

Doméstico y salvaje: Humberto Rigalli y la experimentación artística en el umbral público-privado*

Marcos Rostan Davyt**

[RESUMEN]

La obra de Humberto Rigalli (1918-2016) tensiona las fronteras espaciales y disciplinares que definen el arte legitimado, al hacer del espacio doméstico un espacio de experimentación y enunciación estética y política. Lejos de una expresión ingenua o marginal, su obra se sitúa en una zona de ambigüedad entre arte y no arte, público y privado, profesionalismo y afectividad, desafiando las categorías consagradas del sistema artístico. Este artículo propone una lectura situada de su trabajo a partir de los marcos conceptuales de arte otro y arte salvaje y amañeramiento. Propone también la noción de *ecología doméstica* para dar cuenta de los condicionamientos de su espacio de producción. Incorpora, finalmente, una caracterización del pensamiento profético, para explicar su dimensión política no programática. Estas categorías contribuyen a pensar el espacio del hogar como lugar de experimentación y enunciación estética y política. A través del análisis de obras como *Apogeo y muerte de Artigas* y *Árbol cantegril*, el artículo examina cómo Rigalli convierte lo doméstico en un umbral de enunciación crítica que articula invención técnica, narración simbólica y gesto profético. Se aborda también el problema de la institucionalización del arte otro, a partir del deterioro de *Árbol cantegril* tras su ingreso en el museo. Finalmente, se plantea que el valor de la obra de Rigalli no reside en su adecuación a las formas legitimadas del arte, sino en su potencia de interpelación simbólica, su persistencia experimental y su vocación de inscribir el hacer artístico en la vida cotidiana.

Palabras clave: arte otro; arte salvaje; espacio doméstico; experimentación artística

Doi 10.11144/javeriana.mavae21-1.dshr

Fecha de recepción: 12 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2025

Disponible en línea: 1 de enero de 2026

* Artículo de reflexión.

** Docente e investigador en formación en la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay). Licenciado en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la misma universidad. Actualmente cursa el Doctorado en Filosofía en la Universidad de Murcia (España). Su investigación se centra en el carácter racional de la crítica de arte, la escritura sobre arte y la normatividad estética en general.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3610-0794>

Correo electrónico: marcos.rostan@fhce.edu.uy



CÓMO CITAR:

Rostan Davyt, Marcos. 2026. "Doméstico y salvaje: Humberto Rigalli y la experimentación artística en el umbral público-privado". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 21 (1): 72-91. <https://doi.10.11144/javeriana.mavae21-1.dshr>

Domestic and Savage: Humberto Rigalli and Artistic Experimentation on the Threshold of Public and Private

Doméstico e selvagem: Humberto Rigalli e a experimentação artística no limiar público privado

[ABSTRACT]

The work of Humberto Rigalli (1918-2016) questions the spatial and disciplinary boundaries that define so-called legitimate art, by making the domestic arena a space of experimentation and aesthetic and political self-definition. Far from being a naïve or minor expression, his work occupies an ambiguous space between art and not-art, public and private, professionalism and emotion, and in so doing defies the enshrined categories of the artistic system. This article proposes a situated reading of his work that calls upon the conceptual framework of Informalism, savage art and a mannered quality. It also proposes the notion of *domestic ecology* to explain the conditioning of its production space. Lastly, it incorporates a characterization of prophetic thought to explain its political, non-programmatical dimension. These categories contribute to a conception of the home as a space for experimentation and aesthetic and political self-definition. Through the analysis of Works such as *Apogeo y muerte de Artigas* and *Árbol cantegril*, the article examines how Rigalli turns the domestic into a threshold of critical definition that connects technical invention, symbolic narration and prophetic gesture. Also discussed is the problem of the institutionalization of Informalist art, through a look at the deterioration of *Árbol cantegril* after its placement in a museum. Finally, the text argues that the value of Rigalli's work is not in its adherence to the artistic norms of supposedly legitimate art, but in its potential for symbolic questioning, its experimental persistence and its mission of inscribing artistic creation into daily life.

Keywords: Informalism; Savage Art; domesticity; artistic experimentation.

A obra de Humberto Rigalli (1918-2016) tensiona as fronteiras espaciais e disciplinares que definem a arte legitimada, transformando o espaço doméstico em um espaço de experimentação e enunciação estética e política. Longe de uma expressão ingênua ou marginal, sua obra ocupa uma zona de ambiguidade entre arte e não arte, pública e privada, profissionalismo e afetividade, desafiando as categorias consagradas do sistema artístico. Este artigo propõe uma leitura situada do seu trabalho com base nos referenciais conceituais de arte outra, arte selvagem e maneirismo. Coloca mesmo a noção de *ecologia doméstica* para dar conta das limitações do seu espaço de produção. Incorpora, por fim, uma caracterização do pensamento profético, para explicar sua dimensão política não programática. Essas categorias contribuem a pensar o espaço do lar como local de experimentação e enunciação estética e política. Por meio da análise de obras como *Apogeu e morte de Artigas* e *Árvore das favelas*, o artigo examina como Rigalli converte o doméstico em umbral de enunciação crítica que articula invenção técnica, narração simbólica e gesto profético. Aborda-se também o problema da institucionalização da arte outra, a partir do deterioro de *Árvore das favelas* após sua aquisição pelo museu. Por fim, exprime-se que o valor da obra de Rigalli não reside na sua adequação às formas legitimadas da arte, mas em sua potência de interpelação simbólica, sua persistência experimental e sua vocação de inscrever o fazer artístico na vida cotidiana.

Palavras chave: arte outra; arte selvagem; espaço doméstico; experimentação artística.

[RESUMO]

Introducción

> Humberto Rigalli (1918-2016) fue un artista autodidacta, telegrafista militar y radioaficionado uruguayo, que transformó el patio de su casa en un espacio de enunciación estética y política con su obra escultórica. Constructor de profesión y apasionado por la historia uruguaya y el ideario artiguista, vivió gran parte de su vida en Shangrilá (Canelones, Uruguay), donde, ya octogenario, realizó imponentes esculturas públicas. Su obra combina materiales reciclados, dispositivos mecánicos y textos en un lenguaje visual que conjuga humor, utopía y crítica social. Esta práctica, sostenida durante más de medio siglo, desarrollada fuera del museo y del mercado, convirtió el espacio doméstico en un umbral interpelante para su comunidad. Lejos de representar un gesto espontáneo o naif, constituye una forma de experimentación simbólica, crítica y situada, anclada en las condiciones materiales de vida y en una concepción expandida del arte como práctica de enunciación política. En piezas como *Árbol cantegril*¹ o el conjunto que imagina un encuentro entre Jesús y José Gervasio Artigas, *Apogeo y muerte de Artigas*, Rigalli formula una iconografía popular de la justicia, la paz y la dignidad, alejada de las formas institucionales del arte. Su práctica, que puede asociarse a corrientes, como el denominado arte otro o arte salvaje, y a una imaginación mecanicista, revela una visión del mundo profundamente ética, en la que lo doméstico se convierte en un espacio de fabulación política y resistencia simbólica.

El análisis de la obra de Rigalli permite pensar cómo la experimentación artística desborda los límites disciplinares, espaciales y simbólicos que sostienen la práctica legitimada. Desarrollada en el espacio doméstico, fuera de los circuitos institucionales del arte, en la obra de Rigalli se entrecruzan invención técnica, disidencia espacial, bricolaje simbólico y enunciación política. Su práctica no responde a mandatos de novedad ni se sostiene en protocolos de experticia, sino que se organiza como una forma de vida experimental en el sentido más amplio del término: abierta, situada, relacional y crítica. En esa práctica doméstica, menor y voluntariamente marginal, se cifran algunas de las preguntas que animan discusiones contemporáneas del arte latinoamericano. ¿Qué pasa cuando el hacer artístico se sitúa en el umbral entre lo íntimo y lo público, entre lo manual y lo político, entre lo menor y lo profético? ¿Cómo aproximarse a los procesos artísticos que no aspiran a consolidarse en la producción de una obra de arte? ¿Qué sucede con los gestos artísticos cuando la obra desaparece como objeto y deviene acto (o memoria)?

Este trabajo introduce un marco conceptual que recurre a las nociones de *arte otro* (Rocca 2009), *arte salvaje* (Carrier y Pissarro 2019) y *amaneramiento* (Villanueva 2024) para pensar la exterioridad de su obra respecto del sistema del arte. Luego,

se desarrolla la noción de *ecología doméstica* para explorar cómo las dinámicas del hogar condicionan la producción artística y permiten leer en la obra de Rigalli una inversión de las coordenadas generizadas del hacer. También se incorpora la noción de *pensamiento profético* (Freire 2012), que permite comprender el compromiso ético no programático de Rigalli. Posteriormente, se abordan dos de sus piezas más significativas (*Apogeo y muerte de Artigas* y *Árbol cantegril*) y otras obras destruidas, prestando atención tanto a su materialidad como a sus implicaciones simbólicas. Finalmente, se propone una lectura de la práctica de Rigalli como forma de experimentación técnica, estética y política, articulada desde la periferia del campo artístico y orientada por una ética de la proximidad y la insistencia. La conclusión plantea que su obra, lejos de ilustrar un ideario, encarna una poética de la resistencia simbólica que desborda las categorías tradicionales del análisis estético.

Frente a la lógica que margina lo “menor” o difícil de clasificar, espero mostrar cómo la experimentación de Rigalli en el ámbito doméstico revela otras formas de creación ancladas en la experiencia situada, el hacer cotidiano y la imaginación radical (categorías que suelen permanecer fuera del canon). Recuperar su trayectoria implica abrir el campo a constelaciones latinoamericanas que desestabilizan los criterios canónicos de legitimidad artística y legitiman modos de producir arte basados en la precariedad creativa, la autogestión y la multiplicidad de voces.

Arte otro, ecología doméstica y gesto profético: para una lectura situada de la práctica artística

La obra de Rigalli desafía las categorías consagradas del arte sin situarse en su contra de manera programática o premeditada. Lejos de inscribirse en los circuitos académicos o museísticos, su práctica se desarrolla en los márgenes visibles de la vida cotidiana: el frente de una casa. Propongo leer su trabajo desde marcos conceptuales que problematizan los límites del campo artístico institucional y permiten pensar formas de creación situadas fuera de los dispositivos tradicionales de legitimación. Estas perspectivas no buscan absorber la diferencia bajo nuevas etiquetas, sino dar cuenta de prácticas que tensionan las fronteras entre arte y no arte, público y privado, profesionalismo y afectividad, exterioridad e intervención crítica. La hipótesis que las vertebra es que en esa zona de ambigüedad (doméstica, menor, resistente) se produce una forma de enunciación estética que, sin declararse disidente, desorganiza los modos hegemónicos de visibilidad y valor en el arte.

Arte otro, arte salvaje

Si bien la producción de Rigalli no se inscribe en las categorías tradicionales del arte académico ni en las genealogías estilísticas reconocidas por el sistema profesional del arte, obras como la suya han sido objeto de atención desde marcos conceptuales que buscan pensar formas de creación que, sin ser necesariamente marginales, se sitúan fuera de los dispositivos convencionales de legitimación artística. Entre estas propuestas destacan las nociones de *arte otro* (Rocca 2009) y de *arte salvaje* (*wild art*) (Carrier y Pissarro 2019).

En el marco del proyecto Arte Otro en Uruguay, que desarrolla desde 2007, Rocca (2009) propone la noción de *arte otro* como una categoría relacional que permite dar cuenta de los movimientos artísticos situados en un lugar ajeno al del sistema institucional de las artes. Si bien el concepto de *arte otro*, atribuido al crítico Michel Tapié, busca valorizar la oposición a la racionalidad y moderación del arte institucionalizado, y el privilegio de la espontaneidad identificado en los primeros gestos vanguardistas, adquiere aquí otro sentido. Refiere, más bien, a los sistemas expresivos de los y las artistas ubicados del otro lado de los movimientos artísticos, los estilos, las escuelas, y demás formas artísticas

asociadas: “La otredad referida aquí es diversa e incontestable: remite a las maneras en las que se resuelven conflictos de comunicación, donde lo plástico y las enunciaciones no verbales son verdaderas (cuando no las únicas disponibles) herramientas de conocimiento” (Rocca 2009, 14).

En el desarrollo de su investigación y la construcción (abierta) del corpus del arte otro uruguayo, Rocca (2009) considera manifestaciones del arte *amateur*, naif, *brut* y popular, reconstruyendo la historia de las manifestaciones artísticas otras que acompañan la historia del arte profesional uruguayo. Sin embargo, a diferencia de categorías como arte naif o *art brut*, que tienden a operar con criterios estilísticos, psicológicos o sociológicos más o menos fijos, Rocca propone una categoría relacional: el arte otro no designa un estilo, ni una técnica, ni una condición subjetiva, sino una posición respecto del sistema artístico profesionalizado.

Esta categoría es útil para pensar casos como el de Rigalli, cuya obra no responde a una lógica de profesionalización, ni busca la consagración museística o crítica, pero tampoco puede reducirse a una expresión espontánea, anónima o inarticulada. Su práctica es sostenida, densa y autorreflexiva, y formula una enunciación estética propia desde fuera del canon. Así, el arte otro no es una categoría menor, sino una forma crítica de leer la exterioridad al sistema del arte sin atribuirle condescendencia ni excepcionalismo.

En una investigación afín a la de Rocca, Carrier y Pissarro (2019) proponen una revisión global de las prácticas artísticas que quedan fuera del campo del arte contemporáneo tal como lo definen sus instituciones centrales (museos, ferias, bienales, revistas, escuelas, premios). A diferencia del arte marginal (*outsider art*), definido por su supuesta ingenuidad, marginalidad o pureza, el arte salvaje no depende de la biografía de quien crea, sino de la fricción entre los sistemas de visibilidad hegemónicos y la multiplicidad de prácticas culturales activas en el presente. Para Carrier y Pissarro (2019), lo salvaje no implica carencia de forma, sino independencia de los códigos consagrados. Una exposición de pasteles decorados, una intervención callejera, una instalación doméstica hecha con materiales reciclados: lo que define el arte salvaje es su capacidad de poner en cuestión las fronteras entre arte y no arte, tal como las define el sistema.

Esta noción se contrapone, entonces, a la idea de un “arte domesticado” por los mecanismos institucionales de formación y legitimación artística, así como asume la hibridez, el cruce y la contaminación como parte de la práctica creativa. En ese marco, el trabajo de Rigalli (una escultura giratoria hecha con partes de automotor, instalada en el frente de una casa particular, acompañada de textos escritos por el propio autor y dirigida a un público barrial) puede ser leído como una forma de arte salvaje. No porque sea informal o espontáneo, sino porque opera al margen del repertorio normativo del arte profesional, sin dejar de producir sentido estético y político.

Ecología doméstica y producción artística

Signado por la dicotomía de lo público y lo privado como el espacio privilegiado de la vida privada de las personas, el espacio doméstico se refiere al ámbito físico y social del hogar, abarcando tanto la estructura material de la vivienda como las relaciones y actividades que se desarrollan en él, en sus dimensiones sociales y simbólicas. Incluye no solo las áreas de una casa o apartamento, sino también las dinámicas convivenciales, las rutinas diarias y las prácticas de cuidado y mantenimiento que ocurren dentro de sus límites. El espacio doméstico es, en esencia, el escenario principal de la vida privada y familiar, donde se entrelazan aspectos afectivos, económicos y sociales de la cotidianidad (Mallett 2004; Meers 2023).

El espacio doméstico puede pensarse como un territorio existencial: una configuración dinámica de prácticas, afectos, objetos y signos que sostienen modos singulares de subjetivación. Allí interactúan recursos materiales (muebles, herramientas, dispositivos), prácticas afectivas (cuidados, tensiones, memorias), temporalidades heterogéneas (rutinas, pausas, improvisaciones) y normas de convivencia generalmente implícitas. Si, como propone Guattari (2000), la ecología refiere a las prácticas por las cuales estos territorios se hacen habitables, entonces, es posible hablar de una ecología doméstica: no en el sentido de un sistema cerrado u orgánico, sino como un conjunto abierto de agenciamientos heterogéneos que implican relaciones, flujos y restricciones. Estos elementos se modulan mutuamente: la disposición física del espacio incide en las relaciones interpersonales y en los ritmos cotidianos, al mismo tiempo que las decisiones que se toman en ese entorno (qué se conserva, qué se repara, qué se descarta) afectan las formas de estar, pensar y desear. Esta concepción de una ecología doméstica que modula lo posible en el ámbito del hogar permite pensar cómo ese entorno no solo condiciona la vida cotidiana, sino también activa formas específicas de invención estética (figura 1).

Históricamente, la organización del espacio doméstico ha estado marcada por una división tradicional del trabajo basada en el género, que asocia fuertemente el ámbito del hogar con lo femenino (Rezeanu 2015). Esta asociación, consolidada en el ideal victoriano de la familia burguesa del siglo XIX, planteó una separación estricta entre la esfera pública (masculina, productiva y visible) y la esfera privada (femenina, reproductiva y menos visible), destinando a las mujeres al trabajo doméstico no remunerado y a los varones al trabajo asalariado externo (Gorman-Murray 2008). Spain (1992), mediante el concepto de *espacios generizados* (*gendered spaces*), señala cómo esta segregación espacial no solo refleja, sino que sostiene relaciones asimétricas de poder y autoridad. El hogar, al ser concebido tradicionalmente como espacio reproductivo y femenino, concentró las tareas de cuidado y mantenimiento, lo que reforzó la identificación entre feminidad y domesticidad, así como contribuyó a la invisibilidad y devaluación social del trabajo realizado en este ámbito.

Figura 1. Detalle de
Apogeo y muerte de Artigas
de Humberto Rigalli
Fuente: Rocca (2016).



En consecuencia, el espacio doméstico cristalizó espacial y simbólicamente una estructura social desigual, donde la organización física del hogar distribuye oportunidades y poder de forma diferenciada según el género.

El espacio doméstico ha quedado excluido de las narrativas modernas del arte, que privilegiaron lugares como el taller, la academia, la galería y el museo como ámbitos legítimos para la producción y validación artística. Esta exclusión no es neutra, sino que forma parte de una economía simbólica que asocia la domesticidad con la feminidad, la reproducción, la privacidad y la informalidad, frente a una figura masculina pública y profesional del artista. Sin embargo, para muchas artistas, el hogar ha sido un espacio central de producción, un entorno multifuncional donde el arte se entrelaza con la vida cotidiana. Las y los artistas que trabajan en casa a menudo deben adaptar espacios existentes, como mesas de cocina o rincones de dormitorios, para su práctica. Esto puede limitar el tamaño y la naturaleza de las obras, pero también puede inspirar soluciones creativas que integran estrechamente el arte en las prácticas cotidianas. En contraste, el taller profesional es un espacio dedicado exclusivamente a la creación artística. Suele ser más amplio, permitiendo obras de mayor escala y el uso de técnicas o materiales que requieren condiciones específicas. El taller profesional también facilita una separación más clara entre la vida personal y la práctica artística, suele permitir otro tipo de circulación social (visitas de galeristas o coleccionistas) y legitima la figura del artista.

La elección entre estos espacios a menudo refleja no solo preferencias personales, sino también realidades económicas y sociales que han influido históricamente en quién tiene acceso a qué tipo de espacio de trabajo. El espacio doméstico ha sido históricamente un lugar clave para la producción artística femenina, en contraste con el taller tradicional asociado a los artistas varones. Mientras los hombres gozaban de espacios dedicados y reconocidos para su labor creativa, las mujeres a menudo se veían confinadas al hogar, convirtiendo sus espacios cotidianos en improvisados estudios. Esta diferencia refleja las desigualdades de género en el acceso a la educación artística formal y el reconocimiento profesional. El arte tradicionalmente caracterizado como “doméstico” y “femenino” suele asociarse a técnicas como el bordado y el tejido, pero también a pinturas de formato pequeño y naturalezas muertas. Estas obras, aunque a menudo subestimadas, representan una rica tradición de creatividad y resistencia. En las últimas décadas, la revalorización de estas prácticas ha llevado a una reconsideración del espacio doméstico como un lugar legítimo de producción artística (Conti 2019).

Resulta significativo que Rigalli adopte el espacio doméstico como plataforma de creación. Esta elección instala una paradoja productiva: un artista que, sin proponerse una crítica explícita al orden patriarcal, desestabiliza, sin embargo, sus coordenadas espaciales al convertir el frente de su casa en el lugar de su enunciación. La casa no es para Rigalli un refugio privado ni un bastión de autoridad, sino un umbral activo, una zona de tránsito y exposición donde la creación no se profesionaliza, pero tampoco se repliega. Lo que su obra articula, sin programarlo, es una forma de vida artística que cruza los límites generizados del hacer, y en ese cruce habilita otros modos posibles de habitar, crear y significar.

A la luz del concepto de *homeplace* formulado por bell hooks (1990), ese ámbito doméstico puede leerse como un lugar de cuidado y resistencia donde las mujeres (en particular las mujeres racializadas en contextos de opresión) han tejido estrategias de afirmación colectiva. Cuando un artista varón instala allí su práctica experimental, se abre una ambivalencia: por un lado, reproduce la lógica extractiva que hooks denuncia (el privilegio masculino que se apropia de la labor relacional); por otro, al exponer públicamente sus artefactos bricolados y al invitar a la comunidad a habitar el lugar, socava la división rígida entre producción pública y cuidado privado y activa aquello que hooks describe como potencial subversivo del hogar. Reconocer esta doble operación permite problematizar la ecología doméstica

de Rigalli como escena donde las jerarquías patriarcales son simultáneamente reiteradas y desbordadas, y donde la experimentación artística latinoamericana encuentra un punto de fricción con las genealogías feministas de la resistencia cotidiana.

Santiago Villanueva (2024), al considerar la producción artística de la pareja conformada por Juan Del Prete y Eugenia Crenovich (Yente), se detiene en un testimonio de Del Prete referido a la obra de Yente. A partir de ese testimonio, sugiere emplear la noción de *amanerado* como clave interpretativa para abordar su trabajo. Lo amanerado, en su análisis, aparece como lo excesivamente femenino, como un gesto que falla en encarnar la virilidad de la vanguardia y que opta por formas de producción artísticas cercanas, domésticas, lentas y oscilantes en sus elecciones técnicas y materiales. En el caso de Yente, se trata de optar por una forma artesanal, por el recurso a medios tan variados como la pintura, el bordado, el *collage* y el tallado, y a materiales que van desde la madera y la pintura al telgopor y los encajes. Esa opción, además, implica, en su caso, una opción identitaria: su actitud artesanal y amanerada es acompañada por una actitud antiprofesional en la que Yente renuncia a concebir su trabajo desde el punto de vista de la producción artística y rechaza incorporarse en el mundo del arte desde el rol tradicional de artista. Así, su obra solo es pensable como arte desde una perspectiva ajena: “se entiende, entonces, que, para Yente, es la mirada del artista profesional la que transforma estos tapices en artísticos, piezas que, de otro modo, para ella, quedarían en un estadio diferente, que podríamos pensar como manualidad, o artesanía”.

Lo amanerado es, para Villanueva (2024), un gesto que se “tuerce” (en contraposición a la firmeza y virilidad asociada a las vanguardias), una forma de hacer “excesivamente femenina” (indecisa, lenta, oscilante) y, más en general, una aproximación no confrontativa ni programática al arte (en contraposición, nuevamente, a la programaticidad de las vanguardias). El gesto amanerado implica el cuestionamiento a la profesionalización del arte, la reivindicación de tiempos y formas de contemplación propias de lo doméstico (y, en el plano simbólico, de lo femenino), así como la práctica de una forma de resistencia pasiva frente a la fuerza y las expectativas del mundo del arte institucionalizado.

En la obra de Rigalli, esta dimensión se expresa en varios niveles: en la repetición de ciertos gestos formales (las placas con textos, los globos de diálogo, el reciclaje de materiales), en la fidelidad a una escala barrial y doméstica, en la ausencia de aspiraciones mercantiles y en una persistencia que no se justifica por el reconocimiento, sino por una convicción personal sostenida. Rigalli no actúa contra el sistema del arte, simplemente no se somete a sus tiempos ni a sus formas de organización. Su práctica es amanerada en el sentido que le da Villanueva (2024): persistente, lateral, voluntariamente menor, afectiva y manual. Y en esa insistencia sin cálculo, en ese hacer que no se rinde al formato ni al rédito, se cifra una crítica profunda a la lógica profesional del arte contemporáneo. Si el arte otro y el arte salvaje permiten nombrar la exterioridad, el amaneramiento permite leer en esa exterioridad una forma concreta de resistencia estética, no programática, pero sí estructurante.

Un gesto profético

Freire (2012) sostiene que el pensamiento profético no consiste en la predicción de un futuro determinado, sino en una forma crítica de inteligir el presente, denunciar sus injusticias y anunciar un futuro posible. No se trata de adivinación, sino de una práctica situada de lectura del mundo, fundada en la ética y en la esperanza, capaz de intervenir en las condiciones históricas desde una posición afirmativa pero no ingenua. Lo profético no habla desde fuera del tiempo, sino desde la inmediatez del presente, y su fuerza no está en su certeza, sino en su potencia de apertura.



V
V

Figura 2. Detalle de *Árbol cantegril* de Humberto Rigalli
Fuente: Rocca (2016).

Esta dimensión profética, tal como Freire (2012) la entiende, puede ser pensada como una forma de acción estética cuando el arte no se limita a representar el mundo tal como es, ni a ilustrar consignas, sino que proyecta simbólicamente un mundo por venir. No todo arte que denuncia es profético; pero ahí donde la denuncia se articula con un horizonte ético y utópico (y donde la obra no busca únicamente testimoniar, sino también conmover y convocar) puede hablarse, con propiedad, de una estética profética (figura 2).

Freire (2012) advierte que toda profecía genuina implica simultáneamente denuncia y anuncio. En Rigalli, esta doble estructura se realiza mediante materiales humildes, gestos lentos, textos autoeditados y dispositivos mecánicos precarios. No hay retórica exaltada ni voluntad de representación heroica. Pero hay, sí, una crítica constante al presente y una insistencia simbólica en imaginar un mundo más justo, más vivible, más digno (expresado tanto en la elección de sus motivos como en su articulación con el medio escrito). Lo profético, en este sentido, no se opone a lo doméstico ni a lo artesanal, incluso tampoco a lo íntimo: se encarna en ellos como posibilidad.

El gesto profético ilumina el modo en que Rigalli articula un compromiso ético y, a la vez, no programático: sus obras funcionan como señales hacia un futuro de convivencia y cuidado, pero rehúyen de doctrina (apelan, más bien, a la provocación del texto poético-panfletario), invitando a la comunidad a completar el sentido. Así, el impulso profético de su práctica no prescribe caminos ni impone formas, más bien abre un espacio de posibilidad donde la imaginación colectiva puede desplegarse.

La interpretación de la práctica de Rigalli desde esta perspectiva no busca sacralizar su figura ni atribuirle una función ejemplar. Pero permite situar su obra en un registro de agencia simbólica, no programática, pero profundamente ética, en el que el hacer artístico se vuelve inseparable de una forma de existencia que conjuga crítica, afecto y proyecto. En un país donde la escultura pública ha estado tradicionalmente al servicio de la monumentalización estatal, la obra de Rigalli (inscrita en el umbral entre la casa y la calle) recuerda que también puede esculpirse desde el lugar del profeta: no para imponer un destino, sino para interpelar el presente y proponer un porvenir abierto.



Fabular el presente, interpelar lo común: gestos, textos y máquinas de sentido

Al acercarse a la casa donde vivió Rigalli en Shangrilá (Canelones, Uruguay), lo primero que llama la atención es una presencia escultórica que interrumpe la continuidad del barrio con un gesto simultáneamente monumental y doméstico: un conjunto escultórico policromado de cemento y arena que representa un encuentro entre dos figuras reconocibles. Hasta hace algunos años, podía encontrarse también una gran pieza mecánica de hierro. La escena exigía atención no solo por sus formas y materiales, sino por la manera en que los organizaba en un relato que activaba múltiples registros perceptivos.

Apogeo y muerte de Artigas

En uno de los conjuntos escultóricos (el que todavía se encuentra allí), construido con cemento, arena, cal y piezas metálicas, Rigalli representa una escena improbable: el encuentro entre José Gervasio Artigas y Jesucristo, asistidos por dos secretarios que registran cuidadosamente el acontecimiento. La representación no pretende realismo ni reconstrucción histórica, sino que se sitúa más cerca de la alegoría cívica o del muralismo popular. Los cuerpos son algo rígidos, de escala humana, con rostros esquemáticos y expresiones serenas. El gesto principal es el del saludo o el diálogo, como si ambos personajes se reconocieran mutuamente como portadores de un mismo proyecto: la justicia, la paz y la defensa de las personas humildes (figura 3).

No hay un espacio escénico artificial, la escena se despliega directamente en el patio, sin separación entre arte y entorno. Colocados en soportes metálicos o pintados en placas, algunos textos acompañan la composición. Los carteles y los globos de texto, inspirados en el lenguaje del cómic, colocan a los personajes en situación de diálogo, pero también de exposición pública: se trata de decir, de comunicar, de tomar posición. El cemento se exhibe como materia cruda, trabajada a mano. Es una obra que, aun en su estatismo, se

Figura 3. *Apogeo y muerte de Artigas* de Humberto Rigalli en su emplazamiento frente a su casa
Fuente: Rocca (2a016).

afirma como enunciación: una visión utópica y crítica del país, donde las figuras fundadoras (el Cristo, el prócer) se encuentran para confirmar una ética.

A lo largo de la historia política uruguaya, las figuras de Jesús y de José Gervasio Artigas han funcionado como repertorios simbólicos en permanente disputa, apropiados tanto por la izquierda como por la derecha política para legitimar proyectos contrapuestos. El legado de Artigas fue releído en clave popular y antiimperialista por comunistas y socialistas, y presentado por el Frente Amplio (coalición de izquierdas) desde su fundación en 1971 como antecedente local de la reforma agraria y la justicia social. El mismo prócer ha sido exaltado por la derecha tradicional, desde el ruralismo conservador de Benito Nardone, hasta el actual Cabildo Abierto, que invoca el “ideario artiguista” para defender la soberanía, el orden y una visión católico-hispanista de la nación frente a la globalización y la agenda de derechos (Rilla 2008, 2021). De manera paralela, Jesús ha sido reivindicado por cristianos de izquierda: militantes vinculados al MLN-Tupamaros veían en el Jesús histórico un revolucionario y apoyaban la opción por los pobres como fundamento ético de la lucha armada y la transformación social, mientras sectores cristianos progresistas han encontrado en la teología de la liberación y la teología del pueblo un asidero ideológico (Barrales Palacio e Iglesias Schneider 2021). Hoy, en cambio, sectores de derecha (como Cabildo Abierto y corrientes herreristas del Partido Nacional) despliegan una retórica de “valores cristianos”, presentando a Cristo como garante de la familia tradicional y del orden moral (Iglesias Schneider 2024).

Tanto el Mesías como el prócer encarnan una memoria disponible cuyo sentido oscila (según quien la convoque) entre la emancipación popular y la restauración conservadora, reflejando una pugna por la interpretación de sus legados que atraviesa la vida política del Uruguay. Ambos personajes representaron en su tiempo proyectos que no lograron consolidarse plenamente (el Reino de Dios entre las y los humildes y la república federal igualitaria), pero que, en su dimensión profética, han sido reivindicados en clave retrospectiva como emblemas de causas, cuyo sentido sigue siendo objeto de disputa. En esa disputa, Rigalli se ubica inequívocamente en una interpretación del ideario artiguista y el proyecto cristiano asociada a la reivindicación de lo popular y los ideales de justicia social.

Árbol cantegril

La obra más intrincada de Rigalli, inconfundible en su presencia, se alzaba hasta 2008 a escasos metros: un árbol metálico de unos cuatro metros de altura, hecho con el eje de un camión, varillas de hierro, chapas recicladas y un motor que lo hacía girar lentamente. A esta obra Rigalli la llamó *Árbol cantegril*. En él, la metáfora del árbol como *axis mundi* (el eje del mundo, la conexión entre tierra y cielo) se combina con una representación mecánica de la vida en los asentamientos precarios (cantegriles) del Uruguay. Una alegoría cinética de la movilidad social y sus paradojas (figura 4).

Del tronco de hierro surgen ramas metálicas donde se disponen pequeños personajes planos recortados en chapa. Algunos de estos personajes aparecen subiendo, otros bajando, otros detenidos en gestos de angustia o resistencia. Las figuras son esquemáticas, casi emblemas, pero su disposición espacial crea un efecto dinámico: como si fueran hojas humanas llevadas por la fuerza centrífuga del eje. Hay familias que se agrupan, figuras que se cubren la cabeza o se dan la espalda, gestos de fatiga, temor, espera.

El movimiento del árbol no es accesorio, está integrado en el sentido de la obra. La rotación lenta produce una coreografía de la exclusión, donde los cuerpos no se elevan hacia la trascendencia, sino que orbitan sin cesar alrededor de un eje ineludible: la pobreza estructural. La obra encarna una paradoja formal: su condición mecánica sugiere autonomía, pero lo que representa es una situación de ciclicidad y repetición. Es una escultura-máquina



Figura 4. *Árbol cantegril* de Humberto Rigalli en la muestra *Arte Otro* en Uruguay (2008) curada por Pablo Thiago Rocca en el Ministerio de Educación y Cultura
Fuente: Rocca (2016).

Figura 5. Folleto diseñado e impreso por Humberto Rigalli que distribuía a visitantes
Fuente: Rocca (2016).



que, sin embargo, produce una experiencia afectiva intensa. Más que arte cinético, se trata de una escultura narrativa que convierte el movimiento en alegoría. La precariedad de los materiales y el ingenio del ensamblaje muestran que la obra fue construida con una convicción política y con una forma de ternura resistente (figura 5).

El *Árbol cantegril*, en la ambigüedad de su movimiento cíclico, encarna el pensamiento profético en los términos de Freire (2012): “no anuncia lo que necesariamente va a ocurrir, sino lo que puede o no ocurrir. El suyo no es un anuncio fatalista ni determinista. En la profecía real el futuro no es inexorable, es problemático” (155). El gesto profético, además, se manifiesta en la incorporación de texto en la obra. El tronco del árbol es abrazado por un aro metálico compuesto por frases que resumen el ideario artiguista, mientras la copa incluye mensajes que auguran un porvenir de prosperidad para un Uruguay que había elegido, en 1983, el camino de la democracia. La obra anuncia, por ejemplo, “En democracia, para el año 2015, Uruguay será la Suiza de América”. Rigalli diseñó y distribuyó también un folleto que acompaña la obra y en el que puede leerse:

CANTEGRIL:

Árbol laberíntico y deforme.

Habla piensa.

Enquistado en el País.

Fruto muy amargo.

Monoico por tener los dos sexo [sic].

De la familia de los de Abajo.

Nombre científico Pobresmuylos.

Con otros nombres muy y mas [sic]

extendidos en en [sic] los países del tercer mundo.

¡Impensable en estas regiones e lberoamérica

de haber triunfado Artigas y el sistema!

En 2008, Rigalli formó parte de la muestra Arte Otro en Uruguay, curada por Pablo Thiago Rocca para la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura. La exhibición, que reunió a un conjunto de artistas autodidactas y no institucionalizados, ofreció una de las primeras plataformas institucionales de visibilidad para la obra de Rigalli, hasta entonces expuesta únicamente en el entorno de su casa. En ese contexto, el artista decidió donar su escultura *Árbol cantegril* al Estado, que la recibió y, al finalizar la muestra, encomendó su guarda al Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. La escultura fue trasladada al patio de este museo, donde permanece hasta el día de hoy en condiciones de abandono y con signos visibles de deterioro material.

Este episodio, más allá de su carácter puntual, permite pensar los límites y las paradojas de los procesos de institucionalización del arte otro. La recepción de *Árbol cantegril* por parte del Estado no fue un simple gesto de reconocimiento: implicó una traducción forzosa, una reubicación simbólica de una obra que había sido concebida no para el museo, sino para el umbral entre lo doméstico y lo barrial. En su emplazamiento original, *Árbol cantegril* operaba

como escultura, como instalación y como dispositivo alegórico: activaba el espacio, intervenía la vida cotidiana, proponía una narrativa crítica sobre la exclusión social en clave visual, textual y mecánica. Su desplazamiento al museo (incluso en su zona exterior) desarticuló buena parte de esas funciones. La obra dejó de girar, dejó de comunicar, dejó de implicar al espectador en su coreografía simbólica. En lugar de ser conservada, fue neutralizada.

Este tipo de fricciones no son nuevas en el arte contemporáneo, pero adquieren una intensidad particular cuando se trata de obras que no fueron concebidas para circular por los canales habituales de legitimación. El caso de Rigalli no ejemplifica una omisión ocasional, sino una falla estructural en la capacidad de las instituciones para alojar prácticas no homologables a sus categorías de archivo, exposición o conservación. *Árbol cantegril* no puede ser conservada en los términos que el museo impone porque es, precisamente, una escultura que pone en crisis el sistema de valores que ese museo representa: su materialidad precaria, su inscripción en lo popular, su carga alegórica, su ambición utópica y su rechazo a la solemnidad la vuelven una pieza incómoda, difícil de clasificar, aún más difícil de custodiar.

A ello se suma una dimensión más profunda: la dificultad de leer una obra como *Árbol cantegril* en el marco simbólico de la cultura nacional. La obra no celebra la historia patria ni a sus héroes: representa la exclusión social con una elocuencia que desborda la alegoría clásica. El árbol que gira como un eje del mundo (y que aloja figuras que suben y bajan sin alcanzar estabilidad) no representa la nación, sino que denuncia su fracaso como proyecto inclusivo, al mismo tiempo que anuncia un porvenir posible en la medida que se atienda al sistema de valores fundacional, representado por el ideario artiguista. Por eso, su presencia en el museo no solo es difícil de mantener físicamente, sino también simbólicamente: *Árbol cantegril* interpela al relato oficial, no lo ilustra. No representa la identidad nacional, la disputa y desestabiliza (figura 6).

La donación de Rigalli al Estado, entonces, no fue un gesto de asimilación sin conflicto. Fue una apuesta (quizás ingenua, quizás estratégica) por dotar de permanencia institucional una obra que ya funcionaba como denuncia simbólica. Que esa apuesta haya resultado en abandono no dice tanto sobre la voluntad del artista como sobre las condiciones estructurales del aparato cultural estatal, incapaz de sostener lo que no puede categorizar, conservar o capitalizar. El fracaso de la hospitalidad institucional en este caso no debe leerse como un accidente, sino como síntoma: la exterioridad del arte otro no se resuelve con su ingreso en el museo. De hecho, el episodio de *Árbol cantegril* parece confirmar el carácter relacional de la categoría, en la medida en que la obra no logra “sobrevivir” su desplazamiento desde su espacio otro donde fue producida y exhibida.

Otras obras documentadas

Además de sus esculturas monumentales, Rigalli realizó una serie de piezas de menor escala (a veces efímeras, a veces funcionales, a veces próximas al gesto performativo) que permiten entender la amplitud de su lenguaje plástico y simbólico. Estas obras no están unidas por una técnica común, sino por una actitud de experimentación crítica que atraviesa soportes, géneros y escalas. De estas obras, aquellas que tenían un soporte material, fueron destruidas por Rigalli y queda de ellas su reconstrucción testimonial o fotográfica (Rocca 2016).

Una de estas piezas era un autómatas construido con chapa, que levantaba los brazos al cielo al accionar un mecanismo oculto. Representaba inicialmente a Obdulio Varela, capitán de la selección uruguaya campeona del mundo en 1950, pero con el tiempo (por razones tanto materiales como simbólicas) pasó a representar a Fernando



Morena, ídolo de una generación posterior. Esta sustitución no fue vista por Rigalli como una contradicción, sino como una continuidad: como si ambos futbolistas fueran encarnaciones sucesivas de un mismo espíritu popular. La obra, de gesto rotundo y figura esquemática, funcionaba como una alegoría del héroe deportivo más próxima a la caricatura política que a la estatua conmemorativa.

V
V

Figura 6. Montaje de *Árbol cantegril* en la muestra *Arte Otro en Uruguay* (2008)
Fuente: Rocca (2016).

Otra pieza destacada, la *Fábrica de la paz*, articulaba materiales simples con una lógica narrativa y simbólica. A partir de un sistema mecánico oculto en una caja, el artefacto lanzaba una paloma blanca al aire, conectada por hilos a otro mecanismo que hacía emerger, en contrapunto, la imagen de una bomba atómica. Cuando la paloma subía, la bomba se ocultaba; cuando descendía, volvía a aparecer. La secuencia, cíclica y controlada, funcionaba como una parábola sobre la fragilidad de la paz y su coexistencia latente con la amenaza de la violencia. Como en otras obras de Rigalli, el movimiento no era accesorio, sino una parte estructural del sentido: una ética escenificada mediante medios técnicos precarios, pero conceptualmente rigurosos.

A este conjunto de obras puede sumarse una práctica sostenida que, si bien no adoptó forma escultórica ni objetual, posee un fuerte componente conceptual: durante años, Rigalli transmitió la palabra *paz* en quince idiomas (incluidas lenguas de pueblos originarios de América Latina) a través de ondas de radio de corto alcance, utilizando un viejo equipo de telegrafía. Esta acción, que repetía tres o cuatro veces al día desde su casa, no tenía público ni espectáculo, pero funcionaba como una forma de envío simbólico, una especie de *performance* sin escena, cuyo destinatario era la humanidad en abstracto. Se trató de una acción mínima, cotidiana, sostenida en el tiempo, que conjugaba la técnica, la intención ética y la convicción propia.

Esta serie de obras y gestos conceptuales refuerzan una idea central de la poética de Rigalli: el arte no como producto, sino como insistencia; no como intervención espectacular, sino como modulación continua de una relación con el mundo. En ellas, no hay separación tajante entre el objeto y el acto, entre la obra y la vida. La paloma que asciende, el futbol-

lista que celebra, la palabra *paz* que circula por frecuencias de radio: todo ello participa de una misma voluntad de comunicación simbólica, sostenida fuera del mercado, de la institución y de la audiencia masiva. Lo que Rigalli construye, en definitiva, no es solo un repertorio de objetos, sino una red de signos y actos que, desde el margen, interpelan al orden de lo visible, lo monumental y lo autorizado. En la performatividad radiofónica y los dispositivos mecánicos, el goce, la intuición y la escucha expandida se vuelven estrategias de resistencia frente a los mandatos de originalidad y eficiencia que todavía moldean las prácticas artísticas.

Estas obras, todas ellas realizadas con materiales modestos, técnicas no especializadas y sin mediación institucional, configuran un conjunto coherente no solo por sus temas (la justicia social, la paz, la interpretación de la historia, la exclusión), sino por una poética que podríamos llamar de proximidad crítica: una forma de producción que se sitúa cerca de la vida cotidiana, pero que no renuncia a la elaboración simbólica, a la alegoría ni a la intervención pública. Rigalli no ilustraba ideas, las materializaba, las ponía en movimiento, las inscribía en su territorio más próximo.

El hacer como experimento

La práctica de Rigalli no puede entenderse como separada de los procesos materiales y técnicos que la hacen posible. No se trata simplemente de una obra realizada “con lo que había a mano”, sino de una forma de experimentación sostenida en el tiempo, en la que el gesto artístico se constituye en la prueba, la variación, el ajuste, la invención artesanal de dispositivos y materiales, e, incluso, la destrucción de las obras. Rigalli no parte de un plan, ni sigue protocolos disciplinares, ni aspira a una eficacia técnica definida de antemano. Su obra se configura en un laboratorio doméstico de formas y sentidos, donde la escultura, el texto, el movimiento mecánico y la puesta en escena comunitaria se entrelazan sin jerarquía.

La elección de materiales (chapas, varillas de hierro, partes de automotor, cemento, engranajes reciclados) no responde a una estética de la pobreza ni a un proyecto temático. Es, más bien, el resultado de un proceso de creación en el que la precariedad no limita, sino que activa la inventiva y la experimentación. No hay delegación de saberes ni separación entre idea y ejecución: el artista realiza cada pieza con sus propias manos, diseña sus mecanismos, redacta sus textos, los diagrama, los instala. El “saber hacer” no es técnico ni académico, sino situado y acumulativo, surgido del ensayo y el error, de la observación y el reajuste, del uso y del desgaste.

En este marco, el gesto de soldar un eje de camión a un motor para hacer girar un árbol de chapa habitado por figuras humanas no es solo una decisión formal: es una operación estética que desborda los límites de la escultura convencional y convierte el hacer en enunciado. Del mismo modo, la disposición de carteles con globos de texto (que acompañan sus obras como si fueran viñetas de un cómic expandido) no responde a una lógica ilustrativa, sino a una voluntad de producir mediaciones accesibles, afectivas y públicas. Cada componente, por más tosco o frágil que parezca, cumple una función comunicativa dentro de un dispositivo que se construye a sí mismo mientras se exhibe.

Esta dimensión experimental no se limita a lo técnico. Implica también una experimentación simbólica y política. En lugar de representar la marginalidad desde afuera, Rigalli ensambla sus materiales y escenas desde adentro, desde una posición no institucional, sin autorización previa, sin mandato profesional. Su trabajo se organiza desde la intemperie del sistema de arte, pero con una orientación afirmativa: no busca denunciar una carencia, sino proponer una alternativa concreta de relación con la forma, con el entorno, con el otro. La obra de Rigalli activa formas de conocimiento y de creación que no se articulan en función

del éxito, la productividad o la consagración. Su lógica de trabajo está más cerca del juego, del bricolaje, de la poesía popular, del gesto artesanal repetido sin fin, que de los tiempos lineales del proyecto artístico profesional. En lugar de generar una “obra maestra”, produce dispositivos inestables de sentido, abiertos al error, al desgaste y a la conversación.

Pensar su práctica como una forma de experimentación situada permite desplazar las categorías tradicionales del análisis estético (estilo, técnica, género, intención) y atender a los modos en que se organiza una relación con el mundo a través del hacer. No se trata de elevar la precariedad a virtud, ni de romantizar la exclusión, sino de reconocer en estas formas de invención un valor epistémico y político que desestabiliza las jerarquías instituidas entre arte y no arte, entre creación legítima y creación marginal.

Cierre

La práctica artística de Rigalli no se deja absorber sin residuo por las categorías del arte naif, marginal o popular. Lejos de inscribirse en una estética de la excepción o del virtuosismo espontáneo, su obra traza un recorrido persistente, artesanal y simbólicamente denso, que desestabiliza los modos establecidos de concebir el espacio del arte, sus tiempos, sus saberes y sus destinatarios. En su hacer, no hay estrategia de consagración ni voluntad de inscripción profesional, sino una experimentación constante con los materiales disponibles, los lenguajes próximos, los medios precarios y los afectos compartidos. Al convertir el frente de su casa en un umbral estético y político, Rigalli ensaya (sin programa ni consigna) una manera de estar en el mundo desde la creación, sin separar la invención formal de la crítica social, ni la práctica artística del gesto ético. Su obra no busca ocupar un lugar en el sistema del arte, lo interroga desde el borde, lo roza. Lo que enuncia no es una forma acabada, sino una disposición, un modo de estar en el mundo haciendo, probando, insistiendo. Esta disposición se expresa en cada uno de sus gestos y artefactos: obras que, más que objetos concluidos, son formas de insistencia y experimentación simbólica ancladas en la vida cotidiana.

[NOTAS]

1. Si bien los conjuntos escultóricos de mayor escala fueron producidos tardíamente por Rigalli (posteriores a su retiro de la actividad militar, en 1972, en la antesala de la dictadura cívico-militar uruguaya), sus obras aparecen mencionadas sin coordenadas temporales precisas para respetar su carácter procesual y la tendencia de Rigalli a intervenir o, incluso, destruir sus obras.

[REFERENCIAS]

- Barrales Palacio, Dahiana y Nicolás Iglesias Schneider. 2021. *¿De qué lado está Cristo? Religión y política en el Uruguay de la Guerra Fría*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Carrier, David y Joachim Pissarro. 2019. *Aesthetics of the Margins/The Margins of Aesthetics: Wild Art Explained*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Conti, Morganne. 2019. "Self-Making in Autobiographical Narratives: How Women Artists Negotiate Gender and Creative Roles through Domestic Spaces". Tesis de doctorado. University of London. https://research.gold.ac.uk/id/eprint/28247/1/MED_Thesis_ContiM_2019.pdf.
- Freire, Paulo. 2012. "Denuncia, anuncio, profecía, utopía y sueño". En *Pedagogía de la indignación: Cartas pedagógicas en un mundo revuelto*, 151-72. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gorman-Murray, Andrew. "Queering the family home: Narratives from gay, lesbian and bisexual youth coming out in supportive family homes in Australia". *Gender, Place and Culture* 15, n.º 1 (2008): 31-44. <https://doi.org/10.1080/09663690701817501>.
- Guattari, Félix. 2000. *Las tres ecologías*. 2.ª ed. Valencia: Pre-Textos.
- hooks, bell. 2015. "Homplace: A Site of Resistance". En *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, 41-50. Nueva York: Routledge.
- Iglesias Schneider, Nicolás. 2024. "En el nombre de Cristo". *Brecha*, 27 de marzo. <https://brecha.com.uy/en-el-nombre-de-cristo/>.
- Mallett, Shelley. 2004. "Understanding Home: A Critical Review of the Literature". *The Sociological Review* 52, n.º 1: 62-89. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2004.00442.x>.
- Meers, Jed. 2023. "'Home' as an Essentially Contested Concept and Why This Matters". *Housing Studies* 38, n.º 4: 597-614. <https://doi.org/10.1080/02673037.2021.1893281>.
- Rezeanu, Catalina-Ionela. 2015. "The relationship between domestic space and gender identity: Some signs of emergence of alternative domestic femininity and masculinity". *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology* 6, n.º 2: 9-29.
- Rilla, José. 2008. *La actualidad del pasado: Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)*. Montevideo: Debate.
- Rilla, José. 2021. "Artigas ha vuelto". *Politika*. <https://www.politika.io/es/article/artigas-ha-vuelto>.
- Rocca, Thiago. 2009. *Otro arte en Uruguay*. Montevideo: Linardi y Risso.
- Rocca, Thiago. 2016. "Arte Otro en Uruguay: Humberto Rigalli (1918-2016). El padrino del ingenio". *Arte Otro en Uruguay*, 4 de julio. <https://arteotroenuruguay.blogspot.com/2016/07/humberto-rigalli-1918-2016-el-padrino.html>.
- Spain, Daphne. 1998. *Gendered Spaces*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Villanueva, Santiago. «Tapiz No. 6: una artesanía desesperada». Artículo de conferencia presentado en Hands On: Artisanal Attitudes in Latin American Art, New York. MoMA, 2024. <https://www.moma.org/calendar/events/9431>.