nuestras redes sociales.

Si lo hacemos, qué obtenemos sino una muestra del poder de sus significancias, de su permanencia en nuestro imaginario, a la espera de nuestra memoria, de la intensificación de

su presencia hecha realidad. En palabras del compositor Ruben Blades, “Yo creo que la única forma de darle a esto un final es... Prohibido olvidar”. Es la manera en que tiene sentido abordar el poder de la imagen para producir conocimiento, para construir memoria histórica y cultural, con efectividad política. Por tanto, se convoca a la sensibilidad que por efecto causan las imágenes y que exigen posicionamiento dentro de la epistemología política de la visualidad.

## Referencias

- Artsy. (s.f.). *Lot 150 Sam Taylor-Johnson, Pietà, 2001*. <https://www.artsy.net/artwork/sam-taylor-johnson-pieta-1>
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Castillo, W. (2013, diciembre 8). *Piedad - Solo contemporáneo 2013* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IvnuGE2QHVw>
- Cruz, P. (2017). La acción política como performance social: el caso de las imágenes de las protestas contra Nicolás Maduro. *El Ornitorrinco Tachado*, (6), 55-66. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=531562402005>
- Chamberlain, L. (2016). *Pieta by Michelangelo Buonarroti* [Fotografía]. Getty Images. [https://media.gettyimages.com/id/511127539/es/foto/piet%C3%A1.jpg?s=612x612&w=0&k=20&c=NVEpB4OP6LFNPG7VmT3-guuRL\\_9f4akMcYIaVaYmTEk=](https://media.gettyimages.com/id/511127539/es/foto/piet%C3%A1.jpg?s=612x612&w=0&k=20&c=NVEpB4OP6LFNPG7VmT3-guuRL_9f4akMcYIaVaYmTEk=)
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós Ibérica.
- Didi-Huberman, G. (2008). El gesto fantasma. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, (4), 280-291.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve S.A. de C.V.
- Diéguez, I. (2013). Los cuerpos de la violencia y su representación en el arte. *Cena*, (14). <https://doi.org/10.22456/2236-3254.46397>
- García-Luengo, J. (2016). La Piedad en el siglo de las guerras: aproximación a la exégesis iconográfica del Sexto Dolor de María en el arte contemporáneo. En J. Aranda y R. de la Campa (Coords.), *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas* (255-266). Litopress.
- García, N. (2018, enero 11). *La piedad de Miguel Ángel*. Veo Arte. <https://veo-arte.com/2018/01/11/la-piedad-de-miguel-angel/>
- García-Luengo, J. (2017). La misericordia en el arte contemporáneo. *Estudios Eclesiásticos. Revista de Investigación e Información Teológica y Canónica*, 92(360), 95-110.
- Ginzburg, M. (s.f.). *War Pieta, 2007. Oil on canvas, 50 x 60 inches*. <https://www.maxginsburg.com/war-pieta>
- González, G. (2016). *El objeto y la memoria: un punto de partida para la construcción de narrativas visuales... El Théâtre du Soleil como lugar de encuentro* [Trabajo de

- grado, Universidad de Chile]. Repositorio institucional. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/141473>
- González, A. (2020, marzo 30). *La perfección de la Piedad de Miguel Ángel*. EFE. <https://efs.efeservicios.com/reportaje/perfeccion-piedad-miguel-angel/55003456218>
- Guasch, A. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria: Revista D'art*, (5), 157-183. <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233>
- Ineditad. (2021, abril 1). *Obras de arte originales inspiradas en La Pietà*. <https://ineditad.com/obras-de-arte-originales-inspiradas-en-la-pieta>
- Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (2022, marzo 7). *Así conmemora el IDPC el Día Internacional de los Derechos de las Mujeres y su relación con el Patrimonio Cultural*. <https://idpc.gov.co/dia-internacional-de-los-derechos-de-las-mujeres/>
- Luis, A. (2019, mayo 17). Reviven La Piedad con dirección de Luca Maximiliano Díaz en Puebla. *El Sol de Puebla*. <https://oem.com.mx/elsoldepuebla/gossip/reviven-la-piedad-con-direccion-de-lucas-maximiliano-diaz-en-puebla-20020233>
- Lorente, J. (2013). Los estudios visuales en la investigación de las prácticas escénicas contemporáneas. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 19, 281-288. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2013.v19.42035](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2013.v19.42035)
- Marín, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas, Revista de Historia Intelectual*, (13), 135-153. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036808001>
- Molina, W. [@WalterVMG]. (2025, febrero 19). *Han pasado once años (...)* [Tweet]. X. <https://x.com/WalterVMG/status/1892166666387099784?s=19>
- Morales, M. (2009). La catástrofe del gesto: anomalías de la mimesis en la modernidad tardía. En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Universidad de Murcia. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2927329>
- Molina, W. (2025, febrero 19). *Han pasado once años (...)* [Tweet]. X. <https://x.com/WalterVMG/status/1892166666387099784?s=19>
- Museo del Palacio de Bellas Artes. (2023). *La piedad en el desierto*. [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_piedad\\_en\\_el\\_desierto](https://es.wikipedia.org/wiki/La_piedad_en_el_desierto)
- ODAM. (s.f.). *La piedad revolucionaria 1 (Original)*. <https://odam.mx/product/la-piedad-revolucionaria-1-original-artista-mexicano-oscar-odin/>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial SRL.

- RTVE. (2022). *Fotografía en zonas de conflicto. 'La Piedad' de Yemen: el amor en medio de la revolución.* <https://www.rtve.es/television/20220511/piedad-yemen-amor-medio-revolucion-samuel-aranda/2347304.shtml>
- Sánchez, J. (2009). Teatralidad y cultura visual. *Revista 0000*, 8-11. <https://clideo.com/es/dpi-convertir>
- Santoro, D. (2008). *La Piedad. Eva Perón devora las entrañas del Che Guevara.* <http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php?anio=18&obsel=2916>
- Sirocomag. (2022, octubre 19). un viaje por la Pietá como concepto. <https://sirocomag.com/un-viaje-por-la-pieta-como-concepto/>
- We Fotografía. (2018, noviembre 26). *Manu Brabo, el premio Pulitzer más joven de la historia.* Workshop Experience. <https://workshopexperience.com/manu-brabo-pulitzer/>