

Imagen, figura y salvajismo: una apuesta afectiva desde la práctica artística en la conformación de imaginarios en resistencia

Image, figure, and savagery: an affective commitment from artistic practice in the shaping of imaginaries in resistance

JULIANA ROJAS GUTIÉRREZ*

Resumen

El presente trabajo parte de un interés personal sobre el impacto que lo afectivo tiene actualmente en el estudio de la imagen contemporánea. En este contexto consideramos lo sensible y la colaboración como un horizonte donde se anuncia el paradigma emergente de desarrollo artístico. Se proponen y analizan cuatro proyectos visuales que apuntan fundamentalmente al giro afectivo como modo de resistencia, a la luz de las nociones de *figura* y *salvaje* de Jean François Lyotard.

Palabras clave • arte contemporáneo, estudios visuales, imagen, investigación-creación, resistencia

Abstract

This paper contributes to a critical reflection on the scope of the affective as a new paradigm in the study of the contemporary image. In this context we consider the sensitive and collaboration as a new horizon where the emerging paradigm of artistic development

is announced. Four visual projects are proposed and analyzed that fundamentally focus on the affective turn as a mode of resistance, in light of Jean François Lyotard's notions of *figure* and *savage*.

Keywords • contemporary art, visual studies, image, research-creation, resistance

Introducción

ESTE ARTÍCULO NACE de una constelación de intereses que atraviesa mi investigación doctoral en Estudios de la Imagen. El punto de partida es una pregunta: ¿cómo pensar hoy la imagen contemporánea desde lo afectivo, lo sensible y lo colaborativo? Estamos en un momento donde los afectos y las emociones no pueden considerarse como meros añadidos; son fuerzas que construyen conocimiento, memoria y resistencia.

Recurro a Jean-François Lyotard, en particular a sus nociones de *figura* y *salvaje* para abrir un diálogo entre

* JULIANA ROJAS GUTIÉRREZ | Maestra en Estudios Visuales. Académica de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México • <https://orcid.org/0009-0006-4961-6158> • julianarojas03@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 26 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 10 de marzo de 2026.

Citar este artículo como: ROJAS GUTIÉRREZ, J. (2026). Imagen, figura y salvajismo: una apuesta afectiva desde la práctica artística en la conformación de imaginarios en resistencia. Revista *Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 52-61. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2419

teoría y práctica artística. A partir del análisis de cuatro propuestas visuales de mi autoría, este trabajo busca esbozar algunas preguntas en torno a otros modos posibles de relación, percepción de lo real y narración de lo histórico. Sin aspirar a conclusiones definitivas, intentaremos abrir un espacio de reflexión sobre cómo ciertas prácticas visuales pueden tensionar o desplazar, aunque sea mínimamente, los discursos predominantes.

Antecedentes

He abrazado al filósofo francés Jean-François Lyotard como principal referente teórico. En su libro *Discurso, figura* aborda los conceptos de *figura* y *salvaje*, que son de los menos estudiados pero que han sido valiosos para comprender la facultad de resistencia de ciertas imágenes del mundo globalizado.

Lyotard es piedra angular en el terreno de los estudios del arte. En su libro *Discours, figure* (1971), propone la noción de *figura* como uno de los conceptos clave de su pensamiento temprano, donde intenta pensar la diferencia entre el discurso (lo racional, lo lógico, lo lingüístico) y lo figural (lo sensible, lo afectivo, lo visual).

Para el filósofo, la figura es aquello que escapa al discurso lógico, a la estructura del lenguaje racional. Es una manera de decir que hay algo en la experiencia (en lo visual, en lo afectivo, en lo estético) que no puede ser totalmente explicado por el lenguaje verbal o discursivo. Lyotard analiza cómo en el arte, por ejemplo, hay fuerzas, intensidades, silencios y formas que operan más allá del significado o del concepto. La figura no es una imagen representativa o una forma fija; es un acontecimiento sensible que irrumpe o subvierte el discurso. La figura no representa, interrumpe.

Por otro lado aborda el deseo; habla de lo salvaje como aquello que no ha sido domesticado por el discurso, por la razón, por el orden simbólico. Lo salvaje no es simplemente lo “animal” o “natural”, sino una potencialidad, puesto que lo salvaje es lo que desestabiliza, lo que no se deja atrapar, lo que desordena las

categorías. Es necesario resaltar que no hay que confundir lo salvaje con lo bárbaro o con lo negativo. En Lyotard, lo salvaje es una fuerza vital, algo que nos habita, nos atraviesa y escapa a la captura del lenguaje.

Lo salvaje aparece en la imagen como eso que desborda la forma, rasga la superficie, pone en crisis la representación. Por ejemplo, en un trazo que se supone “no debería estar ahí”, en un gesto que rompe con lo esperado ya que es un elemento que hace que la obra esté viva, que no se cierre del todo. Así, lo salvaje no debe ser reprimido o interpretado, sino escuchado, sentido, alojado. Lo salvaje no destruye, sino vitaliza.

Lo figural es una de las formas en que aparece lo salvaje: no como animalidad pura, sino como perturbación de los códigos. Lo salvaje es lo que preserva la diferencia y resiste la traducción. En este sentido, podríamos decir que lo salvaje late en la figura como un fondo vibrante que hace temblar la superficie del discurso.

A partir de este marco conceptual resulta necesario desplazar la reflexión hacia el terreno de la práctica artística, no como un ámbito separado de la teoría, sino como un espacio donde estas nociones se encarnan, se tensionan y se ponen a prueba desde la vivencia. En este sentido, la práctica no se entiende aquí como mera ilustración de conceptos, sino como una forma de pensamiento en acto que permite explorar las implicaciones de lo figural y lo salvaje en contextos situados.

En diálogo con los planteamientos de Lyotard y las nociones de figura y salvaje, resulta sugerente pensar estas prácticas también desde la imagen de las luciérnagas propuesta por Georges Didi-Huberman (2012), quien plantea que, frente a los grandes dispositivos de visibilidad y control, subsisten formas de luz frágiles, intermitentes, casi imperceptibles pero profundamente resistentes.

Las luciérnagas no iluminan de manera total ni constante; su potencia radica precisamente en su aparición discontinua, en su capacidad de persistir en la oscuridad sin imponerse sobre ella. De manera análoga, las imágenes que aquí se proponen no buscan ocupar el lugar de los discursos dominantes, sino sostener pequeñas intensidades sensibles: destellos de memoria,

de afecto y de presencia que, aunque mínimos, insisten en no desaparecer. En este marco, la imagen deja de entenderse como un reflejo del mundo para asumirse como una aparición sensible que irrumpe, afecta y desestabiliza los regímenes de visibilidad dominantes.

A partir de este posicionamiento se analizan cuatro proyectos —*Paisaje imaginario visto a través de un dron*, *Sublimación*, *Matríztica* y *En búsqueda*— como variaciones de una misma problemática: exploran la imagen como un campo de convergencia entre memoria, afecto y experiencia como una configuración relacional. Se propone pensar la producción artística como un espacio de inscripción de huellas, donde lo visible se articula con aquello que persiste de manera fragmentaria.

Siguiendo perspectivas que reconocen la potencia activa de las imágenes en la configuración de lo real, como las propuestas por Didi-Huberman, es posible pensar la producción visual como un campo donde las imágenes no sólo representan, sino que actúan, afectan y sobreviven como portadoras de memoria y de tiempo. Desde esta perspectiva, los proyectos que se presentan a continuación pueden leerse como dispositivos de investigación-creación en los que convergen lo afectivo, lo poético, lo relacional y lo político, abriendo un espacio de análisis donde la experiencia personal se articula con una reflexión crítica más amplia.

En mi búsqueda en el campo de la creación he aludido de manera recurrente a la captura de la experiencia ajena a través del relato, el afecto y la memoria compartida como territorio de encuentro y resistencia.

A partir de la apropiación del recuerdo, he trabajado con participantes que de forma voluntaria, generosa y desinteresada me han compartido fotografías y testimonios, fragmentos íntimos que se vuelven materia prima para construir imágenes cargadas de presencia y significado. En estos proyectos, el relato oral y la imagen dialogan, generando una tensión entre lo visible y lo invisible, entre el recuerdo personal y la memoria colectiva, entre la ausencia dolorosa y la necesidad urgente de mantener viva la historia.

Este proceso de creación es, en sí mismo, un acto de cuidado y defensa del tiempo y la memoria. Contener el paso del tiempo a través de estas narrativas visuales

permite no sólo preservar la memoria, sino también abrir un espacio donde el duelo, la resistencia y la esperanza se manifiestan con fuerza renovada. Así, el relato se cuenta y se materializa, se hace tangible y se convierte en un puente para conectar el pasado con el presente, entre uno mismo y el otro, para sostener lo vulnerable y para invitar a una mirada sensible y comprometida con la realidad.

Hace algunos años inicié un proyecto visual que partía de la pregunta acerca de cómo sostener la ausencia; saber si era posible mostrar lo que ya no está. La interrogante se centraba en la añoranza de un ser querido y en su búsqueda incesante. Recurrí a los testimonios de algunas madres de personas desaparecidas que vivían con la esperanza de encontrarles, y con el deseo de otorgarles identidad actualizada tras largos años de no ser vistos.

La esperanza existía suspendida en el silencio y la duda, pero lo esencial es que me vi implicada y envuelta en la fragilidad ajena. A través de mis experiencias fui partícipe en la creación de imágenes y escrituras en un intento por preservar la memoria, la verdad y la justicia. De ese modo me he apropiado del recuerdo significativo de historias verdaderas.

Más tarde comencé a preguntarme sobre la manera en que los conceptos de proximidad y afectividad se han reconfigurado en los tiempos post-pandemia, las huellas que el aislamiento ha dejado y dejará en nuestros cuerpos, y en los modos y lugares de la imagen como medio para sanar en un mundo roto.

A continuación expondré tres de mis trabajos más recientes para ponerlos en relación con los conceptos empleados para su desplazamiento conceptual.

Paisaje imaginario visto a través de un dron

El proyecto *Paisaje imaginario visto a través de un dron* rinde homenaje a quienes emigran en busca de una vida mejor y reflexiona sobre la presencia de lo ausente. A través de técnicas mixtas sobre madera, las piezas evocan imágenes satelitales que combinan recuerdos, testimonios y descripciones, recreando el viaje de mi-



Figura 1 Paisaje imaginario visto a través de un dron, mixta/madera, México. Fotografía de la autora.

grantes mexiquenses al atravesar el desierto hacia Estados Unidos.

El proyecto se articula en diálogo con las nociones de figura y salvaje de Lyotard, entendiendo la primera no como una imagen fija o un reflejo fiel de la realidad, sino como un despliegue vivo y abierto que desborda la lógica racional y la representación clásica. Las imágenes que surgen de la mezcla entre recuerdos y fragmentos imaginarios se vuelven figuras que resisten el orden utilitario del mapa tradicional, abriendo grietas que permiten asomarnos a aquello que escapa al control y a la captura totalizante del sentido.

Lo salvaje, en este contexto, aparece como una fuerza indómita, como ese espacio irreductible que se niega a la normalización y al control. El dron, símbolo de vigilancia y acceso, se resignifica como vehículo para adentrarnos en ese territorio otro, un territorio no sólo geográfico sino también afectivo y político, donde habita la memoria fragmentada, el desplazamiento y la búsqueda de un futuro mejor. En esa tensión entre lo visible y lo invisible, entre la presencia y la ausencia, se revela lo salvaje como potencia que desestructura y abre caminos inesperados.

Estas obras, lejos de ser registros neutros o documentos objetivos, convocan un paisaje imaginario donde lo sublime convive con lo cotidiano. Pintar e imaginar se vuelven actos radicales que crean territorios únicos, espacios donde el trayecto migratorio se despliega como experiencia sensible, memoria viva y afec-

to profundo. Así, este proyecto invita a una reflexión que no sólo comprende, sino que también siente; que no sólo observa, sino que se conmueve, sosteniendo la complejidad humana en su fragilidad y su fuerza.

En este punto, la imagen puede pensarse también desde los planteamientos de Didi-Huberman sobre la supervivencia de las imágenes. Este autor sugiere que ciertas imágenes no sólo representan, sino que sobreviven y portan tiempos heterogéneos que se activan en el presente. Así, los paisajes evocan trayectos migratorios y condensan también memorias dispersas que insisten en aparecer.

Estas representaciones —surgidas del cruce entre la experiencia migratoria y el acto de imaginar— no se organizan en torno a una estructura lógica o informativa, sino que emergen como superficies donde lo íntimo y lo colectivo se entrelazan. En lugar de señalar rutas o delimitar territorios, estos mapas poéticos convocan paisajes subjetivos abiertos al desborde y a la interpretación. Allí donde el mapa tradicional se ofrece como herramienta de control y utilidad, acá se insiste en lo irreductible, en la potencia de lo salvaje —eso que, para Lyotard, escapa al lenguaje disciplinado, que resiste la domesticación y permanece como resto indómito.

Las obras resultantes no pretenden representar fielmente el territorio, sino abrirlo: hacerlo estallar en imaginarios donde lo sublime —lo inconmensurable, lo que conmueve— se entrelaza con lo cotidiano y lo fragmentario. Así, imaginar y pintar se vuelven gestos

de resistencia frente a la lógica instrumental del ver. Son actos que no ilustran, sino que sostienen y provocan; que no concluyen, sino que invitan a una reflexión encarnada sobre el trayecto migratorio, la pérdida y el deseo.

El acto de pintar y de imaginar un lugar no localizado —paisajes constituidos por partes reales e imaginadas— nos llevan a pensar en las fronteras y en la esperanza que sostiene el camino de los migrantes.

El énfasis de mi obra está puesto en revelar la trascendencia del afecto y del recuerdo ajeno mediante los que es posible —con la noción del dron como metáfora— entrar en un nuevo territorio: el del otro.

Matríztica

Recientemente, mi padre estuvo hospitalizado. En cada habitación del hospital había tres parejas, cada una conformada por el enfermo y su cuidador. Las seis personas compartían el mismo espacio, aunque no podría afirmar que convivieran. Recuerdo a uno de los enfermos y a su cuidador: se quedaron dormidos tomados de la mano, como si ese simple gesto de cercanía pudiera sostenerlos en medio de su fragilidad. Entre ellos, un vínculo silencioso tejía la cotidianidad del espacio.

Matríztica es un proyecto visual inspirado en el concepto de “matriz” como red de origen y colaboración, enraizado en la idea de Humberto Maturana sobre la cooperación y el cuidado como centro de la cultura.¹ El proyecto explora cómo los conceptos de proximidad y afectividad se han transformado en la post-pandemia, examinando las marcas que el aislamiento ha dejado en nuestros cuerpos, y en el arte como medio de sanación.

La obra indaga en la fragilidad del cuerpo como un espacio íntimo del afecto, utilizando la cercanía con seres queridos como inspiración. Participan setenta pa-

cientes de hospital y sus cuidadores: al estrechar sus manos sobre un trozo de arcilla dejan huellas únicas, capturando el espacio entre ellas. Estas formas singulares se convierten en el archivo visual del proyecto, celebrando la participación y el vínculo colectivo.

En este sentido, el gesto de las manos no solo registra un contacto físico, sino que puede entenderse, siguiendo a Maturana, como una manifestación de la matriz relacional donde el conocimiento emerge desde el afecto y la convivencia, desplazando así modelos individualistas de producción de sentido.

El trabajo establece también un diálogo con la estética relacional de Nicolas Bourriaud, en tanto reconoce en la práctica artística un espacio de producción de vínculos. No obstante, se propone un desplazamiento hacia lo que aquí se denomina estética relacional afectiva, entendida como un campo donde las relaciones no se limitan a la interacción inmediata entre sujetos, sino que se configuran como entramados que articulan memoria, cuerpo y experiencia. Desde esta perspectiva, la obra no sólo genera encuentros, sino que sostiene y reactiva vínculos a través de huellas, restos y contacto, permitiendo la co-presencia de tiempos heterogéneos.

Matríztica es una reflexión sobre la afectividad, sobre la importancia del tiempo compartido, los lazos familiares y el cuidado colectivo en un mundo necesitado de conexión y sanación. Esa huella del contacto mínimo es lo que revela el lazo. Aquí encuentro una presencia salvaje en tanto que el gesto de capturar el espacio entre las manos en arcilla es, en sí mismo no sólo una estrategia para la conformación de un archivo de afectos, sino también un acto de resistencia pues se preserva el vacío y se vuelve presencia: ese casi nada, ese intervalo imperceptible que, sin embargo, marca una diferencia irreductible.

Lo que permanece en las huellas capturadas es más que la forma del tacto; es el eco de la presencia compartida, ese casi nada que Duchamp llamó lo infraleve²:

¹ Matríztica es un término que el biólogo y filósofo chileno Humberto Maturana propone para referirse a una cultura en la cual la convivencia, la cooperación y el cuidado son cruciales respecto al modo de relacionarnos; reconoce la importancia la dimensión afectiva, del amor y de la emoción en la generación del conocimiento.

² *Infraveve* o *Infra mince* es un concepto creado por Marcel Duchamp para referirse a aquellas experiencias cotidianas casi imperceptibles.



Figura 2 *Matríztica*, México. Fotografía de la autora.

el calor que queda en la silla al levantarse, el roce de dos labios al separarse. La fragilidad del gesto leve se vuelve testimonio de un mundo que aún busca cómo tocarse.

Sublimación

La sublimación, entendida como el tránsito directo del estado sólido al gaseoso, sin mediación líquida, opera en este proyecto como una figura de transformación que permite pensar la materia desde su inestabilidad constitutiva. Más que un cambio de estado físico, se propone como un desplazamiento simbólico: una mutación que desborda las lógicas de permanencia y que abre la posibilidad de reinscribir el sentido.

A partir de esta noción desarrollo piezas de joyería elaboradas con fragmentos de cristales de automóvil

recolectados en el espacio público tras eventos de violencia urbana denominados “cristalazos”. Estos restos, producto de una irrupción violenta, son reconfigurados como objetos portables, desplazando su estatuto de residuo hacia un campo de significación donde materia, memoria y afecto se entrelazan.

El cristalazo condensa una doble dimensión: la fragilidad del material y la violencia del impacto que lo fractura. En tanto vestigios, estos fragmentos conservan la huella de un acontecimiento que no se agota en su dimensión visible.

Este desplazamiento —del residuo al objeto, de la violencia al afecto— no busca clausurar la herida, sino sostenerla como presencia. En este punto, las piezas pueden leerse también desde la perspectiva de Didi-Huberman cuando propone pensar ciertas imágenes como “luciérnagas”: pequeñas luces intermitentes que, en su fragilidad, resisten a la desaparición total. Así, la



Figura 3 *Sublimación*, México. Fotografía de la autora.

joyería de la serie *Sublimación* no restaura ni oculta la violencia de origen, sino que la mantiene como una luz tenue pero persistente, una forma de memoria que, al ser portada, continúa afectando y abriendo sentido puesto que son formas que, lejos de desaparecer, persisten como restos, como latencias que reaparecen y afectan en otros tiempos y contextos. Cada fragmento de cristal funciona así como una imagen herida que lleva una memoria fragmentaria, no como representación de un hecho, sino como su persistencia material.

Más que comunicar un contenido, estas piezas buscan activar una experiencia sensible. En diálogo con la noción de *figura* en Lyotard, no se presentan como signos que remiten a un significado estable, sino como configuraciones que desbordan la lógica representacional y operan en el plano de lo afectivo. Su carácter salvaje remite tanto a su origen no normado como a su resistencia a ser plenamente capturadas por el lenguaje o la interpretación.

En este marco, cada pieza se configura como un dispositivo estético que articula materia y memoria, donde el resto no es un residuo inerte, sino una forma activa de inscripción. La herida, lejos de ser borrada, se transforma en superficie de aparición: un lugar donde lo vivido insiste, donde lo fragmentario se vuelve potencia, y donde la memoria encuentra modos de persistir o, como lo denomina Huberman, “persisten”.

Propongo que estas piezas de joyería no comuniquen sino afecten. Son *figura* y son *salvaje*, porque pro-

vienen de un gesto liminal, violento, no normado, no autorizado por la lógica del orden urbano.

Estas piezas son salvajes no por lo primitivo, sino porque provienen de un gesto liminal, violento, no normado, no autorizado por la lógica del orden urbano. El cristalazo, en tanto metodología, se sostiene en esta doble apuesta: por la figura como estallido, y por lo salvaje como aquello que escapa a la captura del sentido, que resiste ser integrado a los marcos de lo aceptable o lo decorativo.

El cristal se vuelve entonces portador de una memoria insumisa, y la joya deviene en lugar de aparición: donde lo frágil no se oculta, sino que se sostiene como forma de resistencia.

Cada pieza, entonces, es *figura* porque irrumpe, y *salvaje* porque no obedece. No se pliega a la lógica utilitaria del arte-objeto ni al circuito de la belleza tradicional. Es presencia vibrante de lo que duele y persiste. El cristalazo es un gesto metodológico que hace de la fragilidad un modo de resistencia, que de lo roto hace forma, que de lo descartado hace aparición. Se trata de una estética de la herida, de la ruina, que en su temblor abre nuevos modos de habitar lo sensible.

En búsqueda

Esta imagen, que recientemente fue seleccionada en la XX Bienal Tamayo (México, 2025), forma parte de una

serie de retratos de sujetos desaparecidos a través del testimonio de sus madres. La memoria se presenta como acto de resistencia frente al dolor y al olvido. El rostro inconcluso invita al observador a reconfigurarlo y con ello reflexionar sobre la condición de lo presente y de lo ausente, sobre el acto de búsqueda, sobre la necesidad del prójimo para que nuestra propia existencia ocurra.

En la serie *En búsqueda* —y en particular en la obra que aquí se presenta— se activa con fuerza lo que Lyotard denomina *figura*: ese gesto en el que la imagen no es únicamente representación, sino que participa activamente en la constitución de lo real. La pintura, al proponer una reconstrucción afectiva de rostros au-

sentes (rostros modificados por el tiempo, por la pérdida, por el testimonio de quienes los recuerdan), no pretende documentar, sino hacer aparecer. En este sentido, el acto pictórico no ilustra, actúa.

Siguiendo a Lyotard, podríamos decir que esta imagen no se limita a señalar lo ausente, sino que lo convoca, y lo hace desde una tensión entre la imaginación y el testimonio, entre lo que se recuerda y lo que ya no puede evocarse con nitidez. Este acto se inscribe en la dimensión de lo relacional: necesita del otro para activarse.

Así, lo figural en esta imagen pictórica no está sólo en el rostro representado, sino en la operación misma de hacerlo emerger desde el olvido, de proponer una

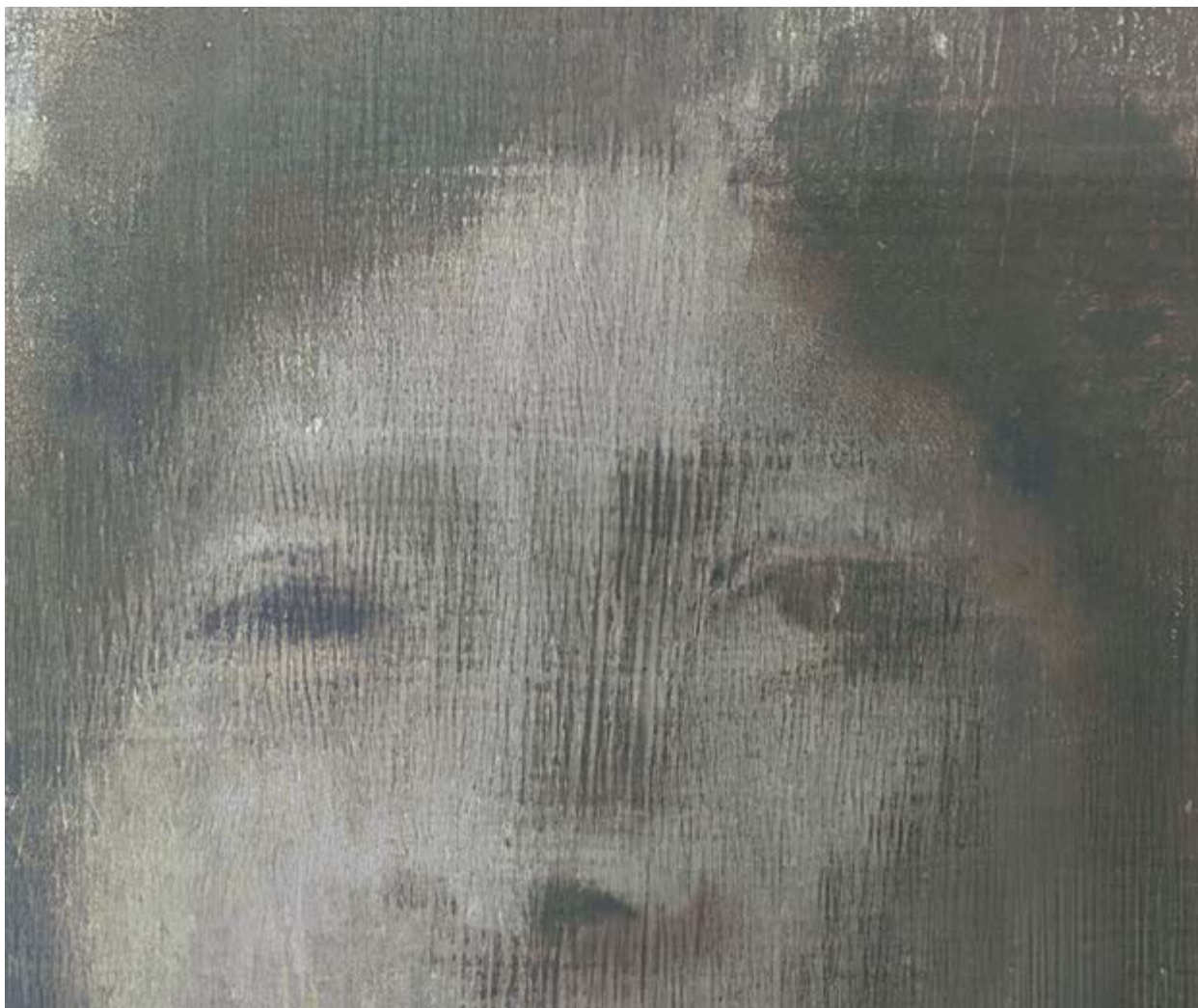


Figura 4 *En búsqueda*, México. Fotografía de la autora.

nueva forma de presencia para quienes han sido sustraídos del espacio público y de la historia oficial. Este tipo de imagen, que convoca el afecto, que se construye a partir del otro y para el otro, pone en juego una potencia política y poética. La pintura deviene en gesto de resistencia, de cuidado y de memoria encarnada.

No se trata de reproducir un rostro, sino de sostenerlo en su condición fragmentaria, en su tránsito entre el recuerdo y el deseo de reencuentro. Esta imagen inconclusa, frágil, suspendida en su devenir, puede pensarse —en términos de Haraway— también como una práctica situada donde el conocimiento no es neutral, sino encarnado, parcial y atravesado por relaciones afectivas y políticas. No sólo porque surge del contacto directo con los testimonios y los afectos de quienes siguen buscando a sus seres queridos, sino porque se ofrece a sí misma como un espacio hospitalario, como un territorio donde la presencia del otro es acogida sin imponerle una forma cerrada. Pintar así no es representar, sino hospedar lo que no se deja ver fácilmente: el dolor, el anhelo, el vacío, la esperanza.

La hospitalidad, entendida como disposición a recibir lo que llega sin previo control, encuentra en esta pintura su correlato visual. El rostro que no se define del todo, que no se clausura, no es una carencia: es una forma de apertura, una invitación a ser habitado por múltiples imaginaciones, por afectos que no buscan poseer sino acompañar. Esta imagen se sostiene como gesto de cuidado: no busca resolver la ausencia, sino sostenerla sin anularla, compartir su peso y su pregunta.

Desde esta perspectiva, lo *salvaje* en esta pintura no sólo tiene una potencia estética, sino también una potencia ética. En esta imagen, el “acto” de pintar deviene acto de responsabilidad: hacia quienes ya no están, pero también hacia quienes aún buscan, hacia los que recuerdan, hacia los que miran. En ese sentido, la imagen se convierte en una estrategia de sostener lo común, de preservar la memoria como espacio compartido tejido por muchas voces y muchas ausencias.

Esta forma de crear imágenes que no buscan decirlo todo, sino dejar que algo nos diga a nosotros, puede ser pensada como una epistemología del afecto: una manera de conocer no desde el dato o la evidencia, si-

no desde lo que toca, lo que vincula, lo que interpela. Una forma de conocimiento encarnado que afirma que la imagen también cuida, escucha y acoge. Aquí la pintura es una forma de sostener la presencia.

A manera de conclusión

En este trabajo se ha planteado una visión crítica en el análisis de imaginarios visuales en contextos que intersectan diversas formas de sometimiento, enfatizando las implicaciones de la dimensión afectiva y lo participativo en su abordaje. En las cuatro series descritas —*Paisaje imaginario visto a través de un dron*, *Matríztica*, *Sublimación* y *En búsqueda*— se reconocen resonancias con las nociones de lo figural y lo salvaje, en tanto permiten pensar la imagen no como una representación cerrada, sino como una potencia desestabilizadora capaz de abrir posibilidades de experiencia y comprensión. En cada una de ellas, la presencia de lo figural se manifiesta como una irrupción sensible que desafía los marcos establecidos del discurso.

En lugar de representar o explicar, estas obras buscan afectar, abrir, suscitar. La imagen del dron, tradicionalmente asociada al control y la vigilancia, es aquí desplazada hacia lo poético: permite ver desde una altura que no es de poder, sino de memoria y deseo, evocando cartografías afectivas que se desvanecen en la mezcla entre lo real y lo imaginado. Estas imágenes son *figura* en el sentido lyotardiano: no comunican, sino que revelan. Por otro lado, en *Matríztica*, el gesto de tomar la mano del otro, de dejar una huella en la arcilla, se convierte en un acto de presencia que resiste el olvido. Allí donde el discurso fracasa frente al dolor, al duelo y la fragilidad, aparece lo *salvaje*: ese residuo humano que no ha sido colonizado por la lógica ni por la norma. Lo *salvaje* es el tacto, la cercanía, la intimidad mínima que persiste en un mundo roto. Esta misma lógica atraviesa la serie *Sublimación*, donde los fragmentos de vidrio roto recogidos tras un acto violento son transformados en joya: figura de un estallido, resto que, sin dejar de ser herida, se vuelve también resguardo, forma de lo poético. En este gesto se encarna

una apuesta radical: sostener la presencia de lo no dicho, habitar lo quebrado y, desde ahí, nombrar una política de lo sensible. Por último, en la pieza *En búsqueda*, el recuerdo compartido de las madres de personas desaparecidas se presenta como modo de resistencia frente al dolor y frente al olvido.

Lo que acontece en estos trabajos no es una ilustración ni una explicación, sino una aparición: un gesto que brota desde aquello que no puede decirse del todo. La *figura*, en este sentido, no se acomoda al discurso, sino que lo resquebraja, dejando emerger el temblor, la vibración, el pulso de lo que está apenas por aparecer. Lo *salvaje*, por su parte, no remite a lo primitivo, sino a aquello que resiste a ser sometido por el sentido, que permanece latente en su fragilidad, sosteniendo una diferencia irreductible.

Lo
que
aún late
bajo la superficie.

Ese latido es el que intento sostener. Porque tal vez de eso se trate: de aprender a sostener la presencia, aunque sea fugaz, aunque sea esquiva. La presencia del otro, del dolor, de la memoria, de lo invisible. Sostenerla sin querer fijarla ni nombrarla del todo, sino acompañarla, darle forma aunque sea mínima, aunque tiemble.

Sostener la presencia, entonces, se vuelve un acto político y afectivo. Una forma de hacer espacio a lo invisible, de acompañar lo que persiste en los márgenes, de afirmar que incluso en lo mínimo —en lo que apenas brilla— hay todavía una potencia de sentido, de vínculo y de vida.

En este marco, el giro afectivo permite comprender la práctica artística como un espacio donde el contacto, la huella y el afecto configuran modos alternativos de relación con el otro, desplazando las lógicas de distancia, abstracción e instrumentalización que predominan en el contexto contemporáneo. Lejos de operar co-

mo meros registros, las obras activan una experiencia sensible en la que el vínculo se construye desde la proximidad, la memoria y la vulnerabilidad compartida. A la luz de las nociones de *figura* y *salvaje* en Lyotard, estas prácticas no buscan estabilizar el sentido ni representar de forma transparente la realidad, sino desbordar los marcos de inteligibilidad para dar lugar a apariciones que afectan, interrumpen y resisten.

En ese desbordamiento, el afecto se presenta como una potencia crítica: una forma de insistencia que, desde lo sensible, confronta las dinámicas de fragmentación, violencia e invisibilización, y abre la posibilidad de sostener la presencia del otro allí donde el orden dominante tiende a borrarla. Así, estas prácticas pueden pensarse —en diálogo con Didi-Huberman— como formas de persistencia: imágenes que, en su fragilidad, continúan emitiendo destellos. Como luciérnagas, no iluminan de manera total ni definitiva, pero en su intermitencia sostienen una luz mínima y obstinada que se resiste a la desaparición, haciendo del afecto un modo de memoria y de la memoria, una forma de resistencia. ●

Referencias

- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Casas, S. (2022). El concepto de *figura* en el pensamiento de Jean François Lyotard. *Arte, Política y Ontología*. Madrid: Enrahonar.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas* (trad. Juan Calatrava). Madrid: Abada.
- Foucault M. (1970). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores.
- Heller, A. (2004). *Teoría de los sentimientos*. México: Co-yoacán.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthulceno*. Bilbao: Consonni.
- Maturana, H. (2006). *Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano*. Chile: JC Saez Editor.
- Lyotard, J. F. (2017). *Discours, figure*. París: Klincksieck (original de 1971).