

Serie monográfica

# á·nima

Lucía F. Villalba • Laura García Vicente • Aitana Pérez Valera  
• Antonia Castro Vallejo • Mateo Febres Guzmán • Maite Albuja

**Tomás Loza Vera, ed.**

**Filosofía • Historia del Arte • Literatura • Escritura Creativa**

La imposibilidad de asumir un compromiso a largo plazo frente a una situación urgente • Mujeres precarizadas: rastreado la feminización y el deseo en el capitalismo contemporáneo • El Antirracismo y la Teoría Queer en Kehinde Wiley • De locus amoenus a locus horridus en dos imágenes al interior de un museo imaginario: «Fotos» de Rodolfo Walsh y «Apocalipsis en Solentiname» de Julio Cortázar • Colisión



ISBN: 978-9978-68-298-2



á·nima



## USFQ PRESS

Universidad San Francisco de Quito USFQ  
Campus Cumbayá USFQ, Quito 170901, Ecuador  
[www.usfqpress.com](http://www.usfqpress.com)

USFQ PRESS es la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

### Ánima – Volumen 5

#### Autores en esta edición:

Lucía F. Villalba<sup>1</sup>, Laura García Vicente<sup>1</sup>, Aitana Pérez Valera<sup>1</sup>, Antonia Castro Vallejo<sup>2</sup>, Mateo Febres Guzmán<sup>3</sup>, Maite Albuja<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, España; <sup>2</sup>Universidad San Francisco de Quito, Quito, Ecuador;  
<sup>3</sup>Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

**Coordinador académico:** Lucas Andino<sup>1</sup>

**Editor en jefe de esta edición:** Tomás Loza Vera<sup>1</sup>

**Comité editorial:** Adrian Vásconez<sup>1</sup>, Carolina Gualpa<sup>1</sup>, Santiago Ríos<sup>1</sup>, Santiago Ponce<sup>1</sup>, Delia Herrera<sup>1</sup>, Michael Mahnke<sup>1</sup>, Manuela Loza<sup>3</sup>, Valeria León<sup>1</sup>, Antonia Serrano<sup>1</sup>

**Comité académico:** Lucas Andino<sup>1</sup>, Giulianna Zambrano Murillo<sup>1</sup>, Anamaría Garzón Mantilla<sup>1</sup>, Marcelino García Sedano<sup>1</sup>, Norman González<sup>2</sup>, Lizardo Herrera<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Universidad San Francisco de Quito USFQ

<sup>2</sup>Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador

<sup>3</sup>Universidad Complutense de Madrid, España

<sup>4</sup>Whittier College, Estados Unidos

Esta obra es publicada luego de un proceso de revisión por pares ciegos (*peer-review*).

**Producción editorial:** Alejandra Larrea

**Diseño y diagramación:** Nikolai Barakat

**Diseño de cubierta:** Nikolai Barakat

**Corrección profesional:** Ismael Guerrero

**Webmaster:** USFQ PRESS y Scimago

Los artículos de este volumen están registrados bajo la licencia creative commons [CC BY-NC: Reconocimiento-NoComercial](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). No se permite el uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



Ánima, volumen 5 • junio – julio 2025

Publicado en línea en: <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/anima>

5ª edición: junio – julio 2025

Más información en: <https://anima.usfq.edu.ec>

## Catalogación en la fuente Biblioteca de la Universidad San Francisco de Quito USFQ

Ánima [PUBLICACIÓN PERIÓDICA] / editor general, Jorge García. –  
v. 1 (junio-julio 2021)-. – Quito : USFQ Press, 2021-  
v.  
  
Anual  
ISSN: 2953-6340  
  
1. Universidad San Francisco de Quito – Publicaciones seriadas. – 2.  
Filosofía. – 3. Historia del arte. – 4. Literatura. – I. García, Jorge, ed.  
  
CLC: Z 1033 .U64 A55  
CDD: 011.34

081:120

### Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:

Loza, Tomás, editor. *Ánima*. Vol. 5. USFQ PRESS, 2025, <https://doi.org/10.18272/anima.v5i>

### Ánima

ISBNe: 978-9978-68-298-2

El uso de nombres descriptivos generales, nombres comerciales, marcas registradas, etcétera, en esta publicación no implica, incluso en ausencia de una declaración específica, que estos nombres están exentos de las leyes y reglamentos de protección pertinentes y, por tanto, libres para su uso general.

La información presentada en este libro es de entera responsabilidad de sus autores. USFQ PRESS presume que la información es verdadera y exacta a la fecha de publicación. Ni la USFQ PRESS ni los autores dan una garantía, expresa o implícita, con respecto a los materiales contenidos en este documento ni de los errores u omisiones que se hayan podido realizar.

### Ánima

ISBNe: 978-9978-68-298-2

DOI: <http://doi.org/10.18272/anima.v5i>

### Descripción de la serie:

*Ánima* es una serie monográfica académica estudiantil del departamento de Artes Liberales y el Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades (COCISOH) de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Publica investigaciones, reflexiones y obras creativas en español e inglés en las áreas de Filosofía, Literatura, Historia del Arte y Escritura Creativa. Es una publicación de acceso abierto (*open access*) y utiliza el sistema de arbitraje de revisión por pares (*peer-review*), a través de la metodología de doble ciego (*double-blind review*). El objetivo de *Ánima* es brindar un espacio para que estudiantes de pregrado y posgrado publiquen sus investigaciones, reflexiones, poemas y cuentos en estas cuatro disciplinas.

### Contacto principal – *Ánima*

Att. Lucas Andino

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Calle Diego de Robles S/N y Pampite, Campus Cumbayá

Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador.

Correo electrónico: [anima@usfq.edu.ec](mailto:anima@usfq.edu.ec)



---

á

Índice  
de contenidos

---

## Carta del editor

Letter from the Editor

Carta del editor  
**Tomás Loza Vera | 12**

## Filosofía

Philosophy

La imposibilidad de asumir un compromiso a largo plazo frente a una situación urgente  
The challenge of making a long-term commitment when dealing with an urgent situation

**Lucía F. Villalba | 17**

Mujeres precarizadas: rastreando la feminización y el deseo en el capitalismo contemporáneo  
Precarious Women: Tracing Feminization and Desire in Contemporary Capitalism

**Laura García Vicente, Aitana Pérez Valera | 29**

## Historia del Arte

History of Art

El *Antirracismo* y la *Teoría Queer* en Kehinde Wiley  
Antiracism and Queer Theory in Kehinde Wiley

**Antonia Castro | 44**

## Literatura

Literature

De *locus amoenus* a *locus horridus* en dos imágenes al interior de un museo imaginario: «Fotos»  
de Rodolfo Walsh y «Apocalipsis en Solentiname» de Julio Cortázar

From *locus amoenus* to *locus horridus* in two images within an imaginary museum: «Fotos»  
by Rodolfo Walsh and «Apocalipsis en Solentiname» by Julio Cortázar

**Mateo Febres Guzmán | 63**

## **Escritura Creativa**

Creative Writing

Colisión

Collision

**Maite Albuja | 82**

**Sobre la revista | 89**

**About the Journal | 92**



---

á

# Carta del editor

Letter from the Editor

Queridxs lectorxs:

Escribo esto con el calor de mis dedos, con los remolinos pulsátiles de carne que se conocen de memoria los caminos del papel. Las letras huyen, recorren las tercas comisuras de mi mente y se esconden en los recovecos de mi memoria. Mientras que los labios de la escritura deletrean palabras en silencio, me siento indefenso frente al brillo blanco que se burla del ritmo del teclado.

El ejercicio de la escritura nos invita a repensar el sentido de la humanidad, puesto que surge como un diagnóstico que transcribe los síntomas en decadencia del presente. Conjuntamente, la lectura apuesta por el conocimiento materializado, reproducido mediante voces comprometidas a restaurar el valor de las Humanidades. El quinto volumen de *Ánima* entreteje un diálogo urgente, y anexa la producción escritural desde la creatividad y la crítica académica. Esta serie monográfica es un territorio que no habla, pero que, aun así, logramos escucharlo por medio de los ojos y lo navegamos de formas en tanto afectivas; porque de eso se trata, sentir la silueta del lenguaje y discernir el significado de los textos—desmembrar el mutismo del párrafo. El valor intrínseco de la escritura se ha evaporado y la volatilidad del acto lector suscita la inmovilización del conocimiento, en consecuencia, las áreas de esta revista se ven forzadas a recuperar su espacio en el imaginario contemporáneo. Nos permitimos madurar los artículos, expandir las aristas del texto y (re)configurar los discursos que se consideran “académicos”, porque como *Ánima*, creemos en la necesidad de producir y cuestionar en tiempos de crisis. El volumen es una especie de confección a partir de residuos, un *patchwork* de leitmotivs conceptuales y teóricos que nos remiten a comprender la situación actual por la que atraviesa la sociedad. Es el acto de rebobinar el lenguaje escrito y trenzar un discurso oscilante entre el impulso creativo y el trabajo analítico.

Así, se cumple un lustro de esta práctica. Un intento más para pulir el esfuerzo de voces ajenas al equipo y ofrecer una plataforma para la escritura libre, consciente y transgresora. Con esto en mente, se me hace grato inaugurar un nuevo espacio que acolchonará la formalidad de la crítica: la sección de Escritura Creativa. En su misión de promover la evaluación filosófica, el análisis artístico y la investigación literaria, el equipo editorial de *Ánima* abre esta nueva área, que está dedicada para celebrar la escritura en géneros como la poesía y el cuento, y conceder un segmento para la visualización de escritorxs emergentes. El efecto de escribir se inmiscuye en la pulsión de la creación y se deslinda de los sistemas comunicativos—crea significados y promete letras que atraviesan el manto del tiempo. Es un gesto atrevido, cuya intención se desborda en proyecciones emotivas, pero que aun así mantienen el rigor y los estándares de calidad literaria.

Dicho esto, el volumen V es un recorrido desencadenado por las secciones de la revista, una propuesta frenética que desentraña el sentido de la escritura y una constante metaliteraria que se corresponde con el acto rebelde de la lectura. La trayectoria vertical emprende con un análisis sobre la inacción política ante el cambio climático, así utilizando a Gumbrecht y la teoría fisheriana, y explora la relación capitalismo-naturaleza a través del pensamiento de Moore para abogar por una política emancipatoria frente a la emergencia climática. Bajo el mismo eje regidor de la filosofía, existe un diálogo entre un ensayo de Remedios Zafra y la novela *Supersaurio*, que examina el fenómeno de la precariedad como un elemento que moldea la identidad del sujeto contemporáneo, con el fin de revelar la constitución del deseo, especialmente en las mujeres. Por otro lado, la deconstrucción de la historia del arte en la obra de Kehinde Wiley se analiza a partir de identidades afroamericanas diversas, en donde se desafía la mercantilización y representaciones discriminatorias de los cuerpos negros en el arte occidental. Más adelante, las nociones del *locus amoenus* y *horridus*, y el concepto de museo imaginario propuesto por Malraux, son utilizadas para analizar la relación entre la fotografía y la literatura en relatos argentinos de la segunda mitad del siglo XX, de Rodolfo Walsh y Julio Cortázar. Finalmente, un cuento íntimo que se desborda transformando el dolor en pétalos, ramas y plantas; una escritura femenina que exhibe un trauma que ha sido acurrucado al costado.

Desde *Ánima*, ponemos a disposición una curaduría que rechaza la inmovilidad de las Humanidades. De igual manera, es imperativo aclarar que este volumen es el producto del trabajo desde el cuidado. Se me hace inevitable agradecer infinitamente a lxs editorxs de sección, Carolina Gualpa, Adrian Vásconez y Santiago Ríos, por su completa entrega al proyecto. Más allá del compromiso con el flujo editorial, su ética de trabajo, empeño, conocimiento en sus respectivas áreas y compañerismo influyeron exhaustivamente en esta publicación y en la apertura de la sección de Escritura Creativa—un hito para la revista. Asimismo, quiero expresar mi gratitud a Santiago Ponce, Delia Herrera y Michael Mahnke, debido a su apoyo en las secciones y su colaboración a lo largo del proceso que maquina la escritura de estas páginas. Además, estoy agradecido con Manuela Loza, Valeria León y Antonia Serrano por el involucramiento y los aportes editoriales; sus intervenciones demarcaron la calidad y el estándar de los artículos publicados. Dentro de esta lista de estimación, quiero mencionar a Lucas Andino, nuestro supervisor académico, cuyo rol fue esencial en el lanzamiento del volumen, por su apoyo incondicional y su valiosa complicidad en cada etapa. Solamente me queda mencionar al equipo de la USFQ PRESS: Alejandra Larrea, Andrea Naranjo y Nikolai Barakat. Su inestimable disposición y respaldo, desde la resolución de inconvenientes hasta los últimos pasos logísticos, han sido fundamentales y hacen que sus nombres formen parte de la identidad y el éxito de la serie monográfica *Ánima*. Lxs llevamos siempre con nosotrxs.

---

Estos escritos son para ustedes, lxs entusiasmadx con la preservación de la literatura, la filosofía y la historia del arte. Son el producto de las elipsis del lenguaje, una manifestación del silencio actual por el que atraviesan los discursos en decadencia de la cultura. Nos merecemos disfrutar de las formas perversas de la escritura, conjeturas ricas en potencial heurístico que abren nuevas vías de pensamiento y textos que nacen de los meticulosos procesos investigativos. Del mismo modo, el torrente creativo de la escritura consiente la construcción de salidas al problema de la inmediatez y la producción desmesurada de sentido. Respiren el aire empolvado de las letras y permítanse saborear las partituras del conocimiento humano a través de este volumen.

Tomás Loza Vera

**Editor en jefe**



á

**Filosofía**

Philosophy

**La imposibilidad de asumir un  
compromiso a largo plazo frente a  
una situación urgente**

The challenge of making a long-term  
commitment when dealing with an urgent  
situation

**Lucía F. Villalba**

lufernandezvillalba@gmail.com

Universidad Carlos III de Madrid, España

**Fecha de envío:** 07/03/2025

**Fecha de aceptación:** 04/07/2025

**DOI:** <https://doi.org/10.18272/anima.v5i.3846>



## Resumen

Este trabajo navega la cuestión del inmovilismo político en la actualidad y trata de comprender la relación entre el cambio climático, la inacción frente a él y la falta de alternativas para sistemas políticos. Para ello, se sirve del diagnóstico del concepto de *presente detenido* o *dilatado* de Hans Ulrich Gumbrecht. Asimismo, transita los planteamientos fisherianos del *realismo capitalista* y la *cancelación del futuro*. Al mismo tiempo, para tratar de vincular los procesos de explotación, producción y acumulación capitalista con los cambios en la naturaleza se emplea el pensamiento de Jason W. Moore. Con esto, se intenta vislumbrar la necesidad de comprometerse y de construir una política emancipatoria frente a la emergencia climática.

### Palabras clave:

inacción política, cambio climático, realismo capitalista, neoliberalismo, emergencia climática

## **Abstract**

This work navigates the question of political immobilism in the present moment, and seeks to understand the relationship between climate change, inaction in the face of it, and the absence of alternatives for political systems. To do so, it draws upon Hans Ulrich Gumbrecht's diagnosis of the broad present. Likewise, this work traverses Fisherian propositions regarding *capitalist realism* and the *cancellation of the future*. At the same time, to link the processes of capitalist exploitation, production, and accumulation with changes in nature, this analysis employs Jason W. Moore's thinking. Through this approach, this work attempts to highlight the need to commit and construct an emancipatory politics in the face of the climate emergency.

## **Keywords:**

political inaction, climate change, capitalist realism, neoliberalism, climate emergency

## La lenta cancelación del futuro

El momento actual se caracteriza por su finitud y agotamiento, pues la vida no se experimenta como si el siglo XXI ya hubiera empezado (Fisher, *Fantasmas* 32). De esta manera, «el tiempo está parado y el presente se dilata cada vez más» (Gumbrecht 54). Da la impresión de que aún vivimos en el siglo XX, de que permanecemos atrapados en él. En épocas previas, el tiempo histórico<sup>1</sup> estaba en constante movimiento: el futuro debía diferenciarse del pasado. Para ello, el presente se convertía en un momento de reflexión que posibilitaba la transformación: «entre aquellos pasados de los que nos alejábamos y los futuros hacia los que nos dirigíamos, experimentábamos el presente como el momento de la transición» (Gumbrecht 48). Así, el pasado quedaba clausurado en aras de un futuro abierto. Sin embargo, en el momento actual, el presente se ha dilatado hasta tal punto que ya no parece transitar hacia ningún tiempo distinto y alejado, lo cual supone inevitablemente una mutación en las dimensiones temporales que lo enmarcan (Gumbrecht 49). Se produce una fuga de la experiencia: ya no hay experiencia en el sentido moderno, como algo transformador para el sujeto. Tampoco hay un futuro hacia el que dirigirse; esto es, también hay una pérdida de expectativas. Esta articulación de experiencia y expectativa que definía la experiencia moderna deja de imperar. Así pues, pasado, presente y futuro se entremezclan hasta casi borrar las líneas divisorias.

Ahora bien, si el movimiento temporal producía un cambio en los sujetos que se desplazaban con él, la dilatación del tiempo también ha conducido a una alteración en las subjetividades: el ser humano en el siglo XXI ya no es un sujeto activo, al menos no en el sentido clásico de esta noción, es decir, un sujeto autónomo gobernado por la razón y dotado de voluntad para tomar sus propias decisiones. El tiempo parece haberse frenado tanto que el mismo ser humano se ha quedado parado a su lado. Parece haber una incapacidad preponderante: la de imaginar un tiempo alternativo. Del mismo modo, dado que el tiempo no avanza hacia delante, «se va ensanchando temporalmente cada vez más hacia atrás, y por este motivo se apropia de pasados que la cultura occidental parecía haber desechado hace bastante tiempo» (Gumbrecht 64-65). Este es un presente extendido en el que hay novedades e innovación, pero no hay cambio.

Mark Fisher sostiene que el momento presente ha sido cercado por el «realismo capitalista», esto es «la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa» (*Realismo* 22). Esta situación se sigue de la naturaleza plástica del capitalismo, que se adueña del horizonte de lo pensable y lo políticamente posible (Fisher, *Realismo* 30). En un mundo

---

<sup>1</sup> En *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur define el tiempo histórico como el tiempo comprendido narrativamente: no simple cronología, sino una configuración de acontecimientos que articula pasado, presente y futuro.

sometido por el realismo capitalista, el futuro está ausente. De manera que no solo el tiempo presente se ha estancado, sino que ha quedado inmovilizado: «se ha plegado sobre sí mismo, y la sensación de desarrollo lineal ha dado lugar a una extraña simultaneidad» (Fisher, *Fantasmas* 34). El pasado ha sido reabierto para conformar el momento actual. Y lo clausurado, lo que ya no acontece, es el futuro.

La vida, sin embargo, parece seguir su curso, pero es incapaz de producir nuevas formas culturales: «la cultura ha perdido su capacidad de asir y articular el presente» (Fisher, *Fantasmas* 33). Ella fue una vía a través de la cual articular nuevos mundos posibles y extraños. Por eso, su desarme fue fundamental para el cercamiento de los imaginarios alternativos. Así, la cultura se convirtió en un terreno árido incapaz de producir nuevas constelaciones políticas de manera que la cultura vigente ha perdido la esperanza en que haya algún futuro posible (Fisher, *Fantasmas* 83). De ahí que ya no sea necesaria la incorporación de los elementos con potencial revolucionario o subversivo. Lo que ahora se produce es su «*precorporación*, a través del modelado preventivo de los deseos, las aspiraciones y las esperanzas por parte de la cultura capitalista» (Fisher, *Realismo* 30-31). Por ende, la consagración del realismo capitalista viene de la mano de su naturalización en el imaginario cultural, social y político.

Con ello, ha sobrevenido un malestar intrínseco al ser humano contemporáneo, que nunca está ausente porque el trabajo no termina: «el ciberespacio vuelve obsoleto el concepto clásico de “espacio de trabajo”. [...] El trabajo no se limita ya a un lugar o un horario» (Fisher, *Realismo* 133). Asimismo, a pesar de su carácter sistémico, deja de ser concebido como un malestar social. Fisher denomina *privatización del estrés* a esta individualización y patologización del malestar del sujeto contemporáneo. Con ello, ya no hay una comunidad en la que refugiarse. El malestar se interioriza y se particulariza: la enfermedad mental, causada por el sistema político, económico y social, queda reducida a una mera cuestión biológica. De este modo, el sujeto queda aislado y despolitizado. Por consiguiente, el mundo en el que impera el realismo capitalista es un mundo despolitizado habitado por individuos atomizados.

Más aún, con la ruptura de los lazos sociales y el desamparo, el sujeto contemporáneo tiene un anhelo inagotable: la gratificación inmediata. De esta manera, dicha aflicción atañe al propio hedonismo (Fisher, *Fantasmas* 168). Dado que no hay lugar de descanso ni de refugio, el sujeto no podrá frenar su búsqueda. Se convierte esta, así, en una búsqueda incesante que caracteriza nuestro momento temporal (Fisher, *Fantasmas* 175). Fisher denomina *hedonia depresiva* a esta condición:

usualmente, la depresión se caracteriza por la anhedonia, mientras que el cuadro al que me refiero no se constituye tanto por la incapacidad para sentir placer como por la incapacidad para hacer cualquier otra cosa *que no sea* buscar placer. (*Realismo* 50)

Por otro lado, la situación presente no solo pronostica la ausencia de un futuro, sino también del fondo en el que este podría acontecer. Las relaciones productivas y acumulativas del capital no solo afectan las relaciones humanas, sino también las extrahumanas, pues sus desarrollos y avances reestructuran las relaciones de la humanidad-en-la-naturaleza (Moore, *Antropoceno* 212). Así, mientras el ritmo del tiempo histórico decreció, «allí donde penetró la producción de mercancías básicas, el tempo del cambio paisajístico se aceleró» (Moore, *Antropoceno* 222). De esta manera, el proceso de modernización que configuró las relaciones de poder, clase y producción se llevó a cabo a través de la naturaleza. Y fue precisamente su identificación con la Modernidad uno de los motivos por los que al comienzo del neoliberalismo el capitalismo fue considerado el mejor de los sistemas posibles. Por tanto, el capitalismo ya no solo es el único sistema viable, sino que parece ser, además, la única modalidad de modernidad realizable (Fisher, *Realismo* 144). Con esto, la naturaleza es el seno donde las incongruencias de la modernidad acontecen (Moore, *Crisis* 73). De este modo, siguiendo a Moore,

no son los suelos y las especies, los bosques y los combustibles, los que hacen las crisis ecológico-mundiales, sino las relaciones de poder, producción y reproducción que se mueven a través de los bosques y combustibles, suelos y especies. No hay una crisis «ecológica» junto a otras crisis, puesto que el mosaico de relaciones constitutivas (poder, capital, ciencia, etc.) en sí mismas son complejos manojos de naturalezas humana y extra-humana. (*Crisis* 74)

Así pues, señala Fisher:

la relación entre el capitalismo y el ecodesastre no es de coincidencia ni de accidente: la necesidad de un «mercado en expansión constante» y su «fetichismo con el crecimiento» implican que el capitalismo está enfrentado con cualquier noción de sustentabilidad ambiental. (*Realismo* 44)

Esto deriva en la creencia de que es factible seguir con el *business as usual* y de que nuestro modelo económico, social y político no necesita modificaciones sistémicas (Moreno 122). Llevar a cabo políticas que se hagan cargo de esta situación urgente implica que el *statu quo* económico se vea potencialmente menoscabado, pues una transformación de las relaciones humanas y extrahumanas implica necesariamente una mutación del sistema económico. Igual que en toda sociedad las crisis han surgido históricamente de las relaciones entre los humanos y el resto de la naturaleza, los proyectos para la liberación de los habitantes de nuestro planeta, humanos y no humanos, también han de emerger de estas relaciones (Moore, *Crisis* 75).

## La imposibilidad de asumir un compromiso a largo plazo

La neutralización de los imaginarios políticos tiene lugar principalmente en el ámbito libidinal. Precisamente por su capacidad de integrar todo deseo y toda historia previa, el capital consigue no solo incorporar los anhelos de un futuro distinto, sino también precorporarlos y moldearlos a su antojo. Pensemos en los trabajadores fordistas, que anhelaban un mundo postrabajo; un deseo que el capital absorbió y transformó para luego quedar reflejado e incorporado en el funcionamiento del capitalismo tardío (Fisher, *Realismo* 65). Querían emanciparse de la estructura fija y rígida del trabajo fordista, sin embargo, lo que obtuvieron fue la flexibilidad característica del neoliberalismo, que no consiste en otra cosa más que en la desregulación total del trabajo y del capital.

Para explicar cómo el capital juega con la libido, Fisher —empleando a Lacan— habla del gran Otro, que representa el orden simbólico y estructura la ley, la cultura y el lenguaje en todo campo social (*Deseo* 124; *Realismo* 77). Sin embargo, para poder actuar, permanece oculto e invisible. Asimismo, para que el capitalismo pueda desempeñar su funcionamiento normal, el gran Otro tiene que aparentar no saberlo ni conocerlo todo. No obstante, «cuando ya no puede mantenerse la ilusión de que el gran Otro no sabe, la trama incorpórea que mantiene unido el sistema social se resquebraja» (Fisher, *Realismo* 77-78). Por eso, toda grieta o fisura debe ser evadida. Este enmascaramiento sucede en el ámbito libidinal. De manera que «nos encontramos integrados en un circuito de control cuyo único mandato son nuestros deseos y preferencias que vuelven, no como los propios, sino como las preferencias y los deseos del gran Otro» (Fisher, *Realismo* 83). En este sentido, Fisher habla del capitalismo tardío como un paternalismo sin Padre. Este es un sistema muy conveniente porque, en los momentos de crisis, el dedo acusador no tiene a quién señalar. A su vez, el padre está ausente, es inaccesible: «resulta imposible llamar a una autoridad oficial que ofrezca una versión definitiva de cualquier hecho», sino que lo que se encuentra es una creciente ambigüedad (Fisher, *Realismo* 84). Se trata, así, de un sistema impersonal, abstracto, fragmentario (Fisher, *Realismo* 102).

Debido a esta carencia de autoridad, la rabia se va construyendo y deviene impotente porque no tiene un objeto legítimo hacia el cual dirigirse (Fisher, *Realismo* 101). Las causas del malestar son, por tanto, sistémicas. No hay ningún individuo que pueda ser señalado como culpable. Y la causa real, el capital, no puede rendir cuentas (Fisher, *Realismo* 103). Sin embargo, esta rabia no impulsa la imaginación de mundos distintos, pues nuestros imaginarios están rodeados ahora por una alambrada. Lo que en realidad sucede es que el sujeto contemporáneo parece haber aceptado su fortuna. A esta condición Fisher la denomina *impotencia reflexiva*. No se trata de que no sea capaz de darse cuenta de aquello que de hecho está sucediendo, sino de la consciencia de su incapacidad para intervenir. Paralelamente, esta creencia fortifica su limitación, impuesta por

la clase dominante. «Sería grotesco culpar a la clase subordinada por su sometimiento; pero ignorar el rol que su complicidad con el orden existente juega en ese circuito autocumplido equivaldría, irónicamente, a negar su poder» (Fisher, *Fantasmas* 268). Así, para que la acción política pueda llegar a materializarse, debemos tener en cuenta ambas circunstancias: por un lado, la estructura del capitalismo es impersonal y abstracta, y, por otro, nuestra cooperación es necesaria para que esta funcione (Fisher, *Realismo* 38).

Asimismo, el individualismo reorienta la responsabilidad de la acción de transformaciones sistémicas a acciones individuales, estrechando el espacio de las soluciones a elecciones de consumo personales y oscureciendo el rol de los actores más poderosos en el moldeado de dichas elecciones. (Moreno 124-125)

Esta redirección constituye a la sociedad actual como una sociedad de consumidores, donde todos los problemas pueden solucionarse comprando los productos *correctos*. De la misma manera que se puede acabar con el «hambre mundial» comprando artículos a una empresa que destine una pequeña parte de sus beneficios a una «buena causa», se puede terminar con el cambio climático comprando productos que no empleen plástico en su empaquetado. Así, el chantaje ideológico reitera que son los «individuos compasivos y solidarios» quienes pueden poner fin a la pobreza sin la necesidad de una solución política o reconfiguración sistémica (Fisher, *Realismo* 39). Esto induce a que los ciudadanos actuales busquen resolver el colapso ecológico a través de las mercancías, y no de las acciones y los procesos políticos.

Hay, por tanto, un despliegue de interpasividad.<sup>2</sup> No se trata de la negación de la existencia de una emergencia social, política, económica y climática, sino de la inacción y la cooperación al respecto. En el norte global seguimos consumiendo al mismo ritmo y, además, con impunidad.<sup>3</sup> Esto es posible precisamente por la creencia imperante de que cada individuo no tiene un verdadero poder de acción. Tampoco parece haber posibilidad alguna de acción común: la sociedad está demasiado fragmentada para ello. Así, «la crisis cultural no tiene tanto que ver con la impotencia de una comunidad para “avanzar” históricamente como con la pérdida de su funcionalidad para darle un sentido (común, compartido) al mundo habitado» (Castro 56). El asentamiento de estas creencias y su conversión en hechos inamovibles se produce porque estas han quedado completamente naturalizadas, dado que, como señala Fisher, para que una posición ideológica sea

---

<sup>2</sup> Según Robert Pfaller, la interpasividad es una estrategia de escape de la identificación y la subjetivación mediante la cual las personas establecen contacto selectivo con un objeto o dispositivo que experimenta, cree o se identifica en su lugar, permitiendo así evadir la identificación directa con aquello mismo (8, 12).

<sup>3</sup> Sobre el papel de Occidente en la crisis climática, ver <https://www.elsaltodiario.com/opinion/occidentaloceno-origen-occidental-crisis-climatica>.

verdaderamente exitosa ha de ser naturalizada (*Realismo* 42).

Al mismo tiempo, en un contexto sometido por la competitividad y la inseguridad, es prácticamente imposible confiar en los otros e idear un futuro a largo plazo (Fisher, *Fantasmas* 129). De esta manera, la atomización y la individualización de los habitantes de las sociedades contemporáneas ha conseguido su objetivo: ya no hay comunidad con la que conspirar y anhelar futuros mejores. Paralelamente, el distanciamiento con el futuro hace que sea difícil asumir la inminencia de la catástrofe y sus posibles consecuencias. Así, el malestar intrínseco al sujeto contemporáneo,

tiende a derivar en una oscilación bipolar: la esperanza del «mesianismo débil», de que existe algo nuevo por venir, decae en la convicción de que no hay nada nuevo que pueda ocurrir nunca más. El foco se mueve entonces de la Próxima Cosa Importante a la Última Cosa Importante. (Fisher, *Realismo* 24)

Al pensar esta situación de inacción política en torno a la emergencia climática, uno se da cuenta rápidamente de que el cambio climático y el peligro de la desaparición de especies y recursos son temas con los que somos constantemente bombardeados. No obstante, el desastre medioambiental solo se manifiesta en la cultura capitalista como un simulacro, pues sus implicaciones y consecuencias reales son demasiado traumáticas como para ser asimiladas por el sistema (Fisher, *Realismo* 44). Por eso, la estrategia adoptada por los individuos y recomendada por grandes corporaciones y gobiernos se reduce a un modelo basado en la responsabilidad individual y, especialmente, en el «consumo consciente»<sup>4</sup> —*conscious consumerism*—. No se trata de que las acciones individuales no sean importantes. Lo que está claro, sin embargo, es que no son suficientes: dejan fuera los comportamientos y actuaciones de las grandes empresas y del mismo capital.

Este tratamiento de la catástrofe ambiental demuestra la fantasía estructural de la que el realismo capitalista depende entero: la suposición de que los recursos son infinitos, de que la tierra no es más que una piel de serpiente de la que el capital podría desprenderse sin problemas y que en el fondo todo podría resolverlo el mercado. (Fisher, *Realismo* 44)  
El problema reside, entonces, en que realmente ninguno de los individuos que

---

<sup>4</sup> Sobre el *conscious consumerism* hay mucha información en internet, incluso publicada por las grandes corporaciones. Ver, por ejemplo: <https://www.santanderopenacademy.com/en/blog/conscious-consumerism.html> o <https://www.mapfre.com/actualidad/sostenibilidad/consumidor-consciente-consumo-responsable/>. También el mismo gobierno de España aboga por este tipo de estrategias: <https://www.dsca.gob.es/es/comunicacion/notas-prensa/impulsar-el-consumo-sostenible-y-reforzar-los-derechos-de-las-personas-consumidoras%2C-prioridades-del-consejo-de-la-ue-durante-la-presidencia-esp%C3%B1ola-en-materia-de-consumo>. A su vez, la Unión Europea: <https://www.europarl.europa.eu/topics/es/article/20201119STO92005/como-promueve-la-ue-el-consumo-sostenible>.

conforman las sociedades contemporáneas es *el* culpable de la emergencia climática. Quizá ese sea el problema fundamental. La causa es una estructura impersonal y sin centro que no puede hacerse cargo de los efectos del cambio climático. Según Fisher:

Este *impasse* (la idea de que solo los individuos físicos pueden ser considerados éticamente responsables mientras que la causa de algunos errores y abusos es corporativa, sistémica) no es solo una forma de disimulo: es una indicación de lo que falta en el capitalismo. (*Realismo* 108)

La emergencia global que está teniendo lugar requiere de un sujeto que se haga cargo de esta situación, puesto que «el consenso científico sobre la causalidad humana del cambio climático implica, por encima de todo, la necesidad de adoptar contramedidas urgentes y ambiciosas» (Moreno 121).<sup>5</sup> Quizá haya llegado el momento en el que, en virtud de la supervivencia, haya que dejar de perseguir el placer y la gratificación inmediata para comenzar a buscar el futuro nuevamente. En la presente situación de urgencia, nada es más impostergable que dejar de ser arrastrados por la marea capitalista para construir un sujeto colectivo y hacer efectiva nuestra agencia política.

Para ello, por supuesto, hay primero que hacer un ejercicio de desnaturalización del orden imperante. Hay que levantar el velo y exponer la naturaleza contingente del capitalismo para que lo que se presenta como irrealizable se convierta en alcanzable. En este sentido, es importante no olvidar que lo que hoy entendemos como «realista» alguna vez fue considerado «imposible» (Fisher, *Realismo* 42). Ahora bien, develar el hechizo del realismo capitalista requiere, además, de una intensa politización, pues «nada es intrínica secamente político: la politización requiere de un agente político que transforme en un terreno de batalla lo que se da por descontado» (Fisher, *Realismo* 119).

## Conclusión

Con todo esto, sostengo que construir un sujeto político, un agente efectivo del cambio, se ha convertido en una cuestión urgente. Debemos volver a construir un imaginario colectivo en el que sea posible pensar mundos nuevos, extraños y alejados hacia los que aproximarnos. Anunciar la reparación del futuro implica velar por un espacio para la vida (Castro 60). El anuncio de un futuro nos permite tejer nuevas prácticas y relaciones intersubjetivas. Quizá, en consonancia con Moore, debemos incorporarnos al ritmo de lo natural, no con pretensiones de volver a algún tipo de territorio precapitalista, sino

---

<sup>5</sup> Para más información sobre la opinión de expertos en cambio climático y las medidas urgentes que debemos tomar, ver [https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/380-expertos-cambio-climatico-explican-ven-futuro-aterrados-dicen-no-rendiran\\_1\\_11677930.html](https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/380-expertos-cambio-climatico-explican-ven-futuro-aterrados-dicen-no-rendiran_1_11677930.html).

reconociendo la trama que entreteje humanidad y naturaleza en un solo ámbito: la vida. Así pues, «la idea de un tiempo que no se proyecte sino hacia sí mismo es la más viva imagen de una idea de trascendencia secularizada, la persecución de una vida vivible» (Castro 59). Al mismo tiempo, debido a la necesidad de constante expansión del mercado capitalista, ninguna de las constelaciones de posibles futuros puede orbitar en torno al capital. Un futuro en el que el trabajo productivo no sea central será un futuro en el que las vidas humanas podrán entrelazarse con las vidas no humanas. Así, como ya dijo Moore, «ciérrase una planta de carbón, y se podrá ralentizar el calentamiento global por un día; ciérrense las relaciones que produjeron la planta de carbón, y se podrá parar para siempre» (*Antropoceno 205*).

No considero que esta sea una tarea fácil. Sin embargo, ante nosotros hay dos caminos que se bifurcan. Uno de ellos es una catástrofe absoluta sin precedentes. El otro está aún por construir. La pregunta es: ¿cómo movilizar a una generación que ya no tiene nada que perder y, aun así, permanece quieta e inmóvil? ¿Cómo generar un compromiso a largo plazo por parte de una generación cuya mirada se extiende únicamente hasta el día de mañana? Para estas preguntas aún no tengo respuestas. No obstante, estoy deseando descubrirlas.

## Referencias

- Castro, Natalia. «Apocalipsis cultural y realismo capitalista, el debate en torno al fin del/ un mundo». *Pensamiento al margen. Revista Digital de Ideas Políticas*, no. 15, 2022, pp. 51-61, [pensamientoalmargen.com/15/07\\_PaM\\_Fisher\\_CASTRO.pdf](https://pensamientoalmargen.com/15/07_PaM_Fisher_CASTRO.pdf).
- Fisher, Mark. *Deseo postcapitalista. Las últimas clases*. Editado por M. Colquhoun y traducido por M. Gonnet, Caja Negra Editora, 2024.
- . *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducido por F. Bruno, Caja Negra Editora, 2019.
- . *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Traducido por C. Iglesias, Caja Negra Editora, 2018.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. «El presente se dilata cada vez más». *Lento presente*, Escolar y Mayo Editores, 2010, pp. 41-68.
- Moreno, Teresa. «Del negacionismo climático al obstruccionismo: el argumentario de la inacción y su amplificación en YouTube». *Dilemata*, no. 38, 2022, pp. 119-134, [www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/412000489](http://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/412000489).
- Moore, Jason. «¿Antropoceno o capitaloceno? Sobre la naturaleza y los orígenes de nuestra crisis ecológica». *El capitalismo en la trama de la vida*, traducido por M. J. Castro, Traficantes de sueños, 2020, pp. 201-226.
- . «Crisis: ¿ecológica o ecológico-mundial». *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, no. 47, 2016, pp. 71-75, [jasonwmoore.com/wp-content/uploads/2017/08/Moore-Crisis-ecol%C3%B3gica-o-ecol%C3%B3gico-mundial-2016.pdf](https://jasonwmoore.com/wp-content/uploads/2017/08/Moore-Crisis-ecol%C3%B3gica-o-ecol%C3%B3gico-mundial-2016.pdf).
- Pfaller, Robert. *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*. Edinburgh University Press, 2017.
- Ricœur, Paul. *Tiempo y narración. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducido por Agustín Neira, 5.<sup>a</sup> ed., Siglo XXI Editores, 2004.

## Mujeres precarizadas: rastreando la feminización y el deseo en el capitalismo contemporáneo

Precarious Women: Tracing Feminization  
and Desire in Contemporary Capitalism

**Laura García Vicente**  
l.garciavicentestudios@gmail.com  
Universidad Carlos III de Madrid, España

**Aitana Pérez Valera**  
aitanpvalera@gmail.com  
Universidad Carlos III de Madrid, España  
**Fecha de envío:** 07/03/2025  
**Fecha de aceptación:** 16/07/2025  
**DOI:** <https://doi.org/10.18272/anima.v5i.3845>



## Resumen

Este trabajo analiza el fenómeno de la precariedad como un aspecto con potencialidad de conformar la identidad del sujeto contemporáneo. A partir de este eje, exploraremos algunas de las manifestaciones de la precariedad mediante un diálogo entre dos obras, *El entusiasmo*, un ensayo de Remedios Zafra, y *Supersaurio*, una novela de Meryem El Mehdati. A través de estas dos narraciones, que se corresponden con contextos distintos, nos proponemos pensar en qué medida la precariedad nos permite rastrear las narrativas que constituyen el deseo en la subjetividad contemporánea y, más concretamente, la del sujeto encarnado por las mujeres.

### Palabras clave:

precariedad, sujeto contemporáneo, mujer, identidad, deseo, vulnerabilidad

## **Abstract**

This work analyzes the phenomenon of precarity as a potentially formative aspect of contemporary subjectivity. Building on this analytical perspective, we explore various manifestations of precarity through a dialogue between two works: *El entusiasmo*, an essay by Remedios Zafra, and *Supersaurio*, a novel by Meryem El Mehdati. Through these two narratives, which emerge from different contexts, we examine how precarity enables us to trace the narratives that constitute desire in contemporary subjectivity—particularly that of the subject embodied by women.

## **Keywords:**

precarity, contemporary subject, women, identity, desire, vulnerability

«Ser mujer y ser ambiciosa son dos de las peores cosas que me han pasado en la vida».  
(*El Mehdati* 89)

## Introducción

A lo largo de este trabajo, examinaremos la potencialidad que tiene el fenómeno de la precariedad<sup>1</sup> para moldear las identidades de las mujeres. Nos centraremos en la precariedad en el contexto español; para ello, vamos a utilizar dos obras: *El entusiasmo* de Remedios Zafra, publicado en 2017, y *Supersaurio* de Meryem El Mehdati, publicado en 2022. La primera de ellas es un ensayo,<sup>2</sup> y la segunda, una novela. A pesar de tratarse de distintos géneros literarios, ambas comparten elementos tales como la dificultad de hacer frente a la vida precaria en el siglo XXI. En las dos obras encontramos las historias de mujeres relativamente jóvenes que nos muestran cómo se desenvuelven en un mundo precario. En *El entusiasmo*, esta precariedad se concreta en el trabajo artístico y académico, mientras que *Supersaurio* aterriza sobre el mundo corporativo y empresarial.

*El entusiasmo* reflexiona sobre el dispositivo de la precariedad. Nos plantea este fenómeno como índice y factor de un estado emocional que se ve violentado por las dinámicas capitalistas, jerárquicas y violentas que se encuentran dentro del mundo de la academia. En los capítulos encontramos la tenue voz de Sibila, la protagonista del ensayo. Ella encarna un sujeto específico: la mujer de clase media baja que a pesar de las dificultades internas persigue con entusiasmo las demandas precarias del mundo creativo.

Por otro lado, *Supersaurio* es una novela que relata la vida de la homónima Meryem, una joven graduada que, tras intentar doctorarse, comienza su carrera profesional como becaria en una cadena de supermercados de Gran Canaria. La obra narra, en un período de tres años, el desarrollo psicológico y profesional de la protagonista. Durante los capítulos se muestra la variación de las relaciones interprofesionales, las decepciones continuas, y los esfuerzos y desafíos a los que se enfrenta en una empresa de corte neoliberal.

En el hipotético caso de que las protagonistas de *El entusiasmo* de Zafra y *Supersaurio* de El Mehdati se reunieran, ¿qué le diría Meryem a Sibila cuando le preguntara por su trabajo, sus deseos, sus aspiraciones? ¿Y viceversa? Intentaremos dar cuenta de las complicaciones laborales a las que están arrojadas las mujeres en el contexto

---

<sup>1</sup> La precariedad se refiere a la condición generalizada en la que gran parte de la población mundial carece de trabajo estable e ingresos constantes, dependiendo en cambio de empleos informales, temporales o contingentes; describe las condiciones económicas y culturales impredecibles de la vida bajo el capitalismo contemporáneo (Kasmir 1).

<sup>2</sup> El ensayo que escribe Remedios Zafra forma parte de un género de ensayos inundados por lo poético inaugurado por Hélène Cixous con su obra *La risa de la medusa*, publicada en 1995. Esta obra recopila varios ensayos de carácter feminista en los que se observa una reflexión sobre la escritura que se reproduce en la creación de la misma.

contemporáneo a través de un enfrentamiento de las ficciones de estas dos mujeres que, aunque enmarcadas en distintos géneros literarios, ofrecen un relato que invita a pensar en la conformación de las subjetividades que se gestan en un contexto precario.

En estas dos creaciones se cristalizan las consecuencias de una vida precaria: una precariedad que comienza en el ámbito laboral, pero que socava la identidad personal. A través de los diálogos internos de Meryem y de los proyectos de futuro frustrados de Sibila, nos adentramos en un universo dispuesto por la narración para intentar comprender cómo el deseo las insta a aceptar las reglas del juego de un sistema capitalista que las oprime y les ofrece un futuro cada vez menos habitable.

El eje vertebrador del ensayo será la desafección y el desencanto que estas mujeres sienten debido a sus condiciones precarias. Entendemos la precariedad como un fenómeno que se puede materializar en el ámbito laboral, económico, social e incluso afectivo. Habitualmente, todas estas dimensiones están interconectadas y la precariedad de una bebe de la precariedad de la otra. Por ejemplo, la precariedad laboral que implica muchas horas de trabajo y poco tiempo libre, seguramente pueda conducir a una precariedad afectiva debido a que no se podrá dedicar tiempo a fortalecer sus vínculos afectivos. Con el fin de hacer un diagnóstico de la precariedad atravesado por factores de género, estudiaremos cómo se cristaliza este fenómeno en la subjetividad de las protagonistas. Asimismo, daremos cuenta de la evolución de sus personajes a medida que van siendo penetrados por las lógicas precarias del ámbito laboral, académico o cultural, que se extienden hacia la vida privada.

## La feminización del sujeto precarizado

El sujeto precario es siempre un poco más precario si se trata de una mujer: «la precariedad siempre tiene cuerpo y a menudo tiene vulva» (Zafra 159). En las dos narrativas que estamos comparando, el ser mujer condiciona y atraviesa la forma de vivir el sendero del entusiasmo<sup>3</sup> precario, lleno de ilusiones que se desarrollan en un contexto laboral inestable. Meryem y Sibila se encuentran en esta situación, aunque con distintos matices. Al inicio de *Supersaurio*, Meryem ya nos dice que «la personalidad se suele castigar, sobre todo si eres una mujer» (El Mehdati 38). Y ese castigo del que habla tal vez sea el que se impone a una personalidad fuerte que quiere encontrar su lugar, que

---

<sup>3</sup> El entusiasmo es un estado emocional relacionado con la inspiración, la exaltación y la animosidad. En este contexto el entusiasmo, según Zafra, tiene dos vertientes: el entusiasmo íntimo y el entusiasmo inducido (29). El primero de ellos se refiere al estado de entusiasmo que emana desde la interioridad, desde un código de valores individuales. Sin embargo, el entusiasmo inducido tiene como referencia al entusiasmo que funciona como un dispositivo que conforma deseos; este se vincula a las lógicas neoliberales que afectan y configuran deseos de forma inconsciente (Zafra 32).

es modelada por el patriarcado y que siempre está más comprimida que la de aquellos que no son mujeres. Una personalidad que se ve condicionada —además de por todos aquellos agentes que influyen en el desarrollo de una identidad— por el género. Esa «sensación de empequeñecer delante de alguien» (Zafra 137) es mucho mayor cuando se es una mujer y cuando el alguien delante del que se empequeñece es un hombre. Cuanto más pequeña se hace una mujer, más fácil es que renuncie, que quede relegada al espacio privado y a las actividades que tradicionalmente se asocian a su género. Esta renuncia se da con frecuencia en el ámbito cultural, frecuentemente feminizado y precarizado:

La práctica cultural se feminiza y nutre de un excedente de mujeres formadas en lo que aún llamamos ciencias sociales y humanidades (viejas y nuevas). Un excedente que conforma una bolsa de mujeres creativas desempleadas y precarizadas a las que pronto les salpica la abdicación de los poderes públicos en sus responsabilidades sociales relativas al cuidado y la atención a las personas dependientes. (Zafra 23-24)

En ambos textos, encontramos constantes apreciaciones sobre la dificultad añadida que supone ser una mujer en un contexto precario. Respecto a esto, algunos de los lugares en común donde se cristaliza la importancia del género en cuanto a la precariedad son las expectativas sociales acerca de la maternidad, tan criticadas y, a la vez, tan presentes todavía. Zafra nos dice que «las mujeres que han leído no siempre pueden fingir que enfrentarse a la expectativa familiar no les importa» (58), y es que esta expectativa se encuentra en todas partes. Existe una forma de medir el tiempo y la vida de una mujer, basada en cuántos óvulos fértiles quedan en los ovarios: «Hay un reloj en mí que hace tic tac tic tac y cada óvulo que tiro por el váter es una oportunidad perdida» (El Mehdati 229).

Aunque algunas no tengan el mínimo interés en utilizarlos, esa posibilidad late siempre en la forma en la que las mujeres trazan su identidad. Con ganas de ser madre o sin ganas de serlo, nunca hay una indiferencia respecto a los tiempos de la maternidad; no puede haberla. Las personas que quieren ser madres y se encuentran en una situación precaria no pueden serlo, o no cómo les gustaría. En cambio, las que no quieren serlo se sienten siempre señaladas por los cuestionamientos sobre si el amor a una pasión puede ser mayor que el amor a un hijo: «Nadie interroga a un hombre sobre su deseo de ser padre. Sin embargo, si Sibila se quedara embarazada, muchas personas justificarían su dedicación a la criatura, animándola a que progresivamente se distanciara del trabajo» (Zafra 66).

La renuncia siempre es un factor que orbita alrededor de las decisiones profesionales que toman las mujeres; suele ser una renuncia a la dedicación a tiempo completo al trabajo, al tiempo para cuidar y cultivar el entusiasmo, entre otras muchas cosas. Esa

posibilidad de renunciar construye la subjetividad del sujeto mujer, una subjetividad que se esfuerza constantemente por escuchar lo que desea por encima de lo que la sociedad le aconseja renunciar. En una conversación con un compañero de trabajo, a Meryem se le pregunta qué opina sobre la baja natalidad que se está registrando en los últimos años: «¿No crees que la gente de tu edad está demasiado centrada en gilipolleces como... no sé, ir en bici o el queso vegano en vez de formar una familia?» (El Mehdati 235). Aquí observamos cómo el género atraviesa la precariedad: el compañero de trabajo de Meryem no tiene en cuenta las dificultades que existen en el entorno laboral. Además, se infiere que lo verdaderamente importante es «formar una familia», lo que se entiende como una especie de *deber reproductivo* que tienen las mujeres. Esto, sumado a otros factores como la juventud, enfatiza la fragilidad del sujeto frente al espectro de la renuncia, que a su vez es una de las manifestaciones de la precariedad para el sujeto encarnado en las mujeres.

Además, en las entrevistas de trabajo siempre es espinosa la pregunta de si se desea tener hijos, porque eso puede significar el conseguir o no un puesto, porque los tiempos de los cuidados no son siempre compatibles con las dinámicas de mercado. No se trata solo de hacer el esfuerzo de no escuchar el ruido del patriarcado, sino de ser conscientes de las verdaderas limitaciones a las que se enfrenta el cuerpo femenino. Al final lo que ocurre es que las mujeres se ven obligadas a tener que «negociar» sus deseos con los de un hombre, ya sea uno que las va a contratar o con el que van a mantener relaciones de intimidad:

Estoy tan acostumbrada a tener que negociar mis deseos con los hombres con los que me he relacionado que siempre he partido de lugares extraños en los que mi prioridad no era que se me escuchase o se me respetase, sino que mi interlocutor no se enfadara y montara en cólera. (El Mehdati 229)

Observamos entonces cómo las mujeres se construyen desde la pequeñez, desde el disminuirse para no molestar, para encajar, para ser lo más independientes posible. Por ello, el esfuerzo para dejarse seducir por el entusiasmo y para sostenerlo a través de las inclemencias de la precariedad es mucho mayor para ellas que para un sujeto que se entiende como no feminizado. Y cuanto más precaria es su situación, más tienden a empequeñecerse con tal de caber en un espacio que no ha sido siempre para ellas. Asimismo, la mirada de desaprobación que se vierte sobre las mujeres las hace conscientes de que, para acceder a determinados lugares, tienen que maquillarse o vestirse de una determinada manera:

Maquilladas pero sin que se note mucho, que parezca natural, que nunca se note que hemos hecho un esfuerzo consciente por arreglarnos, que parezca que somos así, que amanecemos esta mañana con el eyeliner perfecto y las pestañas extra largas. (El Mehdati 243)

La fuerza de la que goza la prosa de El Mehdati no nos debe distraer de advertir que la presión estética también es un dispositivo de precarización que se sigue ejerciendo en muchos ámbitos laborales, y que en ellos la violencia contra las mujeres se sigue encontrando en sus distintas formas. En muchos ámbitos laborales el aspecto físico —especialmente el de una mujer— puede significar un contrato o un despido, además de un trato u otro por parte de los compañeros del trabajo.

## La cultura de la precariedad y el deseo

Como hemos visto, las novelas que vertebran este trabajo están orientadas al estudio de la precariedad laboral y académica en España, en concreto la que viven dos mujeres jóvenes. Aunque estos relatos son particulares, nos valen para hacer un diagnóstico de los afectos que este fenómeno ataca. El sujeto precarizado es vulnerable, sumiso, alarmado, desafectado. Meryem nos alerta que la vida no es tan maravillosa como ella esperaba, pronto se le cayó esa venda y vislumbró la realidad laboral a la que se iba a enfrentar. Se negó a poder aspirar a más, creyendo que iba a ser despedida constantemente. Ella misma se esforzó por demostrar a sus superiores que merecía el puesto de trabajo. Aunque no lo deseara, su objetivo era vivir mejor, no solo sobrevivir. Esto es un problema porque asumimos que, para poder vivir una vida digna y ser reconocida por los demás como un sujeto autónomo, hay que ceder en muchas ocasiones la integridad física y moral. Meryem cedió y desde muy joven se encontró desasida, desafectada y desconectada. A lo largo de su historia podemos ver que su interés en trabajar en la empresa no crece, mientras que lo que crece es un deseo de mejorar las condiciones de vida de sus padres. Ella asume las reglas del juego aun siendo consciente de ello.

Por otro lado, Sibila está segura de los pasos que toma. Consciente de su situación, su entusiasmo la dirige y modula su deseo; hay una sacralización de su deseo de estar ahí, de su entusiasmo. Es sagrado aquello que se quiere ser, aun sabiendo lo difícil que es alcanzarlo, porque «para quienes lo hayan sentido, este entusiasmo propio de la creación siempre vuelve, como motor que anima a la práctica de una pasión o como recuerdo que moviliza por haberla experimentado» (Zafra 29).

El entusiasmo en Zafra se entiende de dos maneras: por una parte, el entusiasmo íntimo que viene de la pasión y requiere espacio y tiempo; por otra, el entusiasmo inducido (Zafra 29). Este último es el que predomina en nuestra cultura contemporánea, un entusiasmo que nace a partir de los intereses del mercado: «La razón de su incentivo puede encontrarse en que este entusiasmo inducido se ha convertido en herramienta capitalista que permite mantener la velocidad productiva, esconder el conflicto bajo una máscara de motivación capaz de mantener las exigencias de la producción a menor coste» (Zafra 32).

Este entusiasmo permite que los sujetos acepten las reglas del juego de un mundo capitalista. A propósito de los teóricos del poder en las sociedades, Gilles Deleuze argumenta que nos acercamos al reemplazo de las sociedades disciplinarias por las sociedades de control. Las sociedades disciplinarias son descritas por Foucault como sociedades en las que los sujetos viven bajo lógicas de la disciplina y del encierro; estos encierros se dan principalmente en la familia, en la escuela, el cuartel, la fábrica o, en ocasiones, en los hospitales y las cárceles (Deleuze 7). «Los encierros son *moldes* o moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una *modulación*, como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía en cada punto» (Deleuze 6). En el marco de las sociedades de control, el deseo se convierte en un objetivo central del poder. El control social se ejerce, en parte, modulando, canalizando y gestionando los flujos de deseo de los individuos y las poblaciones. Las nuevas tecnologías y formas de organización social permiten una captura más sutil y permanente del deseo, orientándose hacia el consumo y la productividad (Torres Ornelas 216). En síntesis, para Deleuze, las sociedades de control representan una nueva fase en la gestión social del deseo, donde el poder opera de manera más difusa y continua. Por eso, es tan complejo resistir este control y generar espacios y deseos que no se orienten a reproducir lógicas precarias.

De esta forma, el contexto del deseo en el que nos manejamos podría llamarse «la cultura de la precariedad». Sin embargo, también podemos referirnos a esta realidad como «la expansión de la precariedad», que ha acabado permeando todas las esferas de la vida y de la cultura, y se ha convertido en un elemento que contribuye a los marcos de referencia y valores de ellas. Bajo esta mirada, Zafra asevera: «La precariedad forma parte singular de la cultura de hoy, la atraviesa y la caracteriza, la define» (219).

En relación con esto, la pregunta que cabe hacer es la siguiente: ¿por qué contribuimos en las lógicas precarias? «¿Por qué tantos lo seguís intentando cuando sabéis que serán muy pocos los que pasen el filtro y que, al otro lado del tamiz, además, no reina la felicidad?» (López Alós 79). Los deseos están permeados por el sistema capitalista, seamos más o menos conscientes de ello; nada de lo que se nos presenta como deseo es prístino, innato. Esto es lo que defiende Mark Fisher en su obra *Deseo postcapitalista* con su noción de la modelización de los deseos. Según esta teoría, el capitalismo no solo nos ofrece lo que consumimos, sino que también moldea lo que deseamos. Recordando a Freud, en un fragmento señala: «El otro costado de Freud es que no existe una forma natural del deseo» (Fisher 114). Los dispositivos del deseo están dispuestos para todas las personas en cualquier contexto. Así, el deseo no es algo que venga dado de forma pura en la base de nuestra subjetividad, sino que es construido por el capitalismo. Por lo que tal vez deberíamos señalar también al capitalismo cuando tratamos de rastrear la funcionalidad o el origen del entusiasmo. Javier López Alós plantea que los entusiasmados se

cuentan a sí mismos un relato que favorece la aceptación y sumisión a este mecanismo. El entusiasmo interesa porque produce y, en muchos casos, porque produce pidiendo menos a cambio. De la misma manera, cuanto más difícil es alcanzar algo, más deseo se tiene por alcanzarlo.

Como apunta Zafra, hay dispositivos dentro de las pantallas, como las películas, series, redes sociales, etc., que generan una *ficcionalización* del entusiasmo:

El poder de estos imaginarios capaces de alimentar el entusiasmo y de neutralizar una movilización o de azuvarla es algo creciente, y su dominio tan fascinante como inquietante. No solo por su poder identitario, sino por su poder inmersivo. En algún momento podremos afirmar que lo hicimos, que estuvimos..., porque podremos triunfar, hacer, fracasar en la superficie virtual con un grado confuso de complemento o apropiación total de la vida real. (107)

Esta ficción que orbita en torno a la asimilación de dinámicas y lógicas del sistema capitalista moldea la identidad de los jóvenes artistas, investigadores o trabajadores. En consecuencia, estas ficciones y deseos se materializan de muchas maneras en los distintos sujetos. Las dos obras que han vertebrado este trabajo nos ofrecen dos formas de aproximarnos a las consecuencias de ello. En el caso de Sibila, la sumisión, el deseo y la voluntad son las afecciones de este sujeto. El párrafo siguiente ilustra esta condición de *ficcionar* la propia vida, consciente o inconscientemente:

La pose primera de Sibila, antes de ser construida como máscara, llega al inicio y al fin del día. La cara lavada es arropada por la noche, que cambia la realidad material por sueño, ese otro lugar donde la no-verdad transita. Y cree Sibila que la mayor parte del día es la máscara, es decir, la imagen que construye frente al espejo por las mañanas. Sin embargo, fuera de casa o frente al ordenador la luz es distinta, el maquillaje desaparece, sus manos restriegan la cara cansada, la saliva arrastra los restos de carmín. (Zafra 124)

Por otro lado, en la personalidad de Meryem los dispositivos de la sátira, la crítica o el cinismo, son los que emergen a propósito de su realidad. De alguna manera, en el personaje de Meryem no hay una relación de dependencia con la máscara, con la ficción, sino que ella utiliza el ejercicio de la ficción para impostar lo que se espera de ella; sin embargo, al llegar a casa señala:

Me duelen los doscientos seis huesos del cuerpo todos los días, quiero decirle [...]. Son pocos los días que no fantaseo con tirarme contra un coche o una guagua en marcha mientras espero que el semáforo se ponga en verde para mí. Esa es mi

experiencia en Supersaurio. (El Mehdati 215)

En suma, en la interioridad de ambas protagonistas podemos encontrar una tensión entre aquello que se sueña y se desea, y el desgaste de su propia identidad para conseguirlo. Cada una, bajo una actitud diferente y distante, se enfrenta al trabajo y ofrece su mejor imagen para disimular toda la desafección que se fragua en el interior. Los entusiastas siguen ahí; los trabajadores siguen luchando, esforzándose porque han firmado un pacto implícito y sus deseos, sueños, voluntades, aspiraciones, metas, etc., están modulados por este. Ahora bien, esto no excluye la posibilidad de poder pensar otros finales para nuestras dos protagonistas, que, en definitiva, representan al sujeto contemporáneo.

## Conclusiones

Retomando la pregunta que planteamos en la introducción sobre qué se dirían las protagonistas sobre sí mismas y sobre sus trabajos si dialogaran, la respuesta que podemos dar, desde luego, no es más que ficción, fantasía e imaginación. Podemos pensar en varias reacciones: podrían quedarse en silencio, perder el interés en hablar con alguien tan parecido; o podrían entenderse profundamente, tomar conciencia y vomitar todo aquello que han ido diciéndose a sí mismas y a nadie más; también podrían decirse o callarse muchas más cosas. Pero nunca lo sabremos, porque la verdad de la historia no existe: la hemos inventado. Sin embargo, lo importante tal vez no sea saberlo, sino pensar en cómo podría ser, en imaginar cómo sería tener un espacio en el que hablar y si sería suficiente para cambiar algo.

De acuerdo con lo mencionado, cuando la propia vida se da en un marco de deseos envenenados, es tarea ardua enfrentarse a ella. Estos deseos ofrecen un asidero al que agarrarse, pero que a su vez está contaminado por los valores del sistema capitalista y la ideología neoliberal. Las protagonistas de estas obras ponen voz a un fenómeno mayor, con alcance global: la precariedad asimilada a las mujeres que desean perseguir un sueño, emanciparse, ser autónomas y, en última instancia, libres. Como hemos visto, habitar el sujeto mujer va acompañado de problemáticas de carácter estructural; las obras de las autoras que hemos analizado no pretenden denunciar, sino anunciar. Quieren dar cuenta de estos límites materiales, de estas configuraciones culturales tan problemáticas y, a la vez, tan deslocalizadas.

Para concluir, nos gustaría atender a una última cuestión, y es que la ficcionalización de la vida no es solo una herramienta de la que se sirve el capitalismo para generar deseos. La ficcionalización de la propia vida también puede servirnos de apoyo para conducirnos a la acción y la reacción. Como señala Zafra: «Como herramienta política la fantasía interpela y permite al sujeto especular sobre su devenir, sobre lo posible, tantear

y experimentar con otras formas subjetivas capaces de crear contagio y cambiar identidades» (111). Por tanto, podemos considerar el proyecto de estas autoras como una reacción propia frente a las dinámicas de la precariedad que se encuentran asentadas en la realización de los trabajos.

Tanto Meryem El Mehdati como Remedios Zafra comparten elementos de autoficción y realidad en sus obras. Esto se puede interpretar bajo la lectura de que existe la necesidad de explicar la realidad a través de la narración, y de que la creación de fantasías que se entrelazan con la experiencia real no es solo un ejercicio estético o literario, sino que tiene un potencial subversivo que favorece la toma de conciencia de los sujetos nublados por las lógicas internas del fenómeno de la precariedad. Evidentemente, la toma de conciencia no es suficiente para realizar cambios que tengan un impacto real —y menos si el apoyo institucional es escaso—, pero sí para comenzar a pensar en ellos. Y quizá la mejor manera de hacerlo es desde la ficción y desde un rastreo de los ríos por los que circula y en los que desemboca la precariedad.

## Referencias

- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, 1995.
- Deleuze, Gilles. «Post-criptum sobre las sociedades de control». *Conversaciones 1972-1990*. Pre-textos, 1999.
- El Mehdati, Meryem. *Supersaurio*. Blackie Books, 2022.
- Fisher, Mark. *Deseo poscapitalista. Las últimas clases*. Caja Negra, 2024.
- Kasmir, Sharryn. «Precarity». *The Open Encyclopedia of Anthropology*, editado por Felix Stein, 2023, doi:10.29164/18precarity.
- López Alós, Javier. *Crítica de la razón precaria: La vida intelectual ante la obligación de lo extraordinario*. Catarata, 2019.
- Torres Ornelas, Sonia. «Deleuze: El deseo como principio de lo social». *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 23, no. 80, 2018, pp. 213-21, [www.redalyc.org/journal/279/27956739017/html/](http://www.redalyc.org/journal/279/27956739017/html/).
- Zafra, Remedios. *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama, 2017.



á

# Historia del Arte

History of Art

# **El *Antirracismo* y la *Teoría Queer* en Kehinde Wiley**

Antiracism and Queer Theory in Kehinde  
Wiley

**Antonia Castro**

iacastrov@estud.usfq.edu.ec

Universidad San Francisco de Quito

**Fecha de envío:** 01/08/2024

**Fecha de aceptación:** 23/07/2025

**DOI:** <https://doi.org/10.18272/anima.v5i.3410>



á  
a

## **Resumen**

Kehinde Wiley, artista afrodescendiente y homosexual contemporáneo, critica el racismo, la homofobia y la violencia sistémica dentro de la sociedad estadounidense a través de sus obras, mediante una deconstrucción de la historia del arte, a la par que explora la construcción de identidades diversas de la población afroamericana. Este artículo analiza el desafío del artista a las convenciones y estereotipos del arte occidental, especialmente en el retrato, y su crítica frente a las representaciones discriminatorias, la sobreerotización, objetivación y mercantilización de los cuerpos negros, y la manera en la que estéticamente han sido percibidos dentro de la cultura estadounidense.

## **Palabras clave:**

arte, racismo sistémico, resistencia afrodescendiente, representación queer, decolonialidad, EE. UU.

## **Abstract**

Kehinde Wiley, a contemporary African- American and homosexual artist, critiques racism, homophobia, and systemic violence in U.S society, through his portraits with a deconstruction of art history, while exploring the formation of diverse identities of the African-American population. This article analyzes the artist's challenge to the conventions and stereotypes of western art, particularly in portraiture, and his critique of discriminatory representations, hyper-erotization, objectification and commodification of black bodies, and the way in which they have been aesthetically perceived within U.S culture.

## **Keywords:**

art, systemic racism, afro-descendant resistance, Queer representation, decoloniality, U.S.

*“I think Kehinde Wiley has mastered master painting”*  
-Mickalene Thomas, artista.

## Introducción

A lo largo de la historia, los retratos han sido medios para enaltecer la existencia humana. En el caso de EE. UU, un país multicultural marcado por estructuras racistas y la prevalencia de ideologías hegemónicas blancas y heteropatriarcales, estos han carecido de una representación inclusiva de cada una de las alteridades, y han sido las meras visualizaciones de poblaciones racializadas, estereotipadas y denigrantes.

A través del abordaje de la teoría queer, las interseccionalidades de género, el antirracismo y la decolonialidad —con teóricos como Denise Ferreira da Silva, Judith Butler, Rizvana Bradley, Ibram X. Kendi, entre otros—, este artículo analiza la historia del discurso racial estadounidense, su sistema representacional y la exclusión de poblaciones negras. Discurso al que se enfrenta la obra del artista estadounidense Kehinde Wiley, un hombre afrodescendiente homosexual, que desde sus obras reimagina y dignifica las negritudes afrodescendientes y es reconocido por sus retratos de carácter naturalista, que representan la construcción de masculinidades, feminidades y diversidades sexogenéricas dentro de la cultura visual estadounidense.

En concreto, este trabajo analiza el lugar de enunciación del artista desde dos de sus obras: *Saint Amelie* (2014) y *Ariadne asleep in the island of Naxos* (2022). En estas piezas se visualiza el aporte de Wiley a la deconstrucción de la historia colonial y racista de EE. UU y a la estetización de la negritud y la cultura popular negra. Sus obras cuestionan la creación de mitos y narrativas estereotipadas y denigrantes de la negritud, a la par que efectúan una deconstrucción del género frente a la sobreerotización y violencia sexual sufrida históricamente por la población afrodescendiente en Estados Unidos (X. Kendi); reflejan sus posicionamientos queer y antirracistas, y propone nuevas sensibilidades y maneras de: ver, hacer la historia, amar y vivir la sexualidad negra frente a los desafíos de la contemporaneidad.

El artículo busca responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo se dignifica a la negritud en las obras de Kehinde Wiley frente a las desigualdades reproducidas en estéticas y estereotipos racistas y homofóbicos en Estados Unidos? ¿De qué manera los abordajes antirracistas y queer de las obras de Wiley han dado forma a nuevas maneras de entender las relaciones sociales y las problemáticas relacionadas al género y lo racial?

## **Kehinde Wiley. Inspirado en grandes maestros o maestro de la gran pintura contemporánea afrodescendiente**

Kehinde Wiley es un artista estadounidense nacido en California en 1977, cuyo arte se define como homoerótico (Duncan). Sus obras ofrecen una nueva construcción de la representación negra a través del arte del retrato figurativo, y se caracterizan por fusionar muchos géneros: desde el rococó francés, los diseños islámicos y el arte textil de África Occidental, hasta el hip-hop urbano, entre otros.

Proveniente de una familia interétnica, yoruba nigeriana y afroestadounidense, su infancia se contextualiza dentro de la denominada «guerra contra las drogas» en EE. UU, que derivó en una alta represión y abuso de poder por parte de las fuerzas policiales hacia poblaciones negras y latinas (Fine Arts Museum of San Francisco). En este contexto de violencia y represión, Wiley fue enviado a estudiar en un conservatorio de arte en Rusia (Fine Arts Museum of San Francisco). Posteriormente, desarrolló sus estudios en el Instituto de Arte de San Francisco y en la Universidad de Yale. Dentro de estos espacios de formación, Wiley observó la carencia de representación de «poblaciones de color» en el arte naturalista, caracterizado por la presencia de aristócratas blancos europeos, y decidió incorporar estas técnicas para retratar poblaciones negras de distintas partes del mundo (Fine Arts Museum of San Francisco).

A través de referencias de pinturas clásicas, mayormente europeas del Renacimiento, Wiley redefine el poder al colocar a personajes negros en lugar de los personajes blancos hegemónicos. De esta manera, difumina los límites entre la representación europea clásica y el arte contemporáneo (Duncan). Así, Wiley realiza una crítica hacia cómo históricamente se enlazó la blanquitud con el poder y el estatus en el género artístico del retrato, negando la posibilidad de que personas con diferentes fenotipos y colores de piel sean representadas (Duncan).

### **Redefinición del retrato occidental en *Ariadne asleep in the island of Naxos* y *Saint Amelie***

Dentro de la historia del arte occidental, los retratos han sido ejes fundamentales durante la Edad Media y el Renacimiento como mecanismos de afirmación de figuras de poder. Como medio de expresión artística, el retrato adquirió sentido psicológico e incluso moral a la hora de reflejar las singularidades humanas. Es así como el arte de retratar a otros seres humanos exteriorizó el ser interior de cada sujeto y buscó un público que le otorgue sentido y valor a su existencia e identidad (Maleuvre).

En la actualidad, la necesidad de representar y valorar a otras personas y/o comunidades ha permitido la proyección de la *otredad* a través de la exposición de su corporalidad e ideas. Este reconocimiento debe ser partícipe de la eliminación de terminologías de origen colonial y opresor, marcadas por historias de discriminación que continúan ejerciendo una privación sistemática de los derechos de diversas alteridades (Deranty). Dentro del mundo del arte, la presencia de artistas como Kehinde Wiley permite apropiarse y redefinir terminologías y prácticas que durante siglos fueron «exclusivas» de grupos de poder hegemónicos, tornándolas en prácticas contestatarias y en entes de resistencia y cambio (Horton y Smith). La consideración e inclusión de la otredad dentro de la representación visual de la cultura estadounidense, a través de obras de arte denunciativo y de resistencia como las de Wiley, refleja la importancia de la identidad colectiva de los diferentes grupos racializados, así como de sus subjetividades.



**Fig. 1.** Bazaud Cloe, *Saint Amelie*, 1842-1843, Chapelle Notre-Dame de la Compassion. [https://inventaire.iledefrance.fr/illustration/IVR11\\_20097500724NUC4A](https://inventaire.iledefrance.fr/illustration/IVR11_20097500724NUC4A)



**Fig. 2.** Kehinde Wiley, *Saint Amelie*, A New Republic, 2014, The Walters Art Museum. <https://www.kehindewiley.com/exhibitions/a-new-republic/C4A>

En *Saint Amelie*, integrada en la exposición *A New Republic* —realizada del 20 de febrero al 24 de mayo de 2015 en el Museo de Brooklyn en Nueva York, junto a más de 60 pinturas y esculturas realizadas desde 2006—, Wiley cuestionó la concepción de raza y género, así como las maneras y políticas de representación del arte clásico del retrato, y con esto, promovió una reimaginación de la historia (ver figs. 1 y 2). En su arte, Wiley conjuga un proceso colaborativo con los sujetos representados y critica la falta de representación de pieles de color, especialmente negras, y a la objetivación de las mujeres. A través de técnicas de retrato europeo y la apropiación de cuadros clásicos, representa a personas negras de la contemporaneidad en lugar de personajes blancos provenientes de la aristocracia (Brooklyn Museum).

Debido a que el retrato es un mecanismo para mostrar la individualidad humana, en el caso de *Saint Amelie*, Wiley lo utiliza para deconstruir lo sacro y redefinir las nociones de elegancia, orgullo, religiosidad y nobleza. Su transgresión hacia la historia del arte y la representación transforma las percepciones sobre la negritud, pero especialmente la forma en la que históricamente ha sido visibilizada. El cuerpo negro observado juega con la iluminación y, como parte de una población históricamente invisibilizada, es posicionado en la luz como símbolo de lo etéreo y lo divino. En contraposición con el vitral original en el que se basa Wiley (ver fig. 1), la nueva *Saint Amelie* refleja una especie de ambigüedad en su género, que no es dictaminador dentro de la obra, sino que fluye a través de ella. Al igual que en otras de sus obras, la estética cotidiana de vestimentas y peinados afrodescendientes hacen presencia junto a sus *performances* corporales, como comunicadores de experiencias (Kehinde Wiley Studio; PRI/PRX The World).

En yuxtaposición con su fondo intenso, colorido y lleno de simbolismos, la figura politiza los mecanismos de representación y se convierte en una herramienta de empoderamiento que no depende de estrategias asimilacionistas. En esta obra, y en la exposición en su totalidad, se puede decir que Wiley pone en valor religiosidades afro y sus maneras de existir dentro de sus cuerpos y espacios. Wiley transforma el retrato pictórico y reclama cambios en los sistemas de representación, además, construye estereotipos en torno a la cultura popular afrodescendiente en EE. UU (Kehinde Wiley Studio; PRI/PRX The World).

En *Ariadne asleep in the island of Naxos* de 2022 (ver fig. 4), integrada dentro de la exposición *An Archeology of Silence* —expuesta en el Museo de Bellas Artes de San Francisco desde marzo a octubre de 2023 junto a pinturas y esculturas realizadas desde 2008—, Kehinde Wiley muestra historias no contadas por vidas cegadas por la violencia proveniente del racismo sistémico y el biopoder (del que nos habla Foucault en 1976) y la necropolítica estatal (teorizada por Mbembe en 2011), que exponen a estas poblaciones y las convierten en desechables y sacrificables bajo el pretexto del bien de la ciudadanía y el país. Como dijo Wiley al presentar la exposición: «[...]The archaeology I am unearthing: The spectre of police violence and state control over the bodies of young Black and Brown people all over the world» (2023). Es así como, *Ariadne asleep in the island of Naxos* (ver fig. 4) critica la adhesión del arte al racismo estructural de las sociedades occidentales, que ha excluido a artistas afroamericanos e invisibilizado por siglos a poblaciones no blancas (Kehinde Wiley Studio; PRI/PRX The World).



**Fig. 3.** Vanderlyn John, Ariadne asleep in the island of Naxos, 1825-1826, Joseph Harrington Jr. Collection. <https://community.artauthority.net/work.asp?wid=108328pos=2>



**Fig. 4.** Kehinde Wiley, Ariadne asleep in the island of Naxos, An Archeology of Silecne, 2022, Fine Arts Museum of San Francisco. <https://www.kehindewiley.com/exhibitions/2022-2/>

La obra, al igual que toda la exposición, representa a un cuerpo sin vida, reinterpretando la representación clásica de un mártir. Aborda la muerte, los lenguajes de poder y la catarsis social anti racista que emergió en los Estados Unidos, tras el asesinato del afroamericano George Floyd en manos de la policía. Los cuerpos tendidos que aparecen en la exposición emanan un anhelo por la vida, insisten en seguir existiendo, en ser escuchados. Son un reconocimiento de las muertes y vejaciones sufridas por las poblaciones afroamericanas en la historia estadounidense y, a la vez, una muestra de su resiliencia. Kehinde Wiley realiza una reafirmación de las exigencias de la lucha por los derechos civiles de la década de los 60 a la vez que abordada en la contemporaneidad y en su planteamiento sobre la importancia de las vidas negras (Kehinde Wiley Studio; PRI/PRX The World).

## La estetización de la negritud y la cultura popular negra en Wiley

La trayectoria de Kehinde Wiley como artista es una contundente crítica hacia la manera en la que ha sido construida la representación de la negritud; pero también hacia la historia del discurso racial y sus narrativas construidas a lo largo de diferentes periodos históricos desde la colonia, república y contemporaneidad. Esta crítica plantea un recorrido hacia la construcción de una academia y una sociedad antirracista.

Durante la primera etapa histórica del discurso racial, la colonización y la colonia construyeron una imagen de la negritud como «salvaje», «primitiva», mucho más cercana a lo instintivo, a lo animal, con el fin de justificar la esclavitud de poblaciones africanas y el comienzo

del comercio transatlántico de esclavos. Sin embargo, originalmente, la esclavitud no estuvo ligada al color de piel. El término «esclavo» proviene etimológicamente de la palabra «eslavo», y los esclavos registrados antes del siglo xv provenían de otros países europeos (X. Kendi). Fue en 1444, con el primer cargamento de esclavos de Senegambia que llegó a Portugal, que se inventó la concepción de *Negritud*. Después de esto, el color de la piel negra se convirtió en sinónimo de esclavitud debido, en parte, a la dificultad de estas poblaciones de integrarse en las sociedades europeas blancas si lograban escapar de la esclavitud (X. Kendi).

Las prácticas de dominación y opresión fueron justificadas a través de un discurso religioso que, en el caso de Inglaterra, era cristiano. La esclavitud era un designio divino que buscaba la «salvación» de las almas, como lo documenta Gomer. En una Europa ultra religiosa, la brutalidad de la esclavitud fue justificada con el «noble» propósito de la evangelización. La naturalización de las jerarquías coloniales fue cambiando de enfoque con los años a la par de la creciente pérdida de la hegemonía religiosa, y dio paso a nuevas formas de racismo y discriminación en el siglo XIX basadas en aspectos fenotípicos y estéticos (X. Kendi). Como respuesta a esto y a la perduración del racismo en la contemporaneidad, las obras de Wiley pueden apreciarse como una crítica hacia muchas de las formas que adopta el racismo desde su origen más colonial.

*Saint Amelie* (ver fig. 2) se apropia de elementos religiosos como los vitrales presentes en las iglesias cristianas y las representaciones divinas y sacras de mártires al usar un cuerpo y rostro negro. Así, la obra transforma las representaciones hegemónicas de lo divino y lo hermoso como sinónimo de blanquitud, y reconfigura el arte y la historia (Ferreira da Silva, X. Kendi). Pero, el conflicto con la religión se da también como contestación hacia cuatro tipos de racismo: el *racismo científico* o *darwinismo social*, que trasladó planteamientos de la evolución de las especies y la selección natural a la explicación de lo social para posicionar la superioridad racial blanca occidental; el *racismo etnocentrista* de supremacía de un grupo cultural sobre otros; y los racismos *sistémico* y *estético*. En estos últimos se identifica a poblaciones afroamericanas como menos atractivas por su color de piel o fenotipo (Cidón). Wiley cuestiona estos racismos que, en la actualidad, podrían englobarse dentro de un discurso de *racismo aversivo*, que no recurre a la *segregación* pero que asegura la *asimilación* en el sentido de *blanqueamiento* y abandono de la especificidad, para que las poblaciones marginadas sean «aceptadas» e incluidas (Ferreira da Silva; X. Kendi).

En el caso de su crítica hacia el *racismo etnocentrista*, Wiley trabaja con la inclusión de aspectos de cultura popular negra como lo son el hiphop, los cabellos trenzados y los diseños textiles de origen africano, que en el caso de *Saint Amelie* pueden evidenciarse en la vestimenta de la persona retratada y su apariencia informal (ver fig. 2), y en el caso de *Ariadne asleep in the island of Naxos*, en su cabellera trenzada y, también, en su vestimenta cotidiana (ver fig. 4). Wiley también reivindica sus estéticas frente al *asimilacionismo* sin necesidad de colocar atuendos clásicos europeos ni occidentalizar sus cosmovisiones para validarlas. Con respecto al *racismo estético*, Wiley es crítico de la representación que desvirtúa la negritud y la convierte en sinónimo de

«salvaje», «fealdad» y «maldad» para justificar desigualdades materializadas desde el siglo XIX y para solapar intereses de poder político, religioso y económico en contraste con los privilegios de la blanquitud.

Como lo dice X. Kendi en su documental, con la abolición de la esclavitud en EE. UU en 1865, las representaciones visuales cambiaron. En un inicio podían encontrarse los primeros retratos de familias afrodescendientes que comenzaron a reintegrarse a la sociedad, estudiar y a tener capital propio. Ese progreso negro incomodaba a la hegemonía de poder que las élites blancas habían mantenido por siglos. Como respuesta, surgieron grupos extremistas blancos como el Ku Klux Klan que realizaban ejecuciones extrajudiciales de personas negras que consideraban peligrosas. Ante cualquier problemática que surgiera, la culpa siempre la tenía la presencia de un *otro* amenazante. Es así como la violencia racista se convirtió en una virtud a través de los linchamientos que sucedieron con frecuencia entre finales de los siglos XIX y XX, usados como pretexto para eliminar a aquellas personas que trataban de tener movilidad social en la república.

La historia del racismo es la historia del poder hegemónico blanco que por siglos ha tratado de mantener en la marginalidad a ciertas poblaciones para no verse amenazado ni cuestionado. Es por ello que incluso cuando se eliminaron leyes segregacionistas como las de Jim Crow —vigentes desde la década de los 20 hasta los 70— y comenzó a nacer cierta justicia social para estas poblaciones, la imagen del «negro peligroso» continuó siendo presentada en la industria cultural del cine estadounidense. Incluso sin la necesidad de colocar a una persona negra al frente, representaciones como *King Kong* y sus secuestros a mujeres blancas, así lo prefiguran (X. Kendi).

Wiley realiza una deconstrucción de las representaciones estereotipadas como *King Kong*, que aún en la contemporaneidad del siglo XXI siguen limitando derechos civiles a poblaciones afroamericanas, visualizándolas y representándolas como peligrosas. La influencia de estas representaciones es canalizada en represión, exacerbación de la violencia policial y perfilamiento racial de la delincuencia juvenil, así como en la persistencia de grupos como el Ku Klux Klan, resguardados en discursos moralistas sobre el supuesto «mal comportamiento» de poblaciones negras (X. Kendi).

## **Cuerpos que aman libremente y la deconstrucción del género en Wiley**

Las obras de Wiley plantean una crítica viva de las paradojas e incongruencias que giraron en torno a los procesos libertarios en Estados Unidos y a aquellos héroes patrios idolatrados que perpetuaron historias de explotación contra la población afroamericana. Los personajes negros de Wiley vuelven propia la historia y despojan a íconos históricos blancos de sus lugares de poder y superioridad.

En una genealogía de los imaginarios en torno a las poblaciones negras durante la

fundación de EE. UU y la Guerra de Secesión, blancos como Jefferson y Washington, eran esclavistas. Sus discursos de libertad e independencia no condujeron a cambiar modelos de producción económica basados en la explotación de las poblaciones racializadas. Asimismo, en la Guerra de Secesión, abolicionistas como Lincoln, aunque en desacuerdo con el modelo económico esclavista —debido a sus propios intereses de industrialización que ya no requerían trabajo esclavo—, se posicionaron en contra del mestizaje y la igualdad, atados por completo a ideas sobre la inferioridad de las poblaciones que decían liberar (X. Kendi).

Con la creación del mito del «negro violador» tras la abolición de la esclavitud, se estableció una supuesta amenaza hacia el bastión heteropatriarcal de la sociedad blanca estadounidense, que era el tutelaje y protección de cualquier daño hacia «sus» mujeres (Butler). En consecuencia, los linchamientos y demás expresiones de violencia racista terminaron por reprimir por completo cualquier tipo de libertad corporal de las poblaciones negras, limitando su movilidad, y arrinconándolas a través del terror (X. Kendi). Se negó el derecho a la vida libre a estas poblaciones marginalizadas «[...]despojándolas de sus derechos, negando su realidad, restringiendo libertades básicas, participando en formas desinhibidas de odio racial para controlar, degradar, caricaturizar, patologizar y criminalizar» (Butler 17). Y es así como aún en la actualidad «el odio se fomenta y se racionaliza a través de la rectitud moral» (Butler 17). Ahora bien, si la experiencia esclavista para los hombres negros fue atroz, para las mujeres resultó incluso más devastadora debido a la intersección entre la discriminación racial y las desigualdades de género que derivó también en violencia sexual hacia las mujeres afroamericanas (X. Kendi).

Siguiendo a Beauvoir, la biología solo adquiere valor al ser interpretada culturalmente e insertada en un orden simbólico. Así, las representaciones discriminatorias en contra de las mujeres negras durante y después de la colonia fueron un mecanismo de afianzamiento de la esclavitud y de regulación corporal que determinaba a quién pertenecía cada cuerpo. El funcionamiento de estas representaciones como mecanismos de control corporal funcionaban especialmente culpabilizando a las mujeres negras de los mismos comportamientos violentos que eran perpetrados en su contra.

Poco antes de la abolición de la esclavitud en EE. UU, los cuerpos femeninos negros fueron víctima no solo de violencia sexual, sino también fueron utilizados dentro de laboratorios para el desarrollo de la medicina moderna, especialmente en campos como la ginecología (Kendi). Acompañando las ideas de Fernández Guerrero, al ser el cuerpo un lugar donde se dan muchas de las luchas sexuales y sociales de la vida, en él se dictaminan convencionalismos y limitaciones.

Con esto en mente, podemos ver en estas dos obras de Wiley (fig. 2 y fig. 4) su aporte a la deconstrucción de las narrativas de género que giran en torno a los cuerpos negros, constantemente objetivados y sobresexualizados, y tradicionalmente representados como objetos legalmente violables y sacrificables. *Ariadne asleep in the island of Naxos* es una crítica directa a este tipo de descorporeización y enajenación de lo corpóreo que vivieron las mujeres en el periodo colonial, con sus cuerpos siendo frecuentemente mercantilizados y vejados. Mientras que *Saint Amelie* realiza una especie de sátira a la manera en la que los nombres han sido encadenados a reflejar géneros específicos, y hace también una crítica al despojo de la afectividad de los hombres negros durante la esclavitud por ser tratados como cuerpos ultrasexualizados y bestiales. Las representaciones sobre lo femenino en Wiley se apartan de la objetivación o sobreerotización de los cuerpos de mujeres afroamericanas, las retrata en posturas altivas, en primeros planos, posiciones en que históricamente no han sido representadas en el mundo del arte occidental y en las que, por lo general, han estado hombres blancos (X. Kendi).

Los cuerpos negros, sus experiencias y sensibilidades son parte importante de la crítica de Wiley en sus obras. Su abordaje de masculinidades, feminidades y diversidades sexogenéricas no depende de etiquetas para nombrarlas. Se mueve en un espacio del género mucho más fluido, menos *encasillante* que permite su expresión a través de performances corporales y movimientos (Brooklyn Museum).

Ante la ola histórica de odio, Wiley plantea un «repensar» de las maneras en las que las poblaciones blancas han determinado el valor humano de otras poblaciones a través de constructos de género y raciales basados en estereotipos. Sus obras muestran a personas negras que viven libremente sus corporalidades, sus expresiones de género y sus especificidades a través de la eliminación absoluta de la *salvajización* característica de las representaciones blancas racistas. Son obras donde el género es una especie de columna vertebral de las identidades representadas, al que es imposible desligar de sus otras interseccionalidades étnicas y raciales. Son obras que destruyen el miedo y la represión a través de las miradas seguras y transparentes de sus personajes retratados, y reafirman el derecho de amar, vivir y existir libremente en lo corpóreo y lo espiritual (Butler).

## **Repensar la actualidad. El antirracismo y la teoría queer en Wiley**

En la contemporaneidad, muchos teóricos antirracistas como Kendi y Ferreira da Silva sostienen que la *negritud* debería liberarse por completo de las formas de construcción de conocimiento hegemónicas occidentales. Plantean que esta debería ser crítica de la razón occidental; el universalismo que históricamente ha protegido y ocultado la violencia racial; y su historia de complicidad ante la esclavitud como legitimadora de la división eugenésica entre poblaciones y el surgimiento del racismo y la discriminación. Este llamado al cuestionamiento crítico de la razón occidental está justificado en el

hecho de que debido a ella, el trato que recibieron las poblaciones negras en EE. UU fue el de ser consolidados y registrados como objetos y mercancías (Ferreira da Silva; Kendi).

Por ello, la búsqueda de nuevas maneras de hacer conocimiento sería, en sí misma, una forma de desautorizar la violencia racial. Los estudios antirracistas, según Ferreira da Silva, «[...] target the very mode of representation, and its philosophical assumptions, that provides those meanings to Blackness—and its signifiers» (81). En sintonía con estas ideas, *Saint Amelie* y *Ariadne asleep in the island of Naxos*, hacen una exigencia y reclamo de una reparación íntegra de las personas afectadas por las estructuras y dinámicas coloniales expropiadoras y esclavistas, y exigen la reconstrucción de la historia de las relaciones humanas lejos de la violencia, disputas de poder y dominación. Otra concepción que Wiley representa es la de repensar el acto de categorizar tiempo y espacio para poder ver más allá de las estructuras hegemónicas y universalistas occidentales, a través de la recuperación de prácticas culturales propias de las poblaciones discriminadas (Ferreira da Silva).

El antirracismo planteado por Ferreira da Silva y X. Kendi, y graficado por Wiley, es un llamado a *des-pensar* el mundo y a desestructurar los principios de diferencia segregacionista que muchas veces siguen presentes en las sociedades multiculturales contemporáneas. Ante las representaciones arquetípicas de lo humano, las obras de Kehinde Wiley pueden ser entendidas desde las ideas de Ferreira da Silva sobre la autoconciencia como precursora de la emancipación, ya que permiten a las poblaciones discriminadas e invisibilizadas dejar de ser objetos del sistema mundo para convertirse en sujetos libres y decoloniales (Ferreira da Silva).

Los planteamientos de pensadores antirracistas, por lo tanto «[...] demands for nothing less than decolonization—that is, a reconstruction of the world...Decolonization requires the setting up of juridico-economic architectures of redress» (Ferreira da Silva 85). En una sociedad cuya historia colonial delimitó que las Bellas Artes y lo intelectual debían pertenecerles y representar únicamente a las élites blancas, artistas como Kehinde Wiley reimaginan lo epistemológico y muestran dignamente a las poblaciones marginadas y, con esto, destruyen los estereotipos que las rodean y las convierten en símbolos de «retroceso» y «bestialidad» (Ferreira da Silva).

En el caso de los estudios de género, teóricas como Richard, Butler y Bradley, analizan la interseccionalidad de las marginalidades negras entre la racialidad y el heteropatriarcado. Establecen la existencia de un determinismo biológico creador de mitos sobre identidades «esencia» que, de manera universalista, niegan las demás experiencias y su valor dentro de la historia. Es así como Irigaray plantea la teoría de lo fluido como un desplazamiento de las estructuras impositivas y una libre movilidad de los diversos géneros, entendidos como mutables y en constante transformación. Cuestiones así se reflejan en las dos obras de Wiley, en su falta de etiquetas en las pinturas sobre la sexualidad o

género de sus personajes retratados, cuyas corporalidades y performances de género son ambiguos y en constante recorrido por los diversos matices de lo femenino y lo masculino, con su apertura a la heterogeneidad y multiplicidad. Siguiendo las ideas de Richard, el cuerpo es una «[...]primera superficie a reconquistar (a descolonizar) mediante una autoerótica...» (137); por lo que los cuerpos en las obras de Wiley están en constante experimentación fenomenológica, exaltados de manera erótica y sublime, sin caer en la sobresexualización de estas poblaciones sino más bien en la conversión de estas sexualidades en algo bello, en una experiencia compartida pero subjetiva de autoconocimiento (Butler; Ferreira da Silva).

Wiley realiza una crítica hacia la vigilancia y el control de los cuerpos, ofrece una reconceptualización de la masculinidad como una respuesta hacia la violencia racial y homofóbica. La suavidad con la que sus personajes masculinos se desenvuelven se contraponen al endurecimiento obligatorio al que fueron sometidos los cuerpos esclavos en su búsqueda de resistencia y supervivencia. En su nueva representación, se transforma la historicidad negra, que puede ser entendida como un quiebre en las categorizaciones utilizadas para moldear los cuerpos, para el surgimiento de nuevas alternativas y modos de ser, conceptualizada como *transsubstancialidad* (Ferreira da Silva). Es así como estas obras abren camino hacia nuevas representaciones que no «llaman la atención» por ser una *espectacularización* del dolor encerrado en los cuerpos negros, sino un homenaje al mismo y una sanación de heridas históricas (Bradley; Ferreira da Silva; Butler).

Las reflexiones de género que giran en torno al cuerpo y a los procesos excluyentes y violentos que quedan grabados en el mismo, muestran el recorrido hacia la sanación, a través del análisis de la historia queer de los cuerpos negros y su relación con el tacto. Y es así como las obras de Wiley pueden ser entendidas desde los planteamientos de Bost: «[...] Black “erotohistoriography” in which consensual erotic touch might bring the viscera of blackness to the surface, producing a sense of history that is felt on black flesh as ecstasy. This touch of history exposes the capacities of black flesh to be affected in ways other than the pornotrope of captive sexuality» (101).<sup>1</sup>

Dentro de una historia de dolor, violencia sexual y racial reflejada en el contacto con el cuerpo, esta reinterpretación y validación de las sensaciones de los cuerpos a lo largo de procesos de autoconocimiento puede convertirse en una reimaginación del tacto, antes ligado al dolor, como un nuevo toque de la historia: delicado, cuidadoso y de reparación (Fernández Guerrero).

---

<sup>1</sup> [...] «Erotohistoriografía» negra, en la que el contacto erótico consensuado podría sacar a la superficie las vísceras de la negritud, generando una sensación de historia que se siente en la piel negra como éxtasis. Este contacto con la historia expone la capacidad de la piel negra para ser afectada de maneras distintas a la pornotropía de la sexualidad cautiva (Bost 101).

Tanto los estudios de género y queer como los antirracistas, pueden ser entendidos como teorías de la ausencia, como críticas hacia la omisión y exclusión de los ámbitos de poder, políticos y de decisión de estas poblaciones históricamente marginadas. Y es así como las obras de Wiley son, precisamente, una crítica hacia la ausencia de una representación estética y ética de los cuerpos negros en la historia del arte y en la historia humana occidental. Tal como dijo Bost: «Within the context of black tradition, queerness is felt on the body as a history of “Hurt.” What remains unimaginable is that the body that refuses to be held by that history—the limp-wristed black body—can open onto temporalities felt as love» (105)<sup>2</sup>. Las obras de Wiley reflejan cuerpos expropiados y vulnerados que sanan, entregan amor y sienten. Sus obras construyen nuevos imaginarios a partir de experiencias compartidas y transmitidas, capaces de redefinir lo identitario y deshacer los sesgos y estereotipos (Fernández Guerrero).

## Conclusiones

Kehinde Wiley es un artista afroamericano de gran relevancia en la contemporaneidad que contribuye, a través del arte, a la creación de una sociedad antirracista e incluyente de las diversidades sexogénéricas negras en Estados Unidos. En *Saint Amelie* y *Ariadne asleep in the island of Naxos*, la negritud afroamericana, su libertad para amar y vivir sus corporalidades y sexualidades, es enaltecida.

Su trabajo deconstruye la historia racista de occidente, especialmente de EE. UU, a través de la reivindicación de la cultura popular negra y una deconstrucción del género en las intersecciones con la construcción de la «raza» desde posicionamientos queer y antirracistas. Así, nos conduce hacia nuevas sensibilidades y maneras de ver y hacer la historia, de amar y de vivir la sexualidad negra.

La crítica de Wiley es, precisamente, direccionar el arte contemporáneo hacia una ruptura con la historia del arte occidental y el retrato naturalista pautado por una predominancia blanca, para crear un espacio de reconstrucción y de reparación histórica de dinámicas racistas, discriminatorias y violentas sufridas por poblaciones afroamericanas.

Sin embargo, podría decirse que la historia del discurso racial, el sistema representacional y la histórica exclusión de poblaciones racializadas, hacen compleja la tarea de artistas alineados al antirracismo y lo queer de transformar las sociedades en las que viven desde su núcleo.

---

<sup>2</sup> «En el contexto de la tradición negra, la rareza se siente en el cuerpo como una historia de “dolor.” Lo que sigue siendo inimaginable es que el cuerpo que se niega a ser aferrado por esa historia —el cuerpo negro de muñecas flácidas— pueda abrirse a temporalidades sentidas como amor» (Bost 105).

## Referencias

- Bost, Darius. « Sensing History's Hold. Touch and Black Queer Representation after Moynihan». *A Journal of Women Studies*, vol. 42, no. 1, 2021, pp. 92-108. <https://www.jstor.org/stable/27127892>.
- Butler, Judith. ¿Quién teme al género? Paidós, 2024.
- Bradley, Rizvana. «Introduction: Other Sensualities». *Women and Performance*, vol. 24, no.2-3, 2014, pp. 129-133. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2014.976494>.
- Brooklyn Museum. «Kehinde Wiley: A New Republic». YouTube, publicado por Brooklyn Museum, 20 de mayo de 2015, [www.youtube.com/watch?v=dHx4lFPqPiI](http://www.youtube.com/watch?v=dHx4lFPqPiI).
- Cidón, Mireya. «¿Qué es el racismo? Tipos y significados». Amnistía Internacional, 21 de marzo de 2024, [www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/que-es-el-racismo-tipos-y-significados/](http://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/que-es-el-racismo-tipos-y-significados/).
- Deranty, Jean-Philippe. «Jacques Rancière's Contribution to the Ethics of Recognition». *Political Theory*, vol. 31, no. 1, 2003, pp. 136-156, [www.jstor.org/stable/3595663](http://www.jstor.org/stable/3595663).
- Duncan, Alexandra. «Kehinde Wiley Overview and Analysis». *The Art Story*. [www.theartstory.org/artist/wiley-kehinde/](http://www.theartstory.org/artist/wiley-kehinde/).
- «Ensemble de 17 verrières - Chapelle Notre-Dame de la Compassion (Chapelle royale Saint-Ferdinand)». Région Île de France, [inventaire.iledefrance.fr/illustration/IVR11\\_20097500724NUC4A](http://inventaire.iledefrance.fr/illustration/IVR11_20097500724NUC4A).
- Fernández Guerrero, Olaya. *Eva en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. UMA, 2012.
- Ferreira da Silva, Denise. «Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World». *The Black Scholar*, vol. 44, no. 2, 2014, pp. 81-97. [www.jstor.org/stable/10.5816/blackscholar.44.2.0081](http://www.jstor.org/stable/10.5816/blackscholar.44.2.0081).
- Fine Arts Museum of San Francisco. «How Kehinde Wiley is reshaping the monumental». YouTube, publicado por Fine Arts Museum of San Francisco, 17 de marzo de 2023, [www.youtube.com/watch?v=wiQTI8Dz3j8](http://www.youtube.com/watch?v=wiQTI8Dz3j8).
- Foucault, Michael. *Defender la sociedad*. Fondo de cultura económica, 1976.

Gomer, Justin. «Reviewed Work(s): Stamped from the Beginning: The Definitive History of Racist Ideas In America by Ibram X. Kendi». *The Register of the Kentucky Historical Society*, vol. 115, no. 3, 2017, pp. 421-424, [www.jstor.org/stable/44981223](http://www.jstor.org/stable/44981223).

Horton, Jessica L. y Cherise Smith. «The Particulars of Postidentity». *American Art*, vol. 28, no. 1, 2014, pp. 2-8, [doi.org/10.1086/676623](https://doi.org/10.1086/676623).

Kehinde Wiley Studio. «An Archeology of Silence». [www.kehindewiley.com/exhibitions/2022-2/](http://www.kehindewiley.com/exhibitions/2022-2/).

Kendi, Ibram X. «Special Issue Editor's Introduction Nationalizing Resistance: Race and New York in the 20th Century». *New York History*, vol. 95, no. 4, 2014, pp. 537-542. [www.jstor.org/stable/newyorkhist.95.4.537](http://www.jstor.org/stable/newyorkhist.95.4.537).

director. *Stamped from the Beginning*. Netflix, 2003.

Maleuvre, Didier. «Rembrandt, or the portrait as encounter». *Imaging Identity: Media, memory and portraiture in the digital age*, editado por Melinda Hinkson, ANU Press, 2016, pp. 15-36. [www.jstor.org/stable/j.ctt1rrd7ms.7](http://www.jstor.org/stable/j.ctt1rrd7ms.7)

Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Melusina, 2011.

Prater, Page y Rachel May Smith. «Double: Seeing Double: Kehinde Wiley's Portraits». *Art Education*, vol. 68, no. 6, 2015, pp. 46-53, [www.jstor.org/stable/45239774](http://www.jstor.org/stable/45239774).

PRI/PRXTheWorld. «Kehinde Wiley: "Silas vidas de los negros importan, entonces también merecen aparecer en las pinturas"». *Global Voices*, [es.globalvoices.org/2016/12/11/kehinde-wiley-re-imagina-los-retratos-antiguos-porque-si-las-vidas-de-los-negros-importan-entonces-tambien-merecen-aparecer-en-las-pinturas](https://es.globalvoices.org/2016/12/11/kehinde-wiley-re-imagina-los-retratos-antiguos-porque-si-las-vidas-de-los-negros-importan-entonces-tambien-merecen-aparecer-en-las-pinturas).

Richard, Nelly. «¿Tiene Sexo La Escritura?». *Debate Feminista*, no. 9, 1994, pp. 127-139, [doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755](https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755).

Vanderlyn, John. *Ariadne Asleep on the Island of Naxos*. Artauthority community. <https://community.artauthority.net/work.asp?wid=108328&pos=2>. Accedido el 6 de julio de 2025.



---

á

**Literatura**

Literature

**De *locus amoenus* a *locus horridus* en dos imágenes al interior de un museo imaginario: «Fotos» de Rodolfo Walsh y «Apocalipsis en Solentiname» de Julio Cortázar**

From *locus amoenus* to *locus horridus* in two images within an imaginary museum: «Fotos» by Rodolfo Walsh and «Apocalipsis en Solentiname» by Julio Cortázar

**Mateo Febres Guzmán**  
mateofebres@hotmail.es  
Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina  
**Fecha de envío:** 07/03/2025  
**Fecha de aceptación:** 04/07/2025  
**DOI:** <https://doi.org/10.18272/anima.v5i.3813>



## Resumen

El presente artículo analiza las nociones de *locus amoenus* y *locus horridus*, pertenecientes a la tradición crítica que estudia los cruces entre artes visuales y representación literaria, así como el concepto de *museo imaginario* propuesto por Malraux. A través de estos, el artículo examina la relación entre imagen fotográfica y literatura en dos relatos argentinos: «Fotos» de Rodolfo Walsh y «Apocalipsis en Solentiname» de Julio Cortázar, con el objetivo de discutir la posibilidad de incluir dos nuevas imágenes —inscritas una en cada texto— al interior del *museo imaginario* de la literatura argentina de segunda mitad del siglo xx.

## Palabras clave:

*locus amoenus*, *locus horridus*, museo imaginario, literatura argentina, fotografía, crítica literaria

## **Abstract**

This article examines the concepts of *locus amoenus* and *locus horridus* —both part of the critical tradition that reads the crossroads between visual arts and literary representation—, alongside Malraux's concept of *musée imaginaire*. Through this framework, the article examines the relation between photographic image and literature in two Argentine short stories: Rodolfo Walsh's «Fotos» and Julio Cortázar's «Apocalipsis en Solentiname». The goal of this analysis is to ponder the potential inclusion of two new images —one from each work— within the galleries of this *musée imaginaire* of Argentine literature from the second half of the twentieth century.

## **Keywords:**

*locus amoenus, locus horridus, musée imaginaire, Argentine literature, photography, literary criticism*

A Catalina Sverlij y Pablo Unda

La posibilidad de incluir nuevas imágenes en el *museo imaginario* —inscrito en la figuración de imágenes y representaciones literarias, pensada inicialmente por André Malraux (1901-1976) y observada por diversos trabajos críticos especializados en los puntos de encuentro entre literatura y artes visuales— habilita un trabajo experimental interesante para pensar la imaginería que confiere una amplia cantidad de textos desde la Antigüedad hasta nuestros días. Pienso, por ejemplo, en la escritura de un paisaje, «ladera de un valle por cuyo fondo corre un *oued*» (Barthes, «De la obra al texto» 90), del que Roland Barthes (1915-1980) se sirve para ilustrar lo que él concibe bajo el concepto de *texto* en su célebre ensayo de 1971, «De la obra al texto». O en las tesis inscritas en «Sobre el concepto de historia» de Walter Benjamin (1892-1940), acaso el sitio canónico por excelencia para pensar el concepto de ruina, en donde, valiéndose del *Angelus novus* de Klee, describe los «vientos huracanados» que tras de sí han dejado el paisaje de la devastación que es la historia, en tanto que colección de ruinas cuya visibilidad, para el historiador materialista (que mira hacia atrás, como el ángel de Klee), es solo asequible tal como esta relampaguea en un instante de peligro (Benjamin, «Sobre el concepto de la historia» 136).

Benjamin se anticipa a la noción del *museo imaginario* de Malraux con sus aportes teóricos e históricos sobre la fotografía,<sup>1</sup> donde desarrolla el concepto de aura y su disminución o destrucción, que acontece para la obra de arte con su reproducción técnica. El concepto de Malraux se presenta como el desafío de ampliar los muros del museo físico, y cifra su origen, precisamente, en la aparición de la imagen fotográfica capaz de reproducir las obras que su interior alberga. Malraux sostiene que «porque se ha abierto un Museo Imaginario, que va a llevar al extremo el incompleto cotejo impuesto por los auténticos museos (...) las artes plásticas han inventado su imprenta» (17), la fotografía. El museo imaginario, archivo de imágenes descontextualizadas y accesibles por medio de la reproducción fotográfica, aparece como un espacio de metamorfosis y de una desterritorialización que arranca a las obras de arte de su contexto original y las coloca en un nuevo espacio de carácter visual, mental y portátil. Este nuevo espacio que abre el museo imaginario presenta, entonces, la posibilidad de expandir el acervo museístico y albergar imágenes nuevas de obras antiguas,<sup>2</sup> susceptibles de una nueva forma de ser pensadas y comparadas sin límites temporales o espaciales; una posibilidad con la que el museo físico, por su materialidad, no cuenta.

<sup>1</sup> Dispuestos sobre todo en sus ensayos «Pequeña historia de la fotografía» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Ambos figuran en el volumen *Discursos interrumpidos*. Véase: Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Planeta, 1994.

<sup>2</sup> Benjamin cita, en su «Pequeña historia de la fotografía», al fotógrafo y pintor húngaro László Moholy-Nagy: La mayoría de las veces las posibilidades de lo nuevo quedan lentamente al descubierto por medio de formas antiguas, de antiguos instrumentos y sectores expresivos, que están en el fondo arruinados cuando lo nuevo aparece, pero que, bajo la presión de la novedad inminente, cobran una floración eufórica (79).

A diferencia de Benjamin, la posibilidad de la reproducción técnica de la obra de arte que representa la fotografía está dada bajo un signo positivo en Malraux. Mientras que para Benjamin «lo que se atrofia en la época de la reproducción técnica es el aura de la obra de arte» («La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» 89), la mirada de Malraux sobre el museo imaginario reconoce en la reproducción fotográfica una función emancipatoria respecto de la obra de arte en tanto que al interior de este se dispone «de más obras importantes de las que podría contener el mayor museo» (17). Ambos coinciden en que la fotografía representa una transformación radical para la experiencia estética, y en el carácter democratizador de la reproducción técnica por medio de la imagen fotográfica (en la medida en que la reproducción del arte lo acerca a las masas). Es en el valor que a ella le asignan, como se ha visto, en donde discrepan.

El recurso y la remisión de la literatura hacia una imaginería textual enclavada en el paisaje y en la pintura, tal como sugiere Ana Lía Gabrieloni, nos lleva a pensar las instancias de cruce entre literatura y artes visuales al interior del museo imaginario (Gabrieloni, «Nuevas imágenes y conceptos para repensar la naturaleza de las representaciones de la naturaleza» 79). En él coexisten jardines y ruinas, plantas salvajes, bosques a oscuras, naturalezas muertas, franjas de orilla de mar que traen de vuelta los restos materiales de la descomposición humana y del discurso antropocénico orientado hacia la idea del progreso neoliberal y el avance tecnológico que, partiendo y culminando en Hiroshima, nos devuelven hacia una noción benjaminiana de la historia como una ruina potencial en el presente. Ruina que, «originando una serie de imaginería a la cual aportará sustancialmente la literatura del siglo xx» (Gabrieloni 79), habilita la posibilidad de ampliar las galerías de ese museo imaginario dentro del cual pensamos estos paisajes anclados en las líneas fronterizas entre literatura e imagen.

La tentativa de pensar a la literatura como un acervo textual capaz de esta ampliación, que implica considerar la función museística de la literatura en la cultura visual (Gabrieloni, «La literatura como museo: los jardines entre la naturaleza y la historia» 43), es uno de los vértices teóricos que en el presente trabajo enmarcan la posibilidad de adaptar experimentalmente el concepto de Malraux a dos textos concretos que llevan en su núcleo imágenes fotográficas inverificables en la historia material de la fotografía o la pintura.

Con el objetivo de proponer la lectura planteada, me gustaría retomar los tópicos literarios de *locus horridus* y *locus amoenus*. El primero se refiere a un lugar que inspira temor, en donde generalmente la naturaleza ha sido librada a su arbitrio, pero que, en el plano de la sensibilidad, deviene lugar horrible (45), sombrío, amenazante y peligroso. El segundo refiere a su contrario: un lugar idílico e idealizado, placentero y con posibles

reminiscencias edénicas.<sup>3</sup> Ambos tópicos pertenecen a la tradición crítica que se ocupa del diálogo entre literatura y artes visuales, y ocupan un lugar importante en la lectura de los relatos que aquí se plantea.

Así como los ejemplos citados de Barthes y Benjamin, en donde la relación dialéctica de la representación de la naturaleza o las artes visuales por la palabra escrita es llevada hacia cumbres interesantes, son varios los momentos en la literatura del siglo xx donde este entrecruzamiento es llevado hacia lugares de interés como para considerar su inclusión en nuevas galerías del museo imaginario (por su naturaleza, siempre inacabado), en que se inscriben estas mutuas deudas y estos cruces a partir de la literatura del pasado siglo. En lo que concierne a la literatura argentina de segunda mitad del siglo xx, es posible encontrar, por ejemplo, en la relación de Saer con la pintura y de Puig con el cine<sup>4</sup> dos de esos momentos interesantes que se prestan para el abordaje de la dialéctica antes descrita.

Me interesa, sin embargo, dedicar las siguientes páginas a la fotografía, y más concretamente, al lugar central que la imagen fotográfica ocupa en distintos paisajes para configurar *loci horridi* y *loci amoeni* como fuerzas internas que movilizan dos relatos argentinos: «Fotos» de Rodolfo Walsh (1927-1977) y «Apocalipsis en Solentiname» de Julio Cortázar (1914-1984). Ambos textos se presentan como lugares privilegiados para pensar estas cuestiones, y en ellos se inscriben imágenes poderosas que, ampliando el repertorio tradicional de los *loci horridi*, se pueden considerar al interior del museo imaginario del siglo xx en la literatura argentina.

Con respecto al texto de Walsh, me interesa trabajar con el concepto de *imagen como dialéctica en suspenso* o *imagen dialéctica* aportado por Benjamin, para pensar de inicio algunas de las tentativas que movilizan al cuento y, posteriormente, detenerme en la gestión de un paisaje concreto: el de una laguna que conforma, en un primer momento, el lugar predilecto de la infancia del protagonista del relato —Mauricio—, y que luego será, deviniendo *locus horridus* a través de la fotografía, el paisaje de fondo cuando este se suicida, ideando una técnica que une, mediante un piolín, el disparador de la cámara con el gatillo de la pistola. De esta manera, propongo analizar, a través de la cambiante descripción del espacio rural de la laguna, cómo el lugar familiar se *desfamiliariza* y deja

---

<sup>3</sup> Ernst R. Curtius (1886-1956), filólogo y crítico, define el *locus amoenus* como «un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el sople de la brisa» (280). Para una indagación histórica alrededor de este paisaje ideal, véase el capítulo x de: Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media Latina*, vol. I. Fondo de Cultura Económica-España, 1955.

<sup>4</sup> En su curso sobre Saer, Beatriz Sarlo ofrece un punto de vista contrapuesto: «muchos de sus principios constructivos son préstamos, relaciones ya no intertextuales sino interdiscursivas entre el cine y la literatura» (*Clases de literatura argentina* 244).

tras de sí las marcas de la irrupción de lo siniestro. Marcas que quedan inscritas en la fotografía del suicidio, y hacen de ese mismo paisaje idílico un lugar de horror.

En el segundo relato, «Apocalipsis en Solentiname», me interesa describir un movimiento semejante, partiendo de los mismos conceptos de *locus amoenus* y *locus horridus* —inscritos en el paisaje del archipiélago de Solentiname en Nicaragua— para analizar cómo el tránsito de un *locus* a otro deviene materia del relato y signatura de lo fantástico en el cuento de Cortázar, atendiendo al rol que juega en él la pintura fotografiada. Para ello, propongo contraponer las imágenes fotografiadas del horror latinoamericano que se hacen visibles en el texto con la descripción del archipiélago.<sup>5</sup> Una vez desplegado el análisis, quiero anotar la posibilidad de que los paisajes fotografiados que se desprenden de ambas narraciones —dos *loci horridi* ubicados en el centro de ambos textos— puedan figurar como nuevas inclusiones en las galerías fotográficas del museo imaginario con el que se producen sentidos críticos a la hora de entablar un diálogo entre literatura y artes visuales en la frontera entre imagen y texto, que convoca al presente trabajo.

## «En aquel islote lejano apareció una vez un paisano muerto»

Puesto que en la inherente contradicción que connota el concepto de una imagen dialéctica radica su potencia, no es una frivolidad añadir que se trata de un concepto que atraviesa la obra de Benjamin y que, al mismo tiempo, quedó inconcluso, esbozado en el «Konvoluto N» de su *Libro de los Pasajes*, en los siguientes términos:

No es que lo pasado arroje luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad (...) Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación (464-468).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Así como la que hiciera el poeta Ernesto Cardenal, uno de los personajes del cuento, en el segundo tomo de sus memorias, *Las ínsulas extrañas*.

<sup>6</sup> Se podría decir que una formulación sintetizada de la imagen dialéctica se encuentra también, entre otros textos, en la Tesis V de «Sobre el concepto de historia». Adicionalmente, en uno de sus ensayos sobre Walter Benjamin, Sarlo sostiene:

El presente (el capitalismo) tiene siempre un carácter enigmático y crítico. No es la historia el único enigma, sino la configuración actual que se manifiesta desarticulada como una pesadilla. Su forma de conocimiento es la imagen dialéctica. Entre estos dos extremos trabajó Benjamin: el de la manifestación de la historia como paisaje en ruinas, y el de su conocimiento por medio de una escritura que fuera capaz de construir una imagen en tensión, contradictoria precisamente porque en ella también deben articularse los extremos de la materialidad con los del significado (*Siete ensayos sobre Walter Benjamin* 50).

Si bien la propuesta de leer a Walsh desde Benjamin puede abarcar diversos aspectos, sostengo aquí que «Fotos» ilustra el concepto de imagen dialéctica en dos niveles. En un primer nivel, las condiciones están dadas por el cuento para leer su escena final —el suicidio fotografiado del protagonista en la laguna de su infancia— y la fotografía que de ese final emerge en calidad de residuo (o ruina de un gesto, para decir con Benjamin), como una tentativa escrituraria de capturar una imagen dialéctica, tal como esta fue pensada por el filósofo berlinés. Al analizar el relato de Walsh, Ricardo Piglia ofrece una reflexión que respalda esta lectura:

Mauricio, el fotógrafo de “Fotos”, lleva al límite la ilusión de captar el acontecimiento mientras sucede, capturar en el presente la fugacidad de lo real. En el final, cuando fotografía su suicidio en la laguna del pueblo, puede por fin fijar el aura de la experiencia o, en todo caso, retratar la nostalgia de lo vivido en el lugar mágico de la infancia (...) donde el sentido de la vida parece haberse detenido. La foto reproduce esa suerte de suspensión de la temporalidad, el instante puro de la epifanía (175).

En un segundo nivel, que es simultáneo al primero, está la posibilidad de que, al leer el relato a la luz de ese suicidio fotografiado, sea la misma narración y la forma en la que está construida —a partir de un coro de voces, como bien observó Piglia, o una constelación de fotografías instantáneas, para efectos de este trabajo— la que emerja bajo el signo de una imagen dialéctica.

Al elegir fotografiar su suicidio con la laguna de su infancia como paisaje de fondo, la imagen dialéctica se presenta como una tentativa de escritura. Su sentido apuntaría a articular la vida entera del Mauricio artista en tensión con la normatividad represora del mundo social que lo rodea. La conjunción entre la imagen dialéctica y el carácter destructivo<sup>7</sup> del protagonista se hace visible en el capítulo 18 en relación al problema del artista y su espacio en la sociedad cuando su narrador, llamado Negro, cuenta que su amigo Mauricio ha decidido dedicarse al arte:

Parecía tan saludable, tan asentado, y ahora se le ha colado adentro algo irreparable. Un imperceptible movimiento interior, un resorte que se mueve, que descubre una abertura y en el acto la cierra, pero por esa abertura, ese descuido del alma, entra algo insaciable y destructor (Walsh 35 – 36).

---

<sup>7</sup> Otro concepto benjaminiano en el que, para efectos del presente trabajo, no voy a profundizar por ahora, pero cuya lectura es sin duda productiva para el análisis de la construcción del protagonista de este relato. Véase: Benjamin, Walter. «El carácter destructivo», *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Planeta, 1994.

Este tipo de indicios, que están desperdigados en todo el relato, apuntan al segundo nivel que había anticipado. Este nivel habilita la lectura de todo el cuento como una tentativa de escritura de una imagen dialéctica, y sitúa este andarivel del análisis en paralelo al de la fotografía del disparo con el que Mauricio se mata, que se nos presenta al final del relato.

Las alusiones que preconizan el suicidio son constantes desde la primera página, y son constitutivas de cómo la narración va construyendo a Mauricio desde una multifocalidad fragmentaria que remite al trabajo de una cámara fotográfica, a la que el relato en algún momento metaforiza y llama «la Gorgona». Tomo como insignia uno de los párrafos más bellos del relato, cuando el Negro describe a Mauricio tras una elipsis de varios años, cuando son todavía adolescentes:

Probaba el filo del mundo y rebotaba, descubriendo siempre una nueva manera de lanzarse al asalto, como un revólver que agota su carga y luego se dispara a sí mismo, el cañón, el tambor y hasta el gatillo, quemado de furor y desmesura (25).

En esta descripción, por lo que habilita para nuestra lectura el conocimiento del suicidio en el final, se puede encontrar un ejemplo de cómo parecen estarse construyendo unas constelaciones alrededor del hecho de que Mauricio es, en todo momento del relato, un niño y luego un hombre que se suicida, de la misma forma en que es un artista en tanto que productor de fotografías —que, dicho sea de paso, registran la memoria del pueblo y que se incendian—. Como si ese relampagueo simultáneo de la pistola y el flash de la cámara en el momento de su suicidio —el momento del *acontecimiento*, digamos, del hecho verdadero, al que no asistimos, sino al que solo se alude a través de la imagen narrada,<sup>8</sup> y del que nos enteramos siempre a través de la voz del otro, que en este caso es el Negro, su amigo burgués—, habilitara, en calidad de instante de peligro, la posibilidad de «articular históricamente el pasado», de la que habla Benjamin.

Para efectos de la narración, y en términos de la imagen dialéctica a la que me interesa referirme, con el suicidio de Mauricio al final del cuento no solamente adquieren una luz nueva todos los anticipos de la acción que existen en el relato, sino que se vuelve posible tomar al mismo relato en su totalidad, en tanto que reunión de fragmentos cuyo horizonte sería narrar una vida, como un ensayo por capturar esas tensiones que lo conforman a través del lenguaje. Esto solamente puede lograrse atendiendo a los destellos producidos por las superposiciones y discontinuidades entre el pasado y el presente (que albergan, benjaminianamente, destellos de futuridad), y a lo que estos destellos son capaces de iluminar. Estos efectos de iluminación de una imagen dialéctica configuran el

---

<sup>8</sup> Aquí aparece el incendio del negocio de Mauricio como otra metáfora que anticipa esas dos luces, de la cámara y la pistola, que imaginamos destellan durante su suicidio.

relato, atraviesan los distintos lenguajes y procedimientos que este emplea para capturar el momento de la dialéctica en suspenso,<sup>9</sup> y considero que en esto radica el núcleo del texto de Walsh.

Dicho esto, y para verificar la forma que tiene el relato de hacer transitar un *locus amoenus* hacia un *locus horridus* a través de la gestión de un mismo paisaje, me quiero detener en la aparición de la primera fotografía de la laguna —que es también la primera fotografía que Mauricio produce en el relato— descrita de esta manera:

Estaba atardeciendo, la emulsión había fijado para siempre aquellos reflejos inasibles, el claroscuro del crepúsculo, el agua y el viento, una olita subía y se quedaba petrificada sin regreso, un pato silbón no iba a llegar nunca a su nido en los pajonales, estaba fijo como un punto cardinal, letra de un alfabeto desconocido, los juncos negros en el contraluz se inclinaban como un coro, las nubes estiradas contra el horizonte parecían otra laguna más vasta, acaso un mar (37).

Más allá de las tempranas connotaciones mortuorias que se proponen en este pasaje («petrificada sin regreso, un pato silbón no iba a llegar nunca a su nido» y los «juncos negros»), se trata de una imagen apacible, idílica, cuyos «reflejos inasibles» son propios del reino de la infancia. Esta imagen contiene, por un momento, la fugitiva posibilidad de un excedente de futuridad, «otra laguna más vasta, acaso un mar». La figuración de este paisaje, valiéndose de un registro poético, deja planteados los contornos del lugar familiar y sienta un contraste insoslayable con aquella misma laguna, devenida lugar del horror años más tarde en el relato, en la segunda imagen:

Es la misma laguna en la que habíamos pescado y cazado, donde nos habíamos bañado y vos te perdiste en un bote, el mismo lugar donde íbamos a linternear con los peones y vos encontraste un gliptodonte. Sólo que ahora viene amaneciendo y todo está liso y manso, el agua quieta y las estrías del sol entre las nubes. Lo que no sé, Mauricio, es por qué te estás riendo y qué hacés con el revólver; por qué le has puesto un hilo atado del gatillo que viene hasta el disparador de la cámara donde trato de meterme para ver qué estás haciendo y qué es eso que te borra un costado de la sien. El laboratorio dice que el negativo es defectuoso y que no se pudo mejorar la copia. Pero yo pienso que vos buscaste ese efecto (53 – 54).

---

<sup>9</sup> Considero que, en función de lo que se viene desarrollando, el capítulo 34 es muy interesante para observar los matices que esta lectura a partir de la imagen dialéctica puede proporcionar. En él se presenta casi exclusivamente la voz de Mauricio, que dice:

Lo que pasa, es que yo no me puedo quedar quieto frente a lo que veo, tengo que hacer algo, y todos me dicen que no, de golpe me siento como atado, y hasta las cosas se te ponen en contra, los negativos se rayan (...) la luz no funciona como antes, no camina en línea recta (49).

Lo mismo sucede con el capítulo 36, que describe ya el declive del personaje, precisamente en términos de un «derm rumbo de constelaciones» (50). Leído así, se trataría de un texto profundamente benjaminiano.

Lo que acontece en esta imagen es la desfamiliarización del paisaje de la laguna, en donde se inscribe finalmente el suicidio de Mauricio. Lo que esta fotografía deja tras de sí —que, siguiendo a Benjamin, capturaría «el aquí y ahora de la obra de arte» (87)— son las marcas que deja la irrupción de lo «siniestro» u «ominoso», que Freud dem fine como «aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» (220). En esta imagen, que surge como resto del instante del suicidio fotografiado y a la que podemos calificar como portadora de una punción aurática, se puede observar el tránsito de un *locus amoenus* —la descripción de la laguna al amanecer atravesada por los recuerdos de la infancia— hacia un *locus horridus* en cuestión de un par de líneas, con la irrupción de lo siniestro como procedimiento que habilita esa transformación. El lugar más familiar, el lugar idílico de la infancia, se vuelve extraño: en ese mismo paisaje se inserta ahora, con esta fotografía, la risa de Mauricio al suicidarse en un primer plano que hace del *locus amoenus* un lugar de horror. Así, en el paisaje siniestrado, se inscribe la muerte del protagonista como en la fotografía que de dicho gesto emerge se inscribe, con toda potencia, el relampagueo imaginado de ambas luces capturando la dialéctica en suspenso cuya imagen es, entonces, una que a través de lo siniestro que registra, reverbera iluminando, desde un futuro que es presente ya en el tiempo del relato, todo el pasado de la narración. «La imagen verdadera del pasado pasa fugazmente», dice Benjamin, y «sólo el pasado puede ser retenido como imagen que fulgura, sin volver a ser vista jamás, en el instante de su cognoscibilidad» (135). Porque la imagen verdadera del pasado «amenaza con desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella» (135), se puede decir que lo que la fotografía final de «Fotos» captura es el instante de la dialéctica en suspenso. De esta manera, se puede ponderar la posibilidad de que esta fotografía, que captura una imagen dialéctica, cuente con la fuerza suficiente para ser pensada como el aporte de Rodolfo Walsh al interior del museo imaginario de la literatura argentina de segunda mitad del siglo xx.

## «De manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor»

También en «Apocalipsis en Solentiname», de Cortázar, la emergencia de las fotografías presenta el tránsito de un *locus amoenus* a un *locus horridus*. Ese tránsito, que deviene materia del relato, ofrece al texto la especificidad de lo fantástico. Un narrador en primera persona, trasunto de Cortázar, visita la comunidad católico-marxista que el poeta Ernesto Cardenal fundó en Solentiname. En un recuento marcado por la fascinación y el fervor militante, se detiene a observar los cuadros pintados por los campesinos de la comunidad. En un momento de alto interés para este trabajo, el texto ofrece un momento *ecfrástico* al presentar las pinturas:

Algunas firmadas y otras no pero todas tan hermosas, una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza: vaquitas enanas en prados de amapola, la choza de azúcar de donde va

saliendo la gente como hormigas, el caballo de ojos verdes contra un fondo de cañaverales, el bautismo en una iglesia que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez enorme que ríe con labios de color turquesa (525).

Si bien es cierto que, al igual que en el cuento de Walsh, la fotografía es emblema y fuerza que moviliza la narración, en el cuento de Cortázar resulta significativo que las fotos con que interesa trabajar para su análisis son fotografías de cuadros que representan un paisaje. Aquello que en Walsh aparece sin otra mediación que el lente fotográfico —el paisaje de la laguna en ambas fotografías—, aquí el paisaje campestre de Solentiname que la fotografía reproduce está dado a partir de las pinturas anteriormente presentadas. En un momento posterior, el narrador protagonista agota un rollo entero fotografiando cada cuadro, con la ayuda de un amigo que las sostiene.<sup>10</sup> Son estas las fotografías que el narrador revela de vuelta en París y que dispone en un proyector en la sala de su casa para mirar de forma ampliada cómo estas se convierten en imágenes de horror, dejando que, con ellas, lo fantástico irrumpa en el relato. Para la configuración de los *loci* que he anticipado, se puede hablar entonces de tres instancias de representación del paisaje insular de Solentiname: pictórica, fotográfica y textual.<sup>11</sup>

La inscripción figurativa del paisaje isleño en los cuadros de los campesinos delimita, junto con otras escenas de la realidad en Solentiname, los contornos de un *locus amoenus* que el narrador cortazariano fotografía con alegría, y cuyo recuerdo lo acompaña de vuelta a París, «con un cansancio lleno de nostalgia» (527) y un deseo entusiasmado por ver reveladas sus fotografías nicaragüenses. Este *locus amoenus* del «pequeño mundo frágil de Solentiname» (527) es objeto de una rápida transformación cuando, luego de proyectar las primeras fotos con la misa de Cardenal, el mismo deviene vertiginosamente

<sup>10</sup> No solamente por el trabajo afanoso de su colocación frente a la cámara o por ser recibidas en calidad de «testimonio político», sino también en la medida del placer que producen al espectador, a estas fotografías inscritas en el cuento de Cortázar, Barthes las leería a partir de su noción de *studium*. (*La cámara lúcida* 58).

<sup>11</sup> Para discutir la posibilidad de una cuarta instancia de representación, esta vez extratextual, se podría tomar como muestra un fragmento de la página 133 del segundo tomo de las memorias de Cardenal:

Vieran ustedes aquellos amaneceres con la luna dorada sobre el lago, brillante como un sol, casi; y a los dos lados de nuestra franja estrecha de tierra, el lago de un celestino tierno, con manchas verdes espejeantes en una y otra ensenada, y entre los dos celestes nuestro espacio de tierra con su pasto verde (...) aquellos atardeceres con el lago gris azulado y azul morado del lado de La Cigüeña; el aire lluvioso, las islas verde-gris tras la llovizna lejana como tras un vidrio empañado, y del lado de Costa Rica el agua gris y blanco, blanco por las olitas y por unas estrías blancas, y allá lejos la costa de enfrente azulita o celeste, y caen las primeras gotas, y hay una brisa fría, y en el cielo hay unas nubes plomizas y blancuzcas y crema y anaranjado, y un arco iris. Y de noche el ruido del lago como un ruido de mar. (2003).

Podría argumentarse que estos son algunos de los fulgores del paisaje que los campesinos en el cuento de Cortázar han puesto sobre el lienzo, y que el narrador fotografía. Para una descripción exhaustiva de Solentiname, véase: Cardenal, E. (2003). *Las islas extrañas. Memorias II*. FCE: México D. F.

un *locus horridus* en donde comienzan a hacerse visibles otras fotografías, que el narrador no ha tomado, y que muestran la violencia represiva de las dictaduras latinoamericanas del siglo pasado. De esta manera, lo fantástico aparece en el relato al mismo tiempo que el horror:

Tampoco mi mano obedecía cuando apretó el botón y fue un salitral interminable a mediodía con dos o tres cobertizos de chapas herrumbradas, gente amontonada a la izquierda mirando los cuerpos tendidos boca arriba, sus brazos abiertos contra un cielo desnudo y gris; había que fijarse mucho para distinguir en el fondo al grupo uniformado de espaldas y yéndose, el yip que esperaba en lo alto de una loma. (528)

A través de un procedimiento típicamente cortazariano —la irrupción de lo fantástico en lo cotidiano—, lo que sigue es una galería de imágenes de asesinatos, torturas y explosiones que se corresponden con la violencia política del siglo xx latinoamericano:

La esquina de Corrientes y San Martín y el auto negro con los cuatro tipos apuntando a la vereda donde alguien corría con una camisa blanca y zapatillas (...) la mesa con la muchacha desnuda boca arriba y el pelo colgándole hasta el suelo, la sombra de espaldas metiéndole un cable entre las piernas abiertas, los dos tipos de frente hablando entre ellos, una corbata azul y un pulóver verde (...) en primer plano, contra el tronco del más próximo, un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas (...) un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o Sao Paulo (...) ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca (528 – 529).

El claro contraste que ofrece el traspaso entre lo fotografiado en Nicaragua y lo revelado por las fotografías que el narrador ve materializarse en París apunta, como en el cuento de Walsh, hacia la irrupción de lo siniestro en el lugar más familiar, «lo otrora doméstico» (Freud 244), que en este caso es la sala de la casa del narrador. Tanto en la última fotografía que aparece en Walsh como en el conjunto de fotografías que el narrador de Cortázar ve materializarse frente a sus ojos a través del proyector, lo que se revela en la imagen son las marcas de lo siniestro. En ambos casos es también la emergencia de lo siniestro lo que marca el traspaso de un *locus amoenus* a un *locus horridus* en las fotografías que ambos textos proveen. La particularidad del cuento de Cortázar tiene que ver con el carácter fantástico del cuento, que refuerza la construcción de lo siniestro en tanto ambos aspectos, lo siniestro y lo fantástico, aparecen simultáneamente a través del proyector. Sobre esta relación tan constitutiva del final de «Apocalipsis en Solentiname», Freud observa:

A menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso<sup>12</sup> cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado (244).

También Ernesto Cardenal aporta resonancias en ese sentido, al llamar «siniestras» a las escenas que presentan las fotografías del relato, al que describe en sus memorias como «un cuento muy realista, casi como una crónica periodística» (418) de la visita de Cortázar a Nicaragua:

Lo único que tiene no realista son las líneas finales terroríficas, que son lo que lo hacen cuento. Él relata que tomó unas fotos de las pinturas primitivas de Solentiname, y en París las diapositivas idílicas se le transforman en escenas siniestras de la represión latinoamericana (418-419).

Así, la transformación de un *locus amoenus* a un *locus horridi* que con las fotografías se nos presenta en el relato —movimiento signado por lo siniestro, con el que el relato «realista» deviene cuento fantástico— es la fuerza que nuclea al texto de Cortázar. Si «Apocalipsis en Solentiname», al igual que «Fotos», puede leerse como la historia de un traspaso que lleva al lector de una instancia idílica y amena hacia el sitio propio de una pesadilla, esto se logra al imponer la inscripción de lo siniestro, lo familiar vuelto repentinamente extraño, en las fotografías que emergen de ambos textos: como resto de una vida en el cuento de Walsh y como irrupción de lo fantástico en Cortázar. En el horror que le produce lo que ve en las fotografías al narrador de este último, se puede apreciar también el violento agujereo del *punctum* —que Barthes emparentaba con el goce—, que lo moviliza al baño, donde vomita, o solamente llora, esperando a que su esposa entre gritando horrorizada luego de ver las diapositivas. Evidentemente, esto no ocurre, y el relato termina con la mujer felicitándole por sus fotos, por lo bonitas que salieron las fotografías de los cuadros de los campesinos del archipiélago de Solentiname, sellando así el pacto narrativo, inequívocamente.

## §

Por la singularidad punzante del horror inscrito en ellas, considero que la fotografía que captura la imagen dialéctica en el instante del suicidio en «Fotos» y el conjunto de imágenes de la violencia y la represión en «Apocalipsis en Solentiname» pueden considerarse como los aportes de Walsh y de Cortázar al interior del *museo imaginario*, concepto que en estas páginas se ha venido utilizando como marco conceptual para pensar

---

<sup>12</sup> Dependiendo de la traducción, el *unheimlich* que desarrolla Freud aparece como «siniestro» u «ominoso». Trabajo con la edición de Amorrortu de sus *Obras completas*, que incluye el ensayo «Lo ominoso» en el volumen 17.

la imaginería que estos textos confieren al pensar la literatura como museo capaz de albergar imágenes no verificables en la historia tradicional de las artes visuales. En ambos pares de imágenes se puede observar el movimiento que describe el trayecto de un *locus amoenus* a un *locus horridus* a partir de distintas figuraciones de lo siniestro, cuyas marcas persisten sobre la superficie de la imagen restante y se inscriben como fuerza que trastoca los paisajes, en primera instancia idílicos, que se describen en los textos, trastocando, a su vez, a los textos mismos a nivel narrativo. En el caso particular del primer relato, «Fotos», Walsh logra algo tan difícil como presentar, con su fotografía, una especie de ensayo escriturario de cómo se vería en su complejidad la imagen dialéctica benjaminiana. En el cuento de Cortázar,<sup>13</sup> por otro lado, las mismas premisas que hacen de la irrupción de lo siniestro el punto que habilita el traspaso entre los *loci*, presentan este tránsito como lo que introduce lo fantástico en la narración. Lo que se consigue, en ambos casos, es, entre otras cosas, la figuración textual de imágenes que amplían el repertorio conocido de los *loci horridi* hacia instancias poco exploradas antes por la literatura argentina del siglo xx.

Lo que he intentado hacer en este trabajo ha sido pensar la frontera entre imagen y texto en dos momentos concretos de la literatura argentina. He encontrado, con el *museo imaginario* de Malraux, una herramienta conceptual interesante para problematizar la posibilidad de su entrecruzamiento, a partir de dos tópicos literarios que se encuentran en el núcleo de ambos relatos, cada uno a su manera. Ya sea en la representación textual de una fotografía que captura una imagen dialéctica, o en la brusca transición de un *locus amoenus* a un *locus horridus* que, con la irrupción de lo siniestro, agencia el carácter de lo fantástico en el cuento, tanto en Walsh como en Cortázar el trabajo sobre la imagen fotográfica ha sido el motivo de estas reflexiones. He tratado de enhebrar con ellas la posibilidad de pensar críticamente esa tensión sin dirimir, de la que hablaba Benjamin, entre arte y fotografía, fabricando una mirada que de ella se ocupe desde la literatura. Si esa mirada se ha podido producir en el transcurso de estas líneas, este trabajo habrá cumplido con su objetivo.

---

<sup>13</sup> Al que César Aira llamó «una convincente *remake* de uno de sus cuentos más famosos, “Las babas del diablo”» (21).

## Referencias

- Aira, César. «Cortázar, Puig: conjurar la realidad argentina». *La ola que lee. Artículos y reseñas 1981-2010*. Barcelona, Penguin Random House, 2021.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2012.
- Barthes, Roland. «De la obra al texto». *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, 2014.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. «Pequeña historia de la fotografía». *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Benjamin, Walter. «Sobre el concepto de historia» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Estética y política*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.
- Cardenal, Ernesto. *Las ínsulas extrañas. Memorias II*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos vol. 2*. México D. F., Santillana, 2013.
- Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media Latina, vol. I*. Fondo de Cultura Económica-España, 1955.
- Freud, Sigmund. «Lo ominoso». *Obras completas, vol. 17*. Buenos Aires, Amorrortu, 1992.
- Gabrieloni, Ana Lía. «La literatura como museo: los jardines entre la naturaleza y la historia». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. No. 39, pp. 43-60, 2023.
- Gabrieloni, Ana Lía. «Nuevas imágenes y conceptos para repensar la naturaleza de las representaciones de la naturaleza». *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No. 24, II. pp. 75 – 88, 2024.
- Malraux, André. *El Museo Imaginario*. Madrid, Cátedra, 2017.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2011.

Sarlo, Beatriz. *Clases de literatura argentina. Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1984-1988*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2022.

Walsh, Rodolfo. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2022.



á

# Escritura Creativa

Creative Writing

# Colisión

## Collision

“Este cuento ha sido seleccionado por el comité editorial para su publicación en nuestra revista académica, tras haber sido reconocido en el Concurso de Cuento Interuniversitario Luz Lateral.”

**Maite Albuja**

nastiacaticornio1987@gmail.com

Universidad San Francisco de Quito

**Fecha de envío:** 09/07/2025

**Fecha de aceptación:** 23/07/2025

**DOI:** <https://doi.org/10.18272/anima.v5i.3951>



La miro en profunda contracción. La lágrima en el umbral de la retina juega con caer al vacío, se tambalea como una niña pariendo un niño, el derrumbe inminente se anuncia con el reclamo de la Lidia:

¡No más silencio estatal!

Siento cómo se sostiene, sostiene sus lágrimas, mi madre sostiene su cuerpo y aprieta mi muñeca. Parece que me quiere apretar a su vida, parece que es un árbol al borde del colapso, pero el goce necio del viento la envuelve y hay algo misterioso oculto en el dolor que no la deja quebrarse completamente, habita el limbo del grito y la cascada.

Mi madre nunca lloraba frente a mí, trataba de ocultarlo todo en el abismo de su trauma-cuerpo. Trataba de protegerme de lo innombrable de la humanidad:

humanidad cruel

humanidad despojo

humanidad exterminio

humanidad mentira

humanidad mano tapando boca

humanidad si gritas te mato

humanidad si recuerdas te asfixio

humanidad silencio

humanidad no recuerdo humanidad.

Constantemente parecía estar a un paso del precipicio, pero la inercia de la represión en su cuerpo le impedía caer. Luego volteaba, me miraba y reía triste con una lágrima en la cara, solo una, no se permitía más, llorar es su placer secreto, un premio por haber callado todo el año; por haber ido a trabajar con el peso de la muerte de 300 personas en el patio oscuro de un cuartel. Por haber hecho la comida y que la sal de sus ojos no haya condimentado mi alimento, mi vida, mis sueños. Pero, mamá, no puedo soñar desde hace años. Hay algo monstruoso que se esconde bajo mi falda cada día en el preescolar; la fragilidad que habita mi órgano floral se retuerce como los tallos del capulí del patio, nunca logré entenderla, hay algo en ese misterio que me ha sido arrebatado desde siempre.

La Lidia acaba su consigna revoltosa, mira a la gente espectadora del desenfreno de la rabia que agita la memoria y pregunta:

¿Alguien quiere compartirnos su historia?

Mi mamá comienza a caminar al frente como si esa última palabra, historia, fuera un impulso, un latido, un espasmo en el interior de su existencia que no puede contener y empuja sus huesos, sus músculos y su aliento. Me lleva caminando a su lado, dejándome guiar por la brisa

como una extensión que forma parte del árbol/cuerpo que es mi madre. Llega frente al palacio de Carondelet, asienta con la cabeza a la Lidia, toma una respiración y me deja escurrirme por el calentito de sus manos, soltando poco a poco la tensión de sus dedos/ramas, me deja ir, como un brote que cae, con la intención de alejarme lo más posible de su cuerpo, de su voz y de sus entrañas.

Coloca con suavidad el megáfono cerca de sus labios, empieza su relato y yo juego a hacerle preguntas a los rostros que me miran desde el suelo, uno a lado del otro con un mensaje cifrado en palabras que apenas entiendo:

Se busca

Si lo encuentra

Llame

Grite

Llore

Balbuocé

Exija

Recuerde

Recuerde

Recuerde

Las caras están absortas en un eterno mirar a la cámara, doy brincos entre los límites de sus últimas fotos, tengo 6 años y escucho sus voces narrando, una conversación, una canción, un momento, un temblor, un vivir, un alguien. Al lado de los rostros-imagen observo un cartel con las siglas ASFADEC, cuando escucho a mi madre contar algo que me hace helar el cuerpo:

*Los milicos me arrastraron y encarcelaron en el SIC-10 cuando aún era de madrugada*

No entiendo el contexto, me perdí en las historias de los rostros con nombres y fechas, pero me reconozco en el miedo de imaginar a mi madre siendo forzada a entrar a una caverna profunda y no poder sentir sus ramas apretando mi muñeca. La miro y detengo mi juego cuando vuelvo a escuchar:

*No sabía si era de día o de noche, me obligaban a no dormir para torturarme.*

Y esa palabra final me marea, me recuerda, me construye, hay algo en esa palabra que me arma, es un pedazo de mi carne, es un pedazo húmedo, floral, cóncavo, rojizo y herido.

Mi madre solo me habló dos veces de mi padre, una vez cuando tenía 4 años y unos niños en prekínder me gritaron huérfana y regresé llorando a la casa, temblando, cual pajarito herido, cual flor deshojada. Mi madre me contuvo y frenó mi llanto diciéndome que mi padre fue un músico, que cantaba en la plaza de Santo Domingo, su arte removié vidas, sus canciones

despertaban lágrimas cómo se despiertan las liebres en el páramo con gotitas de rocío en el pelaje. Y la segunda vez es aquí mientras la escucho decir:

*A Ernesto lo mataron los milicos, lo bañaron con agua helada a las 2am, le echaron gas pimienta y mientras se retorció en el piso le dijeron entre burlas que me partirían en dos, que harían de mi cuerpo una nota de papel húmedo y frío donde escribirían con su semilla un mensaje para el pueblo.*

La respiración se me pasma, escuchar el nombre de mi padre tejido en la composición macabra de esas oraciones contractura mis pulmones. Mi madre me cuidaba de todo lo que podía, y cuando al fin del mes no nos alcanzaba el dinero para pagar la renta, se desvanecía en la neblina densa y negra del cuarto del arrendador y regresaba tibia, con olor a cardos y blasfemia, con la mirada perdida, daba un suspiro profundo, hundía todo en su árbol y me preguntaba qué quería de comer. Hasta que una noche, a mi tierna edad de fruta, el casero le insinuó algo de mí y ella gritó y lo golpeó; cerró la puerta, me tomó suave por los hombros y me dijo que ella jamás permitiría que alguien me tocara. ¿Pero cómo le digo a mi madre lo que no sé nombrar? apenas se completar una oración, aprendí el abecedario hace 3 días, no sé cómo construir con consonantes, no encuentro el sentido de las vocales, en mi boca se convierten en tallos, hojas, flores y espinas que no me contengo a escupir por el jardín. Hay una **A** pérdida que oculta el miedo que la guarda, la **B** se destierra de la vida constantemente, boca, baba, barro, la **U** urgente, humillante, unidireccional se desliza y me perfora, la **S** sale corriendo cuando la llaman a desayunar por la mañana, dice que tiene fiebre y se queda recostada en la cama sintiendo ardor en su vientre, y la **O** la olvido siempre que la profe me pregunta por la sangre encontrada en mis piernas, y luego me castiga por ser descuidada y correr como niño en el patio.

Mi madre se detiene un segundo, las palabras se atorán en su garganta y nace de sus labios un brote que se abre en una flor sanguínea:

*Pusieron su semilla maldita en mi vientre, evitaban patearme ahí porque querían verme parir el odio que me tenían, querían que me desangrara lenta, rota, hundida, perforaban mi tierra y envenenaban mi río.*

¿Cómo no lo pude ver antes? ¿Cómo no pude reconocer que los rasguños en tu estómago revelan parte de mi historia? Mamá, ¿por qué no me pariste planta para perforar raíz en lo húmedo y tibio de la tierra, para que no tengas que guardar silencio y hacer de tu cuerpo un trauma viviente? Tu silencio, para no asustarme la vida, asustarme el cuerpo; para no hacerme odiar cada una de mis células, mis genes, cada partícula en mí que se conecta con esa milicia-crueldad, con esa dictadura encarnada en tu cuerpo, que ahora se me atora en la respiración. Te imagino sintiéndome crecer como parásito que te anida, tu útero un cuenco de mercurio,

una pila de piedras, trozos de vidrio bajo la piel. Yo me expandía, crecía, y tú llorabas y te quejabas, mientras los milicos se reían. Y trataste, mamá, trataste de sacarme con tus manos, hasta que ya no pudiste hacer nada porque nací, porque sollocé, grité, babeé y jadeé sonidos inconclusos y asfixiados como tú. Y te reconociste en mi llanto y desesperación. Sabías que, aunque repudiabas mi concepción y todo su proceso mortuorio, había algo que nos unía: un cordón imaginario con el que me ibas a sostener siempre. Me tomaste de la vida calentita que temblaba, y me viste como una fruta que se ha escurrido en sangre por tus piernas. Me abrazaste, y por primera vez lloramos juntas hasta quedarnos dormidas.

Cuando tienes 6 años, los adultos piensan que tú no entiendes nada, que tu vida se distrae al jugar por las piedras de la Plaza Grande, que las palabras se pierden en el viento. Me precipito desde mi cuerpo, cual lluvia que se derrama de pronto, pero aprendo, como tú, a sostenerme. Aprendo de tu fuerza de árbol a que mi cuerpo-agua se contenga, represa que reprime y resguarda el misterio del abismo-dolor.

Tu vida se pasma, mamá, como si el aire hubiera dejado de fluir por la plaza. Después de tus palabras, nadie se atreve a moverse o hacer ruido. Los vendedores ambulantes, detuvieron su rutina. Ni los pájaros se atrevieron a cantar, como si incluso ellos entendieran que algo irreparable acababa de suceder. Todo se queda en silencio por unos minutos que parecen eternos, mientras recobras tu cuerpo, mientras regresas del abismo donde escondes tu dolor. Las palabras que liberaste flotan en el aire, pesadas nubes de tormenta a punto de desbordarse. El mundo entero se encogió para hacerte espacio mamá.

Tus lágrimas caen como estrellas fugaces de ácido, quemando surcos en tu rostro. Retiras el altavoz con la fragilidad de quien sostiene su propia destrucción. La Lidia lo toma en silencio, mientras extiendes tu mano hacia mí; una rama quebradiza que tiembla. Corro hacia ti con desesperación, como quien corre hacia un refugio que arde. Me tomas de la muñeca, me aprietas contra tu cuerpo y empezamos a alejarnos. No me miras. No me hablas. Caminamos lentamente por la calle La Ronda, envueltas en un silencio que nos devora, un eco eterno del abismo que nos habita. Vas abandonando pétalos-lágrimas por el camino de piedra. Nos detenemos en la esquina, el sol nos observa desde las sombras, respiras, hundes la precipitación en tu árbol tembloroso, me miras y con una lágrima en tu mejilla, me sonríes y me preguntas: ¿Qué quieres de comer?



---

á

**Sobre la revista**  
About the Journal

## **Sobre la revista Enfoque y alcance**

*Ánima* es una publicación académica anual de acceso abierto (*open access*) que utiliza el sistema de arbitraje de revisión por pares (*peer-review*), a través de la metodología de doble ciego (*double-blind review*). Esta publicación tiene como objetivo ser un espacio en el que los estudiantes de pregrado y posgrado publiquen sus investigaciones y reflexiones en las materias de Filosofía, Literatura, Historia del Arte, y sus trabajos creativos en la sección de Escritura Creativa. Adicionalmente, la revista cuenta con una última sección anexa, dedicada a la publicación de artículos de opinión o divulgación realizada por expertos en las tres primeras disciplinas previamente mencionadas.

En cuanto a nuestros autores, esperamos captar la atención de aquellos estudiantes con iniciativa, carácter crítico e investigativo, que quieran compartir sus trabajos académicos y creativos, dándoles mayor visibilidad y alcance. Por otro lado, la serie monográfica se enfoca en sus lectores, ya sean expertos interesados en conocer los debates que se generan en el contexto académico estudiantil dentro de las humanidades o aficionados curiosos del tema. De esta manera, se proporcionan textos inéditos y de excelente calidad reflexiva, investigativa y literaria.

La evaluación de los textos se basa en una valoración de su calidad y no en parámetros subjetivos como “impacto” o “relevancia”. Para los procesos de revisión, nos apoyamos en revisores internos y externos a la USFQ. Contamos con el respaldo de expertos de universidades del Ecuador y el extranjero, según el número de la serie monográfica y las temáticas de los textos recibidos.

*Ánima* se hace cargo de los procesos editoriales que incluyen la revisión por pares, corrección de estilo, diseño ortotipográfico del texto y difusión en redes sociales. Los procesos editoriales no tienen costo alguno para los autores debido al apoyo financiero de la casa editorial USFQ PRESS, la Universidad San Francisco de Quito USFQ y el Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades.

## **Temática**

La publicación busca ser el lente por el cual se observen los distintos fenómenos del mundo contemporáneo a través de la mirada particular de la Filosofía, Literatura, Historia del Arte y Escritura Creativa. Además, busca la discusión sobre el rol actual de las humanidades en el contexto global, a partir de reflexiones, investigaciones académicas y obras creativas.

---

## Políticas de sección

*Ánima* se divide en cuatro secciones: Filosofía, Literatura, Historia del Arte y Escritura Creativa. Para cada sección buscamos diversidad en cuanto perspectivas, metodologías e interpretaciones, sustentadas siempre por el rigor intelectual, la calidad académica y la creatividad literaria. Las secciones tienen las siguientes características:

- **Filosofía:** Esta sección es un espacio para el intercambio de ideas filosóficas de estudiantes de pregrado que estén interesados en la investigación académica en todas las áreas de investigación filosófica contemporánea: teoría política, metafísica, ética, estética, ontología, epistemología, teología filosófica, etcétera. Cada texto para esta sección tendrá una extensión aproximada de 3000 palabras.
- **Historia del Arte:** Este espacio reflexiona sobre cómo las distintas culturas, a lo largo de la historia, han construido, concebido y plasmado las distintas dimensiones de su existencia en su contexto histórico y presente a través de las formas artísticas visuales. Esta sección publica textos investigativos sobre cualquier periodo de la historia del arte. Estos textos tendrán una extensión aproximada de 3000 palabras, y sus autores serán exclusivamente estudiantes de pregrado.
- **Literatura:** Esta sección promueve el flujo de reflexiones académicas de estudiantes de pregrado sobre cómo las complejidades de las dimensiones humanas han devenido en la creación de ficciones literarias. Estas discusiones girarán en torno a ejes temáticos que abarcan temas como el estudio, análisis, interpretación y propuestas de relectura de textos de la tradición literaria global. La extensión aproximada de cada texto será de 3000 palabras.
- **Escritura Creativa:** Esta sección celebra la originalidad en cuento y poesía, ofreciendo un espacio para voces únicas. Se recibirán textos inéditos, con una extensión de 150 a 3000 palabras, que destaquen por su calidad lingüística y profundidad literaria. No se aceptarán obras generadas con inteligencia artificial. Los autores deben garantizar que poseen los derechos de su creación y que esta no infringe la propiedad intelectual de terceros.
- **Aportes de expertos:** Este espacio alienta la publicación de artículos de opinión o divulgación que guarden relación con la Filosofía, la Historia del Arte y/o la Literatura. Esta sección está destinada únicamente a los textos cuyos autores sean expertos en alguna de las disciplinas mencionadas. Cada artículo tendrá una extensión aproximada de 2500 palabras.

## Condiciones de colaboración

- Todos los artículos, que no sean tesis de pregrado o trabajos gestados en contextos académicos como clases o conferencias, deben ser inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación.
- Luego de la primera etapa de revisión *Ánima* se reserva el derecho de asignar el artículo a la sección en la que será publicado en caso de ser aceptado.
- Luego de cada etapa de revisión, los autores se comprometen a realizar las correcciones solicitadas por los revisores.
- Los autores deben presentar un resumen y palabras clave que den cuenta del contenido de su texto.
- Toda cita y referencia deberá seguir la normativa MLA.
- *Ánima* se reserva el derecho de realizar las correcciones de estilo que considere necesarias, siempre y cuando no alteren el contenido del artículo.
- *Ánima* se reserva el derecho de aceptar o rechazar los artículos en cualquier etapa del proceso editorial.

---

## About the Journal

### Focus and Scope

*Anima* is an annual open-access academic publication that uses the peer-review arbitration system, through the double-blind review methodology. This publication aims to be a space for undergraduate and graduate students to publish their research and reflections about Philosophy, Literature, Art History, and their creative works in the Creative Writing section. In addition, the journal has a last annexed section, dedicated to the publication of opinion or divulgation articles by experts in the first three aforementioned disciplines.

As for our authors, we hope to capture the attention of those students with initiative, critical and investigative character, who want to share their academic and creative works, giving them greater visibility and reach. On the other hand, the monographic series focuses on its readers, whether they are experts interested in learning about the debates generated in the student academic context within the humanities or curious amateurs of the subject. In this way, unpublished texts of excellent reflective, investigative and literary quality are provided.

The evaluation of the texts is based on a determination of their quality and not on subjective parameters such as “impact” or “relevance”. For the review processes, we rely on internal and external reviewers to the USFQ. We have the support of experts from universities in Ecuador and abroad, depending on the volume of the monographic series and the topics of the texts received.

*Anima* oversees the editorial processes that include peer review, style correction, design, and dissemination on social networks. The editorial processes have no cost for the authors due to the financial support of the publishing house USFQ PRESS, the Universidad San Francisco de Quito USFQ, and the College of Social Sciences and Humanities (COCISOH).

### Thematic

The publication aims to be the lens through which the various phenomena of the contemporary world are observed through the perspective of Philosophy, Literature, Art History, and Creative Writing. Furthermore, it seeks to foster discussion about the current role of the humanities in the global context, based on reflections, academic research, and creative works.

## Section Policies

For this reason, *Ánima* is divided into four sections: Philosophy, Literature, Art History and Creative Writing. The publication seeks for each of the sections diversity in terms of perspectives, methodologies, and interpretations, always supported by intellectual rigor and academic quality. The sections have the following characteristics:

- **Philosophy:** This section is a space for the exchange of philosophical ideas of undergraduate students who are interested in academic research in all areas of philosophical research: political theory, metaphysics, ethics, aesthetics, ontology, epistemology, philosophical theology, etc. Each text for this section will be approximately 3000 words long.
- **History of Art:** This space reflects on how different cultures, throughout history, have built, conceived, and shaped the different dimensions of their existence in their historical and present context through visual art forms. This section publishes investigative texts on any period in the art history. These texts will have an approximate length of 3000 words, and their authors will be exclusively undergraduate students.
- **Literature:** This section promotes the flow of academic reflections by undergraduate students on how the complexities of human dimensions have resulted in the creation of literary fictions. These discussions will revolve around thematic axes that cover topics such as the study, analysis, interpretation, and proposals for the rereading of texts from the global literary tradition. The approximate length of each text will be 3000 words.
- **Creative Writing:** This section showcases original short stories and poetry, providing a platform for unique voices. Submissions must be unpublished, between 150 and 3000 words, and must demonstrate strong literary quality and depth. Works generated with artificial intelligence will not be accepted. Authors must ensure they own the rights to their work and that it does not infringe on any third-party intellectual property.
- **Contributions from experts:** This space encourages the publication of opinion or dissemination articles that are related to Philosophy, Art History and / or Literature. This section is intended only for texts whose authors are experts in any of the aforementioned disciplines. Each article will have an approximate length of 2500 words.

---

## Conditions for collaboration

- All articles, other than undergraduate thesis or works developed in academic contexts such as classes or conferences, must be unpublished, and cannot be part of another publishing process.
- After the first revision stage, *Ánima* reserves the right to assign the article to the section in which it will be published if accepted.
- After each review stage, the authors undertake to make the corrections requested by the reviewers.
- Authors must present an abstract and keywords that summarize the content of their text.
- All quotes and references must follow the MLA norms.
- *Ánima* holds the rights to make any formal change, if they do not change the content of the article.
- *Ánima* reserves the rights to accept or reject articles at any stage of the editorial process.