

Serie monográfica

á·nima

Melissa Morales B. · Josselyn Añazco Torres · María Emilia Contreras
· María Belén Tite Haro · Marcelino García Sedano

Carolina Gualpa, ed. · Adrian Vásconez Núñez, ed.

Filosofía · Historia del Arte · Literatura · Escritura Creativa

Santa Mariana de Jesús: entre devoción, virtud y memoria de Quito · La letra se
desviste en Latinoamérica: una reflexión sobre la noción de *excritura* ·

Autobiografía: después de Gloria Fuertes · Las garzas se fueron y llegaron las
armas · Absurdo y catástrofe en la pintura de Wilson Orellana



ISBN: 978-9978-68-355-2

á·nima

USFQ PRESS

Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá USFQ, Quito 170901, Ecuador
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 6

Autores en esta edición:

Melissa Morales¹, Josselyn Añazco Torres², María Emilia Contreras³, María Belén Tite Haro⁴, Marcelino García Sedano⁴

¹Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia; ²17, Instituto de Estudios Críticos, Ciudad de México, México; ³Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, Valladolid, España; ⁴Universidad San Francisco de Quito USFQ, Quito, Ecuador

Coordinador académico: Lucas Andino¹

Editor en jefe de esta edición: Carolina Gualpa¹, Adrian Vásconez Núñez¹

Comité editorial: Santiago Ríos¹, Julieta Alzamora¹, Santiago Ponce¹, Danna Padilla¹, María Piedad Carrillo¹, Michael Mahnke¹, Antonia Castro¹, Natalia Ortiz¹, Abigail Larrea¹, Andrés Salvador¹, Alejandro Vásconez¹, Manuela Loza², Tomás Loza¹.

Comité académico: Carmen Fernández-Salvador¹, Karina Marín³

¹Universidad San Francisco de Quito USFQ

²Universidad Complutense de Madrid

³Investigadora independiente

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

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/). Se permite copiar y redistribuir el material, y crear obras derivadas, siempre que se dé el crédito correspondiente al autor y no se haga un uso comercial de la obra original ni de las obras derivadas.



Ánima, volumen 6 • junio – julio 2026

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

6ª edición: junio – julio 2026

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

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

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

081-237

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:

Gualpa, Carolina y Vásconez Núñez, Adrian, editores. *Ánima*. Vol. 6. USFQ PRESS, 2026,
<https://doi.org/10.18272/animav6i>

Ánima

ISBNe: 978-9978-68-355-2

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: 978-9978-68-355-2

DOI: <http://doi.org/10.18272/animav6i>

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

á

Índice de contenidos

Carta de los editores

Letter from the Editors

Carta de los editores

Carolina Gualpa y Adrian Vásconez Núñez | 12

Historia del Arte

History of Art

Santa Mariana de Jesús: entre devoción, virtud y memoria de Quito

Saint Mariana de Jesús: Between Devotion, Virtue, and Quito's Memory

Melissa Morales B. | 16

Literatura

Literature

La letra se desviste en Latinoamérica: una reflexión sobre la noción de *excritura*

The Undressing of the Letter in Latin America: Reflections on the Notion of *Exscription*

Josselyn Añazco Torres | 32

Escritura Creativa

Creative Writing

Autobiografía: después de Gloria Fuertes

Autobiography: After Gloria Fuertes

María Emilia Contreras | 45

Las garzas se fueron y llegaron las armas

The Herons Left and the Guns Arrived

María Belén Tite Haro | 47

Aportes de expertos

Contributions from experts

Absurdo y catástrofe en la pintura de Wilson Orellana

Absurdity and Catastrophe in the Painting of Wilson Orellana

Marcelino García Sedano | 54

Sobre la revista | 67

About the Journal | 72

— á —

Carta de los editores

Letter from the Editors

Estimadxs lectorxs:

Escribimos esta carta desde el profundo cariño que le tenemos a la revista y desde nuestro compromiso con las humanidades, la academia y el pensamiento que atraviesa fronteras disciplinarias. Este proyecto, que cumple seis años, nos acogió y formó con calidez durante nuestro camino como estudiantes, y es por ello que aceptamos el reto de darle aliento un año más y encaminarlo para que otros puedan seguir sumando sus voces ya sea como editores o autores.

Al ser una revista de estudiantes, *Ánima* busca ofrecer a sus autores un espacio seguro para una primera publicación en la academia. Creemos que las reflexiones que nacen desde la genuina curiosidad de los estudiantes son valiosas, y por eso confiamos en el trabajo que solo puede realizar una mente floreciente que busca crecer atreviéndose a exponer sus ideas a una revisión exhaustiva. Como editores entendemos la pulsión de investigar, escribir y compartir lo encontrado y lo intimidante que puede ser la mirada de otros sobre los textos que escribimos; por ello, el equipo editorial acompaña cada paso del proceso buscando ofrecer seguridad y apoyo.

En *Ánima* nos hemos preguntado este último año por qué insistir en la escritura. ¿Por qué seguir escribiendo en un mundo en el que la inteligencia artificial puede generar textos mucho más rápidamente que cualquier ser humano? ¿Por qué insistir en revisar, corregir y editar a otras personas? Hace seis años no era posible avizorar estas preguntas, pero en nuestra experiencia como editores del Volumen VI, nos hemos convencido de que en la interacción intertextual entre humanos se gestan procesos y desarrollan capacidades que la IA no puede replicar. Hay algo en la escritura humana que va más allá de la maestría sobre el lenguaje, tanto en su producción como en su lectura. Es expresar en palabras la vida interior, los arrebatos de creatividad que crean algo verdaderamente nuevo, la capacidad de compartirlo con otros iguales a uno mismo. Es esa experiencia que es tan rara, pero tan cautivadora, como el ver los destellos de una vela detrás de una cortina.

Los textos que encontrarán aquí nos invitan a preguntarnos sobre nuestra identidad como sujetos contemporáneos y cómo esta se interseca con los lugares que habitamos: un cuerpo, un país, un continente. En este volumen, nos complace producir conocimiento situado que cuestiona los paradigmas que le dan forma a nuestra sociedad en el presente. En el momento foucaultiano que nos atraviesa —uno en el cual el debate y la reflexión crítica con respecto a la identidad, el futuro y la academia se resuelve con *likes* y visibilidad en redes—, consideramos vitales todos estos textos que conectan los diferentes órganos vivos de la academia: estudiantes, profesores e investigadores.

Este volumen ofrece textos que exploran diferentes cambios y quiebres a nivel social, cultural y político. En Historia del Arte, el artículo «Santa Mariana de Jesús: entre devoción, virtud y memoria de Quito» explora las transformaciones de la figura de la santa y su adaptación en torno a los discursos sobre la feminidad de cada época. En Lit-

eratura, el artículo «La letra se desviste en Latinoamérica: una reflexión sobre la noción de *excritura*» propone un análisis de las prácticas de escritura que diferencian a nuestra región. La sección de Escritura Creativa cuenta con dos textos: el poema «Autobiografía: después de Gloria Fuertes» que convoca las transformaciones del tránsito de niña a mujer, y el cuento «Las garzas se fueron y llegaron las armas» que desata el recordar como un acto de rebeldía y reivindicación. El volumen se completa con el artículo de Filosofía para la sección de aportes de expertos de Marcelino García Sedano, «Absurdo y catástrofe en la pintura de Wilson Orellana» que explora e interpreta la práctica artística de Orellana en su relación con el sujeto contemporáneo ecuatoriano.

Todos estos artículos son traídos a ustedes gracias al cuidado, esfuerzo y seguimiento de nuestro talentoso equipo editorial. Extendemos nuestro profundo agradecimiento a Julieta Alzamora y Santiago Ríos, nuestros editores de sección que con sus aportes, seguimiento y mediación hicieron posible este volumen. Asimismo, agradecemos a nuestros editores júnior Danna Padilla, Pía Carrillo, Antonia Castro, Abigail Larrea, Michael Mahnke, Natalia Ortiz, Andrés Salvador y Alejandro Vásconez por su compromiso con la revista, y a Tomás Loza y Santiago Ponce, editores asociados de este volumen. También queremos agradecer a Manuela Loza, quien de nuevo ofreció su apoyo a la revista como editora invitada. De igual manera, queremos extender nuestra gratitud a Lucas Andino, nuestro coordinador académico y amigo, quien nunca ha dudado en sentarse a conversar con nosotros y apoyarnos en lo que sea necesario.

Ánima solo puede existir gracias al apoyo invaluable del equipo de la USFQ PRESS, cimiento de esta y otras publicaciones estudiantiles que se nutren del trabajo continuo y cariño que Andrea Naranjo, Alejandra Larrea y Nikolai Barakat le dan a cada letra del producto final que ustedes leen en sus pantallas. Muchas gracias por toda su ayuda.

Finalmente, queremos agradecer a nuestros autores por confiar en nosotros para publicar su trabajo y por exponer una parte de su mundo en nuestra revista. Los instamos a seguir escribiendo, a seguir cuestionando y a seguirse exponiendo. Su trabajo le da sentido a *Ánima*. Un agradecimiento especial le corresponde a Marcelino García Sedano por su excelente aporte de experto que enriqueció este volumen.

Les invitamos a dejarse enredar por lo que este volumen les ofrece; esperamos que los conmueva tanto como a nosotros. Deténganse un momento a leer esta serie de artículos y dejen que ellos los tomen de la mano y los lleven por entre las escrituras chuecas de nuestro continente y el mundo, entre cuadros de Mariana de Jesús y de Wilson Orellana, entre garzas y el cuerpo que nadie puede escapar.

Carolina Gualpa y Adrian Vásconez Núñez
Editores en jefe

— á —

Historia del Arte

Art History

Santa Mariana de Jesús: entre devoción, virtud y memoria de Quito

Saint Mariana de Jesús: Between Devotion,
Virtue and Quito's Memory

Melissa Morales B.

melissa.morales1402@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana

Fecha de envío: 22/06/2026

Fecha de aceptación: 16/07/2026

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v6i.4399>



Resumen

Este artículo analiza, a partir del contraste entre dos representaciones pictóricas de Santa Mariana de Jesús producidas durante el período colonial y republicano en lo que hoy es el Ecuador, las transformaciones del modelo de feminidad que circuló en cada contexto histórico. Mediante el examen de un retrato colonial atribuido a Hernando de la Cruz (1645) y de la representación republicana *Santa Mariana catequista* (1876), de Joaquín Pinto, se leen las obras desde los espacios a través de los que la santidad de Mariana de Jesús se imagina y legitima: mientras que la imagen colonial se concentra en la penitencia y en la experiencia espiritual vivida en un ámbito privado, la obra republicana desplaza a la santa hacia un espacio social de enseñanza religiosa y formación moral de la comunidad. Desde una perspectiva histórico-visual, se sostiene que esa reconfiguración responde a los intereses de las estructuras de poder de cada época. En consecuencia, las representaciones de la santa se entienden como dispositivos de construcción simbólica que articulan religión, género y orden social, y que revelan las expectativas culturales asociadas a la feminidad a lo largo de la línea temporal propuesta.

Palabras clave:

Mariana de Jesús, arte religioso, género, feminidad, Ecuador

Abstract

Drawing on the contrast between two pictorial representations of Saint Mariana de Jesús produced during Ecuador's colonial and republican periods, this article analyzes the transformations of the model of femininity that circulated in each historical context. Through the study of a colonial portrait attributed to Hernando de la Cruz and Joaquín Pinto's republican painting *Santa Mariana catequista* (1876), the works are read from the spaces through which the saint's holiness is imagined and legitimized. Whereas the colonial image centers on penance and on spiritual experience lived out within a private sphere, the republican work relocates the saint into a social space of religious teaching and the community's moral formation. From a historical-visual perspective, it is argued that this reconfiguration responds to the interests of the power structures of each period. Consequently, the representations of the saint are understood as devices of symbolic construction that articulate religion, gender, and social order, and that reveal the cultural expectations associated with femininity along the proposed timeline.

Keywords:

Mariana de Jesús, religious art, gender, femininity, Ecuador

Las representaciones visuales de las mujeres constituyen una fuente reveladora para comprender los modelos de feminidad que circularon en distintos contextos históricos. En este marco la vida y la veneración de Santa Mariana de Jesús, primera santa del Ecuador, ofrecen una entrada especialmente significativa para analizar la relación entre religión, género y cultura visual. El presente artículo se pregunta cómo se transformó la imagen de la santa entre los períodos colonial y republicano en el territorio ecuatoriano, y qué revela ese cambio sobre los ideales de feminidad promovidos en cada momento. Para responder, se analizan principalmente dos cuadros, el retrato colonial llamado *Mariana de Jesús* (1645) atribuido a Hernando de la Cruz y la representación republicana de Joaquín Pinto, *Santa Mariana catequista* (1876). Ambas obras se leen desde los espacios en los que la santidad se imagina y legitima, pues mientras la primera sitúa a la santa en el ámbito de la penitencia y el recogimiento privado, la segunda la desplaza hacia un espacio social de enseñanza moral y religiosa. Se sostiene, así, que estas imágenes no fueron neutrales, ya que funcionaron como instrumentos de construcción simbólica que articularon religión, orden social y género, y que respondieron a las necesidades políticas, sociales y religiosas de su tiempo (Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 50-56; De Tena Ramírez).

Este análisis parte de una comprensión del género como una construcción social e histórica que se produce y naturaliza mediante la reiteración de normas y prácticas, a través de la cual las personas «llegan a ser» mujeres u hombres (Butler; Beauvoir). Desde esta perspectiva, la iconografía no se entiende solo como un conjunto de atributos visuales, sino como un dispositivo que modela comportamientos, afectos y formas de presencia en el espacio social (Mulvey). Leer las representaciones de Santa Mariana de Jesús desde este marco permite tratarlas como construcciones culturales vinculadas a modelos específicos de feminidad, y no como simples reflejos de la devoción. Estas herramientas se retomarán a lo largo del análisis para comprender cómo se representa la mirada en el retrato colonial, cómo la repetición de ciertas imágenes consolidó un modelo de virtud y cómo la obra republicana introdujo cambios en la representación del espacio. Para ello, es importante comprender el contexto en el que se inscriben las obras.

Quito entre dos órdenes

Mariana de Jesús (1618-1645), conocida como la Azucena de Quito, vivió como beata seglar y terciaria franciscana bajo la dirección espiritual de la Compañía de Jesús (De Tena Ramírez 292; Morán de Butrón 31-35). Su vida se caracterizó por rigurosas mortificaciones corporales y penitencias. Esta entrega sacrificial culminó en 1645, cuando ofreció su vida como víctima expiatoria para salvar a Quito de los terremotos y epidemias que asolaban la ciudad, tras lo cual brotó milagrosamente una azucena de su sangre (De Tena Ramírez 305-306).

Reconocida por sus virtudes heroicas, fue beatificada en 1853, declarada «Heroína de la Patria» por el Congreso del Ecuador en 1946 y canonizada en 1950, convirtiéndose en el símbolo máximo de la identidad mística y nacional del Ecuador (De Tena Ramírez 292; Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 17, 23-25). La consolidación de su culto y la amplia difusión de su imagen dieron lugar a un repertorio visual que fue reinterpretándose según las necesidades espirituales, sociales y políticas de cada época, de modo que sus imágenes, más allá de testificar la devoción, operan como espacios donde se definen modelos de feminidad.

Ese repertorio se produjo en dos escenarios sociales distintos que conviene presentar de manera comparativa. En la Real Audiencia de Quito, que estaba organizada en un orden político confesional, la participación femenina en la sociedad colonial adoptó vías diferenciadas que habilitaron una intensa religiosidad doméstica fuera del convento. En ese marco se inscribe la propia santa, cuya religiosidad se desarrolló íntegramente en el ámbito doméstico (Morán de Butrón 31-35). Los conventos, además, sostuvieron talleres y circuitos de encargo artístico que consolidaron redes entre familias y casas religiosas (Kennedy-Troya, *Monasterio de la inmaculada concepción* 21-27). La santidad femenina posible en este orden era, por tanto, una santidad de puertas adentro, vivida en la penitencia privada y validada por la dirección espiritual masculina.

Tras la independencia, en cambio, la imagen de la santa fue reinterpretada como un modelo de virtud cívica. Comisiones artísticas, catequesis y ceremoniales proyectaron un ideal femenino útil para el orden republicano. Bajo gobiernos conservadores, con una fuerte alianza entre la Iglesia y el Estado, la beatificación de 1853 integró su figura a un proyecto moralizador que disputó al liberalismo la definición de los roles de la mujer, madre, maestra y benefactora. Además, la acción de cofradías, congregaciones y obras de caridad la situó en el espacio pedagógico y asistencial (Carrera Núñez, *Misticismo patriótico en el arte republicano* 33-35; Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 23-24, 50-56).

Estos dos órdenes, religioso y político, definieron los espacios desde los cuales una mujer podía ser reconocida como virtuosa. El contraste entre el retrato de Hernando de la Cruz y el lienzo de Pinto que se analiza a continuación traduce visualmente este desplazamiento, de la penitencia doméstica al aula catequística, y con él, el paso de un modelo de feminidad a otro.

La santa penitente en la colonia

Dentro de este corpus, el retrato atribuido a Hernando de la Cruz constituye un punto de partida fundamental, pues fijó varios de los elementos iconográficos que acompañarían las representaciones posteriores de la santa. Su autoría, sin embargo, plantea un problema que conviene explicitar. La atribución se apoya sobre todo en la tradición y en el testimonio del hagiógrafo Morán de Butrón —quien sugirió que el jesuita, director espiritual de la santa, pudo haber pintado la obra por la cercanía que mantenía con ella— por sobre evidencia documental firmada que permita confirmarla; e incluso su datación oscila entre 1645 y 1646 (De Tena Ramírez; Morán de Butrón). Más que resolver esta cuestión, lo decisivo aquí es comprender la función que cumplió la imagen. Realizada poco después de la muerte de la santa, la obra construyó un modelo visual de santidad y, al difundirse, fijó una iconografía reconocible que las representaciones posteriores no harían sino reproducir y reelaborar.

La pintura (fig. 1) organiza esa santidad en torno a la penitencia, el recogimiento y la mortificación del cuerpo. En el lienzo, la santa dirige la vista hacia una calavera, unos cilicios y un crucifijo, símbolos de la memoria de la muerte y de la *imitatio Christi*, que destacan sobre un fondo oscuro. Con las manos cruzadas y la mirada baja, encarna la obediencia y la humildad, mientras que el ramo de tres azucenas que sostiene la vincula con su epíteto y con el ideal de castidad. La hagiografía de Morán de Butrón resulta clave para leer este motivo, pues afirma que en ella resplandeció la castidad con la misma blancura de la azucena (207-208) y recoge la tradición según la cual una azucena brotó de su sangre tras su muerte (106-107). Esta lectura simbólica explica por qué el lirio blanco se consolidó como una marca de pureza en su imagen pública.

Estos atributos, sin embargo, no operan como un simple inventario devocional. Como ha mostrado Friedman, la calavera sobre la que la santa fija la vista deja de ser un recurso genérico de la iconografía del género del *vanitas* para volverse un dispositivo reflexivo, ya que la santa contempla el cráneo y se reconoce a sí misma en él, de modo que la imagen reordena el valor de la apariencia bajo el lente de la muerte (84-87). La azucena además de remitir a la castidad también proyecta el milagro según el cual lirios blancos brotaron de la sangre que la sirvienta indígena Catalina de Alcocer recogía de las penitencias de la santa, lo que enlaza el atributo floral con la mortificación del cuerpo (Friedman 81-83). Así, los signos que parecen solamente emblemas de pureza son en realidad una meditación sobre la fugacidad de la carne y sobre la entrega sacrificial de Mariana de Jesús.



Fig. 1. Hernando de la Cruz, Mariana de Jesús, 1645, óleo sobre tela, 127 x 101 cm. Convento del Carmen Alto, Quito.

Leída en su función, la imagen no busca tanto mostrar el sufrimiento como invitar a la audiencia a imitarla. Como precisa De Tena Ramírez, esta primera iconografía presenta a una muchacha joven y pálida, pero de rostro agradable y sereno, de modo que la atracción devocional se sitúa más en la serenidad del semblante que en las marcas de la fatiga penitencial (84). El retrato propone, así, un ideal de feminidad disciplinada en donde la virtud se ofrece como un modelo a imitar, y la belleza serena funciona como un guion de conducta que ordena los afectos y orienta el comportamiento de quien mira. Esa serenidad, además, encierra una paradoja que las fuentes coloniales explicitan. Según las hagiografías, el rostro pálido que las penitencias daban a Mariana de Jesús fue sustituido por una belleza que Dios le concedió para disimular sus virtudes y evitar que la tuvieran por santa, de manera que su semblante operaba como una suerte de velo divino antes que como un reflejo fiel de su apariencia (Friedman 91-93). La feminidad que el retrato modela remite a una tensión constitutiva entre vanidad, visibilidad y humildad, pues la belleza que atrae la devoción es también aquello que la santa debía renunciar y ocultar.

Esta tensión puede leerse con Mulvey, pues la santa es construida como objeto de una mirada devocional que encuentra placer en su belleza, al mismo tiempo que la hagiografía insiste en que esa belleza no le pertenece. La imagen organiza así una lógica visual en la que la mujer es mirada, pero no se mira, ofrecida a la contemplación pero

despojada de la propiedad sobre su propia apariencia. La mirada baja de la santa, en este sentido, no es solo un signo de humildad: también es la condición que habilita el placer visual del espectador devoto, quien puede contemplarla sin ser interpelado por su mirada. El retrato colonial modela, entonces, una feminidad que existe para ser vista y admirada, pero cuya virtud consiste precisamente en no reclamar esa visibilidad como propia.

La relevancia de este retrato reside en su condición de prototipo a partir del cual se configuró un repertorio visual que circuló de manera amplia en grabados y versiones derivadas. Por tanto, la iconografía de la santa nace de un proceso de circulación y repetición visual que se extendió a ambos lados del Atlántico, impulsado por las hagiografías y las estampas que acompañaron su causa de beatificación (De Tena Ramírez).

Ese proceso puede rastrearse, aun dentro del periodo colonial, en una serie de estampas que reprodujeron, con variaciones, los elementos fijados por Hernando de la Cruz como modelo de autoridad (De Tena Ramírez 296). El grabado de Juan Bernabé Palomino, incluido en la primera edición impresa de *La Azucena de Quito* de Morán de Butrón (1724), representó una visión idealizada del instante en el que la santa ofrece su vida a Dios para evitar el castigo de Quito, conservando la dulzura del rostro y la postura de ofrecimiento (De Tena Ramírez 305-306). La estampa de Sotomayor, incorporada a la edición de 1732, retomó de manera muy cercana la composición del retrato colonial, añadiendo elementos como el ojo de la providencia y una estrella en los extremos superiores (De Tena Ramírez 306). Más tarde, en la edición romana de la hagiografía de Juan del Castillo (1776), el dibujante Angelo Ricci y el grabador Pietro Bombelli realizaron una nueva versión en la que la santa aparece de rodillas ante un Cristo imponente y «terrible», presto a castigar a la ciudad cuyas torres se derrumban en el fondo. Además, aunque Bombelli suprimió atributos jesuitas como el anagrama IHS para darle un aspecto más secular tras la supresión de la orden, mantuvo la azucena y su simbolismo sacrificial (De Tena Ramírez 310-311).

La comparación de estas obras revela tanto continuidades como variaciones. Ciertos elementos como la azucena, la mirada baja y la postura de humildad o de ofrecimiento, se repiten y se reconocen de una imagen a otra, mientras otros se modifican o suprimen según el contexto de producción y los intereses devocionales, criollistas o patrióticos de cada momento. Esa repetición de un núcleo iconográfico estable, sumada a su difusión transatlántica, permitió construir una imagen colectiva y reconocible de la santa. La reiteración iconográfica opera de modo análogo al género en Butler, que es producido mediante la repetición estilizada de normas. Cada estampa que reproduce la azucena, la mirada baja y la postura de humildad no solo copia un modelo visual, sino que vuelve a ejecutar y a naturalizar un guion de feminidad, hasta que la penitencia silenciosa aparece como la forma evidente, y no construida, de la virtud femenina. La concepción colonial de Mariana de Jesús no es, por tanto, el producto de una obra aislada, sino el resultado de

un proceso acumulativo de circulación y resignificación visual que normalizó un modelo preciso de virtud femenina que descansa sobre la penitencia silenciosa y la obediencia (De Tena Ramírez; Carrera Núñez, *Mariana de Jesús en el arte de Pinto y Mideros* 50-56).

Para comprender el giro que introduce la imagen republicana conviene atender al artista que la produjo. Joaquín Pinto (1842-1906) fue un pintor quiteño de formación mayoritariamente autodidacta que, bajo la influencia de la academia, se insertó en la línea paisajista y costumbrista, con un interés sostenido por representar a los tipos indígenas y mestizos de la sociedad quiteña (Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 27-32). Devoto de los mercedarios y cercano a las carmelitas y a los jesuitas, recibió numerosos encargos religiosos. Su producción, sin embargo, no se agota en el encargo devocional, pues Pinto fue también el ilustrador del proyecto historiográfico con el que la élite conservadora buscó dar forma visual a la nación.

Joaquín Pinto trabajó de cerca con Federico González Suárez —historiador y futuro arzobispo de Quito—, para quien grabó las láminas del *Estudio histórico sobre los Cañaris* (1878) y, más tarde, las del «Atlas arqueológico» que acompañó su *Historia general de la República del Ecuador* (1892) (Kennedy-Troya *Élites y la nación en obras* 25-45). Ese mismo repertorio de tipos, costumbres y antigüedades fue reunido después por Jacinto Jijón y Caamaño, arqueólogo y dirigente católico que se consideraba a sí mismo como un continuador de González Suárez, y en cuyo museo se conserva hoy buena parte de la obra del pintor (Kennedy-Troya, *Élites y la nación en obras* 43-69). La trayectoria de Pinto se inscribe así en un programa compartido por estas figuras, donde la escritura de la historia patria, la recuperación del pasado indígena y la moral católica convergían en una misma idea de nación (Kennedy-Troya, *Élites y la nación en obras* 14-15).

En ese horizonte se sitúa *Santa Mariana catequista* (1876), que rompe con la fórmula colonial (fig. 2). En la obra ya no resalta la sumisión penitente, sino que se presenta a la santa enseñando en un interior austero, de baldosas desgastadas y con una sencilla cruz de madera al fondo, donde instruye a adultos y niños indígenas, mestizos y negros. Desaparecen el cilicio, la calavera y la azucena, y con ellos el énfasis en la experiencia espiritual individual. En su lugar, la escena despliega una dimensión colectiva y pedagógica de la santidad.

Kennedy-Troya y Fernández-Salvador han leído este lienzo en una clave que apun-tala la presente lectura. Para estas autoras, Pinto rescata a Mariana de Jesús no por su espiritualidad interior, como hacían las fuentes coloniales, sino por su labor social como catequista, algo que su condición de beata volvía verosímil porque le permitía ejercer su apostolado puertas afuera. La diversidad étnica de los educandos, señalan, parece responder a la necesidad de imaginar la comunidad nacional como una corporación cristiana; al mismo tiempo, el cuadro otorga a la mujer una función relevante en la vida

pública ciudadana al destacar su papel de educadora, de modo que ella misma se convierte en un modelo de virtud cívica (Kennedy-Troya y Fernández-Salvador 169). La obra de Pinto traduce visualmente, así, el mismo desplazamiento de lo privado a lo público que organiza este análisis.



Fig. 1. Joaquín Pinto, *Santa Mariana catequista*, 1876, óleo sobre lienzo, 124 x 93 cm. Museo Nacional del Ecuador, Quito.

Este cambio transforma la función de la imagen. Más que ofrecer un modelo de recogimiento y sacrificio personal, la pintura construye a la santa como una figura activa en la formación moral de una comunidad diversa. Su santidad ya no se legitima solo por el sufrimiento, sino por su capacidad de orientar y educar a otros. La virtud femenina deja de expresarse exclusivamente a través de la penitencia y adquiere una dimensión pública, vinculada a la enseñanza y, por extensión, al proyecto republicano de construcción nacional. La obra funciona, en este sentido, como una pedagogía pública pues propone un modelo de mujer útil para el hogar y para la vida cívica (Carrera Núñez, *Misticismo patriótico en el arte republicano* 33-38; Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 160).

Esta lectura se refuerza si se atiende al sentido nacionalizador de la cultura visual decimonónica. Como ha mostrado Kennedy-Troya, buena parte de la producción visual ecuatoriana producida entre 1840 y 1930 participó en la construcción e invención de la identidad nacional y definió desde la mirada de las élites los referentes morales e

históricos de la sociedad republicana (Kennedy-Troya, *Élites y la nación en obras* 15). Desde esa perspectiva, la representación de la santa trasciende la exaltación de una virtud religiosa individual y se convierte en un vehículo para difundir valores juzgados fundamentales para el orden social. La enseñanza religiosa que la imagen escenifica forma, además de creyentes virtuosos, sujetos moralmente aptos para integrarse al proyecto nacional promovido por las élites. La imagen, así, construye una idea de virtud ciudadana en la que la educación moral aparece como condición de pertenencia a la comunidad.

La Santa Mariana catequista no es un caso aislado, sino que participa de un programa visual más amplio que asoció la religión con la formación del ciudadano virtuoso. En 1879, Alejandro Salas pintó sendos lienzos del *Infierno* y el *Juicio Final* para la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito que, utilizando un lenguaje barroco heredado de la colonia, encubrían un mensaje moderno orientado a resaltar la virtud cívica del nuevo ciudadano ecuatoriano (Kennedy-Troya y Fernández-Salvador 166-167). A lo largo del siglo, además, proliferaron temas como la *Educación de la Virgen* o el *Taller de San José*, en los que la tríada de personajes sagrados¹ se ofrecía al espectador como paradigma de la familia cristiana, resaltando ante todo a la madre como educadora y modelo de virtud para sus hijos. El propio Juan León Mera sintetizó el sentido de este imaginario al sostener que los padres criaban a sus hijos para un doble fin, cristianos para el cielo y ciudadanos para la patria, de modo que el primer fin aseguraba el segundo (Kennedy-Troya y Fernández-Salvador 167). En este horizonte, la enseñanza religiosa que escenifica el cuadro de Pinto formaba a creyentes virtuosos y, a la vez, a sujetos moralmente aptos para integrarse al proyecto nacional de la época.

Desde una perspectiva de género, la transformación es reveladora. Si la iconografía colonial privilegiaba una feminidad asociada al sacrificio, la obediencia y el recogimiento, la obra de Pinto propone una figura cuya influencia se ejerce a través de la educación y la orientación moral de otros. Este desplazamiento se inscribe en el ideal femenino que el proyecto conservador decimonónico promovía, en el que la mujer, concebida como madre, maestra y educadora moral, era vista como pilar de la construcción de la nación (Carrera Núñez, *Mariana de Jesús a través de la mirada de Pinto y Mideros* 24-25). Ahora bien, ese desplazamiento no amplía sin más los márgenes de acción de las mujeres; más bien, redefine los espacios desde los cuales podían ejercer autoridad a la vez que mantiene su legitimidad en cuanto a los valores asociados al cuidado, la enseñanza y la virtud cristiana. Así, en tanto el género se produce mediante la reiteración de normas y prácticas, la imagen autoriza una presencia pública femenina en la medida en que se concibe a la mujer como una autoridad maternal y pedagógica. La santa se convierte, entonces, en una mediadora entre la religión, la comunidad y el proyecto moral de la nación.

¹ En el caso de la *Educación de la Virgen* se representaba a la Virgen María junto a sus padres Santa Ana y San Joaquín, mientras que en el *Taller de San José* los protagonistas eran la sagrada familia.

De la penitencia a la pedagogía

Puestas en diálogo, las dos obras hacen visible el núcleo del argumento. La Mariana de Jesús colonial construye una santidad de interior representada por la penitencia, el sacrificio y la espiritualidad vividos en el ámbito privado, en un cuerpo que se mortifica y una mirada que se baja. La Mariana de Jesús republicana, en cambio, construye una santidad de relación representada por la enseñanza, la comunidad y la virtud social desplegadas en un espacio compartido. El cilicio y la calavera ceden su lugar al gesto pedagógico; la celda, a la escena de instrucción. Es importante mencionar que no se trata de una ruptura absoluta puesto que en ambos casos la legitimidad de la santa se fundamenta sobre la virtud cristiana. En este sentido, se trata de una reconfiguración del espacio desde el cual esa virtud debía manifestarse y ser reconocida. De esta manera, lo que cambia realmente es el modelo de feminidad que cada imagen ofrece a la mirada, pasando del recogimiento obediente al servicio formador.

En términos de Beauvoir, ninguna de las dos Marianas «nace». Ambas «llegan a ser» mediante los dispositivos visuales que cada época puso en circulación. Lo que el contraste revela no es la evolución de una misma mujer, sino la fabricación sucesiva de dos modelos de feminidad ajustados a las necesidades del orden social que los produjo. La santa penitente y la santa catequista son, en este sentido, dos respuestas visuales a una misma pregunta sobre qué debía ser una mujer virtuosa, formuladas desde estructuras de poder distintas pero igualmente interesadas en fijar la respuesta.

Conclusiones

Las diferencias entre las obras analizadas muestran que la representación de Santa Mariana de Jesús respondió tanto a transformaciones estéticas y devocionales como a cambios en las expectativas sociales sobre la mujer. Mientras el retrato colonial privilegió una santidad asociada al recogimiento, la penitencia y la espiritualidad desarrollada en espacios interiores, la imagen republicana la situó en ámbitos de interacción social donde el servicio, la enseñanza y la formación moral adquirieron mayor relevancia en la construcción de la virtud femenina.

Analizar estos desplazamientos permite comprender que la imagen de Santa Mariana de Jesús no fue estática, sino que se adaptó a las necesidades y valores de cada momento histórico sin perder su legitimidad religiosa. En este sentido, cada época construyó la Mariana de Jesús que necesitaba. La santa se convirtió en un referente a través del cual se proyectaron ideales de feminidad, se legitimaron determinadas formas de comportamiento y se reforzaron los valores considerados deseables para las mujeres. Así, más que representar únicamente una experiencia individual de santidad, sus imágenes permiten observar cómo distintas sociedades imaginaron, regularon y dieron sentido a lo femenino.

En esa medida, el análisis de la cultura visual permite advertir que las imágenes no solo representan el mundo social, sino que contribuyen a producirlo. En ellas se crean formas de percepción, afecto y sentido común que influyen en cómo se conciben el género, la moralidad y la vida colectiva. Esta dimensión suele naturalizarse y pasar desapercibida precisamente porque opera como un régimen de lo evidente. Sin embargo, comprender la cultura visual como un campo de poder permite reconocer su papel en la configuración de nuestras formas de pensar, habitar y organizar lo social, de tal manera que muestra que lo visual no es un espejo pasivo de la realidad, sino un dispositivo activo en la producción de ontologías sociales y políticas.

Referencias

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Gallimard, 1949.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Carrera Núñez, Luis Fernando. *Mariana de Jesús en el arte de Pinto y Mideros (1876-1926)*. Serie Magíster, vol. 328, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2022.
- . *Misticismo patriótico en el arte republicano (1895-1926): Mariana de Jesús en la obra de Víctor Mideros*. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018.
- De Tena Ramírez, Cristina. «Mortificación y martirio: la espiritualidad de los jesuitas en la imagen de Santa Mariana de Jesús, Azucena de Quito». *A la luz de Roma. Santos y santidad en el Barroco Iberoamericano*, vol. 2, editado por Fernando Quiles García et al., Roma Tre-Press y Enredars, 2020, pp. 291-312.
- Friedman, Hannah J. «The Invisible Sainthood of Mariana de Jesús Paredes y Flores». *Art History*, vol. 47, no. 1, 2024, pp. 68-96, <https://doi.org/10.1093/arthis/ulae012>.
- Kennedy-Troya, Alexandra. *Élites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*. Universidad de Cuenca y Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2016.
- . *Monasterio de la Inmaculada Concepción, Cuenca-Ecuador. Cuarto centenario 1599-1999*. Comunidad del Monasterio, 1999.
- Kennedy-Troya, Alexandra, y Carmen Fernández-Salvador. «La imagen y formación del ciudadano virtuoso y patriota». *Élites y la nación en obras: visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*, Universidad de Cuenca y Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2016, pp. 165-178.
- Morán de Butrón, Jacinto. *Vida de la B. Mariana de Jesús de Paredes y Flores, conocida vulgarmente bajo el nombre de la Azucena de Quito*. Imprenta de V. Valencia, 1856.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6-18.

á

Literatura

Literature

La letra se desviste en Latinoamérica: una reflexión sobre la noción de *excritura*

The Undressing of the Letter in Latin America:
Reflections on the Notion of *Exscription*

Josselyn Añazco Torres

yoyita.a12@gmail.com

17, Instituto de Estudios Críticos

Fecha de envío: 07/03/2026

Fecha de aceptación: 28/07/2026

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v6i.4230>



Resumen

Este ensayo reflexiona sobre la noción de lo *excrito*, desarrollada por Jean-Luc Nancy, como una herramienta crítica para pensar la literatura latinoamericana contemporánea y sus alcances literarios, sociales y políticos. A partir de los aportes crítico-teóricos de Josefina Ludmer, Maurice Blanchot, Cristina Rivera Garza, Eleonora Cróquer y Diamela Eltit, se analiza cómo la *excritura* desestabiliza nociones tradicionales de autoría, cuerpo, lenguaje y autonomía literaria. Mediante la exploración de escrituras fragmentarias, imaginaciones colectivas y prácticas postautónomas, el texto propone la *excritura* como una posibilidad estética y política para leer el presente latinoamericano. Así, la literatura se concibe no como representación, sino como una práctica material, relacional y abierta a nuevas epistemes.

Palabras clave:

literatura latinoamericana, postautonomía, cuerpo, estética, política, estudios literarios, escritura fragmentaria, autoría plural

Abstract

This essay reflects on the notion of the *exscribed*, developed by Jean-Luc Nancy, as a critical tool for thinking about contemporary Latin American literature and its literary, social, and political implications. Drawing on the critical-theoretical contributions of Josefina Ludmer, Maurice Blanchot, Cristina Rivera Garza, Eleonora Cróquer, and Diamela Eltit, it analyzes how *exscription* destabilizes traditional notions of authorship, body, language, and literary autonomy. Through the exploration of fragmentary writings, collective imaginations, and post-autonomous practices, the text proposes *exscription* as an aesthetic and political possibility for reading the Latin American present. Thus, literature is conceived not as representation, but as a material, relational practice open to new epistemes.

Keywords:

Latin American literature, post-autonomy, body, aesthetics, politics, literary studies, fragmentary writing, plural authorship

Parto, es decir, me abro, o tal vez quiero referirme a que zarpo de una idea que me arroja Josefina Ludmer, aquella de que Latinoamérica es el terreno propicio para especular nuevos presentes. En su libro *Aquí Latinoamérica*, la ensayista y académica argentina plantea la ficción especulativa como un género literario que busca «postular un aquí y ahora desde donde se usan» (10). Crear presente es una tarea interpretativa que se realiza de manera anónima y colectiva; a esto, la autora le ubica el nombre de imaginación pública: «Lo público es lo que está afuera y adentro, como íntimo-público. En la especulación nada queda solo adentro: el secreto, la intimidad y la memoria se hacen públicas» (10). Señalo esta cita puesto que me lleva al título de este texto, donde quiero aludir a la corporeidad de la letra para desvestirla y relacionarla con su condición *excritural*; es decir, aquella que no señala su adentro ni su afuera, su ropaje ni su desnudez, sino su apertura —o elongación, si se quiere— para encontrar una nueva episteme.

Sin embargo, antes me es preciso asumir la encrucijada metodológica a la que nos expone esta búsqueda. Lejos de ralentizar la potencia de este pensamiento, se vuelve necesario reconocer la cercanía de un horizonte eurocentrista que nos entrega herramientas teóricas —en este caso, de la mano de Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot—, pero que abre un pliegue que, desde Latinoamérica, se asume críticamente. Se trata, entonces, de desplazar y desbordar tales nociones para que resulten consecuentes con las urgencias de nuestra realidad cultural, política y social.

«La desnudez de la escritura es la desnudez de la existencia. La escritura está desnuda porque escribe, la existencia está desnuda porque es escrita» (Nancy, *Corpus* 45). Lo *excrito* es presentado por Nancy como una forma de tocar el extremo, un estremecimiento que es exterior al cuerpo, imposible de tragar e, incluso, de nombrar. Es a partir de esta noción que la académica y pensadora venezolana Eleonora Cróquer Pedrón hace germinar un concepto derivado de Nancy: la *excritura* para el contexto latinoamericano, proponiendo «excribir Ëliteratura, en el entendido de la excritura (Nancy) como una escritura más situada del lado del Real, que puesta al servicio de lo Simbólico —una escritura negativa o crítica, en este sentido...». Para Cróquer, esta práctica descentrada la lleva a usar la *mayúscula barrada* (Ë) para así incorporar en el campo de estudio literaturas que trabajen desde lo fragmentario, lo plural, lo incompleto y lo heterogéneo. De manera que nos referimos a una escritura que no se queda en la búsqueda incesante de significado, sino que se ubica en el límite o borde: es pensamiento que toca y, por tanto, está vivo.

«Cuando escribo, esta mano ajena ya se ha deslizado en mi mano que escribe» (Nancy 19). La *excritura* no responde a una dirección fija ni predeterminada, sino a un movimiento en el que los destinatarios son desplazados hacia una posición singular sin ser capturados; el sentido se derrama así fuera de sí mismo. Se trata de convocar a un lector que es interpuesto en un horizonte dinámico e incierto: un lector maleable, pero también intensamente crítico. Esta noción *excritural* aporta a la reflexión en la literatura latinoamericana de maneras múltiples, abarcando una serie de engranajes que se enlazan entre sí para enfrentar el confuso y a veces paradójico presente que nos atañe. Asimismo, nos sitúa ante la tarea política y estética de hacer visibles y nombrar aquellas zonas y dinámicas de la experiencia común que son alteradas, disputadas o redistribuidas a través de las prácticas de escritura.

1

Ejerciendo mi tarea de lectora —esto es, activamente crítica pero nunca impermeable—, me confronta la materialidad del lenguaje y de lo *excrito* en la novela *Lumpérica*, de la chilena Diamela Eltit. Cuando la autora enuncia: «reviente en la letra la pesadilla de estas noches» (42), hace operar en el tejido textual algo que excede la mera metáfora y se ubica, más bien, en ese límite —precisado por el filósofo y ensayista español Isidro Herrera— entre lo escrito y el grito. A través de esta homofonía, advertimos «la “presencia” del grito [*le cri*] en lo escrito [*l'écrit*] en la forma de lo excrito [*l'excrit*], que es un grito que no tiene como objeto que sea escuchado por un oído —puesto que estando sumido en su escritura no puede alcanzarlo—» (Herrera 60).

Como resultado de este roce con el grito, la letra no solo se desviste, sino que también se fragmenta, implosiona y se desestabiliza. En la propuesta de Eltit esto se vuelve evidente: su texto fragmentario, poético y de tintes performativos sitúa la acción en una plaza pública donde, a partir del desarraigo de los personajes, se abre un balanceo sobre el lenguaje que lo expone como insuficiente y deja la narración insatisfecha. Por ejemplo, en el capítulo seis de la novela se introducen breves fragmentos en verso que reflexionan sobre la escritura en tanto desatino, ficción, sentencia, evasión y abandono. Más adelante, en el capítulo ocho, la autora desajusta formalmente la sintaxis al inscribir: «Analíza la trama = dura de la piel: la mano prende y la fobia d es/garra» (143). Como bien señala Eleonora Cróquer, esta es una práctica donde la letra se vuelca hacia lo Real;

por consiguiente, el cuerpo de la protagonista en la plaza y el cuerpo del texto se excriben mutuamente al presentarse inconclusos, despojados de significación oficial, pero ardientes de sentido.

Es la escritura del desastre que promete desacomodar; un proceso que busca des-totalizar el lenguaje. «La lasitud ante las palabras, también es el deseo de las palabras espaciadas, rotas en su poder que es sentido, y dentro de su *composition* que es sintaxis o continuidad del sistema» (Blanchot 15), dice el filósofo francés Maurice Blanchot. Sin embargo, desacomodar el lenguaje es también movilizar las grandes narrativas: es cuestionar lo establecido y preguntarse por nuevas alternativas políticas; es decir, agenciamiento de los cuerpos. La propuesta fragmentaria se sostiene en su propio desastre y busca, más que el sentido, un derrame de este. Lejos de pensar que la fragmentación es la imposibilidad de mantener algo unido, lo que anuncia es el despedazamiento de lo anteriormente acordado, de las formas y narrativas instauradas, con el fin de romper con cualquier forma totalitaria y comenzar nuevos ensamblajes.

Como resultado, se plantearía un escenario donde este desmembramiento del cuerpo escritural sirva de eje para la conformación de nuevos discursos o formas narrativas de pensarnos. ¿No es acaso esta la pregunta que se traza en Latinoamérica y el mundo entero? ¿Cómo ensayamos prácticas que desarticulen los gobiernos y narrativas totalitarias que nos acechan? Sin duda, una respuesta posible es pensar lo fragmentario en la escritura que «más que la inestabilidad (la no fijación), promete el desconcierto, el desacomodo» (Blanchot 14). Es este fuera del cuerpo, la desacomodación de órganos vitales, el lugar en el que se puede pensar en nuevas formas de especular mundos, como nos invita Josefina Ludmer. Así, la apuesta literaria se disloca del régimen lineal de escritura y comienza a plantear otras aproximaciones al lenguaje; esto es, al mundo como lo conocemos.

Entonces, la *excritura* propone una radicalidad estética y política que dialoga con los dilemas contemporáneos en Latinoamérica. Cuando pensamos en nuestros territorios, nos enfrentamos a temas como la violencia extrema en manos del narcotráfico, la deserción escolar, la pobreza y la riqueza como dos polos que conviven, los gobiernos totalitarios, la desinformación como un gran virus, la invasión de políticas coloniales como las expresadas en el extractivismo voraz de multinacionales dentro de nuestros

territorios o la imposición del pensamiento eurocentrista dentro de nuestros espacios de aprendizaje. Es un gran discurso enraizado en las bases de nuestras sociedades y que responde a años de polarización, necesidades no satisfechas y desconfianza en el futuro. Es aquí donde resuenan las palabras del *Manifiesto Latinofuturista*, donde se plantea una desestructuración del tiempo mismo: «O Teatro Latino Futurista *não se estrutura a partir de um futuro glorioso baseado no progresso e na aceleração das máquinas, mas, ao contrário, propõe uma reorientação temporal que inclui a memória do futuro, assim como a imaginação do passado e a distorção do presente*»¹ (Felipe 1). Es como si de la mano de la desarticulación del lenguaje también pudiésemos pensar en el desajuste de esta otra gran narrativa que llamamos tiempo.

En efecto, habitamos territorios convulsos, atrapados en dinámicas de violencia y precarización que amenazan con desbordarse de forma incontrolable. Frente a esta crisis incontenible, la noción de *excritura* nos abre un panorama distinto. La apuesta es fragmentar, gastar los errores, escribir solamente por incertidumbre, «encomendarse al desconcierto» (Blanchot 18). En ese gesto, la escritura se vuelve una práctica capaz de desacomodar las narrativas que normativizan nuestra experiencia política y cultural.

2

Mi cuerpo, como ningún cuerpo, está exento de poder ser acongojado o trastocado por el lenguaje. Desde la *excritura*, este toque —aunque inmaterial, con repercusiones profundamente materiales— deja de ser un acto impalpable, volátil o ajeno a su posición dentro de un territorio. La intención es reconocer que lo que hemos llamado cuerpo ha sido significado en el nombre de la ciencia y la ley durante años y, por tanto, ha respondido a una idea de lo natural, lo divino y lo encarnado que ha limitado las aproximaciones que podríamos tener de él. Frente a este cuerpo domesticado del cual hemos aprendido tempranamente —por ejemplo, en clases de ciencias naturales donde lo hemos traducido como una máquina anatómica predecible—, la *excritura* plantea un desmontaje que busca no definirlo ni fijarlo. Al negarnos a etiquetar o sistematizar el cuerpo, la *excritura* lo despoja de moldes teóricos y le devuelve su condición y realidad original: la de ser radicalmente ingobernable.

¹ «El Teatro Latinofuturista no se estructura a partir de un futuro glorioso basado en el progreso y en la aceleración de las máquinas, sino que, por el contrario, propone una reorientación temporal que incluye la memoria del futuro, así como la imaginación del pasado y la distorsión del presente» (traducción personal).

La invitación consiste en poner el cuerpo *excritural* en movimiento, desacomodarlo. En esa tarea quienes escriben se enfrentan al reto de «imaginar y producir una práctica lingüística capaz de generar un mundo alternativo a la dominación del capital» (Rivera Garza 44). Se trata de darle un lugar a la imaginación especulativa que no se limite a poetizar o contemplar el desastre, sino que intervenga de manera activa. Si el capital insiste en fragmentar puentes y privatizar las experiencias, una alternativa lingüística debe priorizar la creación comunitaria; esto es, desapropiar el texto. Abrir un espacio de comunidad nace del afán de responder a autorías plurales, en el cual varias voces se hagan presentes y representen de mejor forma los desafíos contemporáneos.

A partir de la fragmentación como metodología, se nos otorgan nuevas herramientas para desarticular el cuerpo tal como lo conocemos. Para la literatura latinoamericana, esto significa poder apostar por desarmar el corpus literario del canon al evidenciar la profunda relación política entre el cuerpo y el corpus. Lejos de ser solo un mero guiño metafórico, se trata de reconocer que ambas instancias operan bajo la misma lógica de control y jerarquización: de la misma forma que el poder colonial clasificó, explotó y domesticó los cuerpos físicos en el territorio, el canon literario instituye circuitos repetidos de exclusión. El corpus institucionalizado obliga a los autores a responder a una sola forma de hacer y de leer literatura mientras deslegitima otras. Mientras estas jerarquías canónicas posicionan ciertos órganos —autores, temas, formas estéticas—, la *excritura* nos empuja a pensar en otras formas desestabilizantes de la norma: el residuo, la fragmentación, el balbuceo.

Así como hay cuerpos que resisten, también hay literaturas que persisten en una «resistencia a la verdad representacional, a la falsedad de la transparencia del lenguaje, al entendimiento de la emancipación que sutura la existencia a la vida política y sus luchas y demandas», señala la académica Cristina Moreiras (2024) en el marco de las discusiones sobre la *excritura* y el pliegue textual. Entonces, si la *excritura* se expone por fuera del cuerpo, tiene la posibilidad de devenir; esto no es alcanzar una forma mimética, sino encontrar su zona de vecindad (Deleuze 5). Es en esta posibilidad corporal que la literatura latinoamericana puede reflexionar sobre cómo «estar entre», puesto que no apunta a una totalización representacional, sino que se sostiene en un «estar inacabado». Lejos de pensarse solitaria, es en esta incertidumbre donde se encuentran zonas de diálogo con otras extensiones, materialidades y reinos.

3

«Lejos, pues, del paternalista dar voz de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad» (23), menciona Cristina Rivera Garza. Suscribo plenamente este apartado dedicado a la noción de *escritura* como potenciadora de literaturas híbridas, autorías plurales y postautonomía, puesto que actúa como una fuerza de gravedad estética, pero, sobre todo, política. En esta renuncia a la propiedad privada de la palabra, el texto deja de ser el monólogo de un autor genio tocado por la inspiración y pasa a pensarse el lenguaje como un tejido social que habitamos todos. De esa forma, la escritura se convierte en un lugar de roce con el mundo exterior perdiendo su supuesta autonomía. Como resultado, los géneros literarios puros estallan al cruzar fronteras, invitándonos a *reflexionarnos* desde los límites mixtos de la periferia.

En este desvestimiento de la letra no es solamente la letra la que queda desnuda, sino también la idea del autor. Lo literario siempre ha respondido al precepto de que las ideas le pertenecen a un sujeto dotado de una inteligencia particular y a su buen manejo del lenguaje. Ahora bien, esta experiencia revela sus pliegues y porosidades cuando se aplica «una drástica operación de vaciamiento» (Ludmer, 11), dando como resultado lo que la autora llama literaturas postautónomas: un espacio donde realidad y ficción no temen confundirse. Estas «fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas» (11). Este descubrimiento, entendido como develación, es el que posibilita el surgimiento de otra episteme y de otros modos de leer, no solo la literatura, sino también la realidad latinoamericana contemporánea.

Es así como el trabajo colectivo, que se reafirma en el surgimiento de autorías plurales o de libros inclasificables, responde a una poética que «explora el adentro y afuera del lenguaje» (Rivera Garza 25), que no reniega de la revolución tecnológica, sino que le plantea preguntas, juega con ella y la hace dudar. Asimismo, aquí participan las voces «no autorizadas» de la literatura: los testimonios, los diarios, las cartas, los archivos jurídicos e históricos; voces contemporáneas que quien escribe hoy no puede ignorar. Es una decisión ética dado que, como nos recuerda Rivera Garza, la escritura y la política son indisociables.

Entonces, ¿es posible salir del *yo* cuando escribimos? ¿Y de cuál *yo* hablamos? Son las posibles preguntas que se pliegan en la piel del cuerpo textual y biológico. Nos preguntamos por nuestras propias huellas, heridas y cicatrices, las traducimos y, al hacerlo, las introducimos en una realidad compartida que no puede ser del todo ajena o ausente al disparo que escucho en la esquina de mi casa o a la saturación digital que sostengo sin control en mis manos.

He compuesto aquí una invitación que no la escribo *yo*: —¿Cuál *yo*? —¿Quién dijo eso?

«Pero entonces con la boca pegada a su mano comienza el sentido inverso de su frase. Deconstruye la frase, de palabra en palabra, de sílaba en sílaba, de letra en letra, de sonidos. Torciendo su fonética [...] Ha desorganizado el lenguaje» (Eltit 38). Ha des(a)nudado la letra.

Referencias

- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Monte Ávila Editores, 1987.
- Cróquer Pedrón, Eleonora. «La investigación-creación en 17, como otro decir/hacer crítico posible». Ponencia presentada en el XLI Coloquio Internacional: Modelo para ensamblar. Responder al siglo XXI, 17, Instituto de Estudios Críticos, Ciudad de México. Material de distribución interna.
- Deleuze, Gilles. «La literatura y la vida». *Crítica y clínica*, Anagrama, 1996.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Ediciones Vestigio, 2020.
- André Felipe. *Manifiesto latinofuturista*. Material mimeografiado.
- Herrera, Isidro. «Lo excrito de lo excrito». *Mnemosine*, vol. 13, no. 2, diciembre de 2017, pp. 48-68, <https://www.e-publicacoes.uerj.br/mnemosine/article/view/41730>.
- Ludmer, Josefina. *Aquí Latinoamérica: Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Ludmer, Josefina. «Literaturas postautónomas 2.0». *Revista Z Cultural*, <https://revistaz-cultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>.
- Moreiras, Cristina. «Excritura». *El obligado paso a la escritura. Homenaje a Néstor Braunstein*, Conferencia XXXVI Coloquio Internacional, 17 de mayo de 2024, Instituto de Estudios Críticos, Ciudad de México.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Anthropos, 2002.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles*. Tusquets Editores, 2013.

— á —

Escritura Creativa

Creative Writing

**Autobiografía:
después de Gloria Fuertes**

Autobiography: After Gloria Fuertes

María Emilia Contreras

mcmariemilia7@gmail.com

Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (ESADCYL)

Fecha de envío: 25/07/2025

Fecha de aceptación: 17/06/2026

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v6i.3964>



María Emilia nació en Quito
a las 9:15 am un lunes,
en falda, medias largas y dos ojos de pestañas,
lista para ir a la escuela.
A los tres daba grandes explicaciones,
a los seis bailaba en pupera.
Era buena, flava churona,
alta, de pantorrillas coquetas.
A los nueve pilló un fantasma
y a los catorce, su casa en guerra.
A los diecisiete dejó de hablar con el padre,
con sus amigas en los recreos; enjaulada confundida hoguera.
Aprendió a sonrojarse,
y a que le toquen suave en las piernas;
entonces descubrió el beso largo,
para qué decir el nombre,
gracias por nada, pude someterme a ocho años y medio de entierro;
persistente amante desecha.
Quise huir, parar el encanto,
pero me detuvieron tus guirnaldas secas...
Luego me salió un pájaro,
ahí donde trabajaba con niñxs,
—dios y las amigas saben qué luces quiteñas vi desde las alturas—.
Hoy abrazo recuerdos por las noches,
ya no camino en bosques nublados como quisiera,
pero tengo amores lejanos;
estoy sola, algo partida, algo contenta.
He escrito versos en todos mis diarios,
busco grillos y nidos de cigüeñas;
quiero comprarme a plazos unas hectáreas verdes
como las que sueña Ge, y que las aves sigan llegando, eternas.

Las garzas se fueron y llegaron las armas

The Herons Left and the Guns Arrived

Este cuento fue merecedor de una mención de honor en la Categoría II del Primer Concurso Interdisciplinario «Narrativas y Ciencia», y fue seleccionado por el comité editorial para su publicación en nuestra revista.

María Belén Tite Haro

mtiteharo@estud.usfq.edu.ec

Universidad San Francisco de Quito

Fecha de envío: 24/06/2026

Fecha de aceptación: 27/06/2026

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v6i.4404>



El método científico es un protocolo para conocer la verdad, escribe de mala gana Verónica Cruz en su libreta, mientras el yeso de la pared, vuelto polvo por la humedad, caía sobre su taza de café frío.

«El genoma del ser humano es una serie de códigos y patrones que transcriben proteínas encargadas de la funcionalidad de distintos órganos y sistemas. La secuencia de bases nitrogenadas forma aminoácidos, que sintetizan proteínas. Esta información se hereda. Hay mutaciones silenciosas en las que un cambio en una base del codón —compuesto por tres— no altera la proteína, pues el aminoácido sigue siendo el mismo. Sin embargo, las mutaciones tipo frameshift, que provocan la delección de una base, interrumpen el equilibrio: el codón deja de ser múltiplo de tres, y la proteína se vuelve aberrante, perdiendo su función».

Verónica apoya la punta del esfero en su labio, dibujándose un lunar azul sin darse cuenta. Se pasa una mano por el cabello enredado. Siente su propio cansancio en la sequedad de su piel y en la delgadez de sus brazos.

—Mija, ya está la merienda. —La voz familiar de su madre la arrancó de su trance.

Se graduó de bióloga hace quince años, un 24 de marzo de 2010, pero se convirtió en periodista el 28 de diciembre de 2015 cuando su hija Joaquina, de cinco años, desapareció del patio de su casa. Porque las cosas solo existen cuando se nombran, y aunque la ausencia la sentía en las entrañas, sabía que debía contarse lo que pasó para que fuera real.

Desde 2015 tiene anemia, porque en 2009, a partir de la tercera semana de gestación, transfundió sangre a su hija a través de las vellosidades coriónicas en el útero, permitiéndole nacer meses después. Pero cuando Joaquina desapareció y su asesinato se hizo evidente, Verónica nunca recuperó sus niveles de hemoglobina. Sin embargo, la tragedia solo se volvió tangible cuando ella misma la escribió en un periódico local. Desde entonces, dedica su carrera a redactar reportajes sobre desapariciones y muertes violentas en el país.

A pesar de los miles de casos diarios, no ha logrado acostumbrarse a la sensación de vacío en el estómago que le produce escribir sobre otro desaparecido. Y, sin embargo, no puede despegarse de la vieja mesa de la cocina, donde el aroma a ajo y perejil intensifica las náuseas que siente al redactar la noticia. El café se enfría y varias hojas, vueltas

pedazos, caen al suelo porque es incapaz de encontrar la manera de dar relevancia al secuestro y asesinato de cuatro niños en San Fernando, un pueblo de la Costa militarizado desde hace meses en una medida del gobierno para mitigar el narcotráfico, la extorsión y otros delitos que se han apoderado del puerto.

Al principio, se obliga a enfocarse en los datos: edades, nombres, lugares. Luego, las imágenes la invaden. Verónica se visualiza a sí misma como un niño de 11 años que patea una pelota de fútbol en la calle después del colegio, sintiendo el calor seco de la Costa pegarle en el rostro, las gruesas gotas de sudor empapando su camiseta. Siente el deseo de un bolo de jugo de piña helado mientras jadea, cansado de correr por la plaza del puerto.

No se despidió de su abuela porque pensó que regresaría a tiempo para comer verde con sal y queso, acompañado de agua caliente con panela. No le extrañó que aquella tarde, en vez de ver a las garzas subir a los árboles como cometas blancos, presenciara una lluvia de balas que rompió la armonía de la salsa que sonaba en el puerto. Todo ocurrió tan rápido que no alcanzó a sentir miedo cuando lo subieron a él y a otros tres niños a la parte trasera de una camioneta militar, desnudándolos e insultándolos, acusándolos de ladrones.

El aire sofocante de la noche era lo único que cobijaba su piel, y sintió vergüenza de llorar. Los abandonaron en medio de la carretera, cerca de la base militar. Corrieron a la casa de un vecino que les prestó un teléfono. Uno de ellos, Ismael, llamó a su padre. Pero el menor, Steven, de 11 años, sintió una soledad infinita al no tener a quién llamar: sus abuelos no tenían teléfono.

Nunca volvieron.

Al vivir a través de sus pensamientos, Verónica siente su propio cuerpo arrastrado por las olas del mar, perdiéndose en la espuma salada de la noche, sola en el agua infinita que la alejaba de la orilla y de la esperanza de volver a casa. Suelta una lágrima al verse a sí misma en esos niños que nunca volverían a jugar con la pelota, ni a tomar jugo de piña, ni a saludar a sus abuelas.

—Mija, solo faltas tú en la mesa —la interrumpe su madre.

Verónica no responde. Su mirada sigue clavada en la libreta y en la tinta azul que había comenzado a correrse con la humedad de sus dedos.

—No tengo hambre —murmura, jugando con la esquina arrugada del papel.

Su madre suspira, apoyándose en el marco de la puerta. La luz tenue de la cocina le marcaba las arrugas en el rostro.

—Sé que es difícil, pero tal vez, si comes y descansas, por fin vas a terminar de escribir tu noticia.

Verónica deja el esfero sobre la mesa y se frota sus ojos dibujándose entre los párpados una sombra azul.

—No hay una forma sencilla de cuantificar las ausencias o de materializar ese pedazo de corazón que falta cuando alguien desaparece —dice con voz áspera—. He pensado que lo mejor sería hacer una metáfora sobre la ciencia. Después de todo, parece ser la verdad más absoluta.

Su madre la mira con curiosidad.

—¿A qué te refieres?

Verónica endereza la libreta y pasa las páginas con los dedos manchados de tinta.

—A que las mutaciones genéticas por la falta de una base nitrogenada implican la incompatibilidad con la vida de un organismo. Un solo error en la secuencia y la proteína se vuelve aberrante, pierde su función... Se desmorona todo.

Se detiene un momento. Su madre la observa con el ceño fruncido y su estómago gruñe impaciente por el hambre. Sólo es capaz de pensar que la carne frita se enfría, que pronto estará dura y perderá su sabor.

—Tal vez si abro el texto con una metáfora, la gente entienda que nos faltan cuatro —susurra Verónica.

Su madre cruza la cocina y se sienta frente a ella. El silencio se instala entre ellas, roto solo por el murmullo de la olla en el fogón.

—Ven a comer, aunque sea un poco —insiste su madre.

Verónica suspira y cierra la libreta. Se levanta con lentitud y mientras se acerca a la mesa, sabe que después de cenar, volverá a escribir. Porque si las cosas solo existen cuando se nombran, no va a permitir que estos niños desaparezcan dos veces.

— á —

Aportes de expertos

Contributions from experts

Absurdo y catástrofe en la pintura de Wilson Orellana

Absurdity and Catastrophe in the Painting
of Wilson Orellana

Parte de los contenidos del siguiente texto retoman
materiales curatoriales previamente elaborados por el autor para las
exposiciones mencionadas y publicados en la página web del artista.

Marcelino García Sedano

mgarcias@usfq.edu.ec

Profesor de la Universidad San Francisco de Quito USFQ

Fecha de envío: 15/05/2026

Fecha de aceptación: 20/06/2026

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v6i.4388>



Resumen

La figura emergente de Wilson Orellana (Cuenca, Ecuador, 1988) dentro de la pintura ecuatoriana contemporánea supone sin duda un elemento de reflexión en torno a numerosos aspectos filosóficos del devenir contemporáneo. Asimilar el desarrollo de su obra a los conceptos de habitar la catástrofe y el absurdo le relaciona no solo con algunos rasgos del tiempo desquiciado que estamos viviendo, sino con el ejercicio audaz de rescatar ciertas ideas que han definido sobre todo la filosofía del siglo XX y el cambio de siglo. Este hecho ratifica la absoluta vigencia de estas ideas como herramienta para entender el presente y el papel fundamental del arte como generador de sentido; o simplemente su falta y carencia.

Palabras clave:

Wilson Orellana, habitar la catástrofe, absurdismo, filosofía del arte, pintura contemporánea ecuatoriana

Abstract

The emerging figure of Wilson Orellana (Cuenca, Ecuador, 1988) within contemporary Ecuadorian painting undoubtedly invites reflection on numerous philosophical aspects of the contemporary becoming. To relate the development of his work to the concepts of dwelling in catastrophe and the absurd links it not only to certain traits of the unhinged time we are living in, but also to the bold exercise of recovering ideas that have shaped, above all, twentieth-century and turn-of-the-century philosophy. This confirms the continued validity of these ideas as tools for understanding the present and the fundamental role of art as a generator of meaning—or simply of its lack and absence.

Keywords:

Wilson Orellana, dwelling in catastrophe, absurdism, philosophy of art, contemporary Ecuadorian painting

La catástrofe y el sentido del habitar contemporáneo

Propongo analizar la obra de Wilson Orellana a partir de su división en dos momentos claves, relacionados con dos exposiciones llevadas a cabo en el territorio ecuatoriano y que se basan en la reflexión en torno a dos aspectos: la catástrofe y el absurdo. Las dos exposiciones son *Descifrar el hábitat*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Cuenca en 2024, y *Rituales de Disolución*, presentada en el Museo Municipal de Guayaquil entre 2025 y 2026, ambas curadas por mí.

Sobre el primer motivo de reflexión, el sentimiento de habitar la catástrofe pesa el interés de Orellana por descifrar un mundo contemporáneo y una realidad latinoamericana compleja, inserta en un urbanismo enmarañado e idiosincrásico. Se trata de una realidad definida por poderes invisibles que condicionan la existencia mediante hábitats de profunda deshumanización que producen tramas alienantes. Sus escenas inciden en esa realidad paradójica con un marcado carácter existencial. Este es un existencialismo que se entremezcla en la forma a través del contraste entre los lugares imposibles e incómodos y los personajes que transitan de forma inane un espacio que, por familiar, se torna extraño. Ese existencialismo, podemos convenir, es un rasgo constante y definitivo de su obra. Ese punto, donde lo cotidiano se vuelve extraordinario, fue denominado por Freud como *unheimlich* y mal traducido al castellano como «lo siniestro» (2487). En este caso, en honor al término original, y ya que la pintura de Orellana no puede denominarse siniestra, lo anormal¹ surge para desvelar lo oculto, representado a partir de cuerpos deformados, de espacios que no responden a la rigidez de la representación tradicional del espacio pictórico, de jerarquizaciones de tamaño y de diversos recursos expresivos. Y, ¿qué es lo oculto en su obra? Todo lo que sobreviene del poder alienante y desintegrador del ciudadano moderno latinoamericano, lo gris de la existencia en una sociedad apática. Esta apatía es representada de forma efectiva en *Normal* (fig. 1), donde la deformidad, la extrañeza y la metamorfosis surgen de forma narrativa para señalar que algo está mal, que algo está a punto de suceder e interrumpir la cotidianidad prosaica. El arte recupera como un acto de memoria aquello que fue excluido por la historia, lo feo o al menos lo no tan bello, aquello que Adorno justificó como un acto de resistencia antifeudal, la admisión de lo feo (Vilar 24). Y, ¿no es acaso la obra de Orellana una acusación metafórica del distanciamiento entre el ser humano y el orden natural por motivos de las relaciones orquestadas por las diversas ejecuciones del poder? El poder de lo laboral, lo económico, el derecho a habitar el espacio público desde lo político, de reivindicar una existencia luminosa, son términos impresos entre las diversas capas de su pintura.

¹ Utilizamos «anormal» y «extraño» indistintamente para referirnos a *unheimlich*.



Fig. 1. Wilson Orellana, *Normal*, 2022, óleo sobre tabla, 50 x 80 cm. Imagen cortesía del artista.

Estamos ante la primera pregunta, la pregunta sobre el habitar, y ¿qué habita el ciudadano contemporáneo? La catástrofe. Este término parece contradictorio porque es antagónico al sentido de habitar de Heidegger que se basa en construir. No obstante, el pensador alemán ya había advertido en su clase de 1951 «Construir, habitar, pensar» en Darmstadt, Alemania, que el sentido propio del construir cae en el olvido, lo cotidiano, lo habitual; si atendemos a la raíz etimológica de «habitar», lo habitual se torna algo excepcional (Heidegger 129). De todas formas, el propio Heidegger insistió en que la tecnicidad del mundo moderno acabaría desarraigando al ser humano, una premonición de la capacidad de alienación de las tecnologías modernas. El proceso de alienación del mundo posmoderno, el fomento de individualidades con referencias cada vez más pobres sobre su lugar en el mundo y el sentido de la existencia, se esforzaba con cada vez más insistencia para lograr el desarraigo. El sentido del habitar devino en sinsentido. Las dinámicas del presente digital acentuaron esa transformación del habitar, desde la desintegración del bien común iniciada ya en los orígenes del liberalismo moderno. Las nuevas tecnologías de comunicación, particularmente la dupla *smartphone/internet*, juegan un papel clave porque han ido forjando individuos que creen que la intervención directa (sin mediaciones institucionales a la vez que sin compromisos) es el único camino legítimo tanto para realizar denuncias o canalizar la ira como para proyectar un bienestar personal asociado al consumo y a la vivencia del placer que se le atribuye. Eso para los que se dan cuenta de la dinámica; los que no serán como los personajes que habitan la pintura de Orellana. Como asegura Fernando Castro Flórez en *Sin escapatoria en el planeta de los simios*, el individuo contemporáneo habita en una suerte de parque de atracciones, donde los estímulos que reclaman cada vez menos atención les hacen oscilar, abocados al desastre, entre el entusiasmo y la ira (Castro Flórez). Y es aquí donde empieza a asomar un concepto de revisión urgente del presente y la historia que se va gestando.



Fig. 2. Wilson Orellana, *Desarrollo*, 2024, óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm. Imagen cortesía del artista.

La soledad del individuo contemporáneo, en ese escenario entre distópico, apocalíptico y extrañamente familiar que la pintura de Orellana desarrolla, se enfatiza a partir del tamaño exagerado de las figuras, la ausencia de rostros, la transformación inminente o la estilización de las siluetas. *Desarrollo* (fig. 2) despliega un discurso en el que la realidad local latinoamericana contrasta con la idea de desarrollo impuesta por los países

occidentales industrializados. La pintura se erige como la metodología idónea a partir de la que el pintor intenta comprender el mundo y la complejidad de la existencia. El ser humano está más alienado cuanto más lejos de los centros de poder se encuentra. Los espacios en los que se desarrollan las escenas son lugares desprovistos de personalidad y contexto, y escenario de acontecimientos donde la temporalidad desaparece y es frecuente el recurso de la causalidad acrónica. Este recurso neobarroco de aglutinar diversos momentos y espacios en una sola superficie, funciona como un precursor de una lectura calmada, lúcida y atenta por parte del espectador.

La violencia humana, tema de investigación del autor, se expresa a partir de la contención. No es una representación explícita, sino que lo que realmente se percibe como violento es la impavidez de un mundo ausente al dolor ajeno o el control sobre la cotidianidad que ejerce el poder. El tedio que parece dominar a las ciudades y personajes de las obras de Orellana es la verdadera violencia que amenaza con borrar cualquier brillo de la existencia humana. Ese recurso, más que pacificar la visión, incomoda. El arte para el autor no debe causar placer desinteresado; no debe imitar lo natural, sino provocar cierto sentimiento de incomodidad, de desazón. La obra de Orellana satiriza y demuestra la imposibilidad de imponer visiones totalizantes en sociedades complejas. Las imágenes proponen un lugar a donde muchos no llegan, el corazón de la existencia, el lugar incómodo que plantea preguntas sin respuestas y que nos congela en un estado de indolencia, de flotar eternamente en la nada.

Pero ese tedio, esa actitud inane, está empujada por la sensación flotante de catástrofe y el rechazo a la idea del miedo que deriva de la heurística del terror de Hans Jonas como medio para evitar el desastre que amenaza esta ficción especulativa (64). La alienación parece ser la consecuencia del temor colectivo que emana de los centros de poder. La humanidad, como sostuvo Walter Benjamin, ha hecho de la catástrofe un espectáculo estético de primer orden (99).

El absurdo y la disolución de la colectividad

La otra fase de la producción pictórica de Orellana, la más reciente y vinculada a la exposición llamada *Rituales de Disolución*, presentada junto a obras de Carlos Echeverría Kossak en el Museo Municipal de Guayaquil, indaga en el concepto del absurdo. La muestra reivindicaba la posibilidad de la pintura contemporánea como resistencia a la aceleración y a la distorsión de la historia concebida desde un sentido instrumental marcado por el desarrollo tecnológico y la explotación de los recursos en un sentido neocapitalista. Wilson Orellana y Carlos Echeverría aludían a los intentos fallidos de presencia histórica de una sociedad cotidiana y en cierto modo periférica, haciendo hincapié en lo irracional de esta inserción histórica. Bajo esta condición temporal, lo obsoleto emergía como un objeto de reflexión con cierta operatividad y agencia en un sentido paradójico

y no carente de ironía. Esta es una ironía que se despliega a partir de lo absurdo en un sentido beckettiano, tal y como Adorno acotó y definió como síntoma de la decadencia del progreso en Occidente. Las imágenes propuestas por los autores oscilaron entre las referencias cultas y una realidad prosaica distorsionada, una alegoría de un presente atrapado entre esos dos puntos: la obsolescencia y el absurdo.

Centrándonos en la obra de Orellana, esta invita a realizar una labor hermenéutica donde muchos aspectos de la catástrofe contemporánea emergen a partir de su intrínseca iconografía. Su obra continúa incidiendo en la condición humana y en la disolución de los valores basados en el bien común propios de las dinámicas sociales previas a la era digital. Para ello, recurre a la memoria personal y a su capacidad de observación para plantear un presente insólito que colisiona con un pasado culto y de pretendida universalidad.

Aquí se introduce un nuevo concepto derivado y casi consecuencia del primero: lo absurdo. Este concepto parte de esa inminencia catastrófica y de la revisión de aquellos tiempos en los que el concepto de progreso de la humanidad fue puesto en tela de juicio: hablamos de las dos grandes guerras mundiales y de la resaca existencialista que parte de la mitad del siglo XX. Esta deriva filosófica se nutre ineluctablemente del pensamiento adorniano y la escuela de Frankfurt, y atraviesa el existencialismo francés y la obra beckettiana. Es un esquema de pensamiento desgraciadamente transportable a los tiempos actuales. Partir de estas ideas permitió trazar la relación del arte con los tiempos absurdos como herramienta de enfoque filosófico vinculada al análisis y a la crítica para entender precisamente esa deriva política contemporánea y sus consecuencias en el individuo.

Esta nueva serie muestra un mundo onírico y desquiciado que sigue en marcha a pesar de la falta de sentido del avance feroz del capitalismo, el desarrollo tecnológico y la explotación de los recursos que este impulsa. Como siempre a lo extraño se superpone lo cotidiano y lo periférico, remarcando una presencia histórica fallida de esos espacios sociales. Son unas escenas que aluden sin duda a la decadencia del progreso ya señalada por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*. La inspiración en espacios y dinámicas que el artista considera obsoletos, presentes en varios lugares de las ciudades que habita como Quito y Cuenca, subraya esa caducidad de los sistemas que no se integran en la modernidad y que resuenan como ecos de tiempos y sistemas pasados, que, si bien no fueron mejores, al menos prometían serlo. Como señala Hal Foster, quien profundizó en cierta forma sobre el concepto de lo obsoleto, además de funcionar como un recordatorio de un desfase histórico, este tiene la capacidad de señalar el presente para entender mejor su ámbito de operación; por lo tanto, lo obsoleto despliega su potencial crítico (Foster 17).



Fig. 3. Wilson Orellana, *Forma del origen partido*, 2025, óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm. Imagen cortesía del artista.

Orellana alterna entre las referencias cultas —en este caso a la cultura clásica y la mitología que despliega en espacios completamente opuestos a los que hicieron surgir esa cultura— y la realidad más prosaica, incidiendo sin duda en el carácter de extrañeza que activa todo el potencial semántico. *Forma del origen partido* (fig. 3), que es una obra que evoca el mito de Aristófanes, alude a la cultura del rendimiento, pero también al desfase prometeico. Habla de una soberbia humana que se debate entre la explotación de los recursos y el fracaso de no alcanzar nunca la perfección. Es una obra donde se observa un mundo en llamas, el fin de una era o de una contemporaneidad deslocalizada de su función de motor de progreso en la historia. La sensación de catástrofe incita a un nuevo orden donde lo extraño, por no decir lo absurdo, acecha como un recordatorio de la repetición de la historia, una historia vista desde una perspectiva benjaminiana donde la ignominia y la negación de la humanidad plantean el absurdo de esperar y construir un futuro. Es un tiempo que se consume en presente, que se agota en la indolencia de ver los hechos desfilan como en el teatro del absurdo donde el ser humano es incapaz de comprender, en ese caso por su carencia de lógica, el sentido de la vida. La ciudad en llamas de atrás es un recordatorio del mundo tras las ventanas de *Final de partida* de Samuel Beckett, allí donde el mundo se ha hecho cosa y donde la existencia, paradójicamente, no tiene de donde asirse.

La nostalgia como síntoma del presente resuena no a partir de referencias explícitas sino a partir de la poética que despliega; hay nostalgia, pero no sabemos de qué. Se trata de un pasado utópico, sin lugar, y no acontece la idealización de este porque es imposible proyectar esperanza desde el lugar que habita Orellana. El presente ya es distópico y el pasado, como dijo Fisher, regresa de forma fantasmagórica porque el futuro está cancelado (Fisher 32).



Fig. 4. Wilson Orellana, *Desplazamiento en descenso: Nous en ruido*, óleo sobre lienzo, 2025, 200 x 150 cm. Imagen cortesía del artista.

La nostalgia resuena en *Desplazamiento en descenso: Nous en ruido* (fig. 4) enfatizada por el carácter ahistórico de su representación. Nos encontramos con un paisaje donde no queda rastro de la naturaleza, solo una construcción anodina, una especie de centro comercial como metáfora de la vertebración del ocio de consumo y la disolución del ágora, la plaza de reunión de la antigüedad. El individualismo ha condenado a caer esos viejos ídolos; la confluencia en torno al diálogo y la reunión ha muerto, manifestada en esa cabeza de escultura griega que rueda por el suelo como una ruina. El autor concibió el espacio como un lugar liminal que suspende la identidad del sujeto y lo integra en una colectividad de identidad indeterminada. La referencia a la antigüedad clásica sería esa fantasmagórica visita del pasado que además descoloca el espacio desde el que se enuncia

la obra por comparación con el lugar de procedencia de esa cultura hegemónica, señalando y enfatizando, de nuevo, ese desfase histórico.

El giro hacia el absurdo en este nuevo enfoque de obra debe ser observado también como un recurso técnico, un método y una estrategia de lenguaje tal y como Gabriele Jutz concibe en *Hitting where it hurts: absurdity as an artistic method*, donde define exclusivamente el absurdo como un enfoque metodológico, sin la trascendencia filosófica correspondiente. Es entonces una ruptura de lenguaje y una dislocación del sentido narrativo en esta aproximación (Jutz 20).

Ahondando más en los aspectos formales y conceptuales, el absurdo como narrativa consistiría en la yuxtaposición de las múltiples capas de significado de dramas y hechos inconexos que la vida ha normalizado bajo un tinte irónico; el arte absurdo toma sentido en los tiempos difíciles como ocurrió en el dadá y el surrealismo. Por lo tanto, el absurdo es la forma perfecta de afrontar los aspectos problemáticos de la esfera social y política, y la mejor forma de ejemplificar cómo el individuo debe transitarlos.

Otro y más profundo punto de análisis sobre la obra y su relación con el concepto de lo absurdo es el filosófico. Para este acercamiento, nos basamos principalmente en dos líneas: la relación entre el absurdo y el arte de Camus y el enfoque de Adorno sobre la obra *Final de partida* de Beckett. Por la parte de Camus, el absurdo es la consecuencia lógica de la búsqueda humana de claridad y sentido en el mundo y el silencio que este guarda acerca del sentido de la vida y su propósito (44). El arte, en este caso, es en sí mismo una acción absurda que, más que servir como catarsis o curación del espíritu, es solo un espejo que devuelve ese mensaje de corrupción del mismo, de un camino sin salida donde la humanidad está inmersa. Es el arte, por tanto y como se ha señalado, tanto un testigo que devuelve esta condición, como una forma rebelde del pensamiento.

Por otro lado, la visión de Adorno del absurdo a partir de la revisión de la obra de Beckett, *Final de partida*, señala el absurdo como la muestra perfecta de la crisis moderna del sentido. Pero ¿cómo llegan las artes a esto? Sin intención. Esto se explica porque desde esta perspectiva pocos acontecimientos son plenos de sentido, por lo que cualquier enfoque sobre la estética como una unidad universal se desintegra. La obra artística ya no tiene que ser coherente y cerrada. Ya no hay grandes e incontestables discursos como en el pasado sino que la condición contemporánea desgarrar la identidad de esas concepciones reduccionistas. Este hecho choca con la idea de individuo universal del existencialismo francés. He aquí el contrapunto adorniano. Lo absurdo es una experiencia de evanescencia en la cual el ser humano se pierde. Es el mundo y no el sujeto el que carece de sentido. La pintura bajo estas premisas pierde el sentido universal y metafísico y altera el lenguaje como hizo el teatro beckettiano: se regodea en su propia ininteligibilidad.

Conclusión

La obra de Orellana por el momento ha mantenido el interés por las grandes preguntas sobre la existencia humana, y el resultado de ese cuestionamiento vital señala una sociedad herida de contemporaneidad. Imposible no recordar a Pier Paolo Pasolini quien ya apuntó de forma premonitoria en *Teorema* (1968) la crisis de la burguesía. El tema principal de la película ejemplifica mejor que nada las consecuencias de la deriva contemporánea, donde la pérdida de lo sagrado y el alejamiento de la metafísica refuerzan la visión del absurdo adorniano y afectan a toda la sociedad. Por otro lado, el filme señala una decadencia moral y la importancia e impacto del otro, lo que refleja el ahora donde la alteridad representa una amenaza para el *status quo*, y la amenaza de la catástrofe y la inacción —o a su vez las acciones llevadas a cabo—, inciden aún más en el carácter absurdo de la contemporaneidad. El absurdo —y aquí volvemos a Beckett por última vez— aniquila al sujeto porque cosifica la vida. Esta cosificación es en sí misma el absurdo y así este deviene una condición histórica. El absurdo es la consecuencia lógica del devenir histórico y además, parece ser, el antídoto para soportarlo.

Referencias

- Adorno, Theodor W. «Intento de entender “Fin de partida”». *Notas sobre literatura*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2003, pp. 270-310.
- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Akal, 2007.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Urtext). Traducción de Andrés E. Weikert, introducción de Bolívar Echeverría, Ítaca, 2003.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Traducción de Luis Echávarri, Alianza Editorial, 1995.
- Castro Flórez, Fernando. *Sin escapatoria en el planeta de los simios: Maquinaciones y perplejidades sobre arte contemporáneo*. Fórcola Ediciones, 2023.
- Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción de Fernando Bruno, prólogo de Pablo Schanton, Caja Negra Editora, 2018.
- Foster, Hal. «An Archival Impulse». *October*, núm. 110, otoño 2004, pp. 3-22. JSTOR, www.jstor.org/stable/3397555.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, vol. 3, Biblioteca Nueva, 1993.
- Heidegger, Martin. «Construir, habitar, pensar». *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, 1994, pp. 127-142.
- Jonas, Hans. *El principio de responsabilidad: Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Traducción de Javier María Fernández Retenaga, Herder, 1995.
- Jutz, Gabriele. «Hitting Where It Hurts: Absurdity as an Artistic Method». *International Journal of Film and Media Arts*, vol. 6, núm. 3, 2021, pp. 17-36. <https://doi.org/10.24140/ijfma.v6.n3.02>.
- Teorema. Dirigida por Pier Paolo Pasolini, Aetos Film, 1968.
- Vilar, Gerard. «Arte y negatividad: relejendo a Adorno». *ArtCultura*, vol. 20, núm. 36, ene.-jun. 2018, pp. 15-25. <https://doi.org/10.14393/artc-v20n36-2018-1-02>.

— 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 a través de la metodología de doble ciego. 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 sección anexa, dedicada a la publicación de artículos de opinión o divulgación realizados 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 volumen 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 a perspectivas, metodologías e interpretaciones, sustentadas siempre por el rigor intelectual, la calidad académica y la creatividad literaria.

- **Filosofía:** Esta sección es un espacio para el intercambio de ideas filosóficas de estudiantes de pregrado y posgrado 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 y posgrado.
- **Literatura:** Esta sección promueve el flujo de reflexiones académicas de estudiantes de pregrado y posgrado sobre cómo las complejidades de las experiencias 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 lectura de textos del género literario 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 de estudiantes de pregrado y de posgrado. 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, y no serán revisados por pares. Cada artículo tendrá una extensión aproximada de 3000 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, exceptuando manuscritos de la sección de Escritura Creativa.
- 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

Ánima 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 an annexed section, dedicated to the publication of opinion or educational articles by experts in the first three aforementioned disciplines.

As for our authors, we hope to capture the attention of those students with initiative, and 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 USFQ. We have the support of experts from universities in Ecuador and abroad, depending on the current volume and the topics of the texts received.

Ánima oversees the editorial processes that include peer review, copyediting, typographic design of the text, and social media promotion. The editorial processes have no cost for the authors due to the financial support of the publishing house USFQ PRESS, 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 diversity in terms of perspectives, methodologies, and interpretations for each of the sections, always supported by intellectual rigor and academic quality.

- **Philosophy:** This section is a space for the exchange of philosophical ideas of undergraduate and graduate 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 about any period in history of art. These texts will have an approximate length of 3000 words, and their authors will be exclusively undergraduate and graduate students.
- **Literature:** This section promotes the flow of academic reflections by undergraduate and graduate students about how the complexities of human experiences 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 reading of texts from the global literary genre. 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 of undergraduate and graduate students. Submissions must be unpublished manuscripts, 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 educational 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, and they will not be peer-reviewed. Each article will have an approximate length of 3000 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, except for the Creative Writing section.
- All quotes and references must follow the MLA norms.
- *Ánima* reserves the right to make any stylistic corrections, provided they do not change the content of the article.
- *Ánima* reserves the right to accept or reject articles at any stage of the editorial process.