Heterotopía y subjetivación política: la disrupción del cuerpo femenino en las obras de Débora Arango y María Evelia Marmolejo

Amalia Susana Ordóñez Ortiz (2023739)

Trabajo de monografía para optar al título de Licenciada en Filosofía

Dirigido por
William Álvarez Ramírez
Profesor titular

Departamento de Filosofía
Universidad del Valle
Santiago de Cali
2026

Contenido

Introducción 5

Primer capítulo 8

El cuerpo como un problema filosófico y político 8

1.1. El cuerpo en Michel Foucault: relaciones de poder y resistencia 8

1.2. Heterotopía: el cuerpo como "espacio otro" 13

1.3. Subjetivación política y emancipación en Jacques Rancière 18

1.4. El cuerpo femenino como superficie de inscripción de poder y oposición 22

Segundo capítulo 27

Del disciplinamiento a la resistencia: configuraciones históricas del cuerpo femenino en Colombia del siglo XX 27

2.1. Genealogía del cuerpo femenino: discursos de poder en la configuración del cuerpo en el contexto colombiano 27

2.2. Resistencias y emergencias de nuevas subjetividades femeninas 32

2.3. Del cuerpo disciplinado al cuerpo expresivo: aperturas hacia el arte 38

Tercer capítulo 45

Estéticas disruptivas: el cuerpo femenino como heterotopía y espacio de subjetivación política 45

3.1. Arte feminista: modos de repensar el cuerpo femenino 45

3.2. Débora Arango: la transgresión pictórica y la denuncia del orden hegemónico 50

3.3. María Evelia Marmolejo: el cuerpo performativo como espacio político y simbólico 62

Conclusiones 71

Referencias bibliográficas 74

Webgrafía sobre las artistas 79

Agradecimientos

Agradecer es uno de los actos más amables y honestos que se puede tener con las personas que hacen parte de nuestra vida. Es por esto que esta monografía no hubiera sido posible sin la presencia constante de mis padres, Susana y Artemio, quienes con amor y dedicación hicieron todo lo posible por permitirme culminar satisfactoriamente este paso por la universidad. También agradezco a mi novio Juan Sebastián, quien me acompañó y escuchó atentamente; sus comentarios fueron de suma importancia para mí. Del mismo modo, me gustaría agradecer a mi director William Álvarez que, desde sus saberes y formación filosófica, me permitió trabajar con él y aprender muchas de las cosas que se encuentran plasmadas aquí. Por último, pero no menos importante, agradezco a mis amigos, a quienes les extiendo mi mayor gratitud por acompañarme y ser parte directa o indirecta de este proceso.

Resumen

Esta monografía analiza cómo el cuerpo femenino, entendido como un espacio atravesado por relaciones de poder, puede devenir en una heterotopía que posibilita procesos de subjetivación política en el contexto colombiano del siglo XX. A partir de los planteamientos de Michel Foucault sobre las relaciones poder, heterotopías y resistencia, y de las nociones de Jacques Rancière sobre el reparto de lo sensible y la emancipación, el trabajo sostiene que el cuerpo femenino, históricamente regulado por discursos religiosos, morales, médicos y educativos, alberga también las condiciones para su propia disputa y resignificación. Con este marco teórico, la investigación recorre la configuración histórica de la feminidad en Colombia, examina las primeras expresiones de resistencia femenina y analiza las prácticas artísticas de Débora Arango y María Evelia Marmolejo como heterotopías que interrumpen las representaciones dominantes de lo femenino y activan procesos de subjetivación política. El estudio concluye que, en un contexto profundamente conservador, la intervención estética constituyó una forma de resistencia encarnada y un espacio para la construcción de una subjetividad femenina propia.

Palabras clave: cuerpo femenino, heterotopía, subjetivación política, resistencia, arte feminista.

Introducción

El cuerpo femenino, a lo largo de la historia, ha fungido como uno de los principales espacios en los que se han instalado mecanismos de vigilancia y regulación sobre las mujeres, con el propósito de controlar no solo su vida pública, sino también su vida privada. Desde los discursos religiosos, morales y médicos hasta las normas educativas, los modos de ser de las mujeres han sido moldeados por dispositivos orientados a asegurar su docilidad, recato y una aparente "inferioridad" frente a su contraparte masculina. Asimismo, se ha construido un ideal de feminidad que establece cómo debe lucir, moverse y comportarse una mujer, produciendo una forma corporal socialmente aceptable que configura la manera en que las mujeres aprenden a percibir, mostrar y habitar su propio cuerpo. Al centrar la mirada en el contexto colombiano, se advierte que el país no fue ajeno a estas normas, representaciones y expectativas sociales que definieron el cuerpo femenino en clave de obediencia, sacrificio y servicio. En particular, durante buena parte del siglo XX, el estrecho vínculo entre el Estado, la Iglesia y las élites conservadoras contribuyó a consolidar un modelo de mujer abnegada que anulaba cualquier acto de autonomía y libertad, de modo que su existencia quedaba limitada al cumplimiento de funciones reproductivas, domésticas y afectivas.

No obstante, este panorama en torno al cuerpo femenino no es unívoco ni inamovible, pues concebirlo de este modo implicaría reducir tanto los cuerpos femeninos como los masculinos a objetos pasivos en los que únicamente se articulan dinámicas de dominación y control, sin dejar lugar alguno para la resistencia. Por esta razón, en la presente investigación resulta necesario recurrir a los planteamientos teóricos del filósofo francés Michel Foucault acerca del poder. Desde su perspectiva, el poder no se ejerce nunca de forma unilateral ni absoluta, sino que se despliega en un entramado de relaciones múltiples que se encadenan entre sí y atraviesan de manera sutil las prácticas y los vínculos sociales. De este modo, el poder no puede entenderse como una sustancia unitaria que somete de forma homogénea y total, sino, por el contrario, como un proceso dinámico del que emergen, de manera inherente, posibilidades de resistencia en los mismos puntos donde aquel se instala y actúa sobre los cuerpos. En este sentido, el concepto de heterotopía se torna fundamental. Al aplicarlo al cuerpo femenino, este aparece como un espacio-otro en el que la fragmentación de las relaciones de poder posibilita otras formas de ser, sentir y decir, permitiendo su desplazamiento y la desidentificación respecto de las funciones, capacidades y roles que les son atribuidos por el orden hegemónico.

En diálogo con este marco teórico, se incorporan también los aportes del filósofo Jacques Rancière, para quien estas transformaciones pueden comprenderse como procesos de subjetivación política que alteran las identidades y los roles previamente asignados a las mujeres por un orden dominante. Dicho orden determina quién puede aparecer en el espacio común, qué cuerpos pueden ser vistos y qué voces pueden ser escuchadas, y ha situado

históricamente a los hombres en una posición de privilegio frente a las mujeres. De este modo, los conceptos de emancipación y desidentificación se erigen también como nociones clave para pensar la posibilidad de sustraerse a esas identidades naturalizadas y abrir nuevos modos de aparición, de enunciación y de habitar el cuerpo, más allá de las funciones y los lugares que les habían sido impuestos. A partir de esta articulación entre Foucault y Rancière, el problema que orienta este trabajo se sitúa precisamente en la intersección de ambas perspectivas: ¿cómo puede el cuerpo femenino, siendo un espacio en el que históricamente se ha concentrado la dominación, devenir al mismo tiempo un espacio heterotópico desde el cual se produzcan procesos de subjetivación política en el contexto sociocultural colombiano del siglo XX?

A partir de este horizonte, el objetivo principal de este trabajo es analizar y exponer cómo el cuerpo femenino, entendido como un espacio atravesado por relaciones de poder dominantes desde la perspectiva de Michel Foucault, puede devenir en una heterotopía que resulta de un proceso de subjetivación política concebido en términos de Jacques Rancière. Este proceso se piensa aquí a partir de la experiencia de ser mujer y habitar un cuerpo femenino en el contexto sociocultural del siglo XX en Colombia, atendiendo de manera particular a la forma en que dichas tensiones se materializan en el campo artístico. En este sentido, el uso del arte en la investigación nos permite postularlo como un medio en el que existe la posibilidad de poner al cuerpo como tema y asunto principal, permitiendo que las artistas experimenten y tensionen todos aquellos gestos, afectos y modos concretos en los que las mujeres aparecen y son percibidas. De esta forma, el arte aquí se aborda como un espacio privilegiado de visibilidad, enunciación y disputa simbólica, en el que el cuerpo femenino deja de operar exclusivamente como objeto de representación para convertirse en un medio de expresión, resistencia y reconfiguración de las identidades impuestas. En virtud de esto, la monografía toma como referentes las pinturas de Débora Arango y los performances de María Evelia Marmolejo, en tanto prácticas artísticas que ponen el cuerpo en el centro de la escena y permiten observar cómo, a través de la imagen y la acción artística, se reconfiguran las fronteras de lo visible, lo decible y lo pensable respecto de lo femenino.

Este enfoque busca aportar, en primer lugar, una comprensión filosófica y política acerca del cuerpo femenino como un espacio donde no solo se inscriben dispositivos disciplinarios, sino donde también se configuran las fisuras que hacen posible la resistencia y la reapropiación del sentido de su propia subjetividad. En segundo lugar, pretende ampliar la discusión sobre el arte feminista en Colombia, mostrando cómo, en contextos sociales que van en contra vía de las libertades de las mujeres, se gestaron formas de intervención estética que desbordaron y cuestionaron los modelos tradicionales de feminidad. Finalmente, el cruce entre Foucault y Rancière permite pensar las obras de Débora Arango y María Evelia Marmolejo no solo como denuncias, sino como prácticas de subjetivación política que abren nuevas posibilidades de enunciación, reconocimiento y derecho para las mujeres. La

aproximación adoptada en este trabajo es fundamentalmente teórico-interpretativa, es decir, no se trata de reconstruir de manera exhaustiva la trayectoria histórica de las artistas ni de realizar un estudio de recepción, sino de analizar un conjunto de piezas seleccionadas a partir de las categorías foucaultianas de poder y heterotopía, así como de las nociones rancierianas de subjetivación política y emancipación en el marco del reparto de lo sensible.

La monografía se organiza en tres capítulos principales. En el primer capítulo se presenta el marco teórico, en el que se desarrollan las nociones de cuerpo, relaciones de poder, resistencia y heterotopía, así como las de reparto de lo sensible, subjetivación política y emancipación; el capítulo culmina con un apartado de síntesis que plantea la concepción paradójica del cuerpo femenino. El segundo capítulo aborda, de manera sucinta, los distintos discursos de poder (religioso, moral, médico y educativo) que influyeron en la configuración del cuerpo femenino en el contexto histórico y sociocultural colombiano del siglo XX. Asimismo, se exponen los primeros indicios de resistencia y emancipación femenina, a partir de figuras como Ofelia Uribe, para finalmente establecer la transición hacia el campo artístico como aparato de expresión y transformación. El tercer y último capítulo se centra, en primera instancia, en el análisis de las obras de Débora, destacando cómo sus desnudos convierten el cuerpo femenino en un lugar de denuncia y rebeldía; y, en segunda instancia, en el estudio de las performances de María Evelia como prácticas corporales radicales que tensionan los límites entre dolor, ritual y política. Por último, en las conclusiones se retoman los principales hallazgos del trabajo y se señalan tanto las limitaciones del estudio como posibles líneas de investigación futura.

Primer capítulo

El cuerpo como un problema filosófico y político

1.1. El cuerpo en Michel Foucault: relaciones de poder y resistencia

El modo en que se comprende el cuerpo en las obras de Michel Foucault suele ser entendido generalmente como un receptor pasivo de las operaciones del poder disciplinario; sin embargo, Foucault afirma que esta visión es una interpretación equivocada. Por ello, antes de profundizar en el concepto de cuerpo, debemos atender primero a su propuesta sobre la concepción de poder y las relaciones que este último establece. En este sentido, Foucault señala que, cuando pensamos y reflexionamos acerca de cómo se entiende y ejerce el poder, lo hacemos esencialmente a partir de una concepción jurídica, estatal y prohibitiva, es decir, como un conjunto de instituciones y aparatos que garantizan la sujeción de los ciudadanos en un Estado determinado (Foucault, 2011, p. 86). Esto es demostrado principalmente porque cotidianamente en el imaginario social las personas suelen formular preguntas como: dónde está el poder, quién lo detenta, qué reglas lo administran, cuál es el sistema de leyes que establece sobre el cuerpo social (Foucault, 1999, p. 238).

No obstante, para Foucault esta definición resulta totalmente ineficiente, ya que el poder ha demostrado que puede ejercerse de otras maneras, tal vez más precisas y eficaces, dentro de las sociedades occidentales. En esta medida, el filósofo francés propone la concepción de una tecnología del poder, que busca pasar de un tipo de poder discontinuo — como el que se presentaba en las sociedades de los siglos XVII y XVIII, donde el poder era único y se encontraba localizado en un punto como eje central, pero que debido al rápido desarrollo de las sociedades y a un número casi infinito de cosas, elementos, conductas y procesos terminaban por escapar a su alcance— a un nuevo tipo de control, continuo, atómico e individualizante (Foucault, 1999, p. 239; 242), haciendo que el poder deje de concebirse como algo que se posee para entenderlo como algo que funciona. Es decir que el poder ya no es una propiedad, ni una cierta potencia de la que algunos estarían dotados, como por ejemplo la figura del rey, sino como un conjunto de relaciones estratégicas que se producen en el entramado social. En este sentido, el poder no es unívoco ni homogéneo, ni se ejerce siempre de la misma manera, sino que constituye una red imbricada de relaciones dinámicas y complejas que atraviesan todas las prácticas sociales (Giraldo, 2006, p. 108). En otras palabras, Foucault lo describe como un poder que se ejerce y se reproduce constantemente en cada interacción, en cada vínculo entre sujetos, discursos y saberes. Esto implica que el poder se encuentra en todas partes, estableciendo relaciones móviles, heterogéneas, inestables, tensas y no igualitarias (Foucault, 2011, p. 88).

Todo este último punto es denominado por Foucault como *relaciones de poder*, las cuales son descritas por este como:

> En lo que pienso cuando hablo de relaciones de poder, quiero decir que, en las relaciones humanas, sean cuales fueren —ya se trate de comunicar verbalmente, como lo hacemos ahora, o de relaciones amorosas, institucionales o económicas—, el poder está siempre presente: quiero decir la relación en la que uno quiere intentar dirigir la conducta del otro. Se trata, por tanto, de relaciones que se pueden encontrar en diferentes niveles, bajo diferentes formas; tales relaciones de poder son móviles, es decir, se pueden modificar, no están dadas de una vez por todas (Foucault, 1999, p. 405).

Dicho de otro modo, las relaciones de poder son la forma en que Foucault expone que el poder no debe entenderse como una sustancia unitaria, sino como un entramado de relaciones múltiples que atraviesan de manera sutil todas las prácticas y vínculos sociales. Estas relaciones se encadenan unas con otras, se sostienen mutuamente y se propagan en distintos ámbitos, encontrando sus condiciones y apoyos en otras relaciones que, a su vez, contribuyen a su funcionamiento (Foucault, 2011, p. 89). Así, el poder se produce y se ejerce de manera constante, sin estar fijado definitivamente, conformando dispositivos y estrategias que obedecen a una cierta lógica histórica.

Ahora bien, después de esta breve explicación sobre la conceptualización del poder por parte de Foucault, conviene precisar una idea que probablemente surge cuando pensamos en el hecho de que el poder circule por todas partes: la creencia de que ello implica la imposibilidad de que exista cualquier resquicio o margen de resistencia por parte de las personas para oponerse al poder. Sin embargo, ocurre justo lo contrario. La propuesta foucaultiana, que entiende el poder como algo fluctuante y dinámico, muestra que en medio de todas estas redes siempre existe la resistencia, puesto que «donde hay poder, hay resistencia» (Foucault, 2011, p. 89). En este sentido, Foucault señala que no puede haber relaciones de poder si no es en la medida en que los sujetos son libres, pues incluso cuando la relación de poder se encuentra completamente desequilibrada, en la que una parte ejerce un dominio casi total sobre la otra, siempre subsiste la posibilidad de matarse, de matar al otro o de saltar por la ventana (Foucault, 1999, p. 405). Es decir, siempre hay un mínimo margen de libertad en quien está sometido, lo que impide que el poder se vuelva absoluto. De ahí que el filósofo francés aclare en una de sus entrevistas: «No se me puede atribuir la idea de que el poder es un sistema de dominación que lo controla todo y que no deja ningún espacio a la libertad» (Foucault, 1999, p. 406).

En consonancia con lo anterior, las relaciones de poder implican necesariamente una posibilidad de resistencia, ya que de lo contrario no se trataría de relaciones móviles,

reversibles e inestables que pueden transferirse de un sujeto a otro. No obstante, debe puntualizar que, así como las relaciones de poder conllevan a la posibilidad de la resistencia, esta también supone, de igual forma, una relación de poder. Puesto que la resistencia no es una sustancia y no es anterior al poder, sino que es coextensiva, móvil, inventiva y productiva como él. En otras palabras, la resistencia, desde que acontece, es adaptable al poder y, por ello, debe ser estratégica de la misma forma que lo es este. En palabras de Foucault (1994) «Es preciso que [tanto la resistencia] como el poder se organice, se coagule y se cimiente. Que vaya de abajo arriba, como él, y se distribuya estratégicamente» (p. 162). Esta dinámica permitiría que la resistencia opere de manera casi que simultánea con el poder, ya que emerge y se articula dentro de las mismas relaciones de poder, lo que posibilita que los individuos puedan organizarse y actuar colectivamente a partir de estas relaciones de poder que prevalecen entre ellos. Pese a ello, es necesario aclarar que Foucault diferencia la resistencia de una mera oposición binaria, antagónica al poder. Para él, la resistencia no es la imagen invertida del poder, sino que opera de maneras más complejas, dispersas y discontinuas. Como él mismo afirma*:* «Introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos» (Foucault, 2011, p. 89). De esta manera, podemos afirmar que la resistencia es un catalizador ineludible en toda relación de poder que, al mismo tiempo, constituye una fuerza creativa, disruptiva e imprevisible, a partir de la cual pueden emerger nuevos modos de vida en los grupos que buscan oponerse al poder. En suma, se trata de una forma de contrapoder que, por su propia naturaleza, nunca puede ser eliminada por completo.

Ahora sí, volviendo al asunto del cuerpo, es común también pensar que la manera en cómo Foucault aborda este tema es a partir de una concepción en donde el cuerpo se convierte en blanco de procesos tanto de castigos como disciplinarios, en el que este queda desamparado, a merced de la sujeción de un poder judicial o penitenciario. Tal como lo demuestra en textos como *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975). Sin embargo, en libros como *Microfísica del poder* (1978) y *Estética, ética y hermenéutica* (1999), el filósofo francés abre la posibilidad de pensar otros modos de existencia y nuevas posibilidades del cuerpo. De hecho, esta apertura conceptual permite encontrar similitudes y establecer un diálogo con autoras como Mabel Moraña, quien en su libro *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo* (2021) profundiza en la complejidad ontológica y simbólica del cuerpo al afirmar que: «El cuerpo es, por naturaleza, problemático» (Moraña, 2021, p. 10). Esta afirmación es precisa con lo que se venía afirmando de la mano de Foucault, puesto que el cuerpo –entendido no tanto como una mera materialidad o corporalidad, sino más bien como corporeidad– debido a su extrema capacidad de absorber y de ser permeable, se convierte en un cuerpo que es a la vez propio y ajeno, interior y exterior, individual y colectivo. Pero que, además, es un cuerpo que no se reduce a formas binarias, sino que posee la otra posibilidad –y las más problemática– de multiplicarse, de emitir y recibir significaciones que

no temen en ser contradictorias, sino que, por el contrario, se prestan para tensiones y superposiciones que fluyen en dinámicas vitales, líquidas e incesantes (Moraña, 2021, p. 10).

Esta naturaleza múltiple del cuerpo evidencia su inabarcable polivalencia. Su actitud cambiante nos revela que estamos llenos de paradojas, intrigas, sugerencias y sinsentidos que desatan un torbellino de juicios y connotaciones que nos conduce por el camino de nuestra propia exploración. Aun así, el cuerpo no está exento de la exteriorización en la que se desenvuelve, pues el mundo está en nosotros tanto como nosotros estamos en el mundo, en palabras de Merleau Ponty (1996): «El interior y el exterior son inseparables. El mundo está todo al interior y yo estoy todo al exterior de mí" (p. 416). Ahora bien, en esta relación también se interceptan una pluralidad de discursos, perspectivas teóricas, protocolos disciplinarios, metodologías y posicionamientos ideológicos que desafían y hacen tambalear nuestra "falsa" creencia de que tenemos una relación íntima y privada con nuestro cuerpo. Lo anterior lo podemos evidenciar cuando prestamos atención a nuestro comportamiento en relación con el entorno, pues en la medida en que estamos inscritos en una sociedad y cultura que regulan desde la concepción –e incluso antes– las normas de la sexualidad y la reproducción, por mencionar un ejemplo. De manera particular, esta dinámica se manifiesta en el cuerpo femenino, donde prácticas como el disciplinamiento corporal o la imposición de cánones estéticos define qué cuerpos son "aceptables", la regulación menstrual que ha servido históricamente como mecanismo de exclusión social, y el control institucional sobre la reproducción y la maternidad, muestran cómo el poder social opera de manera específica sobre los cuerpos de las mujeres. Así, aquella intimidad que se creía tan propia y subjetiva se rompe, revelando que nuestro cuerpo siempre ha estado expuesto a las dinámicas de la sociedad y se halla en la posibilidad de convertirse en un cuerpo adiestrado, educado, controlado, reprimido, administrado y hasta desechado (Moraña, 2021, p. 11).

Con todo, nuestro cuerpo no solo es el escenario en el que se manifiestan las políticas de la sociedad y la cultura, sino que también se encuentra en una constante relación con los otros, es decir, el cuerpo es una suerte de espacio en donde se entrelaza con los demás cuerpos humanos, con lo viviente y con las otras cosas. El cuerpo está inmediatamente abierto al cuerpo de los demás, o si se prefiere pensarlo de otro modo, está instalado en el cuerpo ajeno, así como el otro habita en el nuestro a través de los sentidos (Ferrada, 2019, p. 161). Es por lo que:

> El cuerpo es el lugar donde el otro me encuentra, el espacio de los rituales, del amor, la belleza, la racialización, las prácticas sexuales, la enfermedad, la privación, la violencia, la monstruosidad, la experiencia mística, el placer, la tortura, la reproducción y la muerte. (Moraña, 2021, p. 13)

De ahí que, aunque se afirme que el cuerpo está coaccionado, no se desconoce que es nuestro,

como también nosotros somos suyos y de los demás, pues no hay cuerpo sin otros. Conocemos nuestra individualidad a través del otro porque nos sentimos a nosotros mismos en tanto que percibimos desde afuera un contacto externo con los demás cuerpos. Es decir, que somos capaces de reconocer el cuerpo del otro y el nuestro en una relación que puede ser comprendida como una comunión corporal.

En virtud de esto, podemos decir que el cuerpo se encuentra atravesado y condicionado por relaciones de poder que se manifiestan en cualquier momento de nuestra vida. La dimensión relacional que plantea Moraña permite inscribir el cuerpo en un entramado histórico, social y político, subrayando así que este no está escindido de su entorno. Desde esta perspectiva, se puede comprender cómo el poder se incardina en el interior de los cuerpos, ejerciendo una vigilancia y transformación permanentes: actúa aún antes de nacer y se prolonga más allá de la muerte, controla la voluntad y el pensamiento en un proceso intenso y extenso de normalización en el que los individuos son enumerados y controlados (Giraldo, 2006, p. 109). En este sentido, resulta necesario abordar el cuerpo no solo como punto de encuentro intersubjetivo, sino como entidad atravesada por tecnologías de poder que inciden en su configuración.

Así que, con esta otra dimensión del cuerpo planteada, no podemos reducir su comprensión a una posición meramente pasiva y sometida a mecanismos de vigilancia y control, pues ello desconocería la complejidad en la que el cuerpo se desenvuelve y de la cual depende para su desarrollo subjetivo y social. En virtud de ello, resulta necesario reconocer que el cuerpo, como lugar donde confluyen relaciones de poder múltiples y heterogéneas, no solo es objeto de dominación, sino también escenario de resistencias y de ajustes singulares de existencia (Franco, 2019, p. 256). Un claro ejemplo aparece en el cuerpo femenino, cuando el arte lo convierte en espacio de resistencia, exponiendo la violencia de género, la imposición de roles reproductivos y las sanciones sociales que se ejercen contra las mujeres. Desde esta perspectiva, el planteamiento de Foucault permite comprender que, allí donde el poder circula, surgen simultáneamente oportunidades de transformación, apropiación y cuestionamiento de las normas que definen, regulan y controlan los cuerpos.

En este sentido, estas maneras de existir del cuerpo nos indican que este puede ser configurado a partir de una cierta espacialidad, desde la cual el cuerpo no se fije de modo inequívoco y absoluto, sino que, en el proceso de constitución de ese espacio, se genere una condición de excepción (Franco, 2019, p. 257). Es decir, por más que el poder intente definir rígidamente las coordenadas de inteligibilidad de los sujetos, su propia complejidad y las resistencias que moviliza, impiden que esa fijación sea total. Siempre hay un remanente, un afuera constitutivo que se resiste a ser capturado del todo. En virtud de esta condición por parte del cuerpo podemos otorgarle también una *condición heterotópica*, ya que en tanto es atravesado por las relaciones de poder, este también abre potencialidades para la agencia, la

resignificación y la subversión de las normas que regulan qué cuerpos o sujetos pueden aparecer y de qué manera en el espacio social.

Es así como llegamos a uno de los puntos cruciales en el trabajo, pues entender el cuerpo desde una condición heterotópica o como espacio heterotópico desde el que se puede realizar un contrapoder o resistencia a todo aquello que sea impuesto nos permite entender las siguientes líneas de Foucault:

> Nos enfrentamos a puntos de resistencia […] abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreductibles. Así como la red de las relaciones de poder concluye por construir un espejo tejido que atraviesa los aparatos y las instituciones sin localizarse exactamente en ellos, así también la formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales. (Foucault, 2011, p. 90-91)

Esto significa que el cuerpo, entendido como espacialidad medida por el ejercicio de poder y de la transformación, puede concebirse como un lugar con la capacidad de contradecir y desafiar los espacios y tiempos convencionales de la sociedad, al igual que lo hacen las heterotopías. Por ello, a partir de lo expuesto hasta aquí, resulta pertinente ampliar la investigación para precisar en qué consisten las heterotopías y por qué el cuerpo adquiere una condición heterotópica desde la cual emergen nuevas maneras de relacionarse con una sociedad que, a través de las relaciones de poder, configura nuestra subjetividad.

1.2. Heterotopía: el cuerpo como "espacio otro"

Para comprender cómo el cuerpo humano puede ser entendido como un espacio desde el cual es posible el surgimiento de otros modos de identificarse o nuevas identidades [1]diferentes a las establecidas, es esencial abordar el concepto de heterotopía, planteado por primera vez por Michel Foucault en su conferencia *Los Espacios Otros* (1967), texto que posteriormente formaría parte del libro *Cuerpo utópico. Las heterotopías* (2009). En este ensayo, Foucault define las heterotopías como lugares reales o efectivos que ejercen la

[1] Con identidades me refiero a aquellas dimensiones que configuran y caracterizan a las personas dentro de una sociedad, permitiendo su reconocimiento y diferenciación en función de ciertas pertenencias simbólicas, sociales o culturales. En este sentido, aludo a su subjetividad, entendida como una construcción histórica y relacional que se forma en el cruce entre experiencias personales, discursos normativos y estructuras de poder.

función de ser *contra-emplazamientos*[2] en los que se suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de las relaciones que se pueden encontrar en el interior de la cultura hegemónica de una sociedad (Foucault, 2010, p. 69-70). Es decir, las heterotopías son aquellos espacios diferentes en donde se revelan, reorganizan o reconfiguran las relaciones de poder, los saberes y los modos de habitar el mundo. Pero antes de explorar de manera específica cómo esta categoría puede pensarse en relación con el cuerpo, resulta pertinente profundizar en las características que, según Foucault, definen a las heterotopías: su condición de espacios reales que, no obstante, se sitúan fuera de todos los lugares habituales, su capacidad de reflejar e impugnar el orden dominante, y su función de reorganizar las coordenadas simbólicas de la experiencia social. Estas propiedades permiten comprender por qué ciertos lugares —como hospitales, cementerios, prostíbulos o cárceles— cumplen una función heterotópica y por qué dicha noción puede ser productivamente extrapolada al cuerpo, entendido no sólo como una realidad material, sino también como un espacio simbólico en el que se disputan los sentidos y las posibilidades de existencia.

Ahora bien, teniendo en cuenta la definición que nos brinda Foucault sobre las heterotopías, podemos afirmar que estos contra-espacios se configuran a partir de relaciones fracturadas dentro del sistema; es decir, en ellos se interrelacionan elementos que, dentro de una lógica social hegemónica, resultarían imposibles de articular. Esta característica hace que, en la creación e inmersión de espacios heterotópicos, se generen puentes entre estructuras excluyentes, posibilitando la constitución de otras formas de ser, de habitar el mundo y de hablar sobre él (Toro, 2008, p. 55). En suma, la heterotopía tiene lugar precisamente en los márgenes que han sido excluidos por cualquier sistema social dominante, pero conserva la capacidad de tomar elementos del mismo sistema para resignificarlos y producir nuevas maneras de darse en el mundo.

Corresponde ahora exponer dos cuestiones importantes. La primera es que, históricamente, las heterotopías han sido vistas de manera negativa, ya que suelen situarse en los márgenes de un sistema social con el propósito de evidenciar su poder o de aplicar reglas extremas de control, como ocurre con los psiquiátricos o en el panóptico que Foucault analiza en su libro *Vigilar y castigar*. No obstante, estas heterotopías también pueden entenderse en un sentido positivo, pues al situarse fuera de una lógica sistemática, abren la posibilidad de experimentar nuevas formas de existencia, e incluso de libertad. De ahí que, pese a todo el poder que las atraviesa, sea igualmente relevante destacar la presencia constante de la resistencia que coexiste junto con el poder en su interior. El segundo aspecto que considerar, estrechamente vinculado con el anterior, se relaciona con la propia definición de

[2] Los emplazamientos reales son todos aquellos espacios físicos y simbólicos que configuran el orden espacial con miras a formar una sociedad hegemónica. Es decir que son lugares que tienen una función normativa: clasifican, ordenan, controlan y normalizan a los sujetos.

heterotopía. Su característica inherente de contradecir los demás emplazamientos y escapar de ellos para configurar otros espacios localizables —como ciertas arquitecturas urbanas o formaciones culturales— no se restringe únicamente a este tipo de lugares físicos, sino que también puede extenderse a la creación de espacios simbólicos como la literatura, la fotografía, el cine, el arte plástico o el performance. Por esta razón, resulta necesario establecer una relación más precisa entre el cuerpo y el espacio, a fin de fundamentar su condición heterotópica.

Para fortalecer esta relación del cuerpo como espacialidad, volveré a traer a colación a Mabel Moraña, quien sostiene que el lugar que los cuerpos ocupan en el espacio está estrechamente relacionado con la posición que ocupan dentro de las relaciones de poder en una época determinada. Así, el espacio y el cuerpo conforman y expresan una compleja red desde la cual se manifiestan relaciones de dominación y subordinación, pero también de solidaridad y cooperación. En este sentido, tanto el cuerpo como el espacio se comienzan a entremezclar y, por ello, es posible hablar de tres dimensiones propuestas por Moraña acerca de la relación de la materialidad corporal con el espacio. La primera es *el lugar que el cuerpo ocupa en el mundo o en la sociedad en la que se encuentra*; esto se refiere a la ubicación física y social que ocupa el cuerpo dentro de las jerarquías sociales, espacios físicos y contextos culturales específicos. La segunda dimensión concibe *el cuerpo mismo como superficie o "territorio" en el que se inscriben indicios de identidad*; aquí, el cuerpo se entiende como un lienzo donde se registran y manifiestan los diferentes signos socioculturales e históricos que constituyen la identidad. Y la tercera dimensión considera *el cuerpo como una delimitación del espacio interior, o sea, como corporeización de nuestra subjetividad*; en este caso, el cuerpo se interpreta como la expresión física de nuestra parte interna —pensamientos, emociones, sensaciones— proyectadas hacia el exterior. (Moraña, 2021, p. 47).

Así pues, si aceptamos que el espacio no es un mero vacío, sino un entramado de relaciones, tensiones y sentidos, el cuerpo puede ser pensado también como espacio en tanto lugar donde se cruzan y encarnan dinámicas culturales y subjetivas. Por un lado, el cuerpo recibe inscripciones históricas, políticas y sociales que lo configuran como territorio de identificación y diferencia. Por otro lado, es el vehículo mediante el cual la interioridad se manifiesta, proyectando nuestros sentires hacia el mundo. Esta doble condición –ser soporte de marcas externas y expresión de experiencias internas– rompe con la visión del cuerpo como objeto pasivo y lo revela como un espacio vivo, atravesado por fuerzas que lo producen y por voluntades que buscan afirmarse. En este sentido, entender el cuerpo como espacio implica reconocer su papel activo en la constitución de subjetividades, identidades y modos de estar en el mundo.

Ciertamente, Foucault también nos ofrece una perspectiva convergente respecto a cómo el cuerpo deja de ser concebido como un receptáculo pasivo del poder normalizado para

devenir en un espacio activo de agenciamiento y resistencia. En lugar de ser simplemente objeto de regulación, el cuerpo comienza a jugar un papel decisivo en la producción de subjetividades y en la reorganización de los modos de vida. En palabras del filósofo francés:

> Desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor. Y de golpe, aquello que hacía al poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado... El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo. (Foucault, 2019, p. 168)

Esta afirmación de Foucault permite comprender que el cuerpo, lejos de ser un elemento neutro o meramente biológico, se convierte en el lugar donde se disputa el poder, pero también donde emergen posibilidades de resistencia y resignificación. Mabel Moraña señala cómo la exposición del cuerpo al poder se institucionaliza en normativas que regulan conductas, valores y modos de ser, articulando subjetividades que deben insertarse en el tejido social (Moraña, 2021, p. 42). Por ejemplo, en América Latina, la ilusión de neutralidad se desvela cuando las cuestiones de género y sexualidad se politizan: el aborto se convierte en un asunto de salud pública y de agendas partidistas, mientras que las víctimas de violencia sexual son tratadas como “casos” o “accidentes sociales” pasivos, sin profundizar en las causas estructurales de la dominación y la desprotección de género. De este modo, el cuerpo femenino aparece cosificado, politizado y utilizado como ejemplo para la defensa de políticas públicas, sin reconocer las luchas que las mujeres han emprendido para construir sus propias agendas de reivindicación. En este marco, la construcción de la identidad implica también una dimensión simbólica en la que se entrelazan signos culturales, diferencias sociales y formas de relación entre los cuerpos, revelando una espacialidad particular desde la cual surgen nuevas interpretaciones del cuerpo social. Como advierte Moraña a través de Marc Augé:

> El cuerpo humano es un espacio, un espacio habitado en el que las relaciones de identidad y alteridad no cesan de desempeñar un papel importante [...] Del cuerpo al territorio, del territorio al cuerpo, se afirma toda una concepción del lugar antropológico: del lugar en el que se intentan instalar las señas de identidad, de la relación y de la historia. (Moraña, 2021, p. 43)

No obstante, este carácter simbólicamente denso del cuerpo no garantiza su reconocimiento en dignidad o protección frente a la violencia. Aunque los discursos públicos, científicos y políticos lo posicionan como central, en la práctica proliferan tecnologías diseñadas para su eliminación masiva. El caso de los "falsos positivos" en Colombia evidencia esta tensión: entre 2002 y 2008, la fuerza pública ejecutó al menos 6.402 civiles presentándolos como

combatientes muertos en una política de seguridad que premiaba las "bajas en combate". Estas ejecuciones fueron perpetradas con sofisticación: implicaban planeación cuidadosa, distribución de funciones en estructura de mando, complicidades con paramilitares y civiles, y colaboración de funcionarios estatales (Fiscalía, Justicia Penal Militar, Medicina Legal) para encubrirlas (Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición [CEV], 2022, p. 131). No se trató de hechos aislados sino de una maquinaria criminal organizada. Lo revelador es la transformación simbólica del cuerpo: el Estado no solo asesinó civiles inocentes, sino que ejecutó una reconfiguración radical que negó retroactivamente su condición de cuerpos humanos cuya muerte importa. Fueron extraídos del orden de lo reconocible y del duelo para funcionar como trofeos de guerra, signos vaciados de humanidad que sostenían la ilusión de eficacia militar. Esta contradicción —entre la centralidad discursiva del cuerpo y su vulnerabilidad ante las tecnologías del poder— muestra que el cuerpo es simultáneamente lugar de reconocimiento y territorio de exclusión y aniquilación. Cada cuerpo existe inscrito en una red de interacciones, imposiciones y resistencias, regulaciones y transgresiones, revelando su condición simultánea de sujeción y agencia (Moraña, 2021, p. 13).

Así, la paradoja que se evidencia entre la exaltación del cuerpo y su aniquilación biopolítica confirma que este no puede pensarse exclusivamente como un objeto pasivo sometido a la violencia normativa. Al contrario, esa misma condición contradictoria abre un campo de posibilidades desde el cual el cuerpo puede devenir en un espacio de tensión creativa desde el cual surjan distintas maneras de construirse ante el mundo. En este sentido, resulta pertinente concebirlo como un territorio heterotópico que, aún atravesado por relaciones de dominación, es capaz de albergar prácticas de resistencia, desidentificación y reapropiación simbólica. Con esto claro, podemos afirmar que el cuerpo se constituirá en una suerte de heterotopía ambulante, un lugar de resistencia y creación de espacialidades y temporalidades alternativas, que impugnan las cartografías, cronologías y normativas hegemónicas. Pero no solo esto, sino también tiene la posibilidad de exceder la sujeción y de ser otros sujetos, es decir, configurar otras utopías, otros espacios, otras identidades. Siempre existe la posibilidad de des-identificación, de des-subjetivación, aunque sea para volver a configurar una identidad y una subjetividad (Franco, 2019, p. 262). Como bien señala Foucault (1982), esta espacialidad ambigua del cuerpo es irreductible, pues «para la experiencia del hombre, se da un cuerpo que es su cuerpo —fragmento de espacio ambiguo, cuya espacialidad propia e irreductible se articula, sin embargo, sobre el espacio de las cosas» (p. 306).

Con esto claro, considero necesario dirigir ahora la atención hacia cómo, a partir de la condición espacial y heterotópica del cuerpo, se pueden configuran los espacios en los que este comúnmente se mueve; pero, además, la manera en que este mismo cuerpo tiene la posibilidad de subvertir las identidades que social y culturalmente se le han asociado. Así

pues, para fundamentar esta búsqueda particular de des-identificación, reconocimiento y construcción identitaria podemos traer a colación al filósofo Jacques Rancière, el cual mediante el concepto de subjetivación política nos permite comprender estos procesos y dinámicas en las que se encuentra el cuerpo frente a su subjetividad.

1.3. Subjetivación política y emancipación en Jacques Rancière

En su libro *El Desacuerdo: Política y Filosofía* (1995), Jacques Rancière desarrolla una cartografía conceptual sobre lo que significa la política. En este texto, el filósofo propone algo muy interesante que consiste en redefinir el concepto de *política* en contraste con lo que se denomina la *policía.* De forma que esta reconceptualización y distinción permiten situar el concepto de desacuerdo como el escenario fundamental donde se manifiesta la política en su sentido más propio. No obstante, para fines de la investigación me centraré especialmente en las dinámicas y concepciones que tienen lugar antes del desacuerdo, entendidas como los procesos y tensiones que preparan su irrupción al visibilizar un daño particular. Ya que son en estos intervalos-brechas o espacios heterotópicos donde el cuerpo encuentra la posibilidad de experimentar procesos de subjetivación política. Dicho esto, resulta ahora necesario pasar a comprender las nociones de política y policía planteadas por Rancière.

Para Rancière, la reformulación del concepto de policía se fundamenta en el significado tradicionalmente atribuido a la política. Esta se entiende como el conjunto de procesos mediante los cuales se llevan a cabo la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización del poder, la distribución de lugares y funciones, y los sistemas de legitimación de dicha distribución (Rancière, 1996, p. 43). Así, el concepto que entendemos cotidianamente como política, junto con su sistema de legitimaciones, se transforma y pasa a ser denominado por Rancière como *policía*. El filósofo sostiene esta idea porque entiende la policía, en esencia, como la ley, de la cual derivan dinámicas y comportamientos que construyen y consolidan una lógica hegemónica y normativa en la sociedad. Esta lógica define la configuración social dominante y, junto con ella, la exclusión o invisibilidad de ciertas partes. En consecuencia, esta lógica se manifiesta a través del reconocimiento o anulación de determinados grupos poblacionales dentro de la sociedad organizada bajo este orden policial. Entre estos grupos se encuentran el proletariado, la comunidad LGBTIQ+, las mujeres, las personas racializadas, entre otros. En este sentido, como afirma Rancière (1996): «la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir» (p. 44). Así pues, este orden legal-policial, que también podemos llamar como el r*eparto de lo sensible*[3], establece las

[3] «Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma

condiciones de visibilidad y participación, determinando qué y quiénes forman parte del espacio público de manera legítima.

Por otra parte, Rancière nos dice que debemos reservar el nombre de política a una actividad bien determinada y antagónica a la mencionada. Para él, la actividad política es aquella que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar. En otras palabras, hace visible lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar y hace oír como discurso lo que antes solo se percibía como ruido (Rancière, 1996, p. 45). En virtud de esto, el concepto de política de Rancière se manifiesta en la acción de ruptura del reparto de lo sensible, configuración que define las partes y sus ausencias. Esta ruptura opera mediante la irrupción de una parte que, por definición, no tiene lugar reconocido en dicho orden: la parte de los que no tienen parte. A partir de esta lógica ranceriana, es posible analizar el acceso al voto femenino en Colombia en 1954 como un momento paradigmático de reconfiguración política. Este hito no solo amplió los derechos ciudadanos de las mujeres, sino que visibilizó a un grupo históricamente excluido del reparto de lo sensible, cuestionando y transformando sus fronteras. El acceso al voto fue el resultado de décadas de lucha feminista y sufragista que confrontó la lógica policial de exclusión. Este tipo de acciones, en las que se confronta la lógica policial a partir de un principio heterogéneo —como el de la igualdad de cualquier parlante con cualquier otro parlante, una hipótesis práctica que invoca la voz de quienes el orden policial había reducido a mero ruido—, operaron como irrupción de la parte que no tenía parte. Al otorgar a las mujeres colombianas el reconocimiento y el derecho a elegir y ser elegidas, se materializó una ruptura en las divisiones que delimitaban la existencia política de un grupo en particular. Esta acción ejemplifica precisamente lo que Rancière identifica como momentos políticos: instancias en las que se deshacen las particiones de lo sensible que definen los lugares, espacios, tiempos y funciones de una sociedad.

En síntesis, las propuestas conceptuales de Rancière sostienen que el orden policial no hace referencia a las fuerzas de seguridad estatal, sino a un sistema de organización social que determina qué es visible e invisible, qué se puede decir y qué debe permanecer en silencio, quién tiene derecho a hablar y quién debe callar; de ahí que, la sociedad se organice de determinada manera que permita tener el control, tanto espacial como subjetivo, sobre las personas. En cuanto a la política, Rancière la reconceptualiza y nos indica que es una noción que no está ligada únicamente a los procesos del Estado, sino que surge del encuentro entre la lógica policial y la lógica igualitaria. Como afirma el filósofo: «(...) Así pues, ninguna cosa es por sí misma política. Pero cualquiera puede llegar a serlo si da lugar al encuentro de las dos lógicas» (Rancière, 1996, p. 48). Esto significa que la política no posee objetos o

en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto». (Rancière, 2014, p. 19)

cuestiones exclusivas, pues lo que constituye su carácter es la forma en que una acción inscribe la verificación de la igualdad en la institución por medio de un litigio, es decir, en la disputa pública que enfrenta la lógica heterogénea de la igualdad con la lógica de la desigualdad naturalizada (lógica policial). Esa forma adopta la ruptura del reparto de lo sensible mediante la irrupción de la parte de los que no tienen parte, aquellos a quienes el orden policial niega voz y reconocimiento, obligando al sistema a reconocerlos como iguales y redefiniendo así los límites de la comunidad política.

En este sentido, para Rancière la política debe entenderse en clave de subjetivación política más que de instituciones, pues es esta la actividad que visibiliza y reconoce a quienes han estado sistemáticamente excluidos por la lógica policial. La subjetivación, entonces, puede definirse como el proceso mediante el cual emergen nuevos sujetos políticos y formas inéditas de enunciación en un campo de experiencia determinado. Antes del acontecimiento político, los actores respondían a los roles asignados por el orden policial pues este mismo también produce sus propios procesos de subjetivación que naturalizan la distribución de lugares y funciones —ya sean profesionales, étnicas, de género o epistémicas— a través de instituciones como la familia, la escuela o el trabajo, consolidando así el reparto de lo sensible como algo dado y natural (Bonilla, 2018, p. 61). Sin embargo, con la irrupción de la *subjetivación política* aparece una nueva instancia—un individuo o colectivo hasta ese momento sin voz ni lugar—que redefine las reglas de visibilidad y participación. Este proceso, podemos decir, produce un modo de existencia social que multiplica los campos de experiencia y abarca toda una configuración histórica que antes no era contemplada por la lógica policial. Tal como afirma Rancière (1996): «La subjetivación política produce una multiplicidad que no estaba dada en la constitución policial de la comunidad, una multiplicidad cuya cuenta se postula como contradictoria con la lógica policial» (p. 52).

Así pues, podemos afirmar que la subjetivación política es el proceso que permite la des-identificación de aquellos cuerpos cuya identidad ha sido definida y naturalizada a través de un reparto de lo sensible que obedece a los valores y el orden de la lógica policial y dominante en una sociedad. Esta acción política se puede ver como una crítica y un "salirse" de este tipo de orden, pues pone en entredicho la repartición de lo sensible y los modos y nombres de la identificación instaurados dentro de los lugares y funciones asignados. De este modo, el cuerpo se convierte en una brecha o espacio heterotópico donde se interrumpe la naturalización de su lugar para abrir un espacio donde cualquiera puede contarse, constituyendo una cuenta de los incontados y una relación entre una parte y una ausencia de otra (Rancière, 1996, p. 53). Además de ello, los lugares que configuran los cuerpos excluidos no solo se limitan a organizarse con el fin de insertarse dentro del tejido social, sino que también buscan dotarse y reconocerse a través de la construcción activa de nuevas identidades diferentes a las impuestas.

Esto último deriva en que este "salirse" o ruptura que la subjetivación política introduce con la aparición de sujetos-otros recortan el campo de experiencia que otorgaba a cada uno su identidad y su parte. De este modo, deshace y recompone las relaciones entre los modos de hacer, de ser y de decir que estructuran la organización sensible de la comunidad; reconfigura las conexiones entre los espacios donde se lleva a cabo determinada actividad y aquellos donde se realiza otra, así como entre las capacidades asociadas a tal quehacer y las exigidas por otros (Rancière, 1996, p. 58). De suerte que se abre la posibilidad de forjar un lenguaje y valores capaces de subvertir la pretendida universalidad de los sistemas de legitimación del orden policial. En otros términos, y para ser más claros, la subjetivación política tiene la capacidad de producir aquellos escenarios polémicos o paradójicos que hacen ver la contradicción de dos lógicas a la par que postula existencias que son al mismo tiempo inexistentes.

En relación con lo anterior, podemos decir que, si bien es cierto que la subjetivación política posibilita una nueva distribución de los cuerpos en sociedad y de las capacidades atribuidas a esos cuerpos, esto no queda limitado a dicha dinámica, sino que también puede entenderse como un proceso de emancipación por parte de los sujetos, en la medida en que transforma su posición y modo de participación en el campo político. De este modo, la multiplicidad de estrategias y formas de intervención de las prácticas emancipatorias pueden desplegarse en disensos imperceptibles, desacuerdos manifiestos, antagonismos, fricciones, formas de negociación; en las prácticas cotidianas de sí y en escenificaciones eventuales que quiebran el tiempo de la cotidianidad (Quintana, 2020, p. 66). Esto implica que la emancipación no se da en la simple exteriorización de la lógica policial, sino que, de hecho, es a partir de sus desestabilizaciones, torsiones, desdoblamientos y alteraciones que se encuentran aquellos espacios que permiten a los cuerpos experimentar fugas, reconfiguraciones y transformaciones en relación con los sentidos y percepciones que se imponen a través del reparto de lo sensible.

A partir de Quintana (2020), podemos considerar que el pensamiento de Rancière concibe la emancipación como una ruptura con la *corporeidad* impuesta por un universo perceptivo determinado. Así, en el caso de las mujeres, su cuerpo ha sido definido y limitado por un reparto de lo sensible que dicta sus capacidades e incapacidades y fija sus modos de ser. Por ello, la emancipación consiste, ante todo, en romper con esa corporeidad asignada y experimentar el cuerpo desde otro universo sensible. Este cambio se expresa en prácticas de *reflexividad corporal* que generan nuevas formas de percibir el mundo, de ser afectados por él y de evaluarlo (p. 34). En otras palabras, la emancipación es un proceso que se despliega a través de *tomas de conciencia siempre afectivas y corporales.* La emancipación, en este sentido, no solo transforma la relación con el propio cuerpo, sino que también desestabiliza los marcos hegemónicos que buscan fijar la identidad. De este modo, el cuerpo deja de ser un lugar de subordinación para convertirse en un espacio de creación, resistencia y apertura

hacia otros modos posibles de existencia.

Un caso que ilustra lo anterior es el de Flora Tristán, quien ejemplifica este proceso en su diario *Tour de France* (1844). Quien tras la publicación de su libro *Unión Obrera* (1843), recorrió fábricas y asambleas obreras en Lyon, Marsella y Toulon con el propósito de incluir a las mujeres en la organización sindical. Al tomar la palabra en espacios hasta entonces reservados a los varones, su cuerpo femenino —marcado por la doble condición de obrera y mujer separada— se convirtió en un sujeto de enunciación política que visibilizaba la opresión específica de las trabajadoras: explotadas por el capital y, al mismo tiempo, subordinadas dentro del propio movimiento obrero. Esta práctica, que podemos denominar *reflexividad corporal*, permitió que las trabajadoras textiles y domésticas comenzaran a reconocerse no solo como víctimas, sino como agentes de transformación social capaces de organizarse y luchar por sus derechos laborales y civiles. Además de ello, Tristán no solo se limitó a reivindicar el reconocimiento de las mujeres en el ámbito laboral, sino que también cuestionó la construcción misma de su subjetividad, al señalar que los usos, las costumbres y las instituciones las habían convertido en objetos de intercambio y mercancías. En este mismo sentido, también habló contra el matrimonio, la prostitución y defendió el derecho al divorcio (Valdés, 2021, p. 93). Con ello, Tristán convocaba a las mujeres a repensarse a sí mismas y a confrontar críticamente los roles que la sociedad les había impuesto.

El caso de Flora Tristán ejemplifica una de las múltiples instancias históricas en las que las mujeres —como grupo social— fueron situadas en identidades impuestas que las relegaban a una posición de inferioridad frente a los hombres. Este hecho puede entenderse, desde el marco teórico recorrido, como el efecto de una lógica policial que, configurada por el grupo dominante, en este caso el masculino, establece el reparto de lo sensible en la sociedad. Frente a ello, el cuerpo femenino, atravesado por discursos, saberes y prácticas de dicho régimen, se convierte en escenario de resistencia, o sea, en un espacio heterotópico desde el cual se articulan rupturas que abren paso a procesos de subjetivación política. No es casual, por tanto, que el cuerpo de las mujeres se configure como un lugar privilegiado para analizar las tensiones entre poder y emancipación, pues, como hemos venido evidenciado en algunos ejemplos, en él confluyen de manera más visible los dispositivos de control social y, al mismo tiempo, las posibilidades de subversión que ponen en cuestión el orden establecido. De esta manera, conviene ahora centrar la investigación ya no en la categoría amplia del cuerpo, sino específicamente en el cuerpo femenino, donde se observa con mayor claridad cómo ha operado históricamente la dominación masculina y, a la vez, cómo las mujeres han resistido y abierto surcos para su reivindicación y re-identificación.

1.4. El cuerpo femenino como superficie de inscripción de poder y oposición

En vista de todo lo expuesto, podemos afirmar que el cuerpo femenino, entendido como superficie de inscripción del poder, revela el modo en que los dispositivos disciplinarios y

simbólicos atraviesan la materialidad misma de la existencia. En él se condensan las lógicas de dominación, pero también las fisuras que hacen posible la resistencia y la reapropiación del sentido. Si el poder se ejerce sobre los cuerpos para producir subjetividades dóciles y previsibles, también es en el cuerpo donde se gestan las formas de subversión y de apertura a otras posibilidades de ser. El cuerpo femenino, en tanto campo de tensiones, no sólo soporta la exigencia del orden social, sino que lo desborda y lo cuestiona. Ahora bien, comprender esta dinámica exige situarla en un marco histórico concreto, pues la configuración del cuerpo femenino ha estado atravesada por diversos discursos morales, religiosos, médicos y educativos que determinaron su lugar en la sociedad. Estas estrategias de control y disciplinamiento, que varían según la época y la cultura, se concentran especialmente en los ámbitos vinculados a la sexualidad: la reproducción, la maternidad, la familia, la prostitución, la afectividad y el ejercicio de la sexualidad no reproductiva (Moraña, 2021, p. 105). Sin embargo, su alcance va más allá de lo sexual, ya que también se configura la manera en que las mujeres aprenden a percibir, mostrar y habitar su propio cuerpo. De esta manera es que, a través de normas, representaciones y expectativas sociales, se construye un ideal de feminidad que establece cómo debe lucir, moverse y comportarse una mujer, produciendo así una forma corporal socialmente aceptable.

En esta misma línea, dichas dinámicas de dominación consolidan asimetrías de poder que se arraigan en las estructuras culturales y producen consecuencias profundas en la vida colectiva de las mujeres. De este modo, las distribuciones simbólicas —que se traducen en formas de poder tanto reales como simbólicas— atraviesan lo social y lo político, situando al cuerpo en el centro de su gestión (Moraña, 2021, p. 110). El cuerpo femenino, en particular, se convierte en el lugar donde se inscriben y materializan estas relaciones de poder, recibiendo las marcas de los estereotipos físicos, sociales y morales que definen lo que una mujer debe ser y cómo debe comportarse (Ahmad, 2023, p. 455). No obstante, en esa misma superficie donde el poder se inscribe, también emergen las brechas que permiten su cuestionamiento. El cuerpo no solo reproduce las normas que lo dominan, sino que puede transformarlas mediante gestos, prácticas y experiencias que desbordan los límites impuestos tal y como propone Rancière. En este sentido, los movimientos feministas emergen como una respuesta frente a las definiciones tradicionales de la identidad femenina, cuestionando los mandatos culturales que han delimitado el cuerpo y la subjetividad de las mujeres. Estas luchas oscilan entre la reivindicación del cuerpo como espacio de autonomía y placer, y la crítica a los modelos de belleza estandarizados que lo reducen a objeto de consumo y deseo masculino. En consecuencia, se impulsan nuevas prácticas corporales y simbólicas que buscan resignificar lo que implica ser mujer y redefinir los sentidos de la feminidad (Rago, 2006, p. 4).

A partir de este proceso de cuestionamiento y resignificación, desde la década de los ochenta se evidencia una transformación en las formas en que las mujeres se piensan y se

representan a sí mismas. Las actitudes y roles que antes les fueron impuestos comienzan a ser cuestionados, abriendo paso a procesos de reapropiación simbólica que buscan elaborar un lenguaje y una cultura propias, no subordinadas al orden masculino (Rago, 2006, p. 6). Este desplazamiento implica, como señala Foucault, la posibilidad de que las mujeres constituyan nuevas formas de sociabilidad y de existencia al margen de la lógica dominante:

> El hecho de que las mujeres hayan sido, durante siglos y siglos, aisladas en la sociedad, frustradas, despreciadas de mil maneras ha otorgado una verdadera posibilidad de constituir una sociedad, de crear un tipo de relación social entre ellas, fuera de un mundo dominado por los hombres. (Foucault, 1999, p. 424)

De este modo, lo que históricamente fue una condición de exclusión se convierte en la oportunidad de generar vínculos, discursos y prácticas alternativas, capaces de redefinir tanto el cuerpo como la subjetividad femenina. Estas posibilidades se abren al considerar las propuestas de filósofas como Elizabeth Grosz, quien plantea una profunda reconceptualización de las identidades impuestas a las mujeres. Grosz advierte que el mero reconocimiento y apropiamiento de esas identidades tradicionales equivaldría a defender una política servil (Rago, 2006, p. 6). Por ello, precisa que es necesario liberar a las mujeres de la Mujer como categoría fija y para ello explica que:

> En plena positividad la existencia y capacidades de al menos dos sexos —el proyecto de la diferencia sexual— reconoce el fracaso del pasado al no proporcionar un espacio y tiempo para las mujeres como mujeres, dado que las formas dominantes de conocimiento y prácticas representan únicamente los intereses y perspectivas de un solo sexo. Por ello, todas las formas de conocimiento deben ampliar reconociendo sus límites necesarios y ofrecer otras formas de saber, ontologías y epistemologías, que permitirá conceptualizar la relación del sujeto con el mundo, el espacio y el tiempo en términos diferentes. Esta reconfiguración del sujeto requerirá, tarde o temprano, una metamorfosis radical de nuestra comprensión del espacio y el tiempo. (Grosz, 2002, p. 13-15)

Esta idea también es desarrollada por Luce Irigaray, quien propone la necesidad de recuperar a las mujeres como sujetos sexuados diferentes de los varones, en lugar de asumir posiciones en un mundo que se presume neutro pero que, en realidad, está configurado desde la lógica masculina. Desde la perspectiva de esta filósofa, el orden patriarcal no ha dejado espacio para que se exprese la verdadera diferencia entre mujeres y hombres, de modo que la identidad femenina ha sido históricamente construida desde un discurso masculino que ubica a las mujeres en el lugar de lo "otro" (Guillén, 2004, p. 118). En consecuencia, para Irigaray resulta indispensable romper con los discursos fálicos que han dominado la producción del sentido y relegado la experiencia femenina a la pasividad o la ausencia. Así pues, es menester que las mujeres exploren su propio cuerpo, su deseo y su

experiencia del placer como fuentes legítimas de conocimiento y como bases para la construcción de una nueva subjetividad femenina. En esta tarea, se puede sostener que el cuerpo adquiere un papel central, ya no como objeto de representación, sino como espacio desde el cual se puede pensar, hablar y crear desde sí mismo. Se trata, en suma, de darle una centralidad a la mujer, de pensar su ser y su corporeidad no en oposición al hombre, sino desde la afirmación de su diferencia, su lenguaje y su potencia generadora.

En este sentido, la búsqueda feminista no solo implica una renovación teórica, sino también la transformación práctica del cuerpo y de la subjetividad femenina. Aquello que Irigaray y Grosz formularon en el plano del pensamiento se materializa en la práctica artística, donde el cuerpo se convierte en palabra, gesto y acción. En el contexto colombiano, esta apropiación de la diferencia y esta nueva forma de pensar y vivir lo femenino encuentran una clara demostración en las obras de María Evelia Marmolejo y Débora Arango, quienes, desde lenguajes distintos, desafiaron las representaciones tradicionales de la mujer. Por un lado, tenemos a Marmolejo quien, desde los años setenta, empleó su propio cuerpo como herramienta de crítica política y social. Mediante performances que incorporaron sangre, fluidos y acciones rituales, buscó representar las condiciones, roles y significados simbólicos del cuerpo femenino (Fajardo-Hill, 2012; Bautista, 2016), evidenciando cómo este puede ser un espacio de subversión y creación de sentidos alternativos. Por otro lado, se encuentra Arango, pionera en la representación del desnudo femenino en Colombia y utilizó un lenguaje expresionista para cuestionar las normas sociales, políticas y religiosas, retratando mujeres en situaciones prohibidas, en prisión o ejerciendo su sensualidad. En virtud de esto, sus obras han sido interpretadas como una crítica a la represión, la violencia de género y la arbitrariedad del poder, problematizando los arquetipos femeninos y resignificando el cuerpo femenino en el arte latinoamericano (Bautista, 2022; Schuster, 2011).

Cabe señalar que estas propuestas artísticas adquieren un significado aún más profundo al situarse en el contexto colombiano del siglo XX, marcado por un orden social conservador y por la fuerte influencia de la moral católica. En una época en la que la feminidad se concebía bajo los valores de obediencia, recato y maternidad, el gesto de Marmolejo y Arango resultó profundamente disruptivo, pues ambas denunciaron y revelaron, en su producción artística, los mecanismos de control que atravesaba los cuerpos de las mujeres, perpetuados por el ordenamiento religioso y político de la nación. Sus obras, por tanto, no solo se inscriben en la historia del arte, sino también en la genealogía de una resistencia estética y política frente a los mecanismos de control que moldearon la subjetividad femenina en Colombia. En esta misma dirección, las reflexiones filosóficas de Elizabeth Grosz y Luce Irigaray convergen con las prácticas artísticas de Marmolejo y Arango en la necesidad de repensar el cuerpo femenino como espacio de experiencia, conocimiento y creación. En todas ellas, el cuerpo deja de ser una superficie pasiva donde se inscribe el poder para convertirse en un territorio de enunciación capaz de producir saberes y significados propios. Tanto desde la teoría como

desde el arte se plantea una ruptura con las categorías impuestas por la mirada masculina y una reapropiación de la diferencia sexual como potencia afirmativa. Así, el cuerpo femenino se revela no solo como campo de resistencia, sino también como lugar de posibilidad, transformación y apertura hacia nuevas formas de subjetividad. Estas apuestas, que entrelazan pensamiento y acción, abren un horizonte en el que el feminismo no se limita a denunciar las estructuras de dominación, sino que propone modos alternativos de habitar el cuerpo, el deseo y la existencia.

Ahora bien, para comprender plenamente el alcance de estas transformaciones, resulta indispensable revisar las raíces históricas de la dominación sobre el cuerpo femenino y las formas en que esta se consolidó en el contexto colombiano del siglo XX. En esta línea, el siguiente capítulo analizará cómo los discursos religiosos, morales y educativos han configurado históricamente el cuerpo de las mujeres, definiendo su lugar dentro del orden social y delimitando los márgenes de su sexualidad, su comportamiento y su papel en la vida pública y privada. También se examinarán las maneras en que estas estructuras discursivas moldearon subjetividades femeninas acordes con los valores patriarcales, legitimando la desigualdad y el control sobre la corporalidad. Comprender este entramado histórico permitirá situar las manifestaciones teóricas y artísticas previamente abordadas dentro de un marco más amplio, en el que la resistencia del cuerpo femenino aparece como respuesta a siglos de disciplinamiento simbólico y material. En este tránsito hacia la dimensión histórica, el análisis pasará del cuerpo como posibilidad de subversión al cuerpo como huella de una prolongada historia de dominación que, no obstante, sigue siendo un espacio de disputa, reapropiación y transformación.

Segundo capítulo

Del disciplinamiento a la resistencia: configuraciones históricas del cuerpo femenino en Colombia del siglo XX

2.1. Genealogía del cuerpo femenino: discursos de poder en la configuración del cuerpo en el contexto colombiano

En el contexto colombiano del siglo XX, el cuerpo femenino se convirtió en un espacio privilegiado de regulación social, moral y pedagógica. Pues lejos de tratarse de una realidad natural, la configuración de la feminidad respondió a un entramado de discursos religiosos, morales, médicos y educativos que definieron cómo debía ser, comportarse y aparecer una mujer en el espacio público y privado. En este proceso, la educación desempeñó un papel central, pues funcionó como el dispositivo institucional encargado de reproducir y normalizar dichos ideales, inscribiéndolos en la experiencia cotidiana de las mujeres. Si bien estos discursos tienen antecedentes en la tradición occidental, en Colombia adquirieron matices particulares debido a la estrecha relación entre Iglesia, Estado y élites conservadoras. Esta configuración permitió que los valores de obediencia, pureza, maternidad y sacrificio no solo se mantuvieran como ideales abstractos, sino que se tradujeran en prácticas concretas orientadas a regular la conducta, el deseo y, en últimas, la función social de las mujeres. De este modo, escenarios como la escuela se consolidaron como espacios de vigilancia y formación moral en donde el cuerpo de las mujeres fue disciplinado conforme a un modelo específico de feminidad. En este sentido, este apartado se propone analizar cómo dichos discursos confluyeron para moldear y determinar una particular comprensión del cuerpo femenino en Colombia.

Uno de los pilares centrales de la configuración del cuerpo femenino fue la tradición católica occidental, que estableció un marco simbólico desde el cual se delimitaron las formas legítimas de habitar y encarnar la feminidad en las mujeres. Alonso (2009), señala que esta estructura se organizó en torno a tres figuras arquetípicas derivadas de los textos sagrados: Eva, representante del cuerpo pecaminoso y tentador, responsable del pecado original; la Virgen María, encarnación del cuerpo glorificado mediante la pureza virginal y la maternidad divina; y María Magdalena, símbolo del cuerpo redimido a través de la penitencia y el arrepentimiento. De forma que estas figuras, más que simples referentes religiosos, operaron como dispositivos morales que regularon concretamente la existencia de las mujeres, orientándolas hacia el servicio, la caridad y el cuidado de los otros (p. 5-8). De este modo, el papel femenino quedó completamente condicionado al servicio del hombre y de la familia, reduciendo su existencia y deformándose hasta convertirse en una extraña (Opitz, 1992, p. 302). Como argumentan Natalie Zemon Davis y Arlette Farge (1991), tal concepción de la mujer deriva de una larga tradición que definió al hombre como medida universal,

consolidando el dominio del discurso masculino como portador de la razón y de lo propiamente humano. Lo femenino, en cambio, fue pensado como lo otro, lo incompleto o lo enigmático; una alteridad que debía ser comprendida, contenida y regulada. En otras palabras, estos discursos acerca de la mujer y su naturaleza estaban impregnados por la necesidad de convertir su presencia en una suerte de ausencia, o por lo menos, en una presencia discreta que debía ejercerse en los límites cuyo trazado se asemeja a un jardín enrejado (p. 7).

Ahora bien, con el proceso de secularización propio de la modernidad, la vigilancia del cuerpo femenino dejó de estar exclusivamente en manos de la Iglesia para articularse con el poder estatal. La moral[4] ilustrada, pese a presentarse como universal y racional, en la práctica continuó legitimando un discurso que funcionó como mecanismo ideológico para "legitimar el destino" subordinado de la mujer (Crampe-Casnabet, 1992, p. 305), manteniéndola así como objeto de una moralidad diseñada desde el sujeto masculino. En este sentido, según Matthews (1992), incluso en estos siglos modernos la figura de Eva siguió operando como referente simbólico de la mujer como tentación y desorden. En consecuencia, tanto la Iglesia como el Estado reforzaron celosamente su control sobre el cuerpo femenino y la sexualidad, condenando el erotismo en favor de una concepción conyugal y natalista de las relaciones sexuales, entendidas como un medio desafortunado para un fin necesario. Esto condujo a que el control sobre las mujeres adquiriera un carácter cada vez más sistemático (p. 75–78), consolidando como única figura socialmente legítima la de la esposa, responsable del ámbito doméstico y del cuidado familiar. No obstante, esta posición trascendía las tareas del hogar, pues implicaba una exigencia moral basada en el honor, la castidad, la fidelidad y la preservación del buen nombre familiar (Castan, 1992, p. 449). Estableciéndose así un sistema de vigilancia moral, sostenido por autoridades religiosas y civiles, que orientaron la vida femenina hacia un ideal de corrección y decoro.

En continuidad con este sistema de control, la medicina se consolidó como nuevo dispositivo de regulación del cuerpo femenino, heredando supuestos aristotélicos y galénicos[5] que reducían lo femenino a una versión incompleta del cuerpo masculino (Berriot-Salvadore, 1992, p. 341–342) De este modo, la centralidad del útero subordinó la salud femenina a su función reproductiva, interpretando múltiples afecciones como "desórdenes uterinos" y

[4] La moral es el conjunto de normas, valores y principios socialmente compartidos que regulan el comportamiento humano, orientando lo que se considera correcto o incorrecto en un contexto histórico y cultural determinado (Herder Editorial, s. f.).

[5] Aristóteles consideraba a la mujer una versión incompleta del varón, al carecer del principio generativo contenido en el semen y por ser "más débiles y frías por naturaleza", por lo que equivalieron a una "malformación natural" que justificaba su subordinación (Aristóteles, *Reproducción de los animales*, IV, 775 a, 15-20). Galeno retomó esta concepción al atribuir la supuesta inferioridad femenina a una frialdad humoral constitutiva, reforzando así una jerarquía sexual fundada en criterios biológicos (Berriot-Salvadore, 1992, p. 341).

dando lugar a la categoría de la histeria, que patologizó la rebeldía y el deseo insatisfecho (Laveda et al., 2014, p. 67). Bajo la apariencia de objetividad científica, estos discursos reforzaron la idea de una naturaleza femenina débil, emotiva y carente de juicio, reforzando su función social de obediencia, cuidado y reproducción. Posteriormente, este conjunto de saberes médicos y teológicos se trasladó al ámbito educativo, convirtiendo a la escuela en el nuevo espacio de disciplina donde se legitimaron los valores de obediencia y vigilancia que habían sustentado históricamente la subordinación de la mujer.

Estos dispositivos religiosos, morales y médicos no permanecieron circunscritos al contexto europeo en el que se gestaron, sino que adquirieron características propias determinadas por los distintos escenarios nacionales, pues durante los siglos XIX y XX, cada Estado configuró su propia imagen de la mujer de acuerdo con los intereses y las condiciones sociopolíticas que atravesaban, de forma que la mujer europea no fue la misma que la latinoamericana (Azize, 1996; Fraisse y Perrot, 1992). En el caso de Colombia, la estrecha relación entre Iglesia, Estado y proyecto nacional encontraron en la educación el espacio privilegiado para la reproducción de estos discursos, institucionalizando una determinada forma de habitar el cuerpo femenino y de comprender el lugar social de la mujer. Así pues, la educación femenina se configuró como el principal mecanismo de regulación, erigiéndose como el punto de convergencia de las lógicas religiosas, morales y médicas previamente mencionadas, a la vez que comenzaban a gestarse los primeros cuestionamientos y brotes del pensamiento feminista (Parreño, 2011, p. 2). De modo que fue precisamente en el ámbito formativo donde estos ideales se tradujeron en prácticas concretas de disciplina, instrucción y vigilancia que moldearon la experiencia y vivencia cotidiana de las mujeres.

En el estudio de García (2020) se dice que, desde finales del siglo XVIII, la educación femenina en Colombia se concentró principalmente en instituciones religiosas como monasterios y conventos, donde se enseñaban costura, bordado, escritura, “algo de contar” y doctrina cristiana. Dicha doctrina impartida se apoyaba en los catecismos de Claudio Fleury[6] y Gaspar Astete[7], los cuales presentaban a la mujer a partir de referencias teológicas y bíblicas que reforzaban su subordinación, como la representación femenina que cae en la tentación del fruto prohibido y persuade a su compañero a imitarla "y así de ella dimanan todos los pecados que conducen a la muerte eterna". Además de esto, se emplearon manuales como herramienta educativa donde, a partir de la repetición de preguntas y respuestas, se describieron y justificaron las pautas de comportamiento y la forma de instruir a las mujeres.

[6] Claude Fléury (1640-1723): eclesiástico francés, historiador y pedagogo. Autor del Catecismo histórico (1679) e Historia eclesiástica, textos influyentes que circularon ampliamente en sistemas educativos católicos como manual de instrucción moral y religiosa (Encyclopaedia Britannica, 2025).

[7] Gaspar de Astete (1537-1601): jesuita español, autor del Catecismo de la Doctrina Cristiana (1599) obra de masiva difusión que se utilizó como instrumento pedagógico de control moral y religioso en sistemas escolares católicos entre los siglos XVII y XX, especialmente en Hispanoamérica (Museo Pedagógico Colombiano, 2019).

De ahí que el rol de ellas, según estos manuales, se dividiera en dos posibilidades: el celibato o el establecimiento de una familia (p. 47-48).

Sin embargo, en el análisis de la autora se explica que, en 1821, tras la Codificación Nacional se marcó un cambio significativo al reconocer por primera vez que la educación de las mujeres era responsabilidad del Estado, lo cual implicó que se incorporara a las niñas de todas las clases sociales en un proyecto educativo que garantizara acceso a educación básica limitada a leer, escribir y moral cristiana. No obstante, esta ruptura formal con el monopolio eclesiástico fue más aparente que real, pues, aunque el Estado asumió formalmente la responsabilidad educativa de las mujeres, delegó su ejecución a la Iglesia Católica y designó los conventos como los espacios oficiales para establecer estas nuevas escuelas femeninas. Esta situación reveló una paradoja estructural: la República se presentaba como progresista al incluir a todas las clases sociales en la educación, pero en la práctica perpetuó el control eclesiástico sobre la formación de las mujeres, manteniendo sus conocimientos limitados a aquellos considerados "propios" de su condición femenina. Retomando lo planteado por la autora, la precaria ejecución de este proyecto estatal dio lugar, hacia finales del siglo XIX, al surgimiento de escuelas femeninas privadas fundadas por las élites liberales, que ofrecieron un currículo más amplio, pero poco se diferenciaron de lo impartido en los monasterios alrededor de la virtud y la pureza. En suma, podemos decir que la educación femenina del siglo XIX estuvo fundamentalmente liderada por la Iglesia Católica y por sectores de la élite (García, 2020, p. 49).

Ya entrados en el siglo XX, el país se encontraba en proceso de múltiples transformaciones. Hasta entonces, en la educación femenina continuaba el predominio de una enseñanza centrada en rezar, coser, bordar y cocinar, orientada a formar amas de casa y legitimada por lecturas que reforzaban imaginarios de fragilidad y dependencia, bajo una doctrina católica que, al asociar lo femenino con el pecado, reprimía cualquier asomo de autonomía (Forero, 2008, p. 30). Sin embargo, el auge del capitalismo y la industrialización incorporaron tempranamente a la mujer de los estratos humildes a la producción laboral, mientras que a nivel mundial y local surgieron movimientos a favor del reconocimiento de derechos civiles y políticos femeninos. Según Herrera (1995), esta serie de hechos, sumada a la llegada del Partido Liberal al poder en los años 30 tras medio siglo de hegemonía conservadora, permitió cuestionar esa visión tradicional, facilitando el acceso a nuevos valores y la gestación de un clima donde las ideas sobre la mujer se multiplicaron y transformaron. Además de ello, la modernización del país impulsó una mayor intervención estatal en lo social, y la educación fue concebida como un instrumento central para incorporar a los grupos marginados, incluida la mujer. En este contexto, se consolidó un discurso pedagógico laico que cuestionó la hegemonía de la pedagogía católica y buscó transformar esas viejas instituciones educativas (p. 339-342).

Es así como, en los periodos entre 1933 y 1950 se abrió en instituciones educativas como la Universidad Nacional de Colombia, Universidad Javeriana, la Escuela Normal Superior o Colegios Mayores en distintas ciudades del país, matrículas mixtas para mujeres y hombres, permitiendo la inscripción de mujeres en carreras como derecho, filosofía y letras, odontología, arquitectura, trabajo social, entre otras. A mediados de los años 40, aproximadamente 400.000 mujeres recibían educación en Colombia, de las cuales más de 300.000 cursaban solo primaria. En la enseñanza media, las mujeres representaban el 50% del alumnado: el 36% en bachillerato académico, el 37% en industrial y el 73% en modalidades como pedagogía. En educación superior, el 2% de los estudiantes universitarios eran mujeres, mientras que ninguna cursaba bachillerato agropecuario (Herrera, 1995, p. 347). Sin embargo, los obstáculos impuestos por las representaciones de la cultura tradicional evidencian el enorme peso de las mentalidades en la dinámica social y la lentitud con la que estas se transforman. Este retroceso se hizo palpable en los años 50, cuando el regreso del Partido Conservador al poder, en medio de las pugnas bipartidistas, frenó el impulso modernizador de la educación. Esto condujo a que los logros alcanzados en la formación femenina fueran atenuados mediante la reintroducción de espacios institucionales separados por sexo. Dicha segregación no solo reforzó la idea de que la mujer debía recibir una instrucción hacia el aprendizaje de oficios acordes con "la naturaleza de su sexo", sino que asignó a esta formación un *status* menor que la recibida por el sexo opuesto (Herrera, 1995, p. 351). Como consecuencia, los oficios y profesiones considerados femeninos sufrieron una pérdida de prestigio social y la asignación de salarios más bajos. De esta manera, los avances de las décadas anteriores se vieron limitados, y la educación de las mujeres quedó nuevamente sujeta a un marco diseñado para preservar las jerarquías tradicionales y restringir sus posibilidades de proyección social.

No obstante, el progreso que comenzaba a consolidarse en la vida de las mujeres colombianas no volvió a estancarse pese a las trabas impuestas, puesto que la reconfiguración de sus modos de ser y de vivir constituía un proceso sin retorno. Además, ya habían conquistado ciertos derechos con los que antes no contaban y que, por supuesto, no estaban dispuestas a perder. Por ello, resulta necesario recalcar que la historia del cuerpo femenino no se limita a los tipos de dominación trazados a partir de esta genealogía, ni a los distintos dispositivos y discursos que durante siglos regularon y disciplinaron a las mujeres. Pues, a pesar de estos mecanismos de control, las mujeres hallaron formas de resistencia y en ellas emergieron nuevas subjetividades que comenzaron a disputar la definición y la gestión de su corporalidad. Esta dinámica de subversión y disrupción abre paso al siguiente apartado, en el que será necesario explorar las resistencias y las nuevas formas de subjetivación femenina en Colombia, atendiendo a cómo, desde ámbitos cotidianos, culturales y políticos, las mujeres desafiaron los límites impuestos y construyeron caminos alternativos hacia una política corporal emancipadora, sentando las bases de las transformaciones artísticas y sociales que se desarrollarán más adelante.

2.2. Resistencias y emergencias de nuevas subjetividades femeninas

Si bien, como hemos señalado a lo largo del trabajo, la historia del cuerpo femenino ha estado atravesada por dispositivos y discursos persistentes de control y disciplinamiento, estos no bastaron para suprimir por completo la posibilidad de otras formas de ser y habitar el mundo para las mujeres. Puesto que en medio de esas tensiones comenzaron a desplegarse prácticas silenciosas, gestos cotidianos y estrategias culturales mediante las cuales las mujeres colombianas resistieron, resignificaron su corporalidad y abrieron espacios para subjetividades que escapaban del molde impuesto. Estas transformaciones, a veces sutiles y otras abiertamente confrontativas, anuncian el giro que marca este apartado, el cual consiste en examinar cómo se sentaron las bases para una construcción activa e intersubjetiva de nuevas subjetividades y de qué manera el cuerpo femenino funcionó tanto como medio como fin para subvertir los modos de ser de las mujeres. Todo ello tuvo lugar a través de procesos de emancipación y desubjetivación que se gestaron en espacios tan diversos como lo doméstico, lo político e incluso lo artístico, escenarios que permitieron la configuración de resistencias y la emergencia de nuevos modelos capaces de trazar un panorama distinto para la vida de las mujeres en la Colombia del siglo XX.

Con esto en mente, es pertinente retomar la discusión sobre la constitución de la subjetividad y su vínculo con la experiencia corporal. La subjetividad, al igual que la temporalidad en la que transcurren nuestras vidas, es un proceso cambiante que se configura en entornos situados de interacción con otros y que adquiere los rasgos que tanto el contexto específico como la cultura más amplia imprimen en ella. Tal como señalamos en el primer capítulo, siguiendo a Merleau-Ponty y a Mabel Moraña, es necesario volver sobre estas premisas, pues es precisamente a través de estos procesos de pensarse en y con el mundo que podemos comprender cómo, en el caso de las mujeres y de su propia corporalidad, el proceso de desubjetivación adquiere sentido y logra abrirse un espacio en la esfera pública y política. En este sentido, es fundamental recordar y precisar que la mujer, entendida como sujeto o "yo", es ante todo un yo corporalizado, es decir, la experiencia de sí misma está siempre encarnada en un cuerpo (Cely, 2022, p. 94).

Para comprender esto más claro, conviene a traer a colación a Dan Zahavi (2005) quien habla de un yo corporalizado que se manifiesta inicialmente en un nivel prereflexivo, donde la autoconciencia opera de manera inmediata y no deliberada, permitiendo a la persona percibirse y relacionarse con el mundo desde su corporalidad. Con el desarrollo de capacidades lingüísticas y conceptuales, emerge posteriormente una conciencia reflexiva, capaz de dirigir la atención hacia la propia experiencia y de elaborar sobre ella. Finalmente, esta vivencia del yo se organiza narrativamente, mediante las historias que la persona construye sobre sí misma y aquellas que los otros elaboran acerca de ella. Esta dimensión narrativa, siempre abierta y revisable, evidencia que la subjetividad se despliega en una

compleja red de interacciones sociales y culturales (p. 105-106). Así, podemos afirmar que el cuerpo femenino no solo actúa como medio de experiencia, agencia e incluso de imposición, sino también como un espacio donde las subjetividades se configuran y transforman continuamente a través de la reflexión, la interacción y la narración. Para efectos de la investigación, nos quedaremos con esta noción del "yo narrativo", pues, como menciona Zahavi (2005), «quienes somos depende de la historia que nosotros (y los demás) nos contamos sobre nosotros mismos» (p. 105).

Así pues, como afirma Cely (2022), en el caso de las mujeres su historia y, por consiguiente, su subjetividad o identidad fueron durante siglos narradas por los hombres, quienes pretendieron definirlas en función de rasgos como la debilidad, la emocionalidad y la irracionalidad. Dentro de esta misma lógica se sostenía que dichas características estaban biológicamente arraigadas, lo que permitió fundamentar la creencia en su supuesta inferioridad frente a las cualidades opuestas con las que se definió a los hombres (p. 95). Sin embargo, si tenemos en cuenta el concepto de Zahavi, la constitución de la subjetividad no depende únicamente de lo que un tercero afirme sobre ella, sino que también implica un proceso propio. De ahí surge la posibilidad de una desubjetivación, producto de las capacidades de autorreflexión, emancipación y torsión que poseen tanto las mujeres como su cuerpo para desplegar nuevas posibilidades de autoconocimiento centradas en un "yo" que se articula en un relato personal y se construye en un contexto intersubjetivo. En síntesis, aunque la subjetividad femenina haya estado sujeta a las ideas de una lógica masculina dominante, estas sujeciones no suprimieron la capacidad inherente del cuerpo o "yo corporizado" para manifestar su inabarcable polivalencia y, además, para sobreponerse o resistirse en el sentido que propone Foucault

De ahí que, cuando hablemos de autoconocimiento o de nuevos modos de identificación, estos sucedan primero —y en su mayor parte— a través del *moverse uno mismo* o *reflexividad corporal*; del mismo modo, el conocimiento de los otros y del mundo se da y comienza precisamente con ese movimiento (Cely, 2022, p. 100). En el marco de nuestra investigación, dicho movimiento puede comprenderse como el punto en que el cuerpo femenino toma conciencia de las limitaciones que lo han configurado y se abre como un espacio heterotópico donde comienzan a revelarse, reconfigurarse y disputarse los sentidos y las posibilidades de otras maneras de habitar el mundo. A lo largo de la historia, esta toma de conciencia ha ido acompañada de prácticas discursivas y narrativas mediante las cuales las mujeres han buscado enfrentar aquello que constriñe su vivencia; así, los relatos, las narrativas imaginativas y las expresiones resistentes han funcionado como medios decisivos para reescribir su historia y desprenderse de esas etiquetas, de esas descripciones que están marcadas en la piel de las mujeres como un tatuaje (Cely, 2022, p. 101). Esta idea también es desarrollada por Mabel Moraña (2021), quien señala que, desde el punto de vista literario, durante mucho tiempo las mujeres se expresaron a través de los "géneros menores", como

la autobiografía, las memorias y los diarios íntimos, dado que el ámbito confesional, autorreflexivo y privado ofrecía un espacio seguro y protegido para la expresión personal (p. 110).

En este sentido, conviene mencionar, como ejemplo de estas dinámicas de emancipación y subjetivación política, a una de las pioneras del movimiento feminista en Colombia: Ofelia Uribe Durán, cuya participación en la lucha por los derechos de las mujeres marcó de manera decisiva el siglo XX. Ofelia fue periodista, maestra y figura política en un periodo en el que las mujeres no tenían ningún tipo de incidencia en la vida pública más allá del ámbito doméstico. Asimismo, seguían relegadas a la minoría de edad, pues no se les reconocía la facultad de discernimiento y raciocinio propio; permanecían bajo la tutela del padre o del marido, no tenían derecho al voto y enfrentaban fuertes barreras culturales para acceder a la educación superior (Quiñónez, 2015, p. 263). A partir de estas condiciones, esta autora señala que Ofelia se convirtió en una de las primeras mujeres en evidenciar cómo la defensa de la familia patriarcal, presentada como garantía del orden y la estabilidad, operaba en realidad como un mecanismo para justificar y prolongar la subordinación económica, política y social de las mujeres. Para ella, la consolidación de la democracia, la libertad, la justicia social y la convivencia pasaba necesariamente por la ampliación del ejercicio ciudadano a todas las personas, lo cual implicaba necesariamente una redefinición del modo de ser mujer mediante profundas transformaciones legales, educativas, culturales, económicas y políticas (Quiñónez, 2015 p. 264).

Es así como en diciembre de 1930, Ofelia participó en el IV Congreso Internacional Femenino realizado en Bogotá, donde presentó un trabajo sobre los derechos civiles de las mujeres casadas. Allí defendió la necesidad de que estas tuvieran independencia económica y la facultad de administrar sus propios bienes, e invitó a las participantes a presionar a las cámaras legislativas para impulsar la aprobación de dichas reformas (Velásquez Toro, 1996). Pero su lucha no se quedó solo en la defensa económica, sino que también incentivó, junto con Clotilde García Borrero —otra de las primeras precursoras del feminismo en Colombia—, la promoción de leyes para la educación de las mujeres y su ingreso a la universidad, las cuales generarían los decretos 1874 de 1932[8] y el 227 de 1933[9] (Ariza, 2017). Como parte también de su activismo, desarrolló conferencias y programas de radio en Ibagué, El Socorro, Cúcuta y Boyacá. En este último departamento, con el apoyo de Pompilio Sánchez y su esposa Anita Castro, contrató con Radio Boyacá el espacio radial "La Hora Feminista", el cual, pese a ser censurado y cancelado, contó con gran audiencia. Su experiencia en el periodismo se

[8] Decreto 1874 de 1932: aprobó la igualdad educativa en los colegios de bachillerato; por lo que sería obligatoria la expedición del diploma de bachiller para la mujer (Universidad del Rosario, 2017).

[9]Decreto 227 de 1933: reformó el sistema de enseñanza primaria y secundaria, garantizando que las mujeres pudieran acceder a la educación universitaria una vez obtenido el bachillerato (República de Colombia, 1933)

profundizó en Tunja, en donde, con un amplio grupo de mujeres, fundaron la revista "Agitación Femenina", que se distribuyó a nivel nacional entre 1944 y 1946 con una frecuencia mensual. Su contenido se centraba en la lucha por el derecho al voto femenino y los derechos ciudadanos plenos para las mujeres, denunciando la exclusión y cuestionando el sistema político bipartidista del país. La revista no solo abordaba temas de derechos políticos, sino que también incluía textos sobre educación, democratización y la situación socioeconómica de las mujeres, con un lenguaje accesible para todas las clases sociales (Velásquez Toro, 1996; Botero Triana, 2019). Finalmente, después de una larga carrera de militancia y exilios ocasionados por el periodo de La Violencia en el país, concretó en 1963 sus ideas y pensamientos cuando publicó su libro *Una voz insurgente,* en el cual expresó su sentir feminista y dejó constancia de los aspectos más relevantes de la lucha de su generación por los derechos humanos de las mujeres.

Como vemos en el ejemplo anterior, el activismo político de Ofelia Uribe, centrado en el reconocimiento de las mujeres en espacios e imaginarios sociales donde habían sido históricamente excluidas o reprimidas por discursos políticos, religiosos, educativos y morales, refleja el proceso de subjetivación política en acción. Pues este proceso implicó que, antes de enfrentarse a estas barreras, Ofelia primero cuestionara las ideas y políticas que la marcaron y configuraron desde su infancia, como ella misma relata en una entrevista citada por Ariza (2017):

> Yo participaba en todos los juegos de mis hermanos. Eran mis compañeros de subir árboles, atravesar los ríos, nadar, montar a caballo, todo igual que ellos (…) con ellos aprendí a tirar al blanco y tenía buena puntería (…) un día en una visita yo dije que yo manejaba muy bien el revólver y que sabía apuntar. Mi mamá se horrorizó, y me dijo: ¡pero niña cómo va a decir semejante cosa! ¡Una señorita echando bala y con un revólver en la mano! ¡Eso no se dice! (…) otro día dije que había atravesado el río, y me dijo: ¿cómo va a decir eso? Empecé a darme cuenta que había cosas que a las niñas se les prohibía y a los hombres no ¿y por qué, si yo jugaba a lo mismo con ellos? ¿si yo podía hacer esas cosas igual que ellos, por qué a mí me lo prohibían? Ahí empezó mi rebeldía.

Una rebeldía que se extendió a lo largo de toda su vida y que funcionó como base y propulsora para subvertir e impugnar las ideas de lo "femenino" asignadas a las mujeres mediante específicos modos de subjetivación dados en la cultura. En consecuencia, esto nos permite intuir un postulado dentro de esta política feminista (que se identifica con las ideas de Rancière) asociado a la posibilidad de potenciarse desde la exclusión, afirmando una pasión que se sustenta en procesos de revisitación de la dominación, los cuales, a su vez, dan lugar a transformaciones profundas de las subjetividades. De este modo, se hace posible poner en ejercicio el "yo narrativo", que nos permite, bajo esta idea, tomarnos tanto como

objeto —al reconocer las identidades impuestas— y como sujeto —al agenciar la desubjetivación y la construcción propia de nuevas maneras de contarnos. En el caso del cuerpo femenino, esto implica trazar genealogías que hagan emerger las potencias de las mujeres, ya que no se trata únicamente de describir la exclusión o sostener posturas contestatarias, sino, fundamentalmente, de promover procesos de metamorfosis y transformación que permitan hacer emerger nuevas formas de ser y estar en el mundo (Piedrahíta, 2009, p. 1718).

No obstante, cabe mencionar que los derechos políticos defendidos por Ofelia no fueron los únicos logros que obtuvo el movimiento feminista que estaba naciendo en la Colombia del siglo XX. Pues a finales de los años 1960 y principios de los 1970 empezaron a llegar al país, desde distintos países y clases sociales, reflexiones e iniciativas de mujeres que buscan reivindicar el derecho a su cuerpo, formando movimientos esporádicos y culturalmente antiestatales a los que el movimiento feminista colombiano se unió a través del intercambio de experiencias, la prensa y la literatura feminista que iba llegando al país (Forero, 2008, p. 32). Con estas nuevas bases, las mujeres ya no centraron su lucha en la reivindicación estricta de los derechos civiles, sino que buscaban nuevas construcciones y entendimientos culturales de lo femenino y de su feminidad «Sus reclamos en esta ocasión impugnan las construcciones culturales de lo femenino y de lo masculino que encierran a las mujeres en los cuatros muros del hogar y a los hombres en estereotipos varoniles que cercenan su sensibilidad» (Wills, 2004, p. 146). De igual manera, la constitución tradicional de la familia y la Iglesia fueron muy cuestionadas, y su imagen y credibilidad como instituciones eran desfavorables, pues sus intereses no iban de la mano con el avance de la libertad de mujeres y hombres al reproducir las subjetividades que estaban en ese momento rechazando.

En este contexto, los feminismos de la época también impulsaron debates innovadores en torno a la relación entre cuerpo y poder, tal como lo plantea Marta Cecilia Vélez Saldarriaga[10], bajo el seudónimo de Violeta Luna, en su artículo *Rimando el cuerpo*, publicado en la revista *Brujas: Las Mujeres Escriben*:

> Cuerpo desaprendido, cuerpo desconocido para ser invadido, cuerpo ignorado por mí para ser utilizado por otro. Dolor de saber, con esa convicción desarticulante de todo sentido hasta ahora justificante y justificado, que no es posible dar lo que no se tiene, entregar algo que ha sido desde los más tempranos recuerdos, lugar de suciedades,

[10]Fue una filósofa, pensadora feminista, profesora universitaria y escritora colombiana. Desarrolló su labor docente en el Departamento de Psicología de la Universidad de Antioquia y destacó por introducir la psicología analítica junguiana en Colombia. A partir de los años 80, se comprometió con la reflexión feminista, fundando la revista Brujas: Las Mujeres Escriben y publicando estudios sobre la psique femenina, mitología, violencia y cultura. Sus libros más conocidos incluyen *Los hijos de la Gran Diosa (1999), Las vírgenes energúmenas (2004) y El errar del padre (2007)* (Enciclopedia Banco de la República, 2022).

> inmoralidades y muerte, lugar que tiene que ser de otro y para otro para ser redimido, rescatado de los suburbios morales y elevado al rango del amor y de la vida.
>
> (...) Pero cómo podía yo saber lo que quería si nunca el cuerpo había sido mío, si jamás pude sentirlo y sentirme en estrecha relación con él, si se me había prohibido tocarlo, crecer también junto a él en sensaciones, en flujos, en su humedad, su calor, en los movimientos que acompañaban cada sentir. (Luna, 1983, p. 3-4)

Bajo esta misma línea, se reivindicaron sin pudor consignas como «*mi cuerpo es mío*» y «*soy mujer y me gusta*», mientras se impulsaban demandas tan inusitadas en un país fervientemente católico como el derecho al aborto libre y gratuito (Wills, 2004, p. 147). Estas apuestas dieron lugar a la consolidación de políticas públicas que, al menos en términos jurídicos, garantizaron los derechos sexuales y reproductivos, incluida la posibilidad del aborto en casos específicos, y promovieron la creación de leyes orientadas a sancionar la violencia y la discriminación contra las mujeres, a proteger a las madres cabeza de familia y a ampliar los beneficios en materia de salud, educación y vivienda (Forero, 2008, p. 34).

Estos avances jurídicos y políticos no solo transformaron las condiciones de vida de las mujeres, sino que también impulsaron nuevas formas de subjetividad que desbordaban los modelos tradicionales de lo femenino. En este marco adquiere sentido la idea de un devenir minoritario, entendido como una subjetividad que se afirma en la diferencia y traza líneas de fuga frente a los imaginarios sociales que sostienen la desigualdad entre hombres y mujeres (Piedrahíta, 2009, 1719). Asimismo, este proceso se fortaleció en los espacios colectivos donde las mujeres reconocieron que muchos de sus problemas no eran individuales, sino expresión de un poder patriarcal presente en la vida cotidiana y en las instituciones. De ahí que elaboraran una teoría nacida de su propia experiencia, en lugar de aceptar visiones externas que históricamente las habían relegado (Lamus, 2009, p. 74). Así, estas nuevas subjetividades y la reflexión compartida permitieron evidenciar la desigualdad como fenómeno estructural y generar prácticas de resistencia frente a la lógica masculina hegemónica mostrando que, como afirma acertadamente Piedrahíta (2009): «*El feminismo, más que una gran hermandad de mujeres que actualizan un esquema de lucha de sexos es un lugar político de experimentación que aparece en cualquier espacio donde la mujer exprese su subjetividad agenciada*» (p. 1728).

En este punto, resulta fundamental reconocer que estas subjetividades emergentes no se agotan en el plano del discurso ni en la formulación de conceptos, pues en el caso de las mujeres es el cuerpo el que ha estado expuesto a dispositivos de control y dominación sostenidos por distintos discursos. Por ello, la experimentación y la resistencia femenina no deben ni pueden limitarse a la teoría, sino que exigen modos alternativos de habitar el mundo. En este sentido, el hecho de ser sujetos corporizados no es arbitrario, ya que esto nos permite estar más allá del discurso y habitar con sentido los espacios, las temporalidades

y las atmósferas emocionales que constituyen el mundo para cada uno (Cely, 2022, p. 136). Así, el cuerpo no es solo un receptáculo en el que se inscriben significados, sino también un vehículo de expresión que comporta y exhibe sentidos. La resistencia puede desplegarse precisamente desde esta expresividad corporal, pues cuando los recursos discursivos se ven restringidos, sigue estando el cuerpo, especialmente el cuerpo colectivo, que se manifiesta con fuerza y, muchas veces, con rabia. Esto se evidencia en prácticas como las manifestaciones, los grafitis, los bailes, los cantos, los tejidos, las telas, las pinturas, las performances y otras producciones artísticas (Cely, 2022, p. 137). A partir de aquí se hace posible transitar hacia una reflexión que permita comprender el paso del cuerpo disciplinado al cuerpo expresivo, lo que abre un horizonte fértil para pensar la potencialidad del arte en el proceso de subjetivación.

2.3. Del cuerpo disciplinado al cuerpo expresivo: aperturas hacia el arte

El tránsito de un cuerpo sistemáticamente disciplinado a un cuerpo expresivo supone un desplazamiento profundo en las formas de comprender la corporeidad femenina y su potencia política. Antes de la modernidad se configuraron los cuerpos de las mujeres como espacios sometidos a regulación y vigilancia a través de normas, discursos y mecanismos de control, sin embargo, el arte ahora se perfila como un ámbito desde el cual dichas lógicas pueden tensionarse y resignificarse. En este proceso, el cuerpo deja de entenderse como mera materia pasiva y se convierte en superficie viviente dadora de sentido, capaz de enunciar, crear y expresar. Así, el paso hacia un cuerpo expresivo no se limita a una liberación frente al poder, sino que abre un campo donde el gesto, el movimiento y la sensibilidad se constituyen en formas de resistencia y vías para reconfigurar subjetividades históricamente impuestas. Por ello, es necesario comenzar por el proceso de inclusión de las mujeres en el campo artístico y por cómo, a partir de él, surgen artistas que rompen con los cánones exigidos y abren surcos para nuevas representaciones y reflexiones sobre el cuerpo y la experiencia femenina, alejada de la mirada masculina en un país como Colombia.

Es bien sabido que el encuentro definitivo de las mujeres colombianas con el arte comienza en la década de los años 40 del siglo XX, cuando los movimientos modernos se arraigan finalmente en el país abriéndose paso una reproducción artística en la cual el estilo es la consideración fundamental y la emancipación del individuo uno de sus más preciados objetivos (Serrano, 1995, p. 269). Sin embargo, con frecuencia se desconoce la importancia de las rupturas que supusieron la presencia y el protagonismo de las mujeres a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, puesto que se tiene registro de presencia femenina en la Primera Exposición Nacional de Bellas Artes en 1886, en la que, según Villegas (2023), en un primer momento no se consideraba la idea de que participaran artistas mujeres, pero gracias al artículo 9 del decreto 626 del 26 de octubre de 1886, el rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Alberto Urdaneta, añadió un salón especial para la

exposición de los trabajos ejecutados por "señoras y señoritas". No obstante, pese a haberse adoptado la participación femenina, la forma de evaluación pone en evidencia una distinción de género, con condescendencia que remarcaba el carácter subsidiario de sus obras[11], limitándolas a categorías como: pintura al óleo, al pastel, aguada, aguazo, porcelana, carbón, lápiz, tinta china, pluma y bordado en seda (p. 34-35). Lo que nos revela la concepción del jurado acerca del quehacer artístico femenino y, de igual modo, de la enseñanza accesible a las mujeres, pues fueron excluidas de categorías como la arquitectura, escultura, anatomía artística, geometría, perspectiva y música, las cuales estaban reservadas a la formación masculina. De manera que las manifestaciones artísticas realizadas por mujeres todavía se encontraban asociadas a un cierto *amateurismo*[12] de estos oficios más que a la formación profesional en el campo de las bellas artes.

Otro elemento por resaltar dentro del papel de las mujeres en esta exposición consiste en que su participación no estaba relacionada con la demostración de sus habilidades artísticas, sino al cumplimiento de un rol principalmente ornamental. Es decir, que volvía a imponerse la idea de la mujer más como fuente de inspiración que como creadora. Como afirma Villegas (2023), «Inspiradora de obras de arte elaboradas por los hombres, de la importancia de la belleza que se presta para adornar la exposición y también de la bondad y la ayuda al desvalido» (p. 35). De este modo, se evidencia que no se consideraba su talento artístico, sino su disposición al servicio de la exhibición, lo que permite afirmar que la participación femenina en la exposición revelaba el carácter subalterno asignado a las mujeres artistas.

Asimismo, y en continuidad con esta concepción sobre el arte femenino y el rol de la mujer del que ya hemos hecho mención, nos podemos trasladar a otra nueva Exposición Nacional en 1899, donde también hubo participación femenina, aunque en menor proporción frente a la masculina. En esta ocasión, al menos 146 obras correspondieron a artistas hombres (lo que representa el 40%) mientras que las mujeres exhibieron 118 obras (lo que representa el 32%) (Villegas, 2023, p. 37). En cuanto a la distribución de las obras, la participación femenina fue significativa en géneros tradicionalmente considerados menores o decorativos, como flores, retratos, bodegones y escenas de tipos y costumbres, donde incluso superó a la masculina. En contraste, los hombres dominaron casi de manera exclusiva los géneros históricamente más valorados por la jerarquía académica, como la pintura histórica, bíblica y mitológica, ámbitos en los que la presencia de mujeres fue mínima o inexistente (Villegas, 2023, p. 37). Esta diferenciación entre categorías respondió a la relegación histórica de las

[11]Adicionalmente a los comentarios de los jurados, también se sumaron los comentarios de la prensa, pues, curiosamente, para estos la producción de las mujeres siempre mostraba "progreso", pero nunca parecía llegar a ninguna parte. Frases como "deseamos que tenga constancia para que siga cosechando frutos que le ayudarán a coronar sus esfuerzos", eran dirigidas invariablemente a las artistas (Serrano, 1995, p. 264).

[12] Aficionado que practica sin ser profesional un arte, deporte, etc. (Real Academia Española, 2024).

mujeres al ámbito de la vida privada, lo que delimitó los temas a los que podían acceder y representar. Pues al quedar excluidas de una formación artística orientada hacia los géneros más prestigiosos, su producción se concentró en escenas domésticas y cotidianas, una restricción que no solo condicionó su práctica creativa, sino que contribuyó a reproducir y consolidar su posición subalterna dentro del campo artístico.

En dicha exposición, ninguna mujer ni su obra logró realmente mayor notoriedad, lo que suscitó comentarios paternalistas en la prensa: «¡Ah! No saben los hombres cuán fue la lucha que interiormente sostuvieron estas candorosas Marías Bashkirtseff colombianas, para resolverse a entregar sus obras a los ojos burlones e indiscretos de un público indiferente» (*El Monserrate*, citado en Serrano, 1995, p. 268). Más adelante, el mismo medio se interrogaba compasivamente: «¿Por qué no consagrarles una línea que merecen?»; mientras *El Tiempo* concluía lapidariamente: «Por estar estas obras casi todas a un mismo nivel [...], nos abstenemos de pormenorizar [...]. También es verdad que se repartieron 26 premios y con ellos se contentará el arte femenino» (p. 269). Estos comentarios revelan la percepción del arte femenino como uniformemente mediocre y merecedor de consuelo, no de crítica seria.

Ya entrados en el siglo XX hubo varios hechos que pretendieron volver más inclusiva la participación femenina en el campo artístico, como, en primer lugar, la admisión oficial de mujeres entre el alumnado de la Escuela de Bellas Artes, con la creación de una Academia específica dedicada a ellas y, en segundo lugar, el nombramiento de las dos primeras profesoras que impartían sus clases en el ámbito de esta misma Academia (Villegas, 2023, p. 40). Sin embargo, este último punto tuvo una duración de dos décadas, lo que se pudo ver reflejado en la Exposición Nacional en 1910, donde de 91 participantes, 55 fueron hombres y 36 mujeres, mientras que 10 expositores no tienen género especificado. Ahora bien, dentro de las categorías de las obras expuestas nuevamente las mujeres predominaron únicamente en pintura de flores, interiores y copias, precisamente aquellos géneros que contaban con menor número de obras y que, en la época, eran considerados menores dentro de la jerarquía artística (Villegas, 2023, p, 40). De este modo, los cambios en la situación de las mujeres fueron graduales y limitados y, en todo caso, no lograron materializarse plenamente durante los primeros tres lustros del siglo. No resulta sorprendente, entonces, que en esta exposición el protagonismo continuara recayendo en los hombres y que los géneros en los que participaron mayoritariamente las mujeres siguieran circunscritos al ámbito de la vida doméstica.

Ahora bien, después de este breve recuento de los antecedentes que precedieron al arte creado por mujeres en el país, esto nos permite hacer varias reflexiones acerca de la situación que implicó ser una artista femenina, tal y como lo plantea la autora Linda Nochlin. En 1971, ella escribió el influyente ensayo titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*,

cuyo objetivo es cuestionar el papel de las mujeres en el ámbito de las artes visuales, su representación y la estructura misma del sistema artístico. Nochlin resalta que el arte no es ajeno a las concepciones sociales impuestas ni a la idea de una "naturaleza femenina"; por lo tanto, cuando se plantea la pregunta del título, nos dice que:

> Los supuestos que subyacen a una pregunta de este tipo son variados en alcance y grado de sofisticación, y abarcan desde demostraciones supuestamente "científicamente probadas" de la incapacidad de los seres humanos con útero, en lugar de pene, para crear algo significativo, hasta una actitud de asombro relativamente abierta ante el hecho de que las mujeres, pese a tantos años de casi igualdad —y después de todo, muchos hombres también han tenido sus desventajas—, aún no hayan logrado producir nada de excepcional relevancia en las artes visuales (Nochlin, 2021, p. 24)

De ahí que, para comprender la exclusión de la mujer en este ámbito, sea necesario analizar las estructuras sociales y artísticas más allá de preguntar por el talento que puedan tener las mujeres. De acuerdo con Nochlin, esto no se trata de un asunto de carencia de talento por parte de las mujeres, sino de una lógica que se expresa en las instituciones de enseñanza y exhibición artística, entre otras, las cuales generan formas de exclusión; en palabras de la autora:

> La culpa, queridos hermanos, no reside en nuestras estrellas, ni en nuestras hormonas, ni en nuestros ciclos menstruales o en nuestros vacíos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación, entendida esta como todo aquello que nos sucede desde el momento en que entramos en este mundo de símbolos, signos y señales cargados de significado (Nochlin, 2021, p. 30).

Un ejemplo de la exclusión estructural e institucional a la que se refiere Nochlin es la prohibición del acceso de las mujeres al dibujo del desnudo o al estudio del modelo vivo, lo que tuvo como consecuencia que aquellas que aspiraban a convertirse en pintoras se vieran obligadas a restringirse a los campos considerados "menores", como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta. Como afirma la autora, «es como si a un estudiante de medicina se le negara la oportunidad de diseccionar o incluso de examinar el cuerpo humano desnudo» (Nochlin, 2021, p. 44). Sin embargo, es importante resaltar que esta forma de exclusión no se limitó únicamente al lugar social de la mujer, sino que también se manifestó en su relación con el sistema artístico, el cual perpetuó una marcada división de clase y un profundo sexismo en torno a la forma en que las mujeres podían vincularse con el género del desnudo y con las normas de decoro. En este sentido, resultaba socialmente aceptable que una mujer (generalmente de extracción considerada "baja") se desnudara y se ofreciera como objeto ante un grupo de hombres, mientras que se le prohibía participar activamente en el estudio y la representación del cuerpo masculino desnudo como objeto, o incluso del de otra mujer

(Nochlin, 2021, p. 44). De igual manera, es importante aclarar que el ejercicio de las labores artísticas implicaba una participación en la vida pública, en la que los artistas debían adquirir conocimientos adicionales y desarrollar habilidades de desenvolvimiento social, ámbitos de los que las mujeres quedaban sistemáticamente excluidas. En consecuencia, sus producciones se vieron restringidas al espacio doméstico y, por ello, no fueron reconocidas como creativas ni artistas, tal como señala Griselda Pollock:

> La Historia del arte excluía estructural y activamente a las mujeres de ser consideradas capaces de participar en el reino del arte y, por tanto, de ser consideradas artistas [...] El lenguaje es uno de los campos en los que opera. Por tanto, los términos *arte* y *artista*, aparentemente neutros, en realidad consolidan, sin declararlo abiertamente, el privilegio de la masculinidad como sinónimo de creatividad, porque, para indicar que un artista es mujer, el término neutro artista debe acompañarse de un adjetivo. La consecuencia es que se inhabilita inmediatamente a la artista mujer para ser considerada artista (Pollock, 2021, p. 12-13).

Esto último lo podemos ver reflejado en el recuento de las primeras exposiciones en las que se incluyó a las mujeres en Colombia y cómo era considerada su obra por parte de la crítica. Sin embargo, estas dinámicas y actitudes condescendientes hacia las artistas no se estancaron en dichas concepciones, pues el desarrollo sociopolítico y cultural del país, permitió asentar nuevos paradigmas dentro del campo artístico. Estos paradigmas hicieron entrever que el papel artístico de las mujeres empezaba a experimentar un cambio al que podían augurársele grandes logros. En este sentido, señala Serrano (1995), que poco a poco las mujeres irían demostrando, tanto en exposiciones como en certámenes, que su capacidad artística no tenía nada que envidiar a la de los hombres y que ellas estaban dispuestas a confrontar cualquier tema, a mantenerse al día con las tendencias del arte internacional, a crear estilos propios, a experimentar con los más inesperados, disímiles, e incluso pesados materiales, y a expresarse con franqueza y claridad, alcanzando resultados sobresalientes en todas las áreas y, por supuesto, merecido reconocimiento[13] (p. 270).

De esta manera, el arte hecho por mujeres en Colombia dio un vuelco en el que se pasó de ser un simple adorno personal para convertirse en un medio de expresión efectivo y vigoroso, a través del cual las mujeres han logrado comunicar ideas, sentimientos y

[13] Un dato no menor es que el crítico de arte más influyente en este período (décadas de 1950-1960) de afianzamiento del modernismo en Colombia, era precisamente una mujer: Marta Traba (1923-1983). Quien, con su inmensa reputación y su inocultable simpatía por el arte de sus congéneres, contribuyó en buena medida a la rápida aceptación de sus trabajos artísticos. Marta fue también profesora de Historia del Arte en la Universidad de Los Andes y la fundadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en 1962 (Universidad de los Andes, 2023).

emociones que han sido de incuestionable importancia en cuanto a la sensibilización, conocimientos, historia e identidad cultural de la sociedad colombiana. No obstante, como nuestro tema es acerca del cuerpo, es necesario revelar ahora cómo es que artistas como Débora Arango, María Evelia Marmolejo, Doris Salcedo, María Teresa Hincapié, Nadia Granados, entre otras, Buscaron reapropiarse de su cuerpo y subjetividad por medio del arte para expresar, resignificar, cuestionar o romper con las convenciones que suponían a las mujeres como un mero instrumento u objeto de representación. Para ello, debemos tener en cuenta que el cuerpo ha estado de forma explícita en el arte como fundamento de los cánones que han marcado las rutas del arte occidental, como sujeto privilegiado de representación y, entrados en el siglo XX, se le ha explorado como concepto, materia, escenario y soporte del arte, de modo que ahora el discurso estético se centra en un sentido más amplio que da cabida a reflexiones sobre las distintas realidades socioculturales (Ramírez y Serrano, 2025, p. 13-14)

Con esto último, podemos decir que el cuerpo ha estado siempre en la base misma de la creación artística, aunque, como se señaló antes, el acceso de las mujeres al uso del cuerpo y al género del desnudo se produjo de manera tardía. Cuando esta posibilidad comienza a abrirse, el cuerpo femenino deja de funcionar exclusivamente como objeto de representación y se convierte en un medio desde el cual las mujeres producen y articulan sentido. De este modo, emerge una nueva conceptualización del cuerpo femenino, la cual transita de "objeto-musa" a "sujeto-creadora" (Oliva, 2017, p. 55). Esta reconceptualización constituye un acto de resistencia política donde las mujeres artistas reclaman agencia sobre su propia representación, abriendo espacios para abordar y compartir la experiencia de la corporeidad femenina dentro del campo artístico. A partir de esta transformación y recuperación del cuerpo como soporte de creación, se generan nuevos lenguajes corporales femeninos que permiten construir nuevas subjetividades. Demostrando con ello que las mujeres han estado históricamente confinadas a una identificación íntima con el cuerpo, como sostiene Susan Bordo (2001):

> Después de todo, ¿qué es más personal que la vida del cuerpo? Y para las mujeres, asociadas con el cuerpo y en su mayor parte confinadas a una vida que se centra en el cuerpo (tanto el embellecimiento del cuerpo propio como la reproducción, cuidado y mantenimiento de los cuerpos de otros), el agarre de la cultura sobre el cuerpo es un hecho constante e íntimo de la vida cotidiana (p. 36).

Desde esta perspectiva, el cuerpo aparece no solo como un lugar atravesado por normas y significados, sino como una experiencia vivida que compromete afectos, memorias y modos de estar en el mundo. Lo que hace que esta centralidad del cuerpo se despliegue en el arte, pues este sucede en el cuerpo y desde el cuerpo, y por eso siempre ha estado muy cerca de la vida misma (Ramírez y Serrano, 2025, p. 22). Es por ello que las artistas trazan con sus

cuerpos un camino que visibiliza el sistema de intercambios entre quien siente y lo sentido, entre quien ve y es visto. Haciendo del cuerpo un espacio de confrontación, político, enunciante y, sobre todo, heterotópico.

Tercer capítulo

Estéticas disruptivas: el cuerpo femenino como heterotopía y espacio de subjetivación política

3.1. Arte feminista: modos de repensar el cuerpo femenino

Pensar el arte feminista[14] implica desplazar la mirada del arte entendido únicamente como producción estética hacia su dimensión subjetiva y política. De manera que en contextos marcados por la exclusión histórica como es el caso de las mujeres en los distintos ámbitos de la vida pública y, particularmente, del campo artístico, la posibilidad de crear su propio arte se configura como un lugar desde el cual se puede interrogar los límites impuestos y ensayar otras formas de presencia y acción alejadas de una lógica androcéntrica o masculina. De este modo, la práctica artística no solo hace visible aquello que había sido silenciado, sino que habilita procesos mediante los cuales las mujeres comienzan a afirmarse como sujetas de enunciación y creación, construyendo sentidos propios sobre el cuerpo, la experiencia y lo político. Es por ello que este apartado tiene el objetivo de expandir y clarificar la función que tiene el arte feminista y cómo es que interviene en la reconfiguración del cuerpo y la identidad femenina.

Para ello, es necesario atender a una concepción del arte que, según Ramírez y Serrano (2025), puede entenderse como una apertura a la realidad fundamental de nuestra existencia y como una práctica que adopta las formas de esa realidad, es decir, se afirma en la singularidad del instante, es expresión de intensidades sensoriales y está inmerso en el devenir. De este modo, el arte se convierte en una manifestación y afirmación de las diferencias, no solo aquellas propias de los estados interiores (como el hambre, el goce, la angustia o el dolor), sino también de las que son producto de la contingencia de las fuerzas del mundo circundante. En consecuencia, sea o no el cuerpo el tema, una obra de arte es producto de la particular manera en que un cuerpo experimenta las tensiones e intensidades de su entorno (p. 16). Por lo que podemos afirmar que la obra de arte se encuentra en un proceso de mostrar cómo el mundo se hace mundo junto con el artista, el cual se dedica a hacer visible este estado de cosas. Como señala Merleau- Ponty (1994): «El ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano» (p. 21). Desde esta perspectiva, es válido sostener la idea de que el artista ve con el

[14] Es necesario aclarar la diferencia que hay entre arte femenino y feminista para poder comprender la idea del capítulo. Para ello, me valdré de la definición de Richard (1993): «El arte femenino representaría una femineidad universal o esencia de valores (sensibilidad, corporalidad, afectividad) tradicionalmente reservados a la mujer, sin cuestionar la desigualdad entre naturaleza (mujer) y cultura (hombre). En contraste, el arte feminista busca corregir las imágenes estereotipadas de lo femenino rebajadas por lo masculino-hegemónico, motivándose en la crítica a la ideología sexual dominante e interfiriendo en cómo los códigos de poder estructuran la representación de la diferencia sexual» (p. 47).

cuerpo y compone la obra de arte a partir de sus sensaciones originariamente corporales. Sin embargo, cabe aclarar que esta relación no se agota entre artista y obra, pues el proceso artístico exige convocar el cuerpo del espectador, junto con quien la obra también toma sentido. Esto pone en evidencia que la experiencia estética es, y ha sido siempre, intersubjetiva y, en esta medida, la obra de arte encarna procesos en los que resulta necesario pensar en energías, fuerzas, intensidades, procesos, sensaciones, deseos y devenires.

Ahora bien, esta concepción del arte nos permite abordar y comprender el modo en el que opera el arte feminista, el cual a diferencia de casi todos los ismos del mundo del arte, no implica automáticamente un tratamiento formal o estilo visual propio (como el cubismo, impresionismo, expresionismo, etc.), ni un conjunto de temas muy característicos (como el futurismo, pop art, surrealismo, etc.), sino que, por el contrario, en este tipo de arte el interés de la artista no es tanto la obra de arte en sí, sino que esta sea el resultado de una vivencia personal. En este sentido, el arte feminista guarda una distancia crítica frente a la concepción masculina del arte, pues, como lo describe Nochlin (2021):

> En el campo de la historia del arte, el punto de vista del hombre blanco occidental, aceptado inconscientemente como EL punto de vista del historiador del arte, puede resultar, y de hecho resulta, inadecuado, no solo por razones morales y éticas, o por ser elitista, sino por razones puramente intelectuales (p. 22).

Esto quiere decir que tomar el canon masculino —producto de una experiencia particular sostenida por museos, academias, manuales y mercados— como si fuera universal hace que la disciplina se empobrezca analíticamente, ya que se estaría construyendo explicaciones y realidades incompletas que, en efecto, no abarcan ni agotan la pluralidad de las experiencias y tensiones humanas mencionadas anteriormente. Frente a este marco, es por eso que muchas artistas toman conciencia de su propia historia y deciden convertir su identidad y su experiencia situada en materia artística. En otras palabras, conciben las obras de arte como una forma de crítica a la ideología sociopolítica dominante y como un medio para intervenir y transformar las relaciones de poder inscritas en la sociedad (Popelka Sosa Sánchez, 2010, p. 188).

En contraste con este canon masculino que se ha erigido como mirada universal de la historia del arte, también puede afirmarse que el arte feminista orienta su objetivo a interpelar las formas en que han sido representados los cuerpos e identidades marginadas y a visibilizar las estructuras patriarcales que los regulan, de modo que la acción artística se configura como una práctica de lucha política por la igualdad y la reconfiguración de lo visible (Antivilo, 2015, p. 40). Esto conlleva a que dicho tipo de arte recurra de manera insistente a la representación y utilización del cuerpo, pues más allá de ser un mero recurso expresivo, es una decisión teórica y estratégica. Como bien lo recuerda Bordo (2001), antes de que el

posestructuralismo declarara al cuerpo como "sitio político" o "punto focal de las luchas por la forma del poder", el feminismo ya había situado allí el conflicto cuando Charlotte Bunch, en 1968, sostuvo —citada por la propia Bordo— que «no hay ningún dominio privado de la vida de una persona que no sea política, y no hay ningún asunto político que no sea a fin de cuentas personal» (p. 36).

Así, bajo esta lectura feminista de la polivalencia y dicotomía del cuerpo femenino, es que este funciona para las artistas como lugar de inscripción de los mecanismos de control que se ejercen a través de una red capilar de relaciones de poder y, simultáneamente, como espacio desde el cual esas mismas relaciones pueden ser desplazadas y enfrentadas. Tal como sugería Foucault en el inicio del trabajo con la afirmación *«donde hay poder, hay resistencia»*, el cuerpo femenino no es solo el punto de llegada de esas relaciones, sino también el lugar desde el que se organizan formas de resistencia que las contestan, las reescriben y las resignifican. En este sentido, el arte feminista potencia esta condición al situar el cuerpo en el centro de una disputa simbólica, emancipatoria y política.

Con base en todo lo anterior, podemos afirmar que el arte feminista cuando trabaja y representa el cuerpo lo convierte, bajo la mirada de la artista, en un cuerpo-sujeto: un cuerpo que se pinta, se esculpe, se fotografía o se transforma en acción estética y política, con el objetivo de hablar desde las propias vivencias y biografías, así como de configurar una mirada anclada en experiencias compartidas que están mediadas por la corporeidad femenina (Antivilo, 2015, pp. 40-41). Este gesto implica que el cuerpo femenino, que históricamente ha sido definido y limitado por un reparto de lo sensible regido por una lógica masculina, como ya advertimos con Rancière en el primer capítulo, pueda convertirse, a través de la *reflexividad corporal*, en un cuerpo emancipado. Es decir, un cuerpo que ya no ocupa solo el lugar que la sociedad le asignaba —objeto de mirada, soporte de roles y juicios morales—, sino que se afirma como lugar de palabra, aparición y acción. Posibilitando que se abran escenas en las que ellas, artistas y mujeres, devengan en sujetas emancipadas.

A partir de este proceso, las artistas, que ahora son sujetas creadoras, materializan su experiencia y la diferencia como una herramienta para resignificar las representaciones que se han construido sobre el cuerpo de las mujeres, al tiempo que ponen en evidencia prácticas culturales que han producido significados y posiciones desde las cuales han sido discriminadas, invisibilizadas y estigmatizadas (Antivilo, 2015, p. 41-42). Frente a ello, el arte permite establecer otra mirada que nos enseña nuevas lecturas y narrativas sobre lo que significa ser mujer y habitar experiencialmente el cuerpo femenino. En pocas palabras, las artistas toman conciencia afectiva y corporal de su vivencia, transforman su relación con el propio cuerpo y, con ello, desestabilizan los marcos que buscan encasillarlas en un único modo de ser en el mundo, emancipándose de los modelos establecidos y comunicando, a través de sus prácticas artísticas y del cuerpo mismo, la posibilidad de nuevas subjetividades.

De forma que, como señala Antivilo (2015), las prácticas de las artistas feministas terminan por orientarse a representar las diversidades de los cuerpos que las mujeres son, tienen y construyen, reconociéndolos, al mismo tiempo, como cuerpos deseantes, rebeldes, violentados, con maternidades secuestradas, entre muchas otras dimensiones. A través de estas prácticas, las mujeres buscan emancipar y resignificar, desde los mismos mecanismos sociales y culturales que históricamente habían sido netamente masculinos, como el arte, los repertorios simbólicos que, mediante el cuerpo femenino, canalizan las acciones humanas y permiten evidenciar los entramados de una lógica patriarcal inscrita en la trama de la vida cotidiana, desde sus manifestaciones más banales e inadvertidas hasta aquellas que se despliegan en la esfera pública (p. 44). De ahí que las visualidades y proyectos feministas se hayan dedicado a investigar y deconstruir las relaciones que los discursos patriarcales han tejido en torno al cuerpo femenino, para dotar de nuevos sentidos a aspectos que fueron asociados a la mujer como la casa, la naturaleza, la identidad racial y sexual, la violencia, la maternidad, la sangre o la religión, entre otros, con el objetivo de configurar espacios de desubjetivación, disruptivos, resignificación y, por lo tanto, de reapropiación y empoderamiento.

Por lo que subvertir el esquema de representación de la cultura hegemónica, o sea el cómo las mujeres son vistas y que de ahí derive el trato que "merecen", es en parte lo que define las prácticas de las artistas visuales o performance, las cuales llevan más de cuatro décadas en un proceso reivindicativo de levantar la voz para hacer de su autorrepresentación y mirada su propia alteridad subjetiva. Una pregunta que suscita todo este recorrido es la siguiente: ¿cómo ocupar una actividad cuyo espacio simbólico les era completamente ajeno? A este interrogante, resulta necesario emplear una de las reivindicaciones más conocidas del siglo XX que denunció esta exclusión: la acción del colectivo artístico *Guerrilla Girls*, quienes en 1989 realizaron una de sus piezas comunicativas más emblemáticas. Se trata de un cartel que expusieron en los espacios publicitarios en los autobuses de Nueva York que plantea la pregunta «*¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum?*» (Figura 1), acompañada de la imagen de una mujer desnuda con una máscara de gorila, recurso visual con el que este grupo de artistas y activistas se presentó públicamente. Además, en el fondo de la imagen, se incluye el siguiente dato: «Menos del 5 % de los artistas de las secciones de arte moderno son mujeres, pero el 85 % de los desnudos son de mujeres» (Guerrilla Girls, 1989)

Figura 1

Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?



Nota. Adaptado de *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?*, por Guerrilla Girls, 1989, MACBA.

Ahora bien, para responder a esta pregunta de manera más concreta, puede afirmarse que, del mismo modo en que actuaron las integrantes de dicho colectivo, las mujeres han debido abrirse espacio en actividades y campos a los que históricamente no pertenecieron; es decir, mediante prácticas disruptivas, rebeldes, políticas y sostenidas en la acción colectiva. A partir de este tipo de rupturas, las mujeres pudieron ejercer un poder nada inocente, pero sí imprescindible para su propia definición artística y social. Como señala Pollock (1996):

> Las prácticas culturales no solo configuran los significados del mundo y, con ello, la manera en que lo comprendemos, sino que también contribuyen a formar las propias subjetividades e identidades que, al consumir esos significados, terminan modeladas a su imagen. Este proceso de producción semiótica y formación subjetiva no es indiferente ni neutral (p. 15).

Por el contrario, se trata de un ejercicio activo de subjetivación política, en donde el arte feminista insiste en reconfigurar y poner en cuestión la identidad impuesta a las mujeres, así como en producir nuevos modos de existencia social que posibiliten su visibilidad, participación y reconocimiento dentro de un reparto de lo sensible que, hasta entonces, les había negado voz y lugar. Pero no solo esto pasa, sino que también se puede empezar a concebir al cuerpo femenino como un espacio heterotópico, en el que se vivencia una especie de «resistencia ante el poder» en relación con el propio cuerpo y con la interpretación socialmente determinada y determinante que pesa sobre él. Apelando a Foucault, se trataría de un "espacio otro" donde se suspenden y se invierten, al menos parcialmente, las coordenadas habituales que regulan lo visible, decible y practicable, haciendo cohabitar en el mismo cuerpo las marcas del poder y los intentos por desbordarlo. De ahí que, como señalan Jones y Warr (1999), exista *«una tensión constante entre los mecanismos de poder y las técnicas de resistencia»* (p. 23). Esto conlleva a que el cuerpo sea apreciado, simultáneamente, como el lugar mediante el cual se articulan los poderes hegemónicos y como espacio de protesta, donde se ponen en juego procesos de emancipación y des-subjetivación que evidencian la ambigüedad e irreductibilidad del cuerpo femenino, comprendido más allá de un mero objeto pasivo atravesado por el entramado de relaciones

de poder.

En síntesis, la práctica artística feminista se comprende como un proceso en el cual las artistas no solo disputan la conquista de espacios dentro del campo del arte, sino que subvierten los sentidos y roles que a lo largo de la historia les fueron forzados a aceptar para pasar a producir nuevas narrativas sobre su identidad y experiencia. Al apropiarse de los lenguajes artísticos y convertir el cuerpo en un espacio de enunciación, estas mujeres logran conseguir una reconfiguración profunda de las formas de habitar, representar y significar la existencia femenina en el mundo. A partir de estas ideas planteadas, los siguientes apartados se proponen examinar cómo estas nociones de emancipación, disenso y heterotopía cobran forma material en la producción de dos artistas colombianas fundamentales. En primer lugar, se analizará la obra de Débora Arango, centrándose en cómo sus desnudos no solo desafiaron las normas estéticas y morales de su tiempo, sino que hacen del cuerpo femenino y de la representación de lo prohibido un gesto crítico frente al orden patriarcal que estructuró la sociedad colombiana del siglo XX. Posteriormente, se explorará la práctica de María Evelia Marmolejo, cuya propuesta performática radical desplaza el arte hacia la crudeza de lo biológico, convirtiendo el cuerpo en materia simbólica y de denuncia política. Ambos casos permitirán evidenciar cómo el cuerpo, lejos de ser un soporte pasivo, se configura como una heterotopía desde la cual el arte feminista produce resistencia, crítica y nuevas formas de subjetivación.

3.2. Débora Arango: la transgresión pictórica y la denuncia del orden hegemónico

Débora Arango Pérez (1907-2005), pintora, acuarelista y ceramista nacida en Medellín. Fue la octava hija de Castor María Arango Díaz y Elvira Pérez. En 1920, ingresó al Colegio María Auxiliadora de Medellín, donde la madre María Rabaccia reconoció su talento artístico y la impulsó a ser pintora. Durante su juventud su inclinación por la pintura fue también estimulada por su familia: sus hermanos médicos Tulio y Luis Enrique le enseñaron de anatomía, mientras su hermana escritora Elvira le servía de modelo. A partir de 1931, la joven artista se convirtió en discípula del pintor Eladio Vélez durante cuatro años. En este tiempo los estudios de Débora se centraron en el dibujo y la acuarela con incursiones ocasionales en la pintura al óleo, todo esto enmarcado en retratar paisajes y naturalezas muertas, lo que, al cabo de un tiempo, le traería insatisfacción a la artista. En sus palabras: «Quería no solo adquirir la habilidad necesaria para reproducir fielmente un modelo o un tema cualquiera, sino que anhelaba también crear, combinar, soñaba con realizar una obra que no estuviese limitada a la inerte exactitud fotográfica de la escuela clásica» (Londoño, 1997, p. 36). Esto llevó a que abandonara las enseñanzas académicas de Eladio Vélez y a que abrazara la causa de la pintura moderna, representada por Pedro Nel Gómez.

En 1935, Débora se encontró con los frescos que estaba pintando Gómez en el Palacio Municipal de Medellín y con ello supo que eso era lo que buscaba. «Los frescos de Pedro Nel

Gómez me revelaron algo que hasta entonces desconocía, algo que no había tenido ocasión de comprender. El estilo revolucionario de Gómez abría ante mí un nuevo y vasto campo de realización» (Londoño, 1997, p. 46). De modo que, atraída por aquel nuevo estilo de pintura, Débora se convirtió en su alumna por alrededor de tres años. Durante este tiempo, Gómez introdujo innovaciones que encendieron el entusiasmo en la artista como fue la propuesta de pintar desnudos, como bien lo recuerda esta «Entonces nos dijo un día […] Bueno, ya Uds. no están para pintar florecitas ni paisajitos. Ahora cojan el desnudo que ya es el cuerpo humano que tienen que estudiar. Yo me levanté y grité ¡Qué dicha!» (Jemio, 2006, p. 66). Ahora bien, aunque el tema de pintar desnudos fue algo que le interesó mucho a Débora, para el resto de sus compañeras no pasó igual, quienes después de regresar de vacaciones no quisieron volver a reunirse con esta por haber expresado su interés por el desnudo. Así fue como la artista empezó a pintar desnudos tanto en la casa de Gómez como en la suya, donde le servía de modelo su mejor amiga Luz Hernández. Esta dinámica transcurrió hasta que Débora tuvo un cierto número de desnudos terminados que le quiso enseñar a su maestro quien, con una extraña actitud, observó sus pinturas y lo único que le pudo decir fue que no debería meterse en eso, luego de esto, Gómez la empezó a evitar, por lo que Débora decidió seguir pintando sola. Tiempo después, la artista declaró que «Si hubiera seguido pintando con Pedro Nel, hoy sería una imitadora, pero mi estilo, mi color, mi temática son diferentes» (Londoño, 1997, p. 60).

El despido velado de Pedro Nel le abrió las puertas a la independencia a Débora quien en 1939 fue invitada a participar en la exposición de pintura en los salones del Club Unión. Esta exposición puede considerarse como el acontecimiento que catapultó a Débora Arango a la fama y, al mismo tiempo, a la crítica despiadada y censura que la acompañaron por lo que antes de hablar de ella y las obras que presentó es necesario mencionar que, tras este breve recorrido por la vida de la artista y sus inicios en el arte, nos centraremos a continuación en el análisis de algunas de sus pinturas, teniendo en cuenta el contexto en el que fueron realizadas, las interpretaciones que pueden elaborarse a partir de ellas y las reacciones que suscitaron. El objetivo de esto es poder dar cuenta de cómo la transgresión y la desubjetivación son recibidas cuando surgen de una mujer rebelde que se niega y resiste a encajar en los modos de ser impuestos por una sociedad aferrada a ciertos ideales, y de qué manera la nueva concepción del cuerpo femenino que pinta Débora pone en entredicho y desestabiliza la forma hegemónica y masculinizada desde la cual históricamente se ha visto y representado a las mujeres en el arte, pues como afirma Esquivel (2016):

> Una mujer que pinta a otra mujer desnuda ha encarnado y padecido el cuerpo femenino. Lo conoce y reconoce en su experiencia vital. Lo despoja de rigidez y es capaz de descubrir en él la belleza de lo imperfecto. *Y una mujer que pinta a una mujer desnuda es capaz de comenzar una revolución estética* (p. 26).

Ahora bien, después de esta aclaración y volviendo a la exposición en el Club Unión donde Débora presentó nueve pinturas y ganó el primer premio. Sin embargo, esto no fue todo perfecto, pues dentro de estas pinturas, hubo dos desnudos *Cantarina la rosa* y *La amiga*, por lo cuales se generó una gran polémica, no solo entre los espectadores, sino también entre sus colegas quienes se sintieron heridos al recaer el premio en una joven; y por la otra, porque los desnudos femeninos escandalizaron a las personas más tradicionalistas y moralistas de la ciudad (Londoño, 1997, p. 78). Esto no es una sorpresa, pues en la Colombia de los años cuarenta, la misoginia y el machismo eran ampliamente aceptados y asumidos como parte de la cultura y la vida cotidiana. La sociedad colombiana se regía por valores patriarcales que establecían roles y estereotipos de género rígidos y desiguales (Carantón, 2023, p. 51). Esto trajo como consecuencia que se le pidiera retirar los desnudos de la exposición, situación que entristeció y confundió a Débora y que la llevó a consultar con un sacerdote jesuita quien le dijo «No los retire, no los vaya a retirar, *que el arte no tiene nada que ver con la moral*» (Londoño, 1997, p. 80). Estas palabras dejaron una huella tan profunda en la pintora que se convirtieron en la respuesta recurrente que ofrecía frente a los intentos de censura de su obra.

Dicho esto, es necesario detenernos en *La amiga* (figura 2), uno de los dos desnudos que generaron controversia en la exposición. En esta pieza aparece una mujer desnuda, recostada plácidamente, con curvas pronunciadas, ojos cerrados y una pose desparpajada. Los trazos son rápidos, fuertes y ondulados, característicos del movimiento expresionista, los que ayudan a enfatizar la solitaria y extravagante silueta femenina (Museo de Arte Moderno de Medellín, s. f.). Esta obra nos permite considerar que la desnudez representada por Débora apela a un sutil goce más allá de ser algo morboso, pero, asimismo, podemos percibir —por la sábana que cubre parte de su cuerpo— una cierta timidez muestra de que aún su interior la limita y es que, según el historiador Álvaro Robayo, los desnudos de Débora podrían estar divididos en dos fases: la primera conformada por representaciones de mujeres hermosas presas de alguna ensoñación y la segunda por mujeres "vulgares" y de "formas exageradas" que miran al espectador con descaro, en un gesto que se puede tomar como una confrontación (Bautista, 2022, p. 10).

Figura 2

La amiga

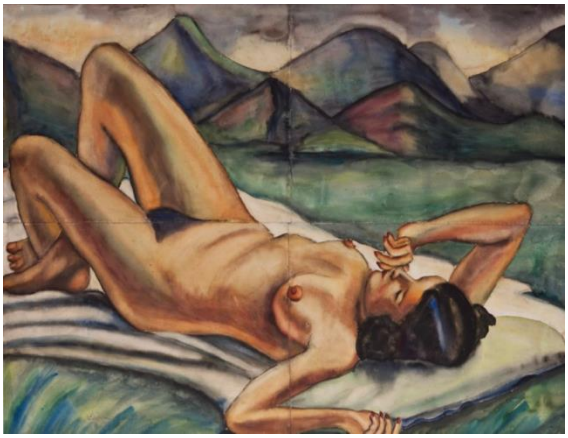


Nota. Adaptado de *La amiga* [Acuarela sobre papel], por D. Arango, 1939, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Esta capacidad de captar e insinuar la opresión sexual que la cultura de su tiempo ejercía sobre las mujeres y de la cual Débora empezaba a ser consciente, fue interpretada más como un acto vulgar que artístico. Así lo expresó el periódico *La Defensa* al afirmar: «Obra impúdica que firma una dama y que ni siquiera un hombre debería exhibir, pero ni aun pintar, porque si la mujer ha sido fuente de inspiraciones artísticas, en este cuadro hubo un total olvido del grito del arte para dar paso a la exhibición voluptuosa» (Londoño, 1997, p. 82). A esta pugna también se sumaron los comentarios de su antiguo maestro, Eladio Vélez, quien sostuvo que a los jurados les faltaba «conciencia, pero no la del corazón, sino la del cerebro». Igualmente, hubo quienes le retiraron el saludo, llevándola a declarar: «Me hicieron la vida imposible, yo era como condenada a muerte» (Londoño, 1997, p. 85). No obstante, la recepción que tuvo su obra en Medellín no detuvo a Débora quien, para el año siguiente, 1940, fue invitada a exponer sus obras en el Teatro Colón de Bogotá. Entre las pinturas que llevó se encontraba *Montañas* (figura 3), tal vez una de sus acuarelas más conocidas y en la que Débora siguió retratando esas mujeres "decentes" que por más de que se han sometido al estricto comportamiento que de ellas exige la sociedad, no les ha sido posible alejarlas de sus pensamientos y sus deseos (Bautista, 2022, p. 11).

Figura 3

Montañas



Nota. Adaptado de *Montañas* [Acuarela sobre papel], por D. Arango, 1940, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Este enfoque en la subjetividad y el deseo rompe con la tradición del desnudo contemplativo, además que propone dos aspectos fundamentales. En primer lugar, el paisaje adquiere una connotación simbólica: no es solo el entorno que rodea la figura, sino el espacio social que el cuerpo femenino habita y en el cual se convierte en un cuerpo que enuncia. De aquí deriva el segundo aspecto relevante: la representación del vello púbico. Hasta ese entonces, los desnudos femeninos en el arte colombiano carecían de facciones precisas y la ausencia de vello les confería un tono pretendido de inocencia y pudor. Una muestra de esta estética convencional es la pintura de Francisco Antonio Cano, *La última gota* (Figura 4), la cual es uno de los primeros desnudos pintados en el siglo XX que se conoce en Colombia. En él se representa a una joven con expresión ambigua entre contrita y gozosa, entre inocente y culpable (Londoño, 1995, p. 291). Lo que nos permite precisamente demostrar sobre como el desnudo femenino estaba sometido a la idealización masculina y académica de la época, la cual no solo suavizaba las formas, sino que omitía cualquier rastro de vello púbico para preservar una imagen de pureza casi escultural. Al presentar cuerpos totalmente depilados y de pieles inmaculadas, el arte académico despojaba a la mujer de su dimensión biológica y terrenal, convirtiéndola en un objeto de contemplación inofensivo. Por el contrario, la irrupción del vello en las obras de Débora no fue un simple detalle técnico, sino una declaración política, ya que, al recuperar el vello, la artista le devolvió al cuerpo femenino su realidad fisiológica, su madurez sexual y, por ende, una autonomía que resultaba intolerable para la mirada moralista de su tiempo.

Figura 4

La última gota



Nota. Adaptado de La última gota [Pintura], por F. A. Cano, 1918, Flickr

Otra de las pinturas que presentó Débora en Bogotá fue *La mística* (figura 5), con esta obra sucede algo muy curioso y es que la pintora declaró que: «En alguna ocasión traté de dibujar el rostro casto de una mujer para hacer La mística y contra todas las fuerzas de mi voluntad resultó el rostro de una pecadora» (Londoño, 1997, p. 103). Y es que el temperamento de Débora era el de una mujer disruptiva que, a pesar de intentar imponerse a la rebeldía que le devenía de forma natural, no lo conseguía. Pues como sostiene Esquivel (2016): «En los cuadros de Débora Arango, la experiencia femenina es siempre protagonista, nunca víctima» (p. 28). De ahí que para ella fuera imposible pintar mujeres recatadas sin muestra de sus imperfecciones corporales o sus debates internos como sucede en la pintura mencionada. Aquí la obra plantea el profundo dilema del personaje, que se debate entre la devoción espiritual y la mística de la naturaleza humana. Por un instante, la voluptuosa mujer atraviesa una duda existencial que se resuelve visualmente a través de su lenguaje corporal; la inclinación de su cabeza hacia las flores y la misma desnudez funcionan como indicios de cuál ha sido su elección, en la que está también su pecado (Londoño, 1997, p. 103).

Figura 5

La mística

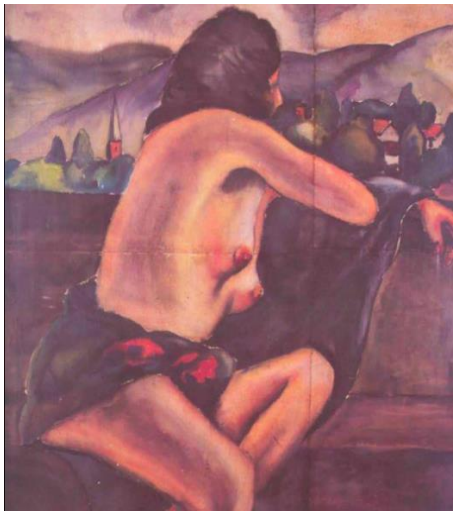


Nota. Adaptado de *La mística* [Acuarela sobre papel], por D. Arango, 1940, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Otra pintura que retrata la duda y la dicotomía en las que suelen debatirse las mujeres en la obra de Débora, y que la propia artista denominó como «expresión pagana», es *Meditando la huida* (figura 6). En esta pintura se observa a una joven semidesnuda cuya mirada se dirige hacia el paisaje, absorta en su reflexión, lo que sugiere una tácita nostalgia por ese espacio al que ha renunciado y que, al mismo tiempo, la tienta como posibilidad de fuga hacia otro mundo (Gómez, 2018, p. 90). Desde esta perspectiva, el cuadro puede interpretarse como una alegoría del mundo exterior contemplado desde la reclusión, así como un momento en el que el cuerpo femenino medita su deseo de conquistar otros espacios por fuera del ámbito religioso, tal como también se observa en *La huida del convento* (figura 7).

Figura 6

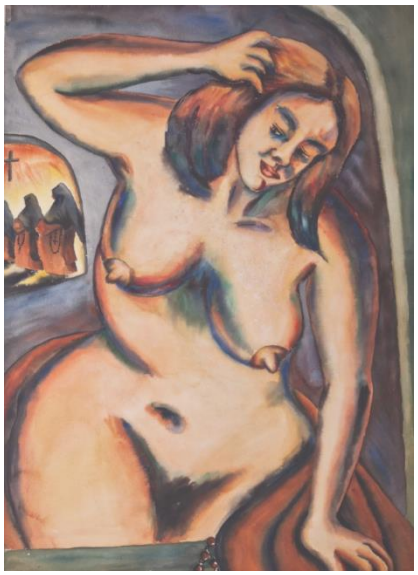
Meditando la huida



Nota. Adaptado de *Meditando la fuga* [Acuarela sobre papel], por D. Arango, 1940. En M. A. Gómez, *Sacralidad y transgresión en la literatura y el arte: Tomás Carrasquilla, Débora Arango* (p. 88).

Figura 7

La huida del convento



Nota. Adaptado de *La huida del convento* [Acuarela sobre papel], por D. Arango, s. f., Museo de Arte Moderno de Medellín.

Un aspecto fundamental de esta obra que puede interpretarse como el acto definitivo de liberación es la diferencia con el manto que cubre recatadamente a las mujeres en *La mística* y *Meditando la huida*, puesto que en esta pieza la tela apenas rodea su cadera, dejando al

descubierto su sexualidad. Los senos voluminosos y la mano derecha elevada entre la cabellera enfatizan una corporalidad que antes permanecía oculta tras el hábito; asimismo, el rostro exhibe un gesto más mundano, de cierto desdén, reafirmando su decisión de escapar. De esta manera, la descentralización de la vida religiosa y la entronización del cuerpo desnudo frente a la expectativa del mundo laico resultan mucho más osadas en esta representación (Gómez, 2018, p. 92;94). Con ello, podemos decir que Débora sugiere sutilmente una ruptura con su fase de mujeres "decentemente rebeldes" para dar paso a su etapa de denuncia social. En este nuevo periodo, la artista se interesa por capturar el cuerpo femenino en situaciones de vulnerabilidad o en la piel de mujeres marginadas que, antes de su pincel, eran completamente invisibles. Esta decisión estética y política revela cómo, desde el arte, Débora reivindica los múltiples modos de ser mujer, desafiando los límites de la religión, la moral y la educación recatada de su época.

Esta otra faceta de Débora se enfoca en recuperar el cuerpo y demostrar que la vida se compone de cuerpos reales en espacios igual de reales y fácticos. Al mismo tiempo, ella realiza una crítica visceral a los ideales hegemónicos que se puede ver en pinturas como Esquizofrenia en la cárcel (Figura 8). En esta obra, y siguiendo el análisis de Giraldo (2010), se observa a una mujer que no cumple con los roles de madre ni de hija que eran los únicos pensados para las mujeres de la época. Tampoco es un objeto sexual como las fotografías que tiene pegadas en la pared. Es, por el contrario, una mujer mestiza, semidesnuda, despeinada y presa que representa una ilustración del cuerpo degradado colombiano. De ninguna manera es el cuerpo ejemplar de la feminidad porque no cumple con el ideal místico que exigió la religión, ni con el cuerpo reservado que labró la urbanidad, ni con el modelo contenido que esculpió la educación. Es el cuerpo de una mujer absoluta y subversivamente sola que ha sido desechada en un espacio de reclusión social como la cárcel o el manicomio (p. 34).

Figura 8

Esquizofrenia en la cárcel



Nota. Adaptado de Esquizofrenia en la cárcel [Óleo sobre lienzo], por D. Arango, 1940, Museo de Arte Moderno de Medellín.

El interés de Débora por este tipo de temas sociales se gestó desde su juventud, cuando en el trayecto hacia su colegio observaba con frecuencia los malos tratos que la policía infligía a las mujeres marginadas. Aquel trato despiadado, nunca visto por ella, superaba incluso la violencia que se ejercía contra los animales en la época. Por lo que ver a la fuerza pública actuar de esa manera contra las mujeres le generó, desde entonces, una profunda animadversión hacia la injusticia y la desigualdad con que la sociedad trataba a las mujeres más vulnerables (Londoño, 1997, p. 26). Por lo tanto, la propuesta de Débora se aleja de ser inocente; se consolida, en cambio, como una denuncia provocativa que busca visibilizar las diversas experiencias del cuerpo femenino, aquellas que la mirada masculina nunca se atrevió a confrontar más allá de sus propias idealizaciones. Este contraste se hace evidente al comparar la *Madona del silencio* de Débora (figura 9) con la *Maternidad* de Pedro Nel Gómez (figura 10).

Figura 9

Madona del silencio



Nota. Adaptado de *Madona del silencio* [Óleo sobre lienzo], por D. Arango, ca. 1944, Museo de Arte Moderno de Medellín.

Figura 10

Maternidad



Nota. Adaptado de *Maternidad* [Acuarela sobre papel], por P. N. Gómez, 1972, Banco de la República.

En estas dos pinturas se aborda un mismo tema: la maternidad, pero retratado desde dos perspectivas opuestas. Por un lado, tenemos a *Madona del silencio* en la que Débora, después de una visita a la cárcel de mujeres El Buen Pastor, se inspira para realizar este cuadro que presenta a una mujer dando a luz sola. La escena transmite una soledad abyecta, acentuada por un fondo severo y el rostro endurecido de la mujer. No obstante, frente a esto, el plano pictórico pretende enfatizar el dramático evento como un acto de resistencia y heroísmo de la mujer ante condiciones tan extremas a las que no llegan los discursos románticos, populistas, médicos o higienistas de la época (Museo de Arte Moderno de Medellín, ca. 1944; Giraldo, 2010, p. 39). En esta obra no hay rastros de sonrisas, sábanas blancas, camas esterilizadas, ni asistencia clínica para el bebé que nace. Aquí solo son madre e hijos como cuerpos desechados por un sistema que los ignora. Por otro lado, en la *Maternidad* tenemos una situación que se contrapone severamente a la de Débora y es que hallamos todo lo que no hay en ella: un espacio limpio, iluminado y organizado armónicamente para la madre y su hijo, quienes proyectan una particular serenidad. El cuerpo de la mujer, aunque voluptuoso, se mantiene en una posición que se aleja de cualquier consideración morbosa, mientras el

bebé aparece vestido y protegido. Y es que todo esto que representa Pedro Nel en su pintura, se inscribe en un imaginario donde la maternidad debe inspirar valores de cuidado, higiene y dedicación, con el fin de cumplir con el rol tradicional de la "buena madre" o "madre sacrificada".

Sin embargo, la inquietud y transgresión inherente a Débora no le permitía quedarse con esta estereotípica e idealizada comprensión de los temas que competen a las mujeres. Por la razón de que una mujer que pinta a otras mujeres conoce la vida íntima del universo femenino, las profundas contradicciones de los afectos, el gozo y la esclavitud que representa el cuidado del otro y los confines porosos de una vida que pareciera estar supeditada a lo domestico (Esquivel, 2016, p. 29). Pero su denuncia no termina allí, pues con *Estudio* (figura 11) Débora rompe contundentemente con la visión de la mujer tímida y reservada que el público estaba acostumbrado a ver y se atreve a poner ante los ojos de los espectadores una mujer desnuda que los alude directamente con su mirada e incluso parece que la tuviera clavada en él (Bautista, 2022, p. 15). Lo que nos conduce a pensar que cuando Débora hizo este giro entre el personaje y el espectador está desafiando y transgrediendo los criterios conservadores e ideales hegemónicos que encasillan el cuerpo de las mujeres y su subjetividad. Como apunta Mayayo (2003): «*¿Qué ocurre cuando es el personaje femenino el que mira franca y abiertamente? ¿Qué significa en una sociedad patriarcal la imagen de una mujer que mira? Que hay algo potencialmente peligroso o transgresor en la mirada femenina*» (p. 208).

Figura 11

Estudio



Nota. Adaptado de *Estudio* [Óleo sobre lienzo], por D. Arango, ca. 1947, Museo de Arte Moderno de Medellín.

En definitiva, luego de esta corta apreciación de lo que fueron algunas obras de Débora, su

vida como una artista transgresora que desafió los roles de género y la moral católica en un período donde hacer denuncias contra el machismo, la marginación y, especialmente, el control sobre los cuerpos femeninos era algo inconcebible, llega Débora y hace que la mujer colombiana por primera vez en el arte colombiano descubra el poder de mirarse a sí misma y vea en su cuerpo un nuevo espacio desde el cual puede concebirse de forma autónoma, deseable y bajo sus propias realidades. Y es que esto sucede porque parece haber en Débora una genuina curiosidad acerca de las miles de variantes de los nuevos roles e identidades que puede asumir la mujer y las inéditas apropiaciones de su cuerpo en los primeros años del siglo XX. Con Débora, el dogma hacia los discursos de los modos de ser femeninos aceptados socialmente se deshace en todas las superficies corporales que representa. En la ciudad y en los nuevos tiempos, la mujer está redefiniendo su inmovilidad, su cuerpo y el repertorio de sus acciones (Giraldo, 2010, p. 41). De esta forma, podemos comprender como desde el arte, en este caso la representación a través de la pintura, se gestan narrativas que abren las puertas a procesos de subjetivación, pero, además es necesario mencionar, que el arte feminista no se limita a la expresión pictórica, sino que también hay artistas que hacen de su cuerpo el soporte de la obra. Allí su cuerpo se convierte en la materia prima con el que ellas experimentan, exploran, cuestionan y transforman. El performance es un género que permite a las artistas buscar la definición de su cuerpo y sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina. Esto es lo que precisamente hace María Evelia Marmolejo cuando pone su cuerpo en algunos de sus performances y nos invita con ellas a las reflexiones del siguiente apartado.

3.3. María Evelia Marmolejo: el cuerpo performativo como espacio político y simbólico

Antes de profundizar en la vida y obra de María Evelia Marmolejo, resulta necesario precisar la naturaleza del *performance*, la cual es una disciplina artística también denominada arte vivo o de acción que surgió con fuerza en la segunda mitad del siglo XX, particularmente entre las décadas de 1960 y 1970, con el propósito de romper y criticar las estructuras institucionales y económicas que excluían a los artistas que no se podían permitir el acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte (Taylor, 2011, p. 8). El performance si bien carece de una estructura rígida, se sustenta en cuatro pilares fundamentales para su ejecución: *el tiempo efímero*, caracterizado por su instantaneidad frágil o duraciones que exceden al espectador, existiendo únicamente en el "aquí y ahora" sin reproducirse como obra tradicional; *el espacio no convencional*, que disloca galerías y museos para ocupar plazas públicas mediante condiciones ambientales específicas; e*l cuerpo del artista*, materia prima expresiva que facilita la instalación crítica en lo público; y *la relación directa con el público*, interpelado vivencialmente para participar de forma activa o contemplativa en la acción según la intención creativa del performer (Arrieta, 2018, p. 8-9).

Si bien el performance al interpelar la corporalidad mezcla elementos de distintos formatos plásticos como: el teatro, la escultura, la pintura y la danza, se distancia categóricamente de la forma en que, por lo general, se ha utilizado el cuerpo en el mundo del arte, como bien señalan Jones y Warr (1999):

> A lo largo de la historia los artistas han dibujado, esculpido y pintado el cuerpo humano. Sin embargo, la reciente historia del arte revela un significativo giro en la percepción del cuerpo por parte de los artistas, que ahora es usado no simplemente como el tema del trabajo, sino como lienzo, como pincel, como marco y pedestal (p. 11).

De acuerdo con esto, el cuerpo del artista se convierte en el espacio por medio del cual este se despliega, juega y se intercala como sujeto y objeto, significado y significante de la acción y, a su vez, como espacio de esta. Lo que posibilita con ello que a partir del cuerpo se crucen fronteras artísticas y disciplinarias en busca de nuevos lenguajes, espacios y materiales, para generar experiencias inéditas que enfatizan el proceso de creación y conceptualización. «Los artistas de performances han luchado por demostrar que el cuerpo representado posee un lenguaje propio y que este lenguaje corporal, como otros sistemas semánticos, es inestable» (Jones y Warr, 1999, p. 13). En esta medida, los artistas han utilizado sus cuerpos para desarmar los parámetros y convenciones de la sociedad con el fin de abandonar las identidades impuestas que han sido aceptadas por la mayoría. «*En el siglo XX el cuerpo está experimentando continuos retos y transformaciones liberadoras*» (Jones y Warr, 1999, p. 14).

Frente a estos cambios que se gestaban en el mundo, las mujeres y el arte feminista se convirtieron en piezas fundamentales de este movimiento emancipatorio. Pues como se mencionó anteriormente, este tipo de arte busca confrontar las concepciones tradicionales del cuerpo femenino y su subjetividad, tal como se evidenció con la pintura y los desnudos de Débora Arango. Bajo esta perspectiva, no se puede ignorar que existen otras manifestaciones artísticas que posibilitan una reapropiación del cuerpo femenino como espacio de resistencia y enunciación; tal es el caso del performance, el cual no solo utiliza el cuerpo como medio, sino que a partir de él cuestiona la corporalidad misma, un eje central para la reivindicación femenina. Por ello, es posible afirmar que las mujeres han desempeñado un papel protagónico en esta disciplina. Al respecto de esta idea, Alcázar (2008) señala que el cuerpo de la mujer en el performance, al ser tanto herramienta como producto, permite que las artistas sean simultáneamente creadoras y creación artística. Esto las lleva a integrar elementos de la vida cotidiana en su obra para explorar problemáticas personales, políticas, económicas y sociales. Dado que el cuerpo de la artista es inseparable de su contexto social, este se transforma en un cuerpo simbólico que manifiesta tensiones de identidad, género y política; así, la inmediatez y la confrontación directa con el público que ofrece el performance les permite expresar su discurso con libertad, sin someterse a los

patrones culturales tradicionales (p. 333).

Ahora bien, en América Latina, el performance toma fuerza en la década de los 70's y, desde entonces, se ha desarrollado a lo largo y ancho del continente, teniendo en cuenta las particularidades de cada país. De hecho, al observar el trabajo de las performanceras latinoamericanas, se revela una pluralidad de metodologías y enfoques que adoptan para abordar temáticas tan amplias y heterogéneas que van desde la discriminación, el sexismo, la religión, el amor, la represión sexual, la marginalidad, hasta el dolor, la identidad, el racismo y el arte mismo. (Alcázar, 2008, p. 332) En el contexto colombiano, esta transición hacia el arte de acción encuentra su punto más radical en la figura de María Evelia Marmolejo. Considerada la pionera del performance femenino en el país, Marmolejo logra encarnar estas tensiones al convertir su propio cuerpo en un espacio de denuncia y ritualismo, desafiando no solo las convenciones estéticas de la época, sino también el silencio impuesto por la violencia estatal y de género.

María Evelia Marmolejo (1958) nació en Pradera, Valle del Cauca, aunque a temprana edad se trasladó a Cali, donde creció en el seno de una familia católica como la menor de cinco hermanos varones. Inicialmente, cursó estudios en Derecho y Ciencias Políticas; no obstante, no pudo verse a sí misma como abogada, ya que abandonó la carrera para dedicarse a las artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes de Cali. Este cambio vocacional le permitió integrarse a círculos de intelectuales y artistas que, en los cafés de la ciudad, debatían sobre la agitación social, política y cultural del país. Según comenta la artista, las décadas de los setenta y ochenta fueron períodos de profunda tensión debido a las medidas represivas del gobierno de Julio César Turbay Ayala y la intensificación del conflicto armado interno (Arrieta, 2018, p. 74). Bajo este contexto, entre 1981 y 1985, María Evelia consolidó una producción artística cuyas obras se fundamentaron en preocupaciones esenciales que se convirtieron en su tema recurrente: las condiciones socioeconómicas de Latinoamérica, la crisis ambiental y, de manera primordial, el rol de la mujer junto a los significados simbólicos de su cuerpo (Fajardo-Hill, 2012). Al distanciarse de las convenciones tradicionales del arte, encontró en el performance y la instalación los lenguajes idóneos para que estos cuestionamientos fueran el centro de su propuesta estética.

Para María Evelia, el performance constituía una vía para romper esquemas y atraer la atención hacia realidades específicas. Más que una búsqueda de novedad técnica —pues, como ella misma reconoce, esta disciplina ya se gestaba a nivel global (Vargas, 2015, p. 71)— lo verdaderamente relevante en su obra subyace en la convergencia de condiciones personales que la impulsaron: la rebeldía, su juventud, la rabia, la fuerza y la creatividad. Como ella misma comenta:

> Lo hago con toda la fuerza como una manera de poder sacar eso que me oprimía y el miedo y ese sentimiento de impotencia que yo sentía, entonces el cuerpo y el

> performance me empezó a ayudar. Esa ha sido la conexión entre mi cuerpo, mis emociones, mi contexto social; nunca estuve ajena de lo que estaba pasando a mi alrededor (Vargas, 2015, p. 71).

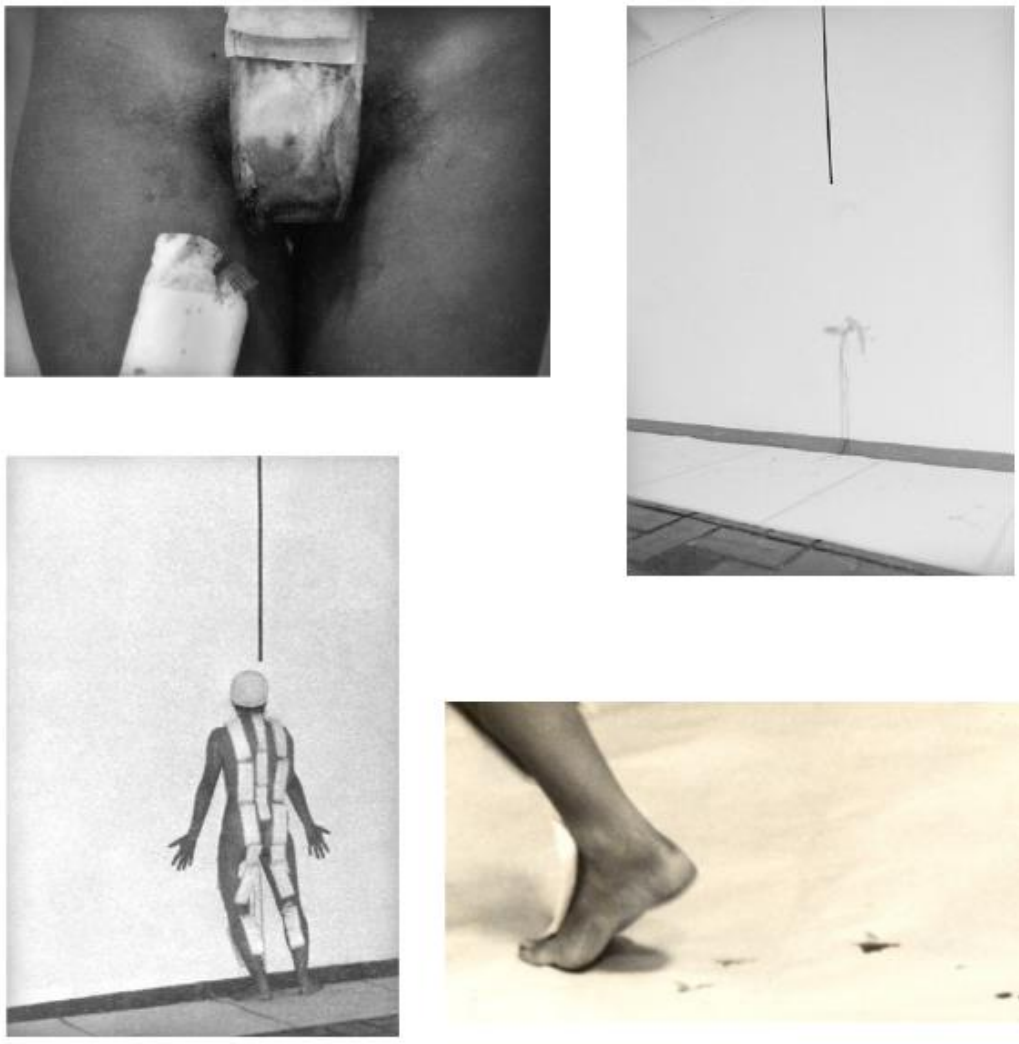
Ahora bien, partiendo de esta concepción del cuerpo como vehículo para manifestar la impotencia frente al entorno, la presente investigación se centrará en tres de sus performances más representativos, los cuales sintetizan la propuesta de la investigación del cuerpo como espacio heterotópico: *11 de marzo*, *Anónimo 3*, *Sesquilé* y *Tendidos*.

11 de marzo (1982)

Esta audaz presentación (figura 12), considerada la primera pieza de performance feminista en Colombia, se llevó a cabo en la Galería San Diego de Bogotá, donde la artista dispuso un sendero de papel blanco sobre el suelo y la pared formando una «L». En dicha acción, María Evelia se encontraba desnuda, portando un gorro de hule y toallas higiénicas pegadas por todo su cuerpo, a excepción de sus genitales que permanecían descubiertos lo suficiente para permitir que la sangre de su ciclo menstrual chorreara sobre el papel mientras caminaba. A través de una danza frenética, la artista frotaba su pubis contra la pared, dejando como testimonio visual la sangre que emanaba de su interior mientras se reproducía una pista de audio con el sonido de la descarga de un sanitario durante diez minutos. Según señala la curadora Fajardo-Hill (2012), esta obra responde a una experiencia personal, pues María Evelia había padecido periodos abundantes y el trauma social de manchar su ropa, siendo objeto de burlas. Por ello, la performance funcionó como un rito de reconciliación con sus funciones biológicas, buscando, además, que las mujeres dejaran de percibir la menstruación como algo vergonzoso o repugnante para celebrarla como un proceso natural y positivo de su cuerpo. Asimismo, María Evelia pretendía reivindicar la centralidad de la mujer como origen de la vida, desafiando la tradición cristiana que establece su inferioridad y dependencia; para ello, retomó un mito indígena sobre la creación en el cual una mujer, al sentirse sola en el mundo, decide durante su periodo menstrual mezclar su sangre con la tierra para moldear un falo de barro del que finalmente surgió el hombre.

Figura 12

Registro fotográfico de la performance 11 de marzo (1982)



Nota. Fotografías de Camilo Gómez María, tomadas de re.act.feminism (1982).

Para esta performance, el compromiso de María Evelia fue tal que recurrió a remedios herbolarios con el fin de inducir su menstruación, garantizando así que el ciclo coincidiera con la fecha programada para la obra, de allí su título, 11 de marzo. En esta pieza, la artista transforma el periodo menstrual —tradicionalmente percibido como una debilidad o algo negativo— en una fuente de fortaleza. Este proceso le permitió liberar su rabia y la represión acumulada hasta alcanzar un punto de liberación tan intenso que, según lo comentado por la propia artista, llega a experimentar un clímax en forma de orgasmo al finalizar su performance (Fajardo-Hill, 2012). Si bien, como era de esperarse, estas acciones no pasaron desapercibidas en un país donde aún imperaban discursos y mecanismos de control profundamente conservadores; por ello, su obra suscitó reacciones duras críticas, como la publicada en el Magazín al Día:

Desde luego, encarnan estas manifestaciones un rechazo a todo lo que tenga que ver con estética o sociedad tradicional, y no puede negarse su carácter enfermizo, como tampoco su inspiración en manifestaciones igualmente exacerbadas del conceptualismo alemán, donde la sangre y los horrores se convierten en un hecho estético por vía del terror. ¿Representan estas manifestaciones una salida para el arte? ¿Son realmente necesarias? (Vargas, 2015, p. 61).

A pesar de recibir este tipo de comentarios, la artista no se detuvo y el mismo año realizó *Anónimo 3* (figura 13). En esta performance, descrita por Arrieta (2018), Maria Evelia evoca nuevamente el empleo de materiales orgánicos; sin embargo, en esta ocasión, el interés creativo se desplaza hacia la denuncia de orden ambiental. La acción performática se desarrolla a orillas del río Cauca donde, en compañía de un fotógrafo que registra el proceso, la artista realiza un ritual de sanación para el río y la tierra. La obra inicia con María Evelia cubierta por vendas en su cabeza, brazos y piernas. Tras cavar un agujero en la tierra, dispone allí un sanitario para realizarse un lavado vaginal; posteriormente, retira el objeto, se despoja de las vendas y comienza a enterrarlas junto con sus fluidos. Finalmente, abona el terreno con cal en polvo previamente cocinada, consolidando un ejercicio simbólico de cura para las heridas del territorio (p. 88).

Si bien esta performance no tiene como tema central el cuerpo femenino en la misma medida que *11 de marzo*, sí manifiesta una continuidad temática respecto a la mujer como origen de vida y su vínculo con la naturaleza. A través del acto del lavado vaginal, María Evelia establece una relación simbólica entre sus fluidos corporales, el agua y la tierra, interpretándose como un gesto de fertilidad. Mediante esta acción alegórica, la artista busca que el territorio contaminado y erosionado recupere su capacidad de generar vida, es como si hiciera un intento por transmitir y reivindicar la capacidad femenina de la fertilidad a un medio ambiente convaleciente (Plested, 2021, p. 85). Con este acto, podemos pensar que María Evelia también pretende resignificar la antigua identificación patriarcal de *mujeres-cuerpos-naturaleza*, la cual sirvió para afirmar la inferioridad de la mujer y la disponibilidad de sus cuerpos al asemejarlos con la tierra. En la medida en que señala a la cultura masculina, obsesionada por el poder, como la responsable de las guerras, el envenenamiento de la tierra, el agua y el aire, por lo que que se podría interpretar que con su acción buscaría estrechar el vínculo de las mujeres con la naturaleza, no desde la subordinación, sino desde una conexión consciente y reparadora (Antivilo, 2015, p. 53-54).

Figura 13

Registro fotográfico de la performance Anónimo 3 (1982)



Nota. Fotografías de Nelson Villegas sobre la acción de María Evelia Marmolejo. Tomadas de Plested (2021, p. 80;84).

Otra de sus performances, igualmente ligada a esta idea de la mujer como origen de la vida, es *Sesquilé* (figura 14), en la cual María Evelia presentó el nacimiento de su hijo como obra de arte. Para ello, invitó a un grupo espectadores y a una fotógrafa a ser testigos del evento. María Evelia, quien se declara atea, realizó este acto poco convencional con el objetivo de conceptualizar que ella, en su calidad de artista, era creadora y, en este caso, la creadora de una nueva vida que era una extensión de su ser. De este modo, podemos considerar que ella se convierte —irónicamente— en su propia diosa, desafiando así la concepción patriarcal de un "Dios" masculino y único creador (Fajardo-Hill, 2012).

Figura 14

Sesquilé (1985)

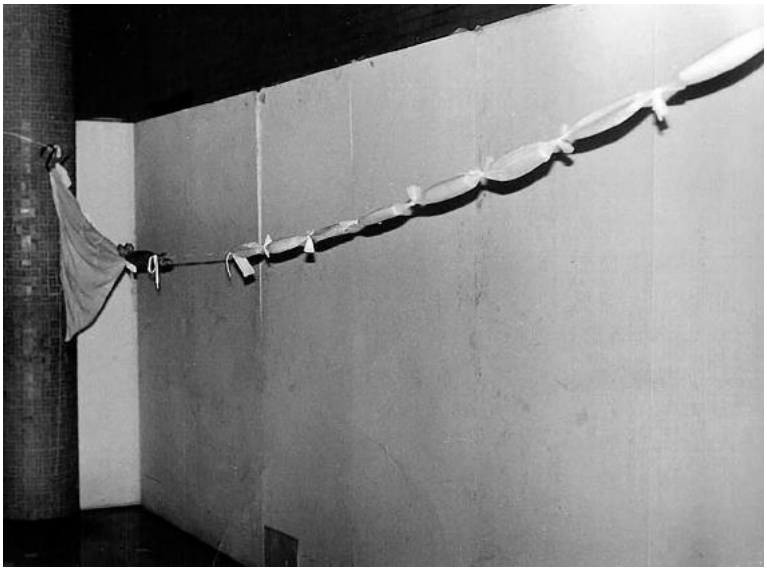


Nota. Fotografía documental de Sara Rosemberg. Tomada de Fajardo-Hill (2012).

Por último, está *Tendidos* (figura 15), que no es una performance, sino una instalación, la cual consistió en un gancho de carnicería del que colgaba un tendedero de ropa hecho con toallas sanitarias —unas usadas y otras limpias— amarradas entre sí, finalizando con un pañal de tela. Considero que, a pesar de no ser un performance, pues de esto es de lo que venimos hablando, es una pieza que evidencia el interés de María Evelia por el cuerpo femenino, sus experiencias y vulnerabilidad política. En este caso, su motivo para realizar esta instalación fue el tema de las violaciones a las mujeres campesinas y universitarias (algunas embarazadas) por el ejército colombiano en los períodos de violencia que le tocó vivir. Estos casos aberrantes la afectaron como mujer y como ser humano, pero también la llenaban de miedo, la hacía sentir impotente, por eso buscó dar respuesta y sentido a todo su sentir a través de esta instalación, en la quiso hacer un homenaje a esas mujeres que fueron torturadas y violadas (Fajardo- Hill, 2012; Vargas, 2015, p. 70-71).

Figura 15

Tendidos (1979)



Nota. Instalación en técnica mixta. Tomada de Fajardo-Hill (2012)

Finalmente, tras este recorrido por algunas de las obras de Débora Arango y María Evelia Marmolejo, dos de nuestras artistas más importantes, se hace evidente que simbolizar la experiencia femenina a través del arte feminista constituye un acto de resistencia y valentía —especialmente dado el contexto histórico en el que ambas produjeron su obra—. Pues sus acciones no solo fracturaron barreras, sino que propusieron un lenguaje propio dentro de un campo que por muchos siglos fue masculinizado, permitiendo expresar y visibilizar conflictos tanto íntimos como sociales. Así, podemos decir que su apuesta no consistió únicamente en crear una nueva iconografía, sino en desbordar los límites impuestos a lo femenino para, de esta manera, entender el arte como una intervención política y a la crítica feminista como una provocación y una resistencia. En última instancia, el acercamiento de las mujeres al arte, sean o no artistas, abre la posibilidad de reflexionar otros modos de imaginar y elaborar la propia existencia, dejando atrás el silencio histórico que ha condenado las voces de mujeres de todo tipo de clase, raza y sexualidad para dar paso a la construcción de un discurso propio y diverso.

Conclusiones

A modo de conclusión, podemos afirmar que a lo largo de la investigación se buscó dar cuenta de cómo y de qué maneras el cuerpo femenino, entendido como un espacio atravesado constantemente por las dinámicas y relaciones de poder presentes en la sociedad, al menos en la occidental, ha sido configurado por discursos religiosos, morales, médicos y educativos que, como se evidenció en el segundo capítulo, establecen una serie de normas de conducta y exigencias orientadas a condicionar el cuerpo de las mujeres y sus vivencias, facilitando su control dentro de una sociedad androcéntrica y patriarcal en la que el varón se ha erigido como figura universal, relegando a los márgenes la experiencia y la relevancia de la otra mitad de la población. Sin embargo, esta manera de concebir y tratar el cuerpo femenino como un mero objeto pasivo resulta insuficiente e incluso problemática. Para dar cuenta de ello, el marco teórico del trabajo se apoyó en la concepción foucaultiana del poder, según la cual, así como el cuerpo es un receptáculo de relaciones de poder que buscan su condicionamiento dentro de una lógica hegemónica, también posee la posibilidad de resistirse, en la medida en que dichas relaciones no son unívocas, sino que fluctúan, varían y se reconfiguran. De este modo, al pensar el cuerpo como un espacio que no solo es afectado, sino que también tiene la capacidad de revertir las imposiciones del poder, se pone de manifiesto su potencial para constituirse como un cuerpo heterotópico.

El concepto de heterotopía nos permitió interpretar el cuerpo femenino como un "espacio-otro" o "contraespacio" en el que se suspenden y reconfiguran las relaciones de poder que, como ya se mencionó, parten de una cultura particular que exige determinados saberes y modos de habitar el mundo, lo que Rancière denominó el reparto de lo sensible, mediante el cual un sistema social dominante invisibiliza, excluye y niega el reconocimiento, en este caso, de las mujeres. Con base en estas consideraciones, el trabajo permitió evidenciar que, por más que una sociedad intente oponerse a la existencia de un grupo social y excluirlo, este siempre puede encontrar formas de hacerse escuchar y de construir su propia voz frente a la indiferencia que se produce. Así, a partir del cuerpo, se reinvierte la compleja red en la que se manifiestan relaciones de dominación y subordinación, para dar paso a dinámicas de solidaridad y cooperación. Asimismo, el cuerpo, en su condición heterotópica, posee la posibilidad de subvertir las identidades que social y culturalmente le han sido impuestas mediante procesos de emancipación y subjetivación política.

Las prácticas emancipatorias, tal como son entendidas por Rancière, nos permitieron profundizar en el análisis del cuerpo, pues es precisamente a través de él que se despliegan los disensos y transformaciones que hacen posible romper con la corporeidad asignada por el reparto de lo sensible. De este modo, el cuerpo puede ser experimentado desde otras formas de percibir y habitar el mundo, que se abren cuando las mujeres participan en procesos de subjetivación política orientados a redefinir las reglas de visibilidad,

reconocimiento y participación, con el objetivo de des-identificarse de aquellas identidades que han sido previamente definidas y naturalizadas, haciendo de la emancipación un eje central de su acción. Ahora bien, todos estos procesos y reflexiones requieren ser materializados para hacerse visibles y efectivos, sobre todo en el caso de las mujeres cuyas formas de dominación las afectan no solo en el plano conceptual, sino que, como se puedo evidenciar, se inscriben en los cuerpos, gestos, afectos y en los modos concretos de aparecer y ser percibidas. En este sentido, la teoría por sí sola resulta insuficiente para interpelar este problema que, ante todo, es un problema encarnado. Por lo que en la investigación fue necesario recurrir al campo artístico, en donde el cuerpo adquiere un protagonismo más consciente y directo como lugar privilegiado de inscripción, disputa y reconfiguración de lo sensible.

De este modo, nos situamos en el siglo XX en Colombia, donde seguía prevaleciendo una sociedad profundamente conservadora y hegemónica, que buscaba perpetuar la docilidad, el recato y la pasividad en la subjetividad femenina, a fin de que las mujeres continuaran relegadas del espacio público y privadas de la posibilidad de definir su propio modo de ser. No obstante, a partir de la década de 1930 comienzan a visibilizarse en el país los primeros destellos de un movimiento femenino en busca de identidad y reconocimiento, a partir de figuras como Ofelia Uribe o Clotilde García, quienes pueden considerarse precursoras del feminismo en Colombia. En este mismo contexto, el arte pasó de ser un medio para seguir acentuando los roles de género a convertirse en un espacio decisivo para la rebeldía, pues desde allí algunas mujeres empezaron a cuestionar, desde las imágenes y las formas sensibles, los modelos de feminidad impuestos, abriendo fisuras en el orden que sostenía aquella subjetividad dócil y subordinada.

Tal es el caso de las artistas Débora Arango y María Evelia Marmolejo, cuyas obras irrumpen en ese horizonte conservador —a pesar de estar distanciadas temporalmente por unos cincuenta años— al poner en el centro de su trabajo el cuerpo femenino como espacio de conflicto, dolor y resistencia. Con ello muestran que no solo el cuerpo que representan (en la pintura y el performance) funciona como heterotopía al poner en entredicho los planteamientos y modelos tradicionales de feminidad, sino que ellas también se ven implicadas en estos procesos, en la medida en que, movidas por el deseo de crear arte, dejan atrás los estrictos roles asignados para las mujeres en el arte y en la sociedad para abrir otras consideraciones que constituyen a las mujeres como sujetas de enunciación, reconocimiento y derecho. Débora Arango y María Evelia Marmolejo pueden entenderse, así, como precursoras de un movimiento de arte feminista que, aun sin encasillarse necesariamente con esta pretensión, sirvieron de fuente de inspiración y referencia para otras mujeres y colectivos feministas en el siglo XXI.

Finalmente, es preciso reconocer que los alcances de este trabajo están atravesados por una

serie de límites que condicionan tanto las lecturas propuestas como las conclusiones alcanzadas. Lejos de comprender estas restricciones únicamente en términos de carencia, interesa asumirlas como puntos de partida para nuevas indagaciones. Un ejemplo de ello es la paradoja que aparece cuando se reconoce que en las resistencias y en las heterotopías también confluyen relaciones de poder. Esto implica que ellas mismas pueden correr el riesgo de transformarse en nuevas formas de poder que organizan y excluyen, es decir, en otros posibles dispositivos de dominación. Esta es una crítica plausible que excede el alcance de este trabajo y que deberá ser examinada con mayor detalle en futuras investigaciones; aquí solo se ha asumido que, aun participando del entramado del poder, estas heterotopías no parten del mismo lugar que el poder hegemónico, sino de un poder emergente que busca abrirse reconocimiento dentro de él.

Otra limitación importante de este trabajo radica en que el análisis se ha circunscrito al campo artístico de la pintura y el performance, dejando por fuera otras formas de expresión como la literatura, la fotografía, el cine, la danza o incluso las propias prácticas de reivindicación en el plano político, desde las cuales también pueden erigirse potentes procesos de subjetivación femenina. Sin embargo, por razones de alcance y delimitación temática, aquí se optó por concentrarse únicamente en las obras de Débora y María Evelia, de modo que la exploración de estos otros lenguajes y soportes queda abierta como un campo fértil para futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

Ahmad, F. (2023). Gendering women: Body, power, and the processes of subjectivation. Journal Of Education Culture and Society, 14(1), 451–464. https://doi.org/10.15503/jecs2023.1.451.464

Alonso, D. (2009). El cuerpo de la mujer cristianizada: Repercusiones en la Edad Media. Trabajo de seminario de grado. Recuperado de https://www.elseminario.com.ar/Biblioteca/Alonso_Cuerpo_mujer_cristianizada.htm

Alcázar, Josefina (2008). *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina*. En Estudios sobre sexualidades en América Latina. Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Ed.): 331-350. Quito. https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/mujeres-cuerpo-y-performance-en-america-latina

Antivilo, J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista nuestroamericano*. Ediciones Desde Abajo.

Ariza, A. (2017). *Feminidades inspiradoras: Ofelia Uribe Durán (1900-1988). Mujeres que iluminan el camino.* https://mujeresqueiluminanelcamino.blogspot.com/2017/05/mujeres-que-iluminan-el-camino_89.html

Aristóteles. (1994). *Reproducción de los animales* (E. Sánchez, Trad.). Gredos.

Azize, Y. (1996). *Mujeres latinoamericanas y educación en el fin del siglo*. En Estudios básicos de derechos humanos (p. 127-162). IIDH. http://biblioteca.corteidh.or.cr/tablas/a12002.pdf

Berriot-Salvadore, E. (1992). El discurso de la medicina y de la ciencia. En G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (Vol. 3, p. 338-379). Taurus.

Bonilla, R. P. (2018). *Notas sobre la subjetivación en Rancière y Foucault. Textos y Contextos*, 1(13), 58–65. https://doi.org/10.29166/tyc.v1i13.952

Botero Triana, M. (2019). *Sufragismo, medios y activismo en Agitación Femenina: un análisis de una revista femenina de los cuarenta* (Tesis de maestría, Instituto Caro y Cuervo). Biblioteca digital Palabra. https://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/id/eprint/1426

Bordo, S. (2001). El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo (M. Silva, trad.). *La Ventana*, (14), 7–81. (Publicación original en 1993).

Castan, N. (1992). La criminal. En G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (Vol. 3, p. 448-461). Taurus.

Castro, A. M. (2018). El lugar del arte en las acciones políticas feministas. *Configurações*, (22), 11-30. https://doi.org/10.4000/configuracoes.6268

Cano, F. A. (1908). La última gota [Pintura]. Flickr. https://www.flickr.com/photos/hanneorla/10408817303/

Cely, F. E. (2022). *Mujeres, poder y conocimiento*. Herder Editorial, SL.

Crampe-Casnabet, M. (1992). Las mujeres en las obras filosóficas del siglo XVIII. En G. Duby y M. Perrot (Dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 3: Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Taurus.

Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). Hallazgos y Recomendaciones (Informe Final, Tomo "Hallazgos y recomendaciones"). https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad/hallazgos-y-recomendaciones

Enciclopedia Banco de la República. (2022). Marta Cecilia Vélez Saldarriaga. Banrepcultural.https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Marta_Cecilia_V%C3%A9lez_Saldarriaga

Encyclopaedia Britannica. (2025). *Claude Fleury.* https://www.britannica.com/biography/Claude-Fleury

Esquivel, G. S. (2016). *¡Dinamita!: Mujeres rebeldes en la Colombia del siglo XX*. Bogotá: Penguin Random House

Figari, C. (2012). Discursos sobre la sexualidad. Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos, 59–83.

Foucault, M. (1982). Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI.

Foucault, M. (1994). Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones. Alianza Editorial.

Foucault, M. (1999). Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales (Á. Gabilondo, Trad.). Paidós.

Foucault, M. (2010). El cuerpo utópico. Las heterotopías. Nueva Visión.

Foucault, M. (2011). Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber. Siglo XXI.

Forero, J. (2008). *Feminismos postfeministas en construcción*. Alcaldía Mayor de Bogotá.

Fraisse, G., & Perrot, M. (1992). Introducción. En G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX* (Vol. 4, p. 9-16). Taurus.

Franco, T. A. B. (2019b). El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial. Co-herencia, 16(30). https://doi.org/10.17230/co-herencia.16.30.10

García, M. A. (2020). Proyectos de educación femenina: *Discursos del quehacer femenino en la primera mitad del siglo XIX en Colombia*. *Análisis, 52*(96), 45–57. https://doi.org/10.15332/21459169/5346

Giraldo Díaz, R. (2006). Poder y resistencia en Michel Foucault. Tabula Rasa, (4), 103–122.

Guillén, N. P. (2004). *Feminismo y posmodernidad: luce irigaray y el feminismo de la diferencia.* Revista PRAXIS. https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/view/4388

Guerrilla Girls. (1989). *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* [Cartel]. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). https://www.macba.cat/es/obra/r1953-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum/

Grosz, E. (2002). ¿Futuros feministas? Estudios de Literatura Femenina de Tulsa, 21(1), 13–20.

Herrera, M. C. (1995). Las mujeres en la historia de la educación. En M. Velásquez Toro (Dir.), *Las mujeres en la historia de Colombia*: *Tomo III. Mujeres y cultura* (p. 330-352). Presidencia de la República de Colombia; Grupo Editorial Norma.

Herder Editorial. (s. f.). Moral. En *Encyclopaedia Herder*. Recuperado el 16 de diciembre de 2025, de https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Moral

Hoyos-Valdés, D. (2021). Flora Tristán, una paria iluminada. Revista Aleph, 196. https://www.revistaaleph.com.co/flora-tristan-una-paria-iluminada/

Jones, A., & Warr, T. (Eds.). (1999). *El cuerpo del artista*. Akal.

Laveda, E. M. F., García, Á. F., & Antón, I. B. (2014). Histeria: historia de la sexualidad femenina. *Cultura de los Cuidados,* 18(39), 63-70. https://doi.org/10.7184/cuid.2014.39.08

Lamus (2009). La transgresión de la cultura patriarcal: Movilización feminista en Colombia 1975-1995. *La manzana de la discordia*, 2(8), 71-85.

Londoño, S. (1995). Las imágenes de la mujer en el arte colombiano. En M. Velásquez Toro (Dir.), *Las mujeres en la historia de Colombia: Tomo III. Mujeres y cultura* (p. 274-301). Presidencia de la República de Colombia; Grupo Editorial Norma.

Luna, V. (1983). Rimando el cuerpo. Brujas: Las Mujeres Escriben, (2), 3-6.

Matthews, S. F. (1992). El cuerpo, apariencia y sexualidad. En G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (Vol. 3, p. 56-97). Taurus.

Merleau-Ponty, M. (1994). *El ojo y el espíritu* (C. Rendueles, trad.). Ediciones Paidós Ibérica.

Merleau-Ponty, M. (1996). *Fenomenología de la percepción*. Península.

Museo Pedagógico Colombiano. (2019). *Gaspar Astete*. http://museopedagogico.pedagogica.edu.co/tag/gaspar-astete/

Moraña, M. (2021). Pensar el cuerpo. Herder & Herder. https://doi.org/10.2307/j.ctv1prssfd

Nochlin, L. (2021). *Why have there been no great women artists?* (50th anniversary ed.). Thames & Hudson.

Opitz, C. (1992). Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500). En G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. La Edad Media* (Vol. 2, p. 294-357). Taurus.

Oliva, P. (2017). Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrucción: Un debate implícito. Rupturas, 7(1), 51-74.

Parreño Arenas, E. (2011, octubre 15-31). *Mujer y educación: Una mirada sobre la educación femenina durante el siglo XIX* [Ponencia]. III Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, España.

Piedrahíta, C. L. (2009). Subjetividad política en el feminismo de la diferencia sexual: Deseo y poder. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 7(*2), 1713-1729. https://www.umanizales.edu.co/corevistacinde

Pollock, G. (1996). Preface. En G. Pollock (Ed.), Generations & geographies in the visual arts: Feminist readings (pp. 14-24). Routledge.

Pollock, G. (2021). Un prólogo solitario (2013). En R. Parker & G. Pollock, *Maestras antiguas: Mujeres, arte e ideología* (2ª ed., p. 11-35). Akal.

Popelka Sosa Sánchez, R., (2010). Estrategias artísticas feministas como factores de Transformación Social: Un enfoque desde la Sociología de Género. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, *15*, 187-196.

Quintana, L. (2020). Política de los cuerpos: Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière. Herder.

Quiñónez, E. (2015). Ofelia Uribe: Insurgencia de la subjetividad y la ciudadanía de las mujeres. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana, 17*(24), 263-265. https://doi.org/10.19053/01227238.v17.n24.2015.3333

Rago, M. (2006). Foucault, a subjetividade e as heterotopias feministas. O legado de Foucault, 1.

Rancière, J. (1996). El desacuerdo: Política y filosofía. Editorial Nueva Visión.

Rancière, J. (2014). El reparto de lo sensible: Estética y política (1ª ed.). Editorial Prometeo.

Ramírez, I. C. y Serrano, F. G. (2025). El cuerpo es el territorio: Reflexiones sobre el cuerpo como lugar del arte. En T. Iglesias Rodríguez (Comp.), *Atravesando el cuerpo* (p. 12-26). Universidad del Atlántico.

República de Colombia. (1933, febrero 2). Decreto 227 de 1933: *Por el cual se dictan disposiciones sobre enseñanza secundaria para señoritas*. Diario Oficial No. 22215.

Real Academia Española. (2024). *Amateur. En Diccionario de la lengua española*. Recuperado 6 de enero de 2026, de https://dle.rae.es/amateur

Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor.

Saceda de la Torre, L. (2010). Importancia del discurso religioso e impronta de la Biblia en la gestación de la violencia de género. Revista de Inquisición (Intolerancia y Derechos Humanos), 14, 305-326. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor & M. A. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (p. 7-30). Fondo de Cultura Económica; Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.

Toro, M. C. (2008). La heterotopía en Michel Foucault como concepto estético. https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=2108&context=filosofia_letras

Universidad del Rosario. (2017). *Quién se educa elige: 60 años del voto femenino en Colombia*. Archivo Histórico de la Universidad del Rosario.

Universidad de los Andes. (3 de septiembre de 2023). *Marta Traba, 'La Papisa del arte*'. https://www.uniandes.edu.co/es/noticias/arte-y-fotografia/marta-traba-la-papisa-del-arte.

Velásquez Toro, M. (1996, diciembre). *Ofelia Uribe de Acosta. Credencial Historia, (68)*. https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-68/ofelia-uribe-de-acosta

Villegas, G. A. (2023). Mujeres en tres exposiciones de arte colombiano: 1886, 1899 y 1910. *Revista de Estudios Colombianos*, (62), 32-41. https://doi.org/ISSN 2474-6819.

Wills, M. E. (2004). *Las trayectorias femeninas y feministas hacia lo público en Colombia (1970-2000): ¿Inclusión sin representación?* [Tesis de doctorado, The University of Texas at Austin]

Zemon Davis, N. y Farge, A. (1992). Introducción. En G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (Vol. 3, p. 7-15). Taurus.

Zahavi, D. (2005). *Subjectivity and selfhood: Investigating the first-person perspective*. The MIT Press.

Webgrafía sobre las artistas

Arango, D. (1939). *La amiga* [Acuarela sobre papel]. Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, Colombia. https://www.elmamm.org/coleccion-mamm/obra/la-amiga/

Arango, D. (1940). *Montañas* [Acuarela sobre papel]. Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, Colombia. https://www.elmamm.org/coleccion-mamm/obra/montanas/

Arango, D. (1940). *La mística* [Acuarela sobre papel]. Museo de Arte Moderno de Medellín. https://www.elmamm.org/coleccion-mamm/obra/la-mistica/

Arango, D. (s. f.). *La huida del convento* [Acuarela sobre papel]. Museo de Arte Moderno de Medellín. https://www.elmamm.org/coleccion-mamm/obra/la-huida-del-convento/

Arango, D. (1940). *Esquizofrenia en la cárcel* [Óleo sobre lienzo]. Museo de Arte Moderno de Medellín.https://www.elmamm.org/coleccion-mamm/obra/esquizofrenia-en-la-carcel/

Arango, D. (ca. 1944) . *Madona del silencio* [Óleo sobre lienzo]. Museo de Arte Moderno de Medellín. https://www.elmamm.org/coleccion-mamm/obra/madona-del-silencio/

Arango, D. (ca. 1947). *Estudio* [Óleo sobre lienzo]. Museo de Arte Moderno de Medellín. https://www.elmamm.org/coleccion-mamm/obra/estudio/

Arrieta, P. N. (2018). *María Evelia Marmolejo y el performance: Una apuesta feminista* [Tesis de maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano]. Repositorio UTadeo. https://hdl.handle.net/20.500.12010/4152

Bautista, S. P. (2016). El cuerpo como símbolo de emancipación política: dos casos relevantes en el arte contemporáneo colombiano María Evelia Marmolejo y Nadia Granados. Atrio, 22, 204–217. https://doi.org/10.46661/atrio.3080

Bautista, S. P. (2022). Débora Arango, un referente del expresionismo y el feminismo en la plástica colombiana. *El Pájaro de Benín: Vanguardias y últimas tendencias artísticas*, (8), 1-31. https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2022.i8.01

Carantón, I. J. (2023). Débora Arango y la política. *Estesis*, 14, 46-65. https://doi.org/10.37127/25393995.178

Giraldo, S.A. (2010). *Cuerpo de mujer: Modelo para armar. "Débora y el descubrimiento del cuerpo femenino"*. Alcaldía de Medellín (Beca de Creación Ensayo - Mujer 2009).

Gómez, M.A. (2018). *Sacralidad y transgresión en la literatura y el arte: Tomás Carrasquilla, Débora Arango* (1.ª ed.). Programa Editorial Universidad del Valle.

Gómez, P. N. (1972). *Maternidad* [Acuarela sobre papel]. Banco de la República. https://colecciones.banrepcultural.org/document/coleccion/63a069015d96b8790f25b0f5

Fajardo-Hill, C. (2012). El cuerpo político de María Evelia Marmolejo. *ArtNexus, 85(131), 46-53.*https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/el-cuerpo-politico-de-maria-evelia-marmolejo

Londoño, S. (1997). *Débora Arango. Vida de pintora.* Ministerio de Cultura, República de Colombia.

Marmolejo, M. E. (1982). *11 de marzo* [Fotografía de performance por Camilo Gómez María]. re.act.feminism #2 - a living archive. https://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=102&wid=224

Museo de Arte Moderno de Medellín. (1939). *La amiga*. https://www.elmamm.org/coleccion-mamm/obra/la-amiga/

Museo de Arte Moderno de Medellín. (ca. 1944). *Madona del silencio*. https://www.elmamm.org/coleccion-mamm/obra/madona-del-silencio/

Plested, N. (2021). *Ritual y lugar en la obra de María Evelia Marmolejo: Anónimos 1–4 la década de 1980* [Tesis de maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano]. Repositorio UTadeo. https://hdl.handle.net/20.500.12010/2764922.

Schuster, S. (2011). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. Revista de Estudios Colombianos, (37–38), 35–40.

Vargas, S. (2015). *María Evelia Marmolejo. Rescate, discurso y representación* [Tesis de maestría, Universidad de los Andes]. Séneca repositorio institucional. https://hdl.handle.net/1992/12917