



EL CUERPO
REIVINDICADO:

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA CRÍTICA



CREACIÓN, CUERPO Y TERRITORIO
- INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN
AUTORA: ANGIE VALENTINA
TRUJILLO ROMERO
TUTOR: NÉSTOR NOREÑA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL-
LAV



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

AGRADECIMIENTOS

A mis amigxs, quienes son mi familia elegida y el sostén primordial en la validación de mi existencia. Ustedes fueron lxs primerxs en escuchar las violencias y experiencias que me constituyeron, lxs que me recordaron que el cuerpx no me pertenecía, sino que me pertenece. Gracias por la escucha, la crítica y su ternura radical, por celebrar mi voz y por acompañar la gestación de esta tesis. Sin su presencia constante, este camino habría sido insostenible.

Gracias a mi espacio seguro, a Jp por abrirme las puertas de su casa. Su espacio se convirtió en una parte importante para poder estructurar y escribir estas páginas. Su casa funcionó como la caja de Skinner pero al revés, donde pude desaprender la mirada ajena y escribir con calma y comodidad. Gracias por la compañía, por la presencia, la paciencia y por ser parte de la logística esencial para que esto tuviera forma y pudiera ser lejos del ruido.

A mi mamá, por ser mi soporte incondicional que trasciende cualquier marco conceptual. Sé que no necesitas comprender todos los términos, porque tu amor no necesita de teorías para validar mi camino y mis luchas. Gracias por tu apoyo constante, por la certeza inquebrantable de que mi voz y mi trabajo son importantes. Tu fe en mí es mi refuerzo positivo, más puro y real, lo que siempre he necesitado para seguir adelante.

A mi familia que aunque muchas veces tengan más preguntas que respuestas han acompañado mi proceso.

A mi tutor, gracias por su acompañamiento riguroso y su visión pedagógica. Gracias por guiar esta investigación y por entender que esta tesis no podía aspirar a la distancia académica, sino a la conciencia histórica anclada a la experiencia. Gracias por acompañarme a cuestionar, cuestionarse, por estar siempre dispuesto al diálogo, ya sea como psicólogo, tutor, pedagogo y colega.

A ti, mi angelito que desde el cielo siempre me guías, ojalá pudieras leer estas páginas conmigo.



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

RESUMEN

Sujetx constelación- uso de este símbolo: Alude a la didactobiografía como una constelación de desplazamientos. Cada punta es un año de registro, una memoria o un gesto que, aunque disparan en distintas direcciones, nacen de un mismo eje: el cuerpX como archivo.



Esta tesis titulada “El Cuerpx Reivindicado: Didactobiografía, Incomodidad y la Pedagogía de la Mirada Crítica.”, aborda la violencia epistémica y corporal que moldea el cuerpX feminizado en el espacio público y digital. Se parte de la premisa de que la “imagen que me reemplaza” –el personaje social– es el resultado de un condicionamiento social y estético. Metodológicamente, se emplea la investigación- creación a través de la didactobiografía y la huella indicial, transformando la historia de vida personal en un saber categorial con conciencia histórica y política.

El análisis teórico demuestra que la construcción del personaje obedece a la lógica del condicionamiento operante (Skinner, 1953), donde la performatividad (Butler, 2007) se sostiene mediante el refuerzo positivo (validación) y el castigo (el juicio, el acoso) impuestos por el panóptico social. El estudio identifica la incomodidad como la categoría central, un residuo del “yo” que resiste a la extinción conductual.

La fase de creación culmina en una instalación artística que utiliza dispositivos didácticos comunes como sillas de TransMilenio, chicles, objetos que condensan la memoria urbana y la micro agresión. La obra invierte la lógica del castigo al devolver la mirada del espectador, obligándolo a experimentar la fricción fenomenológica. Se concluye que el proceso creativo es un acto de apropiación de la repetición, transformando las experiencia sensible en una pedagogía activa y un saber reivindicado.

PALABRAS CLAVE

Deseo, incomodidad, mirada, cuerpX, performatividad, condicionamiento social.

NOTA: El uso de la 'x' (cuerpx, lxs, sujetxs) es una decisión política y ética de esta investigación. Busca enfatizar una perspectiva feminista y no binaria sobre la corporalidad, cuestionando las normas gramaticales como reflejo de las normas sociales que este trabajo pretende dismantelar.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

CAPÍTULO 1. ESTADOS DE LA CUESTIÓN: REFERENTES ARTÍSTICOS Y
DISPOSITIVOS DE MIRADA... Pág. 9

CAPÍTULO CERO. APERTURA - DISCUSIÓN...Pág. 15

Metodología: Didactobriografía, performatividad y práctica artística... Pág. 23

CAPÍTULO 1. FENOMENOLOGÍA DE LA INCOMODIDAD...Pág. 28

- 1.1 El cuerpx que incomoda: La formación de una subjetividad vigilada... Pág.29
- 1.2 El cuerpx como superficie de proyección social: De la norma a la pantalla... Pág.30
- 1.3 Cuerpx, deseo y contradicción: Habitar la mirada hegemónica... Pág.31
- 1.4 La incomodidad hecha obra: El contra-panóptico... Pág.31
- 1.5 Hacia una identidad que se reescribe... Pág 32

CAPÍTULO 2. VER/ SER VISTA Pág.34

- 2.1 La mirada como peso: “El spotlight” sobre la infancia... Pág.34
- 2.2 La mirada del otrx como tecnología de control... Pág. 35
- 2.3 La cámara como extensión de la mirada escoptofílica y reproductividad... Pág. 36
- 2.4 Autovigilancia y autoimagen: El yo sombra... Pág. 36
- 2.5 La instalación como dispositivo hacía una pedagogía de la incomodidad y la sospecha...
Pág 37

INDÍCE

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

INDÍCE

CAPÍTULO 3. DESEODESEOESED... Pág 42

- 3.1 ¿Cuándo descubrí que mi cuerpx era leído como un deseo?... Pág. 43
- 3.2 Deseo impuesto desde el pretty privilege... Pág. 43
- 3.3 El deseo como una violencia o miedo... Pág. 46
- 3.4 El deseo desde la reflexión pedagógica: el cuerpx como territorio de aprendizaje... Pág.48
- 3.5 DeseoPropio... Pág. 49
- 3.6 Deseo íntimo... Pág. 51

CAPÍTULO 4. REPETIRPEPEATREPETIR... Pág. 55

- 4.1 El cuerpx como archivo visual y material de consumo... Pág.56
- 4.2 ¿Cuándo la imagen dejó de ser mía?... Pág. 58
- 4.3 La imagen que otrxs producen de mí... Pág. 61
- 4.4 Mi cuerpx como personaje... Pág. 62
- 4.5 Mi cuerpx como archivo... Pág. 64

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

INDÍCE

**CAPÍTULO 5. EL CONDUCTISMO Y EL CUERPX SOCIAL: Del conductismo
de la Konrad a la vida real... Pág. 66**

- 5.1 Arquitecturas de la repetición... Pág. 67

CAPÍTULO 6. DISPOSITIVO VISUAL Y LA IDENTIDAD DIGITAL... Pág.71

- 6.1 Reemplazo de imagen, personaje, repeticiónrepeat, autovigilancia... Pág.73
- 6.2 Cultura visual y vigilancia tecnológica... Pág.74
- 6.3 La instalación comp panóptico corporal... Pág. 76
- 6.4 Experiencia corporal del público: La pedagogía del ojo... Pág.77

CAPÍTULO 7. CUERPX REIVINDICADO: Mi historia afectiva... Pág. 79

- 7.1 La ficción del personaje bajo un panóptico de Skinner... Pág.80
- 7.2 Del archivo a la huella digital activa... Pág.81
- 7.3 La incomodidad como acto de potencia y desobediencia epistémica...
Pág.83
- 7.4 Devolver la mirada... Pág. 83
- 7.5 El cuerpX in- cómodo como saber pedagógico... Pág.84

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

INDÍCE

CAPÍTULO 8. PROCESO CREATIVO... Pág.85

- 8.1 El inicio de todo... Pág. 86
- 8.2 El giro... Pág. 86
- 8.3 La repetición como método de descondicionamiento... Pág. 88
- 8.4 Grabarse para comprender la huella indicial activa... Pág. 88
- 8.5 Lectura performativa... Pág.93
- 8.6 La instalación final... Pág. 95
- 8.7 Devolver la mirada... Pág. 97
- 8.8 El gesto del chicle: Microagresiones... Pág. 98
- 8.9 Canastas y objetos cotidianos... Pág 99
- 8.10 Conclusión del Proceso Creativo... Pág. 101

CONCLUSIONES... Pág. 102

BIBLIOGRAFÍA... Pág. 104

ANEXOS... Pág. 106

TABLA DE CONTENIDO VISUAL

Figura 1... Pág 10	Figura 11... Pág 34	Figura 21... Pág 61	Figura 31... Pág 97
Figura 2... Pág 11	Figura 12... Pág 35	Figura 22... Pág 66	Figura 32... Pág 97
Figura 3... Pág 12	Figura 13... Pág 35	Figura 23... Pág 68	Figura 33... Pág 98
Figura 4... Pág 13	Figura 14... Pág 35	Figura 24... Pág 68	Figura 34... Pág 98
Figura 5... Pág 14	Figura 15... Pág 37	Figura 25... Pág 77	Figura 35... Pág 98
Figura 6... Pág 15	Figura 16... Pág 46	Figura 26... Pág 95	Figura 36... Pág 99
Figura 7... Pág 16	Figura 17... Pág 46	Figura 27... Pág 96	Figura 37... Pág 100
Figura 8... Pág 17	Figura 18... Pág 46	Figura 28... Pág 97	Figura 38... Pág 100
Figura 9... Pág 20	Figura 19... Pág 47	Figura 29... Pág 97	Figura 39... Pág 101
Figura 10... Pág 21	Figura 20... Pág 55	Figura 30... Pág 97	Figura 40... Pág 103
Figura 41... Pág 103			
Figura 42... Pág 103			
Figura 43... Pág 103			
Figura 44... Pág 103			



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

**ESTADOS DE LA CUESTIÓN:
REFERENTES- ARTÍSTICOS Y
DISPOSITIVOS DE MIRADA**

Mi investigación no parte de un vacío, sino que dialoga con una genealogía de artistas que han utilizado su propio cuerpo como campo de batalla, archivo y herramienta de denuncia. Estos referentes respaldan mi tesis al abordar la tensión entre el ser y el ser visto, la construcción de la imagen femenina y la subversión de la mirada del otro.

Los estados de la cuestión los organice en categorías y los relacione con los siguientes referentes:

1. La carne como denuncia y la mirada institucional:

Para entender cómo el cuerpo es intervenido por el sistema, retomo a **Nadia Granados** y **ORLAN**.

Nadia Granados (La Fulminante): En sus performances, Granados utiliza la hipersexualización y la estética de la pornografía para devolverle al sistema su propia violencia. Su obra respalda mi tesis al cuestionar el consumo del cuerpo femenino en la era digital y cómo este se convierte en un producto de mercado. De ella retomo la idea de la "provocación" no para complacer, sino para incomodar y evidenciar la mirada lasciva del espectador.

Recomendación: visitar el sitio web : [🔥 La fulminante 🔥](#) | [👤 Videos para mentes adultas 🚫](#)

ORLAN (The Reincarnation of Saint-ORLAN): Al someterse a múltiples cirugías plásticas para alcanzar un ideal de belleza histórico, ORLAN demuestra que el cuerpo es una construcción cultural y tecnológica. Su obra es fundamental para mi investigación porque evidencia el dolor y la violencia que implica intentar encajar en una "corporalidad hegemónica". Ella hace visible la presión que yo sentí en los espacios laborales y de modelaje, llevando la obediencia al estándar hasta el punto de lo absurdo.



Archivo de la obra *OMNIPRESENCIA II*
Nueva York, Galerie Sandra Gering, 1993
Sitio web, [Instalaciones @ ORLAN OFFICIAL](#)
[WEBSITE / SITE OFFICIEL D'ORLAN](#)

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

2. El espectador como cómplice: Tacto, vigilancia y voyeurismo

La relación con el otrx y el dispositivo de visualización es el eje que conecto con **Regina José Galindo** y **Andy Warhol**.

Regina José Galindo (Punto Ciego): En esta obra, Galindo se coloca como un objeto/escultura sobre un pedestal para ser explorada por personas ciegas. Esta pieza es un pilar para mi instalación, pues desplaza el sentido de la vista hacia el tacto. Me permite reflexionar sobre la vulnerabilidad de ser "tocado" o "leído" por un extraño. De Galindo aprendo que el arte puede ser una metáfora de la porosidad entre sujetx y objeto, transformando la pasividad de ser mirada en una experiencia fenomenológica de encuentro, a veces violenta, a veces curiosa.



Archivo de la obra *PUNTO CIEGO*, REGINA GALINDO
Ciudad de Guatemala, 2010
Sitio web, [Regina José Galindo | Blind Spot | The Guggenheim Museums and Foundation](#)

Andy Warhol (Sleep): Warhol registra un cuerpX durmiendo durante horas, obligando al espectador a una observación minuciosa de lo cotidiano. Este referente respalda el uso de la handycam y la pantalla en mi obra: la cámara como un ojo que no parpadea. Warhol me enseña que el lente puede transformar un cuerpo común en un objeto de vigilancia absoluta, eliminando la narrativa para dejar solo la presencia pura y, a menudo, incómoda por su duración.



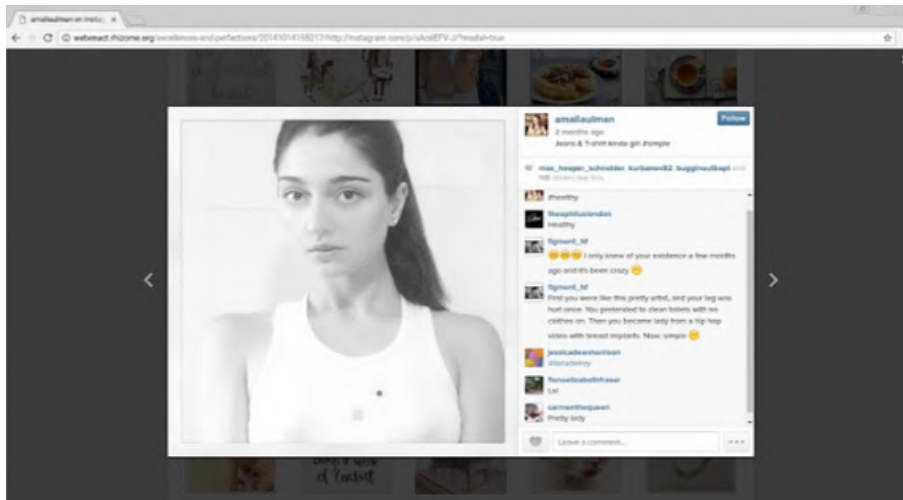
Captura de pantalla de *SLEEP*, ANDY WARHOL
Estados Unidos, 1963
Sitio web, [\(85\) Andy Warhol, Sleep 1963 1/5 - YouTube](#)

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA CRÍTICA

3. La ficción del "yo" en la era de la imagen

Para analizar la fragmentación de la identidad y la autovigilancia en redes, recurro a Amalia Ulman y Ana Mendieta.

Amalia Ulman (Excellences & Perfections): Ulman realizó una performance de meses en Instagram, fingiendo cirugías y un estilo de vida de "chica it". Su conclusión es que la identidad en redes es un guión performativo. Esta obra respalda mi análisis de la "identidad fragmentada": cómo creamos un personaje para ser aceptadas. Conecta directamente con mi experiencia en el modelaje, donde la imagen que se proyecta borra al sujeto real detrás de la pantalla.



Captura de pantalla de Amalia Ulman, *Excellencias y perfecciones*, Amalia Ulman, *Rhizome*, 2014, De la colección de: Rhizome
 Sitio web, [Excellences & Perfections: Preserving social media with Webrecorder — Google Arts & Culture](#)

Ana Mendieta (Untitled - Glass on Body): En esta serie de fotografías, Mendieta presiona su rostro contra un vidrio, deformando sus rasgos. Este referente es vital para mi subcapítulo sobre la "deformación de la identidad". Mendieta utiliza el vidrio como una frontera física que distorsiona el rostro, tal como yo entiendo la mirada del otrx: un cristal que, al intentar "vernos", termina deformando quiénes somos.



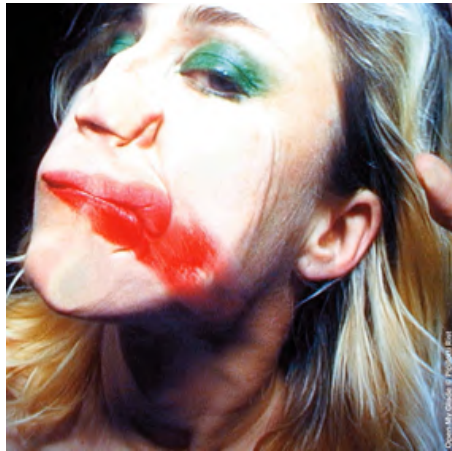
Sin título, (Impresión de vidrio sobre cuerpo)
 1972
 Archivo del MoMA
 Sitio web, [Ana Mendieta. Sin título \(Impresión de vidrio sobre cuerpo\). 1972 | MoMA](#)

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

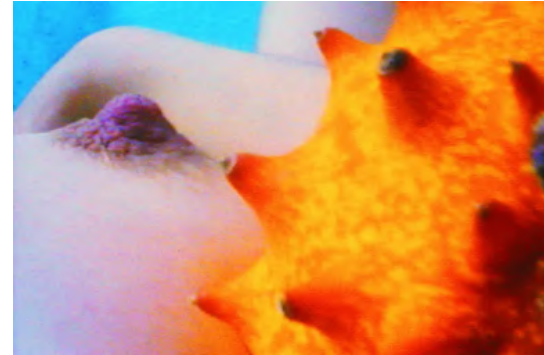
4. La subversión de la imagen femenina

Por otro lado, Pipilotti Rist ofrece una alternativa estética a la mirada patriarcal.

Pipilotti Rist (Pickelporno / I am a victim of this song): Rist utiliza cámaras que recorren la piel de forma microscópica, desdibujando la lógica del "cuerpx-objeto" para convertirlo en paisaje, en texturas y en sensaciones. Su trabajo me permite proponer en mi tesis que existen otras formas de mirar: una mirada que no captura ni juzga, sino que explora y siente. Me da el permiso artístico de usar el videoarte no sólo para denunciar la vigilancia, sino para reclamar el placer de la propia exploración corporal.



Captura de pantalla tomada de *I am A Victim Of This Song*
Vídeo sonido, 1995
Archivo recuperado del sitio web, [I am A Victim Of This Song](#)



Captura de pantalla
tomada de Artsynet
Pickelporno
Museo de New York,
vídeo sonido, 1992
Archivo recuperado del sitio web,
[Pipilotti Rist | Pickelporno \(Pimple
Porno\) \(still\) \(1992\) | Artsy](#)

5. El sustento teórico-investigativo: Entre el cuerpdx deseado y el cuerpdx vivido

Como base académica para comprender la tensión entre la autoimagen y la presión social, mi investigación se sustenta en el estudio de **María Dolores Cáceres (2008)** titulado "El cuerpo deseado y el cuerpo vivido. La apropiación de los discursos mediáticos y la identidad de género". Este trabajo es fundamental porque analiza cómo las mujeres jóvenes se apropian de los discursos de la publicidad y los medios para construir su propia identidad. Al respecto, la autora sostiene que "[el discurso mediático] se convierte en un espacio simbólico en el que la mujer está obligada a reconocerse como sujeto social y, a la vez, constituye una instancia de mediación de la relación consigo misma y con el mundo, que la limita en la medida en que presenta visiones estereotipadas" (Cáceres, 2008, p. 195).

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA CRÍTICA

*6. La fotografía como espejo y reconstrucción de la identidad

Como cierre de mis referentes artísticos, incorporo la obra de **Jeniffer Fonseca**, específicamente su proyecto Artemisa (2022). Fonseca utiliza la imagen fotográfica no como un registro pasivo, sino como un dispositivo de exploración personal y colectiva sobre lo que significa habitar un cuerpo femenino en la actualidad.

- La imagen como autorretrato y sanación: En Artemisa, Fonseca explora la relación entre la naturaleza, la mitología y la corporalidad. Su trabajo respalda mi tesis al proponer que la imagen puede ser un espacio de repropiciación. Mientras que la publicidad objetiviza, como señala Cáceres (2008), Fonseca utiliza la lente para devolverle al cuerpo su dimensión simbólica y mística.
- Conexión con la mirada y el "pertene(ser)": Su obra dialoga con la de Ana Mendieta en la búsqueda de una conexión con lo orgánico, pero se distancia de la vigilancia panóptica al crear una estética de la intimidad. Fonseca plantea que el cuerpo no solo es visto por otros, sino que puede ser visto por una misma a través del arte, permitiendo una transición desde la "identidad fragmentada" hacia una identidad que se reconoce en su propia historia.

- Aporte a mi hacer artístico: De Fonseca retomo la importancia de la narrativa visual como un acto de resistencia. En mi instalación, si bien utilizo la handycam para evidenciar la vigilancia, el referente de Artemisa me permite pensar en la posibilidad de que, tras la incomodidad, surja una imagen propia, una "escritura corporal" que no dependa del deseo ajeno.

APARIENCIA VESTIDA

on October 21, 2025

APARIENCIA VESTIDA



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA



Capturas de pantalla tomada del sitio web de *Jennifer Fonseca*
Apariencia Vestida Instalación. 2025
Archivo recuperado del sitio web, [APARIENCIA VESTIDA](#)

¿Por qué estos referentes respaldan mi hacer?

Estos artistas no solo "hicieron obras"; ellos crearon dispositivos de pensamiento.

1. **Metodológicamente:** Me dan permiso de usar mi biografía (como Mendieta y Ulman).
2. **Estéticamente:** Me guían en el uso de la tecnología (la pantalla de Warhol, el video de Rist) para generar sensaciones.
3. **Políticamente:** Respaldan mi intención de usar la incomodidad como una herramienta de resistencia (como Granados y Galindo).

En mi instalación, estas influencias convergen: las sillas son el pedestal de Galindo, la instalación como obra, la relación del cuerpo- objeto, la cámara es el ojo de Warhol y la distorsión es el vidrio de Mendieta.

Todo puesto al servicio de una pregunta: **¿quién tiene el poder de mirar?**

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

CAPÍTULO CERO
APERTURA- DISCUSIÓN

Contexto personal: ¿desde dónde escribo?

Soy Valentina, Val, tina... Mujer, licenciada, artista y cuerpx observado.

Escribo desde un lugar que no es neutral, que no aspira a la distancia académica ni a la supuesta objetividad que históricamente ha dominado la producción del conocimiento. En estas páginas me dedique a escribir horas, días, meses enteros desde mi cuerpx, desde las experiencias que han permeado mi existir, las experiencias que me han atravesado, desde la violencia y el deseo, desde el peso de las miradas ajenas que me han moldeado incluso antes de que yo supiera cómo nombrarlas.

Me llamo Valentina Trujillo, tengo 27 años, soy una mujer que ha habitado los espacios siempre bajo la condición de ser vista. Mi lugar de enunciación no se oculta; surge de mi propia historia, la cual ha determinado quién soy, la forma en que pienso, cómo miro y cómo produzco obra. Desde muy temprana edad, tuve que comprender que mi cuerpx no me pertenecía y que la mirada del otrx atravesaba algo que yo no podía controlar.

A mis doce años me tocaron por primera vez sin consentimiento, desde ese día algo cambió en mí, en mi forma de ver y habitar el mundo. Han pasado 15 años desde aquel suceso y ahora puedo decir que comprendo un poco más estas violencias y las veo más allá de lo propio, entiendo y comprendo que estas violencias son sistemáticas, son acciones repetidas por una sociedad un tanto de mierd* o una sociedad en decadencia.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Desde que tengo memoria, mi mamá siempre me decía: “ten cuidado con los hombres”. Parece un enunciado simple, pero realmente no lo es; nunca lo fue. Mamá solo estaba preparándome para la vida, para una vida siendo mujer. De pequeña creía que ella exageraba cuando decía que la calle o el mundo eran peligrosos; hoy puedo decir que, tristemente, conocí que la vida y lxs otrxs muchas veces pueden llegar a ser violentos, y que los espacios considerados seguros pueden transformarse en escenarios transgresores. Aprendí a leer la calle como un territorio de riesgo y a ocultar partes de mi cuerpx sin entender del todo el porqué. Empecé a sentir culpa o vergüenza por mi corporalidad —una que yo no elegí— y comencé a verme y habitarme desde la incomodidad.

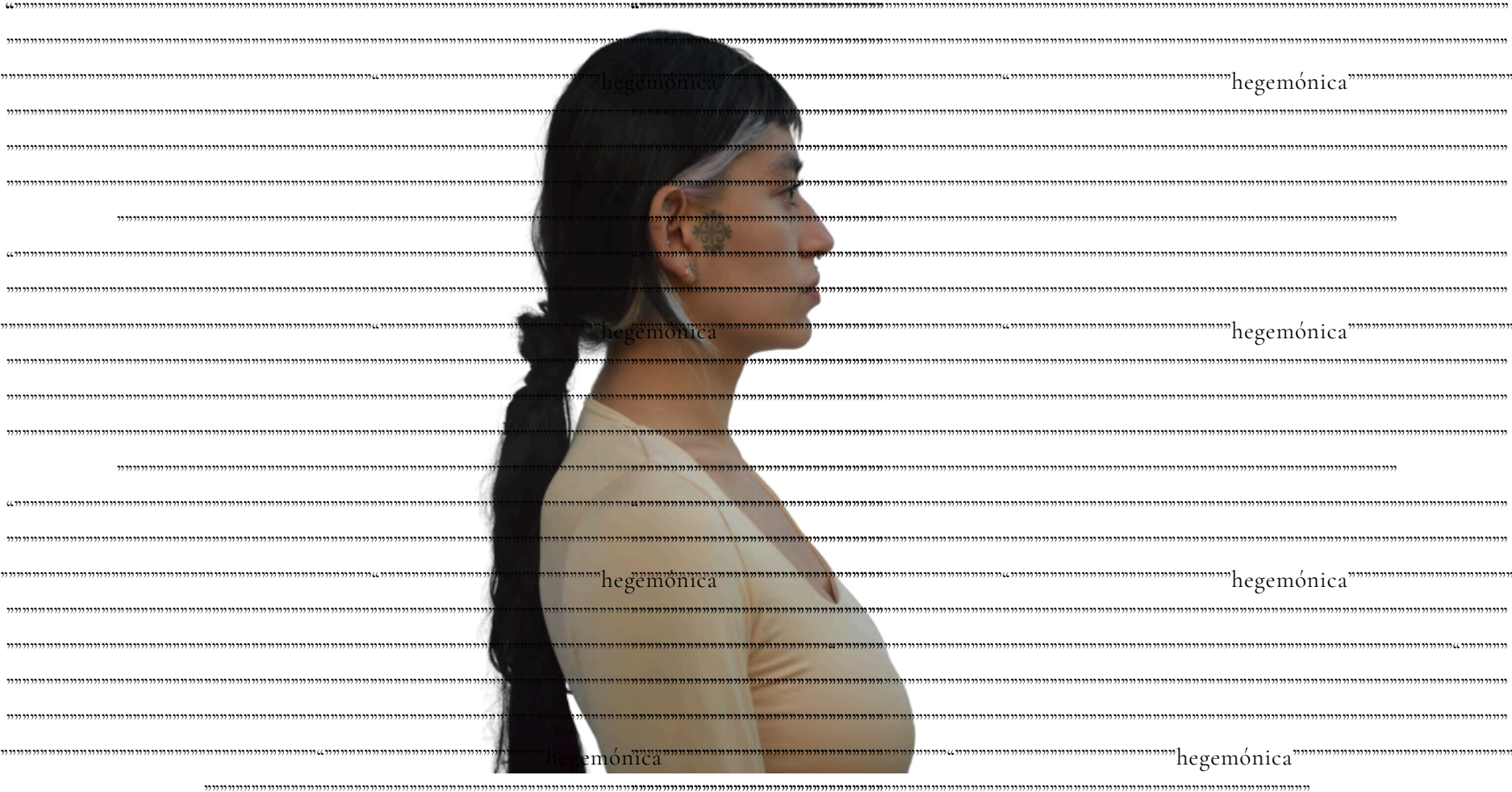
Aprendí a leer la calle como territorio de riesgo, a ocultar partes de mi cuerpx, sin entender del todo el por qué. a sentir culpa o vergüenza por mi corporalidad, una corporalidad que yo no elegí, empecé a verme y habitar(me) desde la incomodidad. En el colegio, en el barrio, en el transporte, en los espacios públicos se repetían las escenas de vigilancia y juicio constante que poco a poco fueron configurando esa subjetividad de vigilancia.

A lo largo de varios años, he trabajado en el ámbito de la moda y el modelaje, tanto frente como detrás de cámaras. Estar en producciones donde el eje central es el cuerpx y la imagen me permitió ver la relación directa con la reproductividad de la misma, su consumo y el poder identitario que contiene. Allí me enfrenté a una tensión profunda con lo visible. Confirmé que yo, Valentina, era reducida a menudo a una imagen, nunca a un pensamiento; quizás por el hecho de tener una corporalidad que el sistema lee como

◆ ————— EL CUERPO REIVINDICADO: —————

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA CRÍTICA

◆ —————



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Digo "hegemónica" entre muchas comillas porque mi corporalidad alude a mis ancestras indígenas del Cauca. Mi apellido Trujillo se lo debo a ellas y a mi papá. Aunque no crecí en una comunidad indígena, mis rasgos son notorios: mis ojos se cierran al reír y mi nariz es mestiza.

Mi lugar de enunciación es, por tanto, el de un cuerpX mestizo situado en un contexto postcolonial; un archivo vivo donde se cruzan el patriarcado y la matriz de poder colonial que impone estándares de belleza blancos. Según mis investigaciones tengo nariz mestiza es decir que tengo una combinación entre indígenas y otras etnias de Colombia, un fenotipo que la mirada colonial simplifica.

Surge desde mi propia historia, de quién soy, la forma en la que pienso, miro y produzco obra. Pero este cuerpX que enuncia no es solo un cuerpX femenino; es un cuerpX mestizo situado en un contexto post colonial, un archivo vivo de la intersección entre el patriarcado y la matriz de poder colonial. Mi ascendencia, mi morfología y mi color de piel han sido históricamente sujetos a una mirada ajena que no es solo moral, sino profundamente colonial, racista y clasista.

La crítica que hago a la mirada que evalúa mi cuerpX es, por lo tanto, una crítica a la decolonialidad del conocimiento. La matriz colonial impuso un estándar de belleza, de saber y de ser (el ideal blanco, hegemónico) y todo lo que se sale de ese centro es automáticamente degradado o hipersexualizado.

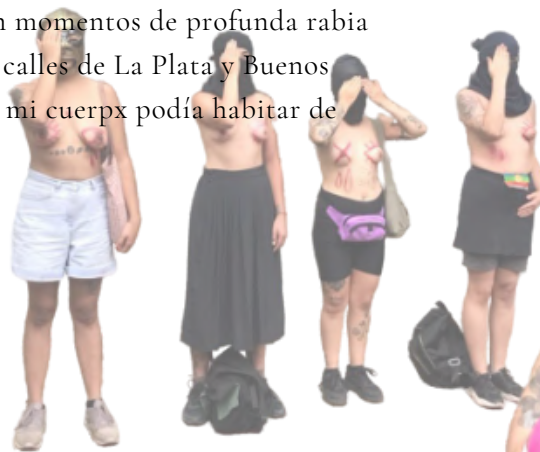
Mi tesis es un acto de despojo epistémico que se realiza desde la periferia (de mi cuerpX y origen) para demostrar que la violencia que me constituye es un sistema complejo que utiliza la imagen para mantener el orden social y racial. Reclamó la autoría de mi imagen y mi historia es un acto político- pedagógico de reivindicación decolonial.

La sociedad ha asumido que desde mi cuerpX si tenía espectros de feminidad, debía ser superficial, poco profunda, incapaz de producir un discurso crítico.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA CRÍTICA

Mi vida ha sido un territorio donde mi cuerpX es leído, interpretado y disciplinado constantemente. Esa condición -ser objeto para la mirada del otrX- no solo afectó mi forma de habitar los espacios, sino también mi forma de habitar(me) a mí misma. Aprendí a cuestionar todo de mí, mis gestos, mis posturas, mis palabras, mis acciones, hasta mis silencios. Aprendí un poco a anticipar la mirada antes de recibirlas. Sin darme cuenta una parte de mí se reducía para ser menos provocativa y correr menos riesgo. Pero también aprendí a resistir desde el cuerpX.

Mi paso por Argentina en 2018, en pleno auge de la 'Marea Verde' y la lucha histórica por el aborto legal, marcó el principio de mi despertar político y creativo. En ese contexto, el feminismo no llegó a mí solo como teoría, sino como un abrazo colectivo en momentos de profunda rabia y desorientación. Fue en las calles de La Plata y Buenos Aires donde comprendí que mi cuerpX podía habitar de otras formas.



Argentina fue el punto de quiebre para poder nombrar lo que antes era un ruido sordo de incomodidad. Ver los cuerpos en las marchas del 8M, transformados en herramientas de protesta a través del performance, el grito y la ocupación del espacio público, me hizo entender que la corporalidad no es un destino pasivo, sino un territorio en disputa. Mis salidas con amigas, las asambleas y el simple hecho de caminar juntas por la calle bajo una consigna común, me revelaron una potencia que hasta entonces me era ajena: la sororidad como un escudo y, a la vez, como un espejo donde mi propia vulnerabilidad se transformaba en fuerza.

Fue allí donde académicas como **Judith Butler**, **Sandra Bartky**, **Sara Ahmed** y **Bell Hooks** aparecieron en mi radar. Sus textos dejaron de ser abstractos para convertirse en herramientas precisas para nombrar el acoso, la vigilancia y la objetivación que yo había normalizado. Gracias a este desplazamiento geográfico y afectivo, logré entender que la mirada que me juzgaba no era una ley natural, sino una construcción que podía ser subvertida.

En esa efervescencia feminista, mi práctica artística encontró finalmente su propósito: devolver la mirada. Pasé de habitar un cuerpX vigilado —ese que se encogía en el transporte público o se moldeaba para el lente— a construir un cuerpX que vigila, que cuestiona y que utiliza la imagen para denunciar los dispositivos de poder que intentan capturarlo. Argentina no fue solo un viaje académico; fue el lugar donde mi cuerpX recuperó su voz.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Esta trayectoria me llevó a formular la pregunta que guía esta investigación:

Pregunta Problema: ¿Cómo la mirada del otrx —entendida como un dispositivo de vigilancia, deseo y disciplinamiento— ha operado en la configuración de mi identidad femenina y en la habitabilidad de mi propio cuerpx?

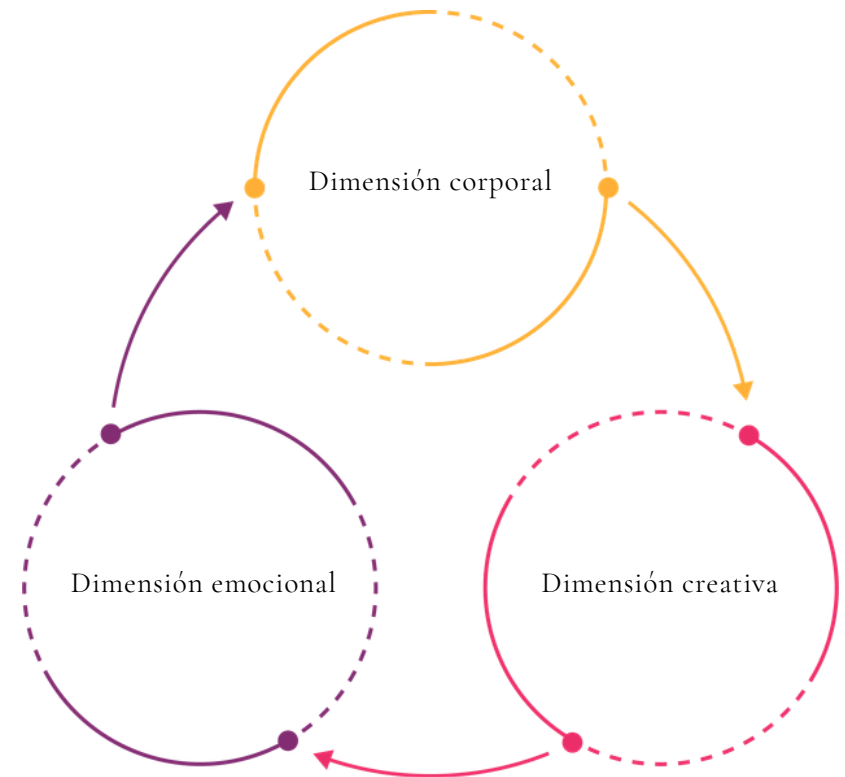
La pregunta problema ha cambiado a lo largo de este proceso investigativo, puedo decir que siguen los mismos intereses, pero abordados desde otros lugares. Por ahora esta formulación la abordó desde tres dimensiones:

1. **La dimensión corporal:** el cómo la vigilancia afecta la forma en la que habito mi cuerpx.
2. **La dimensión emocional:** el cómo la incomodidad se vuelve parte de mi identidad.
3. **La dimensión creativa:** el cómo la práctica artística permite devolver, cuestionar o transformar la mirada.

A partir de esta pregunta central, me planteé un recorrido reflexivo que activa interrogantes como *¿Cómo las matrices de poder estético han dictaminado qué versiones de "Valentina, yo" son objetivables, premiadas o silenciadas en mis distintos entornos (familia, academia, trabajo de imagen)?*

¿Cómo la transición de ser un cuerpx-sujetx a un cuerpx-imagen (especialmente en el modelaje y las redes sociales) ha fragmentado mi percepción propia, convirtiendo la autovigilancia en una forma de habitar el mundo?

Estas preguntas guiarán el desarrollo de la tesis y se desplegarán en los distintos capítulos, articulando teoría, experiencia, obra y análisis crítico.



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

En la práctica artística puedo decir que he encontrado un espacio para poner un poco estas tensiones sobre la mesa, me ha permitido devolver la mirada, para transformar el cuerpx vigilado en cuerpx que vigila. La creación se volvió mi forma de investigar, de poder acercarme a lo que quería expresar y sobre todo se convirtió en esa experiencia, la cual me permitió avanzar en mi tesis.

Por estas razones mi tesis parte de mí, de mi cuerpx, de mi historia. Mi historia de vida puede que no sea excepcional, pero sí es estructural. La incomodidad de la que hablo y trato en esta tesis no es individual; es compartida por muchas mujeres que han sido disciplinadas por sus cuerpxs y por la sociedad. Mi recorrido o camino no es solo personal, se ha convertido en un acto político. Y mi obra no es solo estética es mi forma de resistir.

Elegía **la didactobiografía como metodología**. Para empezar quiero contarte que me narro aquí, pero no como un acto de ego; realmente lo hago como método. La didactobiografía me ha permitido comprender mis propias experiencias y no como simples anécdotas aisladas, sino como material teórico, como archivo vivo, archivo corporal y sobre todo como un territorio desde el cual puedo producir conocimiento situado.

La investigación- creación que sostiene toda mi línea de profundización parte de la premisa de que el cuerpx que investiga no puede ser un obstáculo para el conocimiento, sino su condición misma. Mi vida, mis recorridos, mis heridas, mis propias tensiones con el deseo y la violencia, no son elementos ajenos al problema de investigación, al contrario son el núcleo de lo que hoy está aquí. Parto también de cómo estudiar la mirada del otrx me ha hecho reconocer que esta mirada me ha moldeado de cierta forma mi identidad. Lo autobiográfico se hace presente en estas páginas no como confesiones o chisme (aunque si también puede ser chisme) pero está más escrito desde la parte analítica.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

La presente investigación se fundamenta en la didactobiografía como metodología principal, asumiendo mi propio cuerpX como archivo, método y obra. Esta elección responde a la necesidad de transformar la experiencia vital —históricamente reducida a un objeto de observación social— en un territorio de producción de conocimiento situado. Para operativizar esta ruta, la didactobiografía se despliega en un diálogo helicoidal con dos ejes complementarios: la performatividad, que permite analizar la construcción constante de mi identidad frente a la norma, y la investigación-creación, que valida el 'hacer artístico' como un modo de pensamiento crítico. Así, la metodología no es un sistema estático, sino un proceso que se transforma en el 'hacer', donde el relato autobiográfico deja de ser una anécdota para convertirse en un dispositivo de aprendizaje y problematización de lo dado.

**METODOLOGÍA: DIDACTOBIOGRAFÍA,
PERFORMATIVIDAD Y PRÁCTICA ARTÍSTICA**

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

1. Didactobiografía: El cuerpX como archivo crítico

La didactobiografía fue el punto de partida para abordar mis experiencias, no de manera anecdótica, sino como material crítico. Como lo plantea Guillermo Hernández G. (2021):

“La didactobiografía es un dispositivo de aprendizaje de los procesos de investigación sobre la experiencia vital: escucharse, leerse, indagar sobre el sentido de la propia historia para problematizar lo dado” (p. 45).

Este enfoque coincide con mi intención: no narro mi vida como una forma de exhibición, sino para leerla críticamente. Mi cuerpX funciona como un archivo de memorias y fuente de datos que me permite pensar la relación entre la mirada, el género y la performatividad. Al respecto, Grisales, Serna y Zuluaga (2018) señalan que:

“La didactobiografía es una estrategia pedagógica empleada para recuperar una narrativa de vida mediante la escritura, permitiendo que el sujeto se reconozca en su historicidad” (p. 12).

En consecuencia, recupero mis trayectorias y mis incomodidades —aquellos momentos en los que mi cuerpX fue leído sólo como objeto— para convertirlos en preguntas: ¿cómo me han formado esas miradas?, ¿cómo han configurado mi identidad?, ¿cómo resisto y reescribo esas lecturas? Trabajo con mis recuerdos, los analizo, los cruzo con la teoría y los transformo en material creativo. En este sentido, lo personal deviene un espacio de investigación política y estética.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

2. Performatividad: El personaje y la resistencia

El segundo eje es la performatividad, específicamente desde la perspectiva de Judith Butler. Comprendo mi propio cuerpux no como una esencia fija, sino como una construcción continua sometida a normas sociales. Butler afirma en *El género en disputa* (2006) que el género es una "práctica estilizada del cuerpo", donde los actos repetidos producen la ilusión de un núcleo interno estable.

Mi cuerpux ha tenido que performar una feminidad hegemónica: un cuerpux delicado, disponible y estéticamente aceptable. Mi labor como modelo o el simple acto de vestirme han sido actos performativos. A través de la ropa he logrado enunciarme; incluso una falda ha significado un acto político en una sociedad que dicta constantemente qué mostrar o qué tapar.

Recuerdo que, trabajando como vendedora, mi administradora me sugirió: "muestre un poco más las tetas para vender". En otra ocasión, se me juzgó por una blusa que en otra compañera (con menos busto) pasaba desapercibida. Estas microagresiones no son aisladas; son la prueba empírica de una matriz de control que opera por repetición. La mirada ajena me obligó a construir un "personaje" edificado por la reiteración de poses y gestos.

Sin embargo, en esa misma performance he encontrado mi manera de resistir. En mi instalación, el espectador también se performa: cuando se sienta en las sillas de TransMilenio o se reconoce en la imagen distorsionada de la pantalla, activa gestos que forman parte de la obra, de la cual verán archivos más adelante. Como señala Diana Taylor (2011), el "repertorio" son las formas corporales de saber que funcionan como archivo vivo. Así, el cuerpux del espectador y el mío producen conocimiento en el acto mismo de habitar la instalación.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

3. Investigación-creación: El bucle del pensar-hacer

Entiendo la investigación-creación como un movimiento cíclico donde crear y reflexionar conforman una espiral continua. No puedo separar la teoría de la práctica. La instalación no es un resultado final, sino un método en sí mismo: pensar me hace crear y crear me hace pensar. Los elementos de la obra que realicé (el chicle pegado, la cobija, la handycam) son dispositivos de pensamiento. Cada acción se convierte en un gesto metodológico para indagar sobre la mirada, la exposición y la objetualización. Busco ubicar al cuerpX en una zona intermedia —un bucle— donde imagen, gesto y pregunta se relacionan sin jerarquías. Esta metodología garantiza que la instalación sea un proceso de conocimiento que se retroalimenta constantemente de la vida.



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la
exposición colectiva *am I the drama?*

◆ ————— EL CUERPX REIVINDICADO: ————— ◆

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

◆ ————— ◆



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la
exposición colectiva *am I the drama?*



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la
exposición colectiva *am I the drama?*

CAPÍTULO I. FENOMENOLOGÍA DE LA INCOMODIDAD

La incomodidad no es un estado pasivo ni un simple malestar individual; es, en el marco de esta investigación, el síntoma de una fricción entre el cuerpx y los dispositivos de poder que intentan normalizarlo. Como sugiere Sara Ahmed (2015), la incomodidad surge cuando los cuerpos no “encajan” en los espacios diseñados bajo normas de género o clase. Para Ahmed, la comodidad es invisibilidad; por el contrario, la incomodidad hace que la estructura se vuelva pesada y que el cuerpx sea arrojado a una autoconciencia forzada. Este capítulo despliega esa arquitectura de la incomodidad desde mi propia biografía



Archivo propio, 2026

INCOMODIDAD- para el otrx- un cuerpx con vello pubico

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

**1.1 El cuerpx que incomoda: La formación de una
subjectividad vigilada**

Habitar un cuerpx que otrxs leen antes que una misma es una experiencia que marca la identidad de manera silenciosa pero persistente. Desde la infancia, la corporalidad femenina se convierte en un territorio disputado: un mapa de proyecciones que se inscribe sin consentimiento. Mi historia con la incomodidad no es una molestia menor; es una punzada que se instaló como modo de vida, manifestada en la respiración acelerada y la alerta constante frente a la mirada que reduce mi existencia a un objeto.

Esta "educación emocional", como la denomina Ahmed, comenzó con las advertencias domésticas: "cierra las piernas", "tápate", "ten cuidado con los hombres". Estos repertorios configuraron la "forma segura" de existir. Mi mamá no me dijo que el mundo era hostil, pero me enseñó a actuar como si lo fuera. El uso de bikers bajo la jardinera del colegio para evitar que se vieran mis "cucos" si algún niño me levantaba la falda —cosa que, efectivamente, sucedió durante años— fue mi primer entrenamiento en la autovigilancia.

A los doce años, la advertencia se hizo carne. Un hombre en bicicleta me tocó en la calle mientras yo caminaba hacia la panadería. Llevaba un vestido negro con rojo y medias pantalón; ni siquiera mi piel era visible, pero mi cuerpx ya era público. Esa revelación prematura instaló en mí una memoria silenciosa de miedo. Como plantea John Berger (1972), mi cuerpo no apareció como un "ser", sino como un "ser visto". En ese tránsito se produjo mi primera fractura identitaria: la tensión entre quién soy y la imagen que otrxs construyen de mí.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA CRÍTICA

1.2 El cuerpX como superficie de proyección social: De la norma a la pantalla

El cuerpX funciona como un vehículo de legibilidad social; una superficie que debe adaptarse a las normas para "pertene(ser)". Aquellos cuerpXs que se desbordan de la norma generan incomodidad y son sometidos a vigilancia (Foucault, 1975). Esta vigilancia se refuerza en la publicidad, que actúa como un dispositivo cultural que dicta qué identidades son válidas.

Realice un análisis en el año 2024 sobre las campañas de Bavaria, observe cómo se distribuyen estas posibilidades de existencia. La propaganda de Cerveza Poker ("El amigo que une a los amigos") construye una narrativa de masculinidad hegemónica donde la mujer es marginal: un accesorio para confirmar el lugar del hombre. Por el contrario, la campaña de Redd's ("Sin etiquetas, sin amarguras") apuesta por una estética de la diversidad. Sin embargo, como señala Ahmed, esta inclusión a menudo convierte la diferencia en una estética consumible.

El cuerpX diverso en Redd's debe declarar su excepción con un "¿y qué?", permaneciendo como un cuerpX expuesto que debe justificarse para existir. Ambas campañas evidencian que el cuerpX femenino o diverso es siempre una superficie donde se inscriben normas ajenas.



Fotogramas recuperados del análisis de propagandas, 2024

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

1.3 Cuerpx, deseo y contradicción: Habitar la mirada hegemónica

Si la incomodidad es la primera herida, el deseo social proyectado es la segunda. Esta es la pedagogía del patriarcado: la mujer es, simultáneamente, objeto de deseo y culpable de provocarlo (Irigaray, 1985). En mi experiencia, esta contradicción ha sido violenta. He sido leída desde dos ejes: como algo deseable que debe ser controlado.

Durante mi etapa escolar, los cuadernos con modelos en bikini normalizaron la erotización de cuerpos que aún no comprendíamos nuestra propia sexualidad. Ya en mi vida laboral, esta tensión se hizo explícita. Trabajando en una tienda de ropa, mi administradora me sugirió: “muestre un poco más las tetas para vender”. Poco después, un jefe me recriminó por una blusa “mostrona” que en otra compañera con menos busto no causaba ruido. Incluso usando cuello tortuga, recibí agresiones verbales en la calle. Entendí que la mirada ajena no depende de mi ropa, sino de una matriz de control que me reduce a imagen. Como dice bell hooks (2000), la sociedad criminaliza el deseo femenino mientras lo explota. Mi identidad se fragmentó: soy Valentina, pero también soy ese “personaje” construido por la repetición de poses y juicios.

1.4 La incomodidad hecha obra: El contra-panóptico

Mi práctica artística me permitió transformar esta fragmentación en un dispositivo crítico. La instalación que propongo no busca representar la incomodidad, sino producirla en el otrx. Las sillas de TransMilenio en la sala son un espejo del panóptico urbano. Están dispuestas para ser intervenidas con chicles, rayones y suciedad: la incomodidad pegajosa de lo público. A su alrededor, objetos íntimos (una radio, una cobija, maquillaje) crean una tensión entre lo privado y lo expuesto. Una pantalla de televisión vieja proyecta en tiempo real lo captado por una handycam. El espectador no puede ver la obra sin verse a sí mismo siendo observado.

Aquí aplico el concepto de “repertorio” de Diana Taylor (2011): los gestos del espectador al sentarse, su duda o su asco, se vuelven el archivo vivo de la obra. Si Sandra Bartky (1990) señala que las mujeres vivimos bajo una autorregulación constante —el ojo interno que juzga cómo nos sentamos o cuánto espacio ocupamos—, mi obra materializa ese ojo. Trabajo en invertir los roles: el espectadrx experimenta la falta de control sobre su propia imagen, la misma que yo he sentido toda mi vida.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

1.5 Hacia una identidad que se reescribe

Escribir y reescribir(me) se ha vuelto un bucle necesario para recuperar la agencia:

Escribirme, volver a escribir,
es cri bir me,
re y repeat.

Un bucle, un va y viene, escribir,
es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene,

escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene,

escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Escribirme, volver a escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene, escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene,

escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene,

escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene,

escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene,

escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene,

escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene,

escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene,

escribir,

Un bucle, un va y viene,

escribir,

es cri bir me,

re y repeat.

Un bucle, un va y viene

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Esta tesis es mi intento de volver a mirarme desde otros lugares. Al llevar mi cuerpx al centro de la reflexión, expongo la estructura que lo ha disciplinado. La incomodidad ya no es solo una herida, es una brújula ética. No busco sanar, sino nombrar; porque al nombrar lo vivido, desmonto las lógicas que lo producen. Mi identidad ya no se vive como una fractura, sino como una multiplicidad que se reconoce en sus cicatrices y en su potencia para resistir y reescribir su propia historia.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

CAPÍTULO 2. VER/ SER VISTA



De la observación al juicio: la mirada como estructura.

Desde que tengo memoria, existir ha estado vinculado a ser observada. No me refiero únicamente al acto físico de que alguien ponga sus ojos sobre mí, sino a esa forma profunda en la que la mirada del otrx se incrusta en el cuerpX; una presencia pesada y anticipada que organiza y delimita. A veces pienso que, antes de aprender a hablar, aprendemos a ser vistos. Esa alfabetización temprana se convierte en una pedagogía silenciosa y no elegida que moldea nuestra relación con el mundo.

En este capítulo exploro esa doble condición: ver y ser vista. Lo hago desde mi cuerpX y mis experiencias, pero también desde los marcos teóricos que describen la mirada como una estructura de poder. Mi objetivo es rastrear cómo la mirada se vuelve una tecnología de control que se extiende a la cámara y se interioriza como autovigilancia, para finalmente proponer una pedagogía que nos enseñe a mirar críticamente.

2.1 La mirada como peso: El "spotlight" sobre la infancia

La primera vez que sentí la mirada como peso fue en un gesto cotidiano. A los ocho años, me gustaba pasar tiempo en la tienda de mis abuelos; era mi espacio de juego y socialización. Una noche, salí en pijama —una pantaloneta corta de flores y mis chanclas de Hello Kitty— para despedirme. Había un grupo de hombres bebiendo. Al entrar el esposo de mi tía, su reacción fue de regaño inmediato: le dijo a mi mamá, con tono de alarma, que no debía dejarme estar allí así, porque "solo había hombres borrachos".

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

En ese momento entendí que la mirada ajena me atravesaba. Comprendí que esas miradas rápidas de los hombres funcionaban como un spotlight: una luz fuerte y enfocada proyectada sobre mi cuerpo. Lo que me afectó no fue el acto de ver, sino lo que la mirada me obligó a hacer conmigo misma: empecé a cubrirme, a cuidar los espacios que compartía con hombres, a modular mi presencia antes de ser interpretada.

Fue mi primera conciencia del cuerpo como espacio público. Con los años, entendí que esa mirada era sexualizante y objetualizadora; una "pedagogía silenciosa" que nos enseña a las niñas a anticipar el juicio ajeno y a controlar nuestros cuerpos para no "provocar" ni incomodar. Como señala Sandra Bartky (1990), aquí inicia la "disciplina del cuerpo femenino": una serie de gestos y posturas que se instalan no por imposición directa, sino por la repetición de pequeñas incomodidades que nos habitúan a vigilarnos a nosotras mismas.

2.2 La mirada del otro como tecnología de control

La mirada no es un gesto neutro. John Berger (1972) lo sentenció con claridad: "los hombres miran y las mujeres aparecen". Esta tradición visual establece a las mujeres como objetos para ser vistos, distribuyendo roles y jerarquías. Esta estructura se manifiesta con fuerza en la *male gaze* o "mirada masculina", término acuñado por Laura Mulvey (1975) desde el psicoanálisis. Mulvey conecta el placer de mirar (escopofilia) con el control patriarcal: en el cine y la cultura, la mujer aparece para ser mirada y el hombre para poseer la acción.

Sin embargo, esta mirada no se limita a la pantalla. Mi vida es un close-up de esta estructura. Las calles, los buses y la universidad son escenarios de un panóptico móvil. Como explicó Foucault (1975), lo central del panóptico no es el vigilante, sino la posibilidad de ser vista, lo cual modifica la conducta del sujeto. En las mujeres, este panoptismo es minucioso e íntimo; vigila no solo el comportamiento, sino el tono de voz, la emoción y el gesto. Esta mirada se duplica en la academia y las instituciones, donde se juzga no solo el discurso, sino cómo nos vestimos para enunciarlo. Mi práctica artística nace de esta tensión: me obligo a pensar mi cuerpo no como soporte, sino como el territorio donde peleo, dialogo y desaprendo las interpretaciones ajenas.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

2.3 La cámara como extensión de la mirada: Escoptofilia y reproductividad

En la contemporaneidad, los dispositivos visuales —desde la handycam hasta el celular— son extensiones de la mirada social. Ninguna tecnología es neutral. La cámara automatiza la estructura panóptica: es una máquina que observa sin parpadear y sin exponerse a ser vista.

Siguiendo a Mulvey, la escoptofilia se institucionaliza para producir placer en quien mira y disciplina en quien es mirada. Pero esta imagen no es estática. Amelia Jones subraya la noción de reproductividad: todo cuerpo que aparece en imagen entra en un ciclo infinito de reinscripciones. La imagen es producida, circulada y cargada de nuevos sentidos según quién la consume.

El cuerpX femenino es especialmente vulnerable a esta reproductividad jerárquica; siempre se le representa entre el deseo y la moralización. Al mirar un cuerpo femenino, nos hacemos parte de su producción simbólica. No existirían ideales de belleza inalcanzables si no hubiera un consumo que los sostuviera. En este marco, el panoptismo convierte la mirada en vigilancia, la escoptofilia la convierte en deseo, y la reproductividad la convierte en una imagen infinita que escapa a nuestro control.

2.4 Autovigilancia y autoimagen: El yo-sombra

La autovigilancia es la fase más sofisticada del panóptico. Ya no necesito un ojo ajeno; soy yo quien corrige la postura estando sola o revisa el encuadre de mi propia presencia. Mi cuerpo fue entrenado para verse desde fuera, creando un "yo-sombra" que se adelanta y me regaña.

Durante mi proceso investigativo, tuve que grabarme repetidamente. Al revisar el material, noté cómo mi cuerpo cambiaba según el espacio o la simple conciencia de la cámara. ¿Qué significa verme en una pantalla? Significa enfrentar una autoimagen que no surge de mi interior, sino de la expectativa social.

Desmontar esta imagen es mi acto político. Aunque es difícil dejar de verse con los ojos del otro, el arte me permite reconocer esos ojos, desmontarlos y usarlos como material de creación en lugar de permitir que sigan siendo la estructura que me encierra.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

2.5 La instalación como dispositivo: Hacia una pedagogía de la incomodidad y la sospecha

Mirar no es un acto natural; es una práctica situada que se aprende y, por tanto, se puede desaprender. Atendiendo a la naturaleza de esta investigación-creación, la mirada no es solo el objeto de estudio, sino la herramienta pedagógica principal. Aquí es donde mi obra se constituye no solo como una pieza artística, sino como un mecanismo pedagógico de la sospecha.

Cuando hablo de una pedagogía de la incomodidad, me refiero a la capacidad de la obra para actuar como un dispositivo que interrumpe la transparencia del acto de ver. Mi instalación —las sillas de TransMilenio, la televisión y la cámara— está concebida específicamente como una tecnología educativa de choque. No busca ofrecer una "lección" visual estática, sino producir una experiencia fenomenológica donde el espectador es forzado a reconocer su propia posición en el sistema de vigilancia.

La obra como dispositivo pedagógico:

La pedagogía de la incomodidad se activa en tres momentos dentro de la obra:

1. **La sospecha del espacio:** Al entrar y ver objetos cotidianos cargados de una "suciedad" social (el chicle, la silla pública), el espectador debe sospechar de su propia comodidad. La obra enseña que el espacio público nunca es neutral.
2. **La confrontación con el "yo-vigilante":** Al verse proyectado en la pantalla vieja mediante la handycam, el espectador deja de ser un observador pasivo y se convierte en el sujeto observado. Este es el corazón pedagógico de la obra: enseñar a mirar la propia mirada. El espectador experimenta en su cuerpo la vulnerabilidad que yo, como mujer y artista, he narrado en los capítulos anteriores.
3. **La ruptura de la escoptofilia:** Siguiendo a **Mulvey (1975/2007)**, si el placer de mirar es una construcción patriarcal, mi obra utiliza la incomodidad para sabotear ese placer. La pedagogía aquí reside en desaprender la mirada de consumo y sustituirla por una mirada crítica que se pregunta: ¿por qué me siento incómodo al ser visto?

◆ ————— EL CUERPO REIVINDICADO: ————— ◆

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

◆ ————— ◆

Interacción con objetos cotidianos



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la
exposición colectiva *am I the drama?*



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la
exposición colectiva *am I the drama?*

◆ ————— EL CUERPX REIVINDICADO: ————— ◆

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

◆ ————— ◆

Sujetx observado



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la
exposición colectiva *am I the drama?*



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la
exposición colectiva *am I the drama?*

◆ ————— EL CUERPX REIVINDICADO: ————— ◆

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

◆ ————— ◆



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la
exposición colectiva *am I the drama?*

Ruptura- proyección de la imagen



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la
exposición colectiva *am I the drama?*

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Desde mi lugar como licenciada en artes visuales, entiendo que la educación artística debe trascender la técnica para convertirse en un espacio de disputa política. En un contexto como el bogotano, donde la mirada hacia los cuerpxs está mediada por prejuicios de género y clase, la obra funciona como un laboratorio de alfabetización visual crítica.

Enseñar a mirar desde la incomodidad es, finalmente, dotar al espectador de la capacidad de sospechar de las imágenes que consume y produce. Mi intención es que la tesis y la obra funcionen como un solo engranaje pedagógico, donde la teoría se hace cuerpx y la experiencia artística se convierte en un saber situado. La incomodidad no es un residuo de la obra, es su método de enseñanza: una brújula ética que nos indica dónde el sistema nos está apretando y cómo podemos empezar a mirar de otra manera.

CAPÍTULO 3. DESEODESEOESED

DESEOOESED	DESEOOESED
DESEO	DESEO
DESEODESEODESEODES	DESEODESEODESEODES
EO	EO
DESEOESED	DESEOESED
DESEODESEOHOESED	DESEODESEOHOESED
DESEODESEODESEODES	DESEODESEODESEODES
EODESEO	EODESEO
DESEOHOESED	DESEOHOESED
DESEO	DESEO

Este capítulo surge de mi didactobiografía; es un ejercicio de escritura desde el cuerpX que investiga y desde la experiencia que produce teoría. Aquí, el deseo no es una abstracción, sino una marca en la piel y una pregunta constante sobre quién posee el derecho de desear y cómo habitamos ese deseo en la vida cotidiana.

LO ESCRIBO EN MAYÚSCULAS, en eco, en duda.
El deseo me incomoda cuando sé trata de... o de...

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA CRÍTICA

3.1 ¿Cuándo descubrí que mi cuerpx era leído como un deseo?

Mi cuerpx empezó a cambiar antes de que yo entendiera el concepto de "desarrollo". Siempre tuve una contextura gruesa y el patinaje acentuó mis formas, convirtiéndome en la niña con el cuerpx más maduro de mi curso, a pesar de ser la menor en edad. A los quince años, durante unas vacaciones, mis senos crecieron con tal rapidez que mi ropa dejó de servirme de un día para otro. Recuerdo la sensación de "aplastar" mi pecho con la jardinera del colegio, intentando ocultar esas protuberancias que me hacían sentir expuesta. Comprendí pronto que mi incomodidad no nacía del crecimiento biológico, sino de cómo ese cambio reacomodaba mi entorno. En el colegio, el "juego" de los niños consistía en levantarme la falda o golpearme la cola para ganar validación masculina. Como señala Cáceres (2008), el discurso social e institucional opera bajo una "objetualización que se hace del cuerpo femenino y de los roles de subordinación" (p. 195). Esta objetualización se hizo evidente en mis clases de educación física, donde se nos obligaba a exhibirnos ante la mirada de profesores que, bajo el velo de la autoridad, solo buscaban "morbosearnos". El entorno me enseñó prematuramente que mi imagen era, ante todo, un territorio para el deseo del otrx.

3.2 Deseo impuesto desde el pretty privilege

A menudo escucho que "la tengo más fácil" por mi apariencia. Sin embargo, el concepto de pretty privilege (privilegio de la belleza) ha operado en mi vida desde el despojo y la invalidación. Se ha sugerido constantemente que mis logros son fruto de mi físico y no de mi intelecto. Esta es la "imagen especular que nos devuelve el otro" de la que habla Cáceres (2008), donde la mujer termina por configurarse como un "objeto para el otro más que como sujeto de un deseo propio" (p. 199).

En este marco, la belleza no es un regalo, sino una estructura de poder. John Berger (1972) afirma que la presencia social de la mujer se interpreta desde su apariencia, mientras que la del hombre desde su capacidad de acción. Por su parte, Amelia Jones (2003) argumenta que las artistas son frecuentemente "desautorizadas" mediante la estetización de sus cuerpos; si eres percibida primero como imagen, tu obra corre el riesgo de ser leída solo como una extensión ornamental. Mi práctica artística busca fracturar esta lógica, produciendo imágenes donde la mirada del otrx pierda su estabilidad y donde mi voz sea válida por mi pensamiento, no por la piel que habito.

Después de escuchar tantas veces esas frases de "la tienes fácil" terminaron haciendo parte de mi narrativa, decidiendo deseos que ni yo entendía. Al trabajar desde la moda y con la moda, puedo decir que si existe un deseo impuesto desde ese "ser linda". A veces la estética es lo único que tiene valor, en mi caso muchas veces lo fue. Siempre se ha creído que mis logros tienen que ver con mi físico y no por mis esfuerzos o acciones. Se me ha invalidado en todos los aspectos por ese privilegio, aquí el deseo está impuesto por una sociedad que decide leerme desde lo más superficial, ignorando mis argumentos y capacidad de crear.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Quisiera decir que esta tesis es una excepción a esta regla, pero no, aquí en estas páginas también se impusieron esos deseos desde el privilegio, lastimosamente otorgado por otrxs, aquí en este espacio también se me ha reducido desde la misoginia. En mi cabeza este deseo lo veo como una caza de brujas, si eres linda te cazan (si eres mujer te cazan).

La belleza, entendida como una categoría de poder, produce un tipo de deseo con el que no se vive como elección sino como una carga, algo que a una la somete sobre todo en los ámbitos sociales. Y en mi caso, esa carga se sintió por un lado desde la erotización y esa lectura permanente del cuerpux disponible. Y por el otro lado, la exotización, la idea de que habitar mi cuerpux debía ser explicada en clave de diferencia, desde lo “raro”.

Mulvey lo explica desde la cultura visual hegemónica la que sostiene la “mirada masculina” que erotiza el cuerpux de la mujer para organizar el placer de los espectadores. Esta mirada va más allá de la cultura visual, se encuentra presente en todos los escenarios como en la calle, en las aulas, en una entrevista laboral o en las redes sociales. Mulvey menciona “to-be-looked-at-ness”, el ser vistas como destino. Cuando escucho las frases de cajón o de vecina chismosa sobre el tener todo fácil gracias a la belleza, pienso en que esos discursos solo buscaban una forma de reducirme a la función de ser vista, vigilada y deseada.

Es así como para mi el pretty privilege se vuelve en una trampa epistémica. No es solo una forma de deseo impuesto, es un mecanismo que invalida mi propio agenciamiento. Amelia Jones lo explica un poco mejor cuando argumenta que las mujeres artistas son frecuentemente “desautorizadas” mediante la estetización de sus cuerpos. Al ser percibidas primero como cuerpuxs, sus obras aparecen como una extensión ornamental de ellos. Este fenómeno es que particularmente viví en múltiples ocasiones. Cuando en espacios artísticos se sugería que mi perfil funcionará como alguna ventaja, cuando mi trabajo crítico sobre la mirada masculina queda reducida a ese poder. Como si la vulnerabilidad y la violencia que describo fuera algo que tuviera que agradecer.

La exotización funciona en paralelo. El convertir el propio cuerpux en una rareza, una excepción. En un contexto como en el que nací (nacimos) latinoamericano, donde los imaginarios de belleza están atravesados por colonialidad, clase y racialización, la exotización funciona como dispositivo que fija cuerpuxs en lugares no predeterminados. No importa muchas veces quien seas, importa como el otrx te imagina. En mis recorridos diarios por Bogotá, esa exotización se manifestaba en miradas que pasaban del halago al acoso, en comentarios sobre “lo diferente”, “lo llamativo”, “lo que provocaba sin darme cuenta”. Y lo más doloroso es que esas lecturas que hacían los otrxs iban moldeando el cómo yo entendía mi propia existencia y presencia.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Si en los años del colegio recibí las primeras señales de esa violencia, sobre los comentarios sobre mi cuerpx desarrollándose rápido, las burlas, los intentos de tocarme la cola. En la adultez esas mismas dinámicas cambian de forma. Ya no eran niñxs diciendo cosas crueles sin comprender, eran hombres, mujeres, personas adultas hablando con propiedad del valor de mi cuerpx como objeto. No cambió la violencia, cambió su sofisticación.

Desde artistas colombianas como Nadia Granados y Ana María Villate me han permitido pensar este punto desde la performatividad política, la erotización del cuerpx femenino no solo es una forma de deseo, sino la estrategia de control que limita su potencia crítica. Nadia lo subvierte desde el exceso, desde la sobreexposición controlada, desde el gesto de devolver la mirada al espectador hasta incomodar. Esa estrategia es similar a lo que yo busco, un poco de distorsión de mi imagen y la imagen del otrx.

Desde mi experiencia personal, el pretty privilege no es un don, es una narrativa que me fue impuesta. Yo nunca busqué “aprovecharlo”. De hecho siempre me lo cuestiono, gran parte de mis procesos creativos han consistido en deshacer esa imagen, distorsionarla, fracturarla, desobedecerla. Y no para negar mi cuerpx como lo creía en un principio, al contrario nace para reclamar mi posibilidad de aparecer de otras maneras.

Mi resistencia está en producir imágenes dónde la mirada del otrx pierde estabilidad, en crear situaciones donde el deseo ajeno se quiebra, en afirmar que mis pensamientos, sentires son válidos por mi pensamiento, no por la piel que habito.

Este deseo impuesto crea una ficción sobre quién debo ser. Mi práctica artística en cambio produce realidad, quién soy cuando nadie me mira, cuando decido como quiero ser vista.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

3.3 El deseo como violencia y miedo: Una política de la interrupción cotidiana

“El deseo, cuando no es elegido, se convierte en una amenaza”. Esa frase podría resumir muchos recorridos de mi cuerpo en este mundo. Como explica Simone de Beauvoir (1949), no se nace mujer, sino que se llega a serlo; yo añadiría que no se nace objeto de deseo, sino que se es producida como tal. El miedo no es una paranoia aprendida, sino una respuesta corporal a una estructura que usa el cuerpo femenino como campo de entrenamiento para la masculinidad. Como indica la investigación de Cáceres (2008), la distancia insalvable entre el “cuerpo vivido” (la experiencia íntima) y el “cuerpo deseado” (el estándar social) solo genera frustración y malestar (p. 202)

Esta producción de la mujer-objeto no es un proceso abstracto; se siente en la carne como un síntoma: una tensión que se instala primero en los hombros, baja a la espalda y altera la respiración.

Una vigilancia interna que aparece como cuando el cuerpo se es observado, deseado, leído como disponible sin consentimientos. Si en los apartados anteriores analicé el deseo impuesto como clasificación, aquí lo pienso como una violencia cotidiana una forma de interrupción constante de la vida.

*La pedagogía del dominio y la expropiación del cuerpo

Esta violencia comenzó en el colegio, cuando mi cuerpo cambió más rápido que el de mis compañeras. Allí, el deseo ajeno no se manifestó como algo sublime, sino como una agresión disfrazada de "broma". A los quince años, los comentarios sobre mi pecho y los intentos de contacto físico no eran expresiones de afecto, sino ejercicios de dominio. Era la afirmación temprana de que mi cuerpo no me pertenecía del todo; estaba siendo expropiado por un guion social que incluía desde el "juego" de levantar la falda hasta la risa cómplice de los pares. Como indica Cáceres (2008), la distancia insalvable entre el “cuerpo vivido” —mi experiencia íntima— y el “cuerpo deseado” —el estándar social impuesto— solo genera frustración y un malestar profundo (p. 202). Lo que comenzó en el patio de recreo se profesionalizó más tarde en la universidad, la calle y el trabajo, convirtiéndose en una interrupción constante de la vida.

*Bogotá como escenario de riesgo: El miedo como saber corporal

Esta violencia se expande y se vuelve territorial en una ciudad como Bogotá, organizada por capas de deseo y miedo. El miedo aquí no es el "espectáculo" cinematográfico, sino el miedo cotidiano: el que se activa cuando alguien te sigue unas cuadras de más o cuando una mirada se posa sobre ti demasiado tiempo en el Transmilenio. En el bus, el deseo se vuelve invasivo; un roce o una respiración cerca que moldean la manera en que ocupamos el espacio. Mientras los cuerpos masculinos habitan lo público con soberanía, las mujeres aprendemos a desplazarnos como si pidiéramos permiso.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Foucault (1975) definió el poder disciplinario como un mecanismo que actúa incluso sin violencia explícita; es la posibilidad de ser vigilada lo que produce el autocontrol. En mi cuerpX, esto se volvió un hábito: ajustar la ropa, calcular rutas seguras, llamar a mis padres al bajar del SITP. Como bien lo dice Sara Ahmed (2004), “el miedo implica leer tales aberturas como peligrosas [...] El miedo restringe la movilidad del cuerpo precisamente en la medida en que parece preparar el cuerpo para el vuelo” (p. 103). El miedo, entonces, es un saber corporal aprendido que infringe normas sobre mi territorio.

***El cuerpX-mapa y la resistencia artística**

Desde el cuerpX y el territorio, entiendo que este miedo es una forma de ocupación espacial: el deseo masculino se inscribe sobre mi piel como una restricción. Mi cuerpX es el primer territorio, un mapa que reúne los recorridos de mis 27 años de edad. En mi práctica artística, el deseo como violencia aparece como motor crítico; la incomodidad y el miedo revelan la vulnerabilidad, pero también se convierten en herramientas para dislocar la idea de que la presencia es solo imagen.

En mi práctica artística el deseo como violencia aparece también como motor crítico. La incomodidad y el miedo pueden revelar la vulnerabilidad. Pero también se convierten en la herramienta para dislocar que la presencia es lenguaje.

Cuando propongo una distorsión en la imagen en mi obra, estoy respondiendo a esos actos violentos que intentan definir mi historia solo como un "cuerpX deseado". Estoy reclamando el territorio por el que he luchado desde niña. Es mi manera de decirle al mundo que no hay una imagen fija y que mi didactobiografía es la herramienta para subvertir el miedo, transformando las huellas en mi piel en un lenguaje de resistencia y agenciamiento

Mi cuerpX, archivo propio 2026



Primer territorio

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

3.4 El deseo desde la reflexión pedagógica: El cuerpx como territorio de aprendizaje

He pensado mucho en el deseo desde la incomodidad, desde la violencia y desde la misma resistencia, pero enseñar como profe me ha obligado a pensarlo desde otro lugar. Desde la formación, desde los cuerpos en crecimiento, desde el preguntarme cómo acompañar a los niñxs que empiezan a habitar el mundo con sus propias sensibilidades.

Aquí mi didactobiografía no se queda en lo que viví, también me sirve como herramienta para evitar que otrxs cuerpxs pasen por silencios que yo no entendía. Es ahí donde mi investigación se torna a lo pedagógico, no para enseñar una teoría, sino para acompañar la experiencia corporal de cada niñx en su dimensión afectiva, ética y relacional.

*El deseo de vínculo en la escuela

Durante mis prácticas en ESNALCO con niñxs de primaria, en un contexto de vulnerabilidad social, comprendí que el deseo está presente incluso cuando se silencia. No hablo aquí de un deseo sexualizado, sino del deseo profundamente humano de ser visto, reconocido y escuchado. Los niñxs dibujan para ser mirados y se mueven para confirmar su existencia ante el otrx; buscan, en esencia, la construcción de un vínculo.

La educación debe funcionar como una potencia creativa que permita conectarnos y afectarnos mutuamente. Al recordar mi propia infancia y la sexualización temprana que sufrí, entiendo que lo que faltó no fue solo protección física, sino un **acompañamiento pedagógico** que me brindara el lenguaje necesario para nombrar el malestar. Esa ausencia de lenguaje es la que me propongo combatir: debemos desterrar la idea del cuerpx como tabú en el aula. Hablar del cuerpx como territorio, percepción y cuidado es una necesidad urgente.

*Las artes visuales como respuesta anticipada

Propongo utilizar las artes visuales como un vehículo para explorar los miedos y deseos del cuerpx. Los niñxs sienten la mirada del otrx —una mirada que, como hemos visto, puede ser de control— pero aún no saben cómo nombrarla. Nuestra tarea como educadores no es conducir sus deseos ni colonizar su sensibilidad, sino acompañarlos para que su exploración corporal se convierta en un **lugar seguro**. Mi objetivo es crear espacios donde la mirada no sea un instrumento de juicio o vigilancia (panóptico), sino una **oportunidad de encuentro**. La ética educativa debe ser una **práctica corporal**. Decido enseñar desde mi propia historia porque conozco el peso de ser atravesada por el deseo ajeno sin tener herramientas para responder. Por ello, considero que la educación artística debe ser la **respuesta anticipada**: una formación que no se limita a la técnica, sino que enseña cómo ver, cómo sentir y cómo relacionarse éticamente con el otrx.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

***Una pedagogía para la vida sin miedo**

Esta reflexión me conduce a una pregunta central de mi práctica: *¿Cómo transformar la experiencia del deseo ajeno en una fuerza para crear, cuestionar y resistir?* La educación es mi respuesta. Es el espacio donde los gestos y los cuerpxs pueden aprender a habitar el mundo desde el cuidado y la conciencia, y donde, finalmente, sea posible aprender a vivir y a **aparecer** sin miedo.

3.5 DeseoPropio: La paradoja de aparecer

Debo empezar reconociendo que, durante muchos años, pensé que la mirada era únicamente una forma de violencia externa; algo que caía sobre mí sin mi consentimiento, un régimen visual cuya construcción me resultaba incomprensible. Sin embargo, en el desarrollo de esta investigación, tuve que enfrentar una verdad incómoda: la mirada no solo era una herida, yo también la había deseado. No solo he sido un objeto involuntario de observación; también he buscado ser vista, reconocida y, en cierto sentido, legitimada por los ojos de lxs otrxs.

Mi deseo propio no ha sido ajeno al deseo social. Crecí en un mundo donde ser mirada parecía equivalente a existir; no puedo negar que, muchas veces, quise existir de esa forma (¿y quién no lo ha hecho?). Al reflexionar sobre la incomodidad que me acompaña desde la niñez —el peso de las interpretaciones ajenas que me persiguen incluso en el silencio—, comprendo que mi relación con la mirada no es unidireccional. En este territorio ambiguo que habito, el deseo y la vigilancia se mezclan.

No siempre quise desaparecer de la mirada del otrx; a veces, deseaba fervientemente aparecer. Quería que alguien me viera y confirmara que mi presencia importaba, buscando una validación que en ese momento no podía darme a mí misma. Aquí nace una gran paradoja: desear ser vista y temer, al mismo tiempo, la forma en que ese deseo será interpretado. Mi deseo propio no es puro ni ingenuo; está contaminado por la estructura visual patriarcal que internalicé hace años y que se ha instaurado en mí como una garrapata.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Laura Mulvey (1975) expone cómo la imagen femenina es convertida en un objeto de deseo para la mirada masculina. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿qué ocurre si somos socializadas desde niñas en esa economía del mirar? Es probable que aprendamos a desear ser imagen, no por sometimiento, sino porque la mirada se vuelve el único mecanismo de reconocimiento disponible; un espejo externo que define quiénes somos, cómo aparecemos y cómo nos relacionamos con el mundo.

Recuerdo haber buscado ser mirada desde lugares seguros: desde la admiración, la atención o el elogio. No buscaba la sexualización —de la cual quería huir— sino la confirmación de mi existencia.

Necesitaba confirmar que podía ser un **sujetx** visto sin ser reducido. No obstante, incluso esta búsqueda está atravesada por estructuras que no controlo; la mirada nunca es neutra ni se limita al mero reconocimiento. Querer ser vista implica, inevitablemente, exponerse a la posibilidad de ser malinterpretada. Mi deseo de aparecer no debería cargar con el riesgo de ser encasillada en categorías que no me pertenecen.

Me resulta revelador comprender que el deseo propio no nace aislado, sino dentro del orden visual que me precede. Desde pequeña supe, de forma intuitiva, que cierto tipo de apariencia o gesto generaba miradas. Esas miradas podían herirme, pero también funcionaban como una forma de aprobación en un mundo donde ser vista significa ser relevante. La belleza, en este contexto, se convierte en un capital emocional, simbólico y social.

Así, entre heridas viejas y validaciones, se forma mi deseo propio: un territorio complejo, contradictorio y tensionado. No deseaba ser "poseída" por la mirada, deseaba ser reconocida. Quería que la mirada del otrx confirmara mi existencia sin reducirse a una sola imagen o concepto, lejos del juicio o la invasión de mi cuerpx.

El deseo siempre funcionará en la relación entre lo que soy y lo que el otrx proyecta sobre mí. Cuando mi cuerpx se vuelve imagen, entra en un proceso de **reproductividad** —como sugiere **Amelia Jones**— que genera múltiples lecturas. Mi búsqueda constante ha sido la de ser legitimada sin ser apropiada. Sin embargo, desear la mirada es abrirse a lo inesperado: una no puede controlar lo que el otrx ve. Aquí surge la tensión de este apartado: ¿qué significa querer aparecer dentro de un régimen visual que frecuentemente nos convierte en objeto de vigilancia o corrección?

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

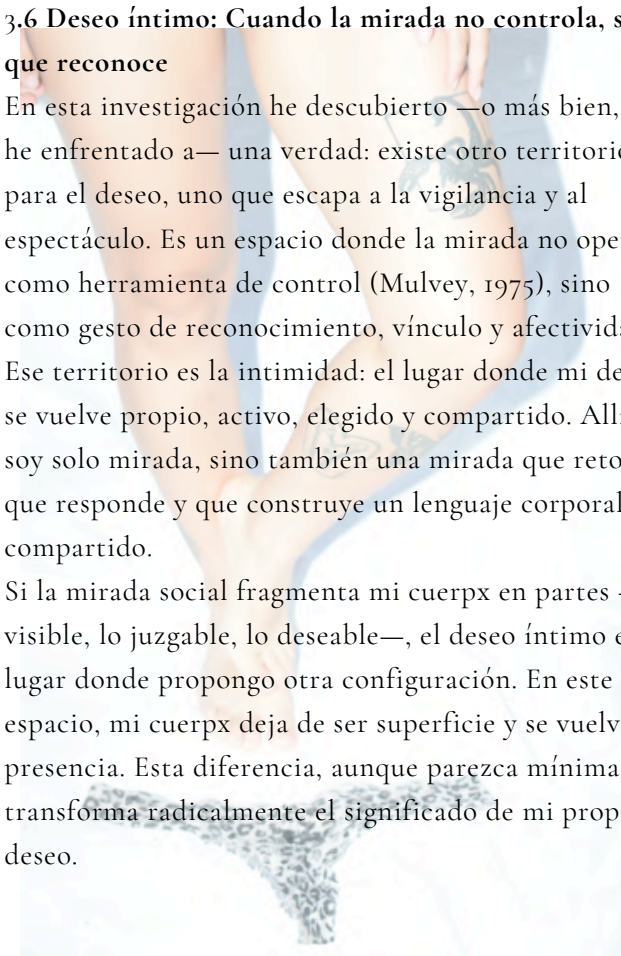
Sandra Bartky (1990) explica que la disciplina del cuerpx femenino termina internalizándose. Quizás mi deseo de ser vista fue, en parte, un efecto de esa interiorización, pero también constituye un acto de resistencia. Desear ser vista no siempre implica sumisión; puede ser una tentativa por reclamar el espacio, una declaración de: “aquí estoy”. El deseo propio puede ser una grieta en el orden visual, un intento por construir un modo alternativo de aparecer. He comprendido que mi deseo no es ser mirada desde la lente patriarcal, sino desde la empatía y el reconocimiento; **ser mirada como presencia y no como superficie**. El deseo propio se convierte en un espacio de negociación, una búsqueda de modos alternativos de ver—se y ser—vista para reconfigurar mi relación con el cuerpx y la imagen.

Nombrar este deseo es vital para esta tesis. No solo analizo cómo me miran otrxs; me pregunto cómo deseo yo ser mirada, qué partes de mí elijo mostrar y qué tipo de legitimación busco. Reivindicar mi deseo propio es reconocer un territorio lleno de capas y contradicciones. En este cruce entre ser vista, querer ser vista y resistir a la forma en que se nos mira, es donde se termina de forjar mi identidad femenina y artística.

3.6 Deseo íntimo: Cuando la mirada no controla, sino que reconoce

En esta investigación he descubierto —o más bien, me he enfrentado a— una verdad: existe otro territorio para el deseo, uno que escapa a la vigilancia y al espectáculo. Es un espacio donde la mirada no opera como herramienta de control (Mulvey, 1975), sino como gesto de reconocimiento, vínculo y afectividad. Ese territorio es la intimidad: el lugar donde mi deseo se vuelve propio, activo, elegido y compartido. Allí no soy solo mirada, sino también una mirada que retoma, que responde y que construye un lenguaje corporal compartido.

Si la mirada social fragmenta mi cuerpx en partes —lo visible, lo juzgable, lo deseable—, el deseo íntimo es el lugar donde propongo otra configuración. En este espacio, mi cuerpx deja de ser superficie y se vuelve presencia. Esta diferencia, aunque parezca mínima, transforma radicalmente el significado de mi propio deseo.



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Como se ha analizado, **Mulvey (1975)** describe cómo la cultura visual organiza el placer de mirar de modo asimétrico, convirtiendo al cuerpX femenino en objeto pasivo del deseo masculino. En mi experiencia cotidiana, esa lógica se filtra en cada gesto: el caminar por la calle o el habitar el bus. Pero en la intimidad ocurre un giro: surge la necesidad de ser deseada y vista, pero no por cualquiera; deseo ser vista por alguien que yo elijo.

Ese “elegir” subvierte la estructura que Mulvey denuncia. El deseo deja de ser anónimo, disciplinante o invasivo del espacio público; se convierte en un deseo situado y recíproco. En la intimidad, la mirada del otrX no funciona como una cámara o un panóptico; es una presencia que responde a la mía. Es ahí donde mi cuerpX deja de ser un objeto disponible para convertirse en un **sujetX deseante**.

Luce Irigaray (1985) plantea en *Ese cuerpX que no es uno* que el deseo femenino ha sido históricamente secuestrado por códigos masculinos, enseñándonos a desear “como si” fuésemos extensiones del deseo del otrX. Sin embargo, también afirma que el deseo femenino posee una potencia propia, múltiple y no lineal, que nace de la relación con nuestro propio cuerpX y con el del otrX. Al pensar en mi deseo íntimo, este planteamiento es fundamental: mi deseo no nace de la validación externa, sino de una conexión corporal que yo misma habilito y me permito. En ese espacio íntimo no respondo a un mandato social de “ser deseable”; estoy explorando mis propios deseos. No busco ser vista por un público, sino por una persona elegida: un otrX que también expone su vulnerabilidad ante mí. Esa reciprocidad es subversiva en una cultura donde nuestros cuerpXs suelen ser usados para el consumo visual sin nuestro consentimiento.

✦ ————— EL CUERPX REIVINDICADO: ————— ✦
**DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
 MIRADA CRÍTICA**
 ✦ ————— ✦

Aquí entra también el deseo de no solo ser vista, sino
 también de **ver** veeeeeeeeeeeeer

veeeeeeeeeeeeeerveeeeeeeeeeeerVeeeeeeeeeeeeernos
 Veeeeeeeeeeeeernos

veeeeeeeeeeeeeer
 veeeeeeeeeeeeer
 veeeeeeeeeeeeer
 veeeeeeeeeeeeerveeeeeeeeeeeerVeeeeeeeeeeeeernos
 Veeeeeeeeeeeeernos

veeeeeeeeeeeeeee
 veeeeeeeeeeeeer
 veeeeeeeeeeeeer
 veeeeeeeeeeeeerveeeeeeeeeeeer
 veeeeeeeeeeeeee
 veeeeeeeeeeeeer
 veeeeeeeeeeeeer

veeeeeeeeeeeeeerveeeeeeeeeeeerVeeeeeeeeeeeeernos
 Veeeeeeeeeeeeernos

veeeeeeeeeeeeeee
 veeeeeeeeeeeeer
 veeeeeeeeeeeeer

VEEEEEEEEEER-NOS
 Es elegirnos.

No solo por
 complacer,
 es corresponder.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Existe una delgada línea entre el deseo íntimo y el público: lo que la mirada externa impone, la mirada íntima lo invita. La primera juzga; la segunda reconoce.

Desde la perspectiva de **Amelia Jones (2003)**, el deseo es un acto performativo de presencia compartida. En la intimidad, el cuerpx no funciona como una imagen estática ni como una proyección ajena; es un cuerpo que se expresa y responde. A través de lo que Jones denomina una "subjetividad relacional", me permito resignificar la mirada, sacándola del régimen de control para llevarla a un territorio de acontecimiento.

El
deseo
en
la
intimidad
no
es
imagen
es
acontecimiento.

Por otro lado, planteo el deseo íntimo como una fuga del panóptico. **Judith Butler (2002)** señala que los cuerpxs están regulados por normas sociales que operan incluso en la privacidad; sin embargo, reconoce que la intimidad puede ser un espacio de fuga donde se experimentan formas alternativas de ser. Veo a mi cuerpx buscando en el deseo íntimo una forma de resignificación: la intimidad se ha convertido en el espacio donde mi cuerpx existe sin la obligación de performar una feminidad para un público invisible.

La intimidad me ha devuelto mi imagen; ha sido un espacio reparador. Es la imagen de una mujer que puede desear sin culpa y ser deseada con consentimiento, lejos de la violencia. El deseo íntimo no es un escape, es una práctica política de mi cuerpx. Es el lugar donde recupero mi agencia. Ese deseo propio, afectivo y recíproco es el territorio donde empiezo a reconstruirme.

— EL CUERPX REIVINDICADO: —

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

—

CAPÍTULO 4. REPETIREPEATREPETIR:
Como modo de existir



Archivo propio, 2026

Una de las razones principales por las que escribo estas páginas es por mis preguntas alrededor de la reproducción de la imagen, su consumo y la captura que se ejerce sobre el cuerpx femenino — específicamente, sobre mi propio cuerpx—.

Desde mi experiencia personal, exploró cómo mi imagen ha sido reproducida en las redes, la moda, la fotografía y en las miradas ajenas y propias. Analizo cómo esa repetición produce valores distintos: la vigilancia, el deseo, el disciplinamiento y el acondicionamiento corporal. Este capítulo observa mi cuerpx como materia viva del consumo visual contemporáneo.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

4.1 El cuerpo como archivo visual y material de consumo

Parto de mi cuerpo como archivo visual: mis fotos, mis videos, mis retratos. Convierto mi imagen en un material vivo de trabajo; la transformo en mi propio archivo. Desde hace años, siento que mi imagen habita lugares donde yo no estoy físicamente. A veces pienso que aparezco repetida en más pantallas que en memorias. Esta **hiper-visibilidad**, que artistas como **Nadia Granados** cuestionan desde la performatividad política, me ha hecho sentir que mi cuerpo es un territorio que no siempre me pertenece, sino que es capturado por un régimen visual que me precede.

Me impresiona observar cómo este cuerpo que escribe estas páginas ha sido, con frecuencia, ajeno a mí misma. Mi imagen se ha convertido en un objeto que se duplica, se comparte, se guarda y se comenta. Deseo plantear una revisión crítica a las redes sociales y a la industria de la moda desde mi intimidad, analizando cómo aprendí a existir en la repetición y de qué manera esta redundancia capturó mi identidad femenina.

Como señala **Cáceres (2008)**, aquí se hace evidente la fractura entre el “**cuerpo vivido**” —mi experiencia interna y sensible— y el “**cuerpo deseado**” —esa construcción mediática y social que otros consumen en una pantalla— (p. 202).

*La construcción de la imagen-archivo: Del patio de casa al algoritmo

Esta repetición no comenzó en internet, sino en el espacio privado del hogar. Mi madre capturaba fotografías mías para todo propósito; recuerdo llegar del colegio, cambiarme y salir al patio para ser fotografiada. Mamá no lo sabía, pero ella también formaba parte de esa lógica de reproductividad visual. Al revisar este archivo, entiendo que esas sesiones eran mis primeros ensayos de performatividad. Como sostiene **Berger (1972)**, las mujeres aprendemos a vernos a nosotras mismas como imagen antes que como sujetos: “los hombres miran a las mujeres; las mujeres se miran a sí mismas mientras son miradas” (p. 54).

◆ ————— EL CUERPX REIVINDICADO: ————— ◆
DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA
◆ ————— ◆



Archivo recuperado del álbum de fotos de
Mamá, Emery.
Bogotá, 2005

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Hacia el año 2012, esta dinámica se trasladó al espacio público digital. Al crear mi cuenta de Facebook, comencé a subir fotos de manera casi automática, simplemente porque "era lo que la gente hacía". Sin saberlo, estaba empezando a performar una identidad para un público invisible. Este fenómeno lo explica magistralmente **Amalia Ulman** en su obra **Excellences & Perfections**, donde demuestra cómo las redes sociales capturan nuestra intimidad y la estetizan hasta convertirla en mercancía. Al igual que en la obra de Ulman, mi "yo" digital se convirtió en un guión visual, un archivo que moldeó mis deseos y desgastó mi percepción de identidad. Intento pensar esta repetición de la imagen no como un error, sino como un lenguaje. La imagen reproducida es el territorio donde entendí qué significa ser mujer en una sociedad donde ser vista es la condición primaria para existir. Desde este archivo que me habita, busco ahora reclamar mi propia narrativa.

4.2 ¿Cuándo mi imagen dejó de ser mía?

Hay una pregunta que me atraviesa desde hace años; una que no sabía cómo formular hasta ahora, mientras escribo esta tesis y me observo desde otros lugares: ¿En qué momento mi imagen dejó de ser mía? O más bien, ¿en qué momento perdí la autonomía sobre ella para que se volviera "otra", para repetirse en versiones que ya no me pertenecen?

No tengo una respuesta única, pero sí indicios. Tengo la sensación de que la imagen de mi cuerpo empezó a emanciparse —a desprenderse de mí— cuando permití que otros la tomaran, la editaran y la publicaran. Sucedió cuando accedí a ser fotografiada por "profesionales". Uso las comillas porque lo profesional no reside solo en la técnica, sino, sobre todo, en la autoridad que se otorga sobre el cuerpo del otro. El gesto de posar se volvió un hábito; el hábito se volvió repetición.

— EL CUERPX REIVINDICADO: —

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

REPETIRREPEATREPETIR

REPETIRREPEATREPETIR

REPETIRREPEATREPETIR

y la repetición

REPETIRREPEATREPETIR

REPETIRREPEATREPETIR

REPETIRREPEATREPETIR

poco a poco se volvió parte de mi identidad.

REPETIR-REPEAT-REPETIR

REPETIR-REPEAT-REPETIR

Como en la obra de **Andy Warhol**, la repetición de la imagen vacía de contenido al sujetx original para convertirlo en un icono de consumo. Mi rostro, multiplicado en archivos digitales, empezó a funcionar como las latas de sopa o los retratos de Marilyn: una superficie estética disponible para la mirada masiva. Esta redundancia, poco a poco, se infiltró en mi identidad. La cámara me enseñó a "ser otra" para poder ser vista.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

***El cuerpX modelado y el panóptico de la pasarela**

Durante esta investigación, mi tutor señaló que mi corporalidad se transformaba radicalmente frente al lente. Notamos gestos que yo ya tengo naturalizados; y es que, como indica **Cáceres (2008)**, lo que se repite termina por volverse invisible. Mi cuerpX aprendió a existir bajo la mirada de un lente incluso cuando este no estaba presente. La "pasarela" fue mi primer panóptico. Como explica **Foucault (1975/2002)**: "El Panóptico es una máquina para disociar la pareja ver-ser visto: en el anillo periférico se está totalmente visto, sin ver jamás [...] inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad" (p. 203).

En este sentido, mi imagen produce versiones de mí que no controlo. **Sandra Bartky (1990)** agregaría que esta vigilancia interiorizada hace que yo misma reproduzca esas versiones: poso según lo que se espera de mí. Esta construcción de la "mujer ideal" frente a la cámara conecta con el trabajo de **Amalia Ulman**, quien en sus performances de Instagram demuestra cómo la identidad femenina es un guion que se ensaya y se repite hasta que la audiencia lo valida como "real".

***El desplazamiento: De la interioridad al simulacro**

¿Qué queda de mí en esas imágenes? ¿Soy yo o es el cuerpX moldeado por la mirada disciplinaria? Ver mi imagen repetida tantas veces terminó por desplazarme. Me convertí en una "imagen ambulante" que cualquiera podía interpretar. Esta alienación me recuerda a **ORLAN**, quien utiliza su propio cuerpX como materia prima para ser intervenida, cuestionando si existe un "yo" real bajo las capas de las imposiciones estéticas. Al igual que ella, mi cuerpo ha sido intervenido, no por el bisturí, sino por el encuadre, la luz y el retoque digital.

Mi imagen dejó de ser propia cuando perdió el poder de decidir qué significaba. Esta "captura" de la imagen es lo que **Nadia Granados** combate en su obra; ella utiliza la hiper-sexualización y la repetición para denunciar cómo el sistema devora la identidad femenina. Al aceptar que mi imagen circulara bajo códigos ajenos en la moda, creé una Valentina distinta a la que habita la universidad.

Como plantea **Hernández (2011)**, la **didactobiografía** permite desnaturalizar lo vivido para examinarlo como un campo pedagógico. Revisar mi relación con la cámara no es solo una anécdota; es un acto de conciencia histórica para entender cómo los cánones de belleza y la repetición de gestos aprendidos han construido mi modo específico de "ser vista".

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

4.3 La imagen que otrxs producen de mí: El cuerpo como ficción social

Hay una dimensión de la imagen que no se explica solo por el acto de mirar, sino por la narrativa que la sostiene. La imagen que otrxs construyen sobre mí no es meramente visual; es un relato, un montaje, una **ficción social** producida sobre mi cuerpo. Es una historia escrita a múltiples manos en la que soy la protagonista, pero de la cual se me ha negado el derecho de edición.

Durante mucho tiempo, creí que lxs otrxs simplemente me miraban. Con el tiempo, comprendí que me estaban interpretando; era como si mi presencia les entregara códigos que ni yo misma sabía que existían. Cada mirada funciona como una lectura rápida, incompleta y tendenciosa. No obstante, cuando esa lectura se repite de persona a persona, de espacio en espacio y de voz en voz, termina por cristalizarse en una "versión oficial" de mi ser.

*La clasificación y el valor de intercambio

Lo que lxs otrxs proyectan sobre mí no es mi cuerpo real, sino la idea que su cultura les permite construir sobre esa corporalidad. Como señala Cáceres (2008), la imagen que producen es una síntesis —un resumen de mi existencia— que no pretende describirme, sino **clasificarme**. Mi imagen se vuelve funcional dentro de un sistema donde los cuerpos femeninos son interpretados y categorizados antes que cualquier otra cosa.

A veces siento que mi cuerpo circula con un valor de intercambio simbólico. Lxs otrxs utilizan mi imagen para afirmarse a sí mismos: para demostrar poder, insinuar deseo, ejercer autoridad moral o reforzar prejuicios. Como explica John Berger (1972), la presencia social de la mujer está condicionada por lo que se percibe de ella externamente, convirtiéndola en un objeto de visión permanente. Mi imagen les es útil; es una pieza en el engranaje de su propia visión del mundo.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

* El desprendimiento y la proyección

Trabajar frente a un lente acentuó este proceso de alienación. Mi imagen en muchos espacios ha servido solo como proyección ajena. Al entrar en ese círculo de reproducción constante, experimenté un desprendimiento de mi propia identidad visual, perdiendo la autoridad sobre lo que se veía o se interpretaba. Esta experiencia de ser "proyectada" conecta con la obra de **Amalia Ulman**, quien utiliza el simulacro y la máscara digital para evidenciar cómo la audiencia consume estereotipos prefabricados. Al igual que en su performance, mi imagen ha sido capturada por una narrativa que busca la satisfacción de la mirada ajena antes que la verdad del sujeto. Este fenómeno de captura es lo que **Nadia Granados** define como la colonización del cuerpo femenino por parte de los medios y el deseo patriarcal. Al ser interpretada bajo códigos que no me pertenecen, mi imagen se convierte en una herramienta de consumo. La **didactobiografía** me permite hoy desnaturalizar este montaje y entender que esa "Valentina" producida por lxs otrxs es una construcción política que debo cuestionar para recuperar mi propia voz

4.4 Mi cuerpx como personaje

En algún momento de estos últimos años, comprendí que existía una "yo" que solo habitaba en la imaginación de lxs otrxs: una especie de personaje público. Esta ficción poseía características que yo no había decidido, pero que eran excesivamente visibles para los demás. El personaje nació de los relatos ajenos y, como toda construcción narrativa, empezó a cobrar más peso que mi propia realidad.

Poco a poco, advertí que este personaje se erigió por sedimentación: la repetición de fotos, de gestos capturados, de imágenes compartidas en redes y de miradas públicas que me fijaban un rol. Aunque esta ficción no surgió de mi deseo propio, la alimenté cada vez que acepté formar parte de la reproductividad técnica; cada vez que me dejé fotografiar, vestir, grabar o representar bajo códigos externos.

Es muy raro como funcionan esas ficciones sociales, porque aunque tengan que ver conmigo, no puedo decir quién soy, cómo soy, qué siento. Aunque tengan mi rostro, no pueden decir quién soy ni qué siento. El personaje que han construido sobre mí se resiste a desaparecer porque es funcional para sostener las ideas, los prejuicios y la estructura de mundo de lxs otrxs. En ese juego de espejos, la imagen termina por reemplazar al sujeto.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

***La Valentina que no existe**

Este cuerp-x-personaje es el que circula en mis ámbitos sociales y, especialmente, laborales. He llegado a sentir que poseo una cara distinta para cada espectador; muchos creen conocerme basándose únicamente en lo que ven en las pantallas o en mi forma de vestir. Irónicamente, "media Bogotá" cree tener una certeza sobre mí, pero esa Valentina de su imaginario no existe: es solo una imagen estática.

Existe un aspecto silencioso y punzante sobre la imagen que el otro produce: el **juicio moral**. La sociedad no se limita a observar, sino que se dedica a evaluar. Cada fragmento del cuerpo femenino es traducido mediante un código de valores. En este sistema, lo que "yo significo" para mí misma es irrelevante frente a la lectura moral que el otro impone sobre mi piel.

No > soy > un > cuerp-x > soy > significado.

***La performance del yo fotográfico**

Amelia Jones (2003) sostiene que toda representación es una performance. Siento esta afirmación profundamente: la Valentina de las fotos no es la Valentina del día a día. No camina igual, no mira igual, no se expresa igual. Es un personaje construido mediante una acumulación de poses ensayadas a lo largo de los años. Mi "yo fotográfico" es una construcción técnica y estética que se vuelve, paradójicamente, más real y visible que mi yo cotidiano ante los ojos del mundo.

Esta disociación es la que **Amalia Ulman (2014)** explora al llevar el estereotipo femenino al extremo en la virtualidad. Al igual que en su obra, mi identidad ha sido fragmentada en publicaciones y encuadres, creando un simulacro de mí misma. Como indica la **didactobiografía**, reconocer este personaje es el primer paso para desobedecer el guion y empezar a producir imágenes donde mi presencia no sea una actuación para el consumo ajeno, sino una afirmación de mi propia existencia.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

4.5 Mi cuerpX como archivo: La repetición como toma de conciencia

En este apartado, que retoma el título del capítulo —REPETIREPEATREPETIR—, me interrogo sobre lo que significa repetir una imagen hasta que esta se cristaliza en identidad. La repetición no es solo la reiteración de un gesto, es su fijación; es convertir el movimiento en hábito, en símbolo y en marca. Mientras mi imagen se multiplicaba en algunos portafolios, perfiles y sesiones, empecé a sentir que me convertía en mi propia copia, en un simulacro de mí misma. Como en la obra de **Andy Warhol**, donde la repetición mecánica de un rostro busca agotar su significado superficial, mi propia redundancia visual empezó a vaciar mi identidad para convertirla en un icono de consumo.

Mis gestos fotográficos colonizaron mi gestualidad cotidiana: mi "sonrisa de cámara" se volvió la respuesta automática ante desconocidxs; mi postura de pasarela, mi modo de habitar la calle; mi "cara bonita", una obligación involuntaria. El cuerpX aprende por repetición —una noción que comprendí durante mis semestres de formación en psicología conductista—. La imagen enseña a través de la insistencia, y yo me transformé en el archivo vivo de esas imágenes repetidas que terminaron por moldear mi presencia física en el mundo.

***De la copia al rastro: El archivo como posibilidad**

Escribir este capítulo me ha permitido reconocer que la repetición no es solo pérdida, sino también una posibilidad de exposición y evidencia. La repetición me ha dejado ver las capas que antes estaban ocultas bajo la superficie de la estética. Hoy, al volver a mirar mis fotografías, ya no experimento perturbación; las leo como archivos. Son documentos de mi historia y de mis recorridos inscritos en un sistema de vigilancia estética y afectiva, pero también son las huellas de lo que fui y sigo siendo. Esta noción del cuerpo como registro de huellas conecta con la obra de **Ana Mendieta**, quien utilizaba su silueta para marcar el territorio y dejar una evidencia física de su existencia. Al igual que Mendieta, entiendo mi archivo fotográfico no como una imagen estática, sino como una "estación" de mi propio proceso vital. Mi imagen puede que no sea del todo mía, pero esta escritura sí lo es. Aquí recupero no la imagen en sí, sino la capacidad de narrarla desde mis propios ojos, y no desde los ojos que aprendí a repetir por disciplina.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

***La fractura en la serie y la conciencia histórica**

La repetición, entonces, deja de ser únicamente la reproducción del gesto disciplinado para convertirse en la oportunidad de volver a mirarlo. Es encontrar la fractura en la serie, narrar la ruptura y reconocer que en la multiplicación de mis imágenes existe un campo de batalla entre la versión fabricada y la versión vivida. Este ejercicio de observar la repetición para encontrar lo que "falla" o lo que resiste es similar a las exploraciones de **Ana María Villate**, quien a través del dibujo y el registro del movimiento, evidencia las tensiones y los desgastes del cuerpo que intenta encajar en un espacio o un código.

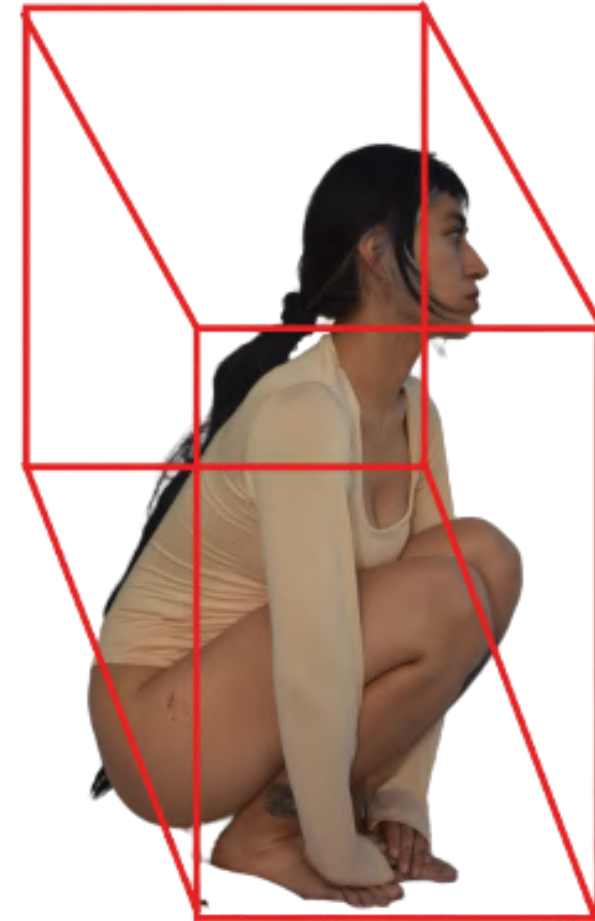
En este proceso de investigación, comprender cuándo mi imagen dejó de ser mía implicó mirar hacia atrás con las herramientas de la didactobiografía. Como señala **Hernández (2011)**, esta es "un dispositivo para construir conocimiento a partir de la conciencia histórica" (p. 15); es decir, la capacidad de situar mis experiencias personales dentro de un horizonte social para hacerlas comprensibles. No se trata de una simple recopilación de recuerdos, sino de una interpretación crítica de esos momentos de inflexión que marcan cómo percibo y cómo soy percibida.

Reconozco, finalmente, que cada vivencia encarna un saber y que mi archivo es la materia prima para mi propia emancipación artística y pedagógica.

CAPÍTULO 5. EL CONDUCTISMO Y EL CUERPX SOCIAL

Del conductismo de la konrad a la vida real

En este apartado, utilizo el conductismo para explicar cómo el entorno social —la mirada, las redes, los círculos sociales y laborales— condicionaron mi existencia. Analizo cómo mi cuerpx opera bajo un condicionamiento social donde el “personaje” es la conducta operante que la sociedad se encarga de reforzar o castigar.



Caja de Skinner- cuerpx
Archivo propio, 2026

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

5.1 Arquitecturas de la repetición: El control de la mirada sobre el cuerpx-archivo

Para comprender la rigidez con la que se sostiene la performatividad del género (Butler, 2007) en mi propia trayectoria, es necesario analizar los mecanismos de aprendizaje que fijaron al “personaje” en mi cuerpx. Si bien la teoría de la performatividad nos habla de una reiteración de normas, el conductismo —disciplina que atravesó mi formación inicial en psicología— me permite identificar cómo esa reiteración se convierte en una **conducta operante**.

Según los principios del condicionamiento operante de Skinner (1953), mi corporalidad aprendió a leer los estímulos del entorno para adaptarse a ellos: el “personaje” no nació del deseo, sino de una arquitectura de refuerzos y castigos administrados por la mirada del otrx. A continuación, presento una matriz donde traduzco estos conceptos teóricos a mi experiencia vital, evidenciando cómo la mirada social actúa como el principal agente de control sobre mi **cuerpx-archivo**.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Tabla. 1 Matriz de Condicionamiento de la Mirada y Construcción del Personaje


Concepto de Skinner	Aplicación en la tesis	Refuerzo/ Castigo en la experiencia	Implicación en la subjetividad
Conducta operante	La puesta en escena: pose, vestuario, silencio ante la incomodidad.	La acción que se repite para interactuar con el medio social.	El “personaje” como ficción aprendida.
Entorno social	El público, las redes sociales, círculos laborales y lxs otrxs.	El escenario que provee los estímulos (la mirada)	La sociedad como laboratorio de control
Refuerzo positivo	Validación, likes, éxito laboral, aceptación del canon	Se añade un estímulo agradable (el contacto o el elogio)	Consolidación de la “imagen que me reemplaza”

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Tabla. 1 Matriz de Condicionamiento de la Mirada y Construcción del Personaje

Refuerzo Negativo	Uso del personaje como escudo ante el juicio	Se elimina el estímulo aversivo (la crítica o el cuestionamiento)	La “paz” social a costa de la supresión del yo auténtico.
Castigo positivo	Violencia de la mirada, acoso, contacto sin consentimiento	Se añade un estímulo aversivo ante la conducta de habitar el cuerpx libremente	El cuerpx aprende a inhibirse y esconderse por el trauma.
Castigo negativo	Pérdida de oportunidades, exclusión, aislamiento.	Se retira un estímulo agradable (la pertenencia o la credibilidad)	El costo de romper el canon es la invisibilidad social.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA



*Análisis de la matriz: La anatomía de la
obediencia

La matriz anterior no solo organiza términos teóricos, sino que cartografía una **anatomía de la obediencia**. Al cruzar la noción de performatividad de **Butler (2007)** con el concepto de refuerzo de **Skinner (1953)**, logro mapear por qué mi cuerpo insistió durante años en representar una feminidad hegemónica: porque el sistema premiaba al “personaje” y castigaba la autenticidad. Esta estructura de recompensas y silencios fue la que moldeó mi subjetividad antes de permitirme cuestionar la mirada que me construía.

Esta reflexión surge de mi propia trayectoria académica como exestudiante de psicología: un tránsito donde los semestres cursados bajo la lógica del condicionamiento se resignifican hoy desde las artes. Comprendo ahora que el “personaje” fue la conducta operante reforzada, mientras que el cuerpo incómodo fue la conducta castigada. Mi investigación es, por tanto, un intento de **extinción activa** de esa conducta mediante la retirada del refuerzo social y un acto de **autorrefuerzo interno**: otorgarle un valor político a la incomodidad.

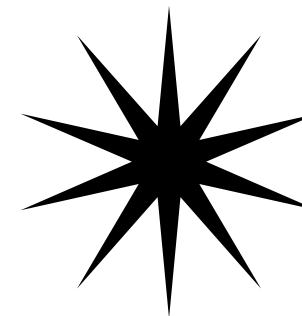
Mi paso por la Universidad Pedagógica Nacional marca el punto de inflexión fundamental: donde antes había un “fallo” a castigar, hoy existe un territorio de resistencia. Haciendo un giro epistémico desde el arte y la pedagogía crítica que se convierten en las herramientas para dismantlar el condicionamiento y reclamar la autoridad sobre mi propia imagen. Esta autoridad no se recupera solo en el papel, sino en la confrontación directa con los dispositivos que nos capturan. Por ello, el siguiente capítulo analiza el dispositivo visual y la identidad digital, pasando de la teoría del condicionamiento a la experiencia viva de la vigilancia en el panóptico contemporáneo.

CAPÍTULO 6. DISPOSITIVO VISUAL Y LA IDENTIDAD DIGITAL

Compilación de la vigilancia, cuerpX y repetición: hacía una didactobiografía de la imagen

Hay algo en la imagen que se manifiesta como una segunda piel o un residuo; una capa que se superpone a la carne hasta volverse más visible que lo vivo. En este capítulo, intento narrar y pensar esa "piel": la imagen que se acumula sobre mí, que circula y se acomoda en las pantallas como si fuese más real que mi propio cuerpX. Aquí analizo lo que ocurre cuando la vigilancia deja de ser externa y se interioriza. Cómo la cámara —primero la lente profesional, luego el celular, y finalmente la pantalla análoga y la handycam— se convierte en un ojo incrustado en mis gestualidades, determinando mi forma de existir.

Hablo de cómo esa imagen repetida se ha convertido en un personaje que habita el panóptico digital; un personaje que aprendí a interpretar hasta que se mimetizó con mi propia voz. Pero también hablo del **desmontaje**. Del proceso de observar este mecanismo y señalarlo para convertirlo en **didactobiografía**, tal como propone **Salmerón (2013)**, para que la experiencia deje huellas que enseñen. Esta tesis no nace del egocentrismo, sino de una exposición colectiva donde mi cuerpX sirve para educar a una sociedad de pantallas que capturan y moldean identidades y gestos.



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

***El panóptico multiplicado**

“El efecto mayor del panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault, 1975/2002, p. 203).

Lo que más me cuestiona de esta afirmación es el **automatismo**: la idea de que basta con saberme visible para comportarme según lo esperado. Esa lógica, que en el panóptico arquitectónico era una torre central, hoy se ha multiplicado como una red infinita de lentes. Ya no es una torre; son algoritmos, likes y notificaciones. El panóptico es algo que llevo conmigo en el bolsillo; está en los filtros que suavizan la piel y en la edición que define cómo debe lucir una mujer “deseable”. Mi cuerpx se convirtió en material para una industria de la mirada; mi rostro en archivo y mi gesto en producto. ¿Qué ocurre cuando el dispositivo visual se integra al organismo?

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

6.1 Reemplazo de imagen, personaje, repeticiónrepeat, autovigilancia

Tuve un momento de claridad cuando dejé de reconocerme en mis fotos. No porque fuesen ajenas totalmente a mí, sino porque eran demasiado perfectas, demasiado coherentes entre sí, demasiado parecidas.

Yo posaba con naturalidad completamente artificial. Sabía cuál era mi lado “bueno”. Conocía el gesto que funcionaba. Había aprendido, desde pequeña, a caminar “derecho”, a girar el rostro según un canon. Frente a un lente, mi cuerpX actuaba solo, repetía un guión. Una repetición hermana de la vigilancia.

Durante años, habité una versión de mí construida desde la expectativa exterior. Como en la obra de **Amalia Ulman (2014)**, mi identidad digital se convirtió en una performance de consumo. Me cuesta admitir que deseaba ser reconocida según ese molde. Al mirar mis fotos, me sentí sustituida por “otra”: una mujer segura y sensual que no dudaba. Un “personaje” que circula sin mi permiso y que se activa de forma automática. La imagen dejó de ser experiencia para volverse procedimiento; una versión que yo misma vigilaba para mantener su vigencia.

Si lo digo así es porque entenderlo no fue fácil. Me tomó mirar mis fotos y sentirme sustituida por “otra”, una mujer segura, sensual. Una que no lloraba, no sudaba, no dudaba. Un “personaje” que reconozco como parte del panóptico digital, una imagen que se produce sola, que circula sin mi permiso, que sigue existiendo incluso cuando yo no quiero performarla más

Vuelvo un poco al **subcapítulo 4.2** con la pregunta *¿cuándo la imagen deja de ser mía?* Y creo que es justamente allí, cuando se volvió repetición automática. Cuando dejó de ser experiencia y se volvió procedimiento. Cuando se volvió en esa versión que yo misma vigilaba para mantener.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

6.2 Cultura visual y vigilancia tecnológica

“La interpretación de la obra implica siempre una relación encarnada entre el espectador y el acto performativo que observa” (Jones, 1998). Bajo esta premisa, el acto de ver no es una recepción pasiva; es una acción, un gesto y un posicionamiento político. Para Jones (1998), el cuerpX en el arte no es una evidencia estática de la identidad, sino un evento situado que ocurre en el entre-lugar de quien se muestra y quien mira. Esta idea me atraviesa: cada vez que una cámara me capturó, dejé de ser un sujeto íntegro para convertirme en ese "evento" mediado por la técnica.

Como una coreografía visual de la captura, entiendo que:

La cámara como registro: convoca,
la pantalla no solo muestra: traduce,
la imagen no solo aparece: exige.

Cuando analizo la instalación que construí —las dos sillas de TransMilenio enfrentadas, la handycam encendida y la pantalla análoga transmitiendo en loop—, comprendo que mi intención fue producir un espacio donde la imagen ocurre como acto. Es un lugar donde el cuerpX del público se vuelve consciente de sí mismo al verse capturado por la lente; un pequeño laboratorio de performatividad forzada y una activación del cuerpX a través de la tecnología. Esta lógica de confrontación visual se emparenta con las propuestas de Nadia Granados, donde el dispositivo tecnológico se usa para evidenciar que la subjetividad no reside dentro ni fuera del cuerpX, sino en la tensión política entre la imagen y la mirada.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

La televisión vieja, con su vidrio grueso e interferencia, devuelve el tiempo y el reflejo de una época cuyas lógicas siguen vigentes. La elegí porque la televisión heredó el gesto patriarcal de convertirnos en espectáculo, construyendo una feminidad desde la distancia del encuadre. Este aparato representa la genealogía de las cámaras de seguridad contemporáneas. Al estar conectada a la handycam, la pantalla análoga fragmenta la imagen de lxs otrxs y transmite un registro que no se percibe a simple vista.

Allí, el público se ve como yo me vi tantas veces: ligeramente desplazada de mí misma, convertida en un dato visual. Como sugiere **Cáceres (2008)**, en este dispositivo el espectador deja de ser un observador neutral para convertirse en parte del engranaje de vigilancia, experimentando en carne propia la fragmentación de su identidad digital

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

6.3 La instalación como panóptico corporal: Dispositivos de captura

Mi instalación se configura como un ecosistema de vigilancia y afecto, compuesto por los siguientes elementos:

- Dos sillas originales de TransMilenio, dispuestas frente a frente: Este es el dispositivo más cotidiano de mi experiencia urbana en Bogotá. Representa un lugar donde mi cuerpX se ha sentido históricamente atravesado por la mirada ajena. Las sillas operan como un eje que materializa la relación sujetX-objeto; son el soporte de un cuerpo que espera, que es observado y que, a su vez, observa.
- Una handycam encendida: El dispositivo apunta directamente al público, a las sillas y a las canastas. Su presencia no es solo técnica, sino intimidante: es el ojo tecnológico que registra y oficializa la presencia del otrX.
- Una pantalla análoga de TV: Proyecta la imagen captada por la handycam en tiempo real, pero con la distorsión propia del tubo catódico. Esta imagen, que se repite y se degrada visualmente, enfatiza la idea del residuo y el simulacro.

- Cuatro canastas con objetos de la cotidianidad: Maquillaje, un radio, libros, chicles, una cobija y una almohada. Son elementos dispuestos para intervenir las sillas y el espacio, permitiendo que el público interactúe con el entorno desde su propia intimidad.

Al conjuntar estos elementos, se crea un micropanóptico donde se desdibuja la frontera entre el espectador y el objeto de exhibición; nadie sabe con certeza si está allí para mirar o para ser mirado. Mi intención es recrear las condiciones donde la performatividad emerge sin que el sujetX lo elija conscientemente: ese instante en que el cuerpX, al reconocerse en la pantalla, comienza a modificar su conducta o a transgredir el espacio.

Esta propuesta dialoga directamente con la obra de Jennifer Fonseca, específicamente en *Apariencia Vestida*, donde el objeto cotidiano y el vestuario actúan como extensiones que moldean la identidad y la postura social. Del mismo modo, el uso de las sillas y los objetos de las canastas remite a las exploraciones de Ana María Villate, quien analiza cómo el cuerpo se adapta o resiste a las estructuras arquitectónicas y a los objetos que lo confinan. En mi instalación, el público no solo se sienta; se ve obligado a negociar su presencia con una estructura que lo predetermina, convirtiendo el acto de sentarse en una performance de autovigilancia.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Al conjuntar estos elementos, se crea un micropanóptico donde se desdibuja la frontera entre el espectador y el objeto de exhibición; nadie sabe con certeza si está allí para mirar o para ser mirado. Mi intención es recrear las condiciones donde la performatividad emerge sin que el sujetx lo elija conscientemente: ese instante en que el cuerpx, al reconocerse en la pantalla, comienza a modificar su conducta o a transgredir el espacio.

Esta propuesta dialoga directamente con la obra de Jennifer Fonseca, específicamente en *Apariencia Vestida*, donde el objeto cotidiano y el vestuario actúan como extensiones que moldean la identidad y la postura social. Del mismo modo, el uso de las sillas y los objetos de las canastas remite a las exploraciones de **Ana María Villate**, quien analiza cómo el cuerpo se adapta o resiste a las estructuras arquitectónicas y a los objetos que lo confinan. En mi instalación, el público no solo se sienta; se ve obligado a negociar su presencia con una estructura que lo predetermina, convirtiendo el acto de sentarse en una performance de autovigilancia.

6.4 Experiencia corporal del público: La pedagogía del ojo

Alguien toma asiento, no pasa nada.
Mira la pantalla, se ve, se acomoda.
Evita mirarse, vuelve a mirarse.

Esa secuencia constituye la **pedagogía del panóptico**: el proceso mediante el cual el cuerpx aprende a verse desde afuera, como un objeto ajeno. Como plantea **Foucault (1975/2002)**, se trata de una visibilidad permanente que garantiza el ejercicio del poder. A esto se suma lo que **Sandra Bartky (1990)** denomina **vigilancia interiorizada** y lo que **Amelia Jones (1998)** describe como **performatividad involuntaria**: ese instante preciso en el que el cuerpx deja de habitar su espontaneidad para actuar en función de sostener su propia imagen.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Una vez concluí: “Pensé que estaba sentada, pero terminé actuando”. Ese es el punto exacto donde la vigilancia produce performance. En mi instalación, el público no solo observa; el público interpreta su propia presencia. Esta reacción ante el dispositivo tecnológico recuerda las videoinstalaciones de **Pipilotti Rist**, donde la distorsión de la imagen y la escala obligan al espectador a confrontar su propia corporalidad, rompiendo la pasividad del observador tradicional.

*El espectador como sujeto performático

Al sentarse en las sillas de TransMilenio frente a la cámara, el espectador experimenta una tensión similar a la que **Regina José Galindo** propone en sus acciones: una puesta en riesgo de la comodidad del cuerpo ante la mirada pública o institucional. Aunque en mi obra no hay una violencia física explícita, existe una **violencia simbólica** ejercida por la handycam y la televisión análoga, que obligan al sujeto a “corregir” su postura, a mimetizarse con el canon o a transgredirlo mediante la incomodidad.

*El espectador como sujeto performático

Al sentarse en las sillas de TransMilenio frente a la cámara, el espectador experimenta una tensión similar a la que **Regina José Galindo** propone en sus acciones: una puesta en riesgo de la comodidad del cuerpo ante la mirada pública o institucional. Aunque en mi obra no hay una violencia física explícita, existe una violencia simbólica ejercida por la handycam y la televisión análoga, que obligan al sujeto a “corregir” su postura, a mimetizarse con el canon o a transgredirlo mediante la incomodidad. Mi instalación funciona, finalmente, como una **pedagogía del ojo**. Es un espacio de aprendizaje —en y desde el cuerpo propio y ajeno— sobre cómo la tecnología nos adiestra para existir como imagen. Al igual que en las obras de **Nadia Granados**, el uso del registro en tiempo real despoja al espectador de su anonimato, revelando cómo la identidad digital no es algo que poseemos, sino algo que performamos constantemente para un ojo que nunca parpadea.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

**CAPÍTULO 7. CUERPX REINVINDICADO:
Mi historia afectiva como estructura social**

Mi investigación está aquí en mi vida, en mi propia vida: como mujer vigilada, como cuerp- archivo y como imagen en repetición. Mi obra se erige ahora como un espacio de transmisión crítica y resistencia.

El presente capítulo no representa un final, sino un punto de inflexión. Mientras que las secciones anteriores se dedicaron a desentrañar la violencia epistémica y corporal -ejercida a través de la mirada del otrx y la performatividad forzada-, este apartado se destina a la praxis de la reivindicación.

Mi cuerp- que durante años funcionó como un archivo pasivo de la violencia y el consumo visual, se transforma esta vez en un archivo activo: un agente que reescribe su propia historia y desmantela las estructuras de control social. La tesis se entiende aquí como un acto de justicia poética y un saber pedagógico situado que surge de la incomodidad.

Como propone la didactobiografía (**Hernández, Hernández, 2001**), la escritura se convierte en un dispositivo donde el proceso no solo documenta el pasado, sino que configura una conciencia histórica. Esta mirada permite que, como **sujetx de mi propia investigación**, logre un reconocimiento de mi agencia, transformando la experiencia situada en un lugar de producción de saber.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

7.1 La ficción del personaje bajo un panóptico de Skinner

El análisis de la performatividad (**Butler, 1990**) demuestra que el género y la identidad son el efecto de una reiteración estilizada de actos y gestos impuestos. Sin embargo, para entender por qué la sujeta —en este caso, mi propio tránsito y el de lxs otrxs— se somete a repeticiones que no surgen de un deseo propio, es crucial comprender el mecanismo de control social que las perpetúa. Como expuse en la matriz del capítulo 5.1, la teoría del condicionamiento de **Skinner (1953)** permite identificar cómo la mirada externa moldea la conducta mediante un sistema de refuerzos y castigos.

La sociedad, la cultura visual contemporánea y el ecosistema digital operan como una vasta “Caja de Skinner” que moldea la conducta operante del cuerpX. Esta conducta se manifiesta en la puesta en escena del “personaje” y la “imagen que me reemplaza” descrita anteriormente. Este “personaje” no es un accidente biográfico, sino el resultado de un conjunto de refuerzos positivos (validación, éxito, deseo ajeno) y castigos (exclusión, juicio moral) impuestos por la mirada del otrX. El objetivo final de este dispositivo es garantizar la docilidad y la funcionalidad del cuerpX dentro de un orden patriarcal y clasista que consume imagen y anula el sujetX.

Es precisamente en este punto donde surge la reivindicación de los recorridos. Si bien el diagnóstico del condicionamiento nos sitúa frente a un cuerpX domesticado, la reivindicación consiste en utilizar esta trayectoria no como una prueba de victimización, sino como un potencial de conocimiento y un acto de apropiación radical. Aquí, el cuerpX- archivo deja de ser un registro de obediencia para convertirse en un territorio de análisis. Este giro recuerda la obra de **Amalia Ulman (2014)**: si el personaje es una ficción impuesta, la conciencia de esa ficción es el primer paso para sabotear el mecanismo de control.

En este escenario, la didactobiografía (**Hernández-Hernández, 2001**) emerge como el dispositivo metodológico que rompe la lógica conductista. Mientras el conductismo busca la repetición ciega, la escritura de mi historia de vida se convierte en un acto de potenciación de la conciencia histórica (**Zemelman, 2010**). Escribir(me) es desobedecer el refuerzo social; es transformar el “dato” de la imagen en un saber pedagógico situado. Al nombrar el condicionamiento, este deja de ser invisible y pierde su poder en mi presente, permite que “la sujeta” emerja por encima del “personaje”.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA CRÍTICA

7.2 Del archivo a la huella digital activa: La transformación del trauma en saber

La didactobiografía me exige mirar hacia el pasado no para revivir el dolor, sino para reconstruir las enseñanzas vitales que estructuran a un sujetx en el presente. En este ejercicio, el cuerpx deja de ser un contenedor de vivencias —un archivo puramente vivido— para convertirse en un objeto de análisis: un archivo estudiado. Siguiendo a **Hernández- Hernández (2021)**, esta transición permite que el relato biográfico trascienda lo privado y se convierta en una herramienta pedagógica y política.

Para sistematizar este tránsito, utilizo la estructura de la huella indicial (He- Ex- Hi) categorizando mis experiencias para desentrañar los mecanismos de poder inscritos en mi cuerpx:

Hecho (He)	Un suceso empírico y fenomenológico: La primera vez que me tocaron sin mi consentimiento a los doce años, la exigencia laboral, la repetición de imágenes.
Experiencia (Ex)	La vivencia subjetiva y emocional que el hecho produce: Es el surgimiento de la conciencia de que algo cambió en mí; la sensación de que mi cuerpx no me pertenece; el nacimiento de la incomodidad.
Historia (Hi)	La enseñanza vital que se consolida al articular el hecho y la experiencia con la teoría: Es el momento de la apropiación crítica, donde el suceso deja de ser una herida abierta para ser una lección comprendida.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

A partir de la apropiación de mi trayectoria, formulo una categoría propia: “Soy un significado”. Esta es la huella indicial que condensa la violencia de ser reducida a una imagen. Al nombrarla, reivindico mi capacidad de estudiar el mismo mecanismo que me oprimió, transformando el “trauma” en un saber situado. El contenido mórfico del dolor se transmuta así en contenido teórico y artístico.

Esta operación de convertir el residuo de la violencia en materia estética dialoga con la obra **“Punto Ciego” (2010) de Regina José Galindo**. En esta acción, Galindo expone la fragilidad de su cuerpX ante una mirada que, aunque presente, es incapaz de “ver” la humanidad del sujetX, reduciéndolo a un objeto de escrutinio. Al igual que en la propuesta de Galindo, mi categoría “Soy un significado” busca señalar ese espacio de invisibilidad donde el sistema nos consume como imagen, para luego recuperar la agencia mediante la denuncia de ese mismo vacío visual.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

7.3 La incomodidad como acto de potencia y desobediencia epistémica

La incomodidad no es solo un fallo en el sistema, sino la fricción necesaria entre el cuerpX vivido y la norma social (Ahmed, 2015/2017). Es el residuo del “yo” que el condicionamiento operante no pudo extinguir. Reivindicar este malestar es un acto de desobediencia epistémica: es rechazar el refuerzo negativo que busca eliminar lo que nos perturba para hacernos dóciles.

Situar mi trayectoria en un marco de decolonialidad implica reconocer que la mirada que exige pulcritud e imágenes eurocéntricas de éxito es una mirada colonial. Al defender el cuerpX in-cómodo, definiendo mi origen, mi mestizaje y subjetividad situada que no se somete a los códigos universales de Occidente. Mi cuerpX, antes colonizado por la mirada ajena, se convierte en un territorio liberado que genera su propia verdad. Esta postura dialoga con la obra de Jennifer Fonseca, donde el cuerpX y su “apariencia vestida” se convierte en un campo de batalla contra las imposiciones externas.

7.4 Devolver la mirada: Performatividad y subversión de los dispositivos

La investigación- creación es la culminación de esta reivindicación. No basta con narrar la huella indicial; es necesario llevarla al espacio público para romper el ciclo de refuerzo/castigo. La instalación se convierte en el **acto operante final**, diseñado para “castigar” la mirada voyeurista del otrX y reforzar la incomodidad como valor ético.

Si el “personaje” fue una performatividad forzada bajo la lógica del castigo social, la obra es una **performatividad consciente (Butler, 2007)**: la repetición como elección política. Al disponer las 2 sillas de Transmilenio -símbolo del panóptico urbano- frente a una pantalla que reproduce el estímulo aversivo de la vigilancia (handycam), obligo al espectador a habitar la condición de ser un cuerpX observado.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA CRÍTICA

La apropiación de estos dispositivos (pantalla y cámara) invierte su función original. Antes servían para la acumulación de la imagen y la validación del personaje; ahora funcionan como espejos invertidos. Al igual que en las atmósferas de **Pipilotti Rist** o las exploraciones de **Maayan Sophia**, el dispositivo tecnológico se usa para dismantelar la vergüenza y proyectarla hacia el espacio público. Al forzar la intimidad (la cobija, la almohada) en un entorno de vigilancia (la silla con chicles), la obra sentencia: “Si me miras, te miro en condición, y ahora te convierto en el objeto de mi propia mirada”.

MAAYAN SOPHIA WEISSTUB

[Works](#) [About](#) [Contact](#)

The Spice Cabinet (2026)

Wood
46 x 24 x 14 cm

This work is inspired by *Venus de Milo with Drawers* by Salvador Dalí and *La Femme Commode* by Nicola L.

Like those works, it treats the body as something that can be opened. A female torso is printed onto the cabinet, with drawers positioned where the breasts would be. The drawers suggest two things at once: the body as a fetishised object — fragmented, handled, consumed, inviting touch and opening — and the body as a container of hidden inner life, our subconscious.



“Los cajones sugieren dos cosas a la vez: el cuerpo como objeto fetichizado — fragmentado, manipulado, consumido, invitando al contacto y a la apertura — y el cuerpo como contenedor de vida interior oculta, nuestro subconsciente”

Maayan Sophia, 2026

Captura de pantalla del website de la artista

7.5 El cuerpux in- cómodo como saber pedagógico

La tesis culmina al afirmar que el cuerpux in-cómodo no es un defecto biográfico, sino la condición para un nuevo saber. Aquí la didactobiografía se expande hacia el arte para crear una **pedagogía desde la incomodidad**. Esta reivindicación es la certeza de que mi experiencia es una herramienta didáctica esencial para enseñar a lxs otrxs a mirar de forma ética y a desaprender el condicionamiento patriarcal.

Este acto final de exhibición es la desobediencia planeada durante años. Es la transformación de la huella indicial del “trauma” en una huella de potencia. Es la decisión radical de un cuerpux que, aunque condicionado, eligió la libertad a través de la escritura, la creación y el arte, convirtiendo su propia historia en un saber compartido.

CAPÍTULO 8. PROCESO CREATIVO

Cuerpx, repetición y dispositivos de la mirada

En este capítulo reconstruyo el proceso creativo que dio lugar a la obra, como un tránsito vital y conceptual en el que mi cuerpx, mis imágenes y mis gestos cotidianos se transforman en materia artística. Más que un registro, esta es una retrospectiva de cómo diversos elementos –la *handycam*, el celular, las sillas de TransMilenio, los chicles y la proyección– configuraron un lenguaje propio. Aquí narro la mutación de la obra, las preguntas que emergieron y por qué la repetición se convirtió en el eje metodológico y expresivo de mi propuesta.

El proceso de **investigación- creación** no se inició con una intención estética deliberada, sino como un diagnóstico vital sobre la forma en que mi cuerpx fue producido y consumido antes de que ejerciera una conciencia crítica sobre él.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

8.1 El inicio del todo

Ser imagen antes de saberlo

Mi cuerpX fue repetido, tomado y producido dentro del circuito estético de la fotografía publicitaria. En ese tiempo, yo aún percibía esas imágenes como “obra”; eran parte de la conducta operante (**Skinner, 1953**) requerida por el oficio. Esa repetición temprana dejó una huella indicial: la intuición de ser protagonista, pero sin poseer autoría.

Esta primera instancia evidencia cómo la identidad se construye a partir de una **performatividad inconsciente (Butler, 1990)**, donde el cuerpX se somete a la reiteración estilizada de gestos. La mirada del otrX funcionaba como un refuerzo positivo (remuneración, validación) que premiaba en gran parte esa docilidad de mi cuerpX en función de un discurso ajeno. El “personaje (yo)”, que me reemplaza era, en esencia, la respuesta condicionada a este sistema de recompensas.

8.2 El giro: Del frente al detrás de la cámara

Al desplazarme de la posición de objeto frente a la cámara a la producción de la imagen detrás de ella, surgió una grieta crítica. Observar la construcción de otras imágenes me permitió comprender mi propia fabricación. Este desplazamiento activó la necesidad de volver sobre mi misma desde una conciencia distinta.

Este es el punto de partida de la didactobiografía como herramienta de reconocimiento. Dejé de ser un archivo pasivo para convertirme en investigadora de mi propia historia. Como lo señalan **Salmerón González e Iturio Nava (2016)**, la metodología exige una metalectura de la historia individual para recuperar la parte subjetiva y emocional. Las preguntas sobre el poder de la mirada son evidencia de una potenciación de la conciencia histórica (**Hernández- Hernández, 2021**) que permite nombrar la matriz opresora y tomar distancia crítica de ella.

◆ ————— EL CUERPO REIVINDICADO: ————— ◆
DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA
◆ ————— ◆



Collage de archivos recuperados de marcas de ropa como Millenials Girl, Murren, Nomadas, Platinum Company, Lezapatiere (2017/2025)

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

8.3 La repetición como método de descondicionamiento

Una vez establecido el diagnóstico del condicionamiento social, el proceso creativo se centró en la apropiación de las tácticas de vigilancia para revertir la lógica. La repetición dejó de ser la ejecución pasiva de la norma y se transformó en una metodología activa de descondicionamiento.

8.4 Grabarse para comprender: La huella indicial activa

Comencé a grabarme con el celular hace años, mucho antes de tener clara mi pulsión, algunos registros los he usado para otros ejercicios de cuerpX en la U. Impulsada por una inquietud constante sobre los gestos mínimos y cotidianos: maquillándome, comiendo, dictando clase o simplemente existiendo. Estas grabaciones, acumuladas como un archivo de memoria corporal, no buscaban la belleza, sino la “verdad” de mi cuerpX en bruto, sin edición ni intención comercial. El hecho de que este repositorio contenga registros de diversas épocas permite observar no solo un momento estanco, sino la evolución de una identidad en constante devenir.

La cotidianidad: Ir tarde y maquillarme
en un carro en movimiento.

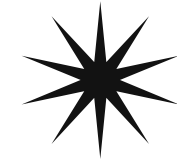


Archivo propio, 2023

***Autovigilancia consciente y archivo propio:** Esta práctica se consolida como una táctica de apropiación del dispositivo vigilante. En lugar de someterme a un panóptico de la mirada ajena (**Foucault, 1975**), utilicé la cámara como un espejo-detonador emocional a lo largo del tiempo. Al trabajar con fotogramas extraídos de este archivo personal de años, la huella indicial del gesto cotidiano (**Salcedo Casallas, 2012**) se vuelve más evidente; me permite contrastar registros pasados y presentes para diferenciar el gesto auténtico de aquel aprendido por condicionamiento social o estético.



◆ ————— EL CUERPX REIVINDICADO: ————— ◆
DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA
◆ ————— ◆



Bonito, nov 2022

Acción performática que realice en los shuts de basura de mi barrio Cábulo, Fontibón,
Una cuestión de “belleza”, espacios públicos- privados y territorio.

◆ ————— EL CUERPO REIVINDICADO: ————— ◆

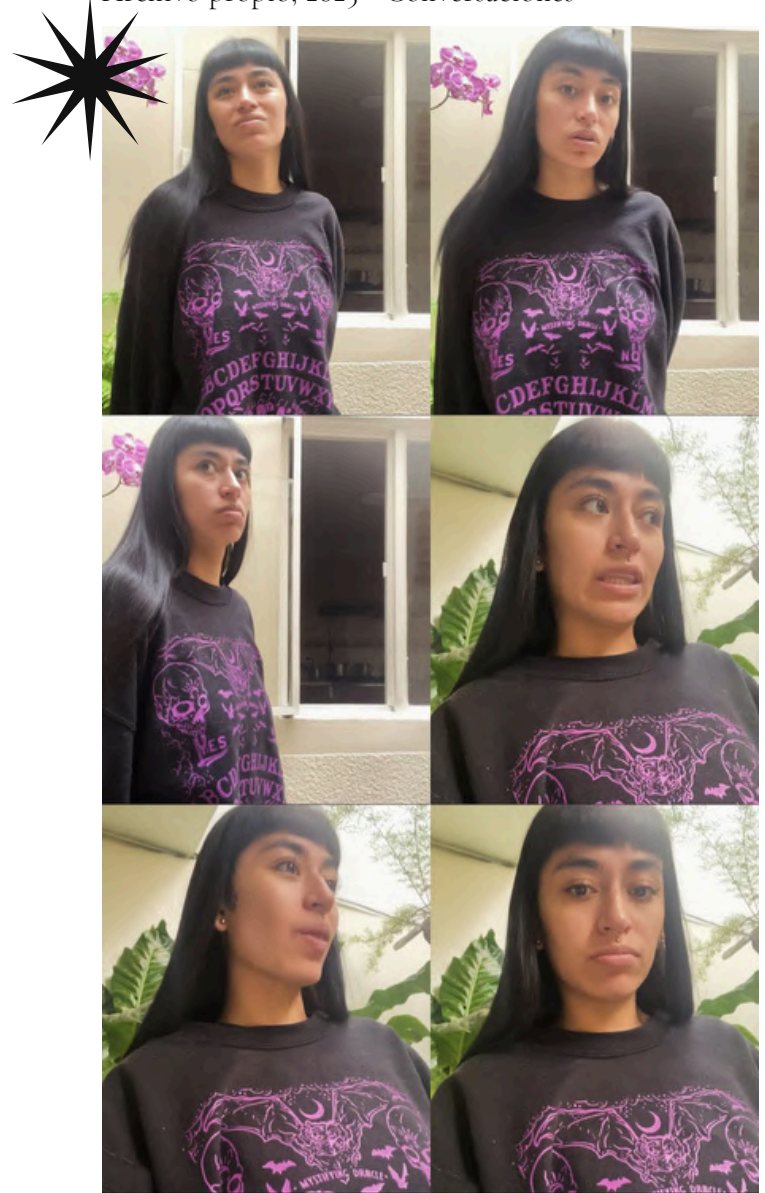
DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

◆ ————— ◆

Archivo propio, 2023- Comer, provocar



Archivo propio, 2025 - Conversaciones

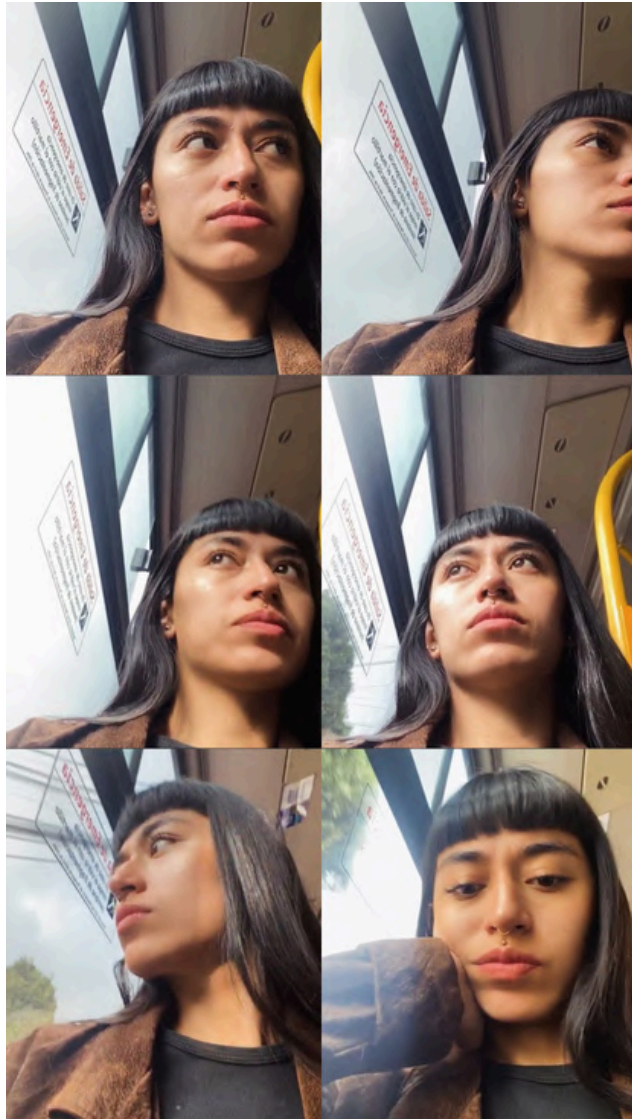


◆ ————— EL CUERPX REIVINDICADO: —————

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

◆ —————

Archivo propio, 2024 Recorrido a la U



Archivo propio, 2025 Práctica en ESNALCO



◆ ————— EL CUERPX REIVINDICADO: ————— ◆
DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA
◆ ————— ◆

Archivo propio, enero 2026 ™ sin sillas



Archivo propio, marzo 2026 Labios



◆ ————— EL CUERPX REIVINDICADO: ————— ◆

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

◆ ————— ◆

8.5 Lectura performativa: La ruptura del sujetx singular

El primer acercamiento público fue una Lectura performativa. Utilicé sábanas como pantallas para proyectar mi cuerpX intervenido, superponiendo mi rostro con los de otras mujeres. La decisión de nombrarme en tercera persona en el texto que leí (“ella”) simbolizó cómo la mirada ajena me había narrado históricamente.

Al aparecer en un body tipo piel, sin corrección digital, rechacé el refuerzo positivo de la norma estética. La silla intervenida para impedir el asiento materializó la tensión entre comodidad e incomodidad, y entre el deseo propio y ajeno.



Archivo recuperado de La Exposición
Trapitos al sol, 11 de abril 2025.

◆ ————— EL CUERPO REIVINDICADO: ————— ◆
DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA
◆ ————— ◆



Archivo recuperado de La Exposición
Trapitos al sol, 11 de abril 2025.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

8.6 la Instalación final: Objeto, agresión y memoria

La instalación es la materialización de la huella indicial del condicionamiento. Cada objeto fue elegido para obligar al espectador a experimentar la fricción y la incomodidad descrita por **Sara Ahmed (2017)**.

Entendí que el objeto central eran las sillas de TransMilenio. No solo como mobiliario, sino como dispositivo de encuadre que condensan la vigilancia pública y el acoso en Bogotá. Al situarlas en el edificio Telecom, en la exposición *am I the drama?*, la obra establece un diálogo con la crítica feminista sobre el espacio público.

***La piel y la suciedad:** La suciedad en las sillas cuestiona el imperativo de “pulcritud” exigido al personaje femenino. Al exponer objetos usados y desgastados, reivindico el derecho a la materialidad no idealizada del cuerpX real.

***El dispositivo de castigo:** En la instalación, sentarse es un acto de sumisión que activa la obra. El espectadXr, al ocupar la silla, se ve forzado a confrontar su propia imagen en el loop de la pantalla de tv vieja, experimentando la vigilancia que esta tesis analiza. La incomodidad pasa de ser una categoría conceptual a una sensación fenomenológica.

◆ ————— EL CUERPO REIVINDICADO: ————— ◆
DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA
◆ ————— ◆



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio
telecom, en la exposición colectiva *am I the
drama?*

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

8.7 Devolver la mirada: Subversión del panóptico

La instalación rompe la dinámica del panóptico de **Foucault (2002)**. Me apropio de los dispositivos de vigilancia (Tv y handycam) para devolver la mirada. Al integrar objetos íntimos (almohada, cobija) en un entorno de vigilancia pública, realizo una declaración de resistencia: lo que el sistema exige ocultar, yo lo expongo intencionalmente.

En términos de **Barthes (1957/1999)**, interrumpo el “mito” de la mujer dócil en el espacio público. Las sillas y rodearlas de “intimidad”, estoy interrumpiendo el mito. Las sillas ya no significan transporte; significan un cuerpo, fragilidad y resistencia. La obra exige una metalectura del objeto, reescribiendo su significado histórico a través de la conciencia de clase y género.

Las sillas funcionan en esta investigación como nodos categoriales que articulan la relación entre el cuerpo y la urbe. No se consideran meros objetos decorativos, sino catalizadores de un pensar categorial que emerge de la experiencia del dolor. Esta aproximación permite entender que el cuerpo no es un ente estático, sino un territorio que resignifica el entorno material, transformando la silla de un elemento de control en un dispositivo de enunciación crítica

La instalación tiene una huella indicial (el acoso) y la experiencia (la incomodidad) se articulan en una historia (la potencia y la reivindicación de la intimidad en el espacio violento). En una última instancia las sillas evidencian el cuerpo que ha sido apropiado y el condicionamiento social ha sido desmantelado. El objeto, que antes confinaba y exponía al cuerpo a la violencia, se transforma en el asiento de la conciencia histórica que ahora exige una nueva mirada.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

**8.8 El gesto del chicle: Microagresiones
compartidas**

Los chicles surgieron como la intervención final del público, replicando la violencia mínima cotidiana. Invité a los espectadores a pegar chicles en la obra, emulando el mecanismo social de marcar, tocar e intervenir el cuerpX feminizado sin consentimiento. Los chicles representan la microagresión y el “castigo positivo” social, porque el espectador añade (adición/positivo) un elemento externo al entorno de la obra para suprimir (castigo) su integridad estética inicial. El espectador se convierte en parte del engranaje agresor, evidenciando cómo las identidades son vulnerables por lo que otras depositan sobre nosotras.



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la exposición colectiva *am I the drama?*



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

8.9 Canastas y objetos cotidianos

Las canastas contienen fragmentos de la vida diaria: chicles, un radio, maquillaje, libros, una cobija y una almohada. Estos objetos, dispuestos en cuatro cestos junto a las sillas de TransMilenio, aluden a la presencia femenina y al descanso imposible dentro de la hostilidad urbana. Representan el intento de habitar la ciudad con cierta ternura o resistencia.

La disposición de estos elementos no es meramente escenográfica, sino relacional: los objetos están a disposición de lxs espectadores para intervenir el espacio. Esta estrategia dialoga con la obra de **Jennifer Fonseca**, *Apariencia Vestida*, en tanto que el objeto cotidiano se convierte en una extensión del cuerpo que negocia su identidad con el entorno. Al permitir que el público use la cobija o el maquillaje en un espacio de vigilancia, la obra crea una atmósfera de “intimidad pública” que recuerda las exploraciones de Maayan Sophia, donde el refugio personal se construye en medio de la exposición tecnológica.



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio telecom, en la exposición colectiva *am I the drama?*

◆ ————— EL CUERPX REIVINDICADO: ————— ◆
DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA
◆ ————— ◆



Archivo de la obra, *Ver qué, ver a quién 2025*
Instalación mixta, expuesta en el edificio
telecom, en la exposición colectiva *am I the
drama?*



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

8.10 Conclusión del capítulo o proceso creativo: La didactobiografía en la imagen

Puedo concluir que este proceso creativo fue un ejercicio de didactobiografía activa (Hernández- Hernández, 2021); un ir y un venir constante entre el archivo y la creación. La repetición de poses, gestos, grabaciones y palabras no fue un error procedimental, sino una estrategia de diferenciación (Deleuze, 1968/2002) que me permitió reescribir la imagen.

A través de esta investigación- creación, el cuerpX dejó de ser una respuesta condicionada a la mirada del otrX para transformarse en un territorio de autoría. El paso del “personaje” al “sujetX histórico” se materializó en cada decisión técnica y estética, convirtiendo la incomodidad en la base pedagógica de una nueva mirada.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

CONCLUSIONES: EL CUERPX
REIVINDICADO Y EPISTEMOLOGÍA
DE LA INCOMODIDAD

La presente investigación-creación trasciende el ejercicio académico para consolidarse como un acto de didactobiografía activa. Al concluir este tránsito, se afirma que la reivindicación del cuerpX y la recuperación de la autoría de la imagen no son solo metas alcanzadas, sino un sistema pedagógico con implicaciones éticas, políticas y decoloniales.

A continuación, se presentan los hallazgos finales articulados desde las dimensiones que transformaron la pregunta problema en una respuesta encarnada:

1. Dimensión Corporal: De la vigilancia a la habitabilidad

Se concluye que la mirada ajena opera como un dispositivo de disciplinamiento que fragmenta la percepción propia. A lo largo del proceso, se evidenció que el "personaje" que habitaba originalmente no era un accidente biográfico, sino una arquitectura de conductas reforzadas por los mandatos de la moda y la virtualidad.

* **Hallazgo:** La autovigilancia consciente —el ejercicio de sostener el registro audiovisual sin la mediación del filtro o la edición— permitió desarticular el gesto condicionado. Esta práctica transformó el "cuerpX-imagen" (entendido como objeto de consumo y juicio) en un "cuerpX-sujetX" (entendido como archivo vivo). La conclusión es clara: la habitabilidad de la propia piel solo es posible cuando se interviene el mecanismo de captura que nos convierte en objetos.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

2. Dimensión Emocional: La incomodidad como saber situado

La incomodidad se ratifica como la categoría central y la brújula ética de esta tesis. Lejos de ser un estado pasivo, la incomodidad es el indicador de la fricción entre un cuerpX que se reconoce mestizo y las estructuras que intentan homogeneizarlo.

***Hallazgo:** Se rompe definitivamente el mito de la objetividad académica al validar que la subjetividad no es un sesgo, sino la única condición posible para un conocimiento honesto. La máxima “**No soy un cuerpX, soy un significado**” resume la transmutación del trauma en un pensar categorial. El dolor, al ser atravesado por la investigación-creación, deja de ser una herida privada para convertirse en una fuente legítima de conocimiento político y decolonial.

3. Dimensión Creativa: La instalación final no debe leerse como una obra de contemplación, sino como un aparato pedagógico de captura y reflexión.

*El rol del espectador: Se concluye que la neutralidad del público es inexistente. Al ocupar las sillas de transporte público e interactuar con los objetos de las canastas, el espectador es integrado al circuito de la cámara. En ese instante, la obra le devuelve la experiencia fenomenológica de ser vigilado, forzándolo a sentir la presión estética que el cuerpX creador habitó durante años.

*La subversión de la mirada: La obra opera una reversión del panóptico. Al utilizar la tecnología de control para proyectar la intimidad del observador, se rompe el ciclo de refuerzo y castigo del entorno urbano. La obra educa a través del afecto y el impacto: enseña a mirar de forma ética al obligar al otro a reconocer su propia vulnerabilidad frente a la lente.

Aportes al campo de la educación y la decolonialidad

Esta tesis aporta una estructura clara a **La pedagogía de la incomodidad**. Se propone que la educación artística debe:

*Utilizar la didactobiografía para que el estudiante reconozca su propia historia

*Promover una ética de la mirada que denuncie la violencia del juicio estético

*Fomentar la desobediencia epistémica, validando los saberes que surgen de la periferia, el mestizaje y la herida colonial.

La Valentina que inició este proceso se ha transformado en un sujeto que ha recuperado su autoría de su existencia. Esta tesis es mi declaración de que el arte y la conciencia histórica son las herramientas más poderosas para transformar la violencia individual en un saber colectivo. Mi cuerpX, una vez recuperado, ya no es un problema por resolver, sino un recurso político y pedagógico.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS




- Ahmed, S. (2017). *Vivir una vida feminista* (K. Albanec & V. Zelada, Trad.). Caja Negra Editora. (Original publicado en 2014).
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Buxó, Trad.). Paidós. (Original publicado en 1990).
- Cáceres, M. D. (2008). La construcción de la identidad femenina en la publicidad: de la mujer objeto a la mujer sujeto. *Revista Latina de Comunicación Social*, (63), 193-203.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI Editores. (Original publicado en 1975).
- Grisales Serna, L. D., & Zuluaga Robles, D. P. (2018). La didactobiografía como dispositivo didáctico–metodológico. *Revista Científica Signos Fónicos*, 4(1).
- Hernández González, G. (2021). La didactobiografía como dispositivo de construcción de conocimiento desde la conciencia histórica. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 11(2), e101.
- Hooks, B. (2000). *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. South End Press.
- Srigaray, L. (1985). *Ese cuerpo que no es uno*. Paidós.
- Jones, A. (2003). *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*. Routledge.
- Mulvey, L. (2007). Placer visual y cine narrativo. En *Escritos sobre cine, políticas y representaciones* (pp. 365-377). Paidós. (Original publicado en 1975)
- Salcedo Casallas, J. R. (2012). *Huella indicial y didactobiografía: formar con sentido desde la vida cotidiana*. Ediciones Antropos.
- Salmerón González, A. L., & Iturio Nava, J. (2016). La didactobiografía: historia de vida y memoria. *Tlamati Sabiduría*, 7(Especial 1), 1-6.
- Skinner, B. F. (1987). *Ciencia y conducta humana*. Ediciones Martínez Roca. (Original publicado en 1953).
- Zemelman, H. (2010). Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. *Polis. Revista Latinoamericana*, (27), 1-17.

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

REFERENCIAS DE OBRAS ARTÍSTICAS CITADAS

Fonseca, J. (2020). Apariencia Vestida [Instalación/Performance]. APARIENCIA VESTIDA

Galindo, R. J. (2010). Punto Ciego [Performance]. Ciudad de Guatemala. Regina José Galindo | Blind Spot | The Guggenheim Museums and Foundation

Granados, N. [La Fulminante]. (s.f.). Videos para mentes adultas. [ La fulminante |  Videos para mentes adultas ]

Maayan Sophia W. (2026). The spices Cabinet
<https://weisstub.com/thespicecabinet/>

Mendieta, A. (1973-1980). Silueta Series [Fotografía/Performance]. Tate Modern
Ana Mendieta. Untitled (Glass on Body Imprints). 1972 | MoMA

ORLAN. (1993). Omnipresencia II [Instalación y performance]. ORLAN Official Website. Instalaciones @ ORLAN OFFICIAL WEBSITE / SITE OFFICIEL D'ORLAN

Rist, P. (1992). Pickelporno (Pimple Porno) [Videoinstalación]. Artsy.
<https://www.artsy.net/artwork/pipilotti-rist-pickelporno-pimple-porno-still>

Rist, P. (1995). I am a Victim of This Song [Videoinstalación / Videoarte]. YouTube I am A Victim Of This Song

Ulman, A. (2014). Excellences & Perfections [Performance en Instagram]. Google Arts & Culture.
<https://artsandculture.google.com/story/excellences-perfections-preserving-social-media-with-webrecorder/3wXhS8rR1-D7Lg>

Warhol, A. (1963). Sleep [Película/Videoinstalación]. YouTube Andy Warhol, Sleep 1963 1/5

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

ANEXOS

- GUIÓN TÉCNICO DE MONTAJE

1. Plano general del montaje: Disposición de 2 sillas de transmilenio dispuestas para intervención, alrededor hay 4 canastas con objetos cotidianos para que los espectadores puedan interactuar y activar la obra.

2. Descripción de iluminación: No se requiere de luz artificial, dado el espacio de montaje

- Tipo de luz natural

Escenario de la instalación

Representa lo público y la exposición constante del cuerpX frente a la mirada de desconocidos. CuerpX presente

3.1 Impresión deseada en el público

La obra busca que el espectador recorra la espiral y se convierta en parte del “otro que mira”, enfrentándose a su propio rol como observador. Inspirada en Sara Ahmed, la instalación propone que los cuerpos se orienten según otros y según los objetos, produciendo experiencias de opresión o libertad.

Impresiones esperadas:

- Incomodidad reflexiva: el público se reconoce implicado, no neutral.
-
- Confrontación con la vulnerabilidad y objetualización del cuerpo femenino.
-
- Evidenciar cómo los espacios cotidianos (bus) operan como dispositivos de exposición, control y vigilancia.

3.2 Necesidades técnicas

- Sillas estables con espacio para ubicar objetos y fotografías.
-
- Espacio libre mínimo de 2 x 2 m alrededor de cada estación.
-
- Superficie firme y nivelada.
-
- Cableado seguro (extensiones, multitomas, cinta gaffer).
-

Soporte audiovisual para tv

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

Mobiliario principal

- 1 radio
- pantalla de tv vieja
- handycam
- soporte
- sillas de TransMilenio
- canastas
- chicles
- maquillaje
- libros
- almohada
- cobija

Herramientas de montaje

- Cinta gaffer negra.
-
- Multitomas con protección.
-
- Extensiones de 5–10 m.
-
- Cinta métrica y nivel.
-
- Destornillador, martillo y brocas pequeñas.

5. Cronograma

Septiembre (2 semanas)

- Revisión del espacio (medidas, distribución).
-
- Definir préstamo/compra de sillas y luces.
-

Octubre (3 semanas)

- Grabación y edición del video-performance.
-
- Prueba de montaje parcial.
-
- Impresión de fotos y selección de objetos.
-

Primera semana de noviembre (1–7)

- Ensayo general del montaje.
-
- Ajustes técnicos de iluminación y sonido.
-

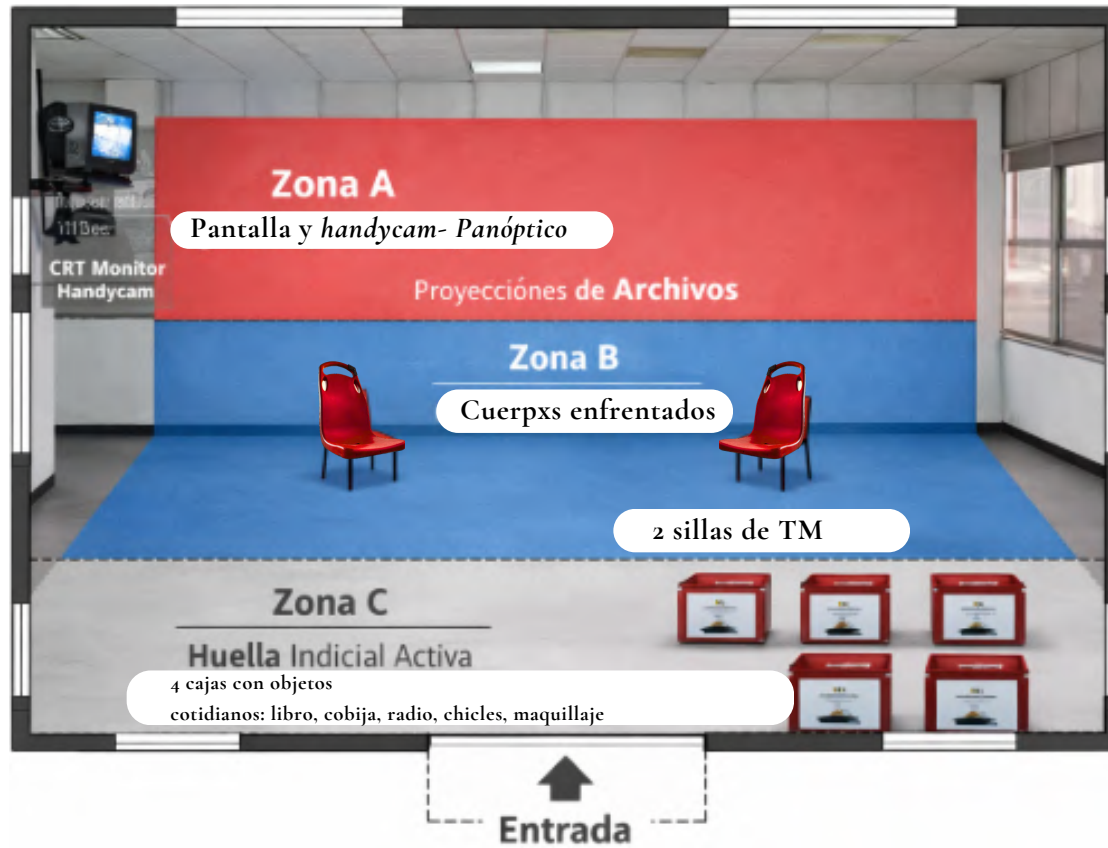
Semana final antes de la exposición (8–15)

- Montaje en sala (2–3 días).
-
- Revisión curatorial (1 día)
-

Entrega final 16 de noviembre

EL CUERPX REIVINDICADO:
DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

PLANO DE MONTAJE



— EL CUERPX REIVINDICADO: —

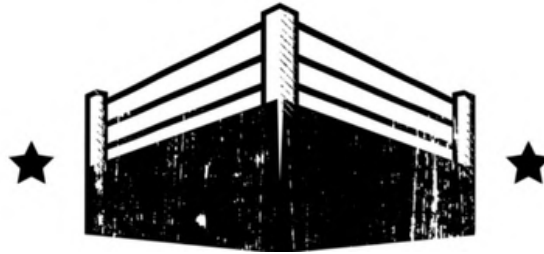
DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

—

AVISOS DE LA OBRA:



**PUEDES
USARME**



**CHICLES
GRATIS**



DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

TEXTO DE LA OBRA:



VALENTINA E.

**VER QUÉ,
VER A QUIÉN**
NACE DE LA DUALIDAD
ENTRE LA INCOMODIDAD
Y COMODIDAD,
DE ESA LUCHA Y
PELEA CONSTANTE
CON
**LA MIRADA Y LA
IMAGEN.**
**DEL PASAR A SER UN
SUJETO A UN OBJETO,
Y VICEVERSA.**
**DEL DESEO AJENO Y
PROPIO**
DEL HABITAR EL
ESPACIO
ÍNTIMO, PROPIO Y PÚBLICO.

ES UN MOMENTO PARA DEVOLVER LA MIRADA, HACER UNA
REFLEXIÓN DEL COMO HABITAMOS Y VEMOS AL OTRO,
COMO REPRODUCIMOS LA IMAGEN.



◆————— EL CUERPX REIVINDICADO: —————◆

DIDACTOBIOGRAFÍA, INCOMODIDAD Y LA PEDAGOGÍA DE LA
MIRADA CRÍTICA

◆—————◆

Gracias por llegar hasta aquí.

,,.....
,,,
.....
.....
.....
.....

,,.....
,,,
.....
.....
.....

*Las portadas y fotos incluídas en esta tesis hacen parte de mi archivo propio. Gracias a mi mejor amiga y fotógrafa de confianza por sus registros, Gabo.
Valentina T.*



