VOLUMEN 48
**XXXI Verano De la Ciencia**
ISSN 2395-9797
www.jovenesenlaciencia.ugto.mx

# El control simbólico del cuerpo

The symbolic control of the body

Gabriela López Portillo Isunza [1], Gisela Paola Uribe Gaudry [2], Bryan Navarro Zetina [3], Mia Ximena Mildred Tamayo Guerrero [4].

[1]1Licenciatura en Artes Visuales, Departamento de Artes Visuales, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato, Universidad de Guanajuato
[2]1Licenciatura en Artes Visuales, Departamento de Artes Visuales, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato, Universidad de Guanajuato
[3]1Licenciatura en Artes Visuales, Departamento de Artes Visuales, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato, Universidad de Guanajuato
[4]1Licenciatura en Artes Visuales, Departamento de Artes Visuales, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato, Universidad de Guanajuato

[1]gabriela.lopez@ugto.mx
[2] paola.uribe@ugto.mx
[3]b.navarrozetina@ugto.mx
[4]mxm.tamayoguerrero@ugto.mx

## Resumen

El presente estudio analiza la propuesta artística de Yan Zetina, creador emergente cuya pintura construye visualmente identidades corporales y afectivas. Desde un enfoque cualitativo e interpretativo, se examinan dos obras de la muestra ¿Quién les corta los dedos a las palomas? a partir de las categorías de cuerpo como construcción simbólica, regulación social, género, disidencia y memoria de la infancia. El análisis permite observar cómo la autorrepresentación y los recursos pictóricos articulan experiencias de vulnerabilidad y resistencia frente a las normas corporales dominantes.

**Palabras clave**: Control simbólico del cuerpo, identidad de género, propuesta pictórica emergente.

## Introducción

“El cuerpo es lo que somos, lo que nos constituye, lo que nos limita y lo que nos condiciona. Nuestra idea del cuerpo crea diferentes formas de poder, manipulación y persuasión” (Cortés, 1996, p. 19). A partir de esta perspectiva, el presente trabajo analiza que el cuerpo es el medio central desde el cual se produce la experiencia subjetiva, social y política. Gracias a él es posible habitar una realidad física y temporal; no obstante, no puede entenderse únicamente como una estructura biológica ni como un soporte neutral de la existencia. Se trata, más exactamente, de una realidad material y simbólica atravesada por la historia personal, las normas culturales y las relaciones de poder.

Como advierte Cortés (1996, p. 19), el concepto de cuerpo no es un hecho objetivo e inmutable, sino un valor producido tanto por la historia personal del sujeto como por la presencia del entorno físico y cultural en el cual desarrolla su existencia. Esta concepción permite desplazar la mirada hacia una lectura cultural, estética y política de la corporalidad que puede manifestarse en forma de huellas, marcas o cicatrices. Así, la pregunta por el cuerpo no remite solo a su condición anatómica, sino a los modos en que la cultura modela su percepción y su significado (Le Breton, 1992/2002).

Bajo esta premisa, cabe cuestionar cómo se definen y representan los cuerpos dentro de las estructuras sociales. Las formas de experimentar el afecto, la sexualidad, el lenguaje y la identidad no ocurren al margen de la sociedad, sino dentro de sistemas simbólicos que establecen qué cuerpos son reconocidos, qué deseos son legitimados y qué identidades son consideradas inteligibles (Butler, 1990/2007 & Hall, 1997).

Si bien el cuerpo ha sido ampliamente discutido desde la teoría social, los estudios de género y la historia del arte, resulta pertinente analizar cómo estas discusiones se materializan en las producciones concretas de creadores emergentes locales. La representación del cuerpo en el arte puede adquirir una dimensión crítica, especialmente cuando aborda vivencias que se sitúan fuera de los modelos normativos de género, sexualidad y pertenencia (Jones, 1998). Partiendo de esto; el presente artículo toma como referencia la producción pictórica de Yan Zetina, artista emergente y estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato. Su obra se vincula con procesos de auto representación, exploración identitaria y construcción simbólica del cuerpo, especialmente desde una experiencia situada en la disidencia sexual.

La elección de su propuesta permite examinar cómo una producción artística local participa en debates contemporáneos globales sobre corporalidad y normatividad. El objetivo de este trabajo es retomar el concepto del cuerpo en la obra de Zetina, como un territorio plástico donde se articulan la vivencia personal y las normas culturales, identificando las estrategias visuales mediante las cuales la pintura relaciona la autobiografía con el deseo y la identidad.

Para ello, atendiendo a la observación de elementos como la gestualidad, la representación corporal y la construcción de escenas biográficas, nos acercamos a su obra desde una aproximación formal, simbólica y cultural, y así poder explorar cómo su propuesta pictórica construye el cuerpo como un espacio donde dialogan el conflicto social y la posibilidad estética.

## Marco teórico

### El cuerpo como construcción simbólica y social

Como se señaló anteriormente, Cortés (1996) sostiene que el cuerpo humano no constituye una realidad fija ni objetiva, sino que es un resultado moldeado por las vivencias individuales y la influencia del medio físico y cultural que lo rodea. Desde una perspectiva cercana, Le Breton (1992/2002) subraya que el cuerpo es una construcción simbólica antes que una evidencia puramente natural. Cada sociedad produce formas específicas de comprenderlo, organizar sus gestos, codificar sus apariencias y atribuir significado a sus experiencias. Por ello, no existe una percepción corporal completamente exterior a la cultura: los sujetos aprenden a verse, sentirse e interpretarse dentro de marcos sociales que determinan qué cuerpos son considerados bellos, sanos, deseables, legítimos o desviados. El entorno influye de manera determinante en la concepción que podamos tener del cuerpo, y esta influencia a menudo es más importante que la realidad física: nos vemos como nos hace ver la sociedad. Esto no debe entenderse como si la sociedad fuera un filtro que modifica una mirada previa, sino más bien, como el instrumento que hace posible esta percepción. En consecuencia, el cuerpo es simultáneamente material y simbólico: existe físicamente, pero se vuelve comprensible dentro de estructuras culturales.

### Control sobre el cuerpo

El poder no actúa únicamente mediante la represión visible, sino también mediante formas cotidianas de regulación. Foucault (1975/2002) analiza cómo las instituciones modernas producen cuerpos útiles, regulados y legibles dentro de determinados sistemas de poder. El cuerpo aparece como un objeto central porque puede ser educado, corregido, clasificado, castigado y vuelto productivo en instituciones como la escuela, la prisión, la medicina, la familia o el ejército. En este marco, un cuerpo resulta legible cuando puede ser ubicado dentro de las categorías que una sociedad reconoce como válidas; en cambio, los cuerpos que no se ajustan a ellas pueden ser invisibilizados, patologizados, excluidos o convertidos en objeto de corrección.

El cuerpo tiene un proceso predeterminado, desde sus inicios de formación, el nacimiento, el desarrollo adulto, la vejez y la muerte. En la cultura occidental contemporánea a través de los medios de comunicación y las industrias de la imagen se suelen reforzar modelos corporales asociados con la juventud, la delgadez, el vigor, la simetría, tez blanca, masculinidad o feminidad normativas, que en la mayoría de los casos no tienen nada que ver con la realidad cotidiana, pues no describen simplemente cuerpos existentes: funcionan como ideales que organizan aspiraciones, inseguridades y formas de auto vigilancia (Bordo, 1993 & Hall,

1997). Sería simplista entenderlos como preferencias estéticas aisladas, pues forman parte de un régimen visual que produce jerarquías corporales.

Los cuerpos reales envejecen, enferman, cambian, desean, se hieren, se modifican y se relacionan con otros cuerpos de maneras que no siempre coinciden con los ideales sociales dominantes. Por ello, representar el cuerpo desde el arte implica también dialogar con los modelos culturales que lo organizan. La imagen artística puede mostrar aquello que la norma oculta: fragilidad, ambigüedad, exceso, deseo no normativo, intimidad o diferencia (Hall, 1997 & Jones, 1998).

## Género, binarismo y disidencia

El cuerpo está sujeto, desde antes del nacimiento, a expectativas diferenciadas en función del género y del grupo social al que pertenece. La asignación «niño» o «niña» no nombra únicamente una diferencia corporal, sino que activa una red de expectativas sobre apariencia, deseo, lenguaje, gestualidad y pertenencia. Butler (1990/2007), plantea que el género se produce mediante actos, gestos y repeticiones socialmente reguladas que generan la apariencia de una identidad estable.

Al encontrarnos inmersos en entornos que moldean el comportamiento mediante normas morales, tabúes y prejuicios impuestos desde posiciones dominantes, la complejidad de la experiencia corporal puede reducirse a dos polos supuestamente opuestos y complementarios. Esta lógica binaria invisibiliza o vuelve ininteligibles las experiencias que no se ajustan a sus categorías. Por ello, la disidencia sexual y de género no se limita a una identidad personal. El cuerpo es una zona de producción biopolítica donde se administran el género, el deseo, la reproducción, el placer y la normalidad (Preciado, 2008/2020). La disidencia implica, por tanto, una disputa sobre los modos en que los cuerpos son producidos, clasificados y gobernados.

En este sentido, los conceptos de heteronormatividad y cisnormatividad permiten nombrar estructuras que privilegian ciertos cuerpos y deseos sobre otros: la heterosexualidad como norma y la correspondencia obligatoria entre el sexo asignado y la identidad de género (Bauer et al., 2009 & Warner, 1991). A estas estructuras se suman modelos corporales hegemónicos que establecen qué apariencias son socialmente legitimadas. Frente a ellas, las corporalidades disidentes abren posibilidades de existencia que desbordan los modelos normativos. (Bordo, 1993)

## La representación del cuerpo en el arte

En el campo de las artes visuales, el cuerpo ha sido uno de los motivos centrales de representación. Sin embargo, en las prácticas contemporáneas no funciona únicamente como objeto de contemplación estética o estudio anatómico, sino también como espacio de conflicto y enunciación política. Representar el cuerpo no significa solo reproducir su apariencia, sino intervenir en los modos culturales mediante los cuales es visto y dotado de sentido (Hall, 1997 & Jones, 1998).

Las prácticas artísticas centradas en la corporalidad permiten repensar la constitución del sujeto desde perspectivas atravesadas por el feminismo, la teoría queer, el psicoanálisis y la crítica cultural. Aunque el análisis de Jones (1998) se enfoca principalmente en el arte corporal y el performance, sus aportes pueden dialogar con la pintura cuando esta trabaja con autorrepresentación, autobiografía, deseo e identidad. En estos casos, el cuerpo representado no es una figura pasiva.

La representación artística puede adquirir una dimensión crítica cuando pone en escena cuerpos y deseos que se sitúan fuera de los modelos normativos. A través de la imagen, el arte puede desplazar las formas dominantes de mirar, cuestionar los criterios de belleza y normalidad y producir otros modos de visibilidad. En este sentido, el cuerpo es resignificado visualmente al transformarse en archivo afectivo y territorio político (Hall, 1997 & Jones, 1998).

Esta dimensión resulta especialmente importante en prácticas artísticas vinculadas con la disidencia sexual. Cuando una obra representa cuerpos, escenas, gestos o vínculos que desbordan la norma heterosexual y

cisnormativa, participa en la producción de imaginarios alternativos sobre identidad y pertenencia. El arte no solo refleja estas realidades, sino que contribuye a imaginarlas y hacerlas visibles. La pintura, en particular, construye formas de visibilidad mediante recursos formales y plásticos que participan activamente en la producción de sentido (Hall, 1997 & Jones, 1998).

## Metodología

El presente artículo se desarrolla desde un enfoque cualitativo e interpretativo centrado en la experiencia personal que motiva la producción pictórica de Zetina, para identificar cómo una práctica artística situada articula visualmente experiencias de corporalidad, identidad, deseo y disidencia.

El corpus está conformado por dos obras de la muestra ¿Quién les corta los dedos a las palomas?, expuesta por primera vez en el centro cultural Casa Cuévano en junio de 2026. Las piezas fueron seleccionadas ya que, en ellas, el cuerpo funciona como motivo central y establecen relaciones con la autorrepresentación, la memoria biográfica y la disidencia que invitan a la reflexión.

## Reflexiones en torno a la obra

El análisis de una producción artística emergente situada en la ciudad de Guanajuato permite examinar cómo una práctica local participa en debates contemporáneos sobre corporalidad, autorrepresentación e identidades disidentes. Bajo estos criterios se seleccionaron las obras ¿Quién les corta los dedos a las palomas? y Los dinosaurios van a desaparecer de Zetina (2026a & 2026c). Estas piezas ofrecen un campo de reflexión en donde, a través del empleo de los recursos propios de la pintura, se contribuye a construir imágenes en las que la corporalidad funciona como eje central para abrir el espacio de expresión en cuanto al afecto, la resistencia y la resignificación.

¿Quién les corta los dedos a las palomas? (Figura 1) es una pintura acrílica sobre tela de 40 × 30 cm (Zetina, 2026c). La obra propone una analogía del sentir de un cuerpo vulnerable.

En diálogo con la precariedad, la religión, el clasismo, la fragilidad, el deseo y la ternura, [...] desde una dimensión íntima y personal se derrama con dulzura sobre la fragilidad de la vida misma, la sexualidad no normativa, la indolencia del rezago social y la crueldad con la que se ignora lo ordinario. [...] Sus imágenes, simultáneamente suaves y crudas, son el resultado de operaciones metafóricas que transforman y resignifican la tristeza, la soledad y una profunda vulnerabilidad para reivindicar a aquellos seres que injustamente han sido nombrados plagas, pero que también aman y desean, y que también merecen ser amados, deseados, besados, abrazados, mirados. (Lechedevirgen, 2026, párr. 1).

De la mano de este texto, ¿Quién les corta los dedos a las palomas? Lechedevirgen (2026) nos invita a reflexionar sobre esa trágica historia de los seres de la ciudad minimizados; como una denuncia concebida desde una percepción de mutilación impuesta. Esta lectura se vincula con el texto curatorial, que sitúa la serie en relación con el abandono, la precariedad y el olvido histórico.

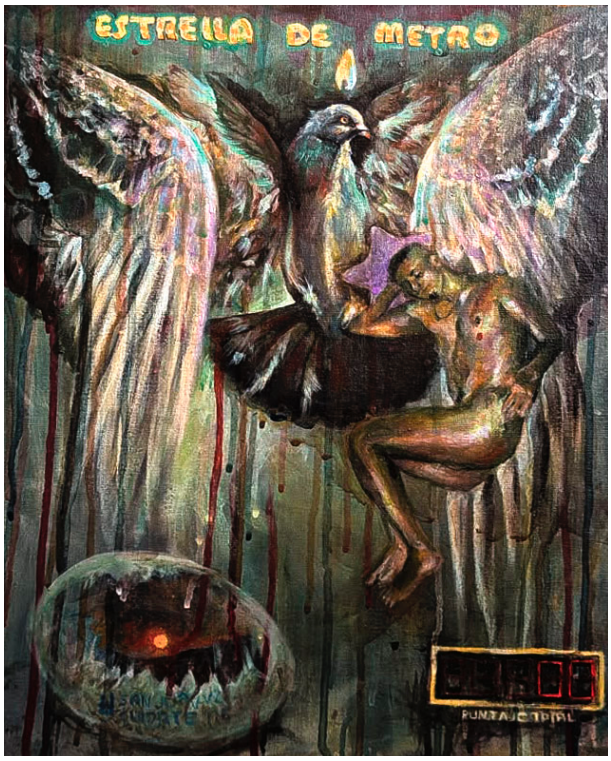


*Figura 1. ¿Quién les corta los dedos a las palomas? (2026)*

Los dinosaurios van a desaparecer (Figura 2) es una pintura acrílica sobre tela de 40 × 30 cm, (Zetina, 2026a). En su texto de artista, nos advierte que "la infancia se extingue, […] la burbuja de aparente simplicidad o inocencia que nos protegía del mundo exterior está condenada a disolverse" (Zetina, 2026, párr. 1). La obra puede leerse desde la figura del niño interior (Jung, 1959/1969), concepto cuyos antecedentes se relacionan con el arquetipo infantil de la psicología junguiana y con desarrollos posteriores de la psicoterapia y la literatura de autoexploración (Abrams, 1990; Jung, 1959/1969). En este marco, la figura funciona como una metáfora de los recuerdos, vulnerabilidades y posibilidades creativas de la infancia que persisten en la vida adulta.

Lo que queda debajo de la sábana es el cuerpo adulto y desprotegido, enfrentado a los restos de su propia historia. Citando a Abrams (1990), "El niño interior representa un potencial de renovación y crecimiento" (p. 35), por lo que podemos advertir, desde esta perspectiva, que la obra no se limita a representar la pérdida de la infancia: convierte la figura infantil en una posibilidad simbólica de renovación, esperanza y transformación.



*Figura 2. Los dinosaurios van a desaparecer (2026).*

## Conclusiones

Partiendo de la creación artística, acompañada de procesos complejos que van desde la observación del entorno, la introspección, el autoconocimiento, Zetina logra modificar y trascender su experiencia personal; a través de su propuesta, nos muestra no sólo una dimensión estética, sino también política, pues examina las ideas que se han construido alrededor de los conceptos de individuo y comunidad. Es un arte que se posiciona desde el cuerpo como herramienta para presentarse ante el mundo.

De este modo, el cuerpo deja de ser mera biología para convertirse en soporte de una batalla política: el lugar donde el poder inscribe sus leyes, pero también el territorio soberano en el cual, a través del arte y la vivencia libre del deseo, surge la posibilidad de la resistencia, la reparación y la emancipación.

Cuando se generan espacios de diálogo, el arte contribuye a fortalecer la conciencia colectiva, y a pesar de que puede no haber un cambio inmediato en las estructuras sociales, se abre paso a transformar la manera en la que las personas perciben la realidad y su entorno. Se trata de fortalecer vínculos comunitarios, escuchar a las voces silenciadas y crear nuevas narrativas frente a los discursos de poder.

## Referencias

Abrams, J. (Ed.). (1990). *Reclaiming the inner child.* Jeremy P. Tarcher.

Bauer, G. R., Hammond, R., Travers, R., Kaay, M., Hohenadel, K. M., & Boyce, M. (2009). *I don't think this is theoretical; this is our lives: How erasure impacts health care for transgender people.* Journal of the Association of Nurses in AIDS Care, 20(5), 348–361. https://doi.org/10.1016/j.jana.2009.07.004

Bordo, S. (1993). *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body.* University of California Press.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A.Muñoz, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).

Cortés, J. M. G. (1996). *El cuerpo mutilado: La angustia de muerte en el arte.* Dirección General de Museus i Belles Arts.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1975).

Ganado Kim, E. (1997). Transgresiones del cuerpo, en *Las transgresiones del cuerpo, Catálogo de exposición Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.* Instituto Nacional de Bellas Artes.

Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices.* SAGE Publications; Open University.

Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject.* University of Minnesota Press.

Jung, C. G. (1969). *The archetypes and the collective unconscious* (R. F. C. Hull, Trad.; 2.ª ed., Vol. 9, parte 1). Princeton University Press. (Trabajo original publicado en 1959).

Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo* (P. Mahler, Trad.). Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1992).

Lechedevirgen. (2026, junio). *¿Quién les corta los dedos a las palomas?* [Texto curatorial de exposición]. Casa Cuévano.

Preciado, P. B. (2020). *Testo yonqui.* Anagrama. (Trabajo original publicado en 2008).

Tatarkiewicz, W. (19757/2004). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Tecnos.

Warner, M. (1991). *Introduction: Fear of a queer planet.* Social Text, (29), 3–17.

https://doi.org/10.2307/466295

Zetina, Y. (2026a). *Los dinosaurios van a desaparecer* [Pintura acrílica sobre tela, 40 × 30 cm]. Colección del artista.

Zetina, Y. (2026b). *Los dinosaurios van a desaparecer* [Texto de artista no publicado].

Zetina, Y. (2026c). *¿Quién les corta los dedos a las palomas?* [Pintura acrílica sobre tela, [40 × 30 cm]. Colección del artista.