

EL CUERPO COMO FRONTERA SIMBÓLICA: GÉNERO, MEMORIA Y VULNERABILIDAD EN EL EJERCICIO DE LA AUTORREPRESENTACIÓN

Onedys Calvo Noya¹

*Perdidas ya la idea de lo absoluto,
los artistas parecen buscar en su propio cuerpo el referente de todo.*

Rosa María Olivares



Fuente: Agueda Ortega Fuera de juego. Estas tetas son mías. Performance (2025). Archivo de la artista.

¹ Licenciada en Historia del Arte. Universidad de La Habana, Cuba. Magíster en Historia del Arte. Universidad de la Habana. Doctoranda Universidad de Sevilla. Correo electrónico: onedyscalvonoya@gmail.com

Resumen: El texto aborda cómo la autorrepresentación en el arte contemporáneo se presenta como alternativa temática prolífera para abordar disímiles problemáticas y zonas de conflicto. Se asume como una práctica crítica situada en un contexto, en la que el artista utiliza su propio cuerpo no para afirmarse identitariamente -que también-, sino como un campo de tensión donde se inscriben experiencias de género, raza, deseo y pertenencia sociocultural. Desde las producciones artísticas de los cubanos Elio Rodríguez y Yahanara Mauri, y la de los españoles David Burbano y Águeda Ortega, se argumenta lo dialógico de este tipo de trabajo. Aunque sus lenguajes —fotografía, performance, instalación, uso de plataformas digitales— difieren, y sus contextos también, en todos los casos el cuerpo funciona como un lugar de negociación entre experiencia íntima y conflicto social, entre deseo, memoria y normatividad cultural. Sus trabajos desplazan la autorrepresentación del plano de la imagen al de la experiencia. En el caso de Elio Rodríguez, el cuerpo se convierte en imagen-marca, en superficie donde se exageran y parodian los estereotipos de la masculinidad racializada. En Yahanara Mauri, el cuerpo aparece como presencia cotidiana y testigo ético de un entorno social en crisis, donde mostrarse implica asumir responsabilidad política. En la obra de David Burbano, el cuerpo es lugar de sacrificio y memoria encarnada, sometido a acciones de desgaste que remiten tanto a lo personal como a lo estructural. En Águeda Ortega, el cuerpo femenino se afirma como territorio soberano a través de la ritualidad y la reapropiación simbólica, mientras cuestiona los dispositivos culturales que lo regulan.

Palabras claves: Autorrepresentación; cuerpo autorrepresentado; performance; memoria; género; racialización; ética, otredad; frontera simbólica; ritualidad artística; arte cubano; arte iberoamericano

The body as a symbolic border: gender, memory, and vulnerability in the practice of self-representation

Abstract: This article examines self-representation in contemporary art as a particularly productive thematic and methodological approach for addressing diverse social problematics and zones of conflict. Self-representation is understood here as a situated critical practice in which

artists use their own bodies not merely for the affirmation of identity—although this dimension is also present—but as a field of tension where experiences of gender, race, desire, and sociocultural belonging are inscribed. Drawing on the artistic practices of the Cuban artists Elio Rodríguez and Yahanara Mauri, and the Spanish artists David Burbano and Águeda Ortega, the article argues for the dialogical nature of this mode of artistic production. Although their artistic languages—photography, performance, installation, and the use of digital platforms—differ, as do their contexts, in all cases the body operates as a site of negotiation between intimate experience and social conflict, between desire, memory, and cultural normativity. Their works shift self-representation from the realm of the image to that of lived experience. In Elio Rodríguez's work, the body becomes a branded image, a surface upon which stereotypes of racialized masculinity are exaggerated and parodied. In Yahanara Mauri's practice, the body appears as an everyday presence and an ethical witness to a social environment in crisis, where visibility entails political responsibility. In David Burbano's work, the body functions as a site of sacrifice and embodied memory, subjected to acts of exhaustion that refer simultaneously to personal and structural dimensions. In Águeda Ortega's practice, the female body is asserted as a sovereign territory through ritual and symbolic reappropriation, while simultaneously questioning the cultural dispositifs that regulate it.

Keywords: Self-representation; embodied body; performance; memory; gender; racialization; ethics; otherness; symbolic boundary; artistic ritual; Cuban art; Ibero-American art.

La disolución del yo

Especialmente en períodos de descentramiento, de crisis existenciales y de desmoronamiento de ideales de colectividad, el individuo parece buscar en sí mismo su propio norte. En el actual contexto globalizado, los artistas se empeñan por definir un estilo o poética personal basada en exploraciones formales y temáticas muy personales. En esa búsqueda se

interesan cada vez más por lo desplazado, lo desconocido o lo inconfeso, pero ya no solo atendiendo a la necesidad de representar, sino de interpelar, criticar y subvertir. Y en este camino la autorrepresentación se presenta como una práctica artística tan socorrida como dialógica.

Cuando el artista es el protagonista de su propia obra, esta adquiere un aura especial, cierta seducción ante la tentación de trasgredir la privacidad del autor e interpelar sus razones. Sin embargo, en la contemporaneidad, el ejercicio de la autorrepresentación implica al espectador en una decodificación más compleja de los sentidos de la pieza, pues el tratamiento que se hace del asunto, trasciende la representación narcisista o la introspección identitaria, para producir un ejercicio crítico de las diferentes construcciones culturales.

Acudir al propio cuerpo del artista como medio de exploración estético-conceptual, no constituye un autorretrato, sino un territorio de análisis de las condiciones históricas, sociales y culturales que configuran la subjetividad individual y colectiva. Como señala Stuart Hall, la identidad no es una esencia fija, sino una “posición de enunciación” producida en el cruce entre historia, representación y poder (Hall, 1996).

Si nos remitimos a un paradigma del arte universal, como lo es Frida Kahlo, podemos constatar cómo la autorrepresentación se desplaza hacia el terreno de lo sociopolítico, y se asume como una forma de deconstrucción de las estructuras socioculturales.

Su proceder, intimista y surrealista, fue un ejercicio absoluto de auto-reconocimiento y de auto-reafirmación, que se desarrolló a la sombra de los grandes pintores de la vanguardia de principios de siglo XX en su país. Las representaciones oníricas de sus inquietudes, abrió puertas inexploradas de lo físico y lo psicológico y, además, a reivindicaciones múltiples de la identidad nacional en un mundo muy occidental, en un contexto que entendía el arte como bandera del conflicto social y no del individual.

Sus autorretratos se inscriben dentro de los cánones del género, pero a la vez los trascienden y reubican: más que en una obsesión creativa, o en el pretexto sobre la supuesta facilidad de acceso a uno mismo, en una

posibilidad temática prolífera para la creación donde se cruzan, bajo la apariencia del ego y la individualidad, múltiples indagaciones sociológicas, religiosas, antropológicas y estéticas. (Calvo, 2015).

Si hacemos una revisión a la propuesta artística de cuatro creadores de diferentes contextos y con diversas preocupaciones, pero que comparten la misma operatoria del trabajo con su cuerpo como territorio de evidencia: Elio Rodríguez (Cuba), Águeda Ortega España, Yahanara Mauri (Cuba) y David Burbano (España), podremos valorar la factibilidad de este procedimiento artístico para abordar múltiples conflictos.

Michel Foucault se referiría al cuerpo, en su relación con la sociedad, de la siguiente manera: “El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelve), lugar de disociación del Yo (al que intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento”.

El cuerpo representado remite a un individuo, a un sujeto singular, con sus particularidades definitorias tanto desde lo físico, como desde lo psicológico y lo sociocultural. Pero en este proceso de creación el artista, con su autoridad, sensibilidad e intencionalidad, en buena medida, lo cosifica y hace que la individualidad se convierta en referente contextual, que devenga sujeto - objeto de la obra de arte, representante de un fragmento de determinada sociedad.

Siguiendo a Judith Butler, el cuerpo no puede entenderse como una entidad previa a la cultura, sino como un efecto de normas reiteradas que producen género, sexualidad y legibilidad social (Butler, 1990). La autorrepresentación no reproduce pasivamente estas normas, sino que las exagera, las ralentiza o las expone hasta volverlas visibles y cuestionables. El cuerpo se convierte así en un espacio performativo donde se evidencian las condiciones de su propia producción: nociones de género, sexualidad, eros, raza, y marcas socioculturales, que describen su individualidad y prefiguran un modo de relacionarse, en el cual tampoco escapa el ego.

El cuerpo como dispositivo crítico: autorrepresentación, masculinidad y economía simbólica en *Machoman Enterprise* de Elio Rodríguez

La obra del artista cubano Elio Rodríguez se inscribe en una tradición crítica del arte contemporáneo que problematiza sobre los procesos de construcción identitaria en contextos poscoloniales. En particular, su proyecto *Machoman Enterprise* (Fotografía digital sobre lienzo, 2016) articula una reflexión incisiva sobre la masculinidad, el cuerpo racializado y la circulación simbólica de los estereotipos culturales, situándose en la intersección entre performance, apropiación y crítica institucional. Lejos de constituir un ejercicio autobiográfico, la autorrepresentación en esta serie opera como un dispositivo analítico que expone la dimensión performativa, económica y política del género y la raza.

En la serie *Machoman Enterprise*, Elio Rodríguez construye una figura autorreferencial que se presenta simultáneamente como sujeto y objeto de representación. El artista se apropia de su propio cuerpo para convertirlo en imagen-marca, desplegando una estrategia que remite tanto a las lógicas del marketing contemporáneo como a las teorías críticas sobre la subjetividad neoliberal. El “machoman” se presenta como una construcción hiperbólica que pone en evidencia los mecanismos mediante los cuales la masculinidad se produce y legitima socialmente.

La dimensión racializada del cuerpo masculino resulta central en esta propuesta. En el contexto cubano —y, por extensión, caribeño— la masculinidad negra o mestiza ha sido históricamente codificada a través de imaginarios coloniales que asocian el cuerpo racializado con la fuerza física, la sexualidad excesiva y la primitivización cultural. *Machoman Enterprise* no evade estas codificaciones, sino que las exagera deliberadamente, revelando su carácter construido. Al ocupar el estereotipo y llevarlo al límite de la caricatura, Elio Rodríguez produce una distancia crítica que desestabiliza la naturalización de estos imaginarios y evidencia su persistencia en la cultura visual contemporánea.



Fuente: Elio Rodríguez. Con la guardia en alto. Resistiremos. Fotografía digital sobre lienzo (Versión 2021). Archivo digital del artista.

Esta estrategia se articula mediante una relectura crítica del folclore cubano, entendido no como depósito de autenticidad cultural, sino como repertorio de signos históricamente instrumentalizados. Gestos, posturas corporales y referencias a la cultura popular aparecen reconfigurados dentro de un régimen visual que subraya su carácter performativo. El artista no reivindica el folclore como esencia identitaria, sino que lo somete a un proceso de desmantelamiento simbólico, mostrando cómo ciertas representaciones del “macho” han contribuido a consolidar una noción excluyente y normativa de la identidad nacional.

Asimismo, la serie establece un diálogo explícito con iconos y convenciones de la historia del arte occidental. Las poses del cuerpo remiten a modelos clásicos de heroicidad y monumentalidad masculina, pero estas referencias aparecen contaminadas por la estética del exceso y la autoparodia. Al reinscribir un cuerpo racializado dentro de cánones históricamente asociados a la blancura, la armonía y la universalidad, Rodríguez pone en crisis la pretendida neutralidad de dichos modelos y revela su dimensión ideológica. El resultado es una imagen que oscila entre la cita y la distorsión, entre la apropiación y la crítica. Sobre Machoman Enterprise el artista declara:

La publicidad comercial y la propaganda política: Dos medios que utilizan los mismos recursos visuales para vender realidades soñadas. Esta serie juega con esos recursos, incorpora además varias referencias a la historia del Arte, usa el humor para hablar de problemas que le son afines a mi obra en general: la identidad, los prejuicios en general y en particular los raciales, y sobre todo el “encuentro de culturas”. El uso del personaje del “Macho” (que usa como referencia mi propio cuerpo, pero idealizado), se presenta como un arquetipo, como cliché de una referencia cultural: el otro. (Rodríguez, 2021).

Uno de los aportes más significativos de Machoman Enterprise reside en su uso consciente de los recursos visuales de la publicidad. El lenguaje de la marca, la serialidad, el eslogan explícito y la estetización del cuerpo como producto, introducen una lectura económica de la identidad. El cuerpo masculino racializado se presenta como capital simbólico, susceptible de ser consumido, exportado y revalorizado en los circuitos culturales globales. Esta operación no solo critica la mercantilización de la subjetividad, sino que señala las tensiones específicas que atraviesan a los artistas cubanos en la diáspora o en diálogo con mercados internacionales.

Desde esta perspectiva, Machoman Enterprise puede entenderse como una reflexión sobre la condición contemporánea del sujeto artístico, obligado a negociar entre visibilidad, estereotipo y legitimidad crítica. La ironía que atraviesa la serie no funciona como simple distanciamiento humorístico, sino como una herramienta epistemológica que permite desactivar los discursos hegemónicos sobre género, raza y nación. El cuerpo del artista se convierte así en un campo de batalla simbólico donde se enfrentan los imaginarios heredados y las posibilidades de resignificación.

Su autorrepresentación es estratégica y profundamente crítica, para señalar la masculinidad y la racialización como construcciones históricas atravesadas por relaciones de dominación. Su trabajo no propone una identidad alternativa cerrada, sino un espacio de fricción donde el estereotipo es expuesto, tensionado y devuelto al espectador como problema. En ese gesto, Rodríguez se inscribe en una línea de prácticas artísticas que conciben el arte como un lugar privilegiado para pensar

críticamente las formas en que los cuerpos son vistos, consumidos y regulados en la cultura contemporánea.

Autorrepresentación, ética y disenso visual en Esto no es un país de Yahanara Mauri

La obra fotográfica de Yahanara Mauri se inscribe en un conjunto de prácticas contemporáneas que utilizan la fotografía del cuerpo no como ejercicio narcisista, sino como estrategia crítica frente a contextos de violencia simbólica, precariedad social y desgaste político. En particular, la serie *Esto no es un país* (Fotografía digital, 2023-2024), difundida a través de Instagram, constituye una reflexión visual sobre Cuba, la experiencia cotidiana y el compromiso ético de la artista con su entorno inmediato. Según declara la artista:

La imagen forma parte de una serie de autorretratos creados para Instagram con la intención de realizar una crítica a la compleja realidad cubana, al caos que la acontece, a la crisis económica que la asfixia y al desencanto social que emerge ante un sistema que no satisface las necesidades vitales de sus ciudadanos. (Mauri, 2020).

Desde el título de la serie ya se introduce la negación que remite a una crisis de sentido: “esto no es un país”; no afirma una inexistencia literal, sino que señala la fractura entre la idea de nación como proyecto simbólico y la vivencia concreta de un territorio marcado por la carencia, el deterioro y la incertidumbre. En este sentido, la obra de Mauri se sitúa en una tradición crítica que entiende la nación no como una entidad estable, sino como una construcción discursiva sometida a tensiones constantes. La negación del país es, en realidad, una afirmación de la experiencia: lo que se muestra no es la nación idealizada, sino la vida tal como se vive y se padece.

La autorrepresentación ocupa un lugar central en esta serie. Mauri se fotografía a sí misma, pero lo hace desde una posición que desactiva la lógica del autorretrato clásico. Su cuerpo no aparece como centro de exaltación ni como objeto de contemplación, sino como presencia situada,

vulnerable y expuesta. Su rostro es la superficie sobre la que escribe las sentencias que siente: “Miedo no es libertad”, “La isla que se hunde”, “La isla del bla bla, bla”.... El gesto autorrepresentativo funciona aquí como una toma de posición: la artista asume una responsabilidad ética frente a lo que muestra. No habla “sobre” el país desde una distancia analítica, sino “desde” el país, implicando su propio cuerpo como testigo y como archivo.



Fuente: Yahanara Mauri. Esto no es un país. Fotografía digital (2022-2024). Dossier de la exposición Para qué quiero pies... Otoño Cultural Iberoamericano de Huelva. Septiembre de 2024. España.

Este uso de la autorrepresentación puede leerse como una forma de compromiso político. Más que consignas o declaraciones explícitas, Esto no es un país articula una política de lo cotidiano, donde los gestos mínimos, el rostro cansado y las miradas directas construyen una narrativa de resistencia silenciosa. La ética de la obra reside precisamente en esa negativa a estetizar la precariedad o a convertir el sufrimiento en espectáculo. Las imágenes de Mauri no buscan conmovir desde el exceso, sino interpelar desde la cercanía.

El uso de Instagram como plataforma no es un elemento secundario, sino constitutivo de la propuesta. Al elegir una red social asociada al consumo rápido de imágenes, la artista introduce una tensión productiva entre forma y contenido. Esto no es un país se inserta en el flujo de información visual de la cultura digital, pero lo hace para interrumpirlo. Sus imágenes, lejos de ajustarse a los códigos convencionales que persiguen un “like”, producen una incomodidad que obliga al espectador a detenerse. Su imagen se convierte en un obstáculo frente a la lógica del consumo visual.

Desde una perspectiva ética, su propuesta plantea preguntas fundamentales sobre quién tiene derecho a representar la crisis y desde dónde se hace esa representación. Al hacerlo desde la autorrepresentación, la artista evita la apropiación del dolor ajeno y se sitúa en un lugar de coherencia entre experiencia y discurso. Su cuerpo no es metáfora abstracta de la nación, sino cuerpo concreto atravesado por las mismas condiciones que denuncia. Esta coincidencia entre sujeto que mira y sujeto que es mirado refuerza la dimensión ética de esta serie.

La dimensión política de *Esto no es un país* no se articula únicamente en relación con el Estado o con los discursos oficiales, sino también con los regímenes de visibilidad que determinan qué imágenes de Cuba circulan y cuáles permanecen invisibles. Frente a las representaciones exotizantes o propagandísticas, la obra de Mauri propone una visualidad austera, directa y desprovista de épica. La negación del país es también una negación de los relatos cerrados, tanto los que idealizan como los que simplifican.

En este sentido, la serie puede entenderse como una forma de diseño visual. Siguiendo una concepción política de la estética, las imágenes de Mauri redistribuyen lo sensible al hacer visible aquello que suele quedar fuera del marco: el cansancio, la fragilidad, la espera. La autorrepresentación no afirma una identidad, sino que expone una condición compartida. El “yo” que aparece en las imágenes no es individualista, sino relacional; funciona como punto de entrada para una experiencia colectiva.

Esto no es un país, no es solo aportadora al campo de la fotografía contemporánea cubana, sino también a los debates sobre arte, ética y política en la era digital. Su obra propone una política de la presencia: estar,

mirar y mostrarse como acto de responsabilidad. En esa insistencia ética, en la que el país se expone como experiencia vivida, abierta y profundamente conflictiva.

Cuerpo ofrecido, memoria encarnada: autorrepresentación y sacrificio en la obra de David Burbano

La obra de David Burbano se articula en torno a la investigación del cuerpo como espacio de inscripción simbólica, afectiva y sociocultural. El artista construye una poética visual donde la memoria y el sacrificio se presentan no como conceptos abstractos, sino como experiencias vividas, encarnadas y reiteradas. Su práctica, desarrollada entre la fotografía y la instalación, propone una reflexión compleja sobre la relación entre lo íntimo y lo social, situándose a sí mismo como lugar de mediación entre la historia personal y las estructuras colectivas de sentido.

La autorrepresentación en su obra no responde a una lógica narcisista ni a un deseo de afirmación identitaria. Su presencia en la imagen funciona como gesto de exposición y vulnerabilidad. El artista se sitúa a sí mismo como sujeto ofrecido, que muestra un estado de tensión, desgaste o entrega. Esta operación desplaza el autorretrato del terreno de la autocelebración, hacia el del sacrificio simbólico: no se representa para afirmarse, sino para ser puesto en riesgo, interrogado y, en cierto modo, consumido por la mirada del otro. En su pieza *El olvido del yo*, el artista declara:

Continúo con la constante reflexión personal sobre mi propia existencia, el paso del tiempo y la familia. Los personajes desdibujan mi propio rostro que se pierde con el paso del tiempo y a su vez son imágenes de momento que no volveré a vivir con ellos, como reflejo de otros muchos momentos que no puedo disfrutar de ellos, sintiéndome culpable de mi propia decisión vital. (Burbano, 2021).

El sacrificio es como una categoría recurrente en su trabajo. No se trata de un sacrificio heroico ni ritualizado en sentido tradicional, sino de un sacrificio cotidiano, silencioso, asociado a la repetición, al esfuerzo y a la persistencia. En muchas de sus obras, el cuerpo se presenta sometido a

acciones que implican resistencia física o emocional, generando una sensación de desgaste que remite tanto a la experiencia individual como a dinámicas sociales más amplias. Una obra como *El olvido del yo*, es bien representativa de cómo la autorrepresentación en su trabajo es una metáfora de los cuerpos colectivos atravesados por la rutina, la espera o la violencia estructural.



Fuente: David Burbano. *El olvido del yo*. Instalación. Dossier de la exposición *Para qué quiero pies...* Otoño Cultural Iberoamericano de Huelva. Septiembre de 2024. España.

En la autorrepresentación que hace David Burbano, la memoria no opera como un archivo estático del pasado, sino como un proceso activo que se actualiza en el presente. Esta memoria encarnada se construye desde lo fragmentario y lo incompleto, subrayando la imposibilidad de una narración absoluta. La imagen fotográfica, lejos de fijar un recuerdo, se

convierte en un espacio de tensión entre lo que se recuerda y lo que se pierde.

La exploración en la instalación como medio de expresión, amplía esta dimensión memorial y de ritualización. En sus trabajos instalativos el cuerpo, difuminado o ausente —sugerido a través de objetos, huellas o disposiciones espaciales— se antoja fantasmagórico. La instalación funciona como extensión del cuerpo del artista, como escenario donde el sacrificio se desplaza del acto performativo a la experiencia del espectador. Al recorrer estos espacios, el público se ve implicado en una relación ética con la obra, confrontado con restos, rastros o estructuras que evocan una acción ya ocurrida o en permanente suspensión.

La fotografía, por su parte, cumple una función ambivalente. Por un lado, documenta acciones y estados corporales; por otro, construye imágenes cuidadosamente compuestas que enfatizan la dimensión simbólica del sacrificio. El uso de la luz, el encuadre y los elementos visuales que utiliza, refuerzan el carácter introspectivo de las imágenes, evitando hacer de la propuesta un espectáculo. Su fotografía no busca impactar desde lo explícito, sino generar una implicación afectiva en el espectador.

Aunque su autorrepresentación remite a una experiencia personal, sus obras no se agotan en la biografía del artista. El cuerpo que se ofrece y se sacrifica funciona como superficie de proyección para experiencias compartidas, vinculadas a contextos sociales específicos. La intimidad no aparece como refugio privado, sino como espacio atravesado por relaciones de poder, por memorias colectivas y por condiciones materiales que exceden al individuo.

La obra de David Burbano se presenta como una práctica de resistencia silenciosa: el tiempo que transcurre lento, la reiteración explícita y la exposición del cuerpo sin benevolencias estéticas, el artista se opone a los regímenes de productividad y consumo que dominan la cultura contemporánea. Su trabajo reclama un tiempo otro, un tiempo del cuerpo y de la memoria, donde el sacrificio no se glorifica, pero tampoco se oculta.

Burbano articula una reflexión profunda sobre la autorrepresentación como acto ético desde un lenguaje visual marcado por la vulnerabilidad y la implicación. Su obra no plantea respuestas cerradas, sino que abre un espacio de interrogación donde el cuerpo se afirma como campo de tensión entre memoria, experiencia y sociedad.

Cuerpo ritual y disidencia simbólica: género, performatividad y crítica cultural en la obra de Águeda Ortega

Desde una perspectiva feminista y decolonial, la obra performática de Águeda Ortega problematiza sobre los regímenes de representación que históricamente han disciplinado los cuerpos feminizados, particularmente aquellos atravesados por herencias coloniales, patriarcales y heteronormativas.

En este marco, la performance *Fuera de juego: Estas tetas son mías* se configura como una de las piezas más contundentes de su producción. El título de la obra constituye ya un posicionamiento enfático. Esta afirmación desafía siglos de expropiación simbólica del cuerpo femenino, que históricamente ha sido objeto de regulación, control y consumo visual, tanto desde discursos religiosos y científicos como desde la cultura popular y los medios de comunicación. La obra de Ortega se sitúa frontalmente contra esta tradición, exponiendo el cuerpo no como imagen disponible, sino como territorio de soberanía. La artista es muy frontal desde que se plantea su obra:

En la obra también tiene importancia la chepa autoimpuesta, una autocirugía visible a la que me forcé desde niña y a la que sometí al alma para encajar desde el rechazo a este signo de mujer y lo que significaba ser mujer en el mundo que me tocaba vivir. Una dictadura estética y social que yo rechazaba íntimamente. Hoy ese proceso está en mí en dirección opuesta, estoy realizando lo que llamo una autocirugía a la inversa. Estoy recuperando este terreno de mi cuerpo, recuperando los fragmentos del alma perdidos en la censura corporal y performando con mi obra en diferentes espacios para también conseguir liberar los espacios de esta

opresión, aunque sea mínimamente, o hacer reflexionar sobre esta inmensa insensatez e injusticia.

Los pechos hoy en día no son un martirio impuesto desde fuera, sino un campo de batalla internalizado donde mujeres, personas trans y disidencias negocian, aumentan, reducen o borran su identidad esencial para convertirse a una identidad homogeneizada. (Ortega, 2018).



Fuente: Agueda Ortega Fuera de juego. Estas tetas son mías. Performance. (2025) Foto de Nikolas Zale. Archivo de la artista.

Una primera lectura de *Fuera de juego: Estas tetas es mías* conduce a una crítica directa a la objetualización del cuerpo femenino y a la fragmentación de este en partes destinadas al deseo, la moral o la censura. El énfasis en los senos —históricamente asociados a la sexualización, la maternidad o la vergüenza— expone la manera en que ciertas zonas del cuerpo han sido cargadas de significados contradictorios y normativos. Ortega no los estetiza ni los erotiza, sino que lo presenta desde una presencia directa y confrontativa.

La dimensión ritual de la obra refuerza en este tipo de prácticas la operatividad crítica. Elementos como la manipulación física, la concentración corporal y la duración de la performance, son estrategias que provienen de prácticas rituales, que la artista resignifica desde una lógica contemporánea y disidente. El ritual deviene un espacio de reapropiación simbólica, en el cual el cuerpo femenino, no es ofrecido ni sacrificado para el otro, sino afirmado para sí. Con esta performance Ortega subvierte los dispositivos culturales de control.

La colonialidad del poder no solo ha organizado jerarquías raciales y económicas, sino también jerarquías corporales y de género, estableciendo qué cuerpos son legítimos, visibles o deseables. *Fuera de juego: Estas tetas* son mías interrumpe estas jerarquías al situar el cuerpo femenino como lugar de enunciación autónoma, no mediada por discursos morales o estéticos hegemónicos. En este sentido, la performance puede entenderse como un acto de desobediencia epistémica, donde el cuerpo produce conocimiento desde la experiencia encarnada.

Esta obra se caracteriza por una economía de gestos y una intensidad contenida que opta por una presencia firme, casi obstinada. La incomodidad que genera no es un efecto colateral, sino parte constitutiva de su estrategia crítica. Al sostener la acción en el tiempo, la artista obliga a confrontar las miradas aprendidas, los prejuicios interiorizados y las formas de violencia simbólica normalizadas.

Su carácter íntimo no contradice su dimensión social. La afirmación del cuerpo propio se convierte en un gesto colectivo en la medida en que interpela estructuras compartidas de opresión. El cuerpo de la artista no representa a “la mujer” como categoría abstracta, sino que funciona como

punto de articulación de múltiples experiencias de subordinación y resistencia.

Águeda Ortega no busca reconciliación ni consenso, sino abrir un espacio de fricción donde el cuerpo se afirma como territorio soberano y como herramienta crítica. En ese gesto, la obra se inscribe en una línea de prácticas contemporáneas que entienden el performance como un acto de reapropiación simbólica y como una forma de subversión.

El cuerpo como frontera simbólica, no como espacio íntimo aislado.

Los cuerpos de cada uno de estos artistas son cuerpos situados: cuerpos marcados por las fricciones de sus contextos específicos, por diálogos con la alteridad y con construcciones sociales que determinan formas de ser y de estar, del saber y del mirar.

En Elio Rodríguez, el cuerpo masculino racializado aparece como imagen-marca, revelando cómo eros, raza y mercado se entrelazan en la producción de estereotipos culturales. En Yahanara Mauri, el cuerpo se presenta como testigo ético de una experiencia social marcada por la precariedad, donde autorrepresentarse implica asumir responsabilidad política frente a lo visible. En David Burbano, el cuerpo es lugar de sacrificio y desgaste, una superficie donde la memoria se encarna a través de la resistencia. En Águeda Ortega, el cuerpo femenino se reapropia de sí mismo mediante la ritualidad, cuestionando herencias patriarcales y coloniales.

Son también cuerpos que funcionan simultáneamente como espacio de intimidad y de exposición, de experiencia personal (dolor, deseo, cansancio o memoria) y de circulación pública (a través de la fotografía, la performance, la instalación o las plataformas digitales). Esta frontera no se presenta como límite estable, sino como zona de tensión, de enfrentamientos, de desplazamiento, de redistribución de lo sensible y como una forma de negociación con la mirada del otro. El cuerpo del artista se ofrece, pero no como objeto pasivo de consumo visual, sino como presencia que interpela, incomoda y demanda una respuesta ética; se

convierte en umbral de cruce del deseo y la censura, la visibilidad y el riesgo, la resistencia y la vulnerabilidad.

Estas obras desdibujan en el cuerpo del artista el límite entre arte y vida; lo exponen como espacio de emancipación que cuestiona las formas en que somos vistos y regulados en el espacio social contemporáneo. Se ofrece como recurso cercano y accesible a través del cual confesar perturbaciones y vulnerabilidades, a la vez que confirman cómo la autorrepresentación deviene esa zona de tránsito entre pares de oposición binaria propuestos por Lévi-Strauss: entre lo íntimo y lo público, entre la introversión y la extroversión, el subconsciente y lo racional, lo antiguo y lo moderno, lo profuso y el vacío, la reafirmación y la disolución del yo....

Bibliografía

Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. (Obra original publicada en 1990).

Calvo, O. (2015) *Nuevas tentaciones de Narciso*. Boloña

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal. (Obra original publicada en 1952).

Hall, S. (2010). “Identidad cultural y diáspora”; en E. Restrepo, C. Walsh & V. Vich (Eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de Estudios Peruanos / Universidad Andina Simón Bolívar. (Ensayo original publicado en 1996), pp. 349-361.

Lugones, M. (2011). *Colonialidad y género*. Tabula Rasa, 14, 73–101.

Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Exit Publicaciones.

Olivares, R. M. (1996) *El reflejo de Narciso*. Lápiz, 122,14-19.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Dossiers y catálogos:

Burbano, D. (2019). *Cuerpo sacrificial. Catálogo de exposición*. Dossier de artista.

Burbano, D. (2021). *Memoria, desgaste y persistencia*. Dossier de artista. Publicación curatorial independiente.

Calvo, O. (2024). *Para qué quiero pies...* Dossier de exposición. Otoño Cultural Iberoamericano de Huelva. Septiembre de 2024. España.

Mauri, Y. (2020). *Esto no es un país*. Dossier de proyecto fotográfico. Publicación digital / Instagram como plataforma artística.

Ortega, Á. (2025). *Estas tetas son mías*. Dossier de performance. Archivo de la artista.

Rodríguez, E. (2021). *Cuerpo, mercado y parodia*. Dossier de artista. Archivo digital del artista.

Material gráfico:

Burbano, David (2024) *El olvido del yo*. Instalación. Dossier de la exposición *Para qué quiero pies...* Otoño Cultural Iberoamericano de Huelva. Septiembre de 2024. España.

Mauri, Yahanara (2022-2024) *Esto no es un país*. Fotografía digital Dossier de la exposición *Para qué quiero pies...* Otoño Cultural Iberoamericano de Huelva. Septiembre de 2024. España.

Ortega, Agueda (2025) *Fuera de juego. Estas tetas son mías*. Performance. Archivo de la artista.

Rodríguez, Elio (Versión 2021) *Con la guardia en alto. Resistiremos*. Fotografía digital sobre lienzo. Archivo digital del artista.

Zale, Nikolas (2025) *Fuera de juego. Estas tetas son mías*. Performance. Archivo de la artista Agueda Ortega.