

REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA

TRAZOS

AÑO IX - VOL. II - DICIEMBRE 2025



CARTOGRAFIAR LAS SINGULARIDADES ARTÍSTICAS, SUS LENGUAJES MESTIZOS Y SUS AFECTOS



effha

IDEF
Instituto de filosofía



EQUIPO EDITORIAL

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Lic. Jesica A. Ortiz

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

COMITÉ EDITORIAL

Prof. Santiago Palacio

(Trabajador independiente, Argentina).

Prof. Valentina Ruiz Bailón

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Lic. Facundo Massa López

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Mario Tejada

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Gonzalo Andrade

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Agustín Ezequiel Díaz Roco

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Pilar Rüger Alonso

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Mariana Valentina Fernández Ortiz

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

COMITÉ DE REDACCIÓN

Lic. Camila Montaña

(Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina).

Lic. y Prof. Carli Prado

(Universidad Nacional de Rosario, Argentina).

Lic. Guadalupe García Pichardo

(Universidad Autónoma del Estado de México, México).

Lic. María Gorjón

(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Janeth Reyes Capcha

(Estudiante, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú).

EQUIPO TÉCNICO DE PRODUCCIÓN EDITORIAL

DISEÑO, MAQUETACIÓN Y ARTE DE TAPA

Prof. Leandro Exequiel Quiroga

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

EQUIPO DE DIFUSIÓN

Prof. Santiago Palacio

(Trabajador independiente, Argentina).

Alan Flores Corrales

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Agustín Ezequiel Díaz Roco

(Estudiante, Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

INDEXACIONES

Lic. Santiago Pereyra Nouvelier

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

ASESORÍA GENERAL

Dr. Eduardo Peñafort

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

Dr. Julio Paez

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

COMITÉ ACADÉMICO

Dr. Adán Salinas Araya

(Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile).

Dra. Adela Rolón

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dra. Alcira Bonilla

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dra. Ana Marcela Mungaray Lagarda

(Universidad Autónoma de Baja California, México).

Dra. Anahí Gabriela González

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de San Juan).

Dra. Analía Ponce

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dra. Beatriz Podestá

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dra. Cecilia Macón

(Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dra. Claudia Mársico

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dr. Claudio Alessio

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dra. Dinora Hernández López

(Universidad de Guadalajara, México).

Dr. Eduardo Mattio

(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Dr. Felipe de Jesús Lee Vera

(Universidad Autónoma de Baja California, México).

Dr. Fernando Botton

(Universidade Federal do Paraná, Faculdade Espírita, Brasil).

Dra. Gabriela Simón

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dr. Heriberto Yépez

(Universidad Autónoma de Baja California, México).

Dr. Hernán Bula

(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

Dra. Idoia Quintana

(Centro de Ética Aplicada, Universidad de Deusto, España).

Dra. Karla Villapudua

(Universidad Autónoma de Baja California, México).

Dr. Leonardo Gonzalez Torres

(Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad del Valle de México, México).

Dr. Lorenzo Rustighi

(Universidad de Buenos Aires, Argentina; Università degli Studi di Padova, Italia).

Dr. Lucas Diel

(Universidad Nacional del Nordeste, Argentina).

Dr. Luis Garcés

(Universidad Nacional de San Juan, Argentina).

Dra. Margarita Sayak Valencia Triana

(Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, El Colegio de la Frontera Norte, México).

Dra. Mónica Cragolini

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dr. Omar el Hammoud

(Universidad Pompeu Fabra Barcelona, España).

Dr. Omar Murad

(Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Argentina de la Empresa, Argentina).

Dr. Pablo Pérez Navarro

(Centro de Estudios Sociales, Universidad de Coimbra, Portugal).

Dra. Paula Fleisner

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina).

Dra. Sandra Baquedano Jer

(Universidad de Chile, Chile).

Dr. Walter Mignolo

(Universidad Duke, Estados Unidos).

AUTORIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

RECTOR
Mag. Ing. Tadeo Berenguer

VICERRECTORA
Esp. Andrea Leceta



Universidad
Nacional
de San Juan

FACULTAD DE FILOSOFÍA HUMANIDADES Y ARTES

DECANA
Mg. Myriam Arrabal

VICEDECANO
Prof. Marcelo Javier Vásquez

SECRETARIA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Prof. Juan Carlos Caballero



DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

**JEFA DEPARTAMENTO DE
PUBLICACIONES**

DG. Ana Videla.



EDITORIAL
effha



INSTITUTO DE FILOSOFÍA

DIRECTOR

Dr. Julio Paez

IDEF
Instituto de filosofía

DATOS Y CONTACTO

DIRECCIÓN POSTAL

INSTITUTO DE FILOSOFÍA • FACULTAD
DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES •
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN.

Mitre 317 (O). Capital, San Juan (5400) .

TELÉFONO

(0264)- 422-2643. Interno: 142 .

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA • MAIL:

revistatrazos@ffha.unsj.edu.ar
trazosrevistadefilosofia@gmail.com

WEB

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

ÍNDICES Y BASES DE DATOS

**TRAZOS – REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA HA SIDO EVALUADA
E INDEXADA EN LAS SIGUIENTES BASES DE DATOS:**

Redib:

https://www.redib.org/Record/oai_revista6672-trazos

CiteFactor:

<https://www.citefactor.org/journal/index/28891/trazos-journal-of-philosophy-students#YsnKZHbMLIW>

I2OR:

<http://www.i2or.com/9.html>

EuroPub:

<https://europub.co.uk/journals/trazos-revista-de-estudiantes-de-filosofia-j-30411>

LatinRev:

<https://latinrev.flacso.org.ar/revistas/trazos-revista-estudiantes-filosofiacom/>

Latinoamericana:

<https://latinoamericanarevistas.org/trazos-revista-de-estudiantes-de-filosofia/>

ERIHPLUS:

<https://kanalregister.hkdir.no/publiseringsskanaler/epa/periodical/info.action;jsessionid=HMMreAbNFGFvxAlwPut2jmTe.undefined?id=508580>

Latindex Directorio:

<https://www.latindex.org/latindex/ficha/281>

Esji:

<http://esjindex.org/search.php?id=7948>

DOAJ:

<https://doaj.org/toc/2591-3050>

AmeliCA:

<https://portal.amelica.org/revista.oa?id=968>

IMPORTANTE

Las opiniones expuestas en los artículos firmados son responsabilidad de las/os autoras/es y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento de las/os editoras/es o de las autoridades del Instituto de Filosofía; Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes; ni de la Universidad Nacional de San Juan. Todos los artículos recibidos a través de convocatoria abierta han sido sometidos a un proceso de evaluación de pares a través del sistema de doble referato ciego.

LICENCIA

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.



ÍNDICE

Editorial

CARTOGRAFIAR LAS SINGULARIDADES ARTÍSTICAS, SUS LENGUAJES MESTIZOS Y SUS AFECTOS

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo

pág. 8-11

Dossier

IMÁGENES TEATRALES, MINORIDAD E INTERMITENCIA. SOBRE EL “PRIMER ENCUENTRO REGIONAL DE TEATRO RARO” (MENDOZA, 2025)

Nicolás Perrone

pág. 12-33

CARTOGRAFÍAS SENSIBLES. PENSAR UNA ESCRITURA DEL TERRITORIO

Celsio Arceu Alarcón

pág. 34 - 46

HITCHCOCK EN EL CONTEXTO DE LA CRÍTICA SINTÉTICA. EL REVERSO DE LA FAMILIA NORTEAMERICANA EN EL CINE DE HOLLYWOOD: LA FAMILIA MONSTRUOSA

Juan Martín Masciardi Recabarren

pág. 47 - 58

DESPLAZAMIENTOS DEL ARCHIVO ÍNTIMO: MEMORIA Y REACTIVACIÓN AFECTIVA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

Florencia Giselle Ortiz

pág. 59 - 73

CINE E INVISIBILIZACIÓN: UNA EXPLORACIÓN DE LO QUEER EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

Pilar Alexandra Rüger Alonso

pág. 74 - 82

ARTE POSTHUMANO. PENSAR MESTIZO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA REALIDAD GLOBAL

Victoria Alcalá

pág. 83 - 93

Artículos de Investigación

LA COMUNIDAD DE LA LUCHA DEL RECONOCIMIENTO EN AXEL HONNETH

Sofía Domínguez Ramírez

pág. 94 - 110

Ponencias

POETIZAR LA FILOSOFÍA. LA POESÍA DE VIVIANA ÁVILA ALFARO COMO ESPACIO DE RESISTENCIA Y REACTIVACIÓN FILOSÓFICA

Hans Peschke Castillo

pág. 111 - 125

UN DIOS EN BUSCA DE SANGRE: TRABAJO VIVO Y DIALÉCTICA DE LO SAGRADO

Guillermo Javier Riveras

pág. 126 - 134

Editorial

Cartografiar Las Singularidades Artísticas, Sus Lenguajes Mestizos Y Sus Afectos

TRAZOS - AÑO IX - VOL. II - DICIEMBRE 2025 - e-ISSN 2591-3050

M. Guadalupe Suárez Jofré

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.
Universidad Nacional de La Rioja. La Rioja, Argentina
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Buenos Aires,
Argentina.
guadalupesj@gmail.com

Facundo J. Cersósimo

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.
facundojosecersosimo@gmail.com

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. II. - DICIEMBRE 2025

PÁGINAS 8-11 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Algunas prácticas del arte contemporáneo producen experiencias singulares al modificar las condiciones mismas del encuentro con la obra. Sus procedimientos inciden sobre umbrales de percepción y modalidades de atención, de modo que aquello que se ofrece a la experiencia no solo se percibe de otra manera, sino que reclama otras condiciones de lectura. Allí se abre la pregunta crítica por los modos en que una práctica vuelve legible aquello que pone en juego.

Desde las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias históricas abrieron una brecha decisiva en la relación entre arte, forma y experiencia. Al inscribir la forma artística en una relación más directa con la experiencia común, reconfiguraron la recepción como una práctica activa, implicada en los procedimientos de la obra y en los desplazamientos sensibles que esos procedimientos producen.

De esa herencia se desprende una exigencia metodológica para la crítica. Leer una práctica artística supone atender a las operaciones que organizan su campo sensible y a los regímenes de legibilidad que pone en juego. Allí se decide buena parte de su potencia: una práctica produce pensamiento cuando altera la forma en que una experiencia se percibe, se articula y se vuelve compartible.

La noción de singularidad permite leer estas prácticas como procesos de subjetivación, reapropiación sensible e invención formal. En la perspectiva de Félix Guattari, la singularización designa la producción de modos propios de existencia, enunciación y relación frente a las fuerzas que estandarizan la experiencia. En el campo de la creación contemporánea, esta idea permite atender a prácticas que componen sus lenguas, sus herramientas y sus procedimientos desde una relación activa con las condiciones que las atraviesan. La singularidad se revela entonces como una alteración de los regímenes que distribuyen aquello que puede ser visto, sentido, registrado o compartido.

Esa alteración se produce en tramas materiales específicas, atravesadas por precariedades, desplazamientos, periferias y tránsitos territoriales o institucionales. Su potencia crítica depende del trabajo formal que cada práctica realiza con esas condiciones. Una obra puede convertir sus circunstancias en materia de invención, elaborar una lengua propia y abrir un campo de disputa sensible. Allí la singularidad adquiere espesor micropolítico, porque cada procedimiento inventado implica también una manera de habitar, percibir y compartir el presente.

En la línea de lectura que articula a Spinoza con Deleuze, el afecto puede pensarse como potencia de variación, capacidad de afectar y ser afectado. Desde esa perspectiva, la afección producida por una práctica artística modifica la orientación de una experiencia. Esa afección intensifica la atención, reconfigura relaciones entre cuerpo, lenguaje y mundo, e inaugura zonas de sentido que todavía buscan forma. Se vuelve una vía de conocimiento sensible cuando permite percibir y elaborar aquello que, por su modo singular de aparecer, reclamaba condiciones particulares de lectura.

La afección producida por una práctica artística adquiere espesor político cuando incide en una experiencia común. En ese movimiento se reconoce aquello que Jacques Rancière denomina el reparto de lo sensible. Lo político acontece allí, en la producción misma de legibilidad, cuando cuerpos, memorias, territorios o relaciones que permanecían en los márgenes de lo sensible compartido, adquieren presencia y capacidad de inscripción en el campo de lo común.

Desde la perspectiva que venimos presentando, cartografiar singularidades implica producir una grafía crítica de las relaciones que una práctica pone en juego. Esa escritura traza recorridos, localiza zonas de fricción, detecta insistencias y lee accidentes o condensaciones como indicios de una lógica operativa. Su tarea consiste en reconstruir el modo en que una práctica enlaza procedimientos, materiales y umbrales de experiencia. La cartografía crítica transforma la afección en orientación de lectura y convierte el impacto sensible del encuentro en una trama de relaciones desde la cual pensar aquello que la obra hace existir como problema, presencia y posibilidad de experiencia compartida.

Los seis textos reunidos en este dossier se inscriben en ese ejercicio de cartografía crítica y ensayan distintas formas de producir legibilidad. En esa constelación, las prácticas escénicas regionales permiten pensar imágenes discontinuas de minoridad y resistencia en un contexto de vaciamiento cultural; la cartografía sensible desplaza la escritura hacia la poética del espacio cotidiano, sus límites, umbrales y conexiones; el cine abre una doble vía de lectura, entre los cuerpos queer que un régimen ocularcentrista sustrae de lo visible y las formas narrativas donde la imagen sedimenta ideología; la instalación vuelve el archivo íntimo una zona de reactivación afectiva de la memoria; y la mirada posthumana-descolonial lee procedimientos híbridos que problematizan lo monstruoso, lo ch'ixi y otras composiciones posibles de realidad.

El conjunto activa una pregunta por las operaciones que vuelven legibles experiencias todavía disputadas por el presente. Esa pregunta define una posición situada: dejar que cada práctica desplace las categorías disponibles y componer, en la afección de ese encuentro, una lengua para aquello que la obra hace aparecer.

Mgtr. Guadalupe Suárez Jofré
Prof. Facundo Cersósimo

Agradecimientos

Este número de *Trazos* no habría sido posible sin el trabajo, el tiempo y la dedicación de muchas personas que, desde lugares distintos, acompañaron su elaboración. Queremos agradecer especialmente a Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo por la escritura de la Editorial y por la coordinación del *Dossier*, así como por haber sabido recoger y poner en palabras algunas de las preguntas que atraviesan esta edición. Agradecemos también a quienes participaron con sus aportes en dicha sección: Nicolás Perrone, Celsio Arceu Alarcón, Juan Martín Masciardi Recabarren, Florencia Giselle Ortiz, Pilar Alexandra Rüger Alonso y Victoria Alcalá. Junto a ellos, invitamos a leer el *Artículo* de Sofía Domínguez Ramírez y las *Ponencias* de Hans Peschke Castillo y Guillermo Javier Riveras.

Queremos reconocer, además, el trabajo de quienes participaron en las tareas de evaluación. La dedicación y el compromiso con que estas instancias son sostenidas hacen posible no solo la publicación de cada número, sino también la continuidad misma de este espacio. Agradecemos a: Alberto Sánchez, Silvia Villegas, Horacio Banega, Daniela Martín, Alberto Moreno, Alejandro de Oto, Guadalupe Aguiar, Viviana Fernández, Carolina Pinardi, Susana Lage, Melina Echeverría, Federico Cabrera, Facundo Rocca, Melisa Toro Guajardo, Karen Johana Peñuela Montañez y Karla Sánchez Félix.

En medio de la situación que atraviesan hoy las universidades públicas y los espacios de producción de conocimiento en Argentina, sacar adelante una revista como *Trazos* implica un esfuerzo enorme. Por eso, queremos agradecer especialmente a todas las personas que forman parte del equipo y a quienes colaboran de distintas maneras para que este proyecto siga existiendo. Cada número publicado es el resultado de muchas horas de trabajo, de encuentros, lecturas, intercambios y ganas de sostener un espacio colectivo para pensar y escribir junto a otros.

Dirección y Comité Editorial



Dossier

Imágenes Teatrales, Minoridad E Intermittencia. Sobre El “Primer Encuentro Regional De Teatro Raro” (Mendoza, 2025)

Theatrical Images, Minority And Intermittence.
On The “First Regional Gathering Of Rare
Theater” (Mendoza, 2025)

Nicolás Perrone

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales /Consejo Nacional de Inves-
tigaciones Científicas y Técnicas. Mendoza, Argentina.
luisnicolasperrone@gmail.com

Recibido: 15 de agosto de 2025

Aceptado: 8 de noviembre de 2025

Resumen: El presente trabajo recoge la experiencia del Primer Encuentro Regional de Teatro Raro, acontecido en la ciudad de Mendoza, Argentina, en mayo de 2025. Por un lado, se presenta una cartografía de teatralidades regionales con base en búsquedas experimentales. Por otro, el evento funciona como puntapié para reflexionar filosóficamente sobre una modalidad de resistencia estética política en nuestro actual contexto de vaciamiento cultural. Para ello, se emplea la noción de minoridad de Gilles Deleuze y Félix Guattari, con la cual es posible comprender estas teatralidades como prácticas micropolíticas de dislocación del reparto normativo de lo sensible. En otros términos, se considera que la multiplicidad de poéticas da cuenta de una diversidad de intereses de experimentación que, al mismo tiempo, evidencian el carácter discontinuo e incompleto que presenta toda cartografía. Asimismo, se apela a la noción de intermitencia en la imagen-luciérnaga de George Didi-Huberman, para entender que el aspecto político de una imagen y, por extensión de la teatralidad, sintetiza una potencia de resistencia caracterizada por la discontinuidad y la disipación temporal. En ese sentido, las prácticas teatrales que se convocan son el índice de una serie de apariciones, supervivencias y resistencias.

Palabras clave: Política del teatro- cartografía- experimentación.

Abstract: This paper presents the experience of the First Regional Gathering of Rare Theater, held in Mendoza, Argentina, in May 2025. On the one hand, it presents a cartography of regional theatricalities based on experimental explorations. On the other hand, the event serves as a springboard for philosophical reflection on a form of aesthetic-political resistance in our current context of cultural emptiness. To this end, it employs Gilles Deleuze and Felix Guattari's notion of minority, which allows us to understand these theatricalities as micropolitics practices of dislocation of the normative distribution of the sensible. In other words, it considers that the multiplicity of poetics reflects a diversity of experimental interests that, at the same time, reveal the discontinuous and incomplete nature of any cartography. Likewise, the notion of intermittence in George Didi-Huberman's firefly image is used to understand the political aspect of an image, and by extension, of theatricality, synthesizes a power of resistance characterized by discontinuity and temporal dissipation. In this sense, the theatrical practices invoked are an index of a series of appearances, survivals, and resistances.

Keywords: theater politics – cartography – experimentation.

Las prácticas artísticas no vibran por haber sido la instancia más elevada de una cultura, sino por ser aquello que se erige como otro orden de lo real sobre las ruinas que produce la ya diluida humanidad. Ante la catástrofe de la historia, frente a la presencia de lo ineluctable, en medio de las palabras arrebatadas, aparecen órdenes de lo sensible que disputan el espacio de validación y visibilidad social y el *ethos* de los modos de existir.

George Didi-Huberman (2022) expresa que “la danza vibrante de las luciérnagas se efectúa precisamente en el corazón de las tinieblas” (p. 41). Con esta imagen, que evoca asimismo la imagen dialéctica benjaminiana, se conjura la fuerza agonal de la resistencia que fulgura en un instante de peligro. Imagen que convoca una suerte de principio de esperanza, la no renuncia a la experiencia, la necesidad de configurar el espacio de lo sensible. Ahora bien, ¿qué alcance tiene la resistencia artística o desde dónde emerge en contextos de neofascismos y de capturas del deseo? ¿Qué lugar efectivo tiene la sublevación, si es que aún es posible? ¿Qué aparece en medio de una trama tensionada entre un principio de esperanza y un pesimismo generalizado? Y, finalmente, ¿de qué manera la experimentación teatral y las poéticas disidentes se insertan en esta trama como una contracara política asumida en otra forma de organización del *sensorium*?

Peter Pal Pelbart, recordando a Gilles Deleuze y la figura del agotado,¹ evoca un síntoma de estos tiempos, configurado por la sensación generalizada de un agotamiento de todos los posibles; un vaciamiento que vuelve esquiva toda utopía e inasible todo horizonte. Síntoma que no diverge demasiado de nuestro contexto más inmediato. No obstante, ante la encrucijada de ese agotamiento no queda otro remedio que inventarse un posible nuevo: “estas figuras de agotamiento, de crisis, de catástrofe, o de nihilismo pasivo y activo, podrían ayudarnos a pensar este pasaje, no de manera melancólica, tampoco eufórica, sino de otro modo, como una necesidad sobre un fondo de indeterminación” (Pelbart, 2016, p. 17). Teniendo esto en cuenta, es posible considerar el rol de la imaginación como un operador político fundamental a la hora de oponer una práctica de resistencia. En otros términos: ¿qué es dable imaginar y con qué alcance para permitir la aparición de un posible?

Ante esos marcos, hay imágenes y cuerpos que aparecen pese a todo. En

1 Gilles Deleuze publica en 1992 un breve ensayo llamado *L'Épuisé*, donde aborda cuatro piezas teatrales-televisivas de Samuel Beckett, en las que observa un agotamiento de cuatro elementos dramáticos (palabra, voz, espacio e imagen) y a partir de ello plantea la figura del agotado como una nihilización de todo lo posible.

este caso, me interesan las imágenes teatrales, esto es, las teatralidades que se manifiestan fulgurando en estos contextos. Al hablar de imagen teatral me refiero a una modulación de la noción de imagen comprendida como un operador no mimético, es decir, como una forma de presencia. Dentro de las artes escénicas, la imagen teatral se asienta en la materialidad del cuerpo; por lo tanto, se desplaza de la mera representación hacia la presentación o formas de presencia de un cuerpo. La imagen teatral no es la representación de imágenes en el teatro o el teatro de imagen, sino una comprensión de la teatralidad como devenir imagen.

Para apuntalar estos cuestionamientos, nos referiremos al Primer Encuentro Regional de Teatro Raro (Mendoza, 2025) a fin de reflexionar sobre el modo en que las teatralidades que encarnan poéticas mestizas y búsquedas experimentales operan como destellos de resistencia política en tiempos de peligro. A partir de la asunción de una epistemología crítica, situada y encarnada (Haraway, 1995), en la que escribimos bajo la figura de investigador artista (Dubatti, 2014), abordamos la cartografía de obras teatrales que formaron parte del mencionado encuentro. Esta cartografía, tiene un carácter pasajero e inestable; aparece, destella y se esfuma en el marco del acontecimiento que las reúne. Pero como todo acontecimiento, como lo entiende Deleuze (2013), no se limita a sus coordenadas espacio temporales, sino al carácter de irrupción de un esquema de sentido. Por eso, nos interesa la convergencia de esta cartografía con una reflexión filosófica sobre los alcances de la política del teatro, a partir de las nociones de minoridad (Deleuze y Guattari) y de intermitencia o imagen-luciérnaga (Didi-Huberman).

De modo que este no es un estudio de teatro comparado, sino de teatro filosófico. Nuestra epistemología se apoya en el desvío; por eso, nos interesan las fuentes y referencias que no son exclusivamente teatrológicas (aunque no las desconocemos), sino las que pertenecen a debates filosóficos contemporáneos de los cuales podemos traficar nociones que nos ayuden a fugar y construir un marco de análisis crítico. Sostenemos este agenciamiento a la luz de la siguiente hipótesis: el carácter híbrido de las prácticas teatrales contemporáneas produce desvíos de la lógica de la representación y estalla en numerosos dispositivos visuales que hacen encarnar la teatralidad en imágenes corporantes y afectivas. Este desplazamiento desestabiliza el orden normativo de lo sensible y permite la emergencia de una política teatral de la resistencia.

Una cartografía fugitiva

El Primer Encuentro Regional de Teatro Raro², llevado a cabo en la ciudad de Mendoza entre el 1 y 4 de mayo de 2025, fue una iniciativa ideada y efectivizada de manera autogestiva por la Compañía Los Toritos, de la misma ciudad, y de la cual formamos parte. Este encuentro contó con la presencia de grupales de Mendoza, San Juan, San Luis, La Rioja y Catamarca, y participaron las siguientes ocho obras: *Poema dramático en tres cuerpos* (La Rioja, 2024) de ProDanza (Dir. Adriana Nazareno); *Fragmentos de pasión* (San Juan, 2024) de Obcaenum (Dir. Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo); *Ilusión* (San Luis, 2019) de Ver de Teatro (Dir. Hernesto Mussano); *La Bayadera en dermis de tul* (San Juan y La Rioja, 2025) de Gires escénica y Obcaenum (Dir. Federico Tello); *La nube y el león* (Mendoza, 2021) de Camino de monos (Dir. David Maya); *El monstruo está en nosotros* (Mendoza, 2025) de Los Toritos (Dir. Daniel Fermani); *La marcha de las luciérnagas* (Catamarca, 2022) de Constructores (Dir. Marité Pompei); *Banderas en el desierto* (Mendoza, 2023) de La rueda de los deseos (Dir. Fabián Castellani).

En primera instancia, cabe señalar que el objetivo del encuentro se planteó como una acción de resistencia frente al permanente y persistente vaciamiento cultural sustentado por los discursos de la derecha imperante (y los intentos de desmantelamiento de instituciones como el Instituto Nacional del Teatro), sumado a la necesidad de tejer redes creativas y producir cartografías sensibles sobre montajes regionales e independientes. En ese marco, y por medio de un trabajo autogestivo, se logró la reunión de una diversidad de propuestas provenientes de las mencionadas provincias, con la intención de hacer visible aquello que prolifera a pesar de la catástrofe.

Por otro lado, las diversas poéticas que conformaron el conjunto de la programación tejen una trama cartográfica, cuyo espectro en común tiene que ver con una serie de búsquedas experimentales. Esto implica una multivocidad de perspectivas no reductibles a una única lógica. Tal como señalan Deleuze y Guattari (2010), una cartografía implica una lógica de experimentación que actúa sobre lo real. “El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (p. 18). La cartografía responde a una lógica rizomática de conexión y heterogeneidad. Esto quiere decir que cartografiar no se refiere al registro de una

² En el siguiente Instagram se pueden encontrar imágenes, testimonios y la programación detallada del evento: <https://www.instagram.com/teatro.raro>

serie de fenómenos que representan una identidad, en este caso, por ejemplo, la identidad escénica de una región. En su lugar, comprendemos que un mapa es un archivo inestable, discontinuo, múltiple y transitorio. En el caso del encuentro que nos convoca, la cartografía tiene esa índole fugitiva. El mapa es tan sólo una figuración de prácticas, intereses y lógicas de producción escénicas de diversas procedencias poéticas, pero cuyo eje común radica en el amplio espectro de la experimentación.

La categoría de rareza es, más bien, una suerte de juego irónico en el que lo que importa destacar es el carácter divergente del esquema dramático tradicional y, en general, de las lógicas normativas de producción teatral. Lo raro o lo extraño, como muestra Julia Kristeva (1988), es aquello que aparece excluido del orden de lo simbólico, pero que al mismo tiempo lo constituye y revela sus límites. De modo que podemos ver en la rareza tan solo el intento de figurar otro orden de lo sensible. Lo raro, podríamos decir, es una operación que compone otro reparto de lo sensible (Rancière, 2014), en tanto habilita una organización alternativa de las palabras, los cuerpos, las imágenes y los afectos. En este sentido, y también en consonancia con la idiosincrasia del teatro independiente, cada elenco concibe sus prácticas desde el margen, no sólo por encontrarse fuera de los circuitos oficiales, sino por construir sus procedimientos escénicos desde un borde epistemológico y poético, caracterizado por el mestizaje de operaciones lógicas y estéticas. Esta cartografía de lo raro reúne los gestos contemporáneos que impactan en cada grupalidad a la hora de producir sus propias poéticas.

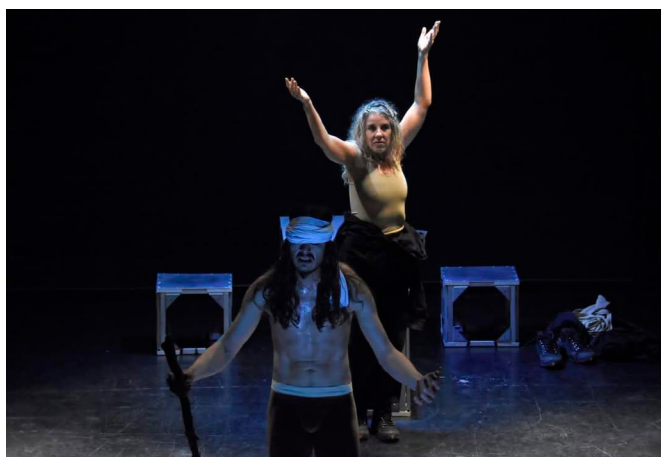
De acuerdo con esto, es posible delinear algunos puntos, apariciones y elementos relevantes que conforman las mentadas propuestas, a modo de síntesis disyuntiva, es decir, tan solo como el mapeo fragmentario de una diversidad imposible de totalizar en una unidad. Esto solamente a modo de una presentación sucinta, pues cada montaje merecería un desarrollo mayor que excede los límites de este texto. Con esta finalidad, aludimos a los rasgos elementales de las poéticas en cuestión. Cabe aclarar que, siguiendo a José Luis Valenzuela, pensamos las poéticas en clave de los modos de producción, esto es, las operaciones, instrumentos y formas de abordar la teatralidad, las cuales reportan “efectos morfológicos, encadenamientos o conexiones entre cuerpos vivos e inertes, entre cuerpos actuantes y enunciados, entre textos y subtextos” (Valenzuela, 2021, p. II).

En *Poema dramático en tres cuerpos* (Prodanza, La Rioja), hay una hibridación entre el teatro, la danza, el audiovisual y la poesía, diagramados por la

configuración fragmentaria de escenas de lo cotidiano, en las que se muestra el devenir poético de un cuerpo, de una mujer, a partir de una escritura hecha desde la investigación corporal de la intérprete. La obra es la conjunción de otras tres (*Un cuerpo propio*, 2019; *Cartografía de un cuerpo*, 2021; y *Ni entonces ni después*, 2023), que conforman parte de un proceso dramatúrgico-corporal, pero que, a la vez, muestran el carácter fraccionario, no lineal y discontinuo del montaje. En éste, hay una prevalencia del gesto, influencia de la danza contemporánea, tejido con imágenes y escenas evocativas, todo lo cual produce un corrimiento de la aprehensión discursiva en favor de la afección y de la percepción sensible de las materialidades.

En *Fragmentos de pasión* (Obcaenum, San Juan), aparece una poética construida entre el dadaísmo y la *performance*, en la que se juega en tono irónico e irreverente con la autoficción, y donde lxs *performers* encarnan diversos personajes trágicos (Medea, Jasón, Yocasta, Edipo) para poner en funcionamiento una maquinaria teatral que hilvana la confesión y el cuerpo como territorio de inscripción de roles de género y capturas culturales. A partir de la inspiración barthesiana en relación al discurso amoroso en fragmentos, el montaje plantea la resignificación de las figuras clásicas en diálogo con las tensiones contemporáneas de los cuerpos que se involucran en la trama pasional, por medio de la encarnación y la autoficción. Para hacerlo, la agrupación apela a una serie de procedimientos rudimentarios, pero no por eso menos complejos, en los que disponen la teatralidad sobre una mesa quirúrgica, esto es, abierta a su disección y deconstrucción permanente. Con mixturas de artes visuales, video arte, música, y *performance*, los cuerpos de lxs *performers* van en una escalada de intensidad, al tiempo que construyen imágenes visuales y sonoras que incomodan y desajustan el ritmo dramático.

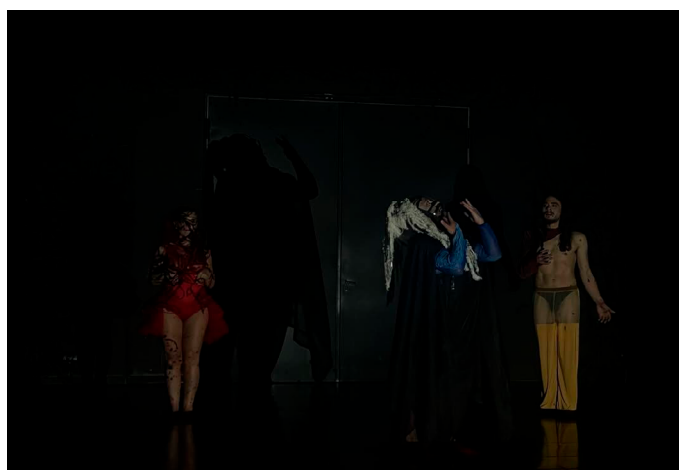




En *Ilusión* (Ver de Teatro, San Luis) se interceptan lenguajes del teatro de objetos, el *kamishibai* y los títeres, dentro de un dispositivo concebido como *collage* o fotomontaje en la dinámica de la puesta en escena, el movimiento de los cuerpos y el uso del espacio. La obra adopta un carácter narrativo y aborda la cuestión de la pérdida, a través de la historia de un padre y su devenir en busca de su hijo, quien tiempo atrás se alejó a causa de las presiones de los mandatos sociales y familiares. En ese viaje, la historia se construye a través de variaciones de uso de un dispositivo escénico en el que funcionan todos los recursos teatrales, desde la manipulación de máscaras de mano, hasta el uso de espejos, instrumentos musicales y láminas de *kamishibai*. El dispositivo construye una fragilidad muy delicada, en consonancia con la narración, lo cual favorece la circulación de contenidos emocionales.

La bayadera en dermis de tul (Gires escénica y Obcaenum, La Rioja y San Juan) es una mixtura irreverente entre lenguajes de la danza, el teatro, el audiovisual y la *performance*. Tomando como referencia la pieza clásica de ballet (*La bayadera*, 1877) adopta una nueva posición enunciativa en clave *queer*, para explorar las fronteras entre la piel y el tul, el género y sus mutaciones, a través de un dispositivo de alto impacto visual y sonoro, y fragmentario en su narrativa. En este montaje, aparece una deconstrucción de la teatralidad en cuanto a la preeminencia racional de la palabra, pues ésta se encuentra reducida a su mínima expresión o toma una forma presentativa (por ejemplo, en proyecciones que anuncian cada acto). La danza como espectro circundante es lo que permite esta dislocación. Al mismo tiempo, la mixtura de lenguajes se robustece con el trabajo de la materialidad. La imagen cobra fuerza, en tanto aparece como la permanente manifestación de la materia, ya sea en los cuerpos, las voces, las sonoridades,

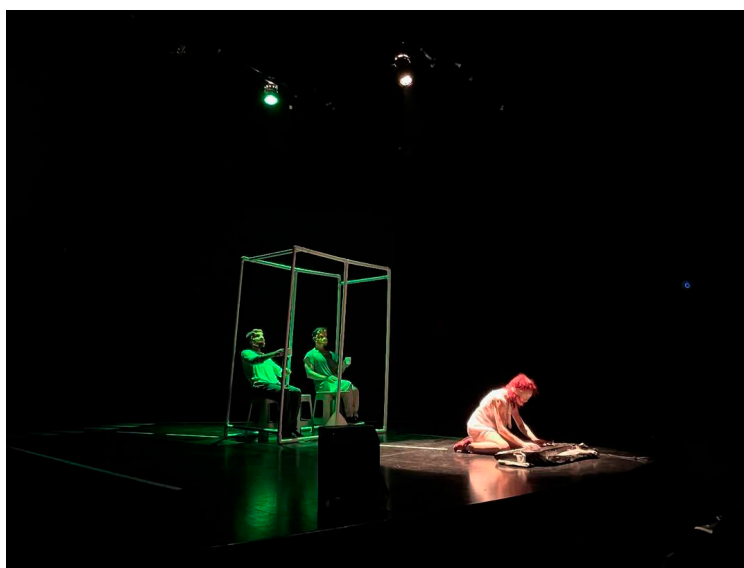
las telas o la luminosidad precaria de un proyector. Pero, sin dudas, lo que más destaca es la intromisión de lo *queer* en los cuerpos, como una forma indómita que, en sí misma, opera como eje de composición.



La nubeyelleón (Camino de monos, Mendoza) presenta un dispositivo teatral rico en recursos e imágenes oníricas, para abordar una narrativa episódica sobre la memoria, el barrio, el miedo, la soledad y la mercantilización del individuo, en una especie de viaje del héroe despojado de épica. La obra muestra el devenir de dos sujetos en medio de una ciudad que se manifiesta cada vez más vertiginosa y amenazante. Para ello, se emplean diversos efectos y recursos. Desde el recorte del escenario, que genera una ilusión de perspectiva, hasta el uso de un dispositivo escénico hecho de caños de plástico, frío y desnudo como la atmósfera de la obra, pasando por el uso de voces en *off*, música, ritmos acelerados e imágenes pesadillescas, el montaje va creciendo en velocidad y asfixia, y pone a los cuerpos

en un compromiso cada vez mayor, con actuaciones que producen una distancia respecto a la identificación y operan como una maquinaria desbocada que lleva el ritmo de la obra hacia zonas de alucinación.

El monstruo está en nosotros (Los Toritos, Mendoza) aborda el problema de la abyección y de la monstruosidad, a través de un dispositivo teatral absolutamente despojado, sostenido por el trabajo corporal y vocal del actor. La obra, inspirada en *Frankenstein* de Mary Shelley, explora la hibridación entre técnicas realistas de interpretación con danza butoh y teatro físico, para producir una corporalidad desarticulada y extracotidiana como sostén de una actuación afectiva, que sintetiza temáticas como la soledad y la marginación de un cuerpo y su deseo. En este montaje, la corporalidad se presenta como una intensificación permanente y en estado de variación continua, que deviene entre tres personajes. El espectro de lo monstruoso funciona como operador de una política del cuerpo que evidencia el desborde y muestra una corporalidad límite, la cual evoca la incongruencia y la discordancia. Uno de esos bordes lo constituye la abyección, que se presenta como la violencia de una amenaza inquietante que desdibuja lo posible y lo tolerable. Al mismo tiempo, la actuación intensifica la función afectiva de la materialidad, dentro de la cual se incluye la palabra, que tiene un lugar altamente significativo. No obstante, ésta adquiere su sentido en virtud del cuerpo que afecta. La corporalidad, entonces, pone en juego una performatividad que, por momentos, desestabiliza los esquemas sensibles del reconocimiento y, por otros, implica un involucramiento emocional.





En *La marcha de las luciérnagas* (Constructores, Catamarca) se utilizan figuras del teatro antropológico, el espacio no convencional y la participación activa del espectador, en una suerte de ritual colectivo que, a través de imágenes dialécticas, plantea una reflexión sobre la resistencia política y el pueblo como lo que aparece, persiste e insiste en contextos de genocidio, desplazamiento forzoso y represión. Con un dispositivo que emula el coro griego, el corifeo y lxs figurantxs reconstruyen imágenes documentales y gestos de opresión y rebelión. El montaje juega con la interpelación y la participación activa de lxs espectadorxs, aprovechando la figura de la marcha para hacer del espacio algo móvil, que avanza o retrocede como un bloque de cuerpos (público incluido) en procesión. La obra emplea su dispositivo para evocar situaciones actuales de desplazamientos de migrantes, genocidios de pueblos, cuerpos desaparecidos y enfrentamientos al poder. Partiendo de una imagen didi-hubermaniana de los pueblos en lágrimas, que transforman su dolor en sublevación, lxs *performers* juegan con el *gestus* brechtiano para encarnar la conciencia social, en un trabajo coral donde los cuerpos se intensifican cada vez más en su presencia. Para esto último, apelan a la figura de la fiesta y la danza desbocada como gesto de resistencia y de producción de fuerzas colectivas.

Banderas en el desierto (La rueda de los deseos, Mendoza) plantea la historia de tres militantes que operan desde la clandestinidad, para mostrar las tensiones entre los discursos de una macropolítica y las afecciones micropolíticas que mueven a los personajes. A través del uso del espacio no convencional (se representa en sótanos) y la cercanía del público, la obra construye algunas

escenas que involucran a la audiencia activamente y otras que la distancian por medio de recursos de extrañamiento. El montaje se plantea como una caja de herramientas; es para usar, no sólo para ver. Esta premisa está reforzada por el dispositivo escópico con el que se configura la puesta. El sótano produce una serie de afecciones opresivas y, la vez, intrigantes; la jerarquía de la visión se desplaza al disponer a lxs espectadorxs en forma semicircular, como cómplices de las maquinaciones de las actrices; el uso de música en vivo produce un efecto mayor de inmersión, y la permanente y aleatoria ruptura de la cuarta pared y el accionar del público, hacen que la teatralidad opere como una experiencia altamente vital.



Si bien no es posible unificar estas búsquedas, hay algunos elementos que circulan con recurrencia entre todas. Por un lado, aparece la hibridación de lenguajes como gesto poético contemporáneo en la construcción de los dispositivos de visibilidad de las obras. Por otro lado, las operaciones teatrales responden a una estética que asume la precariedad y lo rudimentario como ejes

(aunque no por eso menos eficientes y complejas) y se corren, en mayor o menor medida, de los dispositivos representacionales de la teatralidad. Asimismo, la corporalidad cobra un rol fundamental como presencia intensiva, fracturando la mimesis representacional en favor de la aparición del gesto, el afecto y la imagen. Por último, pero sin agotar otras posibilidades, hay una política del deseo que se teje en los usos de los cuerpos y los recursos teatrales que determinan las formas de aparición. Retomaremos todo esto en el último apartado, pero antes referiremos dos categorías que sintetizan, a nuestro modo de ver, la política teatral de esta cartografía.

Minoridad e intermitencia

Las manifestaciones teatrales antes descritas responden a una lógica de la minoridad. Deleuze y Guattari (1990, pp. 28-31) mencionan tres elementos o características de una literatura menor: posee un fuerte coeficiente de desterritorialización, todo en ella es político y todo adquiere un valor colectivo. Estas cualidades, que son extensibles en realidad a cualquier práctica artística, bosquejan la dimensión contestataria de una política considerada en su molecularidad. Los autores diferencian una política mayoritaria o molar de otra minoritaria o molecular, para indicar un grado de divergencia respecto a la norma. La marginalidad como lugar de enunciación y de producción poética condensa la posibilidad y la potencia de resistencia ante los embates de la norma molar. No hay que comprender esto como una romantización del margen, sino como un espacio de dislocación de los estratos de la norma mayor y, en consecuencia, la entrada en un devenir que habilita otros procesos de singularización (que en la lógica de los autores es, también, un orden del deseo).

Las teatralidades que consideramos, pertenecen a un orden minoritario, no por su cantidad, sino por sus poéticas. Siguiendo la triple caracterización enunciada más arriba, podríamos hablar de poéticas minoritarias en los siguientes sentidos: primero, hay una experimentación con los dispositivos de visibilidad teatrales, un régimen de aparición de los cuerpos y un tratamiento específico de la materialidad que, en definitiva, desterritorializan el régimen molar del esquema dramático. Segundo, proponen otros devenires, una posibilidad alternativa de distribución de lo sensible. Esto mismo es lo que condensa la política de estas imágenes teatrales; todo ello es político en cuanto hay un régimen de sensibilidad expuesto como posibilidad de aparición de cuerpos, signos e imágenes. Tercero,

el carácter asambleario de la teatralidad, esto es, la reunión espacio temporal de cuerpos, hace que los agenciamientos teatrales sean colectivos. De modo que este tipo de poéticas ponen en funcionamiento un mecanismo de variación y mutabilidad, es decir, una forma de producción experimental cuya lógica no es la de la mera mimesis, sino la de la aparición, la presencia, la fractura y, en consecuencia, implica la intensidad de los cuerpos que habitan la escena. La variación intensiva permite, así, “forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (Deleuze y Guattari, 1990, p. 30).

Los autores muestran que la distinción entre lo mayor y lo menor, no es una diferencia cuantitativa, sino cualitativa. Lo mayor se caracteriza por un elevado grado de territorialización, sostenido por estructuras de poder y dominación que operan de forma estratificada. Representa la norma hegemónica, las constantes que regulan y organizan tanto a los individuos como a los colectivos, así como a las formas de pensar y sentir. En cambio, lo menor se manifiesta como una desviación respecto de ese sistema dominante, como una irregularidad que es desplazada hacia los márgenes. La minoridad es una forma de variación interna dentro de la norma abstracta que suele imponer el régimen mayoritario bajo la figura de la identidad. El valor de lo molecular radica en la capacidad de favorecer un movimiento de desterritorialización frente a lo molar, lo que habilita la potencia creativa de la vida. Las minoridades “deben ser consideradas como gérmenes, cristales de devenir, que sólo son válidos si desencadenan movimientos incontrolados y desterritorializaciones de la media” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 108). Por lo tanto, lo menor implica un devenir. “Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en ninguna instancia, una identificación” (p. 244).

En este sentido, podemos inferir que la propiedad de estas teatralidades radica en el devenir. El gesto contemporáneo del acontecimiento teatral se ampara en la dislocación de la unidad y la totalización. En los montajes de nuestra cartografía, se aprecia el interés por explorar el horizonte abierto, variable y transfigurador de los cuerpos, gestos, palabras e imágenes. Esta apertura hacia un estado de variabilidad continua, evidencia que el devenir quiebra la lógica identitaria de la representación mimética o, al menos, la interrumpe por algún momento. Asimismo, este “teatro raro” (categoría que, en definitiva, sintetiza gran parte de la apuesta del teatro contemporáneo, en tanto proceso de rarefacción del esquema dramático) lo es tan sólo por su lógica de minoridad. El habitar el borde y el producir desde el margen son estrategias (políticas) de reconfiguración de lo

sensible en su devenir.

Si el teatro es una imagen, su propiedad se dirime en su carácter de fragilidad, fugacidad e intensidad de la presencia; el teatro independiente, particularmente, conjuga la potencia política de lo minoritario. Entonces, podemos comprender el vínculo que esto reviste con las imágenes del pensamiento de Didi-Huberman. La imagen luciérnaga, en esta línea, aparece como una resonancia en la imagen teatral.

En *Supervivencia de las luciérnagas*, Didi-Huberman construye una reflexión política a partir de un texto de Pier Paolo Pasolini (*El vacío del poder en Italia*, más tarde conocido como *El artículo de las luciérnagas*, 1975). En él, el cineasta y poeta, se lamenta por la desaparición de estos insectos en el contexto del triunfo de un fascismo que arremete contra los cuerpos del pueblo. Concretamente, su lamentación es la de un genocidio cultural frente a la sociedad del espectáculo. La desaparición de las luciérnagas se da en la noche donde los “feroces reflectores” ciegan toda luz intermitente con su claridad exacerbada. Este lamento teje aspectos estéticos y políticos dados en la indiferencia de un poder transformado en mercancía dentro de las sociedades contemporáneas. Didi-Huberman (2022) repara en el elemento pesimista de la alocución del cineasta, por cuanto considera que se encuentra teñida por una abdicación de su amor por el pueblo. “Pasolini quiso mostrar la potencia específica de las culturas populares para reconocer en ellas una verdadera capacidad de *resistencia* histórica, y por tanto política, en su vocación antropológica por la *supervivencia*” (p. 24). No obstante, la imagen de la desaparición de las luciérnagas es, a su vez, la imagen de una realidad del pueblo en trance de desaparición. La exposición permanente de cada quien, como una suerte de exhibición en una vidriera, es un modo de no aparecer. El triunfo de la sociedad del espectáculo consiste en haber ocupado la totalidad del espacio social, al punto de impedir el escape de nadie. Este es el logro del fascismo: la instalación de un infierno del que no se puede huir.

Didi-Huberman señala que la descripción pasoliniana de la maquinaria fascista implica que la cultura (antes reconocida como una práctica de resistencia), se ha vuelto un instrumento de la barbarie al servicio de la mercancía. Sin embargo, cuestiona que se traduzca tan prontamente en la declaración del triunfo inevitable del totalitarismo. Es una forma de asumir el estado de vencidos. “Es no ver más que el *todo* (...), no ver el espacio -aunque sea intersticial, nómada, improbablemente situado- de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los *pese a todo*” (Didi-Huberman, 2022, p. 31).

De esta manera, el autor vincula el tópico de la intermitencia y discontinuidad de las luciérnagas con el concepto benjaminiano de imagen dialéctica, “noción destinada precisamente a comprender de qué modo *los tiempos se hacen visibles*, cómo la propia historia se nos aparece en un resplandor pasajero que hay que llamar ‘imagen’” (Didi-Huberman, 2022, p. 34). Y añade que éstas desaparecen solo en la medida en que un espectador renuncia a seguirles el rastro. Porque, pese a todo, ellas forman sus comunidades lumínicas en otras partes; producen una comunidad anacrónica y atópica. Esto es interesante en la medida en que podemos pensar la teatralidad dentro de ese esquema de comunidad. La propiedad del acontecimiento teatral radica, justamente, en su carácter asambleario. Ahora bien, en relación a la confluencia de montajes del Encuentro de Teatro Raro que referimos, cuya diversidad de poéticas compone una cartografía rizomática de la multiplicidad, podemos vislumbrar la operación intermitente y discontinua de una política teatral de la resistencia. En cierto sentido, las imágenes teatrales son resplandores pasajeros de una comunidad anacrónica y atópica. Es decir, allí confluyen temporalidades y espacios diversos que colisionan entre sí. Ese choque es el momento en que el teatro manifiesta su resistencia, por el hecho de aparecer, esto es, de hacerse visible pese a todo. Así como las luciérnagas en trance de desaparición mudan su comunidad lumínica hacia otros lados, el encuentro esporádico de teatralidades evidencia formas de desplazamiento, de insistencia y persistencia; en definitiva, se arrojan la potestad de existir pese a todo.

Aparece, nuevamente, la categoría de supervivencia, aquello que en tiempos de peligro se hace visible como una luz pulsante. La supervivencia “no tiene que ver únicamente con una búsqueda de las desapariciones: persigue, más bien, el elemento fecundo de las mismas, lo que en ellas deja huella, y, desde ese momento, se hace susceptible de una memoria” (Didi-Huberman, 2013, p. 79). A pesar de los “feroces reflectores” de la sociedad del espectáculo, hay que ver que la danza de las luciérnagas denota un deseo de comunidad, cuestión que se vincula con la noción deleuze-guattariana de minoridad, en cuanto a sus características políticas: desterritorialización, valor colectivo y condiciones revolucionarias propias de su marginalidad. Estas cualidades, que ya vimos presentes en la cartografía del encuentro, constituyen el elemento político de supervivencia de las imágenes teatrales frente a un contexto abismal que las desafía permanentemente. Es una forma de aparecer pese a todo y frente a todo.

Las reflexiones de Pasolini, en definitiva, dan cuenta de una desesperación

política por la carencia de una comunidad viva: “nuestros poderosos siguen impertérritos con sus verborreas incomprensibles, en las que afloran los *flatus vocis* de las promesas estereotipadas de siempre” (Pasolini, 1983, p. 135). Para Didi-Huberman, esta destrucción es también la de un deseo de ver: la visión de la esperanza política. El autor, haciéndose eco de Benjamin, afirma la necesidad de recuperar un principio de esperanza, en el sentido de comprender la constelación en el que el antes se encuentra con el ahora, y en cuyo destello se abre una forma de pensar nuestro futuro. La cuestión atañe a la imaginación: “en nuestra *manera de imaginar* yace fundamentalmente una condición para nuestra *manera de hacer política*” (p. 46). La colisión entre un presente activo y un pasado reminiscente es fundamental para iluminar la emergencia de las supervivencias. La imaginación, como actividad de producir imágenes, hace posible ese destello. La desaparición de las luciérnagas, entonces, representa la desaparición de las supervivencias. Aunque, para Didi-Huberman, no hay que perder de vista aquello que no ha desaparecido del todo y, fundamentalmente, aquello que aparece pese a todo.

En las prácticas artísticas, como las que mencionamos, se conjuga este potencial político de la imaginación, no sólo por la posibilidad de aparición de otro régimen de lo sensible, sino también por la supervivencia de las imágenes del pasado que se activan en el presente. La colisión entre un presente activo y un pasado reminiscente es fundamental para iluminar la emergencia de las supervivencias. La imaginación, como actividad de producir imágenes, hace posible ese destello. Las imágenes teatrales, en general, permiten sintetizar otras formas de imaginar lo posible y otros modos de existencia. La experimentación teatral es una apuesta por bordear las fronteras de la percepción y una disputa por la sensibilidad.

De acuerdo con esto, la imagen luciérnaga evoca lo que en nuestra reflexión es la aparición de lo que podríamos llamar “teatralidades pese a todo”. A pesar de las capturas se la sensibilidad, de la hegemonía de los regímenes de percepción y de organización de la mirada; más allá de los límites de la representación y a través de las condiciones de precariedad, la potencia teatral se abre camino. Como operación estético política, las “teatralidades pese a todo” destellan y se retiran. En ese acontecimiento habita el gesto de resistencia.

El mestizaje de las imágenes teatrales

La cartografía de obras congregadas en el Primer Encuentro Regional de Teatro Raro teje una trama de cuerpos, signos, palabras, afectos e imágenes que

evidencian la naturaleza mestiza, de ya larga trayectoria, propia de las prácticas escénicas contemporáneas. Si bien sería forzoso unificar la multiplicidad de estas manifestaciones, podemos delinear una serie de puntos que se cruzan en este tejido.

En primer lugar, nos encontramos con numerosas formas de hibridación de lenguajes. Ya sea desde la mixtura de técnicas o desde el borramiento de límites entre disciplinas, la experimentación visible en esta cartografía dispone un diálogo entre el teatro (a través de múltiples registros y géneros), la danza, el audiovisual, la plástica y la *performance*. Las poéticas convocadas configuran arquitectónicas plurales que se mueven en una zona de liminalidad. Tal como señala Ileana Diéguez Caballero (2007, p. 17), en lo liminal opera un cruzamiento entre la vida y el arte como una forma de acción de la presencia frente a las prácticas representacionales. Esto quiere decir que hay un agenciamiento entre un *ethos* y la imaginación, donde la imagen teatral aparece en su función de desplazamiento de fronteras. Al mismo tiempo, la liminalidad implica una

antiestructura que pone en crisis los status y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales (...), de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales. (Diéguez Caballero, 2007, p.18)

De modo que, en el seno mismo de este tipo de teatralidades, se encuentra el coeficiente de resistencia dado en la minoridad del borde, la mixtura de lenguajes y las formas de producción independientes y alternativas.

En segundo lugar, podemos destacar una estética de la precariedad. Las teatralidades que consideramos en nuestra cartografía construyen sus procedimientos rudimentariamente. Ya sea que experimenten con objetos, técnicas, cuerpos, sonidos o discursos, la creación se teje y abraza con el rudimento. Esto no quiere decir que carezcan de medios o que se hagan de forma descuidada o simplista. Quiere decir que asumen la experimentación desde una condición material propia del teatro independiente y de una lógica de la minoridad. Esto se vincula, por un lado, con lo que Jerzy Grotowski denomina teatro pobre, esto es, una ética de producción cuyo eje se concentra en el despojo como política y poética teatral y en el trabajo actoral como soporte irreductible de la teatralidad. Por otro lado, se asocia con la lógica de lo performativo. Eleonora Fabião recupera la noción de precariedad para pensar ciertos aspectos teóricos, históricos y estéticos de la *performance*. Entre otras cosas, señala la temporalidad de lo

precario, es decir, una asociación entre el tiempo y la materia. Esto quiere decir que hay, en las prácticas de esta índole (y cuya lógica resuena en las teatralidades que mencionamos), un movimiento permanentemente inestable y riesgoso; algo que se construye a partir de las ruinas, y que, en cierto sentido, evoca la incompletitud de la forma. “Lo precario que no es más que hacer, rehacer y deshacer conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre dislocada que los repite y los diferencia” (Fabião, 2019, p 49). De este modo, vemos que esta estética se traduce en montajes y poéticas que asumen una materialidad específica como lugar de enunciación.

En tercer lugar, la corporalidad aparece intensificada en el gesto y el afecto. Esto tiene amparo en múltiples tradiciones teatrales. Artaud piensa el gesto como jeroglífico, y tiene que ver con una experiencia de no representación, ya que refiere los movimientos del cuerpo que no están subsumidos a la autoridad significativa de la palabra, sino que configuran todo otro lenguaje de la gestualidad.

Una vez que cobremos conciencia de tal lenguaje en el espacio, conformado por sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro deberá articularlo en auténticos jeroglíficos, haciendo usos de símbolos y correspondencias, con relación a todos los órganos y en todos los niveles. (Artaud, 2008, p. 79-80)

Esta misma problematización es retomada por Grotowski en clave de ideograma como principio general de la expresividad. “La elaboración de la artificialidad es una cuestión de ideogramas –sonidos y gestos– que evocan asociaciones en la psique del auditorio” (Grotowski, 2006, p. 33). El gesto funciona como modo de expresar la inmediatez de un impulso, para lo cual el trabajo actoral debe explorar una corporalidad extracotidiana, y cuya significación excede a lxs actorxs y se desplaza hacia lxs espectadorxs. Brecht (2004, p.240), por su lado, considera el *gestus* como actitudes totales, es decir, un tipo de ritmo corporal, vocal y discursivo del actor/actriz, que configura la actitud del personaje en relación al mundo social.

En las poéticas de nuestra cartografía el dispositivo representacional se disloca, en mayor o menor medida; esto es el índice de un enlace entre cuerpo e imagen, cuyo efecto se traduce en una teatralidad producida como gesto, en la mostración de la presencia y en la intensidad del afecto. Siguiendo a Giorgio Agamben, podemos ver que el gesto corresponde a la esfera del mostrar, no del decir, esto es, no comunica nada más que el hecho del lenguaje como medialidad; “el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el

lenguaje” (Agamben, 2001, p.55). En las obras convocadas, vemos la presencia del gesto de manera reiterada, como un corrimiento de la significación, al menos en términos totales y cerrados. En su lugar, hay una preeminencia de las materialidades, ya sean corporales, afectivas, sonoras, visuales, discursivas. Éstas juegan la partida del gesto afectivo que se intensifica en los cuerpos y se expone en la imagen.

Por último, esta cartografía evidencia una trama específica de la política del teatro, que podemos pensar en clave de una política del deseo tejida por la minoridad y la intermitencia. La producción poética no se disocia del deseo en la medida en que éste implica una potencia afectiva y una trama de fuerzas. La realización escénica, en tanto instancia de relaciones de unos cuerpos con otros, pone en circulación fuerzas intensivas que involucran una producción deseante. Estas fuerzas, que son parte del tejido de una lógica de la minoridad y la intermitencia, transfiguran las formas. En este sentido, el deseo es un operador productivo, cuya maquinación se traduce en las tramas afectivas y corporales del teatro, al tiempo que favorece pequeños desvíos de las formas de la representación.

El teatro surgirá como aquello que no representa nada, sino como aquello que presenta y constituye una conciencia de minoría, en cuanto devenir-universal, que opera alianzas aquí o allá, según el caso, siguiendo líneas de transformación que saltan por fuera del teatro y adquieren otra forma; o bien que se reconvierten en teatro por un nuevo salto. (Deleuze, 2020, p. 37)

Tal como muestra el filósofo, la experimentación teatral involucra una separación, por más sutil que sea, de la mera mimesis. Ante eso, las imágenes teatrales se presentan. Son la intensificación de la presencia. Eso desestabiliza el dispositivo significativo anclado en la lógica de la identidad, de la ilustración, de la representación ligada a la semejanza. La lógica dramática se conmueve en favor de la teatralidad como un movimiento de variación continua. Ese mismo movimiento es el que favorece la aparición de otros regímenes de visualidad y presencia de los cuerpos y afectos, es decir, un reparto alternativo de lo sensible. Allí se inscribe el deseo, como eje de un *sensorium* que habilita otras sensibilidades a asumir la potestad de su aparición. Es la política del teatro la que adopta una máscara deseante, cuya operación se inscribe en la disputa por la imaginación.

Palabras finales

La experiencia del Primer Encuentro Regional de Teatro Raro permite reflexionar sobre los alcances de la resistencia estético política. A través de los conceptos de una politicidad menor (Deleuze y Guattari) y de la imagen luciérnaga (Didi-Huberman), podemos constatar que la lógica de una política teatral, materializada en este caso en la configuración específica del mentado Encuentro, opera en clave de minoridad e intermitencia. Por un lado, las teatralidades consideradas son prácticas artísticas de experimentación bajo una lógica de producción independiente. En este sentido, su estructura es minoritaria, por cuanto se coloca al margen del circuito mayoritario (oficial, comercial, *mainstream*). Asimismo, disloca el esquema dramático de la representación, en la medida en que elabora propuestas poéticas de hibridación. Esta lógica del margen, o de minoridad, habilita una configuración estético política alternativa respecto al reparto de lo sensible. Las teatralidades aparecen como imágenes teatrales, es decir, como formas de presencia moduladas en el cuerpo y el gesto. Por otro lado, las imágenes teatrales tienen un carácter de intermitencia. Son discontinuas, efímeras y frágiles (algo que se encuentra en la naturaleza de la teatralidad). Pero es, precisamente, en esa dinámica de aparición y disipación, que la resistencia cobra sentido. Pues, lo que el teatro permite, es la aparición de teatralidades pese a todo. Frente a la catástrofe del vaciamiento cultural, el Encuentro evidencia la vocación de insistencia y persistencia de las imágenes teatrales.

La resistencia, en definitiva, aparece con la fuerza de una intermitencia que destella en el medio de la noche, cuya luz obviamente no puede disipar la oscuridad, sino tan solo mostrar un régimen de apariciones minoritarias. Estas apariciones, que recogen en su seno también las supervivencias de diferentes tradiciones teatrales, juegan la partida de la imaginación, en el sentido de producir imágenes alternativas. Allí aparece la resistencia con la forma de una insistencia, una supervivencia, una intensidad discontinua y disipativa. Es una política de la intermitencia, cuya potencia radica en su misma fragilidad. Poner un cuerpo en escena es como arrancar una imagen pese a todo, implica una acción política de exposición que, como tal, hace ver aquello que aún destella en su latencia. Pero su fulgor condensa, al mismo tiempo, el desencanto por esperar algo de una política mayor. La minoridad aparece como el lugar del contrapoder, un espacio donde la imaginación conjura la resistencia en lo sensible.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G.** (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Artaud, A.** (2008). *El teatro y su doble*. Jujuy: Arenal.
- Brecht, B.** (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Deleuze, G.** (2013). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Bene, C.** (2020). *Superposiciones*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (1990). *Kafka: por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G.** (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, G.** (2022). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Diéguez Caballero, I.** (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J.** (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Fabião, E.** (2019). Performance y precariedad. En B. Hang y A. Muñoz (comp.). *El tiempo es lo único que tenemos: actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja negra.
- Grotowski, J.** (2006). *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, D.** (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- Kristeva, J.** (1988). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pasolini, P. P.** (1983). *Escritos corsarios*. Barcelona: Planeta.
- Pelbart, P.** (2016). *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Rancière, J.** (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Valenzuela, J. L.** (2021). *Bye-bye Stanislavski?* Buenos Aires: Argus-a.

Cómo citar este artículo:

Perrone, N. (2025). Imágenes teatrales, minoridad e intermitencia. Sobre el “Primer Encuentro Regional de Teatro Raro” (Mendoza, 32025). *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9), 12 – 33.



Dossier

Cartografías Sensibles. Pensar Una Escritura Del Territorio

Sensitive Cartographies. Thinking A Writing Of Territory

Celsio Arceu Alarcón

Universidad de Valparaíso. Valparaíso, Chile.
celsio.arceu.a@gmail.com

Recibido: 31 de agosto de 2025

Aceptado: 31 de octubre de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. II. - DICIEMBRE 2025

PÁGINAS 34-46 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: Este artículo aborda la cartografía sensible como una forma de pensar y escribir el espacio desde la experiencia situada. No se trata de representar un territorio previo, sino de producirlo en el mismo acto de escritura, a través de la percepción, el cuerpo y la memoria. La cartografía sensible es fragmentaria, abierta y en constante transformación, porque el espacio mismo está en devenir. Georges Perec permite reflexionar sobre el espacio cotidiano, sus límites y umbrales, mientras que Gilles Deleuze impulsa una concepción del mapa como rizoma, sin centro ni unidad, donde cada trazo configura nuevas conexiones. Desde esta perspectiva, escribir es cartografiar, y el territorio emerge como una construcción singular que articula cuerpo, entorno y relaciones.

Palabras clave: cartografía sensible – escritura – territorio.

Abstract: This article explores sensitive cartography as a way of thinking and writing space from a situated experience. It does not represent a pre-existing territory but produces it through writing, perception, and embodied memory. Sensitive cartography is fragmentary, open, and in constant transformation, since space itself is always becoming. Georges Perec reflects on everyday space, its limits and thresholds, while Gilles Deleuze redefines mapping as a rhizomatic practice, without center or unity, where each trace generates new connections. In this sense, writing is mapping, and territory emerges as a singular construction linking body, environment, and relations.

Keywords: sensitive cartography – writing – territory.

*Escribir no tiene nada que ver con significar,
sino con deslindar, cartografiar*

Deleuze y Guattari

La escritura, en su sentido más elemental, consiste en el acto de trazar signos sobre una superficie —o, como es en nuestros tiempos, en algún soporte digital— con el fin de producir huellas que puedan ser interpretadas. Sin embargo, esta práctica excede la mera producción de significados. La tradición filosófica ha mostrado con insistencia los límites de la escritura y del lenguaje mismo frente a la realidad. Kant, al situar la facultad de conocer en el sujeto, establece la imposibilidad de acceder a “la cosa en sí”, lo nouménico, aquello que permanece inaccesible a la representación conceptual. Más tarde, Nietzsche radicaliza esta crítica: el lenguaje no es sino una construcción humana y las palabras no son más que: “la imagen sonora de un estímulo nervioso” (Nietzsche, 2018, p. 22), y por lo tanto son incapaces de establecer una correspondencia directa entre las palabras y las cosas.

Pensando desde otro tipo de escritura, la poesía, por ejemplo, nos encontramos con el escritor chileno Juan Luis Martínez, quien nos sitúa en este plano discursivo. En su obra, *La nueva novela*, ofrece un ejemplo esclarecedor mediante su poema *Observaciones sobre el canto de los pájaros*. Allí compara el lenguaje humano con el canto de los pájaros, sugiriendo que la naturaleza no se expresa en palabras ni sonidos significantes, sino en un silencio que trasciende el discurso. El “pajarístico”, como lo denomina Martínez, aparece como un “lenguaje transparente”, opuesto a la opacidad de las lenguas humanas, cargadas de “palabras fantasmas”. En este caso, la metáfora revela la tensión entre la palabra y lo real, recordándonos que toda significación humana es incapaz de agotar el afuera, limitándose así a la vida humana.

Para la naturaleza no es el canto de los pájaros
ni su equivalente, la palabra humana, sino el silencio,
el que convertido en mensaje tiene por objeto
establecer, prolongar o interrumpir la comunicación
para verificar si el circuito funciona
y si realmente los pájaros se comunican entre ellos
a través de los oídos de los hombres
y sin que estos se den cuenta.

NOTA:

Los pájaros cantan en pajarístico,
pero los escuchamos en español.
(El español es una lengua opaca,
con un gran número de palabras fantasmas;
el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras)
(Martínez, 2016, p. 89)

En este poema, la relación entre lenguaje y realidad se reformula al situarse en el ámbito de lo afuera. Nos abre a pensar la exterioridad de nuestro lenguaje, más allá de lo humano. Allí, los sonidos que reproducimos bajo la forma lingüística y los trazos significantes aparecen únicamente como figuras que se inscriben sin alcanzar una verdad trascendente en la naturaleza. Hay intensidades, resonancias que se asemejan con el canto de los pájaros, puesto que ellos perciben nuestro lenguaje en su misma transparencia, por tanto, se pierde el sentido en la recepción de las otras especies y cosas. Sin embargo, nuestras palabras y sus conjunciones —aunque limitadas y referidas solo a nuestra propia esfera— cumplen una función fundamental para nuestras relaciones sociales: posibilitan la comunicación, la construcción de imágenes y la producción de sentido que hace posible la comprensión mutua.

Otro autor contemporáneo que articula una perspectiva espacial de la escritura es el filósofo Michel Foucault. Durante su etapa arqueológica, particularmente en *La arqueología del saber* y en ensayos como *El pensamiento del afuera*, sostiene que el discurso no puede representar de manera total la exterioridad, pero sí se constituye como objeto en la medida en que genera formas, conexiones y superficies. En este marco, los discursos se despliegan en redes fragmentarias e inestables, siempre atravesadas por relaciones de poder y situadas en el espacio de la exterioridad. Es importante señalar que Foucault distingue entre afuera —el espacio informe de las fuerzas— y exterioridad —el medio donde ocurren las relaciones de fuerzas y pueden ser definidas—, aunque sin profundizar en estos conceptos aquí, su aporte resulta clave para pensar un nuevo giro ontológico espacial. Serán fundamentales estas reflexiones que plantea Foucault para otros autores como Deleuze, este último retoma y repiensa estas problemáticas, reconociendo la importancia de la escritura como práctica activa: “Escribir es luchar, resistir; escribir es devenir, escribir es cartografiar, soy un cartógrafo” (Deleuze, 2015, p. 71). La cita evidencia cómo la escritura no solo representa, sino que interviene, traza conexiones y produce un plano de relaciones, integrando así

la noción de cartografía, término clave para re-pensar la escritura hoy.

En este sentido, escribir no puede totalizar, no puede significar. Sin embargo, algo puede entregarnos, y la reflexión de Gilles Deleuze y Félix Guattari nos ofrecerá un punto de inflexión. Para ellos, la escritura no consiste en significar, sino en cartografiar. La cartografía, en este sentido, no busca representar una totalidad, sino trazar, deslindar y delimitar. Escribir es mapear intensidades y relaciones, más que describir objetos. *Cartografiar* no implica representar un territorio ya dado, sino deslindar, trazar límites, abrir un mapa en constante construcción. El término deslindar —del latín *delimitare*— remite tanto a la acción de marcar fronteras como a la de clarificar. De este modo, escribir se convierte en un ejercicio espacial: no una captura definitiva del afuera, sino la producción de un mapa escrito que registra relaciones, intensidades y movimientos desde una experiencia situada.

A partir de estas perspectivas, el presente ensayo se propone analizar la noción de *cartografía sensible* como una forma de escritura que, lejos de pretender representar el mundo de manera exhaustiva, busca abrir un espacio de relación con la exterioridad. Se expondrá un análisis del uso del término cartografía desarrollados en *Mil mesetas* por Deleuze y Guattari, para luego, articular con la mirada espacial de George Perec, una posición respecto de lo que es experiencia situada. La hipótesis que orienta esta investigación sostiene que la escritura-cartografía no es un ejercicio representacional, sino productivo: configura modos de habitar y de percibir el territorio a través de trazados que permanecen abiertos, fragmentarios y localizados. En este sentido, la cartografía puede pensarse como una escritura sensible del territorio. Así como el geógrafo o el arquitecto delinean superficies a partir de la observación de los relieves, la escritura, desde esta reflexión y desde cualquiera de sus entradas, como la poesía y la filosofía, por ejemplo, puede trazar mapas que no buscan agotar la realidad, sino abrir nuevas formas de relación con ella desde la experiencia situada. Al reconocer el límite del discurso y su imposibilidad de decirlo todo, la escritura-cartografía se vuelve un acto de sensibilidad individual que se abre hacia la exterioridad: una manera de acercarse al devenir, la multiplicidad, el silencio del afuera y, desde allí, proponer nuevas lecturas, re-escrituras y formas-de-vida.

Cartografía y rizoma

En *Mil mesetas* (1980), segunda parte de *Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan una de las nociones más influyentes de su

obra: el rizoma. Este concepto se erige como una figura crítica frente a las formas clásicas y modernas de comprensión de la realidad, que se apoyaban en modelos dicotómicos o en estructuras arbóreo-genealógicas. Frente a ellas, el rizoma propone una manera distinta de pensar el devenir y la multiplicidad.

Los autores señalan que “el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos o tubérculos” (Deleuze y Guattari, 2015, pp. 12-13). La metáfora botánica ilustra la naturaleza orgánica de los fenómenos: estos no siguen un orden jerárquico ni lineal, sino que surgen, se desplazan y se conectan de manera transversal, como raíces que se expanden en distintas direcciones. Esta perspectiva implica una ruptura con nociones tradicionales como el origen, el centro o el sujeto, orientando la reflexión hacia la exterioridad y hacia una lógica de conexiones múltiples.

La imagen del bulbo o del tubérculo resulta especialmente significativa. Estos brotes acumulan sustancias diversas y permiten comprender cómo los fenómenos —incluidas las formas de vida y de conocimiento— se constituyen por la confluencia de múltiples variables que inciden sobre cada individuo en su exterioridad corporal. De ahí la afirmación central de Deleuze y Guattari: “no hay unidad principal, todo es multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 12). El rizoma rompe así con la idea de una unidad lineal o de una totalidad cerrada, situando en su lugar un plano abierto de relaciones y fuerzas.

En este plano rizomático, cada cuerpo puede devenir un centro provisional, pues las conexiones no responden a una jerarquía, sino a la proliferación de multiplicidades. Se trata de una forma de pensamiento que desarticula la clásica oposición sujeto/objeto y desplaza la búsqueda de un origen absoluto. En esta línea, puede ponerse en diálogo con Michel Foucault, quien también concibe el espacio como el lugar donde se configuran relaciones de fuerza. La mirada contemporánea que abre el rizoma no solo problematiza las estructuras de poder, sino que sitúa al cuerpo —atravesado y afectado por su entorno— en el centro de un campo de relaciones múltiples, dinámicas y siempre abiertas.

Las multiplicidades son rizomáticas [...] No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto. No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para reaparecer en el sujeto. Una multiplicidad no tiene ni objeto ni sujeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 14)

Uno de los principios elementales que presentan los autores sobre la figura del rizoma es la multiplicidad, instancia donde se puede conectar la relación entre espacio y devenir. Deleuze y Guattari sostienen que “solo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen o mundo” (Deleuze y Guattari, 2015, pp. 13-14). En este sentido, una multiplicidad no se organiza en torno a un centro ni a una unidad previa; “no hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 14), sino tan solo dimensiones y variaciones que cambian de naturaleza en el mismo movimiento en que se conectan. La multiplicidad, entonces, no se mide con patrones fijos, pues “no hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades y variedades de medida” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 14). Este modo de pensar desplaza la mirada hacia un espacio de exterioridad: el plan de consistencia, definido como el afuera en el que las multiplicidades se conectan, se transforman y se redefinen mediante líneas de fuga o procesos de desterritorialización. La multiplicidad, así entendida, abre un plano espacial en el que lo real no se organiza por unidades centrales, sino por conexiones móviles y fluctuantes, siempre abiertas al afuera.

Una dimensión central del rizoma es su carácter cartográfico. Deleuze y Guattari insisten en que el rizoma se traza como un mapa que se va componiendo en devenir y no copiar una forma de realidad: “Muy distinto es el rizoma, mapa y no un calco” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 17), lo que implica que no buscan reproducir ni imitar una realidad previamente dada, sino producirla mediante conexiones y desplazamientos. A diferencia del calco, que copia formas fijas y clausuradas, el mapa se orienta hacia la experimentación y actúa directamente sobre lo real. Por ello, el mapa forma parte activa del rizoma, contribuyendo a la conexión de campos, procesos de auto modelación singular y a la apertura sobre el plan de consistencia. Su potencia radica en que es abierto, desmontable, alterable y susceptible de recibir constantemente modificaciones, siempre con múltiples entradas y salidas.

Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable

en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 18)

En este sentido, la cartografía no constituye un análisis abstracto ni una representación universal, sino una práctica pragmática que compone multiplicidades y distribuye intensidades. El mapa puede concebirse como obra de arte, acción poética o ejercicio meditativo, en tanto escritura experimental del espacio. El mapa se va escribiendo en la experiencia situada. En consecuencia, pensar el rizoma como mapa implica reconocerlo como un dispositivo de creación y de devenir, más que como un modelo de representación: un espacio abierto en permanente proceso de construcción. La cartografía, en el sentido deleuziano, no es un simple registro ni una representación estática del territorio; es un acto de producción y relación con el espacio. La noción de *cartografía sensible* retoma esta idea, enfatizando la experiencia situada y la escritura como prácticas que emergen desde el cuerpo y su percepción del entorno. Escribir, en este marco, significa trazar de manera fragmentaria los procesos de devenir del espacio, reescribiendo el territorio en cada instante y poniendo en juego la singularidad de quien observa.

El cuerpo actúa como instrumento que mide, percibe y establece conexiones entre los elementos del entorno. Cada gesto, cada observación, cada registro constituye una forma de mapear el espacio desde su propia experiencia, en diálogo con la multiplicidad de intensidades y relaciones que lo atraviesan. El territorio, así entendido, está en constante transformación: edificios, caminos y paisajes cambian, modificando las relaciones espaciales y la percepción que de ellas se tiene.

La escritura fragmentaria que produce la cartografía sensible refleja este dinamismo: no busca totalizar ni fijar la realidad, sino construir fragmentariamente un momento, con un paisaje, sus variables y reflexiones individuales que piensan el entorno. En este sentido, escribir se convierte en un acto creativo y situacional, donde cada trazo no solo registra, sino que también genera relaciones, apertura y conexiones posibles dentro de un espacio siempre en devenir. La cartografía sensible, entonces, es una forma de escritura que reconoce el movimiento, la multiplicidad y la singularidad, situando al cuerpo y a la percepción en el centro de la experiencia del territorio.

Georges Perec: espacio, cuerpo, límite

Georges Perec, en *Especies de espacios*, introduce su reflexión espacial a partir de la imagen de un mapa en blanco, tomado de *La caza del Snark* de Lewis Carroll, al que denomina “Mapa del Océano”. Este mapa no ofrece trazos ni coordenadas, y carece de puntos cardinales, presentando así un espacio abierto, libre e incluso interpretable como vacío. La única delimitación perceptible son los bordes de la hoja, que contienen esa extensión infinita: sin ellos, el espacio sería un continuo inabarcable. La elección de Perec evidencia una primera operación conceptual: situar los límites como condición necesaria para percibir y pensar el espacio, estableciendo una noción de frontera que no depende de referencias absolutas, sino del marco desde el que el sujeto observa.

El autor enfatiza que su interés no se centra en el vacío, sino en aquello que lo rodea o se encuentra dentro de estos límites: “Al principio, no hay gran cosa: la nada, lo impalpable, lo prácticamente inmaterial: la extensión, lo exterior, lo que es exterior a nosotros, aquello en medio de lo cual nos desplazamos, el medio ambiente, el espacio del entorno” (Perec, 1974, p. 23). Perec nos da un punto de partida respecto a su obra. En primera instancia, negando la percepción clásica del vacío, nos hace pensar el espacio como esa demarcación matemática inmaterial, pensada como los límites que lo bordean. Luego agrega otro aspecto, lo interior de esos límites, en tanto extensión y exterioridad de la percepción individual, superficie de relieves y cuerpos heterogéneos que se relacionan, donde también nos ponemos en movimiento y nos desplazamos. Es importante agregar desde que terminología define este espacio, utilizando una terminología relacionada con la física, y se refiere al entorno o medio ambiente, también conocido como *milieu*. Esta cita sugiere que el espacio se construye desde la experiencia situada: no como una abstracción infinita, sino como una superficie tangible donde cuerpos y objetos interactúan. En otras palabras, el espacio no se percibe de manera uniforme o absoluta, sino que se manifiesta a través de los límites que configuran la percepción individual y la interacción con el entorno físico.

Perec extiende esta idea al enfatizar la proximidad de los espacios de experiencia cotidiana:

El espacio. No tanto los espacios infinitos, aquéllos cuyo mutismo, a fuerza de prolongarse, acaban provocando algo que parece miedo, ni siquiera los ya casi domesticados espacios interplanetarios, intersidiales o intergalácticos, sino espacios mucho más próximos, al menos en principio: las ciudades por ejemplo, o los campos, o los pasillos del metropolitano, o un jardín público. (Perec, 1974, p. 23)

La atención a lo cercano refuerza la noción de experiencia situada: el cuerpo se encuentra en un lugar particular, con límites perceptibles que determinan el horizonte de lo observable. El espacio, entonces, es simultáneamente exterioridad y superficie de interacción, donde los individuos se desplazan, perciben y establecen relaciones con otros cuerpos y objetos.

Perec invita a repensar el espacio desde una perspectiva situada y terrenal, donde la percepción y el cuerpo son fundamentales para comprenderlo. Según el autor, “los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo posible para no golpearse” (Perec, 1974, p. 25). Esta fragmentación subraya que el espacio no es homogéneo ni absoluto, sino plural, dinámico y condicionado por la experiencia concreta de quien lo habita.

También piensa el cuerpo:

Nos servimos de los ojos para ver. Nuestro campo visual nos desvela un espacio ilimitado: algo vagamente redondo, que se para muy rápido a izquierda y a derecha y que no baja ni sube demasiado alto. Si cerramos un ojo, conseguimos ver la punta de nuestra nariz; si subimos los ojos vemos que hay un arriba. Si los bajamos vemos que hay un abajo, si volvemos la cabeza en una dirección y luego en la otra, ni siquiera llegamos a ver completamente todo lo que hay a nuestro alrededor; hay que hacer girar el cuerpo para ver absolutamente lo que había detrás.

Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un atrás, un cerca y un lejos. (Perec, 1974, p. 123)

El cuerpo se convierte en un instrumento perceptivo que delimita el espacio a través de la vista, el movimiento y la orientación. La percepción corporal genera referencias espaciales —arriba/abajo, izquierda/derecha, cerca/lejos— y permite que el individuo construya su propio mapa del entorno.

Desde esta perspectiva, la obra de Perec anticipa nociones que se desarrollarán en el marco de la cartografía sensible. El espacio no es un absoluto abstracto ni un escenario neutro, sino un campo de intensidades y relaciones, delimitado por la percepción del cuerpo y su interacción con el entorno. La cartografía, entendida

como escritura espacial y sensible, encuentra en esta reflexión un precedente: trazar límites, observar el movimiento y situar la experiencia del sujeto en relación con la multiplicidad de fenómenos que configuran el territorio. En consecuencia, la propuesta de Perec permite conectar la dimensión literaria con la filosófica, ofreciendo un modelo en el que el espacio se percibe, se mide y se escribe desde la singularidad de la experiencia corporal.

Este enfoque evidencia que el espacio se transforma continuamente, se diluye y se renueva con el tiempo: “El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos... dejar alguna parte del surco, un rastro, una marca o algunos signos” (Perec, 1974, p. 140). La escritura, en este marco, se convierte en una forma de retener y cartografiar la experiencia situada. Cada trazo, cada marca, representa un fragmento del territorio percibido, constituyendo un registro sensible de los movimientos, los límites y las relaciones entre los cuerpos y su entorno. En este sentido, la obra de Perec piensa algo similar a la noción planteada de cartografía sensible: un mapa que no reproduce un espacio fijo, sino que lo produce, registra y reconfigura continuamente desde la singularidad del observador.

Leído desde los mapas de Deleuze y Guattari, el trabajo de Perec permite precisar el sentido de la cartografía sensible que aquí se presenta. Cuando Perec describe los espacios cotidianos -calle, barrio, ciudad, habitación- y muestra cómo el cuerpo los recorre construyendo referencias como arriba/abajo, cerca/lejos o dentro/fuera, no está simplemente registrando un escenario previo, sino componiendo un mapa fragmentario de la experiencia. Ese gesto nombrado anteriormente de “dejar alguna parte del surco, un rastro, una marca o algunos signos” puede entenderse como una práctica de mapeo que resuena con la noción deluziana del mapa: abierto, modificable, sin centro ni jerarquía, hechos de conexiones singulares más que de formas fijas. Mientras como Deleuze y Guattari piensan el mapa como rizoma y plan de consistencia, Perec pone en escena, a través de la escritura, las líneas sensibles de ese mapa en el nivel de lo cotidiano. Desde ahí la noción de cartografía sensible nombra el cruce entre ambos: una escritura que, al atender al cuerpo y al entorno inmediato, traza mapas singulares del territorio en devenir.

Conclusiones

La cartografía sensible puede entenderse como un modo de escritura que, lejos de pretender representar el territorio como una totalidad fija, lo produce en su dinamismo, lo registra en su devenir y lo reconfigura en cada gesto de observación y trazo. No se trata de un mapa cerrado, sino de una práctica abierta que pone en juego el cuerpo, la percepción y la experiencia situada. En esta perspectiva, escribir es cartografiar: deslindar, trazar, delimitar y, al mismo tiempo, abrir nuevas conexiones.

Esta práctica es capaz de reescribir el territorio porque no lo concibe como un espacio dado, sino como un campo de intensidades, relaciones y multiplicidades en constante transformación. Allí, el territorio se vuelve siempre provisional, fragmentario y plural: no se limita a ser un soporte físico, sino que se constituye a través de la mirada, el movimiento y la sensibilidad de quienes lo habitan.

Así, la cartografía sensible se erige como un acto poético y político: poético porque traza desde la singularidad y la imaginación nuevas formas de habitar, y político porque al reconfigurar el espacio abre la posibilidad de resistir y de devenir otros. De este modo, la escritura-cartografía no solo registra huellas del mundo, sino que lo transforma, reinventando el territorio como un espacio vivo, plural y siempre por venir.

Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles.** (2015). *Foucault*. Ed. Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2015). *Mil mestas*. Ed. Pre-textos.
- Nietzsche, Friedrich.** (2018). *Verdad y Mentira*. Ed. Universidad de Valparaíso.
- Perec, Georges.** (2001). *Especies de espacios*. Ed. Montesinos.
- Martinez, Juan Luis.** (2016). *La nueva novela*. Ediciones archivo.
- Kant, Immanuel.** (2006). *Crítica de la razón pura*. Ed. Taurus.
- Foucault, Michel.** (2006). *La arqueología del saber*. Ed. Siglo XXI.
- Foucault, Michel.** (1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, (Vol. I). Ed. Paidós.

Cómo citar este artículo:

Arceu Alarcón, C. (2025). Cartografías sensibles. Pensar una escritura del territorio. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9), 34 - 46



Dossier

Hitchcock En El Contexto De La Crítica Sintética. El Reverso De La Familia Norteamericana En El Cine De Hollywood: La Familia Monstruosa

Hitchcock In The Context Of Synthetic Criticism. The Flip Side Of The American Family In Hollywood Cinema: The Monstrous Family

Juan Martín Masciardi Recabarren

Universidad Nacional de San Juan / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. San Juan, Argentina
masciardimartin@gmail.com

Recibido: 15 de agosto de 2025

Aceptado: 17 de noviembre de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. II. - DICIEMBRE 2025

PÁGINAS 47-58 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: En los estudios sobre cine de terror, el crítico inglés Robin Wood es considerado uno de sus principales teóricos. Su trabajo intelectual comprende no sólo el cine de terror sino además la cinematografía en general. La crítica, la docencia y el estudio de grandes directores como Hitchcock, Hawks, Bergman y Antonioni entre otros. Fue además cofundador de la célebre revista “CineAction!”. Nos proponemos retomar algunas de las principales reflexiones de Wood con el objetivo de reconstruir la categoría de “crítica sintética”. Esta crítica, que se caracteriza por entrelazar los distintos géneros cinematográficos y explicar la ideología subyacente en cada contexto histórico, conforma nuestra perspectiva de análisis del film *La sombra de una duda* (1943) de Alfred Hitchcock.

Palabras clave: cine – crítica sintética– Alfred Hitchcock.

Abstract: In studies on horror cinema, English critic Robin Wood is considered one of its leading theorists. His intellectual work encompasses not only horror cinema but also cinematography in general. Criticism, teaching, and the study of great directors such as Hitchcock, Hawks, Bergman, and Antonioni, among others. He was also co-founder of the famous magazine CineAction!. We propose to revisit some of Wood’s main reflections with the aim of reconstructing the category of “synthetic criticism.” This criticism, which is characterized by intertwining different film genres and explaining the ideology underlying each historical context, shapes our perspective on the analysis of Alfred Hitchcock’s film *Shadow of a Doubt* (1943).

Keywords: cinema – synthetic criticism – Alfred Hitchcock.

Jacques Rancière sostiene que el cine es un objeto equívoco que se caracteriza por ser una multiplicidad de cosas. Para el filósofo francés el cine puede ser un lugar de discusión, un aparato ideológico, el concepto de un arte, una industria, una utopía y hasta un objeto metafísico (Rancière, 2011, p.12). El cine es entonces una multiplicidad que rechazaría toda teoría unitaria, asimismo el arte no es un campo cerrado y si bien cada género artístico posee su propia especificidad, en la actualidad se caracterizan por conformar espacios disciplinares de fronteras flexibles.

Respecto a este efecto de plasticidad de las fronteras disciplinares, Robin Wood estaría de acuerdo con Rancière: el cine es un espacio de fronteras porosas. Es innegable la relevancia de la fotografía, de los aspectos narrativos de la trama en el guion y de la música en la postproducción cinematográfica. Sin embargo, cada teoría del cine ha insistido en su propia polarización particular, parcializando los puntos de vistas y privilegiando un enfoque por sobre otros. Uno de estos enfoques es la teoría del montaje, célebre en críticos de la talla de Bazín (1990)¹. Esta teoría, en términos muy generales, considera a esta instancia cinematográfica como el acto creativo fundamental. Wood discrepa sobre este punto de la teoría de Bazin, buscando corregir el equilibrio entre las partes en juego en el acto creativo.

Además de la teoría del montaje también la teoría del autor de Truffaut participa de esta parcelación especulativa. Porque pone el foco tanto desde el punto de vista de la temática como desde lo estético y la técnica, en un formalismo que define a una voz autoral. El cine de género o comercial comparte con el cine de autor algunas características esenciales. Es regido por convenciones, por normas y reglas, representa rasgos ya sabidos, es decir, está sostenido sobre tropos, fórmulas, tal es el caso del género western o las películas románticas. En este aspecto, ambos modos conforman criterios formales, es decir, se trabaja por convenciones. El género slasher de gran auge en la década de los ochenta o en una película de autor de Mario Bava. Hay una temática recurrente, una forma de hacer los encuadres y los planos, un uso técnico del color y hasta una tipografía específica, en otros términos, hay criterios formales que definen un modo de trabajar por convenciones, es decir por normas.

Estos enfoques, sostendrá Wood, tienen su propia validez y esta depende del

1 André Bazin es uno de los autores canónicos de la teoría y crítica cinematográfica, cofundador de la célebre revista *Cahiers du Cinéma*. Es uno de los referentes de la moderna teoría del montaje, además de un amplio conjunto de categorías analíticas para pensar el cine. Remitimos al lector interesado a uno de sus más célebres trabajos *¿Qué es el cine?*

posicionamiento específico de cada uno. Al mismo tiempo estas parcelaciones ofrecen información de importancia, precisamente, desde esos posicionamientos, aportando conocimiento sobre un área en particular del cine. Estos enfoques específicos son los que definen a los criterios unitarios del cine, a la teoría del montaje, del cine de autor y el cine de género.

Estos criterios unitarios presentan además cierta conveniencia operativa para los críticos porque, tanto la teoría del autor, del género y la del montaje, conforman los criterios críticos del cine. Remiten a la crítica de cine como análisis audiovisual. Y es una forma de crítica académica destinada a un potencial lector que forma parte de esa comunidad científica. El punto es que esta crítica académica alimenta otras formas de crítica, como la periodística, que es la crítica del estilo comentario, la crítica explicativa que podemos leer en secciones culturales que se ocupan de informar sobre estrenos en cines o plataformas.

Es en este contexto intelectual que Robin Wood da forma a una propuesta alternativa que en términos especulativos podemos reformular de la siguiente manera: ¿qué sucede cuando alguna de estas perspectivas no está sustentada sobre ningún sistema particular? El problema que relevamos es que resulta un tanto complicado sostener en la actualidad un posicionamiento puro, es decir, un abordaje que adhiera a una perspectiva de investigación sin entrar en relación con una estructura de valores más allá de lo estético y lo técnico.

La propuesta de Wood consiste en pensar el complejo de relaciones presentes en el cine y el entramado cultural en el que están inmersas esas producciones. Si fuera posible postular cuál es el criterio unitario que subyace en los análisis de Wood, este sería que: el cine es inseparable de un posicionamiento político que condensa toda una trama social y cultural.

La crítica implica, además de valores, una perspectiva histórica que se expresa en las tensiones, en las fuerzas en pugna por definir sentidos. Desde este punto de vista, el posicionamiento de la crítica unitaria resultaría insuficiente porque solo nos brinda conocimientos sobre un elemento en particular. Para Wood hay una brecha en la crítica frente a los modelos y sus posicionamientos unitarios. Y esta abertura crítica conjuga tres perspectivas problemáticas:

- La teoría del autor
- El interés por el género²

2 Cuando se hace uso del término “género” se está haciendo referencia a los géneros cinematográficos. Como pueden ser el *western*, la comedia romántica, etc.

- El interés por la ideología

Esta apertura crítica, definida por Wood como “enfoques dispares de las películas de Hollywood”, pueden producir lo que él denomina como “crítica sintética” (Wood, 2012, p. 79, traducción propia). Donde sintético significa ir recomponiendo aspectos que problematizan a los distintos tipos de análisis en el cine. El género no sería un elemento puro, está atravesado por una dimensión ideológica, que interviene como un factor determinante de sentido, inseparable de los componentes y las tensiones sociales en las que está inmerso.

Nuestro trabajo se propone reconstruir la categoría formulada por Robin Wood de “crítica sintética” como una propuesta reflexiva sobre el cine. Para ilustrar la operatividad de esta perspectiva, hemos tomado, además de las especulaciones cinematográficas de Robin Wood, el análisis del *film* de *La sombra de una duda* (1943) de Alfred Hitchcock. Un exhaustivo recorrido por los distintos repositorios de investigación nos permite considerar la relevancia de nuestro trabajo, dado el poco tratamiento que ha recibido la ensayística de Wood en lo que respecta a la crítica cinematográfica y su performatividad sobre el material cinematográfico³.

Género cinematográfico: su dimensión ideología

En *La sombra de una duda* (1943) Wood identifica el despliegue de la ideología capitalista estadounidense y de los valores que el cine clásico de Hollywood supo encarnar y reforzar. Este ofrecería una representación de Estados Unidos como un lugar de realización, como la tierra de la felicidad, en la que las tensiones sociales son resueltas dentro del sistema. Y en el que todo movimiento crítico y subversivo es asimilado a los intereses de la ideología dominante. Sin embargo, la concepción de ideología en Wood no es una cosa cerrada, estática, sino que es dinámica y está repleta de contradicciones y tensiones irresolubles.

Todos los géneros cinematográficos pueden examinarse en términos de oposiciones ideológicas, esa es la propuesta creativa de Wood. Supone a los géneros en un constante entrecruzamiento entre uno con otro. Un dato más y de suma relevancia es que este entrecruzamiento no puede ser pensado sin su correlato histórico. Por ejemplo: en las perspectivas de autor, donde el valor artístico se asocia a la visión singular de un director, Wood observa que es esa

³ Respecto a este punto, cabe mencionar que los textos de Wood son en su mayoría libros o artículos de investigación y no poseen traducción al castellano.

figura individual la que permite que las tensiones ideológicas adquieran interés estético y sociológico.

No se trata de una perspectiva particular en sí misma, sino de que es precisamente a través de esa particularidad como se filtran los componentes ideológicos y sociales. Una pieza cinematográfica tendrá interés estético por el modo en que lo particular se articula con más de una variable. Desmontar estos estratos es el trabajo del crítico, cuando lo singular interactúa con las tensiones ideológicas y la Idea del *film* se nutre de más de una fuente. Descomponer estas tensiones ideológicas será nuestra apuesta metodológica con *La sombra de una duda* (1943).

Portarretrato de una familia norteamericana: el *American Dream*

El *film* de Alfred Hitchcock de 1943 es una de sus películas características del periodo intermedio de la filmografía realizada en Estados Unidos. Como señalamos con anterioridad, el análisis sintético aspira a dar un paso más allá del autor individual. En este tipo de análisis lo relevante no será su autor o director, sino cómo la ideología de Hollywood choca con este tipo de *films*. Hay todavía un cierre feliz en la trama, el problema es resuelto dentro del sistema donde los acontecimientos van acomodándose dentro de los valores prefigurados por el *American Dream*. Sin embargo, el modo en que la familia y los demás actores sociales son retratados da indicio de cierta ruptura con el modelo ideológico de familia y sociedad norteamericana.

El asunto central de la trama es el peligro al que está expuesta la familia. Es pertinente observar que el peligro que acecha a esta familia en particular no representa un problema de índole privado sino un peligro que atañe a la sociedad y al espacio. Es decir: a la pequeña ciudad, con sus casitas en los suburbios y su representación de la familia feliz y unida, como el corazón de esta misma. La familia americana es el núcleo sobre el que se sostiene la sociedad y la civilización estadounidense. Y el proyecto ideológico estriba en reconocer la existencia del mal y la enfermedad que están en la sociedad, pero que no se originan en ella sino como un accidente, como un hecho aislado. Es en este sentido que se explica la maldad del tío Charlie. Este proyecto ideológico procura preservar a la familia del mal como un agente que la enferma y contamina y, en consecuencia, también a la sociedad:

Aquí se pueden discernir varias estrategias: el intento de insistir en la separación entre el tío Charlie y Santa Rosa; su muerte al final

de la película como purga definitiva del mal; la presentación del joven detective (el varón sano y honrado de un pueblo pequeño) como pareja matrimonial para la joven Charlie, con el fin de perpetuar la familia; y, sobre todo, la atribución de la patología sexual del tío Charlie a un accidente infantil, como forma de exonerar a la familia de la acusación de haber creado un monstruo, una posibilidad que el cine popular estadounidense, con el actual vuelco de los valores tradicionales, puede ahora contemplar, por ejemplo, en *It's Alive* (Larry Cohen, 1974) (Wood, 2012, p. 87, traducción propia).

Hay una intencionalidad en el *film* de situarnos en una atmósfera que apela a los contrastes, con un paralelo en las presentaciones de los protagonistas. Entre el tío Charlie y la sobrina Charlie, pero también del espacio, entre la ciudad, lo urbano, y la vida de pueblo. Este clima de oposición es representado al comienzo. Somos llevados de un plano a otro, desde el puerto a la calle. Del ámbito urbano, que pasa por mostrar personajes de la ciudad, marginados, autos viejos abandonados, niños de mal aspecto jugando en las calles, a la pensión. A la habitación desordenada, con billetes tirados en el suelo, donde descansa fumando el tío Charlie. De lo público a lo privado: de la ciudad caótica a esa habitación desordenada.

En contraste la ciudad de Santa Rosa es limpia. Viajamos por calles soleadas, entre árboles, con casas de amplios frentes sin rejas, con el policía amigable que saluda a los transeúntes, con calles sin niños correteando. En la habitación, manifestando un malestar, quizá la monotonía de esa vida de apariencias tranquila, nos es presentada la sobrina Charlie.

¿Cómo abordar esas polaridades? ¿Cómo debemos leer estos contrastes? ¿En qué términos, desde qué perspectiva analizar estas cualidades dispares pero que son presentadas como reversos paralelos? Una opción posible es en términos católicos.

La ciudad sería un mundo caído en contraste con un mundo de inocencia y armonía aparente. Pero también podemos ver en esta polaridad las dos caras del capitalismo estadounidense. Wood ve en este paralelismo trazado por Hitchcock, en los diferentes planos entre el tío y la sobrina, entre la ciudad y el pueblo, como las dos caras de una misma moneda. Un espacio y su reverso. Incluso el paralelo entre la joven sobrina Charlie y Louise, la joven camarera de su misma edad, ex compañera de clases, donde se nos permite inferir que dejó sus estudios por

necesidad económica. En esta escena en particular y en este punto es donde podemos tomar nota de una de las características de la crítica sintética, porque la escena puede ser analizada desde una perspectiva católica o marxista, es decir desde varias miradas.

La revelación de esta escena en el bar entre la joven Charlie y Louise la camarera es que, en el corazón de la idílica Santa Rosa, en esa sociedad capitalista y de aparente prosperidad, con policías amigables y niños que no invaden las calles, una joven dejó sus estudios y trabaja de noche en bar como moza. Las privaciones son índices silenciosos en el corazón de la ciudad. Esta escena es considerada por Wood como característica del cine negro, ve en ella la estrecha yuxtaposición de géneros en la estructura genérica del cine clásico de Hollywood.

El temor hitchcockiano a las fuerzas reprimidas suele ir acompañado de una sensación de vacío del mundo superficial que las reprime, lo que afecta de manera crucial a la presentación de la familia de un pequeño pueblo estadounidense en *Las sombras de una duda* (Wood, 2012, p. 90, traducción propia).

Aunque el análisis de Gilles Deleuze difiere en gran medida del de Wood —ya que busca clasificar las imágenes y los signos y no elaborar una crítica de cine—, existen puntos de contacto entre ambos enfoques. Deleuze en lo que respecta al cine norteamericano, advierte que con Hitchcock la imagen-acción entra en crisis y con ella la idea del *American Dream*.

Esta forma de imagen, la imagen-acción, define el tipo de montaje del cine norteamericano clásico previo a la segunda guerra mundial, al que Deleuze define como “concepción monumental de la historia” (Deleuze, 2011, p. 251). Esta clase de montaje da cuenta de una visión liberal de la historia y la sociedad. Deleuze señala que todo el cine clásico norteamericano previo a la segunda guerra mundial es una actualización de *El nacimiento de una nación* (1915) de D. W. Griffith. Es la historia del *American Dream* que consiste en ser el crisol para todas las minorías y la producción de hombres que están a la altura de cualquier situación, estos dos polos definen a la comunidad sana. A la comunidad norteamericana.

Lo que Deleuze y Wood tienen en común es que ambos señalan a Hitchcock como quien pone en crisis el modo de realización del cine clásico norteamericano. No todas las minorías logran integrarse en esa idea de crisol y no pueden hacerse ilusiones acerca de sí mismas. El *film noir*, el cine negro, es el que representará a aquellas comunidades que quedan fuera de él y que no pueden hacerse ilusiones sobre su lugar en la sociedad. Son las comunidades de criminales y alcohólicos,

retratadas de manera magistral por la literatura y el cine norteamericano de posguerra.

El reverso de la familia estadounidense: la familia monstruosa⁴

La crítica sintética interviene en el análisis del cine descifrando no sólo los aspectos ideológicos presentes en la producción cinematográfica, sino también detectando cómo se constituye y se efectúa su reversibilidad. En *Las sombras de una duda* (1943) esta reversibilidad se expresa en el modo en que está representada la familia modelo estadounidense.

¿Qué tipo de vínculo vemos desplegarse entre los miembros de la familia Newton? Ninguno. Solo una interacción marcada por la rutina, totalmente inconexa entre unos y otros. No hay afecto conyugal, las hijas están cada una en su mundo y el pequeño Roger es presentado bajo una proyección futura de su tío Charlie.

Wood subraya que lo que caracteriza a cada miembro es la separación. Retomemos el paralelo entre el tío Charlie y la sobrina, los dos recostados en la cama, mirando a la nada, sumidos en el aburrimiento. Ambos cifrando la salvación a través de un elemento externo, de la conexión mística desde la telepatía como siente la joven Charlie, ella para salir de la monotonía familiar, el tío para escapar de la policía.

La misma dinámica atraviesa a los demás integrantes de la familia. Emma Newton, la madre de la familia, vive en el pasado, recordando todo momento previo a la vida de ama de casa. El padre, el Sr. Joseph Newton, cuando no está trabajando en el banco, se entrega a resolver crímenes imaginarios con un amigo. La hija pequeña, Ann Newton, vive encerrada en la lectura y en el estudio con el fin de acumular conocimiento por el conocimiento mismo, sin dar muestras de disfrute por lo que hace. Incluso sus intervenciones con el resto de los miembros de la familia dan cuenta de una mente analítica, lógica, de una forma adulta de pensar. Es una adulta en el cuerpo de una niña de nueve años.

Esta familia modelo promovida por la ideología estadounidense es el reflejo que nos remite como el reverso de otras tantas célebres familias del cine

4 Cuando hacemos referencia a lo “monstruoso”, debe tenerse en cuenta como una categoría que emerge en el análisis de la crítica sintética, se revela en la exploración teórica que entrelaza género, autor e ideología. Lo monstruoso se revela como el reverso de la normalidad de la familia norteamericana.

norteamericano. Como son las de *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) o *The Hills Have Eyes* (1977): “En *La sombra de una duda*, la imagen idealizada de la familia feliz de un pueblo pequeño se convierte en la fachada más endeble” (Wood, 2012, p. 90, traducción propia).

¿Cuál es la alternativa? Para Wood es en este punto donde está presente la operación ideológica. En la posibilidad de no considerar una alternativa al molde de familia ideal que se nos impone. El tema de la familia es una de las características del cine y las series norteamericanas a lo largo de su historia⁵. Una familia que desde el punto de vista ideológico representa los estándares de la sociedad norteamericana pero que frente al espejo se nos revela como monstruosa, como lo monstruoso reprimido: el tío y la sobrina en una tensión incestuosa permanente, los padres en la distancia afectiva y los niños en completa soledad.

Para Wood la película muestra la patología sexual en el corazón de la familia estadounidense, producto necesario de sus represiones y sublimaciones. Es en este sentido que Wood interpreta el accidente ocurrido al tío Charlie en su infancia. El mal no puede ser un mal social, el mal se explica de manera accidental e individual. ¿Las cosas van mal? No por el contexto sino por responsabilidad personal; no es el contexto socio político, es el sujeto el responsable de saber lidiar con los acontecimientos.

La psicopatía del tío Charlie se narra, recordemos que el tío es un asesino de viudas con las que se involucra sexualmente para luego asesinarlas y robarles su dinero, por factores externos al núcleo familiar. La locura del tío no es social, es accidental, es por un golpe en su cabeza durante su infancia. Sin embargo, hay en el vínculo entre el tío Charlie y su hermana Emma una forma de expresar el afecto algo exagerado de ella hacia él.

Ella es además demasiado mayor, más que una hermana parece su madre. Hay en este vínculo una pista, diría Wood, de la motivación sexual en los asesinatos. Incluso ella le menciona la posibilidad de presentarlo en un grupo de amigas, que además se nos dice son viudas. Es que estas viudas se parecen a Emma, ella también en cierto modo es una viuda, vive la viudez de una vida conyugal sin componente sexual, afectivo y de limitación del espacio al ámbito doméstico.

El tío Charlie es la figura del hombre de mediana edad, con pinta y éxito con

5 Pensemos en series como *Alf*, *Blanco y Negro*, *Lazos familiares*, por mencionar algunas series célebres en nuestro país pero también en el resto de latinoamérica. La cuestión de la familia modelo norteamericana es una temática recurrente que llega hasta *Los Simpson* como emergentes de su crisis.

el sexo opuesto, pero, detrás de esa fachada, se oculta un asesino de mujeres, figura y temática reiterada del cine estadounidense. Pensemos en la cantidad de series recientes en forma de documentales o ficciones documentales, o en el *film* ya clásico de *American Psycho* (2000) de la directora Mary Harron. Encontramos en el tío Charlie un antecedente de una larga genealogía de psicópatas asesinos de mujeres. Si bien aquí la causa que explica la maldad responde a un accidente, no podemos dejar de tener presente la larga lista de asesinos célebres que el cine y las series representan con base en la historia reciente de los Estados Unidos.

¿Qué es el tío Charlie? Es el monstruo reprimido en tanto condensa en sí el individualismo exacerbado, el darwinismo social en el que el otro es siempre un potencial competidor por vencer, es la violencia machista en el que la mujer es un objeto para un fin. En síntesis: “Es la represión (...) la que imposibilita la alternativa saludable: el pleno reconocimiento y aceptación de la autonomía y el derecho a existir del otro” (Wood, 2003, p. 27, traducción propia). Él es un síntoma perturbador, cuyo núcleo genético es la familia arquetípica de la sociedad capitalista norteamericana representada por el cine clásico, que nos revela que lo abyecto es un producto social encantador, seductor y que interviene como su reverso frente a un espejo roto.

Referencias Bibliográficas

- Bazín, A.** (1990) *¿Qué es el cine?* RIALP.
- Deleuze, G.** (2001). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo.* Cactus
- Rancière, J.** (2011). *Les écarts du cinéma.* La Fabrique Éditions.
- Wood, R.** (2003). American Nightmare, Horror in the '70s. En *Hollywood from Vietnam to Reagan and Beyond.* (pp. 23–44). Columbia University Press.
- Wood, R.** (2012). Ideology, genre, auteur. En Grant, B. K. (Ed.) *Film Genre Reader IV.* (pp. 78-92). University of Texas Press.

Cómo citar este artículo:

Masciardi Recabarren, J.M. (2025). Hitchcock en el contexto de la crítica. El reverso de la familia norteamericana en el cine de Hollywood: la familia monstruosa. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9), 47 - 58



Dossier

Desplazamientos Del Archivo Íntimo: Memoria Y Reactivación Afectiva En La Práctica Artística Contemporánea

Displacements Of The Intimate Archive: Memory And Affective Reactivation In Contemporary Artistic Practice

Florencia Giselle Ortiz

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.
florgenoud@gmail.com

Recibido: 31 de agosto de 2025

Aceptado: 27 de noviembre de 2025

Resumen: En el estudio, se explora cómo las prácticas artísticas contemporáneas problematizan el archivo personal al desplazarlo del ámbito íntimo hacia la experiencia colectiva. A través del análisis de la instalación de autoría propia denominado *Habitar la memoria*, que traslada los objetos domésticos desde el espacio privado al expositivo, se indaga en la capacidad del arte para activar las memorias compartidas. Así, este desplazamiento opera como un gesto que convierte lo cotidiano en un archivo expandido, donde la dimensión afectiva antecede al discurso articulado. Desde una metodología de investigación-creación, se utiliza un enfoque situado que articula teoría y práctica desde el taller, lo que permite evitar reduccionismos interpretativos. El análisis permite entender estas prácticas de archivo como territorios de reactivación afectiva que generan cartografías situadas y sentidos alternativos. De este modo, la instalación se configura como un espacio donde convergen la memoria, la identidad y el desplazamiento, que activan nuevos umbrales de percepción en el espectador.

Palabras clave: archivo personal- memoria- desplazamiento.

Abstract: The study explores how contemporary artistic practices problematize the personal archive by shifting it from the intimate realm to the collective experience. Through the analysis of the self-authored installation called *Inhabiting Memory*, which moves domestic objects from the private space to the exhibition space, it explores the capacity of art to activate shared memories. Thus, this displacement operates as a gesture that turns the everyday into an expanded archive, where the affective dimension precedes the articulated discourse. From a research-creation methodology, we use a situated approach that articulates theory and practice from the workshop, which allows us to avoid interpretative reductionism. The analysis allows us to understand these archival practices as territories of affective reactivation that generate situated cartographies and alternative meanings. In this way, the installation is configured as a space where memory, identity and displacement converge, activating new thresholds of perception in the spectator.

Keywords: personal archive- memory- displacement.

Poéticas del archivo

Las transiciones artísticas de finales del siglo XIX y las denominadas vanguardias históricas de principios del XX irrumpieron en los modos de producción y en la recepción del arte. Entre las múltiples propuestas innovadoras, se puede afirmar que las más radicales provienen del dadaísmo (De Micheli, 1979). Los ready-made de Marcel Duchamp gestaron las bases de lo que el mundo conocería como arte conceptual. Esta corriente, que en sus inicios pudo parecer efímera, se consolidó como una fuerza transformadora que desbordó los límites disciplinares, dado que hibridó lo visual, lo sonoro, lo espacial y hasta lo corporal. Hoy, las propuestas no involucran solo objetos, sino experiencias que cuestionan el mercado del arte, el rol del artista, la legitimación institucional y los difusos límites de los territorios entre el arte y la vida.

Este legado artístico resulta crucial para (re)pensar nuestra contemporaneidad. Actualmente, numerosas prácticas se despliegan en un territorio indefinido, donde la obra no se reduce por su materialidad estable, sino por su imperante potencia conceptual. La producción artística posee la capacidad de activar múltiples modos de percepción en el espectador y de generar sentidos que desbordan toda fijación unívoca. En este contexto, emerge con fuerza una problemática que atraviesa buena parte de la producción actual: el archivo. Aquello que antes se entendía como un depósito fijo y cerrado, hoy se reconfigura como un dispositivo dinámico; en otras palabras, como un espacio de reinención constante, atravesado por subjetividades, fragmentos y procesos de singularización personal.

La presente investigación se inscribe en este intersticio. Su recorrido teórico se fundamenta de un archivo de recuerdos personales que, al ser desplazado al espacio expositivo, devino en una obra. La operación no buscó fijar un recuerdo ni reconstruir una memoria estable, sino activar un terreno transitorio entre lo íntimo y lo colectivo. La obra se concibió como un dispositivo interrogativo: ¿Cómo se reconfigura la memoria cuando lo personal se vuelve público? ¿De qué modo el espectador, al enfrentarse a esos rastros, inscribe allí también su propia memoria? ¿Qué ocurre cuando lo cotidiano se traslada al ámbito artístico? ¿Puede el archivo íntimo ser leído como un dispositivo artístico contemporáneo? Estas preguntas orientan el sentido de la investigación, que entiende la práctica artística como territorios de pensamientos sensibles.

Metodológicamente, en el trabajo se establece un diálogo sostenido entre la teoría y la práctica. Por un lado, a partir de los aportes de Derrida (1997) y

Foucault (1969), se examina el archivo no solo como síntoma, sino también como a priori histórico; de este modo, indaga en sus silencios, en sus ausencias y en las condiciones que delimitan su posibilidad de existencia. Por otro lado, lejos de circunscribirse a un plano exclusivamente conceptual, se adopta una perspectiva situada. Así, la producción artística se entiende como proceso y como espacio experimental en el que teoría, obra y experiencia se implican mutuamente y se transforman en su interacción (Rey y Caballero, 2021).

El objetivo es indagar la potencia estética y política del archivo personal como herramienta de creación, y proponer una práctica que, al situarse entre la memoria y el presente, habilite un campo de afectos capaces de cuestionar narrativas establecidas y de generar nuevos modos de habitar el recuerdo. Para analizar estas cuestiones, resulta imprescindible revisar primero las coordenadas teóricas que permiten pensar el archivo más allá de su función documental tradicional. El archivo excede la noción de depósito documental para abrirse como un territorio atravesado por las memorias, las relaciones de poder y las experiencias subjetivas. Su carácter problemático lo sitúa en el centro de las discusiones teóricas contemporáneas y lo convierte en un dispositivo generador para la práctica artística.

En relación con lo señalado, por ejemplo, en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Derrida (1997) revisa el origen del término *arkhé*, ligado tanto a la noción de principio como a la de mando y soberanía. De allí deriva la figura de los arcontes, guardianes del archivo en la Grecia clásica (varones), quienes además de custodiar la integridad de los documentos, tenían el poder de interpretarlos. Al respecto, el autor enfatiza en lo siguiente: “No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte, sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéutica. Tienen el poder de interpretar los archivos” (p. 10). Esta doble función revela de inmediato la politicidad del archivo: quien guarda, también decide qué lectura prevalece, qué se conserva y qué se descarta.

Por otra parte, Derrida (1997) explica que ningún archivo es neutral. Siempre implica una selección, una exclusión, un silenciamiento. Por ello, lo reprimido no desaparece por completo, sino que se manifiesta en forma de *síntomas* o huellas que emergen en los márgenes del archivo y que cuestionan la pretendida linealidad de la historia. Estos síntomas se perciben en vacíos, contradicciones o repeticiones, y señalan la imposibilidad de clausurar el sentido. La noción de archivo, en este punto, deja de estar atada al pasado y se proyecta hacia el porvenir.

[...] la cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado [...]. Es una cuestión del porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad del mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir (Derrida, 1997, p. 24).

Considerado así, el archivo no es un depósito fijo, sino una figura anacrónica en la que el pasado y el presente se condensan en un ejercicio de invención. Todo archivo es inagotable, siempre abierto a nuevas lecturas, porque su interpretación depende del presente que lo interroga. En línea con ello, aunque desde una perspectiva diferente, Foucault (1969) redefine el concepto de archivo en *La arqueología del saber* y lo aleja de la idea tradicional de solo un depósito de documentos. El archivo no es, según él, un simple testimonio del pasado, sino el sistema que organiza lo decible y lo pensable en una época determinada. Es decir, constituye la condición de posibilidad de los discursos, donde se regulan qué saberes circulan y cuáles quedan relegados al silencio. Desde esta perspectiva, el filósofo delimita con mayor rigor el concepto de archivo al señalar lo siguiente:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares [...]. No es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad. El archivo [...] es el sistema de su funcionamiento. (Foucault, 1969, p. 170)

Este desplazamiento conceptual implica reconocer el archivo no solo como sistema de memoria, sino también como dispositivo de condicionamiento; es decir, como un engranaje que produce verdad al tiempo que excluye otros modos de enunciación. En consecuencia, deja de concebirse como reflejo fiel del pasado y pasa a entenderse como una matriz histórica que, en cada coyuntura, establece qué discursos se legitiman y cuáles son relegados.

En otro orden, estas perspectivas teóricas han encontrado una amplia resonancia en la crítica y el pensamiento artístico contemporáneo, donde el archivo se ha configurado como un campo de experimentación estética. En este marco, Guasch (2011), en *Arte y Archivo: 1920-2010*, analiza un conjunto de

artistas interesados en la construcción de archivos de índole personal y sostiene lo siguiente: “El archivo nace del gesto mediante el cual exteriorizamos nuestra memoria, la depositamos en algún lugar ajeno que no es el lugar de nuestra propia e íntima experiencia” (p. 49). Así, como señala la autora, emerge la necesidad de exteriorizar ese interés íntimo para reinscribirlo en el espacio público y, en muchos casos, compartirlo con otros.

En la escena artística, la obra de Emin (1996) resulta paradigmática en este sentido, en tanto despliega un archivo autobiográfico que transforma lo íntimo en materia pública. En *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* —ver Figura 1—, la artista británica se recluyó durante 14 días en la galería Andreas Brändström de Estocolmo, donde produjo cerca de un centenar de pinturas junto a registros fotográficos y objetos que daban cuenta de su experiencia. El encierro, registrado por las cámaras de seguridad y accesible al público a través de lentes ojo de pez instalados en el espacio, transformó la práctica en un archivo performativo.



Figura 1 *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*

Este encierro-aislamiento, a medio camino entre la catarsis y la autoterapia, hizo visible la tensión entre lo privado y lo expositivo, donde situó el museo como un espacio simultáneamente productivo y vivencial. En los registros fotográficos, se observa a la artista desnuda en acciones triviales o en pleno proceso pictórico, lo que evidencia el nexo arte-vida y la apertura de lo íntimo al dominio público (Jiménez, 2013). En ese sentido, la memoria personal se convierte en material artístico y, a su vez, los objetos y los documentos derivados de la acción funcionan

como fragmentos de un archivo identitario, atravesado por la subjetividad y el trauma.

En el contexto argentino, la obra de Barreda (1999) constituye otro ejemplo relevante. En su proyecto Hábitat, la obra *Mi hogar son las líneas de mi mano* condensa esa búsqueda: una pequeña casa de cristal apoyada en la palma se conecta con el cuerpo y el corazón, donde se configura al hogar como una cartografía de afectos. Además, la autora desarrolla el concepto de “marca” como huella física y subjetiva, ligada tanto al deseo como al dolor, y que distingue a cada individuo. Este planteamiento dialoga con la noción de *síntoma* desarrollada por Derrida, ya que ambos conceptos reflexionan sobre la naturaleza de la memoria, la identidad y la experiencia humana y, como resultado, sugieren una cierta carencia que caracteriza la relación con el pasado, puesto que las marcas y los síntomas nunca pueden capturar completamente la complejidad de las experiencias pasadas.

El cruce entre Derrida (1997) y Foucault (1969) permite comprender el archivo como un espacio de disputa —nunca cerrado—, atravesado por las relaciones de memoria y la interpretación en constante tensión. En el ámbito artístico, estas nociones se traducen en prácticas que transforman lo íntimo en una experiencia compartida, y que exteriorizan la memoria personal para tensionar las narrativas colectivas. Tanto Emin (1996) como Barreda (1999), en contextos distintos, convierten el archivo en una práctica performativa que reconfigura los límites entre la vida y el arte, así como la cotidianidad y el espacio público.

Para comprender la complejidad de estas operaciones artísticas, es necesario examinar más de cerca la relación entre la memoria y la identidad, dimensiones que son el núcleo de toda práctica de archivo personal. La memoria constituye una dimensión central en la construcción de la identidad, tanto individual como colectiva. Al respecto, Jelin (2002) señala que recordar no implica únicamente la acumulación de datos, sino un proceso de selección que comprende también los olvidos, los silencios y las fracturas. En esa operación de elegir qué conservar y qué relegar, la memoria actúa como un filtro subjetivo cargado de emociones, narrativas y gestos.

Recordar y olvidar no son procesos opuestos sino complementarios, dado que ambos conforman el modo en que los sujetos vinculan su relación con el pasado. En esta línea, Ricoeur (2008) propone el concepto de memoria narrativa, entendida como la construcción de relatos significativos que dan sentido a la experiencia. La identidad se configura, entonces, como una trama en permanente

reescritura: no existe como esencia fija, sino como una interpretación que se redefine con el paso del tiempo. De esta forma, narrar la memoria implica tanto evocar al presente los acontecimientos vividos como reconocer los no-relatos, aquello que fue excluido u olvidado. La identidad se vuelve, de este modo, una instancia dinámica e inacabada, una historia en permanente reconfiguración.

Esta relación entre la memoria, la identidad y el relato construye un puente con la noción de archivo. Al acumular y depurar los recuerdos, la memoria opera como un archivo subjetivo que nunca puede aspirar a la totalidad. Por ello, Guasch (2011) advierte que “es imposible construir el archivo de la totalidad” (p. 49), pero justamente en ese carácter fragmentario radica su potencia: el archivo se convierte en un dispositivo que inventa y reactualiza el pasado en función del presente.

Un ejemplo pertinente de estas operaciones lo ofrece el ambicioso proyecto cinematográfico *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, elaborado por Mekas (2000) —ver Figura 2—. Durante casi cinco horas de metraje, el cineasta lituanoestadounidense reúne imágenes filmadas durante medio siglo y las organiza como un diario audiovisual. Lejos de una cronología lineal, la obra adopta una estructura íntima y fragmentaria en la que se entrelazan recuerdos familiares, escenas cotidianas y celebraciones, configurando un conjunto de carácter poético. Por esta razón, señala lo siguiente: “Quizás no esté filmando la vida real, quizás sólo esté filmando mis recuerdos” (Mekas, 2000, 2:20:37).

La película funciona como un archivo personal de la memoria, en el que los fragmentos audiovisuales no son solo registros o documentos, ya que se cargan de afecto y de subjetividad. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* penetra en el interior del observador y le generando una profunda conexión; el receptor encarna el cuerpo del artista y se siente confrontado con recuerdos y vivencias de su propia vida. La cinta resulta ser una percepción de la vida, una representación vívida de la existencia.



Figura 2 *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*
Nota. Fotograma correspondiente al minuto 2:30:33 de la obra dirigida por
Mekas (2000), director del proyecto cinematográfico.

Ahora bien, este trasfondo teórico y artístico desplaza la comprensión del archivo personal desde su condición documental hacia una zona inestable, entendida como una constelación de huellas, síntomas y marcas abiertas a múltiples lecturas. Desde allí, el archivo se manifiesta como un proceso de singularización que, al tiempo que recupera lo íntimo, lo proyecta en un horizonte compartido.

Habitar la memoria

La obra *Habitar la memoria* —ver Figura 3— se concibe como un ejercicio artístico que desplaza el archivo íntimo hacia el espacio de exposición. El gesto central consiste en trasladar los muebles del hogar y en proyectar un conjunto de croquis de hogares del pasado. Su propósito no es reproducir la casa de manera literal, sino proponer un dispositivo de activación de memorias —propias y ajenas—. De esta manera, el espacio expositivo se transforma en una zona de intersección entre lo privado y lo público, así como en una experiencia vivida y reinscripción poética en el otro.

El proceso de concepción de la obra surgió de la pregunta: ¿qué ocurre cuando los objetos cotidianos abandonan su utilitarismo y se insertan en el circuito artístico? La selección de los muebles responde a su capacidad de condensar

múltiples temporalidades, pues cada pieza porta inscripciones invisibles que exceden su materialidad. Al trasladarlos del ámbito doméstico al museístico, se produce una traducción espacial que reconfigura sus modos de lectura. De este modo, despojados de su función práctica, los objetos se abren a nuevos significados. Este desplazamiento, más que logístico, es conceptual: convierte lo familiar en extraño y expone aquello que permanecía oculto en la esfera privada.



Figura 3 *Habitat la memoria*

Los croquis proyectados —ver Figura 4— constituyeron, asimismo, otro elemento central de la instalación. Realizados con un trazo libre, no buscan la exactitud ni responden a cánones arquitectónicos; por el contrario, aspiran a despertar afectos. En ese sentido, estos bocetos parecen regirse por las reglas del recuerdo, pues exageran ciertos sectores y priorizan los rincones favoritos. Así, operan como palimpsestos, es decir, como configuraciones espaciales que fueron y ya no son. Al proyectarse sobre las paredes del espacio expositivo, generan, además, una superposición temporal compleja, una temporalidad híbrida en la que coexisten múltiples hogares. De este modo, frente a la dureza de los planos digitales, el dibujo a mano alzada preserva las vacilaciones, las correcciones y las imprecisiones propias de la memoria; por ello, sus líneas temblorosas sugieren fragilidad y evidencian su constante tendencia a deformarse y recomponerse con el paso del tiempo.

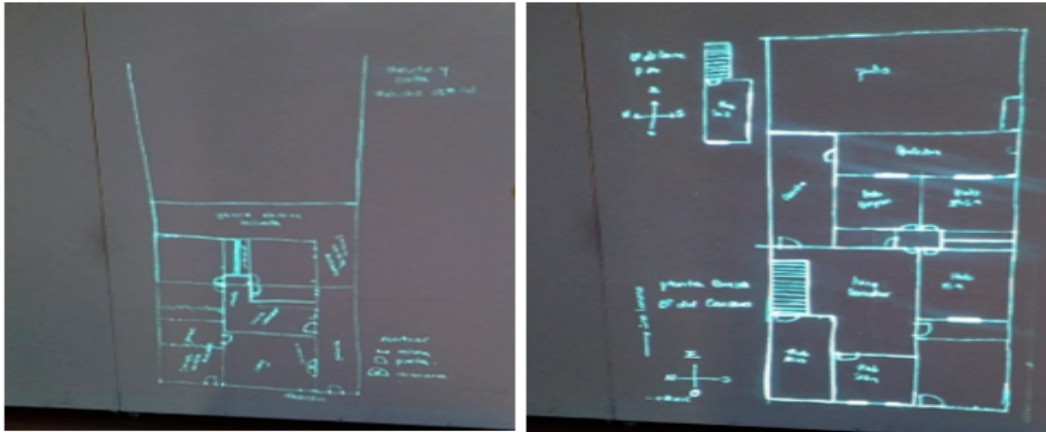


Figura 4 *Habitar la memoria* (2025): detalle de la proyección de croquis sobre muro

La disposición espacial de los elementos no responde a la museografía tradicional, busca recrear la intimidad doméstica en el espacio público. Los muebles se disponen de manera aparentemente casual, conduciendo al espectador a recorrer la instalación como quien habita una casa ajena que, paradójicamente, le resulta familiar, al confrontarse con un folklore íntimo, cotidiano y popular. El visitante podría encontrar fragmentos de su propia historia doméstica, reflejada en la memoria del otro.

En relación con las reflexiones de Derrida (1997), la obra se construye como un archivo que nunca se clausura. Las piezas trabajan como síntoma que desoculta lo archivado, pero que remiten, al mismo tiempo, a la ausencia. La instalación se plantea como no-documento, territorio donde la memoria se presenta en estado de fuga, incompleta y susceptible de nuevas interpretaciones. El concepto derridiano de huella encuentra aquí una materialización concreta. Los objetos exhibidos son testimonio de vidas pasadas, no remiten a un origen perdido que podría recuperarse, por el contrario, se abren hacia nuevas significaciones que cada visitante puede desplegar.

Desde otra perspectiva, Foucault (1969) concibe el archivo como aquello que regula las condiciones de lo decible en cada época. En este marco, la obra *Habitar la memoria* expone una selección parcial, donde lo exhibido no es una totalidad, sino un recorte que habilita ciertos relatos mientras mantiene otros en silencio. La mudanza no es solo traslado, es delimitación de fronteras entre lo visible y lo descartado. Esta dimensión selectiva dialoga con los aportes de Jelin

(2002), quien entiende la memoria como un proceso donde recordar y olvidar son operaciones inseparables. Los croquis proyectados por su lado materializan esta condición como evocaciones inestables, trazos que oscilan entre el recuerdo y la imaginación, e invocan la nebulosa propia de la memoria.

El papel del público se vuelve decisivo. Siguiendo a Larrañaga (2006), que define al espectador contemporáneo como *usuario* de la obra, la instalación propone una participación que excede la contemplación pasiva. El visitante deviene cohabitante temporal del espacio, quien lo recorre, lo habita y lo completa con sus proyecciones memoriales. Inmediatamente, debe decidir cómo enfrentar a la obra, cómo ingresar, de qué forma desplazarse, dónde detenerse, qué tocar o evitar. Esas elecciones, aparentemente inofensivas, activan su memoria corporal y su desenvoltura ante la cautela en una casa ajena, la curiosidad por lo desconocido o la familiaridad con lo cotidiano. En un nivel más profundo, cada usuario proyecta sobre la instalación sus cartografías personales.

La instalación se inscribe en una tensión entre la particularidad biográfica y la resonancia universal. Los objetos expuestos pertenecen a una historia personal específica —ver Figura 5—, pero su poder evocativo trasciende esa especificidad para conectar con las experiencias compartidas de domesticidad, pérdida y nostalgia. Esta operación resulta especialmente significativa en el contexto contemporáneo, donde la experiencia doméstica ha presentado transformaciones radicales. Las migraciones forzadas, los desplazamientos laborales y la precarización habitacional han convertido al hogar en una instancia cada vez más frágil e inestable. En este contexto, la obra *Habitar la memoria* habilita una lectura en clave de resistencia que reivindica la importancia de los vínculos afectivos con el espacio doméstico. De ahí que Ricoeur (2008), al proponer la memoria como relato en permanente reescritura, ofrece una clave interpretativa fundamental. De este modo, la obra se configura como trama abierta donde lo íntimo se vuelve una experiencia compartida. Cada visita a la instalación puede avivar nuevas capas de significado, nuevas conexiones entre los objetos expuestos y las memorias del espectador. La obra se sostiene, entonces, en esa dialéctica entre la memoria individual y la colectiva, por lo que convierte el desplazamiento íntimo en una experiencia compartida.



Figura 5 *Habitar la memoria (2025): detalle del sector habitación con objetos personales*

Hacia un archivo vivo

El recorrido propuesto permite pensar cómo el archivo personal, al insertarse en el campo artístico, puede devenir en espacio de invención y creación de sentido. La experiencia sugiere que cuando estos materiales íntimos abandonan su contexto original, se habilita una operación doble: por un lado, se visibilizan huellas de memoria que, en otro ámbito, permanecerían invisibles; por otro lado, esas huellas podrían expandirse hacia una dimensión colectiva, en la que el espectador podría resignificarlas según su experiencia.

El gesto artístico se plantea como operación que busca transformar los archivos domésticos en catalizadores de memoria compartida. La práctica situada articula lo íntimo y lo histórico en un mismo territorio, donde el archivo deja de ser depósito para proponerse como superficie de inscripción abierta a múltiples temporalidades. En esta convergencia, el arte se presenta como laboratorio crítico donde la teoría y la práctica se entrelazan. El trabajo materializa el archivo en una obra que pone en juego los afectos, los desplazamientos y los modos de habitar, los cuales articulan la reflexión filosófica y la experiencia estética. La instalación se propone como una poética del desplazamiento, una forma de pensar y sentir en tránsito donde lo privado busca abrirse a la imaginación del otro.

Esta investigación plantea interrogantes para futuras exploraciones: ¿Cómo operan estos desplazamientos en otros contextos culturales? ¿Qué nuevas configuraciones surgen cuando el archivo personal se cruza con memorias comunitarias? ¿De qué modo la temporalidad del archivo se redefine en el encuentro con el espectador? Cada una de estas preguntas podría expandir la comprensión del archivo como práctica viva, con el fin de contribuir a repensar las relaciones entre la memoria, la identidad y la experiencia estética en el arte contemporáneo.

En definitiva, las cuestiones expuestas no representan aspectos pendientes de resolución, sino líneas de indagación que la práctica artística despliega en su devenir. La obra, por tanto, no se agota en su materialización expositiva, sino que se configura como un territorio en expansión, prolongado en las resonancias que activa, en las preguntas que suscita y en los nuevos archivos que invita a imaginar.

Referencias bibliográficas

- De Micheli, M.** (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.
- Derrida, J.** (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta.
- Foucault, M.** (2011). *La arqueología del saber* (2.ª ed.). Siglo veintiuno Editores.
- Guasch, A.** (2005). Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar. *Materia. Revista Internacional d'Art*, (5), 157-183. <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/download/83233/112454>
- Guasch, A.** (2011). *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Jelin, E.** (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI España Editores.
- Jiménez, A.** (2013). *La autobiografía en la fotografía contemporánea* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/38041>
- Larrañaga, J.** (2006). *Instalaciones* (2.ª ed.). Nerea.
- Rey, S. y Caballero, L.** (2021). De la práctica a la teoría: Tres instancias metodológicas sobre la investigación en poéticas visuales. *Puerto Arte, Revista de Artes Visuales*, 12(1), 81-95. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/12411>
- Ricoeur, P.** (2008). *La memoria, la historia, el olvido* (2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Cómo citar este artículo:

Ortiz, F. G. (2025). Desplazamientos del archivo íntimo: memoria y reactivación afectiva en la práctica artística contemporánea. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9), 59- 73



Dossier

Cine E Invisibilización: Una Exploración De Lo Queer En El Nuevo Cine Argentino

Cinema And Erasure: An Exploration On Queerness In New Argentine Cinema

Pilar Alexandra Rüger Alonso

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.
pilarruger@gmail.com

Recibido: 13 de agosto de 2025

Aceptado: 19 de octubre de 2025

Resumen: El presente artículo expone los avances de una investigación en curso titulada *“La invisibilización de corporalidades queer en el cine - un análisis del cine tradicional/hegemónico desde la teoría estética queer”*. Se presenta de modo preliminar de la misma, una aproximación a lo trabajado desde la teoría queer como campo teórico para explorar el nuevo cine argentino a partir de lo háptico, entendido como queer y subversivo frente a un cine ocularcentrista y masculino que invisibiliza lo queer. Así, este trabajo exhibe el diálogo teórico establecido entre la teoría queer butleriana, las teorías clásicas estéticas de la representación cinematográfica a fines del siglo pasado y el nuevo método cinematográfico fenomenológico queer-háptico de las últimas dos décadas.

Palabras clave: teoría queer – nuevo cine argentino – análisis háptico.

Abstract: This article presents the progress of an ongoing research project entitled *“The Erasure of Queer Corporealities in Cinema – An Analysis of Traditional/Hegemonic Cinema from the Perspective of Queer Aesthetics.”* As a preliminary stage of this work, it offers an approach grounded in queer theory as a theoretical framework to explore New Argentine Cinema through the lens of the haptic, understood as queer and subversive in opposition to an ocularcentric and masculine cinema that erases the queer. Thus, this study foregrounds the theoretical dialogue between Butlerian queer theory, late-twentieth-century classical aesthetic theories of cinematic representation, and the queer-haptic phenomenological cinematic method that has emerged over the past two decades.

Keywords: queer theory – new argentine film – haptic analysis.

El proyecto de investigación en curso “La invisibilización de corporalidades queer en el cine - un análisis del cine tradicional/hegemónico desde la teoría estética queer” aborda la invisibilización de lo queer en el cine, mediante una problematización del cine hegemónico y ocularcentrista desde un punto de vista estético-feminista y la teoría queer, con el objetivo de plasmar nuevas narrativas propias del cine háptico que ampliarían la visibilización de las identidades queer. Este trabajo se ocupa de una reflexión crítica de las representaciones queer en un cine hegemónico, y los imperativos normativos que implican, y entiende el cine háptico como posible campo de subversión. Para poder llevar a cabo un recorrido de este proyecto en curso y sus avances logrados hasta el momento, parece importante, en primer lugar, definir el marco teórico en el cual se mueve esta investigación, tanto desde la teoría queer como desde la estética, específicamente el cine háptico (1), para luego aproximarnos a la metodología de esta investigación en curso y los desafíos que la misma presenta (2), dando lugar, finalmente, a algunas primeras conclusiones (3).

Marco teórico - teoría queer y cine háptico

Partimos desde la teoría queer con la idea butleriana de que a todas nuestras experiencias les subyace una matriz hetero(cis)sexual que conlleva una lógica causal: se asume que los deseos y prácticas sexuales son determinados por el género y este por el sexo. Si dicha matriz es interrumpida en una - o más - de sus relaciones causales de alguna u otra forma, se castiga a través de múltiples actos de violencia y discriminación. Las vidas que se mueven por fuera de estos imperativos normativos, y por lo tanto son incoherentes, son parte de la misma producción de la matriz hetero(cis)sexual y son entendidas como vidas abyectas, no legibles (De Mauro, 2015): Son vidas precarias y queer. Entendemos con Butler que, aunque todas las vidas sean, en un sentido ontológico, precarias y vulnerables (*Prearity*), hay algunas vidas que son más vulnerables y desprotegidas que otras (*Preariousness*), estas son las vidas queer. (Butler, 2004).

Asimismo, entendemos con Teresa de Lauretis que el cine es una institución con un inmenso poder en la reproducción performativa de género. La falta de visibilización de las corporalidades queer es parte de la vida precaria, forma parte de la sanción de la que nos habla Butler, y parte del castigo de salirse de la matriz. De Lauretis problematiza la invisibilización de las corporalidades y sujetos queer en el cine tradicional, específicamente sobre la representación “femenina”.

En un primer momento, la autora cuestiona la falta de la mirada feminista en el cine para luego abrir el debate hacia la representación lésbica en el mismo (De Lauretis, 1994). Aboga por la necesidad de incluir miradas nuevas, feministas y lésbicas en pos de la visibilidad de las mismas como forma de resistencia ante lo que Butler (1999) llama sanciones. La idea detrás de esta nueva o distinta mirada en el cine conlleva narrar alternativamente. En el mismo contexto histórico de la tercera ola del feminismo, en el cual producen esas autoras, Patricia White aborda la invisibilización lésbica en el cine como una forma de marginalización dentro de un sistema patriarcal y homofóbico. Específicamente, le interesa a la autora la visibilización del placer lésbico en el cine como forma de resistencia a dichos márgenes de la sociedad en las cuales se colocan las personas queer. Su trabajo examina el silenciamiento y la invisibilidad en pantalla grande de dichos cuerpos (White, 1999).

El filósofo queer Jack Halberstam expone una narrativa subversiva en contraposición a una heterocisexual en términos propiamente cinematográficos. Su análisis en *The queer art of failure* (2011) expone las narrativas propias de la reproducción de la performatividad de género desde el guión, la construcción de personajes y la historia, los planos y la mirada misma de directoras y directores. Introduce así categorías como “tiempo queer” y “espacio queer”. Podríamos decir que el trabajo del filósofo, en cuanto analiza la *forma* cinematográfica y no el *contenido* del mismo, se diferencia de la propuesta de De Lauretis y White. A partir del trabajo de Halberstam, se introduce la idea de un visionado formal de la realización cinematográfica que entiende lo queer como aquella mirada enrarecida y tergiversada. Lo queer no se mueve solamente en los parámetros de los LGBTQ+, sino que se trata de un posicionamiento en contra de un canon normativo, capitalista, racista y capacitista, que traspasa la sexualidad y el género (Erol y Cucklanz, 2020). En este sentido, desde los estudios cinematográficos hápticos no entendemos al cine queer necesariamente en términos de representación o visibilización de la homosexualidad, bisexualidad, pansexualidad y transexualidad en pantalla, sino más bien de una forma de contar la historia. Así, podríamos decir que esta representación institucionalizada-canonizada que podemos ver o no ver en la historia, el relato o el guión (el contenido), se diferencia de cómo se cuenta la historia (la forma). El cine queer, entendido como háptico, parece salirse de una forma canónica o hegemónica de hacer cine, en términos formales. Para entender lo que es el cine queer y háptico, debemos partir de una definición sobre el cine hegemónico o “masculino” (*male gaze*) de Laura Mulvey (1975), quien

reflexiona sobre el placer visual de este último como un cine ocularcentrista que quiere colocar una distancia objetiva entre espectador y pantalla. De lo contrario, para la autora, el cine háptico:

(...) es por tanto queer en sí [mismo], puesto que plantea una ruptura con los modos dominantes de visión (cishetero)normativa; en concreto, (...) basado en la distancia y la dominación entre un espectador inevitablemente masculinizado y la imagen-objeto de los cuerpos (generalmente feminizados) representados en pantalla. (Vásquez Rodríguez, 2022, p.30)

Podríamos decir que el cine queer es una forma oblicua de hacer cine sobre lo - antes - invisible. El que antes miraba, dominaba y cosificaba - el hombre blanco, cis-hetero y físicamente capaz - en un juego escopofílico y ocularcentrista, ahora, en el cine queer y háptico, es llevado al margen del placer visual.

Ampliando el término, el visionado háptico de un film supone una experiencia propia del sentido del tacto. Marks (2000) propone así la idea de *la piel del cine*. En un movimiento metafórico, la filósofa explora la idea de que experimentar una película puede provocar todo tipo de respuestas sensoriales. Decir que “vemos una película” nos queda corto cuando comprendemos el concepto de “subjetividad corpórea”, idea expuesta por Marks a partir de Bergson y Merleau-Ponty. Desde los estudios cinematográficos hápticos se entiende que entre pantalla y espectador se cocina algo íntimo, se pierde la distancia y se establece una relación casi erótica entre realizador y espectador. El sonido y las texturas expuestas en pantalla evocan en nosotros no solo sensaciones, sino también memorias propias que, en un baile estético con la realizadora del filme, se entremezclan con lo que sucede en pantalla. Para Marks, el espectador es activo, co-constructor de la narrativa. Podríamos nombrar así, a modo de síntesis, tres claves estéticas para comprender el cine háptico: 1) el sonido, 2) las texturas construidas por la dirección de arte y la fotografía y 3) los movimientos corporales desde la dirección de actores. En primer lugar, la propuesta sonora se define a través de sonidos que no se corresponden a lo que se ve, una resonancia excesivamente fuerte, o de lo contrario, excesivamente silenciosa, la ausencia de música extradiegética y la grabación de sonidos internos del cuerpo humano o propias de objetos que transmiten una sensación particular: el latido de un corazón, vibraciones, golpes secos.

Un ejemplo de esto último lo podemos apreciar en *La Ciénaga* (2001),

película en la cual Lucrecia Martel muestra un ventilador encendido mientras cuerpos transpirados duermen la siesta en un verano caluroso. Parece que podemos sentir el calor del largo enero salteño a través de aquellas aletas y su sonido abrumador. En segundo lugar, planos detalles o planos más amplios pero sostenidos en el tiempo muestran texturas como la piel, el agua o tejidos a través de una fotografía textural: grano alto, desenfoques, profundidad reducida, contrastes lavados, yuxtaposición de imágenes, interferencias, utilización de lentes tele o gran angular, cámara en mano, ángulos singulares, entre otros. Se logra así que la textura funcione como puente hacia lo que se narra. Finalmente, la interacción de manos, caras y otras partes del cuerpo con texturas como el agua, el barro y telas estimulan el visionado háptico. El montaje de las claves recién nombradas, logra en el cine háptico un todo holístico y orgánico con criterios hápticos que van de la mano con la imagen y el sonido mismo.

El desafío metodológico - fenomenología queer y visionado háptico

Es interesante preguntarse por la metodología de este trabajo, ya que el corazón de este proyecto - lo *queer* - supone alejarse de la Metodología misma y con mayúscula, ya que esta se mueve en el campo de lo objetivo, lo medible y lo categorizable. Todos estos criterios aparecen como contrarios a lo que entendemos como queer: lo desviado, raro, rebelde y subversivo. De la mano de Sara Ahmed y su *fenomenología queer* y de Lucía Vásquez Rodríguez y su propuesta de una *metodología interdisciplinaria cinematográfica de lo háptico*, este proyecto parte de estas metodologías rebeldes ante la rigidez que supone la metodología misma (Vásquez Rodríguez, 2022). Eso quiere decir que la herramienta “metodológica” utilizada no se ocupa meramente de la aparición o no aparición de personajes trans, bisexuales, pansexuales, asexuales, gays y lesbianas (Erol y Cucklanz, 2020), sino que se enfrenta al análisis de las instancias narrativas, estéticas y de construcción diegética: los movimientos de cámara, la elección de objetos desde la dirección de arte, el sonido, el montaje, los lentes, el uso o no de drones y *travellings*, planos secuencia, planos fijos, la lentitud o rapidez, el tiempo de lectura, la cantidad de cuadros por segundo, la actuación, entre otros. En palabras de Lucía Vásquez Rodríguez (2022):

(...) un análisis desde la fenomenología queer pone la atención en estos objetos de deseo en fuga que, a menudo, aparecen en un segundo plano o fuera de campo; desenfocados, subexpuestos,

como figuras fantasmagóricas que se cuelan en los márgenes de la familia, la sociedad, lo moralmente aceptable. (...) Tendremos que fijarnos pues en aquello que escapa a la atención de los estudios fílmicos convencionales, en los objetos y sujetos que están fuera de campo, escondidos en los márgenes del plano; en los deseos y orientaciones queer que no se detectan a nivel denotativo, pero sí pueden leerse entre líneas; no en vano la mayoría de estudios sobre el lesbianismo en el cine hacen referencia a su supuesta “invisibilidad”. (p.34)

El corpus fílmico de este trabajo abarca una selección del nuevo cine argentino, definido como un cine independiente llevado a cabo desde los años 90 hasta nuestra época actual que narra la realidad de la marginalidad social argentina. La marginalidad y la precariedad parecen como centrales para pensar lo *queer* en el cine argentino (Andermann, 2015). Dicha expresión cinematográfica del nuevo cine argentino está caracterizada por su bajo presupuesto, una estética minimalista, el uso de herramientas hápticas y la visibilización de identidades subalternas en un marco de marginalidad social en un contexto de crisis. Así, la precariedad y la exclusión aparecen como temas claves, no solo para retratar la desigualdad, sino también para explorar identidades *queer* en Argentina (Andermann, 2015).

A partir de esta definición del cine nuevo argentino, y teniendo en cuenta las claves del cine háptico anteriormente desarrolladas, se hace una selección de directoras argentinas y sus películas para ser analizadas desde los estudios cinematográficos hápticos. Así, el trabajo de Lucrecia Martel, Lucía Puenzo y Julia Solomonoff es de gran interés para analizar hápticamente dentro del contexto argentino de marginación y crisis a fines del siglo XX y a principios del siglo XXI. Es interesante ver (o sentir, palpar) cómo Lucrecia Martel, quién reflexiona ampliamente sobre su labor estética, logra una realización háptica desde algunas variables que se repiten en todas sus películas. Una de ellas es el uso de escenas acuáticas, en las cuales la textura del agua, funcionando como cable conductor hacia la diégesis del film, logra que la película se acaricia y no se inspeccione y aparezca casi como un personaje más: *La Ciénaga* (2001), *La Niña Santa* (2004) y *Zama* (2017). También parece importante nombrar el trabajo de Lucía Puenzo en relación al uso del agua en *El Niño Pez* (2009). Aquí, el lago es un decorado repetitivo durante la película y se muestra con los personajes

sumergidos en el mismo. Finalmente, Julia Solomonoff en *Nadie Nos Mira* (2017) utiliza herramientas hápticas con movimientos de cámara en mano y sonidos extraños para contar la historia. Partimos así de un análisis desde lo ético-político y lo propiamente estético en el sentido de De Lauretis (1987), que entiende el análisis estético en el cine como aquel que:

(...) debe considerar no solo las imágenes y las narrativas, sino las relaciones de poder y las formaciones de subjetividad que las sustentan, en tanto las tecnologías de género configuran no sólo la representación, sino también los modos de percepción. (De Lauretis, 1989, p. 25)

Primeras conclusiones - hacia un análisis háptico del nuevo cine argentino

El trabajo de investigación en curso ha recorrido un camino con algunas actualizaciones en relación a la bibliografía utilizada y el corpus fílmico. Podemos apreciar a partir de lo expuesto que este trabajo seguirá explorando el cine hegemónico, sin embargo, entendiéndolo como un cine ocularcentrista (Mulvey, 1975) en oposición a un cine queer y sus estrategias hápticas, sonoras y táctiles (Marks, 2000). Cabe destacar el inmenso poder del cine háptico y queer como práctica de resistencia que, al privilegiar lo sensorial sobre lo narrativo, genera fugas epistémicas y reconfigura el placer visual desde una ética de la precariedad (Butler, 2004; Marks, 2000).

En relación al corpus fílmico, se puede decir que el nuevo cine argentino aparece como clave para analizar lo queer y lo háptico en los términos recién expuestos. Se pretende seguir explorando el cine háptico en un marco teórico interdisciplinar que integre la fenomenología queer (Ahmed, 2024), los estudios hápticos (Vázquez-Rodríguez, 2022) y la teoría fílmica feminista (De Lauretis, 1987), con el fin de ampliar las metodologías de análisis cinematográfico más allá del paradigma representacional.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara.** (2024). *Fenomenología queer*. Caja negra.
- Andermann, Jens.** (2015). *Nuevo cine argentino*. Paidós
- Butler, Judith.** (1999). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Butler, Judith.** (2004). *Vidas precarias*. Paidós.
- Butler, Judith.** (1990). *El género en disputa*. Paidós.
- Cucklanz, Lisa. & Erol, Ali.** (2020). *Teoría Queer y metodologías feministas: el estado de la cuestión*. Investigaciones Feministas.
- De Mauro, Martín.** (2015). *Cuerpos en escena*. Egales.
- De Lauretis, Teresa.** (1994). *The practice of love: Lesbian Sexuality and perverse desire*. Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa.** (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Macmillan Press.
- De Lauretis, Teresa.** (1984). *Alice doesn't: Femnism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press.
- Halberstam, Jack.** (2011). *El arte queer del fracaso*. Egales.
- Marks, Laura.** (2000). *The Skin of The Film - La piel del cine*. University Press.
- Mulvey, Laura.** (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme.
- Vázquez-Rodríguez, Lucía Gloria.** (2022). Miradas torcidas: una aproximación metodológica queer al cine desde el análisis háptico y la fenomenología. *Communication & Methods - Comunicación y Métodos*, 4(2), 26-39. <https://doi.org/10.35951/v4i2.163>
- White, Patricia.** (1999). *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Indiana University Press.

Cómo citar este artículo:

Rüger Alonso, P. A. (2025). Cine e invisibilización: una exploración de lo queer en el nuevo cine argentino. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9), 74 -

82



Dossier

Arte Posthumano. Pensar Mestizo Para La Construcción De Una Realidad Global

Posthuman Art: Mestizo Thinking For The Construction Of A Global Reality

Victoria Alcalá

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina
victoriaalcala00@gmail.com

Recibido: 7 de agosto de 2025

Aceptado: 13 de diciembre de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. II. - DICIEMBRE 2025

PÁGINAS 83-93 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: En el presente ensayo se realiza una aproximación teórico-crítica a la obra artística *Chewing Gum Codex* (2020) de Oscar Santillán, utilizando como categorías de análisis el posthumanismo y la descolonialidad. El estudio se inscribe en el marco de las propuestas de autores como Boaventura de Sousa Santos, Donna Haraway, Agustina Gállico Wetzel y Silvia Rivera Cusicanqui. La obra, a través de procedimientos científicos complejos contextualizados en el sistema del arte, permite problematizar conceptos como lo monstruoso, lo híbrido, lo *ch'ixi* (Cusicanqui) y el *Chthuluceno* (Haraway).

Palabras Clave: posthumanismo - interespecismo – decolonialismo.

Abstract: This essay conducts a theoretical-critical approach to the artistic work *Chewing Gum Codex* (2020) by Oscar Santillán, employing posthumanism and decoloniality as analytical categories. The study is framed within the theoretical proposals of authors such as Boaventura de Sousa Santos, Donna Haraway, Agustina Gállico Wetzel, and Silvia Rivera Cusicanqui. Through complex scientific procedures contextualized within the art system, the work allows for the problematization of concepts such as the monstrous, the hybrid, Cusicanqui's *ch'ixi*, and Haraway's *Chthuluceno*.

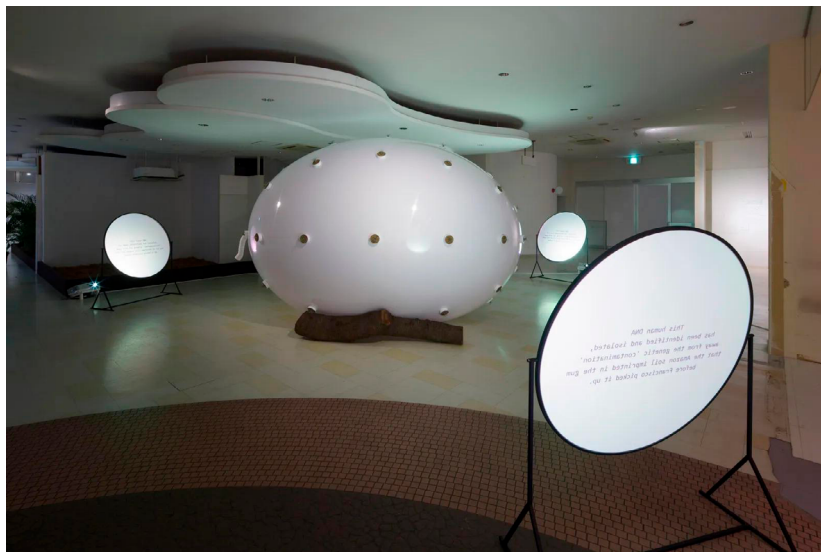
Keywords: posthumanism- interspeciesm – decolonialism.

En 1976, Neil Armstrong, considerado el primer hombre en llegar a la luna, recorrió el Amazonas durante una investigación científica. La misión consistió en una expedición en la Cueva de los Tayos, en Ecuador, junto a un equipo de científicos e indígenas *shuar*. Cuenta la historia que uno de los soldados ecuatorianos que acompañaba la expedición, Francisco Guamán, se propuso recolectar algún rastro del astronauta para conservarlo. Se dice que lo único que consiguió guardar fue un chicle masticado.

Cuando Oscar Santillán, en 2018, se enteró de la leyenda, intentó contactarse con el soldado. Aunque el hombre había fallecido, la familia pudo ayudarlo. Consiguió, en teoría, el chicle masticado del famoso Armstrong, guardado religiosamente en una pequeña caja de fósforos vieja. Con el ADN del chicle, en 2020 el artista ecuatoriano dio vida a *Chewing Gum Codex*. La obra contiene el material genético del astronauta, sintetizado e incrustado en el genoma de plantas.

Formalmente, la obra consiste en un módulo inflable, ovalado, blanco y brillante. El globo alberga en su interior las plantas modificadas, las cuales asoman por orificios distribuidos proporcionalmente en toda la pieza; este es sostenido por dos troncos de madera colocados paralelamente. Alrededor de la instalación, tres pantallas circulares presentan la documentación del proceso de producción mediante textos escritos.

Figura 1
Chewing Gum Codex



Instalación presentada en *Yokohama Triennale 2020: AFTERGLOW*, Yokohama, Japón. Fotografía de K. Otsuka. Fuente: LLANO.

Santillán construye significados a partir de las relaciones semánticas entre los materiales de la obra: el ADN del astronauta más famoso del mundo y las plantas. Teniendo en cuenta que las plantas presentan una mayor capacidad de adaptación a las condiciones de gravedad cero, emergen relaciones ineludibles: por un lado, lo “extraterrestre” y, por otro, lo inevitablemente terrestre; así como también la tensión entre lo humano y lo no humano. A ello se suma el contraste entre el espacio exterior, concebido como un ámbito sin vida, y la Amazonía, uno de los ecosistemas con mayor biodiversidad del planeta.

Al articular estos campos semánticos, la obra *Chewing Gum Codex*, cuya estética linda con la ciencia ficción, posibilita un horizonte especulativo. Entre las hipótesis que sugiere, se encuentran: la posibilidad de transportar material genético humano al espacio exterior a través de plantas; la supervivencia (y eventual mutación) de dicho material en un organismo vegetal; y la articulación de un binomio que enlaza dos polos en apariencia irreconocibles: Espacio exterior y Amazonía, y con ello, ciencia occidental y saberes ancestrales.

Este mestizaje conceptual se inscribe ya en el propio título de la obra. El término *codex*, o códices, remite a los libros que se producían antes de la aparición de la imprenta, tanto a los producidos en la Edad Media como a los documentos elaborados por indígenas mesoamericanos en la época precolombina. Al situarlo junto a *chewing gum* (chicle), el título entreteje dos opuestos: por un lado la antigüedad y la modernidad, y por el otro lo artesanal y lo artificial.

Figura 2
Chewing Gum Codex



Instalación presentada en *Yokohama Triennale 2020: AFTERGLOW*, Yokohama, Japón. Fotografía de K. Otsuka. Fuente: LLANO

Ello genera una nueva relación conceptual que roza lo satírico: la memoria materializada en el chicle. Es a través de los códices que culturas pasadas han podido sobrevivir al tiempo y procesos colonizadores. En este caso, el chicle funciona como *codex*, en tanto almacena la información del astronauta ya fallecido como código genético. De hecho, del término código deriva “código”.

Cabe subrayar la densidad simbólica del sujeto portador de dicho material genético: Neil Armstrong, conocido como el primer astronauta en pisar la luna. En su figura convergen la identidad del varón occidental, el rigor técnico-científico de la NASA y la condición liminal de quien ha habitado la frontera entre mundos. Es precisamente esta posición intermedia la que permite a Santillán establecer un puente conceptual con la figura del chamán.

En diversas entrevistas, el artista plantea la figura del chamán como aquel mediador ontológico encargado de vincular la esfera celeste con la terrenal, uniendo la dimensión intangible de los espíritus con la realidad matérica de la tierra. Santillán, en muchas de sus obras, propone la reinención de esta figura mística. En la obra aquí analizada, hibrida la figura del astronauta y del chamán para configurar un “chamán contemporáneo”. Esta convergencia sugiere que la validez del conocimiento científico (materializado en la exploración espacial) por sobre el conocimiento intuitivo (relacionado a la mediación ancestral) es producto de una demarcación impuesta culturalmente desde el eurocentrismo. Así, la obra pone en tensión la rigidez de las categorías estancas y la jerarquización del conocimiento, cuestionando los fundamentos del modelo colonialista.

El mundo híbrido que Oscar Santillán ficciona, replantea entre varios temas, el paradigma antropocéntrico. El artista propone una especie de vida nueva desde el arte; paradójicamente, valiéndose de la ciencia. *Chewign gum* contribuyó a producir una resquebrajadura en el sistema categórico de las especies del planeta. Carl von Linné (Carolus Linnaeus), escribió en 1758 el *Regna Tria Naturae*, un libro en el que explica el sistema de los tres reinos de la naturaleza de todo el planeta tierra: el animal, vegetal y mineral. Si bien, el modelo se venía desarrollando desde Aristóteles, este autor fue clave para el modelo vigente en la actualidad, cuenta Santillán (2023) en una entrevista. Dicha nueva suerte de humano (o post-humano), hijo de la técnica y el conocimiento científico, supera las ficcionalidades frankestonianas cuando el artista lo materializa.

¿Monstruo o Persona?

Ahora bien, esta especie planta-humano intergaláctica carece de nombre o de

palabras que pudiesen definirle, lo cual dificulta el avance del análisis. Se destaca esto, como uno de los aspectos políticos de la obra más importantes. Pues, ¿cómo se posee algo que no tiene nombre?

A partir de la subversión a las normas biológicas, la pieza se escapa de las nominaciones y categorizaciones del lenguaje, configurándose como una subjetividad híbrida cuya mera existencia impugna las lógicas de posesión y dominio de un capitalismo “cuyo fin es la adquisición”, tal como sostiene Silvia Federici (2010). Esta forma alternativa de existencia que emerge de la obra se erige como una alteridad radical frente a los marcos de conocimiento hegemónico, aproximándola a la categoría estética y biopolítica de lo monstruoso.

Como explica José Miguel García Cortés en *Orden y Caos*, lo monstruoso se define como aquello que “enfrenta a las leyes de la normalidad” (1997, p. 18), constituyéndose como una amenaza para el orden que cohesiona el tejido social. Desde esta perspectiva, el monstruo encarna la categoría de lo abyecto: aquello que es expulsado por la sociedad para preservar la integridad de su *status quo*. En *Chewing Gum Codex*, esta transgresión puede entenderse como un paradójico triunfo de la técnica y la ciencia aplicada.

Es precisamente en este éxito donde la ciencia incurre en el desborde de sus propios límites. Al crear un espécimen por medio del artificio despierta un interrogante fundamental para la crítica posthumanista: ¿reside la naturaleza de lo monstruoso en la morfología híbrida de la obra, o se encuentra en el ejercicio de una ciencia que, en su afán de dominio y expansión, ha desbordado la categoría de lo humano?

Si se piensa la ecuación de forma inversa, cuando se percibe que el conocimiento técnico-científico ha llegado a tal punto que puede superar los límites de lo antropomórfico para replicar la vida humana, entonces, puede reactivar el concepto de lo sublime. En palabras de Boaventura de Sousa Santos (2009) “(...) no hay de hecho, para la modernidad o ciencia moderna, límites insuperables.” (p. 62). Es la disolución de estas fronteras lo que suscita el temor reverencial vinculado a lo sublime. Una ciencia mercantilizada que prioriza el ejercicio del poder sobre la voluntad de ser y conocer constituye, desde esta perspectiva, el núcleo predicado en la obra de Santillán.

Agustina Gállego Wetzel (2020) postula lo monstruoso como una categoría biopolítica de alto valor epistémico, en tanto su existencia interpela los marcos que autorizan aquello definido como normal, aceptable y coherente dentro de la condición humana. El monstruo, sostiene la autora, “define una categoría crítico-

teórica alternativa y crea un campo de significaciones que desnaturaliza el mundo conocido sometiéndolo a otras lógicas” (2020, p. 51). Resulta sugerente advertir cómo la lógica dominante produce, en última instancia, la alteridad que refuta su propio sistema de coherencia.

El monstruo insurrecto de Santillán propone, en el fondo, la posibilidad de una fuga del paradigma humanista que plantea al ser humano como centro y medida de todas las cosas, fundamentado en el modelo extractivista, colonizador y patriarcal.

De la mano de la filosofía mecanicista de Descartes y Hobbes, como explica Federici (2010), la naturaleza y el cuerpo humano comienzan a ser pensados como máquinas; se los reduce a “leyes naturales” regidas por fuerzas mecánicas. El cuerpo se concibe como materia pura que actúa por inercia, sin razón y sin capacidad de sentir, “una colección de miembros”, según Descartes; y que según Hobbes, operan por causalidades externas como autómatas, tal como recupera Federici en su libro (2010, pp.190-191). Así, el cuerpo se convierte en una “cosa”, divorciado de la persona. De esta manera, convertido en cosa, se vuelve un útil. En este modelo, el ser humano se convierte en objeto de estudio para la ciencia. Su cuerpo, despojado de la dignidad del alma, deja de formar parte de un todo divino como en el modelo medieval, para transformarse en un objeto más de la naturaleza, susceptible, al igual que ella, de ser dominado y poseído. En palabras de Boeaventura Santos, citando a Bacon, “la ciencia hará de la persona humana el señor y poseedor de la naturaleza” (2009, p. 23).

Coherente con el proyecto industrial y nacionalista bélico, la concepción del ser humano que promueve este paradigma enajena al individuo de su experiencia afectiva y coloca la razón (del hombre blanco) como facultad primera. No obstante, a partir de los siglos XIX, XX y XXI, esta matriz ha sido interpelada por diversas corrientes críticas que expusieron la “cara oculta” de la modernidad, revelando las violencias y exclusiones que subyacen a dicho modelo de humanidad.

Esta estructura de poder impone regímenes disciplinarios que someten al cuerpo para sostener un ideal de orden. Esta alienación es la que el posthumanismo busca impugnar a través de figuras como el monstruo de Gálligo Wetzel.

El posthumanismo, según Gálligo Wetzel, se inscribe a través de la categoría de lo monstruoso, en el paradigma¹ de lo posthumano. Esta autora define el

1 Aunque Gálligo Wetzel en su texto, habla de “perspectiva”, para este análisis propongo hablar de paradigma. La RAE, define *paradigma* como un “modelo o ejemplo”. También, alude al conjunto de prácticas y teorías que definen una disciplina científica en una época histórica dada. Se entiende como patrón en un momento dado.

posthumanismo como un “estarmás allá” de las humanidades o ciencias humanas; como un fracaso del proyecto humanista que ideó un tipo de ser humano civilizado acorde a unas categorías físicas, psíquicas, religiosas, económicas y políticas determinadas. “Se trata de un movimiento cultural que afirma la posibilidad y el deseo de alterar la condición humana por medio de la tecnología y que tiene sus orígenes en los años noventa” (2020, p. 52).

En su base, el post-humanismo descentraliza al hombre blanco como fundamento ontológico y pone la mirada en una perspectiva horizontal, *entre* las distintas especies del planeta tierra, el espacio e incluso, los artefactos tecnológicos. “Ninguna entidad en el mundo posee una esencia que la haga existir independientemente de otras entidades con las que interactúa” (G. Wetzel, 2020, p. 60). Se es en relación a otros. Ignorar estas redes de dependencia que sostienen la vida resultó en las catástrofes² por las luchas de dominación, devastación y deforestación que Donna Haraway (2016) denomina *Capitaloceno* y *Antropoceno*.

En su artículo “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco”, explica al Antropoceno como una dinámica de relaciones ancladas al capitalismo avanzado, el colonialismo y patriarcado, cuyo avance en el tiempo es la causa del daño ecológico y social.

Pensar, entonces, lo híbrido, de manera situada, afectiva, corporal y colectiva (o pensar monstruosamente), podría tener la potencia de suavizar los efectos de un Antropoceno. Donna Haraway es quien propone esta idea de suavizar los efectos devastadores, mediante lo que ella denomina el *Chthuluceno*: una dinámica de ensamblaje entre múltiples especies, y dentro de las cuales los seres humanos serían unos de ellas. Una dinámica que “enmaraña espacios y tiempos diversos junto con legiones de entidades en ensamblajes interactivos, incluyendo más-que-humanos, otros-no-humanos, inhumanos y humano-como-humus” (2016, p. 19).

En este sentido, el concepto de *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui opera como un aspecto fundamental en la obra de Santillán. El artista ha mencionado a la autora en numerosas entrevistas, recuperando formas de ser y estar en el mundo propias del pensamiento andino en muchas de sus obras. Para Cusicanqui (2010), lo *ch'ixi* implica la coexistencia de los antagónicos en una unidad, no la fusión o mezcla donde la diferencia se pierde; muy por el contrario, lo *ch'ixi*

2 Catástrofes ecológicas, genocidios, esclavitud, pobreza, etc.

la potencia, respetando el antagonismo y la complementariedad en un sentido de paralelismo. Esta noción potencia la posibilidad pensar la convivencia de lo ancestral y lo tecnológico en una tensión productiva que desafía la pureza del modelo occidental.

Conocimiento Ch'ixi

Muchas de las concepciones de estas culturas no se contradicen con las evidencias de investigaciones científicas recientes. Ya no resulta descabellado pensar que existen otras formas de inteligencia que se suman a la racional, por ejemplo.

Actualmente la ciencia habla del intestino como segundo cerebro del cuerpo humano, se habla de inteligencia emocional, kinésica, la inteligencia (hasta psicología) de los animales y de las plantas. Se entiende el mundo desde niveles micro y macro. Se sabe que el tiempo no es lineal y que existe, en realidad, un tiempo de probabilidades que se ejecutan todas a la vez, llamado cuántico. El mundo parece no ser tan distinto a lo que muchas culturas ancestrales proponían. En muchas de ellas el mar y las montañas eran concebidos con un tipo de inteligencia propia, se entendía a todo lo existente como ser y los tiempos y espacios no siguen la linealidad histórica como la propuesta occidental. Las relaciones de causas y efectos no son lineales. O sea, un humano planta, desde estas perspectivas, no resultaría tan monstruoso.

Muchos autores creen que para ficcionar futuros hoy, pensar desde (y con) el sur proporciona soluciones alternativas, en las que no prepondera la destrucción sino la reformulación y el rescate. Entonces, no se avanza contra la tecnología, por ejemplo, sino que se la usa con otros fines.

Acá, resulta pertinente resaltar ese cruce entre el *Chthuluceno* y culturas latinoamericanas ancestrales. Uno es una potencia, un futuro que se plantea como posible y solución. El otro, el pasado pisado de un territorio engullido, que lucha por no sucumbir al exterminio colonialista de este capitaloceno a-territorial, que parece estar, invadir y expandirse hacia todas partes (después de todo, todo está bajo la mira satelital de las corporaciones estatales). Un capitaloceno, en este sentido, alienígena.

Sin lugar a dudas, la planta humanoide intergaláctica de Santillán podría ser un habitante de este *Chthuluceno* o de un mundo decolonial.

La obra, constituye un planteo de lo que el ser humano podría llegar a ser y una pregunta sobre lo que es: ¿qué es lo netamente humano? Si lo pretendidamente

“puro” no existe, dado que desde el principio de las sociedades hasta la actualidad la vida ha estado atravesada por la técnica y el artificio³, ¿Por qué rechazar la posibilidad de habitar a algo como una planta humanoide? ¿Por qué negarle la posibilidad ontológica?

Chewing Gum Codex, como habitante de un mundo más que posthumano, *compostista* en términos de Haraway. “Todos somos compuestos”, afirma la autora (2016, p.20). Es una premisa que en el fondo replantea la veracidad de lo “puro”, actualiza la difusa frontera entre lo animado y lo inanimado y reivindica la posibilidad de habitar la hibridez, lo fronterizo, como bandera política frente a los procesos antropogénicos de un postcapitalismo extractivista.

3 La hibridación de especies es algo que se remonta incluso, a culturas precolombinas, y adquiere gran fuerza en la era de la revolución industrial.

Referencias bibliográficas

- Boaventura de Sousa S.** (2009). *Una epistemología del sur, La reivindicación del conocimiento y la emancipación social*. Ed. Siglo XXI, Argentina.
- Cortés J.M.** (1997). *Orden y caos, Un estudio cultural sobre los monstruos en las artes*. Ed. Anagrama. España, Barcelona.
- Federici, S.** (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (V. Hendel & L. S. Touza, Trads.). Traficantes de Sueños.
- Gállego Wetzel, A.** (2020). Monstruos, fracaso queer y resistencia tecnológica: Tres propuestas desde el arte contemporáneo. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 7(1), 49–72. <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/153>
- Haraway, D.** (2016). Antropoceno, capitaloceno, plantacionoceno, chthuluceno: Generando relaciones de parentesco (A. Navarro & M. M. Andreatta, Trads.). *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 3(1). <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/94>
- LLANO.** (s. f.). *Oscar Santillán*. <https://llano.mx/artistas/oscar-santillan/>
- Rivera Cusicanqui, S.** (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Santillán, O.** [Oscar Santillán]. (2023, junio). *Masterclass “La Máquina Virtual Interespecies”* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=312ySW0nVOU>

Cómo citar este artículo:

Alcalá, V. (2025). Arte posthumano. Pensar mestizo para la construcción de una realidad global. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9),83 - 93



Artículo de Investigación

La Comunidad De La Lucha Del Reconocimiento En Axel Honneth

The Axel Honneth Recognition Fight Community

Sofía Dominguez Ramírez

Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira, Colombia.
sofia.dominguez@utp.edu.co

Recibido: 7 de julio de 2025

Aceptado: 13 de diciembre de 2025

Resumen: El objetivo del presente texto es analizar la ausencia de una definición unívoca de comunidad en la teoría de Axel Honneth. Argumentamos que esta ambigüedad conceptual constituye una estrategia metodológica deliberada dirigida a prevenir dos riesgos fundamentales: la idealización acrítica de lo comunitario como espacio de consenso armónico y la generación de mecanismos de exclusión social. Desde nuestra perspectiva, la comunidad en Honneth debe entenderse como un espacio dialéctico —ámbito de tensión permanente— donde las luchas por el reconocimiento mutuo operan como motor del progreso y condición de posibilidad para la autorrealización individual. Esta perspectiva adquiere especial pertinencia al analizar casos como las comunidades indígenas, donde las demandas de reconocimiento cultural exceden el marco de las tres esferas propuestas por Honneth (amor, derecho y solidaridad) abriendo la discusión sobre la necesidad de una posible cuarta esfera de valoración intercultural.

Palabras claves: comunidad – intersubjetividad – dialéctica - autorrealización – reconocimiento.

Abstract: The aim of this text is to analyze the absence of a single, unequivocal definition of community in Axel Honneth's theory. We argue that this conceptual ambiguity constitutes a deliberate methodological strategy aimed at preventing two fundamental risks: the uncritical idealization of community as a space of harmonious consensus and the generation of mechanisms of social exclusion. From our perspective, Honneth's concept of community should be understood as a dialectical space—a realm of permanent tension—where struggles for mutual recognition operate as the driving force of progress and a prerequisite for individual self-realization. This perspective is particularly relevant when analyzing cases such as indigenous communities, where demands for cultural recognition exceed the framework of the three spheres proposed by Honneth (love, rights, and solidarity), opening the discussion on the need for a possible fourth sphere of intercultural valuation.

Keywords: community – intersubjectivity – dialectic – authorization – recognition.

Honneth en su texto *Reconocimiento y Menosprecio Sobre la Fundamentación normativa de una Teoría Social* (2010), advierte que la singularidad o identidad de una persona solo es posible en lo social, en el vínculo con el otro. De allí que las interacciones que los individuos vivencien con el otro determinen en grandes rasgos el modo de estar y ver el mundo. Para el autor, la libertad humana — entendida como autorrealización— depende críticamente de que los individuos puedan comunicar y validar sus necesidades en relaciones de reconocimiento mutuo. Cuando esto falla, surge el conflicto interno: aquello que Honneth denomina patologías del menosprecio, donde la imposibilidad de expresar demandas legítimas genera miedo, alienación y, en casos extremos, sumisión a estructuras de dominación.

Así, la no validación de las necesidades emocionales, jurídicas o sociales no solo distorsiona la autopercepción del individuo, sino que también corrompe su interacción con los demás. En lugar de reconocer al otro como un igual, se lo percibe como una amenaza inferior o superior, perpetuando ciclos de exclusión. De allí que Honneth proponga tres modelos de reconocimiento: el amor, el derecho y la solidaridad, con el fin de que en cada una de estas esferas pueda haber un progreso moral, este entendido como “una lucha intersubjetiva de los individuos para hacer valer las reivindicaciones de la identidad” (2010, p.20), permitiéndole, a su vez, que el individuo pueda remitirse a sí mismo desde la autoconfianza, el autorrespeto y la autoestima.

De este modo, el progreso moral solo es posible cuando la sociedad — o su evolución normativa— integra las condiciones de reconocimiento mutuo, las cuales emergen únicamente en el ámbito de la intersubjetividad. Lo anterior revela que la sociabilización no es un mero accidente del ser humano, sino que es una característica intrínseca de su naturaleza, orientada hacia la cooperación y la vida en comunidad. Cabe destacar que Honneth advierte sobre el uso acrítico de la comunidad, dado a su historial de abuso ideológico. Para el autor, este concepto no debería entenderse desde una óptica idealizada como un espacio de consenso armonioso, sino como un espacio de tensión dialéctica, donde los conflictos por reconocimiento impulsan al progreso moral.

No obstante, en sus obras *Patologías de la razón* (2009), *Reconocimiento y Menosprecio. Sobre la Fundamentación normativa de una Teoría Social* (2010), *El derecho a la libertad* (2014) y *Comunidad esbozo de una historia conceptual* (1999), Honneth no ofrece una definición explícita de comunidad, pese a reconocer que la participación comunitaria es una condición indispensable para

el proceso de individualización, el progreso moral y las luchas intersubjetivas por el reconocimiento. De allí que la pregunta central del texto gire en torno a si la ambigüedad de Honneth sobre la comunidad debilita su teoría del reconocimiento, o más bien la protege de dogmatismos. Recordando que, según Honneth (1999), el concepto de comunidad ha sido históricamente objeto de discusión por dos razones fundamentales: su disociación con el término de sociedad y su acogida ideológica por parte de los conservaduristas y los representantes de la izquierda, que lo idealizan como antídoto ante las patologías de la modernidad. Lo anterior puede llevar gravemente a formar una identidad colectiva biológica, generando la exclusión del foráneo.

Con lo anterior, el propósito de este trabajo es reconstruir el concepto de comunidad en Honneth a partir de sus claves conceptuales “formas de vida socializadas” o “mundos vitales compartidos”, para demostrar su rol en la teoría del reconocimiento como espacio dialéctico de conflicto y aprendizaje moral. La hipótesis sostiene, entonces, que esta ambigüedad no constituye un vacío teórico, sino una estrategia para prevenir ideologías esencialistas, priorizando lo normativo mediante las luchas y mantenerlas en abierta interpretación histórica.

Para tal fin, las obras como *Reconocimiento y Menosprecio Sobre la Fundamentación normativa de una Teoría Social* (2010), *Comunidad esbozo de una historia conceptual* (1999), *Patologías de la razón* (2009) y *el derecho a la libertad* (2014), resultan claves para realizar la reconstrucción del concepto de comunidad; además de que artículos como “Honneth y la demanda por el reconocimiento intercultural de los pueblos indígenas” (2017) y “La cuestión del sujeto y la teoría del reconocimiento desde la perspectiva crítica de la filosofía latinoamericana” (2011), nos permitirá comprender de mejor modo el campo de tensión dialéctica de los conflictos por el reconocimiento.

Comunidad como espacio dialéctico

Pensar en el sentido por el cual el ser humano se mantiene unido a otros, a pesar de los conflictos, el caos e incluso las guerras que dicha unión ha suscitado, nos lleva a plantear dos posibles explicaciones. La primera, siguiendo a Sloterdijk (2022), atribuye esta cohesión a los sentimientos compartidos, excitaciones colectivas y los cultos comunes que actúan como vínculo social. La segunda, desde la lectura de Honneth de Kant (2009), sostiene que el ser humano interpreta la historia bajo un sentido de progreso moral, pues, de lo contrario, esta

sería un quejido paralizante. Es precisamente esta segunda postura con la que Axel Honneth estará de acuerdo, construyendo un marco teórico robusto para fundamentar esta posición. Además, argumentará que la primera razón no solo resulta insuficiente, sino que incluso representa un peligro al idealizar la armonía social, ignorando las tensiones inherentes a la dinámica comunitaria.

Para Honneth, esta visión kantiana del progreso moral no se limita a una mera teología abstracta, sino que se encarna en luchas intersubjetivas concretas donde los sujetos reclaman validación para sus identidades y necesidades. Siguiendo la afirmación que hace el autor sobre este progreso moral que propone Kant (2009):

Por eso podemos sintetizar esta primera versión diciendo que el progreso histórico en la “mentalidad” del ser humano es el resultado de una lucha por el reconocimiento social que la naturaleza nos encomendó cuando nos dotó de una “sociabilidad insociable”. (p.20)

La noción de “sociabilidad insociable” refleja la tensión constitutiva del ser humano: la necesidad de interactuar con los otros, en tanto que el reconocimiento mutuo se vuelve el fundamento mismo desde el cual se constituye la individualidad. Si bien Kant no habla como tal del reconocimiento, sí concibe el progreso moral como un aprendizaje histórico de carácter racional y moral, en donde los individuos y las sociedades aprenden, a partir de las experiencias y los fracasos, a actuar de forma más ética¹. Honneth, siguiendo a Hegel, acoge a ese individuo kantiano autónomo y autosuficiente en clave intersubjetiva: la moralidad no puede fundarse únicamente en la razón práctica, sino que se desarrolla históricamente a través de luchas concretas por el reconocimiento, en la que los individuos buscan validación social para su identidad, necesidades y aspiraciones.

No obstante, estas luchas por el reconocimiento no se manifiestan únicamente en prácticas culturales o rituales; por el contrario, y en una línea marcadamente hegeliana, están orientadas por un horizonte normativo de un universal racional. Es decir, aunque los conflictos por el reconocimiento se encarnan en contextos históricos y sociales concretos, remiten a criterios racionales que permiten evaluar su legitimidad más allá de lo meramente contextual. Precisamente, es cuando las instituciones y las rutinas cotidianas

¹ Honneth expone tres concepciones de Kant sobre el progreso moral. Sin embargo, en este trabajo solo recurrimos a la última.

dejan de expresar adecuadamente ese potencial racional que subyace en ellas, que emergen las patologías sociales, generando una pérdida de sentido y una restricción de la libertad del hombre (Honneth, 2009).

Este universal racional, para Honneth (2010), debe estar representado en instituciones que no se limiten a buscar la mera distribución equitativa de bienes materiales con el objetivo de eliminar las desigualdades sociales, sino que se orienten, más profundamente, a prevenir experiencias de humillación y desprecio. Estas condiciones se realizan, según el autor, a través de tres esferas fundamentales del reconocimiento: el amor, el derecho y la solidaridad. Esto se debe a que toda lucha material emprendida por los individuos en una sociedad tiene, en el fondo, un carácter moral: es una lucha por el reconocimiento de su individualidad e identidad. Con el fin de ser más concretos, una persona no lucha solo por acceder a una vivienda o a la educación, sino por ser reconocida y valorada como un ser humano con derechos, al mismo nivel que los demás.

Las tres esferas del reconocimiento que propone Honneth constituyen “una lucha intersubjetiva entre los individuos para hacer valer las reivindicaciones de su identidad” (2010, p. 20). La primera de ellas es el amor, que se inscriben en el ámbito de relaciones afectivas íntimas —como las que establecen familiares, amigos o parejas—, y en la que los afectos y necesidades del individuo son validados mediante la correspondencia emocional. Esta esfera es fundamental para el desarrollo de la autoconfianza, ya que el reconocimiento afectivo le permite sentirse valorado y sostenido emocionalmente. La segunda esfera es la del derecho, en la que el reconocimiento se da a través de un estatus jurídico. Un hombre puede sentirse humillado cuando los mundos vitales compartidos no le conceden su capacidad moral y jurídica, es decir, cuando se le priva de su ciudadanía y de la posibilidad de ejercer sus derechos. Para Honneth, este reconocimiento debe asumirse como una relación de reciprocidad, donde los individuos, por medio de la interacción con el otro, se reconocen mutuamente como titulares de los mismos derechos. Este proceso es clave para la formación del autorrespeto, ya que permite al individuo verse a sí mismo como un igual y como actor moralmente capaz.

Finalmente, la tercera esfera es la de la solidaridad, que se refiere al reconocimiento social de las formas de vida, capacidades y logros individuales. Cuando una persona es devaluada por su modo de vida o por no cumplir con ciertas expectativas sociales, se ve impedida de construir una autoestima sólida. La solidaridad implica una apreciación positiva por parte de la comunidad hacia

las contribuciones singulares de cada individuo, permitiéndolo así el desarrollo de la autoestima al sentirse valorado como miembro pleno de la sociedad (Honneth, 2010). En estas tres esferas se vislumbra que, sin la base de la autoconfianza, el autorrespeto y la autoestima, no es posible la autorrealización de los individuos. Cada una de estas dimensiones del reconocimiento muestra que tales disposiciones no son logros individuales aislados, sino conquistas intersubjetivas: la constitución de la individualidad no se alcanza en soledad. En este sentido, tanto la autonomía y la individualidad solo son posibles en relaciones de reconocimiento mutuo.

De tal manera que la lucha por el reconocimiento se presenta como una herramienta crítica frente al individualismo promovido por la organización capitalista. En donde, la interacción con los otros se reduce, frecuentemente, a una necesidad instrumental o utilitaria. Este tipo de vínculo, puramente funcional, empobrece la dimensión intersubjetiva de la vida social. En este sentido, Honneth retoma la advertencia de Durkheim sobre cómo la división de trabajo puede dificultar la formación de acuerdos morales sólidos y la posibilidad de una interacción genuina, lo que lleva a una necesidad de experiencias colectivas — como los rituales religiosos— que activan una nostalgia de la comunidad (1999). Esta nostalgia por la comunidad refleja, sin embargo, una paradoja: cuando la comunidad es concebida exclusivamente como un vínculo emocional y afectivo de pertenencia — como también sugiere Sloterdijk—, puede convertirse en un discurso retórico que exalta una unidad ilusoria, reforzada por emociones compartidas, pero que terminan por excluir a quien piensa o vive de manera diferente. En ese caso, la comunidad deja de ser espacio de reconocimiento para volverse terreno fértil para la xenofobia o la marginación del otro.

La peligrosidad latente de un retorno idealizado a la comunidad, como respuesta a una organización social que dificulta la interacción genuina con el otro, no radica simplemente en considerar al otro como alguien especial o valioso, sino en el hecho de que, al concebirlo de manera utilitaria, se obstaculiza su posibilidad de autorrealización y, con ello, su libertad. En Honneth, esta libertad no se entiende como simple autonomía formal, sino como la capacidad de perseguir fines existenciales significativos elegidos por cada individuo (2009). Dado que dicha autorrealización es posible alcanzarse en la lucha intersubjetiva por el reconocimiento, cualquier forma de relación que niegue ese vínculo recíproco limita las condiciones para una vida verdaderamente libre.

De esta manera, Honneth, en consonancia con los planteamientos de la

Escuela de *Frankfurt*, señala que esta problemática ya había sido anticipada por sus principales representantes. En sus palabras: “todos ellos en definitiva culminan en la idea de que la consagración a la praxis liberadora de la cooperación no se dará por el vínculo afectivo, por los sentimientos de pertenencia o de coincidencia, sino por una comprensión racional” (2009, p. 37). Esta afirmación de Honneth subraya un punto clave en la tradición de la teoría crítica: la cooperación social no puede fundarse únicamente en la emocionalidad o en un sentido de pertenencia afectiva, ya que estos vínculos, si no están mediados por la razón, corren el riesgo de volverse excluyentes o, incluso regresivos frente al progreso moral.

Lo que posibilita una praxis liberadora es, en cambio, una comprensión racional que permita vínculos de reconocimiento recíproco en medio del caos y el conflicto. Desde esta perspectiva, la comunidad no debe entenderse como un espacio homogéneo ni como un refugio emocional, sino más bien como un espacio de tensión dialéctica, donde los conflictos por el reconocimiento no son un obstáculo a superar, sino la fuerza misma que impulsa el progreso moral. Así, la comunidad se constituye como un escenario activo en el que las luchas por validar identidades, necesidades y formas de vida singulares alimentan el desarrollo ético y la ampliación de las condiciones de libertad para todos.

La comunidad sin concepto

En la primera parte del trabajo reconstruimos la noción de comunidad desde conceptos claves como “formas de vida socializadas” o “mundos vitales compartidos”. Allí se argumentó que la comunidad, lejos de ser un espacio armónico, debe entenderse como un terreno activo atravesado por tensiones dialécticas que surgen de las luchas del reconocimiento, las cuales posibilitan el progreso moral. Este último fue comprendido como un relato de las luchas y conquistas del ser humano a lo largo de su historia. Sin embargo, un elemento llamativo en la obra de Honneth es la ausencia de una definición explícita del concepto de comunidad. Este silencio puede interpretarse a primera vista como una limitación o vacío teórico significativo dentro de su proyecto normativo. No obstante, esta omisión cobra relevancia si se considera que la lucha por el reconocimiento no sería posible fuera de una comunidad; ya que en ella es donde se configuran las condiciones intersubjetivas necesarias para dicho proceso.

A pesar de esta ausencia, consideramos que Honneth previó, en el desarrollo de su proyecto, los peligros que podría suscitar el establecer un

concepto fijo de comunidad. Como mencionamos anteriormente, una definición cerrada puede derivar fácilmente a un abuso ideológico, ya sea por idealización, exclusión o regresión moral. En este sentido, lo que podría interpretarse como un vacío teórico, se revela como una estrategia crítica, en donde el concepto abierto, permite que el conflicto y la transformación sean el centro de la vida social, impidiendo que la comunidad se convierta en una estructura normativa totalizante.

Esto puede observarse en algunas afirmaciones del propio Honneth, particularmente en su texto *Comunidad esbozo de una historia conceptual* (1999). Allí narra cómo el término de comunidad se convirtió en un concepto crucial dentro de ideologías políticas, las cuales tienden a vincularlo, ya sea con un negativismo paralizante o con una idealización nostálgica. Según Honneth, esta tendencia se nutrió en gran medida a partir de la distinción que realiza el sociólogo alemán Tönnies en su obra *comunidad y sociedad*. En ella, Tönnies establece una de las primeras oposiciones sistemáticas entre ambos conceptos, definiéndolos de la siguiente manera:

Debe denominarse «comunidad» a aquella forma de socialización en la que los sujetos, en razón de su procedencia común, proximidad local o convicciones axiológicas compartidas, han logrado un grado tal de consenso implícito que llegan a sintonizar en los criterios de apreciación; mientras que con «sociedad» se alude a aquellas esferas de socialización en donde los sujetos concuerdan en consideraciones racionales ajustadas a fines, con el objeto de obtener la recíproca maximización del provecho individual (1999. p. 10).

Esta distinción resalta Honneth, sin que ello implique una nostalgia por las comunidades arcaicas ni una defensa de una evolución lineal hacia la sociedad moderna, contribuyó en gran medida a considerar que la sociedad capitalista, caracterizada por esferas de socialización guiadas por la acción instrumental, había tendido a reprimir o desvalorizar las formas comunitarias de vida. Además, el hecho de que la definición de comunidad en Tönnies se centre en la proximidad, la pertenencia y los lazos afectivos; mientras que la de sociedad se haga explícito su carácter racional y orientado a fines, ha contribuido a la percepción de que la comunidad carece de una dimensión racional. Lo anterior nos invita a pensar sobre ¿cómo pueden articularse los intereses afectivos de la comunidad con los intereses racionales que estructuran la esfera social?

Para responder a esta pregunta, es necesario retomar la reconstrucción que

realizamos anteriormente del concepto de comunidad en Honneth. Lejos de ser un ámbito puramente afectivo o emocional, la comunidad — concebida como forma de vida socializada o mundo vital compartido— está atravesada por estructuras normativas que permiten orientar y evaluar las prácticas sociales. Incluso en la esfera del amor, que podría en apariencia parecer la más ajena a la racionalidad, se pone en juego una lógica de reconocimiento que presupone normas implícitas de validación mutua. Por ello, la racionalidad no queda fuera de la comunidad, sino que se manifiesta en las luchas intersubjetivas por el reconocimiento, donde los individuos no solo buscan ser aceptados emocionalmente, sino también comprendidos y valorados según criterios normativos. Nos dice Honneth (2009):

[...] de los miembros de una sociedad debe poder decirse que únicamente podrán llevar juntos una vida lograda, no distorsionada, si todos ellos toman como orientación principios o instituciones que puedan comprender como metas racionales de su autorrealización; toda desviación del ideal esbozado tiene que llevar a una patología social en la medida en que resulta evidente que los sujetos padecen una pérdida de metas generales, comunitarias. (p. 32)

Se refuerza así la idea de que el concepto de comunidad no puede entenderse sin el componente racional, dado que una vida lograda para todos los miembros no se da mediante la mera exaltación de los sentimientos o lazos afectivos, sino a través de la capacidad de orientar sus acciones hacia fines compartidos que puedan ser reconocidos como racionalmente válidos. La comunidad, entonces, debe ofrecer un horizonte normativo que permita a los individuos reconocerse mutuamente como partícipes de un proyecto común de autorrealización. Cuando este horizonte se pierde o se distorsiona — ya sea por idealización o fragmentación—, lo que emerge son patologías sociales: formas de vida en las que las personas ya no pueden identificar metas comunes que otorguen sentido a su experiencia colectiva. De ahí que Honneth resalte que la teoría crítica contemporánea carece de unidad racional y propuestas sólidas frente a esta crisis.

Ahora bien, volviendo al escrito de 1999, Honneth no concluye con una definición precisa de comunidad, sino que identifica tres formas principales de uso del concepto. En primer lugar, en la filosofía moral, donde la comunidad se encarna en tres instituciones fundamentales: la familia, el Estado y las costumbres. En segundo lugar, en la sociología en donde se plantea la posibilidad de formar

grupos solidarios que prevengan el aislamiento social — un fenómeno que, como advierte Honneth, podría impedir la autorrealización individual—Y finalmente en el ámbito político, donde la noción de comunidad está vinculada a la participación activa de los sujetos que se reconocen como parte de un proyecto común.

Este cierre resulta especialmente interesante, ya que guarda una estrecha relación con las tres esferas del reconocimiento que analizamos previamente. En primer lugar, la filosofía moral se vincula directamente con las instituciones que sustentan el reconocimiento: el amor, el derecho y la solidaridad. Por otro lado, el uso sociológico del concepto, centrado en la solidaridad como antídoto frente al aislamiento social, se inscribe claramente en la esfera del reconocimiento social. Finalmente, en el plano político, la participación activa de los individuos remite tanto a la esfera jurídica —donde se garantiza la igualdad de derechos— como a la solidaridad, en tanto que esta participación se orienta hacia metas comunes reconocidas colectivamente. Su metodología, entonces, actúa como una salvaguarda frente a posibles abusos ideológicos, a tal punto que incluso menciona que Horkheimer evitaba usar este concepto debido a sus connotaciones ambiguas y potencialmente manipulables².

La idea de una “comunidad de seres libres”, que Horkheimer formula ya en su artículo, sobre “Teoría tradicional y teoría crítica”, constituye el *leitmotiv* normativo de la Teoría Crítica incluso en los casos en que se evita rigurosamente el concepto de “comunidad” por su abuso ideológico. (2009, p.36)

Una comunidad libre implica que los individuos realicen una propia autolimitación, es decir, que asuman las obligaciones no como imposiciones externas, sino como compromisos derivados de la comprensión de la complementariedad de sus acciones (Honneth, 2014). En este sentido, las obligaciones se conciben como expresión de intereses, metas o necesidades propias, y no como mandatos que deben cumplirse por coerción. Así, cada sujeto puede reconocer en ellas un componente de autorrealización.

De este modo, el aparente “vacío teórico” en torno al concepto de comunidad se revela como el resultado de una cuidadosa metodología. Honneth lejos de establecer una definición cerrada —consciente de los riesgos que puede suscitar— construye un entramado conceptual que permite al lector

2 Véase en Honneth (2009).

comprender cómo se constituyen las formas de vida compartidas dentro de su teoría del reconocimiento. Esta decisión metodológica no implica una falta, sino una apertura deliberada: una comunidad no fijada de antemano permite a los sujetos reconstruirla constantemente mediante sus luchas por el reconocimiento. Y es precisamente esta plasticidad la que impide su cierre ideológico, y la que convierte a la comunidad en un espacio dialéctico de conflicto, autorrealización y transformación social.

La comunidad en acto: reconocimiento, conflicto y autorrealización

Como formulamos anteriormente, Honneth no ofrece una definición cerrada de comunidad; por el contrario, esta apertura nos permite identificar estructuras concretas en las que la vida comunitaria se pone en juego, se realiza y se transforma. En este sentido, la comunidad no es simplemente un ideal abstracto o acabado, sino una forma de vida en constante construcción, sostenida por prácticas de reconocimiento que involucran lazos afectivos, garantías jurídicas y formas de solidaridad social.

Ahora bien, esto no implica que la teoría del reconocimiento no haya sido objeto de discusión, especialmente al confrontarse con propuestas políticas que priorizan la igualdad entendida como distribución equitativa de bienes, frente a la idea de la prevención de la humillación, como señalamos anteriormente. Una de las críticas más relevantes que señala Honneth proviene de Nancy Fraser, quien sostiene que no es posible concebir las reivindicaciones por la distribución material —dirigidas a corregir desigualdades en el acceso a recursos— mediante una concepción de justicia basada en el reconocimiento de la identidad personal y colectiva (Honneth, 2010)³.

No obstante, tanto Honneth como algunas corrientes de la teoría decolonial, como las propuestas por Dussel (2016), y los artículos que estudiaremos en este apartado del argentino Dante Ramaglia (2011) y el chileno Juan Faundes (2017), coinciden en que los movimientos de resistencia no pueden limitarse únicamente a objetivos culturales, así como los movimientos de resistencia no pueden reducirse únicamente a objetivos materiales o jurídicos, tal como afirma Honneth. Esta perspectiva nos permite también entender cómo la comunidad se presenta como un espacio dialéctico en el que progreso y menosprecio se entrelazan,

³ Cabe resaltar que es Honneth quien está aludiendo a cada una de las críticas que le han hecho, incluyendo la de Nancy Fraser. No estamos aludiendo a la crítica misma que hace la autora.

configurando las condiciones para la realización intersubjetiva del ser humano.

Según Honneth (2010), Nancy Fraser considera que la distribución de bienes materiales y las políticas de identidad pertenecen a esferas separadas —clasificando las luchas históricas en luchas materiales y luchas por el reconocimiento—. El autor, por el contrario, sostiene que en toda lucha material, subyace una lucha por el reconocimiento, entendiendo este último como un concepto que implica un grado más amplio de sensibilidad social. Esta tensión entre Fraser y Honneth, se refleja claramente en el análisis que realiza Faundes (2017), quien cuestiona cuál es el lugar que pueden ocupar las culturas indígenas dentro de la teoría del reconocimiento de Honneth. Cómo bien expresa:

Explica Honneth que las demandas de reconocimiento de la identidad cultural son impulsadas por colectividades que “luchan por el reconocimiento de su independencia culturalmente definida”, y que se fundan en la protección y mejora de las condiciones de vida del grupo social (2017, p. 311)

Se reconoce que las culturas indígenas emprenden luchas por el reconocimiento de manera colectiva, con el fin de mejorar las condiciones de vida de sus comunidades. Sin embargo, estas luchas no se limitan a la reivindicación de derechos territoriales, lingüísticos o al acceso a bienes materiales; también implica la exigencia de que su cultura, en su totalidad, sea reconocida y valorada. Esto significa que el reconocimiento que demandan trasciende la mera distribución material y apunta a una afirmación integral de su identidad cultural. En este sentido, no se trata solamente de cuánto se tiene o se repara, sino de cómo se es reconocido, cómo se vive y cómo se siente.

Pensar que la distribución sólo puede realizarse plenamente cuando está mediada por el reconocimiento —sin por ello confundir ambos conceptos— es, como sostiene Dussel (2016), descubrir la materialidad como corporalidad viviente. Esto implica comprender que la justicia distributiva no se limita a cubrir necesidades como alimentarse o vestirse, sino que debe atender también al sufrimiento, la exclusión y el dolor que se producen cuando una persona o una comunidad no son reconocidas en su dignidad. Reducir la materialidad a una lógica negativa, centrada únicamente en la carencia, invisibiliza la dimensión afectiva y simbólica que atraviesa la experiencia del menosprecio.

La experiencia del menosprecio es reconocida por Honneth como una vivencia prejurídica y prepolítica, que afecta profundamente la identidad práctica

de los sujetos, incluso antes de que puedan articularse demandas dentro del marco legal o institucional. La superación de estas experiencias se da, según su teoría, a través de una progresiva incorporación en las tres esferas de reconocimiento: amor, derecho y solidaridad. Cada una de estas esferas no solo permite una relación de reconocimiento mutuo, sino que también posibilita un proceso de autorreconocimiento, entendido como la construcción reflexiva de la identidad personal a partir del vínculo con los otros. Este proceso exige una elaboración psicológica que permita a los individuos confrontar sus miedos inconscientes — miedos que, de no ser elaborados, pueden conducir a la sumisión de una masa obediente, negando así la libertad real (Honneth, 2014).

De esta manera, cuando una cultura o grupo históricamente menospreciado emprende una lucha por el reconocimiento, lo hace no solo como una respuesta al daño sufrido, sino como resultado de un proceso interno de reflexión y afirmación identitaria, donde el grupo ya se ha reconocido a sí mismo como portador de valor (Ramaglia, 2011). Es esta conciencia la que moviliza su exigencia pública de ser reconocida, no solo en términos materiales, sino en la totalidad de su exigencia simbólica y colectiva. Empero, es precisamente esta dimensión simbólica y cultural del reconocimiento la que, desde la perspectiva de Faundes, desborda las esferas propuestas por Honneth — amor, derecho y solidaridad—, al punto de considerar necesaria la formulación de una cuarta esfera. De esta manera, sostiene el chileno que:

Bajo la noción de lucha por el reconocimiento de Honneth — en sus esferas del amor, del derecho y la solidaridad, a las que hemos agregado el reconocimiento de la identidad cultural— surge una nueva articulación de relaciones éticas, políticas y jurídicas que recíprocamente permiten a los sujetos valorar a los otros con quienes están socialmente en interacción, en tanto capaces de operaciones, de facultades y de derechos, que participan ahora de la nueva valoración social construida en la relación intersubjetiva de reconocimiento recíproco, solidaria y en un plano simétrico (Honneth, 1997, p. 157). Así se construye un proceso continuo de ampliación de derechos desde la libertad, la igualdad, los derechos sociales, hasta el derecho a la identidad cultural de los pueblos indígenas, como ámbito ulterior de interacción del reconocimiento pero desde una redefinición democrática pluralista e intercultural en América Latina. (Faundes, 2017, p. 316)

La cuarta esfera es, entonces, el reconocimiento de la identidad cultural, el

cual no puede ser plenamente realizado a través de las otras esferas propuestas por Honneth. Por ejemplo, la esfera del amor no puede generalizarse, ya que se trata de una moralidad particular que abarca las relaciones primarias como la familia, la amistad y la pareja. Aunque esta esfera es fundamental porque posibilita la autoconfianza y las relaciones más tempranas del sujeto, no permite alcanzar el tipo de otredad que se busca en el reconocimiento cultural: aquella que no parte de la empatía personal, sino de una afirmación pública y social del valor del otro⁴.

En cuanto a la esfera del derecho, si bien se estipula un respeto universal e imparcial en el que todos deben ser tratados con igualdad de derechos, esta misma imparcialidad impide reconocer las singularidades culturales. El derecho puede proteger a las culturas del menosprecio, pero no puede reconocer su valor singular ni para producir una estima social. Algo similar ocurre con la esfera de la solidaridad. En ella, los individuos reconocen las formas de vida ajenas y valoran positivamente la diferencia, permitiendo una autoestima basada en el reconocimiento social. Sin embargo, al tratarse de una aceptación del otro dentro de una lógica compartida —es decir, bajo la suposición de que todos participan de una misma estructura social—, la solidaridad puede resultar insuficiente para los pueblos indígenas. Estas culturas, al tener formas de una organización, producción de sentido y vidas colectivas distintas, pueden parecer que funcionan “al margen” de la sociedad dominante. Bajo este contexto, más que reconocimiento pleno, lo que produce es una forma de tolerancia (Ramaglia, 2011).

Sumar a las esferas de Honneth el reconocimiento de la identidad cultural, en vista de las limitaciones encontradas, propone una articulación más compleja de las relaciones del reconocimiento. Esta nueva esfera permite pensar en formas de interacción que no solo responde a vínculos afectivos, jurídicos y sociales, sino que incorpora la dimensión simbólica que exige una constante redefinición del horizonte democrático. Como señala Ramaglia al final de la cita, se trata de avanzar desde una democracia pluralista hacia una intercultural, capaz de integrar plenamente las identidades culturales diversas en condiciones de igualdad.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, logramos vislumbrar de forma práctica el concepto de comunidad en la teoría del reconocimiento de Honneth, donde

⁴ Cabe resaltar que, como señala Juan Faundes (2017), Honneth sí contempló la posibilidad de una esfera dedicada al reconocimiento de la identidad cultural. Sin embargo, las problemáticas que surgen al desarrollar esta idea son múltiples. Por ejemplo, cuando las culturas no solo exigen el reconocimiento de sus territorios o una distribución equitativa de recursos, sino también la valoración de su diferencia cultural, existe el riesgo de caer en idealizaciones esencialistas. Esto, a su vez, podría derivar en dinámicas excluyentes, como la xenofobia, al reforzar una identidad colectiva cerrada y resistente a la alteridad.

se revela no solo necesario, sino también valioso concebirla como un espacio activo y conflictivo, en el que el reconocimiento mutuo constituye la base para la autorrealización individual y colectiva. De esta manera, las críticas que el propio Honneth recoge de Fraser, junto con los aportes de Dussel, Ramaglia y Faundes, destacan que un concepto cerrado de comunidad impediría integrar y movilizar nuevas perspectivas, dejando potencialmente al margen formas de vida que no encajan en el modelo dominante. Esto puede conducir no solo a la exclusión, sino también a la reproducción de formas de dominación bajo la apariencia de integración. Que el concepto de comunidad sea abierto no implica la ausencia de normatividad, sino que dicha normatividad se encuentra en constante reformulación, orientada por las experiencias de reconocimiento y lucha de los sujetos históricos.

Referencias bibliográficas

- Dussel, E.** (2016). *Filosofías del sur: Descolonización y transmodernidad*. Ediciones Akal.
- Faundes, J.** (2017). Honneth y la demanda por el reconocimiento intercultural de los pueblos indígenas. *Perfiles Latinoamericanos*, 25(49), 303–323. <https://doi.org/10.18504/pl2549-013-2017>
- Honneth, A.** (1999). Comunidad: Esbozo de una historia conceptual. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, (20), 5–15. <https://doi.org/10.3989/isegoria.1999.i20.89>
- Honneth, A.** (2009). *Patologías de la razón* (G. Mársico, Trad.). Katz Editores. (Obra original publicada en 2007)
- Honneth, A.** (2010). *Reconocimiento y menosprecio: Sobre la fundamentación normativa de una teoría social* (J. Romeu Labayen, Trad.). Katz Editores. (Obra original publicada en 2009)
- Honneth, A.** (2014). *El derecho a la libertad* (G. Calderón, Trad.). Katz Editores. (Obra original publicada en 2011)
- Ramaglia, D.** (2011). La cuestión del sujeto y la teoría del reconocimiento desde la perspectiva crítica de la filosofía latinoamericana. *Pucará*, (24), 25–38. Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación. <http://hdl.handle.net/11336/69055>
- Sloterdijk, P.** (2022). *La fuerte razón para estar juntos* (N. Narbebury, Trad.). Godot. (Obra original publicada en 1998)

Cómo citar este artículo:

Dominguez R, S. (2025). La comunidad de la lucha del reconocimiento en Axel Honneth. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9), 94 - 110



Ponencias

Poetizar La Filosofía. La Poesía De Viviana Ávila Alfaro Como Espacio De Resistencia Y Reactivación Filosófica¹

Poeticizing Philosophy: The Poetry Of Viviana Ávila Alfaro As A Space Of Resistance And Philosophical Reactivation

Hans Peschke Castillo

Universidad Alberto Hurtado. Santiago, Chile.
hanspeschke@gmail.com

Recibido: 16 de junio de 2025

Aceptado: 14 de diciembre de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. II. - DICIEMBRE 2025

PÁGINAS 111-125 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

1 Ponencia presentada en el II Coloquio Interuniversitario de Filosofía: “¿Qué sucede si la filosofía se detiene?” organizado por la Revista-Trazos, perteneciente al Instituto de Filosofía, de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan y la Revista de estudiantes de Filosofía Tolle Lege, perteneciente a la Universidad de Costa Rica. San Juan, Argentina. 29 y 30 de mayo de 2025.

Resumen: El pensamiento filosófico, aunque suele limitarse al ámbito académico, puede expandirse a través de disciplinas como la poesía, en particular la de Viviana Ávila Alfaro. Basándose en los juegos de lenguaje de Wittgenstein y la filosofía poetizante de Román Cuartango, este trabajo sostiene que la poesía no solo aborda cuestiones filosóficas, sino que mantiene activo el pensamiento, evitando su estancamiento. En la obra de Ávila Alfaro, la filosofía encuentra un espacio de resistencia frente a la normatividad del lenguaje cotidiano y la apertura hacia nuevas formas de realidad. Su juego poético con el lenguaje convierte la poesía en una plataforma filosófica que trasciende los límites tradicionales. Así, la poesía no solo enriquece la expresión artística, sino que se erige como un medio capaz de reactivar la filosofía, liberándola de la rigidez académica y proyectándola hacia su dimensión más vital y expansiva.

Palabras clave: poesía – filosofía poetizante – detención de la filosofía

Abstract: Philosophical thought, although it is often limited to the academic sphere, can expand through disciplines such as poetry, particularly that of Viviana Ávila Alfaro. Based on Wittgenstein's language games and Román Cuartango's poetizing philosophy, this paper argues that poetry not only addresses philosophical questions, but also keeps thought active, preventing its stagnation. In Ávila Alfaro's work, philosophy finds a space of resistance against the normativity of everyday language and the opening toward new forms of reality. Her poetic play with language turns poetry into a philosophical platform that transcends traditional boundaries. Thus, poetry not only enriches artistic expression, but also emerges as a medium capable of reactivating philosophy, freeing it from academic rigidity and projecting it toward its most vital and expansive dimension.

Keywords: poetry - poetic philosophy -stagnation of philosophy

“¿Qué sucede si la filosofía se detiene?”, esta pregunta que guía este trabajo plantea una inquietud fundamental: ¿podría la filosofía agotarse, estancarse o incluso volverse irrelevante? Si la filosofía pierde su capacidad de interpelar, de abrir nuevos horizontes de sentido y de desafiar las formas establecidas del lenguaje y el pensamiento, ¿qué queda? Resulta difícil imaginar un escenario donde la filosofía no cuestione, pero ¿puede ocurrir? De ser así, ¿deberíamos seguir hablando de filosofía?

Este trabajo propone una lectura filosófica de la poesía de Viviana Ávila Alfaro como un espacio de reactivación del pensamiento frente a su creciente academización. Este proceso ha tendido a desplazar la filosofía hacia circuitos especializados, donde el lenguaje se vuelve cada vez más técnico y menos vinculado a la experiencia cotidiana, reduciendo su alcance público y su capacidad de interpe-lación. La apuesta central consiste en sostener que la filosofía, cuando se restringe a un juego de lenguaje técnico y autorreferencial, corre el riesgo de perder su capacidad de interpe-lación y de apertura de sentido. Metodológicamente, se desarrolla un análisis hermenéutico de carácter interpretativo y filosófico de un corpus poético específico, articulado con los aportes de Ludwig Wittgenstein —particularmente su noción de juegos de lenguaje y límites del decir— y la propuesta de filosofía poetizante de Román Cuartango, quien permite pensar la poesía no como un mero recurso estético, sino como una forma legítima de producción filosófica. En este marco, se argumenta que la poetización de la filosofía no implica su debilitamiento, sino que constituye una vía para expandir sus posibilidades expresivas, reintroducir su dimensión encarnada y abrir el pensamiento hacia aquello que excede las formas proposicionales tradicionales, precisamente porque permite decir —o hacer aparecer— aquello que el lenguaje proposicional no logra capturar.

A mi juicio, es posible que el pensamiento filosófico se detenga dentro de los límites de la academia. Esto podría darse si dicho juego del lenguaje —juego del lenguaje filosófico— se agotara o se viera restringido por sus propias normas. Sin embargo, fuera de esos confines, otras disciplinas, como la poesía —a través del juego del lenguaje poético—, y especialmente el de Viviana Ávila Alfaro -chilena contemporánea, cuya obra se sitúa en el cruce entre la literatura, la filosofía y la experiencia cotidiana-. En ella se abordan temáticas filosóficas que permiten que el pensamiento filosófico resurja y continúe más allá de los límites establecidos, límites lingüísticos propios de la filosofía académica. Si la filosofía se limita a un solo juego de lenguaje (el académico), sus posibilidades se reducen. Pero si la

poesía amplía el lenguaje y lo hace jugar de nuevas maneras, también expande el mundo de la filosofía, manteniéndola viva fuera de la academia. En este contexto, considero que la poesía —como un nuevo juego de lenguaje— puede ofrecer un espacio para la reactivación filosófica. Reflexionando desde Cuartango y Wittgenstein, si la filosofía amenaza con detenerse, quizás sea necesario desplazar su ejercicio hacia formas que desafíen sus límites tradicionales.

Cuartango sostiene que, a lo largo de la historia, la filosofía ha tenido que justificar su legitimidad y distinguirse de otras disciplinas, como la ciencia o la literatura. Muchas veces se ha acusado a la filosofía de ser “poesía del pensamiento”, como si esto le restara seriedad. Según Cuartango, la poesía no es solo “belleza literaria”, sino que puede hacer que el lenguaje revele aquello que de otro modo permanecería oculto, lo “indecible” (Cuartango, 2010, p. 51). Esto cuestiona uno de los postulados centrales de Wittgenstein en el *Tractatus Lógico-Philosophicus*, a saber: “De lo que no se puede hablar, mejor callar” (Wittgenstein, 2005, §7). Lo indecible aparece en la palabra del poeta no como un objeto, sino como una experiencia que colapsa expectativas y abre posibilidades inesperadas. En efecto, lo que resplandece en la palabra poética es lo no dicho, más que las palabras efectivamente pronunciadas. Así, la palabra poética prepara al lector para aquello que las palabras no logran enunciar (Cuartango, 2010, p. 55). La filosofía también cumple esta función cuando se aleja del discurso meramente lógico y se acerca a un lenguaje que abre espacios de sentido. La filosofía, entendida como actividad, se ejerce para indagar experiencias que acontecen en el locus poético. Solo moviéndose en este espacio puede suspender el discurrir común del sentido y explorar lo individual, lo idiosincrásico y lo subjetivo del sujeto que habla (Cuartango, 2010, p. 55). Wittgenstein también señala la importancia de poetizar la filosofía: “Creo haber resumido mi posición con respecto a la filosofía al decir: de hecho, sólo se debería poetizar la filosofía” (Wittgenstein, 1996, p. 129).

El primer Wittgenstein afirma: “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” (Wittgenstein, 2005, §5.6). Esto indica que solo se puede expresar lo que puede formularse en proposiciones con valor de verdad. Según el *Tractatus*, “El mundo es todo lo que acaece” (Wittgenstein, 2005, §1) y “El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas” (Wittgenstein, 2005, §1.1). Sin embargo, hay un elemento que escapa a este marco: lo indecible, como señala la proposición final: “De lo que no se puede hablar, mejor es callar” (Wittgenstein, 2005, §7). Cuartango plantea que poetizar la filosofía permite forzar la gramática y explorar lo que está más allá de estos límites, creando nuevas formas de expresión

que expanden nuestra visión del mundo.

Análisis del corpus poético

“Todo aquello que se detiene”

Todo aquello que se detiene; muere.

Muere con la pausa, se aniquila con la pausa.

El movimiento es, entonces, vida: ahí donde existe; la vida también. Donde hay dinamismo, hay vida.

La vida es movimiento; es causa y efecto.

La vida es eso que no se detiene, la vida es lo que crece, la vida es lo que desea, la vida es lo que sana.

La vida es movimiento; no solo causa y efecto.

El amor es vida, porque el amor moviliza.

La vida es amor y el amor es vida.

Todo el amor vive, porque lo habita la vida. Y vive porque se mueve.

Cuando el amor no mueve; muere. Cuando la vida no mueve; muere.

El amor siempre vive porque vive con la vida. Entonces, la vida es porque no se estanca: fluye. La vida es amor y el amor es vida.

(Alfaro, 2020, p. 25)

El poema anteriormente señalado titulado “Todo aquello que se detiene” aborda de manera espontánea cuestiones filosóficas fundamentales como “el movimiento”, y, por tanto, “el cambio”.

Esto resuena de manera inmediata con filósofos como Heráclito o Aristóteles, para quienes el movimiento (Kynesis) era parte esencial del cambio, en el caso Heracliteano lo encontramos en su idea del panta rei (πάντα ῥεῖ) y su metáfora del río. Mientras que en el caso de Aristóteles el movimiento es el paso de la potencia al acto, siendo, además todo movimiento causado por algo.

En este sentido, el poema parece reflejar la visión aristotélica cuando señala que “el amor moviliza”, ya que, el amor se presentaría como la causa eficiente

que pone en marcha la vida. En su sistema, el “primer motor inmóvil” es la causa última que mueve todo sin ser movido, lo que guarda relación con la afirmación del poema acerca que el amor siempre vive porque está vinculado al movimiento vital, funcionando como el principio que inicia y sostiene la acción.

“En tu mundo de cuello y corbata”

En tu mundo de cuello y corbata, señor de la economía, los fondos de pensiones y los sueldos permiten la vida al poverío que clama una justicia invisible para ti, porque tus dadivosas cátedras te enseñaron que los Chi bois son la pura y santa verdad. Los adoras como tus dioses paganos a quienes les pides plata y plata y millones y millones mientras árboles mueren, animales mueren, las mujeres mueren, los niños mueren y todo se muere. En tu mundo paralelo, nosotras no existimos, ustedes son los unos y nosotras, las otras. Las otras, siempre las otras. Esa otra lejana, que no siente, que no le duele. Que se muera. Que deje de reclamar esa otra (Alfaro, 2020, p.47)² .

En el poema “En tu mundo de cuello y corbata” de Viviana Ávila Alfaro, incluido en *Nosotras, las otras* (2020), emerge una voz poética cargada de ira lúcida, de denuncia vital, que interpela con crudeza al poder económico masculino, tecnocrático y deshumanizante. El poema retrata a un “señor de la economía”, una figura simbólica que representa no sólo a quienes administran la vida desde la abstracción del capital, sino también a un orden estructural que excluye, explota y mata. La voz poética adopta un tono colectivo, un “nosotras” que encarna a todas aquellas silenciadas por el orden económico patriarcal, y que, al ser nombradas como “las otras”, recuperan agencia a través de la palabra. La palabra poética irrumpe aquí como forma de resistencia, como grito colectivo de quienes han sido históricamente convertidas en “las otras”.

Desde “El segundo sexo” (1949), Simone de Beauvoir ya había advertido que la mujer no ha sido reconocida como sujeto pleno, sino construida como “La Otra” respecto al hombre, definida siempre en relación al Uno masculino, nunca por sí misma, y, por tanto, como ya denunciaba De Beauvoir, ni siquiera existiría un proceso dialéctico hegeliano de reconocimiento de dos conciencias, en la relación entre hombres y mujeres sólo existe la conciencia del Sujeto, no de la Otra. Esta lógica de otredad absoluta atraviesa el poema: “ustedes son los unos y nosotras, las otras. Las otras, siempre las otras. Esa otra lejana, que no siente,

² Este poema se presenta en un solo bloque, respetando la disposición original del texto, y no se encuentra escrito en versos separados, por lo que se respeta el formato de escritura de la poeta.

que no le duele. Que se muera. Que deje de reclamar esa otra”. La repetición no es sólo estilística, sino filosófica: señala una estructura de exclusión que impide a las mujeres —y, por extensión, a todas las formas de alteridad subordinada— ocupar el lugar del sujeto legítimo en el discurso económico y político. La mujer, al no ser reconocida como igual, es convertida en objeto desechable, en alguien que “no siente, que no le duele”, que puede “morir” sin que eso importe. Esta deshumanización absoluta es el precio de su condición de Otra. La repetición insistente del pronombre “esa otra” no sólo denuncia la exclusión, sino que revela cómo la alienación de la mujer opera también a través del lenguaje, que la nombra siempre desde la distancia. De este modo, De Beauvoir muestra cómo la desigualdad de género no es sólo un hecho histórico, sino una estructura de pensamiento que atraviesa la ontología misma del sujeto moderno:

El hombre se piensa sin la mujer. Ella no se piensa sin el hombre. Y ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; así se la denomina «el sexo», queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece esencialmente como un ser sexuado:

para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. El es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro (De Beauvoir, S, 1949, p.4).

La racionalidad que sustenta este orden de exclusión es, además, la del capital. Karl Marx permite comprender cómo el sistema económico capitalista se funda sobre una fetichización de la mercancía -incluso de los cuerpos de las mujeres, a los cuales se les considerará objetos, y, por tanto, mercancía-: los objetos producidos por el trabajo humano adquieren una apariencia autónoma, como si tuvieran valor por sí mismos, y no por las relaciones sociales que los originan. Así lo señala Marx en *El Capital: Crítica de La Economía Política*, cuando escribe: “¿De dónde brota, entonces, el carácter enigmático que distingue al producto del trabajo no bien asume la forma de mercancía? Obviamente, de esa forma misma. La igualdad de los trabajos humanos adopta la forma material de la igual objetividad de valor de los productos del trabajo [...] las relaciones entre los productores [...] revisten la forma de una relación social entre los productos del trabajo” (Marx, K, 2002, p. 88). Esta inversión alcanza una dimensión aún más radical cuando Marx añade que “lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio tra-

bajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo [...], como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores” (Marx, K, 2002, p. 88). El fetichismo consiste, entonces, en tomar como naturales y autónomas relaciones sociales que son históricas y mediadas por el trabajo. Por eso, concluye Marx, para entender esta lógica no basta con el análisis económico: “debemos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia [...]. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana” (Marx, K, 2002, p. 89). La economía capitalista funciona como una religión materialista: invierte a sus productos de una falsa autonomía, oculta su origen humano y los convierte en dogmas.

Esta lógica de fetichización se entrecruza, como mostrará Silvia Federici, con la subordinación de los cuerpos femeninos, que también son tratados como mercancías invisibilizadas en la cadena de producción. Esto es posible, como afirma el propio Marx, porque “si los objetos para el uso se convierten en mercancías, ello se debe únicamente a que son productos de trabajos privados ejercidos independientemente los unos de los otros. El complejo de estos trabajos privados es lo que constituye el trabajo social global” (Marx, K, 2002, p. 89).

Sin embargo:

...como los productores no entran en contacto social hasta que intercambian los productos de su trabajo, los atributos específicamente sociales de esos trabajos privados no se manifiestan sino en el marco de dicho intercambio. (...) [A los productores], por ende, las relaciones sociales entre sus trabajos privados se les ponen de manifiesto como lo que son, vale decir, no como relaciones directamente sociales trabadas entre las personas mismas, en sus trabajos, sino por el contrario como relaciones propias de cosas entre las personas y relaciones sociales entre las cosas (Marx, K, 2002, p. 89).

Esta ocultación y transformación es resultado de diversos mecanismos que se verán reflejados en que:

...si los hombres relacionan entre sí como valores sus productos, en la medida en que esas cosas cuentan como meras envolturas materiales de trabajo homogéneamente humano, esto a la vez implica, a la inversa, que sus diversos trabajos sólo en una envoltura material cuentan como trabajo humano homogéneo [...]. La relación personal está oculta por la forma material. El valor, en consecuencia, no lleva escrito en la frente lo que es. Para relacionar recíprocamente sus productos como mercancías, los hombres

se ven obligados a equiparar sus diversos trabajos con el trabajo abstractamente humano. No lo saben, pero, al reducir la cosa material a la abstracción valor, lo hacen. Se trata de una operación espontánea y natural, y por tanto inconsciente e instintiva, de su cerebro” (Marx, K, 2002, p. 1010).

En esta operación inconsciente, se naturalizan no sólo los objetos, sino también las jerarquías entre los cuerpos. Este fetichismo opera, por tanto, no sólo como mecanismo económico, sino como una forma de alienación profunda de los cuerpos: al convertirlos en mercancías, se borra su historia, su dolor, su existencia encarnada. En el poema, las mujeres —las otras— son convertidas en objetos que pueden descartarse, en cuerpos cuya muerte no altera el sistema, sino que lo sostiene.

La fragmentación del trabajo y su mediación exclusivamente mercantil provocan la ilusión de que el valor es una propiedad natural de las cosas, y no una construcción social. En el poema, esta crítica se vuelve directa: el “señor de la economía” venera a los “Chi bois” —una alusión clara a los Chicago Boys, economistas formados en la Universidad de Chicago e impulsores del modelo neoliberal chileno durante la dictadura de Pinochet— como si fueran “dioses paganos” a quienes se les ofrece “plata y plata y millones y millones”. La economía se transforma en religión sin cuerpo ni carne, donde la acumulación de capital es el único imperativo moral. El resultado de esta racionalidad desalmada no es la vida, sino la muerte: “mientras árboles mueren, animales mueren, las mujeres mueren, los niños mueren y todo se muere”. La lógica capitalista, lejos de sostener la vida, la consume. Marx nos muestra aquí cómo la economía no solo produce riqueza, sino también ignorancia: la ignorancia de la humanidad del otro, de la historia de los cuerpos, de la violencia detrás del valor y cómo entre más valor tiene el mundo de las cosas, disminuye el valor del ser humanos -al ser convertido en mercancía-:

El obrero es más pobre cuanto más riqueza produce, cuanto más crece su producción en potencia y en volumen. El trabajador se convierte en una mercancía tanto más barata cuantas más mercancías produce. La desvalorización del mundo humano crece en razón directa con la valoración del mundo de las cosas. El trabajo no solo produce mercancías; se produce también a sí mismo y al obrero como mercancía, y justamente en la proporción en que produce mercancías en general. (Marx, K. (1844), s/p)

Esta dimensión destructiva del capitalismo encuentra eco en la crítica ecológica de Hans Jonas, quien en su libro *El principio de responsabilidad* denunció

el avance irresponsable de una civilización técnica que pone en riesgo la continuidad de la vida en la Tierra. Jonas nos exhorta a desarrollar una ética orientada al cuidado del futuro, una ética de contención ante el poder devastador de la técnica. El poema de Ávila Alfaro, en su ritmo de acumulación mortal, revela justamente esa falta de responsabilidad: se muere todo, y el poder económico sigue acumulando, sigue contando cifras mientras deja de contar cuerpos, especies, bosques, generaciones. No hay responsabilidad intergeneracional ni sensibilidad por la fragilidad del mundo: hay desmesura, indiferencia, muerte normalizada:

Tómese por ejemplo, como primer y mayor cambio sobrevenido en el cuadro tradicional, la tremenda vulnerabilidad de la naturaleza sometida a la intervención técnica del hombre, una vulnerabilidad que no se sospechaba antes de que se hiciese reconocible en los daños causados. Este descubrimiento, cuyo impacto dio lugar al concepto y a la incipiente ciencia de la investigación medioambiental (ecología), modifica el entero concepto de nosotros mismos como factores causales en el amplio sistema de las cosas. Esa vulnerabilidad pone de manifiesto, a través de los efectos, que la naturaleza de la acción humana ha cambiado de facto y que se le ha agregado un objeto de orden totalmente nuevo, nada menos que la entera biosfera del planeta, de la que hemos de responder, ya que tenemos poder sobre ella (Jonas, H, 1979, p. 32)

Así, Jonas aporta la exigencia ética de una contención que el neoliberalismo ha extirpado de raíz. Pero esa indiferencia no es neutra: tiene género, tiene historia, tiene geografía. Desde las perspectivas de Rita Segato y Silvia Federici, el poema puede leerse como una denuncia radical del entrecruzamiento entre patriarcado, capitalismo y colonialismo. La figura del “señor de la economía” no es sólo masculina: es heredera del mandato de masculinidad moderna, blanca, occidental, racional y dominante. Como ha sostenido Rita Segato, “el cuerpo de las mujeres se ha convertido en el territorio donde los hombres inscriben su mandato de masculinidad” (Segato, R, 2016, p. 31). Es en el cuerpo femenino donde se ejerce, se simboliza y se perpetúa el poder patriarcal. El poema de Ávila Alfaro denuncia esta inscripción violenta, al mostrar cómo ese cuerpo puede morir sin que nadie lo vea ni lo sienta. La indiferencia del poder no es sólo de clase: es de género, es de raza, es de cuerpo.

Por su parte, Federici ha mostrado cómo el surgimiento del capitalismo estuvo íntimamente ligado al control del cuerpo femenino, especialmente durante la caza de brujas, momento fundacional de una economía que necesitaba cuerpos

reproductivos sometidos, no sujetos libres. Federici retoma el análisis de Marx sobre la expropiación del trabajo, pero lo profundiza al mostrar cómo el cuerpo de las mujeres fue también un territorio de acumulación primitiva. Este entramado también revela un eco del pensamiento decolonial, que denuncia cómo las lógicas de subordinación del capitalismo moderno se originan en el proyecto colonial europeo, y aún hoy se ejercen sobre los cuerpos racializados y feminizados del sur global. Esta articulación de opresiones se entiende mejor desde una perspectiva interseccional, que reconoce cómo el patriarcado, el capitalismo y el colonialismo no actúan de manera aislada, sino que se entrelazan para producir formas específicas de violencia y exclusión. El cuerpo femenino es así no solo un sitio de explotación económica, sino también un espacio donde se inscriben las marcas de la raza y la clase, creando jerarquías complejas que configuran experiencias diferenciadas de subordinación y resistencia. El poema, al visibilizar esta estructura, se posiciona como resistencia no sólo de género y clase, sino también como crítica a una economía global construida sobre la expropiación colonial.

Como sostiene Federici, “la expropiación del cuerpo de las mujeres, la organización de la reproducción como trabajo para el capital, y la construcción del cuerpo femenino como máquina reproductiva fueron condiciones fundamentales para el desarrollo del modo de producción capitalista” (Federici, S, 2008, p. 161). La caza de brujas no fue un episodio marginal, sino una estrategia sistemática para destruir la autonomía femenina, desarticular redes comunales de subsistencia y someter a las mujeres a un régimen disciplinario que naturalizara su función reproductiva y su exclusión de la esfera económica formal. En este sentido, el verso “nosotras no existimos” condensa no solo una ausencia simbólica, sino el resultado de un proceso histórico de anulación ontológica y política, que permitió al capital erigirse sobre cuerpos invisibilizados y vidas despojadas. La “otra” no solo es desechable: también es inaudible. Su palabra es desautorizada antes incluso de ser dicha. No se trata solo de suprimir cuerpos, sino de impedir que produzcan conocimiento válido.

En el poema, ese sometimiento se expresa en el grito desesperado y lúcido de “nosotras no existimos”. Es la constatación brutal de una historia de invisibilización. Pero también es, paradójicamente, una afirmación de existencia: porque al nombrar la exclusión, al pronunciarse como “la otra”, la voz poética revierte parcialmente ese destino. La palabra se vuelve acto político. Nombrar que “esa otra” es despreciada, anulada, condenada a morir, es también una forma de rescatarla del olvido, de hacerla existir como sujeto colectivo que resiste, que reclama, que

vuelve a hablar.

Así, el poema de Viviana Ávila Alfaro se inscribe en una genealogía crítica que atraviesa el feminismo existencial, el marxismo, la ecología política y el pensamiento decolonial. Es una pieza que no sólo denuncia la violencia estructural del mundo neoliberal y patriarcal, sino que encarna una voz que se niega a aceptar la muerte simbólica impuesta. Es un poema que, al decir “la otra”, no repite una exclusión, sino que revela su construcción histórica, su violencia normalizada, y la necesidad urgente de desmontarla.

Por otra parte, en otro de sus poemas titulado “Que sepan”, publicado por la autora en su red social Instagram, se presentan ideas filosóficas vinculadas a la filosofía epicúrea, heideggeriana y levinasiana:

Que sepan que si siento dolor es porque estoy viva y que decido una y otra vez una y otra vez vivir arrojada a la ingenuidad de creer en la palabra en el gesto en la caricia eso me transforma yo no pienso ser como todas las formas conocidas (Ávila Alfaro, 2026)

En los primeros versos, la poeta establece una relación entre la vida y la sensación, especialmente el dolor: “Que sepan que si siento dolor es porque estoy viva”. Este pensamiento puede ser interpretado a partir de la filosofía de Epicuro, quien sostiene que “todo bien y todo mal está en la sensación; ahora bien, la muerte es privación de sensación” (Epicuro, s/f, p.13). Desde esta perspectiva, el dolor no se reduce a una experiencia negativa, sino que actúa como una confirmación de la existencia misma. A su vez, la idea de “vivir arrojada” remite a la concepción heideggeriana del Dasein como un ente arrojado (Geworfenheit), que debe asumir su existencia a partir de decisiones propias, tal como lo hace Viviana en su decisión de creer en la palabra, el gesto y la caricia. Heidegger señala que “en la ocupación con aquello que se ha emprendido con, para y contra los otros subyace constantemente el cuidado por una diferencia frente a los otros” (Heidegger, 1996, §27).

Finalmente, la referencia a la caricia como acto transformador puede asociarse con la filosofía de Levinas, quien la entiende como una forma de relación con la otredad que no busca poseer ni reducir al otro, sino acercarse a su misterio sin dominarlo. Como señala Levinas: “La caricia consiste en no apresar nada, en solicitar lo que se escapa sin cesar de su forma hacia un porvenir... no busca dominar una libertad hostil, hacer de ella su objeto o arrancarle un consentimiento” (Levinas, 1997, p.267-268). A través de esta confluencia de referencias filosófi-

cas, el poema no solo reflexiona sobre la existencia y la otredad, sino que lo hace desde una voz poética que convierte la experiencia cotidiana en un acto filosófico en sí mismo.

Discusión

La lectura de la poesía de Viviana Ávila Alfaro permite sostener que la poesía no constituye un mero complemento estético del pensamiento filosófico, sino un espacio legítimo de producción filosófica en sí mismo. A través del análisis de los poemas aquí trabajados, se ha mostrado que la palabra poética no sólo tematiza problemas filosóficos clásicos —como el movimiento, la vida, la otredad, la alienación o la responsabilidad—, sino que los reactiva desde una experiencia encarnada, situada y afectiva, desbordando los límites del discurso filosófico académico tradicional.

Desde la perspectiva de Wittgenstein, si los límites del lenguaje son los límites del mundo, entonces ampliar los juegos de lenguaje implica también ampliar las formas posibles de mundo. La poesía de Ávila Alfaro opera precisamente en ese desplazamiento: fuerza la gramática ordinaria, interrumpe la linealidad conceptual y abre zonas de sentido que no pueden ser plenamente capturadas por proposiciones con valor de verdad. En este sentido, la poesía no se opone a la filosofía, sino que la continúa por otros medios, confirmando la intuición wittgensteiniana de que la filosofía, en su forma más radical, debería ser poetizada.

La propuesta de Román Cuatango resulta clave para comprender este movimiento. Poetizar la filosofía no significa embellecer el pensamiento ni diluir su rigor, sino permitir que el lenguaje haga visible aquello que permanece oculto bajo las estructuras conceptuales rígidas. En los poemas analizados, lo indecible no aparece como un vacío, sino como una experiencia que se manifiesta en el ritmo, la repetición, la intensidad afectiva y la interrupción del sentido común. Así, la poesía se configura como un espacio donde el pensamiento no se detiene, sino que se mantiene en estado de apertura permanente.

Asimismo, el análisis del poema “En tu mundo de cuello y corbata” muestra que la poesía funciona como una forma de crítica material y política que dialoga de manera profunda con el marxismo, el feminismo y el pensamiento decolonial. La palabra poética denuncia la fetichización de la vida, la mercantilización de los cuerpos y la producción de otredades descartables, revelando cómo el capitalismo patriarcal no sólo organiza la economía, sino también la percepción, el lenguaje y la sensibilidad. En este sentido, la poesía se convierte en un dispositivo

de resistencia que desnaturaliza las estructuras de dominación y devuelve visibilidad a los cuerpos y voces silenciadas.

Desde esta perspectiva, puede sostenerse que la poesía de Viviana Ávila Alfaro no sólo interpela a la filosofía, sino que la obliga a salir de su clausura académica. Cuando la filosofía corre el riesgo de estancarse en un lenguaje autorreferencial, la poesía aparece como un lugar de reactivación del pensamiento, devolviéndole su vínculo con la vida, el cuerpo y la experiencia concreta. Tal como sugiere Marx en sus Tesis sobre Feuerbach, no se trata únicamente de interpretar el mundo, sino de transformarlo; y la palabra poética, al afectar, movilizar y desestabilizar, se revela como una forma eficaz de intervención filosófica.

En conclusión, poetizar la filosofía no implica su debilitamiento, sino su revitalización. La obra de Viviana Ávila Alfaro muestra que la poesía puede operar como un nuevo juego de lenguaje filosófico, capaz de sostener preguntas radicales, producir sentido y mantener el pensamiento en movimiento. Allí donde la filosofía amenaza con detenerse, la poesía aparece como una fuerza que la empuja a seguir pensando.

Referencias Bibliográficas

- Alfaro, V. Á.** (2020). *Nosotras, las otras*. Libros la calabaza del diablo.
- Alfaro, V. Á** [@laverdaderavivi]. (2026, 2 de febrero). Texto del poema [Publicación de Instagram]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DCNfv7iOy_M/
- Cuartango, R.** (2010). *De una filosofía poetizante*. Aurora, 11, 49–55.
- De Beauvoir, S.** (2018). *El Segundo Sexo*. DeBolsillo.
- Epicuro.** (s.f.). *Carta a Meneceo*. Trad. Pablo Oyarzún.
- Federici, S.** (2008). *Calibán y la bruja*. LOM.
- Heidegger, M.** (1996). *Ser y tiempo*. Universitaria.
- Jonas, H.** (1979). *El principio de responsabilidad*. Herder.
- Levinas, E.** (1977). *Totalidad e infinito*. Sígueme.
- Marx, K.** (2002). *El Capital: Crítica de La Economía Política*, 2da. ed., Tomo I / Vol. 1, Siglo XXI.
- Marx, K.** (2004). *Tesis sobre Feuerbach*. s/e
- Segato, R.** (2016). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo.
- Wittgenstein, L.** (1996). *Aforismos cultura y valor*. Espasa Calpe.
- Wittgenstein, L.** (2005). *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza.

Cómo citar este artículo:

Peschke C, H. (2025). Poetizar la filosofía. La poesía de Viviana Ávila Alfaro como espacio de resistencia y reactivación filosófica. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9), 111 - 125



Ponencias

Un Dios En Busca De Sangre: Trabajo Vivo Y Dialéctica De Lo Sagrado¹

A God In Search Of Blood: Living Labor And The Dialectic Of The Sacred

Guillermo Javier Riveras

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.
guilloteriveras@gmail.com

Recibido: 31 de agosto de 2025

Aceptado: 19 de diciembre de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. II. - DICIEMBRE 2025

PÁGINAS 126-134 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

¹ Ponencia presentada en el II Coloquio Interuniversitario de Filosofía: “¿Qué sucede si la filosofía se detiene?” organizado por la Revista-Trazos, perteneciente al Instituto de Filosofía, de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan y la Revista de estudiantes de Filosofía Tolle Lege, perteneciente a la Universidad de Costa Rica. San Juan, Argentina. 29 y 30 de mayo de 2025.

Resumen: El siguiente trabajo analiza el auge de gobiernos neofascistas y nuevas derechas (Trump, Milei, Vox) desde la perspectiva de Mariátegui (2010), quien señala que la sociedad burguesa, al priorizar la razón, ha generado un vacío mitológico, eliminando fe, mito y esperanza. La ciencia no satisface la necesidad de infinito, mientras que el mito, según Eliade (1999), llena el “yo profundo” con verdades absolutas. La muerte de valores liberales, descrita como el “drama burgués” por Fernandes (2019), lleva a buscar mitos pretéritos, evocando un pasado idealizado que refuerza el neofascismo sin subvertir el *statu quo*. En el capitalismo, lo sagrado se pervierte en idolatría y fetichismo, donde el capital, como Moloch, exige sacrificios del trabajo vivo (Dussel, 1993). Esta lógica vampírica, basada en la violencia y el ocultamiento, transforma la mercancía en un fetiche, perpetuando un sistema que demanda sangre trabajadora para sostenerse.

Palabras clave: mito - sacrificio - capitalismo

Abstract: The following work analyzes the rise of neofascist governments and new right-wing movements (Trump, Milei, Vox) from Mariátegui's (2010) perspective, which argues that bourgeois society, by prioritizing reason, has created a mythological void, eliminating faith, myth, and hope. Science fails to satisfy the need for the infinite, whereas myth, according to Eliade (1999), fills the “deep self” with absolute truths. The death of liberal values, described as the “bourgeois drama” by Fernandes (2019), leads to a search for past myths, evoking an idealized history that reinforces neofascism without subverting the *status quo*. In capitalism, the sacred is perverted into idolatry and fetishism, where capital, as Moloch, demands sacrifices of living labor (Dussel, 1993). This vampiric logic, rooted in violence and concealment, transforms commodities into fetishes, perpetuating a system that demands workers' blood to sustain itself.

Keywords: myth – sacrifice- capitalism

“El capital es trabajo muerto que sólo se reanima,
a la manera de un vampiro, al chupar trabajo vivo, y
que vive tanto cuanto más trabajo chupa”
(Marx, K., 2006, pp.279-280).

Este trabajo está pensado contextualmente, para dar explicaciones del suceso político atravesado, en su mayoría, por los gobiernos que, de manera coloquial, llamamos neo-fascistas y/o nuevas derechas. Tales como los espacios políticos conformados por Milei (Argentina), Trump (EEUU), Zelenski (Ucrania), entre otros, como así también, el crecimiento del partido “Vox” en España.

Para iniciar nuestro análisis, nos basaremos en el diagnóstico de Mariategui (2010), quien sostiene que la sociedad actual, al estar gobernada por la burguesía, carece de fe y de mito. Por consiguiente, carece de -una- esperanza. El autor considera que el paradigma de la razón ocupó el retablo de los dioses. Pero, como si de un teocidio se tratase, el mismo racionalismo ha matado la razón, de la misma manera que el fascismo habría considerado que la burocracia había matado a la libertad (2010). El progreso ciego y devoto de la *razón por razón* no solo nos ha dado un sistema considerado fiable como lo es la ciencia, sino que, por su propia naturaleza, también nos ha vaciado mitológicamente. De esta manera, la ciencia no satisface la necesidad de infinito; en cambio, “el mito posee la virtud de llenar el yo profundo” (Mariategui, 2010), y de crear ciertas verdades absolutas.

¿Qué es el mito y qué se entiende por sagrado?

Por mito entenderemos un producto cultural que narra una historia sagrada; es decir, que relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial y fabuloso de los comienzos (Eliade, 1999). Puede entenderse también como la cosmogonía de los nuevos valores que priman o, por el contrario, de los valores a los que se debe recurrir. De esa manera, antropológicamente, habría una negación de la continuidad de verdades absolutas. Dicho de otro modo, la muerte de los valores liberales produce la ausencia de verdades absolutas en la contemporaneidad.

Cuando se habla de la muerte de valores liberales, nos referimos a lo que Florestan Fernandes (2019), entiende como *drama burgués*. Esto es, la forma en la que la burguesía ha podido hacer prevalecer todos sus valores, cooptarlos y tenerlos para sí, imposibilitando poseerlos a quienes están fuera de su clase. A la

vez, la burguesía inscribe todos los discursos por dentro del *drama*, serenando el potencial revolucionario que estos valores supieron tener, volviéndose reactivos y abstractos.

Según Seijo y Sanchez (1987), en su *Manual de la doctrina social de la iglesia*, los elementos esenciales del liberalismo actual serían: la concentración de capitales, la inversión de valores que hace de la economía algo más importante que satisfacer necesidades, la subordinación del consumo a la producción que invierte la jerarquía haciendo que el hombre exista para la producción y, la construcción de proletarios sin reservas, ni cultura, ni esperanza.

Para Mariátegui (2010), el escepticismo constituye un retablo infecundo, incapaz de albergar los valores y la búsqueda de infinito de la sociedad actual. Dado que el lenguaje relativista resulta inaccesible para las masas y, los relatos políticos—como el socialismo del siglo XXI—se han desmoronado, esa necesidad de trascendencia empuja al sujeto hacia el mito pretérito (Mariátegui, 2010, p. 184). Este fenómeno no subvierte el *status quo*, sino que genera una reversión del fascismo y sus avatares (nazismo, franquismo o las dictaduras del Cono Sur). El resultado es una síntesis reaccionaria: la estructura de un Estado liberal se amalgama con la ética del medioevo católico y sus valores conservadores.

Esto es posible porque el origen goza, entonces, de un prestigio casi mítico (Eliade, 1999). Por ejemplo, pensando en la idea de los vampiros, cuyo origen es la casta rumana y su mitología, encontramos que esta casta afirmaba: “nuestro origen está en roma” (Eliade, 1999, p. 174). Se trata de un mito dotado de una conciencia de cierta participación mistificada de la grandeza romana. Similar a formulaciones contemporáneas como la de hacer grande a América de nuevo o, de volver a hacer de Argentina una potencia mundial con el mayor PBI. Sin embargo, a fines prácticos, como señala Mircea Eliade (1999), “la pasión por el «origen noble» explica asimismo el mito racista de los «arios», periódicamente revalorizado en Occidente” (p. 175). El ario representa un pasado primordial heroico que poco tiene que ver con los hechos sobre el mismo. Por el contrario, el marxismo retoma el mito teológico de la emancipación desde abajo.

Si bien “en el mito todo puede suceder” (Lévi-Strauss en Sazbón, 1971, p. 10), y existen estructuras que se repiten en todas las culturas, es importante reconocer la desconexión que hay entre pasado y futuro a la hora de pensar los mitos modernos. Así entonces, “sería una locura pensar que la misma fe repite el mismo milagro” (Bloch en Mariátegui, 2010, p. 184). La búsqueda de una nueva mítica pensada para los tiempos modernos nos daría acceso a un nuevo milagro,

separado del yugo del mito pretérito. Nos señalaría un rumbo para llenar el llamado *yo profundo*.

Para comprender mejor esto nos remitiremos, una vez más, a Mircea Eliade (2014), que describe que lo numinoso, lo divino, lo que proviene de Dios, es una dialéctica que se da mediante la hierofanía: la forma en la que lo sagrado y su potencia se develan, se muestran, se presentan. Esta presentación tiene dos tesis antagónicas sostenidas de forma sintética en lo numinoso mismo: el misterio de fascinación y el misterio del terror. En relación al primero, por ejemplo, Ana María Llamazares (2022), en *Símbolos de los Sagrado*, nos dice que el brillo es una característica que “a nivel físico es propio de la luz y a nivel metafísico propio de los dioses” (p. 323). El brillo, es una categoría de fascinación. En cambio, la potencia divina incontrolable de un Dios vivo —tal como marca la formación pietista de Hegel y Marx— (Dussel, 1993), nos permiten la conciencia de deidades o dioses que castigan, duelen o destruyen. Algunos de los avatares divinos se darían en teologías políticas con la imagen tótem del presidente, al cual deberíamos matar cada cierta cantidad de años para que la democracia burguesa exista.

Por otro lado, los arquetipos que definen lo numinoso pueden ser identificados como presencia del mundo. Es posible concebir lo divino como una entidad sideral, urania y celeste; un Dios lejano y fuerte, tal como lo describe Eliade (2014). Así entonces, este mito pretérito buscado por el hombre actual puede llenarse con la búsqueda, por ejemplo, de las Fuerzas del Cielo o, con lo que Ana María Llamazares (2022) llama el arquetipo *felínico*, el cual, “puede viajar tanto hacia el inframundo, gracias a su valor y a su capacidad para ver en la oscuridad, como hacia mundos superiores, convertido en astro solar que recorre diariamente el firmamento” (p. 345).

De esta forma, al entender lo sagrado en estas claves, podemos comprender que en el capitalismo no se ha producido una secularización de la religión (Eliade, 2014), ni mucho menos el proceso de emancipación que Marx, (2015) esbozó en La Cuestión Judía; por el contrario, emerge una religiosidad de lo secular: un espacio ocupado por el totemismo, el fetichismo y la idolatría, lejos de la potencia sagrada.

Idolatría, fetichismo y totemismo

Por *idolatría* entenderemos “la inversión de niveles que se opera cuando se diviniza lo fenoménico” (Croatto, 2002, p. 64). Para Dussel (1993), esto sería el equivalente al totemismo y al fetichismo. “En efecto, Marx muestra en su

teología «metafórica» que el capital tiene una pretensión idolátrica de eternidad, de incorruptibilidad, de permanencia; que es un fetiche que exige un sacrificio” (Dussel 1993, p. 201). Por su parte, por fetichismo entendemos la percepción de las relaciones sociales de producción y distribución, como relaciones entre cosas (las mercancías), en lugar de relaciones entre personas (Dussel, 1993, pp. 66-67). Esto implica que las mercancías, como objetos, parecen tener una vida propia, una capacidad de determinar su propio valor y su propio intercambio, en lugar de que los mismos sean el resultado de la actividad productiva y las relaciones sociales de las personas que las producen y las intercambian.

El carácter fetichista, entonces, cumpliría con un carácter de ocultamiento (contrario al proceso hierofánico de lo sagrado) de las relaciones sociales. Haciendo que éstas se conviertan en un todo divinizado, una “totalización totalitaria de la totalidad” (Dussel, 1993, p. 96). Esta transustanciación de la mercancía genera un problema en lo religioso, ya que la hierofanía se presentaría a partir de esta totalidad fetichizada, excluyendo el carácter histórico y envolviéndose desde una mitología pseudo secular.

Este proceso, Dussel lo expresa de la siguiente manera: “Para Marx: 1) PMA (premisa mayor): si un cristiano es capitalista. 2) PMe (premisa menor): y si el capital es la «Bestia» del Apocalipsis, el «demonio visible» 3) Conclusión: dicho cristiano se encuentra en contradicción práctica” (Dussel, 1993, p. 14).

Como ya hemos afirmado, la experiencia de lo sagrado se vive de forma similar en todas las culturas. En palabras de Wunburger (2006) “el inventario de las fuerzas sagradas y sus modos de manifestación han engendrado una diversidad de sistemas de creencias míticas que pueden ordenarse bajo algunos grandes modelos” (p. 36). De esta manera, al nombrar algunas de las características idólatras del capitalismo, Marx utiliza categorías que son propias de la herencia occidental de las tradiciones judeo-cristianas. Este es: Mamón, representación del dios de la avaricia, generalmente vinculado al mito del Becerro de oro y al fetichismo por el dinero. Aplicando a la lógica anteriormente mencionada, el fetichismo de la mercancía sería una contradicción práctica para el creyente judeo-cristiano en el capitalismo

La lógica sacrificial en el capitalismo

La otra categoría en la que nos detendremos es la de Moloch, vinculada al trabajo vivo o la fuerza del trabajo. Originalmente, es un dios amonita relacionado también a Baal, a Adramelech y Baal hamon, caracterizado por el ritual del sacrificio, de la muerte y del fuego. Su rito estaba estrictamente relacionado con arrojar niños (preferentemente bebés) al fuego o las brasas para luego ser deglutidos por el mismo Moloch. En Marx, esta deidad tomará otro carácter. Inscripto dentro del capitalismo, Moloch marca el paso de estado entre el trabajo vivo y el beneficio del trabajo *muerto*.

Según Wunenburger (2006), el *sacrificio* es el rito religioso por excelencia, e incluso es confundido con la esencia misma de lo sagrado. La víctima se pone, entonces, como una realidad intermediaria entre Dios y el hombre a fin de asegurar contacto entre ambos mundos. Dice Wunenburger: “algunos han querido explicar el sacrificio como un trueque entre el hombre y Dios, como un sistema mercantil de don y contradicción” (2006, p. 49). Ahora, en el caso del capitalismo, “la sangre-vida del trabajador se sacrificará al fetiche y será transubstanciada, acostumbra a escribir Marx, en la vida-sangre del capital (trabajo «muerto»)” (Dussel, 1993, p. 32).

De este modo, es posible establecer una distinción entre dos dimensiones del sacrificio. Por un lado, *la muerte ritual* (Wunenburger, 2006, p. 49), en la cual la víctima adquiere un carácter sagrado al ser ofrecida a la divinidad —lógica que Marx ilustra metafóricamente como “sangre de nuestros niños” (Marx en Dussel, 1993, p. 89) —. Por otro lado, se explora la *comida ritual* (Wunenburger, 2006, p. 49), donde la víctima se transforma en alimento sagrado; si bien esta práctica es central en el cristianismo, subyace también en la lógica del matadero. En este sentido, el Cristo transustanciado en carne-pan y sangre-vino representaría un atisbo hacia la superación de esta violencia.

La violencia, sería, entonces, una premisa propia del sistema capitalista cuya fundación está sobre las raíces sagradas del ocultamiento por parte del capital, como propondría Girard (en Wunenburger, 2006, pp. 71-72), en *La violencia de lo sagrado*, una sociedad fundada mediante prohibiciones acepta en sí un umbral incomprensible de violencia. Así, Wunenburger (2006, p. 74), continúa diciendo que en una sociedad mercantil el objetivo primordial es potenciar el dominio de los hombres por sobre la naturaleza. Si tenemos en cuenta las características previamente mencionadas, podemos entender que el orden de lo sagrado es el

espíritu que rige al capitalismo, dónde encontraremos que la ruptura temporal está plagada de festividades comerciales que solo piden más sangre de trabajadores —y el desangre incluso puede ser comprendido como el gasto total—.

Conclusión

La lógica vampírica planteada por Marx, que tienen los burgueses, toma otra fuerza donde ya no será ni la sangre por sangre, ni el vino-sangre contradicho previamente, en el que el Moloch posará la totalidad de sus necesidades. Moloch es entonces, el fetiche humanizado, es la sociedad burguesa. El capital, en tanto capital-trabajo muerto es el altar de Moloch, es su misa sacrificial. El ocultamiento del trabajo vivo y la transustanciación de la mercancía es el ritual sacrificial. La muerte de su hijo en manos de Moloch es la prueba de que la sociedad burguesa en su lógica vampírica solo es un Dios en busca de sangre.

Referencias bibliográficas

- Croatto, J. S.** (2002). *Experiencia de lo sagrado y tradiciones religiosas*. Verbo Divino.
- Dussel, E.** (1993). *Metáforas teológicas de Marx*. Verbo Divino.
- Eliade, M.** (1999). *El Mito y la Realidad*. Kairós.
- Eliade, M.** (2014). *Lo Sagrado y lo profano*. Paidós.
- Fernandes, F.** (2019). *¿Qué es la Revolución?* Batalla de ideas.
- Fraijó, M.** (1994). *Filosofía de la religión, Estudios y textos*. Trotta.
- Llamazares, A. M.** (2022). *Símbolos de lo sagrado*. Kairos.
- Mariátegui, J. C.** (2010). El hombre y el mito (1925). In *La tarea americana* (pp. 181-185). CLACSO.
- Marx, K.** (n.d.). *Antología* (H. Tarcus, Ed.). Siglo XXI.
- Marx, K.** (2006). *El Capital, Tomo 1/vol.1*. Siglo XXI.
- Marx, K.** (2012). *Textos de filosofía, política y economía*. Gredos.
- Sazbon, J.** (1971). *Mito e historia en la antropología estructural*. Nueva Vision.
- Seijo, P., & Sanchez, A.** (1987). *Manual de la doctrina social de la iglesia*. Claretiana.
- Wunenburger, J.-J.** (2006). *Lo Sagrado*. Bilbos.

Cómo citar este artículo:

Riveras, G, J. (2025). Un dios en busca de sangre: trabajo vivo y dialéctica de lo sagrado. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(9), 126 - 134



