



**El maquillaje como herramienta de subjetivación en la escena, abordaje de la relación
entre el artista, el performer, el espectador y su mundo**

Paula Andrea Valencia Buitrago

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Artes

Tutor

Angela María Chaverra Brand, Doctor (PhD) en Artes

Lina María Villegas Hincapié, Doctor (PhD) en Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Artes

Medellín, Antioquia, Colombia

2025

Cita	(Valencia Buitrago, 2025)
Referencia	Valencia Buitrago, P.A. (2025). <i>El maquillaje como herramienta de subjetivación en la escena, abordaje de la relación entre el artista, el performer, el espectador y su mundo</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Artes, Cohorte V.

Grupo de Investigación Seleccione grupo de investigación UdeA (A-Z).

Seleccione centro de investigación UdeA (A-Z).

Seleccione biblioteca, CRAI o centro de documentación UdeA (A-Z)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: Gabriel Mario Vélez Salazar.

Jefe departamento: Ximena Alarcón Díaz.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Tabla de contenido

Resumen	8
Abstract	9
Introducción	10
Capítulo I: aprendiz y maestro	14
1.1 Panvabu	14
1.2 Carlos Caycedo	21
Capítulo II: el maquillaje y las artes.....	28
El maquillaje y el teatro	28
El maquillaje y el cine	47
El maquillaje y las artes visuales.....	56
Capítulo III: el maquillaje y la subjetividad.....	64
El maquillaje como herramienta de transformación	64
El rol político del maquillaje	72
El maquillaje y los juegos identitarios	80
Capítulo IV: el maquillaje y la creación.....	100
Creación 1: Mirada, sentidos en la piel	100
Creación 2: Sentir tanto dolor no tiene sentidos	112
Creación 3. Color, de la vida alegre	118
Reseña del labial	118
Experimentación como herramienta de creación	132

6 conclusiones 155

Referencias 160

Lista de figuras

Figura 1 Color, vida alegre	16
Figura 2 Deseo, seducción	18
Figura 3 Carlos Caycedo	20
Figura 4 Archivo personal de Carlos Caycedo	22
Figura 5 Flyer de la obra Vampiro	32
Figura 6 Boceto ave	34
Figura 7 Maquillaje ave	34
Figura 8 Boceto reptil	35
Figura 9 Maquillaje reptil	36
Figura 10 Boceto del lobo	37
Figura 11 Maquillaje del lobo	38
Figura 12 Proceso maquillaje de la piel	39
Figura 13 Puesta en escena de Vampiro	40
Figura 14 Nosferatu de Murnau	45
Figura 15 Vampyr de Dreyer	46
Figura 16 Nosferatu de Herzog	47
Figura 17 Drácula de Ford Coppola	48
Figura 18 Fotografía de Nick Knight	49
Figura 19 Proyecto Cultivarte	53
Figura 20 Rostro de La llorona	59
Figura 21 Maquillaje de la comparsa	59
Figura 22 Comparsa La llorona	61
Figura 23 Bocetos El Indecible	81

Figura 24 Paleta de colores Arcano 1	82
Figura 25 Bocetos Heimdall	83
Figura 26 Paleta de colores Arcano 2	84
Figura 27 Bocetos Severo	85
Figura 28 Paleta de color Arcano 3	86
Figura 29 Preparación de tela de látex	87
Figura 30 Proceso de pegado de los ojos en la piel	87
Figura 31 Detalle ojo Arcano 3	88
Figura 32 Detalle ojo Arcano 2	89
Figura 33 Detalle de maquillaje corporal	89
Figura 34 Maquillaje final de los arcanos	90
Figura 35 Performance Arcano 1	92
Figura 36 Experimentación con látex	98
Figura 37 Experimentación con cera o carne postiza	99
Figura 38 Experimentación con micropore	99
Figura 39 Acción, Sentir tanto dolor no tiene sentidos	100
Figura 40 Creación 2, video transiciones y miradas, sentidos en la piel	107
Figura 41 Maquillaje Geisha	112
Figura 42 Cleopatra y Puabi de Ur.	113
Figura 43 Elizabeth I	115
Figura 44 Publicidad del labial Guerlain	116
Figura 45 Labial con el dispositivo de Levy	117
Figura 46 Patente de Mason Jr.	117
Figura 47 Publicidad de labial Elizabeth Arden	118

Figura 48 Pinup de la Segunda Guerra Mundial	119
Figura 49 Rosie, La remachadora	120
Figura 50 Publicidad de Helena Rubinstein	121
Figura 51 Publicidad Hazel Bishop	122
Figura 52 Maquillaje gótico	123
Figura 53 Labial automático	124
Figura 54 Bija o achiote	125
Figura 55 Carmín de Cochinilla	126
Figura 56 Experimentaciones 1. El color de la vida alegre	127
Figura 57 Experimentaciones 2. El color de la vida alegre	128
Figura 58 Inicio, acción, Color de la vida alegre	133
Figura 59 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 1	134
Figura 60 Acción, Color, de la vida alegre, minuto 10	135
Figura 61 Acción, Color, de la vida alegre, minuto 20	136
Figura 62 Acción, Color, de la vida alegre, minuto 35	137
Figura 63 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 1	138
Figura 64 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 2	138
Figura 65 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 3	139
Figura 66 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 4	140
Figura 67 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 5	141
Figura 68 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 6	143

Resumen

El maquillaje ha sido una herramienta de transformación a lo largo de la historia, desempeñando roles estéticos y simbólicos. Esta tesis investiga cómo el maquillaje contribuye a la construcción de subjetividades, tanto ficticias como reales, y a su expresión en el arte. Se plantea que el maquillaje permite a los performers metamorfosearse, afectando la percepción del espectador y su relación con la representación. También se explora su uso como medio para examinar juegos identitarios, géneros y roles sociales. La metodología que se usará es mixta, combinando teoría, práctica y experimentación artística, dentro del modelo de investigación-creación. Se busca llenar un vacío sobre el impacto del maquillaje en transformaciones subjetivas en contextos no convencionales. Los capítulos de la investigación abordan motivaciones personales, aportes teóricos, la interrelación con las artes, y el análisis de procesos creativos en espacios cotidianos, evaluando las reacciones ante las transformaciones generadas por el maquillaje.

Palabras clave: artes, maquillaje, subjetividad, pedagogía, identidad

Abstract

Makeup has been a tool of transformation throughout history, playing aesthetic and symbolic roles. This thesis investigates how makeup contributes to the construction of subjectivities, both fictional and real, and its expression in art. It proposes that makeup allows performers to metamorphose, affecting the viewer's perception and their relationship with the representation. It also explores its use as a means to examine games, plays, genders, and social roles. The methodology is mixed, combining theory, practice, and artistic experimentation within the research-creation model. The thesis seeks to fill a gap regarding the impact of makeup on subjective transformations in unconventional contexts. The research chapters address personal motivations, theoretical contributions, the interrelationship with the arts, and the analysis of creative processes in everyday spaces, evaluating reactions to the transformations generated by makeup.

Keywords: arts, makeup, subjectivity, pedagogy, identity

Introducción

El maquillaje ha sido utilizado a lo largo de la historia como un medio de transformación en el teatro, el cine y la performance contemporánea. Desde los antiguos rituales egipcios hasta las complejas producciones cinematográficas actuales, su función ha sido tanto cosmética como simbólica. Sin embargo, su importancia trasciende la función de alterar la apariencia externa y se convierte en una herramienta crucial en la construcción de juegos identitarios, subjetividades, tanto ficticias como reales, y su expresión en las dinámicas personales y colectivas.

En esta tesis, se busca explorar cómo el maquillaje puede convertirse en un elemento clave en la construcción de mundos simbólicos que permiten a los individuos (artistas, performers, espectadores) entrar en una experiencia transformadora de subjetivación, conectando su interioridad con las narrativas externas de la escena. Además, se propone analizar cómo este proceso es un intercambio simbólico y estético que facilita una comunicación entre los cuerpos, sus roles y el espacio de la representación.

A partir de lo anterior, surgen interrogantes como: ¿De qué manera el maquillaje interfiere en los procesos de metamorfosis y proyección de subjetividades en el cuerpo, transformando la percepción del espectador?, ¿Cómo puede el maquillaje modificar la relación del espectador con el performer y el mundo representado? Además, uno de los principales cuestionamientos es la función del maquillaje como herramienta de subjetivación. ¿De qué manera el maquillaje puede influir en la construcción y transformación de la subjetividad de una persona? ¿Cómo esta técnica, tradicionalmente asociada con la belleza y la apariencia, puede ser utilizada como un medio para explorar prácticas de géneros, roles sociales y psicológicos?

¿Cómo es posible que, a través del maquillaje, la artista, el actor, la persona, el performer y el espectador puedan metaforizar la subjetividad de su mundo, al entrar en contacto con la escena?

Estas cuestiones plantean una reflexión profunda sobre el papel del maquillaje no solo como una técnica cosmética, sino como una herramienta que construye, representa y transita subjetividades, emociones y procesos internos en el ámbito de las artes performáticas y plásticas. La manera en que el maquillaje articula y se entrelaza con la performance ofrece un campo fértil para explorar la relación entre el cuerpo, el espacio y la percepción, tanto del ejecutante como del espectador.

El propósito central de esta investigación es reactivar la creación artística a través de la práctica del maquillaje, entendiendo esta disciplina como un campo en el que se entrelazan la subjetividad personal, el contexto educativo y los procesos creativos. Como docente, la subjetivación (término que plantea Deleuze) debe conjugarse con la de los actores/actrices, con la de otros artistas plásticos, y con la de los espectadores, lo que genera un constante intercambio que, en mi caso, buscaba reorientar hacia un trabajo más personal, centrado en mi propia mirada sobre el arte, las realidades y las ficciones.

Aunque el maquillaje ha sido ampliamente analizado en términos de su impacto en el cine y el teatro, poco se ha investigado sobre su capacidad para generar transformaciones subjetivas tanto en el performer como en el espectador dentro de espacios no convencionales o intermedios. Esta investigación intenta llenar este vacío, explorando cómo el maquillaje puede transformar la subjetividad en una escena performática y cómo el espectador se ve involucrado en este proceso de metamorfosis. Asimismo, se busca ofrecer una nueva lectura de la relación entre la técnica, la emoción y el teatro, específicamente por el rol fundamental que tiene el maquillaje en la construcción de personajes y la performance como un lugar de construcciones

de otredades. En la medida en que el maquillaje no solo crea una alteración del cuerpo, sino que también actúa como una plataforma para la subjetividad, el deseo desde lo que plantea el psicoanálisis y luego Deleuze y la liberación de los límites impuestos por la cultura visual.¹

La metodología propuesta es de carácter mixto, integrando la investigación teórica, práctica y creativa, combinando los enfoques de la reflexión crítica y la experimentación artística. Se emplea un modelo de investigación-creación en el que la teoría y la práctica se interrelacionan y nutren mutuamente. Este enfoque se enmarca dentro de los planteamientos de la investigación-creación, un modelo metodológico que ha sido ampliamente desarrollado en las últimas décadas como respuesta a la necesidad de abordar procesos artísticos que no se ajustan a los esquemas tradicionales de investigación científica. Según Borgdorff (2010), este tipo de investigación reconoce al arte como un modo específico de conocimiento y propone que la práctica artística no solo es objeto de estudio, sino también medio para generar conocimiento.

Por su parte, Gutiérrez (2017) resalta que la investigación-creación permite una articulación entre la subjetividad del artista, la experiencia corporal y la reflexión crítica, siendo especialmente relevante en contextos performáticos. Así, este enfoque posibilita un diálogo constante entre la acción y la teoría, permitiendo que el conocimiento emerja de la propia práctica escénica.

En el campo específico de las artes vivas y la performance, Nelson (2013) plantea el modelo de práctica como investigación como una forma legítima de producción de conocimiento, donde el cuerpo, la acción y la experiencia se convierten en herramientas epistemológicas clave. De este modo, la presente investigación se sustenta en un enfoque

¹ Esta referencia fue tomada de Ángela Chaverra.

metodológico que entiende el acto creativo como lugar de pensamiento, y que posiciona al cuerpo del performer como espacio de investigación y archivo de saberes (Lepecki, 2009). Es relevante aclarar que se realizó una búsqueda en diversos repositorios institucionales y no se hallaron trabajos enfocados en el maquillaje. En esta línea se encuentran trabajos sobre el tatuaje, en relación con la identidad y el maquillaje, pero ninguna lo despliega como tema central.

Este trabajo se desarrolló en cuatro capítulos que se entretrejen como una colcha de retazos², donde cada fragmento conserva su textura, su tono, su historia, pero juntos configuran un mismo cuerpo simbólico: el maquillaje como herramienta de subjetivación. En cada retazo, el maquillaje actúa como hilo que cose lo íntimo y lo social, lo visible y lo oculto, lo cotidiano y lo artístico. En el primer capítulo se exponen las motivaciones personales, artísticas y profesionales para llevar a cabo la investigación. El segundo desarrolla los aportes de Carlos Caycedo, en el tercero se establece la interrelación entre el maquillaje y las artes. El cuarto explora el maquillaje y la subjetividad. Por último, el quinto capítulo se centra en el maquillaje y la pedagogía, allí se presenta el análisis del proceso creativo, donde se realizan experimentos en los cuales se crea maquillaje en contextos no convencionales, buscando intervenir el espacio cotidiano (por ejemplo, en el hogar, la ciudad o espacios públicos) para evaluar las reacciones tanto del performer como del espectador ante las transformaciones que el maquillaje provoca en el cuerpo.

² Esta metáfora es empleada por múltiples autores (Isaza et al., 2022; Haraway 2019) alude a la comprensión de la experiencia humana como múltiples procesos no lineales sino rizomáticos (Deleuze & Guattari, 2020): fragmentos, recuerdos y vivencias que se cosen para configurar una subjetividad en constante construcción.

Capítulo I: aprendiz y maestro

Este capítulo representa la piedra angular de este trabajo de investigación-creación, sienta bases para mi exploración del maquillaje como una práctica artística transformadora y su profundo impacto en la subjetividad, la identidad y la expresión creativa. Comienza con una reflexión personal sobre mis motivaciones para emprender este viaje de investigación-creación, reconectando con mis raíces artísticas mientras equilibrio mis roles como educadora y artista. Además, presento la influencia fundamental de Carlos Caycedo cuya maestría técnica y enfoque apasionado hacia el arte del maquillaje me inspiraron a fortalecer mi potencial como artista profesional. Su guía no sólo moldeó mi práctica, sino que también reforzó mi creencia en la posibilidad de armonizar el rigor profesional con la libertad creativa, haciendo de este capítulo un punto de partida adecuado para contextualizar las dimensiones personales y profesionales de mi trabajo.

1.1 Panvabu

En este apartado expongo las motivaciones para la realización de este trabajo, en el que pude retomar mi propio camino creativo, recuperar mi capacidad de crear para explorar nuevas formas de expresión que respondieron a mis inquietudes y preguntas. En este sentido, busco no solo producir obras, sino también generar posibles respuestas acerca de la subjetividad, la materialidad de los universos artísticos y las distintas maneras de habitar el arte.

Al momento de presentarme a la Maestría en Artes, una de las primeras reflexiones que surgió fue: tengo la posibilidad de volver a crear, de dedicarme el tiempo necesario para crecer como artista. Con mi rol actual como docente y asesora, el trabajo a menudo se orienta hacia el acompañamiento de otros: enseñar, asesorar, guiar, y aportar mis conocimientos plásticos.

Aunque esta faceta docente es enormemente gratificante, mi propia práctica artística, se ha visto relegada por la intensidad del trabajo pedagógico. La posibilidad de retomar el desafío de ser artista en mi propio sentido, de crear por y para mí misma, me resultó sumamente seductora.

El primer reto, como suele suceder en cualquier proceso de investigación, fue la formulación de una pregunta de investigación, este proceso no fue sencillo ni lineal. Durante un tiempo consideré la idea de investigar el maquillaje étnico en las tribus nativas, un tema que me apasiona profundamente y que implicaba explorar los rituales, las técnicas ancestrales de preparación de pigmentos, y la aplicación de estos como una forma de arte profundamente ligada a la identidad cultural. Sin embargo, me encontré con dificultades logísticas y éticas, especialmente al intentar encontrar la manera de conectar con las comunidades para comprender a fondo sus prácticas y retribuir el conocimiento que me brindarían. Aunque mi respeto por estas tradiciones es inmenso, me di cuenta de que no tengo las herramientas pedagógicas ni antropológicas para asumir esta línea de investigación, por lo que decidí abandonarla.

Fue entonces cuando, durante una clase de reflexión sobre las vecindades, un ejercicio para explorar el lugar que ocupamos como individuos, profesionales y seres humanos, encontré la clave. Comprendí que la misma práctica a la que me dedicaba profesionalmente, aquella que había asumido con responsabilidad y compromiso, también había relegado mi ser artístico. Mi trabajo como docente y asesora había comenzado a ocupar todo mi tiempo y energía, y mi práctica artística, tan esencial para mi ser, necesitaba ser retomada. Fue ahí cuando tomé la decisión de afrontar este reto como un paso necesario en mi crecimiento como artista, sin perder de vista la relevancia de mi rol como docente.

Así, la elección del maquillaje como tema central de mi investigación-creación fue un retorno a mis raíces artísticas. Esta práctica, que constituye una de las áreas en las que hoy me

desempeño como docente, es para mí una herramienta transformadora, tanto de la subjetividad individual como colectiva. A través de la transformación, la deformación y la resignificación que permite su materialidad, el maquillaje me ha acompañado a lo largo de mi carrera como medio para explorar mis procesos de subjetivación y la de otros. Con esta tesis, propongo un retorno a esa práctica esencial, actualizándola, con el objetivo de continuar transformando y, a través de ello, seguir haciéndome y haciendo a otros diferentes.

Este camino de reactivación implicó un desafío técnico y conceptual. En cada uno de los proyectos que desarrollé, asumí mi rol de artista plástica, lo que me permitió aproximarme al maquillaje desde una perspectiva más profunda y compleja, más allá de lo puramente técnico. Me planteé un rango más alto en términos de calidad técnica, estética y ética, tanto en la creación como en la representación y performatividad de mis obras. Así, logré articular una propuesta más robusta como artista y obtuve herramientas valiosas para mi labor docente. Mi práctica artística, ahora renovada, fortaleció mi capacidad de enseñanza, ofreciendo a mis estudiantes un acercamiento más crítico, profundo y experimentado al maquillaje y sus posibilidades.

En paralelo, el proceso reflexivo sobre la estructura y enfoque de la maestría también jugó un papel fundamental. Cuestioné la organización de sus materias y la metodología de investigación-creación, ponderando si sería más efectivo abordar el proceso de creación primero, y luego la investigación, o si el orden establecido era el más adecuado. Las dinámicas propias de la maestría, los enfoques pedagógicos y los discursos que circulan en este espacio se constituyen, de alguna manera, en parte de mi propuesta creativa y crítica. En este sentido, la maestría misma y sus estructuras se convierten en un objeto de análisis y reflexión en el contexto de esta investigación.

Desde mi experiencia me surge la reflexión sobre los diversos roles y la subjetividad que intervienen en la creación artística a través del maquillaje. Este, en muchos casos, se convierte en una suerte de máscara que posibilita materializar tanto el ser interno como las intenciones de quien lo usa. A través del maquillaje, se genera una confianza que permite a la persona integrar su rol dentro de la escena de manera plena, sin el temor a los juicios sociales o a las presiones externas, y liberado incluso de las convenciones asociadas al formato artístico en el que se presenta. Parece que, al ponerse esta máscara, el sujeto puede expresar y proyectar su experiencia simbólica y estética del mundo, conjugada con su identidad y vivencias personales.

Por lo tanto, resulta crucial reconsiderar el maquillaje desde una nueva perspectiva, viéndolo no solo como una técnica cosmética, sino como un lenguaje potencial que facilita la construcción y producción de conocimiento. Este lenguaje no solo permite la creación de experiencias, sino que se convierte en un medio para explorar y dar forma a diversas subjetividades.

Figura 1 Color, vida alegre



Más allá de su función técnica, el maquillaje desempeña un papel crucial en la creación de una "subjetividad escénica" que se construye no sólo a través de los actos performáticos, sino también a través de la interacción entre los cuerpos transformados y la mirada del espectador. Este proceso de construcción de la subjetividad no es únicamente una cuestión cosmética sino también una de poder, ya que quienes tienen control sobre el maquillaje también tienen control sobre las "identidades" que buscan ser representadas.

Desde que era niña, el maquillaje siempre fue una de mis grandes pasiones. Recuerdo que, en esos años, la respuesta común que recibía de los adultos era que el maquillaje era algo reservado para mujeres mayores. A medida que fui creciendo, me fui convirtiendo, naturalmente, en una mujer más adulta, pero aún parecía estar en un rango de edad en el que, para algunos, no correspondía el uso de maquillaje. Sin embargo, con el tiempo, las críticas cambiaron: ya no se

trataba tanto de la edad, sino de la forma en que lo hacía, de los productos que elegía y de las decisiones que tomaba.

Desde siempre, sentí que la artista había estado presente en mí. Tenía una predilección por los colores intensos, vibrantes y luminosos, y toda la gama de sus tonalidades. Curiosamente, el lugar que más me gustaba maquillar en mi rostro eran mis labios. No era casualidad ver mi boca adornada con rojos, fucsias, naranjas y rosas, ni mucho menos mis manos, que lucían estos colores en las uñas, ya que me era casi imposible decidirme por uno solo. Este gusto por los colores vivos no pasó desapercibido, y las reacciones de los adultos a menudo hacían referencia a lo que llamaban "una mujer de la vida alegre". Al principio, no entendía completamente lo que querían decir. Quizás por la admiración que sentía por mi madre, mi abuela y mis tías, a quienes veía tan llenas de vitalidad y alegría, asociaba ese comentario con algo positivo. ¡Quién no querría ser feliz! Fue mucho después que comprendí el verdadero trasfondo de esa expresión.

Sin embargo, el que me asociaran con esa imagen de "mujer de la vida alegre" no cambió el hecho de que para mí el maquillaje era mucho más que un simple adorno. Era un medio de expresión, una forma de comunicar mis estados de ánimo, mis gustos y mis deseos. A lo largo del tiempo, el maquillaje pasó de ser una herramienta personal de autodefinición a un acto con un significado más profundo. No obstante, cuando el maquillaje se transformó en una obligación en mi vida laboral, comenzó a perder todo su encanto. La rutina de aplicarlo se volvió mecánica, y la dinámica que había disfrutado tanto desapareció por completo.

Figura 2 Deseo, seducción

Con el paso de los años, mi relación con el maquillaje cambió de dirección. El interés por las transformaciones que se podían lograr con los colores y las texturas no desapareció, pero ya no era tanto sobre mi propio rostro. Empecé a ver el maquillaje como un dispositivo para expresar mis sentimientos hacia los demás, un medio para hacer que otros se sintieran bien consigo mismos. El enfoque dejó de ser sobre lo que yo quería proyectar y pasó a centrarse en resaltar la belleza única de los demás. Mi lugar de preferencia pasó de ponerme a mí misma cómo me quisiera ver, a ofrecer esta posibilidad a mis seres queridos. Lo importante ya

no era solo mi imagen, sino la forma en que el maquillaje podía hacer que el otro se sintiera hermoso, reflejando sus propias facciones de la mejor manera posible. Este cambio de perspectiva marcó un punto de inflexión en mi vida profesional, y hoy en día es un camino que he recorrido con dedicación, enfocándome en transformar no solo la apariencia, sino también la confianza y el bienestar de quienes se ponen en mis manos.

1.2 Carlos Caycedo

A mi amigo, maestro y mentor...

La inclusión de la voz del maestro Carlos Caycedo no busca desplazar mi propia perspectiva, sino reconocer los orígenes y las influencias que han nutrido mi manera de comprender el maquillaje como práctica artística y humana. Su presencia constituye un homenaje a la figura del maestro, entendida como raíz y acompañamiento que posibilitan nuevas miradas. En este sentido, su pensamiento y experiencia se integran como un complemento que ilumina mi recorrido.

Hubo un encuentro del azar... o quizás del destino.

¿Pero el destino de quién? ¿El tuyo o el mío?

Durante mucho tiempo he querido creer que soy la dueña de mi historia, la escritora de mis propios pasos... pero como toda moneda, la vida también tiene dos caras. Y esta es la mía.

Siempre he sido meticulosa, en constante búsqueda de hacer las cosas bien. Manejar el tiempo con asertividad se volvió una prioridad desde que decidí emprender un nuevo camino: iniciar el pregrado en artes plásticas. Comenzar este viaje como una mujer adulta, compartiendo el aula con jóvenes, muchos incluso menores de edad, supuso activar mi sistema de adaptación al 1000%. No solo eran diferentes sus tiempos, también sus formas de aprender, de vivir, de sentir.

Una tarde, hacia el final del semestre, me vi obligada a adaptarme nuevamente. Para presentar un parcial, debía seguir el ritmo de mi compañera de equipo, una joven de tan solo 18 años con una vida vibrante y entregada al mundo de las artes escénicas. Combinaba su carrera en artes plásticas con una de sus grandes pasiones: el teatro. Y fue así como terminé acompañándola a uno de sus ensayos, sin imaginar que esa tarde marcaría un punto de inflexión en mi vida.

Allí, entre luces, el escenario y voces que se entrelazaban con personajes ficticios, conocí a sus compañeros de elenco y a la directora del grupo. Ella, al notar mi presencia, asumió que había ido a audicionar para formar parte del semillero de la corporación. Le expliqué que solo estaba allí para cumplir con una tarea académica, pero su curiosidad aumentó al saber que me estaba formando como artista plástica. Fue entonces cuando me propuso apoyar al grupo desde otro lugar: el del arte técnico, poniendo en práctica conocimientos en maquillaje escénico, vestuario, escenografía y utilería. Acepté, sin saber que ese “sí” abriría una puerta mucho más grande de lo que imaginaba.

Cinco sillas a mi derecha, una voz resonó firme y decidida:

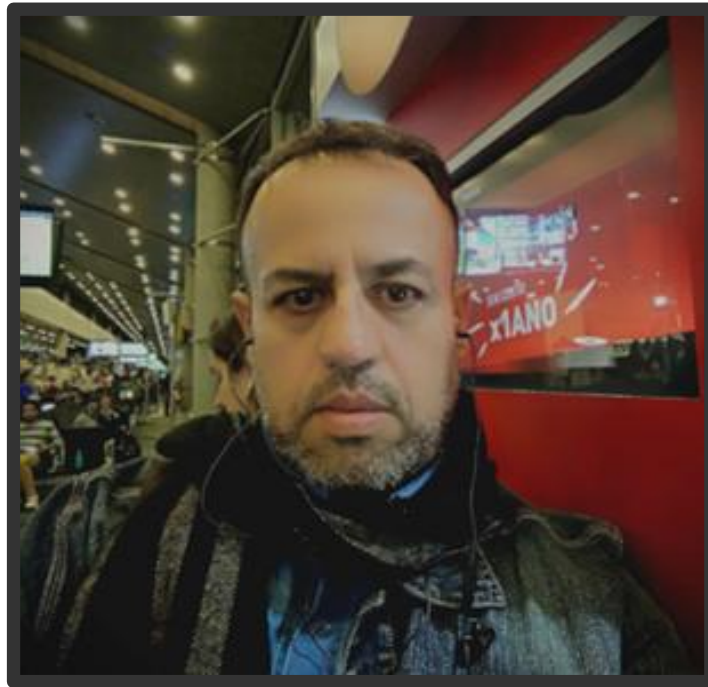
—¡Muchacha, venga para acá!

Es usted quien me va a cubrir mientras viajo.

¡Oh, sorpresa!... ¿O destino?

Esa voz pertenecía a Carlos Caycedo, maquillador de la obra y, para mi asombro, también docente de maquillaje en la Facultad. Fue en ese momento que comenzó un recorrido entrañable por el conocimiento y la experiencia, una cadena de eventos afortunados que trazaron un nuevo rumbo en mi vida. Ese camino me condujo hasta este preciso momento... pero, sobre todo, me permitió conocer y compartir con una de las personas que más admiro en el ámbito del maquillaje y el arte.

Figura 3 Carlos Caycedo



Nota. Egresado del programa de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, con la investigación titulada Caracterización de personajes artísticos y sociales a través del maquillaje.

Fue su expresión estética, su dominio técnico, pero sobre todo su pasión y entrega por esta labor, lo que me llevó a seguirle, apreciarle y admirarle profundamente. Gracias por dejar huella, por ser guía, inspiración, y ahora también amigo.

El arte, cuando se vive con pasión y se comparte con generosidad, se convierte en legado. Por eso hoy quiero exaltar la trayectoria del maestro Carlos Caycedo, un artista integral cuya obra se ha tejido con talento, sensibilidad y un compromiso inquebrantable con la formación y la creación escénica.

Carlos Caycedo es, ante todo, un formador de sensibilidades, un guía en el camino artístico de cientos de estudiantes que han encontrado en sus clases no solo técnicas y saberes, sino también inspiración. Su labor docente ha marcado profundamente el panorama educativo de

las artes escénicas en la ciudad. En la Universidad de Antioquia, ha desarrollado una destacada carrera como docente del Departamento de Artes Escénicas. Allí ha impartido cursos como Técnicas Escénicas Complementarias y el Taller de Maquillaje Artístico, dirigidos a estudiantes de teatro, danza y artes plásticas, demostrando una notable capacidad para integrar lo técnico con lo expresivo y lo pedagógico con lo estético.

Su influencia también ha llegado a la Universidad Pontificia Bolivariana, donde ha sido docente en la Facultad de Diseño de Vestuario, aportando su mirada escénica al área de Estilismo para Puesta en Escena. Así mismo, en la Institución Universitaria Colegio Mayor de Antioquia, ha orientado cátedras en maquillaje artístico, máscaras y efectos especiales, y en el Instituto de Artes IDEARTES, compartió su conocimiento en maquillaje para fotografía.

Su rol como asesor y coordinador artístico ha sido clave en proyectos formativos y de producción cultural. En la Universidad de Antioquia, ha liderado procesos de maquillaje teatral para los cursos de actuación en teatro y danza. Como parte de la Corporación Ateneo Porfirio Barba Jacob, fue asistente de coordinación en programas de formación artística para la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín entre 2012 y 2014, además de asesor y diseñador de maquillaje y vestuario en múltiples eventos culturales y comerciales.

En el ámbito de la producción escénica, Carlos Caycedo ha sido asesor y productor general de maquillaje y vestuario en montajes musicales como María de Buenos Aires y María Varilla, y asistente de plástica escénica en obras como Telaraña y Emisiones de Medianoche. Ha participado también en eventos como Los Cuatro Elementos (Isagén) y el Internacional Footwear and Leathers Show (Mesacé), llevando su arte más allá de los escenarios convencionales.

Como actor, ha sido parte activa de agrupaciones como la Corporación Deambulantes, con obras como Lo que la lluvia no borró y Tribuna Capuleto, y de la Corporación Cultural

Teatriados, participando en la obra *El Claustro*. Durante casi una década, dio vida a personajes en los eventos culturales del Pueblo de Tutucán de COMFAMA y actuó en producciones televisivas como *Lady, la vendedora de rosas* (RCN) y *Escobar, el patrón del mal* (Caracol). Su trayectoria también abarca clásicos del teatro como *El sueño de una noche de verano*, *Yerma*, *Bodas de sangre* y *Hamlet*.

Su experiencia en maquillaje es vasta y versátil, abarcando teatro, televisión, fotografía y eventos especiales. Ha trabajado en montajes como *La trágica historia del Doctor Fausto*, *Equus* y *Antígona - El péndulo del mundo*, siempre con una mirada que va más allá de lo estético, explorando emociones, subjetividades y narrativas visuales.

Figura 4 Archivo personal de Carlos Caycedo



Carlos Caycedo ha dicho que el arte ha sido su forma de comunicarse desde la infancia, y que el maquillaje, en particular, se convirtió en la vía perfecta para canalizar su creatividad. Para él, maquillar es transformar, contar historias y dar vida a mundos imaginados. Esa visión ha traspasado generaciones de estudiantes que hoy ven en él no solo a un maestro, sino a un referente de sensibilidad artística, rigor técnico y amor por el oficio.

En su recorrido, también encontró en el maquillaje una plataforma ideal para mezclar lo técnico con lo artístico. El dominio de las técnicas, junto con la libertad de expresión creativa, le ha permitido desarrollar un enfoque único que no solo se limita a embellecer, sino a transformar la percepción de la persona, a comunicar un mensaje que trascienda lo superficial. Como él mismo lo expresa, en una conversación:

Con el tiempo, descubrí que el maquillaje es mucho más que una técnica; es una forma de ver el mundo, de interpretarlo y de plasmar esa visión en la piel. En definitiva, el maquillaje se convirtió en mi medio más personal de creación, al principio, fue para mí una curiosidad, una técnica que me fascinaba pero que no sabía en qué contexto podía aplicarla plenamente. Fue en la universidad donde entendí que el maquillaje podía ir más allá de la simple apariencia.

En mi formación académica, el maquillaje pasó a ser una herramienta crucial para la actuación, una forma de caracterización que podía enriquecer el trabajo actoral y dar profundidad a los personajes. La posibilidad de transformar completamente a un personaje, no solo a nivel físico, sino también psicológico, me abrió un nuevo horizonte creativo. El maquillaje no solo me permitía embellecer o alterar la apariencia, sino que se convirtió en una herramienta fundamental para la creación artística y la investigación teatral. Desde ese momento, entendí que el maquillaje

sería una parte integral de mi carrera, no solo como un oficio, sino como una disciplina artística que requería conocimiento y reflexión.

Con cada experiencia, tanto en el ámbito académico como profesional, el maquillaje se fue consolidando como una parte esencial de mi identidad artística. Hoy, mirando hacia atrás, puedo decir que el maquillaje no solo marcó mi entrada en el mundo de las artes escénicas, sino que también me ha permitido conectarme más profundamente con mi propia creatividad y con las personas que tengo el privilegio de maquillar. El maquillaje, en mi vida, ha sido mucho más que una técnica; es una forma de ver, de sentir y de crear. Y, al mismo tiempo, es una puerta abierta a un mundo lleno de posibilidades, donde la creatividad no tiene límites y la transformación es infinita.

Capítulo II: el maquillaje y las artes

Este capítulo explora la intersección entre el maquillaje y algunas formas de las artes, enfocándose en su evolución histórica, funciones simbólicas y capacidad transformadora en estos contextos. Se divide en tres secciones: el maquillaje en el teatro, el cine y las artes visuales. Estas categorías fueron seleccionadas porque representan los ámbitos donde el maquillaje ha desempeñado un papel central a lo largo de la historia, desde allí es posible destacar su versatilidad. Así, se resaltan matices únicos, por ejemplo, en el teatro se enfatiza su origen ritualístico y disruptivo en espacios no convencionales; en el cine, su rol en la creación de monstruosidades simbólicas y narrativas visuales; y en las artes visuales, su uso como lienzo para explorar distorsiones identitarias y su potencial subversivo para deconstruir géneros y emociones reprimidas. Con lo anterior, se demuestra que el maquillaje es un agente simbólico que invita a replantear diversos aspectos humanos en cada manifestación artística.

El maquillaje y el teatro

En las tradiciones teatrales clásicas, como el teatro griego o el teatro oriental, el maquillaje tenía un propósito claro y esencial: crear una distinción entre los personajes y el mundo real. En el teatro griego, los actores utilizaban máscaras grandes, pintadas con colores y símbolos específicos, que no solo cubrían el rostro, sino que también amplificaban las expresiones faciales para que pudieran ser vistas desde las altas gradas del teatro. Estas máscaras permitían que los personajes se transformaran en arquetipos, figuras mitológicas o dioses, marcando una clara separación entre el actor y el personaje representado. El maquillaje, al modificar la apariencia del rostro, permitía al actor trascender su propia subjetividad y sumergirse en una nueva realidad, destacando los aspectos emocionales y simbólicos del rol.

En sus primeras manifestaciones, el maquillaje teatral estaba íntimamente ligado a lo ritualístico y a lo simbólico. Más que un simple recurso estético, constituía una prolongación del lenguaje escénico, un código visual cargado de significados. En diversas culturas antiguas, los rostros maquillados o cubiertos con máscaras no pretendían representar a individuos específicos, sino que encarnaban arquetipos universales: divinidades, héroes, villanos, espíritus o fuerzas de la naturaleza. Las máscaras luminosas y perfectas, usadas en ceremonias religiosas o dramas sagrados, evocaban la pureza, la perfección y la divinidad, mientras que aquellas de formas exageradas o grotescas acentuaban la naturaleza trágica, cómica o monstruosa de ciertos personajes. Estas imágenes visuales facilitaban al público la identificación inmediata de la función y esencia del papel representado.

En el teatro japonés, como el Noh o el Kabuki, el maquillaje desempeña un papel igualmente esencial en la construcción de la identidad del personaje. En el teatro Noh, las máscaras utilizadas por los actores se consideran elementos que contienen el espíritu del personaje, y el maquillaje actúa en consonancia con la máscara, de modo que el actor no solo simula un personaje, sino que lo encarna en un nivel espiritual. El maquillaje de Noh es minimalista, pero está cuidadosamente diseñado para indicar el estatus, el género, la edad y las emociones de los personajes. En el Kabuki el maquillaje es mucho más vibrante y exagerado, los actores utilizan el kumadori, un tipo de maquillaje que destaca las líneas del rostro y el cuerpo para crear personajes sobrehumanos, como héroes o villanos, reforzando la idea de que la performance no solo es un acto de actuación, sino una transformación visual y simbólica profunda. Aquí, el maquillaje tiene una función más que cosmética: se convierte en una herramienta para expresar la esencia misma del personaje, llevando al público a una experiencia visual y emocional intensa.

El Kabuki, una de las formas más icónicas del teatro japonés, utiliza el maquillaje para señalar las características emocionales, sociales y espirituales de los personajes. Los actores, conocidos como onnagata (que interpretan roles femeninos) y kumadori (personajes con rasgos exagerados, como los héroes o villanos), emplean maquillaje altamente estilizado para intensificar sus identidades escénicas. En este caso, el maquillaje no solo transforma la apariencia física del actor, sino que también transmite la naturaleza moral y emocional del personaje, como el uso de líneas rojas para indicar personajes de carácter positivo o la aplicación de colores oscuros y sombríos para los villanos. De este modo, el maquillaje se convierte en un elemento que refuerza el entendimiento colectivo sobre la moralidad y las jerarquías sociales representadas en el escenario (Stop by Ramen, 2025).

En el teatro Noh los actores utilizan máscaras rígidas en lugar de maquillaje directo pero ambos procedimientos buscan crear una máscara psicológica: los rasgos inexpresivos de las máscaras Noh, combinados con el maquillaje sutil de cejas y labios, permiten que la expresividad corporal y la voz carguen el peso de la emoción oculta (Keene, 1990). En la Ópera de Pekín, el rostro se pinta con patrones geométricos y colores saturados que no solo identifican roles (héroe, villano, anciano, monarca), sino que inscriben en la piel las jerarquías sociales y los *archétypes* emocionales de la mitología china (Zhu, 2008). Cada color (rojo, blanco, negro, verde) connota un carácter moral y psicológico, y la combinación de líneas revela la historia interna del personaje antes de que pronuncie una sola palabra.

En la antigua Grecia, las máscaras de los actores eran a menudo exageradas, reflejando las emociones extremas de los personajes (como la ira, la tristeza o la alegría), lo que ayudaba a enfatizar la importancia dramática de los roles. El maquillaje tenía una función performática, sobre todo en el teatro, los actores griegos utilizaban máscaras descomunales para representar las

características de los personajes que interpretaban. Estas máscaras reflejaban las emociones y a través de su exageración, ayudaban a los espectadores a identificar de manera inmediata los arquetipos que estaban siendo representados: dioses, héroes o villanos. La máscara, por tanto, se convertía en una extensión del cuerpo del actor, una herramienta para expresar la subjetividad del personaje de manera visual.

Durante la Edad Media, el uso del maquillaje en las artes performáticas fue menos prominente, dado el contexto religioso y la creciente influencia del cristianismo, que asociaba el maquillaje con la vanidad y el pecado. Sin embargo, el teatro medieval y la danza, especialmente en las representaciones de misterios y milagros, utilizaban elementos visuales como los colores de las vestimentas y las máscaras para diferenciar a los personajes. El maquillaje, en este período, era una extensión de la vestimenta y no tanto una transformación del rostro, sino una ampliación de las ideas simbólicas ya expresadas en los atuendos.

El Renacimiento, sin embargo, marcó un renacer del interés por las artes visuales y teatrales. El uso de la pintura facial, las pelucas y las máscaras volvió a cobrar importancia, especialmente en las cortes de Europa. En Italia, el teatro renacentista, como en las comedias de Comedia del arte, hacía uso de máscaras caracterizadas para delinear claramente los rasgos y comportamientos de los personajes. A diferencia de la rígida convención de la antigua Grecia, las máscaras del Renacimiento permitían una mayor flexibilidad en la interpretación, y los actores se apropiaban de ellas para desarrollar las personalidades y los gestos de los personajes (Sierra, 2014).

Con el advenimiento del Barroco, el teatro europeo experimentó una transformación significativa, no solo en sus contenidos, sino también en las técnicas de interpretación. El maquillaje se transformó en una herramienta fundamental para representar los contrastes

emocionales y las pasiones humanas. En el siglo XVIII, el uso de maquillaje en la ópera y el teatro se extendió ampliamente, con actores y cantantes de ópera utilizando pintura facial, pelucas y otros adornos para potenciar la percepción visual de sus personajes.

Un ejemplo relevante de este fenómeno es el teatro francés de la época, que destacó por su énfasis en la transformación del cuerpo como un medio para expresar lo irracional y lo emocional. Los actores de la ópera y el teatro barroco comenzaron a usar capas de pintura para enfatizar sus emociones, haciendo uso de tonos brillantes y de contrastes fuertes que reflejaban el dinamismo de las pasiones humanas (Sierra, 2014).

En el siglo XX, el maquillaje se consolidó como una de las herramientas fundamentales en el desarrollo del teatro moderno y contemporáneo, así como en otras formas de performance. El teatro de vanguardia de la década de 1920, el teatro del absurdo y el teatro físico, entre otros, se beneficiaron enormemente del uso del maquillaje para crear personajes radicalmente distintos, despojados de las limitaciones de la representación tradicional del cuerpo humano. El maquillaje dejó de ser una simple transformación cosmética para convertirse en un medio para explorar lo psicológico y lo metafísico, facilitando la representación de lo surreal y lo fantástico (Workshop Experience, 2017).

El maquillaje en el teatro contemporáneo, influenciado por corrientes filosóficas como el existencialismo o el posestructuralismo, también comenzó a cuestionar la noción de identidad fija. La artista Marlene Dietrich, desafió las normas de género a través de un uso audaz del maquillaje, que transformaba su rostro de manera que su identidad fluctuaba entre lo masculino y lo femenino, creando una metáfora de la fluidez y la performatividad de la identidad (Gallart & Mir, 2021).

Fischer-Lichte (2013) plantea que en el teatro contemporáneo el cuerpo se convierte en un lugar de acontecimiento, en el que se cruzan sentidos, emociones e ideologías. En este marco, el maquillaje no es una superficie decorativa, sino un campo de inscripción simbólica. El rostro maquillado se convierte en un texto vivo, que narra, oculta, transforma y revela. En este sentido, “el cuerpo del actor en escena se convierte en el medio principal a través del cual se genera significado en el performance”.

En el universo de las artes escénicas el rostro como parte más visible, expresiva y culturalmente cargada del cuerpo se ha convertido en un campo simbólico de disputa. A través del maquillaje, este espacio íntimo y público al mismo tiempo se transforma en una superficie de negociación, donde se proyectan y confrontan discursos sobre juegos identitarios el género, la raza, la clase y la normatividad social.

En el teatro, el maquillaje no solo cumple una función de transformación superficial, sino que se convierte en una poderosa herramienta simbólica y política. A través de su uso, los artistas no solo crean personajes, sino que exploran, cuestionan y subvierten ideas sobre el género, la belleza y el poder. En el caso de monstruos, héroes o villanos, el maquillaje materializa lo intangible, dotando al personaje de una presencia física que resonará con la psicología interna que se busca transmitir. En producciones de Shakespeare, por ejemplo, el maquillaje permitía distinguir estados de ánimo o posiciones sociales; en el teatro contemporáneo, se usa para definir la psique de un personaje de forma simbólica y abstracta. La historia del maquillaje en el teatro es un relato fascinante que revela la progresiva evolución de técnicas y materiales y su profundo impacto en la manera en que se construye la representación escénica a lo largo del tiempo.

En el circo, y particularmente en el personaje del payaso o clown, el maquillaje es usado para crear una representación exagerada que refleja tanto lo cómico como lo grotesco.

Tradicionalmente, los payasos utilizan el maquillaje de manera extrema para resaltar ciertas características faciales, como los ojos, la nariz y la boca, con el fin de crear una imagen fácilmente reconocible y comprensible para el público. Los colores brillantes como el rojo para la nariz y los labios, y los tonos blancos y negros para las sombras y las cejas, no solo buscan la exageración visual, sino que también tienen un poder simbólico.

En la teoría de la representación simbólica de Turner (1995), el maquillaje de los payasos puede ser interpretado como una marca visual que comunica aspectos invisibles del carácter. El clown, con su cara transformada, se convierte en un medio para expresar lo inefable. A menudo, el maquillaje en el clown no solo oculta la cotidianidad del performer, sino que permite una liberación emocional y psicológica, creando un espacio donde las emociones pueden ser exageradas hasta el punto de lo surreal. Esta exageración, sin embargo, no es solo humorística: en muchos casos, el clown transmite una profunda contradicción emocional, como la tristeza o el sufrimiento escondido tras una sonrisa falsa. Este juego entre apariencia y realidad puede ser visto como una crítica a las normas sociales, en tanto que el clown desafía las expectativas sobre el comportamiento y la expresión emocional.

Este fenómeno se alinea con la teoría de la máscara de Benedict (1934), que sugiere que la máscara no solo oculta, sino que revela aspectos del yo interno. En el caso del clown, el maquillaje se convierte en un medio de subversión emocional. La apariencia exagerada del payaso revela una complejidad interna, un conflicto entre lo que se muestra y lo que se oculta, lo que plantea preguntas sobre la naturaleza de la identidad social y el autoconocimiento.

El Teatro de la Crueldad de Artaud es un ejemplo paradigmático donde el maquillaje juega un rol fundamental en la desestructuración de los roles convencionales y en la creación de nuevas formas de comunicación con el espectador. Artaud creía que el teatro debía ir más allá de

las representaciones verbales, buscando una comunicación visceral y directa con el público, que pudiera despojar a los actores de su espacio cotidiano y sumergirlos en un estado primal. En este contexto, el maquillaje no es solo un elemento estético, sino una extensión de la performance, un medio para eliminar las fronteras entre lo real y lo representado.

El maquillaje en el teatro de Artaud se utiliza para trascender la realidad. Los actores, a menudo maquillados de manera extrema, se convierten en vehículos de energías primarias que desestabilizan la percepción del público. Aquí, el maquillaje no simplemente cubre o altera, sino que revela una verdad cruda y esencial del ser humano: sus miedos, sus deseos y sus impulsos reprimidos. Al igual que los clowns, estos maquillajes disuelven las máscaras sociales para liberar las emociones, pero en un contexto mucho más intenso y visceral. En lugar de ocultar la identidad, el maquillaje en el teatro de Artaud intensifica las emociones y las experiencias sensoriales, creando una atmósfera de caos y liberación. Esta técnica hace que el maquillaje se convierta en un vehículo de transgresión contra las convenciones teatrales tradicionales.

Además, el Teatro de la Crueldad emplea el maquillaje para crear una estética visceral y grotesca, sumergiendo a los actores en una experiencia primitiva que pone en jaque las distinciones entre lo real y lo representado. Al despojar al intérprete de su lugar convencional mediante capas de pintura extrema, el maquillaje desvela lo primitivo, lo inconsciente. Así, los espectadores se ven forzados a confrontar sus propias pulsiones más viscerales. El maquillaje funciona aquí como desencadenante de emociones crudas, arrastrando al público hacia un terreno donde las convenciones de realidad se disuelven.

El surrealismo en el teatro se caracteriza por su exploración de lo irracional, lo absurdo y lo onírico. El maquillaje no se limita a cambiar la apariencia externa de los actores: transforma el espacio escénico en un universo paralelo donde las reglas de la lógica y la percepción quedan

suspendidas. En obras inspiradas por Artaud o Abramović, el maquillaje se convierte en agente transgresor que permite que lo irracional irrumpa en la experiencia del público.

En el teatro no convencional, el maquillaje se emplea como una herramienta esencial para desafiar las normas establecidas y alterar la percepción de la realidad. A diferencia de las puestas convencionales, donde el maquillaje tiende a embellecer o caracterizar dentro de un contexto controlado, en el teatro alternativo especialmente en el teatro de calle o en performances en espacios públicos su función es mucho más disruptiva porque se convierte en un medio para transformar lo cotidiano en experiencia insólita. Así, se logran difuminar los límites entre lo real y lo imaginario y se brinda al público una vivencia que trasciende cualquier escenario fijo.

La obra de Peter Brook, por ejemplo, en el teatro físico, explora la idea de que el cuerpo y el rostro del actor son lienzos en los que se inscriben las emociones más profundas. En este sentido, el maquillaje actúa como una herramienta de transformación psicológica, permitiendo que el performer atraviese las capas de su ser para conectar con la representación más pura y esencial de su personaje (Echeverry, 2007).

En el teatro de calle, el espacio público se vuelve el lienzo inmediato sobre el que el maquillaje actúa para subvertir expectativas. Al trasladar la Performance a aceras, plazas o avenidas, los artistas rompen con la neutralidad del entorno y utilizan el maquillaje extremo para interrumpir la rutina visual de los transeúntes. Estos maquillajes poco convencionales, rasgos exagerados, contrastes de color inusuales o texturas inesperadas, provocan un estremecimiento en los espectadores: al contemplar un rostro irreconocible en medio del tráfico o la vida diaria, se incita a una reconsideración inmediata de lo que se da por sentado. El maquillaje, en este contexto, opera como señal de alerta que desestabiliza la lectura habitual del ambiente y obliga a reenfocar la mirada.

Las transformaciones pueden ir desde gestos mínimos: una línea negra que cruza todo el rostro, hasta complejas pinturas que convierten al actor en una figura surrealista o grotesca. Al desplegarse en medio de lo ordinario, la performance se percibe como una ruptura radical: lo que antes era paisaje urbano, ahora adquiere matices fantásticos y oníricos. El maquillaje transforma al cuerpo del intérprete en una anomalía fascinante, capaz de generar asombro o desconcierto. Esa alteración deliberada de la imagen humana empuja al público a cuestionar la estabilidad de las prácticas cotidianas y a abrirse a mundos posibles que se infiltran en la realidad diaria.

Dentro de las agrupaciones de teatro experimental el maquillaje se emplea para construir un cuerpo colectivo que trasciende a cada individuo. El grupo se maquilla de manera unificada utilizando el mismo color, patrón o forma para borrar las fronteras de la individualidad y presentarse como una entidad múltiple. Esta estrategia reforzada por la uniformidad crea una sensación de alteridad pública: los actores dejan de ser personas aisladas para convertirse en una masa simbólica que cuestiona las expectativas sociales sobre la presentación individual.

En espacios urbanos, este maquillaje colectivo funciona como un llamado de atención. Cuando un grupo avanza por una plaza con rostros pintados de manera idéntica con diseños que distorsionan la expresión humana o que rompen con los códigos familiares de género o edad la percepción del espectador se altera. Surge entonces una crítica tácita a los roles asignados: el maquillaje denota la fluidez de los juegos identitarios y la posibilidad de reinventar las convenciones sociales impuestas. Inspirados por teorías como la de Goffman sobre los roles públicos (Goffman, 1997), estos grupos subvierten las normas de identidad visual y destacan cómo el maquillaje puede disolver las categorías rígidas de normalidad.

El maquillaje practicado en el teatro no convencional introduce elementos surrealistas que desestabilizan el entorno. Cuando un actor se adorna con trazos o manchas que otorgan

apariencia de criatura o ser mítico, el espacio público se transforma en escenario onírico. Las escenas típicas de la avenida se convierten en fragmentos de una realidad alternativa: un rostro cubierto de líneas asimétricas o un cuerpo pintado con colores imposibles invocan la sensación de estar presenciando un sueño en movimiento.

En estas obras la irrupción de lo fantástico obliga a los espectadores a replantear los límites entre lo posible y lo imposible. El maquillaje colocando orejas falsas, extendiendo cejas hasta los bordes del rostro o pintando miembros con texturas metálicas hace que la normalidad urbana adquiera un matiz de fábula. De pronto, el entorno se percibe como un espacio que puede absorber lo irracional, que se presta para cuestionar la linealidad y la lógica esperable. Este efecto de extrañeza tan caro al surrealismo se expande en el público y lo arrastra hacia una experiencia estética que desafía su rutina perceptual.

Cuando el maquillaje altera radicalmente la apariencia de un actor en el espacio público, se genera una ruptura en la estructura habitual de las interacciones sociales. Al toparse con un rostro pintado de forma radical con colores chillones, rasgos exagerados o deformidades simuladas el espectador se ve forzado a cuestionar las convenciones que determinan qué es normal o aceptable. Esa alteración de la imagen pública se convierte en un comentario sobre las construcciones sociales sobre la subjetividad.

En el teatro no convencional, el maquillaje simboliza la fluidez y la transitoriedad del yo, evidenciando que las personas pueden adoptar múltiples apariencias según el contexto. Al desarticular los roles previstos, el maquillaje actúa como disruptor: introduce la idea de que la identidad no es fija, sino maleable, que se puede cuestionar este concepto que ha dominado desde la modernidad y crear alteraciones que presentan una dislocación y una manera de entender la subjetividad no desde la identidad, sino desde el pliegue de la subjetividad, como lo

plantean las propuestas más contemporáneas. De esta manera, el espectador es invitado a desafiar sus propias concepciones sobre la apariencia, la identidad y el comportamiento humano. Lo que el maquillaje hace es distender las fronteras sociales y estimular una apertura mental que cuestiona normas y roles impuestos sobre el cuerpo y el rostro.

En el teatro de calle y el performance en espacios públicos, el maquillaje cumple un rol clave al convertir lo cotidiano en extraordinario. Al alterar la apariencia del intérprete, desestabiliza las normas sociales y sitúa a la audiencia en un terreno donde lo surrealista irrumpe en la vida diaria. Este uso disruptivo del maquillaje propone que la realidad no sea un dato inmutable, sino un constructo abierto a reinterpretaciones.

A continuación, presento un ejemplo representativo dentro de mi experiencia con el maquillaje teatral. En el año 2023 realicé el maquillaje para la obra *Vampiro*³ dirigida por el maestro Felipe Ortiz. Este montaje se realizó como requisito parcial para obtener el grado de Maestría en Dirección y Dramaturgia de la Universidad de Antioquia.

Figura 5 Flyer de la obra *Vampiro*. Fuente: Ortiz (2023).



³Este trabajo obtuvo el premio Platea (2025) que constituye una distinción anual que resalta y reconoce el trabajo de las artes escénicas en Medellín.

El maquillaje en esta obra conecta de manera poderosa la idea original de cómo se crean los personajes, dándoles una apariencia. También resalta la relación entre la piel de los personajes y la luz, un elemento etéreo que actúa como un código y símbolo. Esto invita al espectador a percibir la estética que refleja la naturaleza animal de los personajes. En este sentido, el maquillaje surge de las improvisaciones de los participantes, las cuales partieron del siguiente interrogante: ¿pueden los animales cazadores nocturnos convertirse en vampiros? Cada actor debía indagar sobre las características del animal de su preferencia, de tal forma que construyeron los personajes: lagartija, zorro y ave.

Después de la lectura del guion y la conversación con el director, realicé un derrotero, una vez consolidada la propuesta, hice los bocetos para empezar a ejecutar las piezas. Para ello se tomó la decisión de utilizar prostéticos para los efectos especiales e ir develando el componente animal de cada personaje, estas piezas fueron muy sutiles, pero con características muy claras de cada animal. El ave se fue transformando en un búho, su posición corporal estaba marcada por una joroba prominente, una nariz ganchuda y en su cabeza tendría un tocado de plumas, su color preponderante fue el azul.

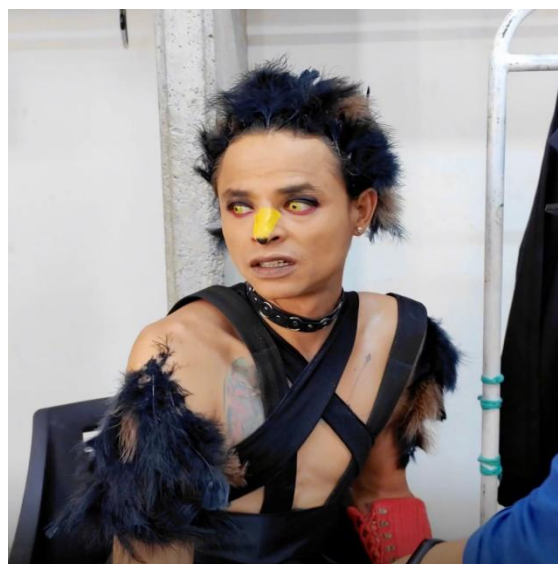
El pico y ciertas partes del cuerpo se construyeron en foamy moldeable, enfatizando en la cabeza y el plumaje.

Figura 6 Boceto ave



Nota. En la figura se observa el boceto (Panvabu, 2023) y el rostro del actor Jhoan Manuel Ospina.

Figura 7 Maquillaje ave



Nota. En la figura se observa el maquillaje (Panvabu, 2023) y el rostro del actor Jhoan Manuel Ospina.

A partir de los ensayos corporales, en el caso de la lagartija surge una paleta de colores de tonos verdes con escamas.

Figura 8 Boceto reptil



Nota. En la figura se observa el boceto (Panvabu, 2023) y el rostro del actor Milthon Araque.

Para ello se trabajaron las texturas de la piel con piezas modeladas en plastilina y vaciadas en látex.

Figura 9 Maquillaje reptil



Nota. En la figura se observa el maquillaje (Panvabu, 2023) y el actor Milthon Araque.

Figura 10 Boceto del lobo



Nota. En la figura se observa el boceto (Panvabu, 2023) y el rostro del actor Antonio Úsuga.

Para el lobo se trabajó sobre cuadrupedia con lugares del cuerpo cubiertos con sarna, un maquillaje muy cargado como si fuera quemado y algunas texturas de pelo, por eso se decidió el color café como dominante.

El pelaje en varias zonas del cuerpo (peluche de pelo largo) y quemaduras cicatrizadas en el rostro (pieza realizada con látex sobre la piel).

Figura 11 Maquillaje del lobo



Nota. En la figura se observa el maquillaje (Panvabu, 2023) y el rostro del actor Henry Vallejo.

A todos los personajes se les aplicó base de colores muy pálidos (dos tonos por debajo de su tono de piel) con el propósito de que la piel se viera apagada o un efecto máscara. También se hizo cambio en el color de los ojos con lentes de contacto blancos o colores muy claros, las miradas se profundizaron con el uso de la técnica de ojos ahumados y delineador negro.

Figura 12 Proceso maquillaje de la piel

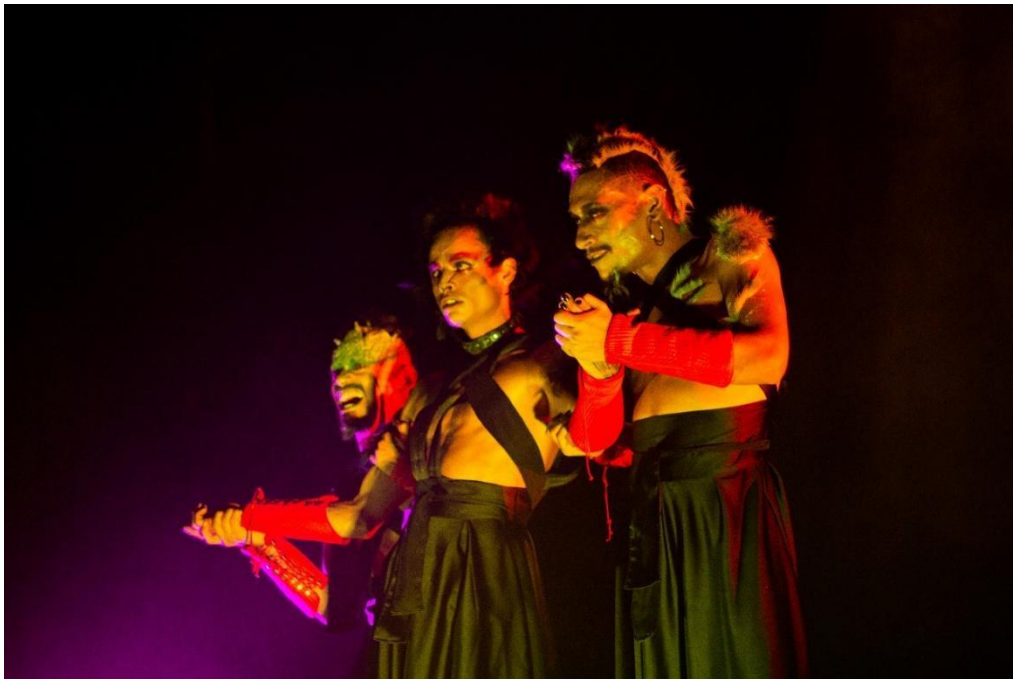


Nota. En la figura se observa el maquillaje (Panvabu, 2023) y el actor Henry Vallejo.

Si bien existen representaciones miméticas desde los elementos configurativos de los personajes para asir el carácter de un animal, el tratamiento de los recursos del maquillaje posibilitó no solo la caracterización sino también fusionar elementos creativos importantes desde paradigmas específicos para la pieza en sí misma. Dichos paradigmas aparecieron como resultado de improvisaciones y las necesidades creativas de los actores:

- Animales de caza nocturna (alejándonos del cliché del vampiro - murciélago)
- El impresionante paso del tiempo en los cuerpos (inmortalidad de los vampiros).
- Las secuelas de la caza y las destrezas físicas (búsqueda de cuerpo vampiro - animal cazador nocturno)
- Las condiciones espaciales donde son congregados (en soledad y lejanía, un parque en plena noche, donde inicialmente hace mucho frío y siempre están a la espera).

Figura 13 Puesta en escena de Vampiro



Nota. En la figura se observa el maquillaje (Panvabu, 2023) y los actores Henry Vallejo, Johan Manuel Ospina y Milthon Araque.

En esta obra se puede ver que el maquillaje ha dejado de ser un simple complemento visual para convertirse en un elemento narrativo fundamental, capaz de comunicar no sólo la dimensión física de los personajes, sino también su estado psicológico, social y emocional. Así,

el maquillaje escénico evoca no solo la historia personal de cada animal sino simbologías abstractas, demostrando así la enorme versatilidad y relevancia de esta práctica.

El maquillaje y el cine

A medida que avanzaba el siglo XIX, y con la llegada del romanticismo y el simbolismo, el maquillaje se empezó a utilizar también en el cine mudo y las primeras representaciones de cine experimental, como en el caso de las películas de Méliès, quien utilizó efectos visuales y maquillaje para crear personajes fantásticos y surrealistas. Aquí el maquillaje no solo se empleaba para modificar la apariencia del actor, sino para crear una atmósfera única que reflejaba una realidad alterna o imaginaria (Muñoz, 2022).

En el cine de terror el maquillaje desempeña un papel esencial en la creación de monstruos y seres sobrenaturales, transformando la identidad de los actores para que representen figuras que desafían las normas de la humanidad. Personajes como Drácula, Frankenstein, o El Hombre Lobo se construyen a través de complejas capas de maquillaje que alteran radicalmente la figura humana. Un ejemplo claro de esta transformación es el trabajo de artistas de efectos especiales como Rick Baker, que creó el maquillaje para *Un hombre lobo americano en Londres* (1981), una de las transformaciones más icónicas del cine. Aquí, el maquillaje no solo crea una monstruosidad visual, sino que también genera una identidad monstruosa, subrayando la angustia y el terror asociados a la alteración de la identidad humana.

En el ámbito del cine de terror o fantástico, el maquillaje de efectos especiales crea otra identidad que explora temores colectivos y deseos arcanos. Artistas como Rick Baker o Tom Savini han practicado este arte al transformar rostros humanos en criaturas monstruosas: capas

de látex, prótesis y pintura corporal hiperrealista construyen heridas, deformidades y anomalías que simbolizan traumas sociales, guerras, enfermedades, violencia y proyectan en la carne las ansiedades de cada época (Penso & Poncet, 2015). Así, el maquillaje de efectos no solo entretiene, sino que hace visible lo reprimido: el monstruo es una metáfora del inconsciente colectivo, y su rostro distorsionado es un otro que nos mira y nos desafía a enfrentar nuestras propias sombras.

En el cine de terror, por ejemplo, el maquillaje adquiere un papel crucial: crea figuras que no solo resultan monstruosas en un sentido físico, sino que personifican la alteridad más profunda del sujeto. Freddy Krueger, con su piel quemada y rasgos distorsionados, no es solo un villano; es la manifestación de la ansiedad colectiva, de la culpa y del trauma no resuelto que se enquistó en el inconsciente. De igual modo, un zombi no es solo un cadáver ambulante, sino el eco materializado del miedo a la desintegración del yo, de la pérdida irreparable de la propia identidad. Estos maquillajes, que deforman rostros y cuerpos, encarnan lo no reconocido: aquello que el consciente rechaza, pero que persiste en el imaginario como sombra amenazante.

Un ejemplo notable de esto se encuentra en el trabajo de actores que interpretan personajes como el Joker en el cine. Heath Ledger, al sumergirse en el proceso de transformación para dar vida a este villano icónico, utilizó el maquillaje de forma simbólica para reflejar la disociación y el caos interno de su personaje. La pintura en su rostro, con cicatrices y una sonrisa grotesca, se convierte en una manifestación visual de su trastorno mental, mientras que el actor, al aplicarse el maquillaje, se adentra cada vez más en la mente perturbada de su personaje. El proceso de maquillaje se convierte así en un ritual de transformación que afecta tanto la percepción interna del actor como la percepción externa del público.

Las transformaciones radicales, gracias a efectos especiales y al maquillaje cinematográfico, generan criaturas fantásticas, personajes envejecidos o transformados, y crean efectos visuales complejos. Un ejemplo emblemático es la saga de Los X-Men, donde el maquillaje y los efectos especiales permiten que los actores adopten apariencias de seres con poderes sobrehumanos. En este contexto, el maquillaje no solo modifica la apariencia exterior, sino que resulta crucial para transmitir la historia y los poderes de los personajes. Asimismo, en el cine de terror, los maquillajes para crear zombis, vampiros o demonios resultan esenciales para evocar atmósferas de miedo y revelar trasfondos narrativos, a menudo ligados a tragedias o a lo desconocido.

El maquillaje no solo afecta al actor, sino que tiene un poder significativo en la forma en que los espectadores perciben la escena. El rostro maquillado transmite un mensaje claro, evocando respuestas emocionales y cognitivas en el público. Cuando un actor se transforma completamente mediante el maquillaje, el público ya no ve al actor como una persona, sino como el personaje o entidad que está interpretando. El maquillaje puede despojar al individuo de su humanidad, permitiendo que el espectador se enfoque en las características simbólicas y psicológicas del personaje. En este sentido, crea una metáfora visual de la transformación de la persona en una representación de su rol dentro de la historia.

Esta operación estética se puede ver en Norma Desmond, personaje central de *Sunset Boulevard* (1950), cuyo maquillaje intensificado y dramático enfatiza el paso del tiempo en su rostro, además visualiza su deterioro emocional, su nostalgia obsesiva y su desconexión con la realidad. El rostro maquillado se vuelve una máscara de la subjetividad, una superficie simbólica donde lo emocional se materializa y se comparte visualmente con el espectador.

Al crear personajes complejos, el maquillaje no solo altera la apariencia del actor, sino que refleja las características internas del personaje. De esta forma, el maquillaje asume un papel simbólico en la narrativa: los colores, las sombras, las texturas y las formas empleadas comunican aspectos psicológicos, emocionales y sociales antes de que el personaje pronuncie una sola palabra. Por ejemplo, un personaje que utiliza tonos oscuros y contornos marcados puede percibirse como siniestro, misterioso o malvado; mientras que un maquillaje suave y natural transmite inocencia, pureza o accesibilidad. Los maquillajes dramáticos se vuelven extensión de la personalidad del personaje, complementando su historia y su rol narrativo.

Claramente de esta función simbólica es el Joker en las películas de *Batman*, su rostro pálido, los labios rojos y los ojos exageradamente delineados no solo crean una apariencia física distintiva, sino que transmiten su psicopatía, su caos interno y su rechazo a las normas sociales. Aquí, el maquillaje actúa como un disfraz simbólico que revela una subjetividad rota y distorsionada del personaje.

En el cine, el maquillaje ha sido una herramienta esencial en la creación de personajes que van más allá de la apariencia física del actor. En géneros como el horror, la fantasía y la ciencia ficción, se convierte en un elemento clave para materializar lo invisible o lo sobrenatural, haciendo tangible lo imposible en la pantalla. Estas películas usan el maquillaje no solo como adorno, sino como componente narrativo que construye una atmósfera, provoca emociones intensas en la audiencia y profundiza el trasfondo psicológico o simbólico de los personajes.

En películas de terror como *La noche de los muertos vivientes* (1968) o *El exorcista* (1973), el maquillaje se utiliza para crear monstruos, muertos vivientes, demonios y criaturas alienígenas. Estas figuras no solo sorprenden visualmente, sino que exploran el miedo, lo desconocido y lo inquietante. El maquillaje y los efectos especiales cobran esencial valor para

dar vida a zombis, vampiros, fantasmas y monstruos, convirtiéndose en metáforas visuales del descontrol, la decadencia o lo prohibido, evocando lo innatural o lo inhumano.

En el caso de *Frankenstein* (1931), donde el maquillaje de Jack Pierce transforma a Boris Karloff en la emblemática criatura cuyo rostro desfigurado simboliza el miedo al otro. Este maquillaje no solo representa la deformidad física, sino que refleja las ansiedades sociales de la época: el temor a lo desconocido y la moralidad de la ciencia. Por ende, el maquillaje funciona como extensión narrativa, exteriorizando el conflicto interno del personaje un monstruo interior que encarna miedo, alienación y, por extensión, las inquietudes de la sociedad que lo creó.

En el cine fantástico y de ciencia ficción, posibilita la creación de identidades extraordinarias y universos que desafían las leyes naturales. Títulos como *Star Wars* o *El señor de los anillos* (2001–2003) ejemplifican cómo el maquillaje, junto con efectos especiales, da vida a seres no humanos (orcos, elfos, criaturas mitológicas). Más allá de su espectacularidad visual, estos seres poseen una carga simbólica intensa: encarnan temas como la lucha entre el bien y el mal, el poder o la conexión con lo divino. En estos universos ficticios, el maquillaje no solo es parte de la cosmología, sino también fuerza narrativa y vehículo simbólico.

Directores como Guillermo del Toro, Tim Burton y Peter Greenaway han empleado el maquillaje para crear personajes que se desplazan en los márgenes de lo humano, transformando a los actores en criaturas fantásticas que desafían la concepción tradicional del cuerpo humano. David Lynch y Tim Burton exploran mundos fantásticos donde lo real y lo surreal se funden. En *El joven manos de tijera* (Burton, 1990), el maquillaje y el diseño de personajes no solo definen la apariencia de los seres, sino que crean una atmósfera de extranjería y alienación, reforzando temas de identidad y aceptación. Allí, el maquillaje articula la vulnerabilidad emocional y

psicológica de los personajes, dotándolos de una presencia que va más allá de lo meramente estético.

En el cine el maquillaje puede transformar a un actor en una figura monstruosa, creando una especie de doble que representa lo oculto, lo reprimido o lo siniestro. La transformación del actor en un vampiro es un ejemplo claro de cómo el maquillaje no solo cambia la forma del rostro, sino que también alude a la lucha interna del personaje entre la humanidad y la bestialidad, entre la cordura y la locura.

Figura 14 Nosferatu de Murnau



Nota. Fotograma de *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Murnau, 1922) Fuente: W Magazín (2022).

En este ejemplo de maquillaje que observamos en el fotograma de *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Murnau, 1922) se evidencia la utilización de técnicas artesanales

(manuales) para lograr los efectos de la caracterización muy derivada de las técnicas teatrales. Al maquillar con una base de color blanco el efecto que se le da al rostro es de un muerto fantasmagórico apoyándolo con un trabajo de claroscuro marcando sus pómulos, mentón labios y nariz afilada buscando la imagen de un ser siniestro (todo se busca lograr utilizando los colores blanco y negro en sus tonos más puros y apoyándose en las luces). Al contrastarlo con las cejas y ojeras oscuras y marcadas, la lectura que podemos hacer es de una criatura grotesca, los efectos realizados con prótesis (trabajo que en la actualidad se hace con látex) es el de la calota (calva postiza), las orejas prominentes y puntiagudas, los dientes y las fundas en los dedos con uñas extremadamente largas, apoyando la idea de una apariencia malvada, perturbadora y decadente con rasgos de animal.

Figura 15 Vampyr de Dreyer



Nota. Fotograma de Vampyr (Dreyer, 1932) Fuente: imdb (s.f.).

En este fotograma tenemos a *Vampyr* (Dreyer, 1932), donde se acude a las pieles pálidas, demacradas, se marcan las líneas de expresión en colores oscuros para hacerlas más intensas, lo que ayuda a sugerir estados de ánimo o emociones alteradas. Además, al trabajar la técnica de ojos ahumados en color negro se nota la intención de mostrar figuras de miradas vacías, vulnerables o con miedo. Este juego de clarooscuro en el maquillaje, apoyado y enfatizado con las luces y sombras desde la iluminación generan una sensación de irrealidad y atmósfera misteriosa. Cabe resaltar la naturalidad en el maquillaje de los personajes y la no práctica de efectos especiales desde los prostéticos.

Figura 16 Nosferatu de Herzog



Nota. Fotograma de *Nosferatu, el vampiro* (Herzog, 1979) Fuente: Blandón (2019).

En *Nosferatu, el vampiro* (Herzog, 1979) se ve claramente la intención de hacer un homenaje al de Murnau (1922). Aquí se observan los colores y por ello se puede notar que hubo menos uso de prostéticos. También se puede ver que desaparecen la calota, las fundas en los

dedos y el uso de la base totalmente blanca; se conservan las prótesis de las orejas y los dientes. Se evidencia el uso de uñas postizas y se conserva la palidez de la piel, solo que aquí se logra con la aplicación de una base color piel, unos dos o tres tonos más bajos que el suyo, se mantiene el enfatizar los ojos ahumados con un trabajo de sombras y delineador negro muy marcado.

Figura 17 Drácula de Ford Coppola



Nota. Fotograma de *Drácula* (Ford Coppola, 1992) Fuente: Señal Colombia (2025).

En la película *Drácula, de Bram Stoker* (Ford Coppola, 1992) el trabajo fue amplio en el uso de prótesis, las faciales a medida (donde se conserva lo humano, pero se va develando el aumento de edad, se muestra un conde joven, en su faceta de guerrero y cómo en su vida en el castillo va cambiando su morfología revelando el paso del tiempo. Se pueden ver trabajos de calotas de cabeza completa incluyendo peluca que van variando a un color plata, hasta llegar al blanco canoso, también cómo su frente se va volviendo más prominente), prótesis de cambios morfológicos (que no solo incluyen rostro sino cuerpo completo), en sus roles de murciélago, licántropo, vampiro. En todas se resaltan las características principales, apoyadas en los efectos

de cámaras y manejando una paleta de color muy marcada, siempre se utiliza el negro y rojo relacionados con la muerte, la oscuridad y la sangre.

Otro ejemplo relevante se encuentra en una escena emblemática de la película *Relaciones peligrosas* (Frears, 1988) en la que el personaje de la marquesa de Merteuil, se mira al espejo y se quita minuciosamente el maquillaje. Al hacerlo, deja atrás su máscara de aristócrata refinada y revela un rostro endurecido por el desprecio, el dolor y la envidia. Desde esta escena es posible demostrar que el maquillaje es un recurso expresivo que contribuye a la construcción de los personajes más allá de lo fantástico, lo monstruoso o lo grotesco.

De acuerdo con los ejemplos anteriores, el maquillaje en el cine trasciende la simple alteración de la apariencia porque crea personajes que habitan universos fantásticos y aterradores; en la performance contemporánea, se convierte en herramienta para explorar, deconstruir y redefinir identidades, espesuras, atmósferas, intensidades, especialmente vinculadas al género, la belleza y el cuerpo. A través de ambos medios, el maquillaje funciona como dispositivo narrativo, subversivo y transformativo, capaz de desafiar normas culturales y ofrecer nuevas perspectivas sobre lo que significa ser humano en un mundo visual y culturalmente diverso.

El maquillaje y las artes visuales

En el arte contemporáneo, el maquillaje se convierte en medio para crear narrativas visuales que examinan temas de subjetividades, poder y representación. Fotógrafos como Nick Knight y David LaChapelle emplean maquillaje para explorar el contraste entre lo grotesco y lo bello, generando imágenes que resultan atractivas y perturbadoras a la vez, invitando a

reflexionar sobre las construcciones de identidad en una sociedad masiva de consumo e imágenes manipuladas.

En el ámbito de las artes visuales, el maquillaje ha sido utilizado como una herramienta para explorar el cuerpo como lienzo, así como para crear identidades que trascienden lo convencional. Lucian Freud, uno de los pintores más conocidos del siglo XX, exploró la transformación de la figura humana en sus retratos. Aunque en su obra no usó maquillaje en un sentido literal, el maquillaje implícito en sus retratos puede entenderse como la creación de otras posibilidades en lo humano a través de la distorsión y transformación de los cuerpos. En sus famosos retratos, los sujetos son representados en estados de vulnerabilidad, mostrando la piel desnuda, las arrugas y las imperfecciones, lo que puede verse como una forma de desmaquillar las máscaras sociales de belleza y juventud.

Figura 18 Fotografía de Nick Knight



Fuente: nickknight.com (s.f.).

En la fotografía, Nick Knight, uno de los fotógrafos contemporáneos más influyentes, ha utilizado el maquillaje en su obra para crear imágenes de cuerpos transformados. En sus colaboraciones con diseñadores de moda, Knight emplea el maquillaje como extensión del atuendo y como forma de experimentar con la percepción visual del cuerpo humano. Mediante estos maquillajes, se borran las fronteras entre lo humano y lo alienígena, lo natural y lo artificial, creando una sensación de distorsión que desafía las nociones tradicionales de belleza e identidad.

Bourriaud (2006) plantea que el arte contemporáneo no busca producir objetos, sino generar experiencias de encuentro, interacción y sentido compartido. El maquillaje escénico, al ser aplicado frente al público o como parte de una acción performática, puede inscribirse en esta lógica de lo relacional: no solo modifica el cuerpo del artista, sino también la percepción del espectador, generando un campo de lectura y afecto compartido. Artistas como Cindy Sherman, en su serie de fotografías *Untitled Film Stills*, usan el maquillaje como una herramienta de transformación, desafiando las expectativas de belleza y los estereotipos de género a través de la alteración de su propia apariencia. Al modificar su rostro con maquillaje y atuendos, Sherman no solo crea diferentes personajes, sino que cuestiona la construcción misma de la identidad femenina y la representación de la mujer en los medios de comunicación. En esta misma línea, artistas de la performance como Antonia L. Barnett o Matthew Barney utilizan el maquillaje para crear alter egos que son, a su vez, una forma de resistencia a las representaciones tradicionales de la identidad y el cuerpo humano.

Así, el maquillaje es una herramienta para explorar la mutabilidad y la construcción de alteridades y otredades. La acción de maquillarse, al ser un proceso repetido y performativo, se convierte en una forma de deshacer la idea de un yo fijo y estable, y de abrir un espacio donde la

persona puede transformarse constantemente, liberando al cuerpo de las restricciones sociales y permitiendo una exploración más libre de sus posibilidades.

Otro aspecto importante es la creación de alteridades por medio del maquillaje, lo cual puede implicar un cambio radical del rostro y el cuerpo, donde el maquillaje se convierte en una herramienta de resistencia. En este sentido, puede ser considerado un acto de rebeldía performática, en el que la persona que lo lleva desmantela las expectativas sociales sobre lo que es normal o aceptable. De este modo, la performance crea una tensión dialógica; el performer expone su subjetividad y, a su vez, provoca en el espectador una reactivación de emociones latentes. En este proceso, el maquillaje refuerza la inscripción de esas tensiones en la piel, convirtiendo el rostro y el cuerpo en un mapa visual donde los colores, las texturas y las formas amplifican significados psicológicos: una sombra oscura junto a los ojos puede sugerir una tristeza contenida, mientras que un trazo rojo intenso sobre los labios puede señalar un deseo irreprimible.

Marina Abramović, en sus performances de larga duración, recurre al maquillaje para invocar símbolos de sufrimiento, sacrificio o transformación. Sus rostros maquillados con tonos pálidos, hematomas simulados o trazos cargados de color obligan al espectador a abandonar la comodidad de la vigilia y a entrar en un estado de conciencia alterada. En estas acciones, el maquillaje no solo altera la apariencia física, sino que crea un espacio donde lo corporal y lo mental convergen. Cada línea, cada mancha, funciona como signo de una realidad interna más profunda, generando en la audiencia una experiencia sensorial que trasciende lo meramente visual.

El uso del maquillaje para producir distorsión visual en la performance se relaciona con la teoría del sueño de Freud (2014), según la cual los elementos del inconsciente se manifiestan a

través de imágenes distorsionadas. El autor plantea que los sueños sirven como vehículo para expresar deseos y miedos reprimidos, codificados en símbolos y metáforas. De manera análoga, el maquillaje materializa lo oculto de la psique humana: al deformar el rostro, el performer hace visible aquello que normalmente permanece tras bambalinas de la conciencia.

A través del maquillaje, el performer puede crear alteridades que funciona como una representación visible de una subjetividad que, de otro modo, permanecería oculta. Esta alteración de la apariencia no solo refleja la multiplicidad en la que se debate el performer, ya que no construye un personaje como en el teatro, pero sí performa sus potencias, su capacidad de transformación, en la que puede simbolizar conflictos internos, deseos inalcanzables o traumas no resueltos. En este sentido, el rostro se convierte en un lienzo viviente donde cada trazo y color es un signo de la psique y el cuerpo en tensión.

La performance contemporánea también problematiza los estándares de belleza impuestos por la sociedad. Cindy Sherman y Orlan han utilizado el maquillaje para transformar sus cuerpos y rostros, explorando un devenir femenino como construcción social. Orlan, en particular, combina maquillaje con cirugías plásticas para subvertir las representaciones canónicas de la mujer. En sus performances, el maquillaje devela cómo las identidades creadas en la modernidad se moldean en un contexto patriarcal y cómo esa construcción puede ser desmontada y reinventada.

Marina Abramović ha usado el maquillaje como recurso para explorar vulnerabilidad, dolor y emociones profundas. En ciertas performances, aplica o retira maquillaje de manera simbólica, sugiriendo la supresión de la máscara social y la revelación de una realidad más cruda, despojada de artificios. Así, el maquillaje se convierte en máscara temporal que permite indagar la verdad emocional tras la apariencia.

El maquillaje en la performance construye mundos alternativos no solo de fantasía, sino de crítica social. Estas performances invitan a la audiencia a reimaginar y reconceptualizar la identidad como algo mutable, en constante cambio y resistente a las limitaciones impuestas. En este contexto, el maquillaje se erige como una herramienta poderosa para quebrar las percepciones convencionales de la realidad, generando una disonancia entre lo que se reconoce como cotidiano y aquello que resulta extraordinario, surrealista o metafísico. Al alterar la apariencia del performer, el maquillaje no solo modifica lo físico, sino que trastoca la percepción del espectador, desafiando normas y expectativas acerca de lo posible y lo real, entre lo racional e irracional, lo concreto y lo abstracto.

Para resumir, el maquillaje puede transmutar a una persona en algo irreconocible, desarticulando las nociones de identidad y generando una discontinuidad entre el ser y la apariencia. De este modo, lo común se convierte en extraordinario al suspenderse temporalmente las reglas que rigen la percepción de la realidad. Estos actos de maquillaje performativos revelan cómo el maquillaje puede ser una práctica subversiva, una forma de resistencia frente a las normas establecidas de belleza, género y comportamiento. A continuación, presento mi experiencia en el proyecto *Cultivarte*.

Figura 19 Proyecto Cultivarte



En la Figura 19 se puede ver mi propuesta de maquillaje realizada para el proyecto de Cultivarte de la Universidad de Antioquia (2018); se me pidió hacer un en vivo realizando un maquillaje de un personaje cinematográfico icónico y que a medida que fuera avanzando en mi trabajo las personas supieran quién era sin tener que decir su nombre. Se escogió a Nosferatu por sugerencia de la coordinadora de Cultivarte, para esto me remití a la película y empecé a marcar las características principales del personaje, para luego hacer una copia lo más fiel posible en mi modelo.

El trabajo de taller (elementos elaborados previamente) incluyó una calota y las orejas con látex y una prótesis dental. El día del performance lo primero que hice fue pegar la calota y las orejas, luego las uñas postizas y después empecé a darle color con el aerógrafo, utilizando

una base dos tonos por debajo de su tono de piel. Marqué las cejas con betún negro, las ojeras de color rojo y le delineé la línea de agua de los ojos con color negro, por último, le puse el vestuario y la prótesis dental agregando unas gotas de sangre en la boca.

Aquí se observa cómo el maquillaje funciona como máscara metafórica que no solo cubre, sino que altera profundamente el rostro y, por extensión, el ser. Transforma lo visible en lo extraño, creando una paradoja entre lo familiar y lo desconocido. Cuando el performer lleva un maquillaje extremo con rasgos faciales distorsionados hasta el punto de resultar irreconocible se produce un desplazamiento en la realidad del espectador. Esa atmósfera de extrañeza cuestiona la noción de real y obliga a replantear la frontera entre lo que se considera ordinario y lo que surge de la imaginación. Un aspecto interesante de la performatividad en el maquillaje es la capacidad que tiene para crear nuevas formas de identidad, tanto en un sentido individual como colectivo.

Capítulo III: el maquillaje y la subjetividad

Este capítulo se centra en explorar el maquillaje no como un mero elemento estético, sino como un dispositivo multifacético que interactúa con la construcción de subjetividades, que implica una deriva política, ética y estética. A través de sus cuatro secciones principales, el texto integra perspectivas teóricas de autores como Barthes, Deleuze, Foucault, Butler, Rolnik, Goffman y Taylor (2012), combinadas con ejemplos prácticos como el drag, rituales culturales y una experiencia personal en el desfile de La llorona. Se hace énfasis en la versatilidad del maquillaje como medio para narrar fracturas humanas, conectar lo real con lo imaginario, y resistir la mercantilización en la era de la imagen. Si bien este escrito no pretende hacer una disertación ontológica, se intenta para efectos del agenciamiento cuerpo-subjetividad-maquillaje, movilizar conceptos como sujeto, identidad y personalidad y hablar de identidades, construcción de subjetividades, que permitan la multiplicidad y escenarios más fluidos.

El maquillaje como herramienta de transformación

El maquillaje afecta la apariencia física y está profundamente ligado a la creación de subjetividad. Al transformar el rostro y el cuerpo, el maquillaje permite que se exploren las complejidades del ser humano. Siguiendo las ideas de Barthes (2022), podemos afirmar que el maquillaje, como signo, tiene un nivel denotativo (la apariencia modificada del rostro o cuerpo) y un nivel connotativo (los significados sociales, emocionales, ideológicos que dicha apariencia comunica).

En su obra *Mitologías* (2022), Barthes analizó cómo objetos y prácticas cotidianas pueden operar como mitos modernos: sistemas simbólicos que naturalizan significados culturales como si fueran universales. En este sentido, el maquillaje escénico participa de la construcción de mitologías culturales, al encarnar conceptos como lo heroico, lo monstruoso, lo femenino o lo transgresor. En este sentido, “el signo no cesa de ser una mediación cultural, una forma de organizar el mundo a través de códigos visuales y simbólicos. El maquillaje, como signo, participa de esta economía de sentido, transformando el cuerpo en mito” (Barthes, 2022).

Desde esta perspectiva, el maquillaje puede verse como una escritura visual sobre el cuerpo, un modo de inscribir mitologías individuales y colectivas. Esto resulta especialmente evidente en el arte contemporáneo, donde el cuerpo se ha convertido en un soporte simbólico privilegiado. A lo largo de la historia, el maquillaje ha sido utilizado para crear una distancia entre el sujeto y su yo cotidiano. Esta alteración de la apariencia física tiene, por lo tanto, un componente simbólico profundo, pues permite que el actor o performer adopte un personaje que representa no solo una capa externa, sino también una forma de entender su propia psique y su relación con el mundo.

Así, el maquillaje se revela como una forma de escritura visual que permite narrar las fracturas y continuidades de lo humano, expresar las márgenes de la propia subjetividad y encarnar lo que las palabras no alcanzan a decir. A través del color, la textura y el símbolo, se dibujan no solo rostros, sino también relatos compartidos, memorias encarnadas y visiones posibles de lo que somos y de lo que podríamos ser.

Lejos de limitarse a una función ornamental o técnica, opera como un lenguaje visual profundamente simbólico que permite exteriorizar lo íntimo, lo emocional y lo subjetivo. En este sentido, actúa como una forma de traducción estética del mundo interior al espacio visible, una

cartografía del yo que se traza sobre el rostro y que, a través del color, la forma, la textura y la intensidad, expresa lo que muchas veces las palabras no logran articular.

En su reflexión sobre el estilo como estrategia cultural, Sontag (1977-2024) plantea que el maquillaje se convierte en un medio de codificación emocional: cada trazo visual es un signo que comunica estados de ánimo, tensiones psicológicas o transformaciones identitarias. De esta manera, se inscribe en un sistema semiótico que es capaz de evocar tristeza, melancolía, euforia o desintegración sin necesidad de palabras. Así, cumple una función expresiva semejante al gesto corporal o a la entonación en la voz: es un lenguaje no verbal que comunica desde la mirada, desde la intensidad del color, desde la distancia o cercanía de los trazos. En términos fenomenológicos, podríamos decir que el maquillaje convierte la emoción en materia visible, en forma, en signo.

El maquillaje también tiene un impacto profundo en la psicología, en el momento en que se aplica, puede provocar una sensación de empoderamiento, liberación o desconexión de la realidad cotidiana. El maquillaje afecta la autopercepción abriendo una puerta a una exploración más profunda de eso que llamamos interioridad y tiene la capacidad de hacer transformaciones radicales. La aplicación de productos cosméticos, prótesis y técnicas especiales de maquillaje puede alterar la forma del rostro, las expresiones faciales, o incluso crear criaturas y personajes que no existen en la realidad.

Este cambio físico, al modificar lo que se ve exteriormente, se convierte en una metáfora de los cambios internos, ya sea una metamorfosis psicológica, emocional o incluso espiritual. La transformación mental y emocional puede servir como una puerta de acceso a la psiquis, aplicarse el maquillaje es un proceso que puede inducir un cambio profundo en su comportamiento y estado emocional. Esta transformación externa puede desencadenar un cambio

en su percepción interna del rol que está interpretando, ayudando a conectar con emociones y actitudes que quizá no serían accesibles sin la alteración de la apariencia. Esto se da porque el cuerpo no es una entidad separada de su contexto y como lo propone Deleuze, crea agenciamientos con el entorno con el otro y con lo otro, haciendo que cada acontecimiento que se presente en el cuerpo afecte todo, desde lo físico, hasta eso que llamamos espiritual, si es que pudiésemos hacer esta división.

Desde una perspectiva antropológica, el maquillaje puede entenderse como parte de un ritual en el que ocurre una transición entre la cotidianidad y las prácticas artísticas, simbólicas. Esta noción de transformación conecta directamente con la teoría de los ritos de paso de Turner (1995), quien plantea que todo ritual implica una etapa liminal en la que el sujeto deja atrás un estado anterior y se prepara para adoptar uno nuevo. En el caso del maquillaje, esta liminalidad se manifiesta en el momento íntimo frente al espejo, donde la persona transita hacia una nueva corporalidad cargada de simbolismo. “En los rituales liminales, el individuo está ‘entre y en medio’, ni aquí ni allá; es precisamente en ese umbral donde se da la transformación” (Turner, 1995).

En los tiempos actuales donde la imagen se ha convertido en mercancía, el maquillaje puede resistir como acto de creación y de cuidado, como espacio para imaginar otras formas de ser, de sentir y de estar en el mundo. En ese sentido, este arte no solo decora: invoca, resignifica y reencanta lo visible. Al ser aplicado sobre el cuerpo, el maquillaje no solo modifica lo visible; también activa una serie de códigos culturales, históricos y simbólicos que median nuestra percepción de la otredad.

Como plantea Hall (1997), las representaciones no son simples reflejos de la realidad, sino formas en que se construye el significado y, por tanto, la identidad. El maquillaje es una

forma de representación que actúa en dos niveles: por un lado, transforma el cuerpo en imagen, y por el otro, convoca un imaginario colectivo. Esto es evidente en las formas ritualizadas del maquillaje indígena, los rostros pintados del carnaval, o los maquillajes que evocan figuras demoníacas o divinas. Estas prácticas no responden únicamente a la necesidad de caracterización escénica. En ellas, el maquillaje funge como una tecnología del cuerpo, en palabras de Foucault (2009), que regula, comunica y reproduce significados en torno a la hermenéutica del sujeto, el poder y la pertenencia⁴. Pintarse el rostro con símbolos de muerte, como en el Día de los Muertos es una afirmación simbólica de resistencia, un gesto colectivo que desafía la desaparición cultural y afirma la continuidad de una memoria viva.

En el contexto de las subculturas urbanas, el maquillaje también se convierte en un acto de diferenciación, estéticas como el drag, el cyberpunk, o el goth, se valen de él como herramienta para reconfigurar los códigos normativos de cuerpo, género, belleza y subjetividad. En estos casos, el rostro pintado no pretende ser del orden exclusivamente de lo real, sino también simbólico; actúa como una máscara performativa, como un gesto consciente que interpela a la mirada social. En este sentido, el maquillaje de lo “otro” no solo se utiliza para generar terror o maravilla sino también para cuestionar los límites de lo humano, de lo aceptable, de lo visible.

La representación de lo “otro” mediante el maquillaje también puede implicar riesgos éticos. Las representaciones caricaturescas, exóticas o estigmatizantes han sido ampliamente criticadas en los estudios decoloniales y del performance. En este punto, el maquillaje debe ser

⁴ Foucault en el libro *Hermenéutica del sujeto* nos advierte qué es una investigación sobre el cuidado de sí, la gobernabilidad de sí; las prácticas, técnicas, ejercicios históricos y de poder que han modificado los cuerpos y las sensaciones, el saber que nos llevan a replantearnos hoy, conceptos y dinámicas que han surgido desde la aparición del ser humano.

pensado no solo como forma, sino también como contenido político: ¿a quién representamos?, ¿cómo?, ¿desde qué mirada?

En contextos rituales o chamánicos, el maquillaje corporal habilita la creación de alteridades al servir de puente entre lo humano y lo espiritual. Los chamanes amazónicos, por ejemplo, aplican pigmentos naturales (annatto, kiriris, carbón) en la cara y el cuerpo antes de entrar en trance, transformando su apariencia para encarnar espíritus o deidades; estas líneas y manchas permiten que el cuerpo se vuelva un canal, un instrumento de mediación entre el mundo visible y el invisible (Harner, 1973). El ritual de pintar el cuerpo se convierte en un acto de reidentificación con fuerzas superiores, y su performatividad es tanto estética como ontológica.

A continuación, presento mi experiencia en el Desfile de mitos y leyendas de Medellín (2015), donde tuve participación como coproductora con Carlos Caycedo, allí diseñé y ejecuté las piezas y el maquillaje. El trabajo se centró en una comparsa de sesenta personas y la leyenda que se trabajó fue *La llorona: susurro en el vientre*. La imagen principal fue La llorona, la cual la llevaban los zanqueros. Si bien es un evento que se muestra como representación de los rituales ancestrales y de tradición, se requiere de investigación, interacción y comprensión, para caracterizar un personaje que está en la memoria de un sector de la población y se recrea y actualiza, como una forma de preservar un legado. Es tarea de quienes lo ejecutan, permitir que pueda ser leído como una forma de ritualizar la vida.

Para empezar, se leyó sobre el mito de La llorona; con base en esto, el rostro del personaje, se hizo tamaño grande (1 m) fue modelada y vaciada en yeso para sacar el molde, luego se vació en rubinato y poliuretano (una combinación de polímeros que según los porcentajes de su mezcla pueden llegar hacer copia de formas predeterminadas). Cuando se obtuvieron las copias de los rostros se pasó a la etapa de la pintura, los colores dominantes

fueron blanco, amarillo y rojo. El blanco simboliza lo fantasmal, el amarillo es un color de alerta y el rojo habla del sentimiento⁵. También se utilizaron marrones y negro para profundizar y marcar las facciones del rostro. El día del evento maquillamos a todos los integrantes de igual manera, para ello, utilizamos bases oleosas de color blanco, amarillo, rojo, negro y sellamos con talco y laca.

Figura 20 Rostro de La llorona



⁵ Si bien estas lecturas parecen simples y clichés, es importante tener en cuenta que es un desfile diseñado para un fin específico, que pretende actualizar el mito a través de la representación y que no tiene un fin puramente artístico, sino también de entretenimiento y de recuperación de una memoria ancestral. Por lo tanto, se hace necesario jugar con los elementos conocidos, tratando de alterar artísticamente los mismos, para desafiar un poco el lugar de la representación y permitir la creación, la fabulación y la metáfora

Figura 21 Maquillaje de la comparsa

En esta comparsa se pudo ver que el cuerpo transformado por el maquillaje se convierte en un espacio de crítica, de juego y de posibilidad. Desde esta perspectiva, adquiere un carácter hermenéutico, permitiendo leer e interpretar los contextos socioculturales que lo producen. No es casual que muchas prácticas escénicas y rituales incorporen el maquillaje como una de sus herramientas centrales: en él, el cuerpo se saca de la vida cotidiana y entra en una dimensión liminal, entre lo humano y lo simbólico, lo real y lo imaginario.

Figura 22 Comparsa La llorona

En este sentido, el maquillaje se convierte en una forma de escritura corporal, donde el rostro se vuelve lienzo y al mismo tiempo manifiesto. Como señala Nancy (2003), “el cuerpo no es el lugar donde se contiene el ser, sino el lugar donde el ser se expone” (p. 27). El maquillaje expone al ser en su multiplicidad, en sus contradicciones, en su potencia estética y en su fragilidad existencial.

El rol político del maquillaje

Desde esta perspectiva, el maquillaje se vuelve una forma de agencia política, en tanto permite al sujeto intervenir su cuerpo para habitarlo desde un lugar distinto: el del deseo propio, la disidencia o la invención. En el acto de maquillarse, no se busca solo representar un personaje, sino reconfigurar el modo en que el cuerpo es visto, percibido y sentido tanto por quien lo habita como por quienes lo observan. Este gesto puede ser profundamente disruptivo cuando se sitúa en cuerpos históricamente marginalizados. En contextos como el drag, el voguing, el teatro queer o las prácticas afrodescendientes y decoloniales, el maquillaje es una herramienta de reapropiación del rostro y, con él, del derecho a la visibilidad, la belleza y la expresión.

Foucault (2009) señala que los cuerpos son moldeados por regímenes de poder que disciplinan sus movimientos, su aspecto y sus significados. Chaverra (2016), en su tesis de doctorado, nos amplía el panorama del cuerpo desde Foucault y desde Deleuze, en el que, a partir de una genealogía de la moral y una arqueología del saber, se han instaurado las fuerzas del poder y las formas del saber que actúan sobre las carnes, moldeando patrones éticos, políticos, estéticos, lingüísticos, sociales, económicos, etc, que construyen y constituyen unas hegemonías corporales, una forma de ser y hacer de las subjetividades.

Estas identidades se instauran en la piel y dejan de lado los cambios, las alteridades que se proponen como respuesta a la uniformidad del pensamiento y de las maneras de comportamiento, la actualización de otras dinámicas, las censuras a las resistencias corporales, a la disidencia de los cuerpos o los cuerpos disidentes, a las memorias y a las técnicas del yo y de los cuerpos, que buscan escapes a una sociedad del control o de la disciplina. Por ello el maquillaje se lee desde lo político, para crear formas de aparecer, proponer veladuras por donde se asoman otras verdades, que pueden aportar desde la resistencia.

En este sentido, el cuerpo puede jugar, indefinirse, manejar diferentes roles, moverse por entre caminos que han sido vetados, realizar prácticas de lo que Chaverra llama fabulación: que es la capacidad de crear mundos alternos a aquellos que hemos dado como verdadero y que en palabras de la autora, Deleuze que amplía el término, lo toma desde Nietzsche y Bergson, en el que se pueden armar y desarmar identidades, dibujar formas y deshacerlas, crear maneras de ser y comportarse en agencia con el cuerpo, que como se nombraba anteriormente, se dan como conexiones: en este caso el cuerpo y el maquillaje, en el que también se vincula el vestuario, las luces, el espacio.

El cuerpo como se ha concebido durante buena parte de la historia, continúa Chaverra (2016) se erigió en el pensamiento occidental sobre todo en la modernidad europea, que dejó de lado una visión cosmogónica y comunitaria, para centrarse en un individuo, alejado de sí mismo y del mundo. En su trabajo explica que muchos autores coinciden en que no se entendía el cuerpo como se entiende ahora “el cuerpo es una inscripción más de la división entre lo mortal e inmortal, una escisión del discurso del comienzo de la modernidad y su lugar de interpretación del mundo” (Chaverra, 2016).

También es posible dar una mirada desde el psicoanálisis, que ve en el cuerpo una construcción que está hecha de retazos, que se mueven en lo imaginario, lo real, lo simbólico, hecho también de los restos de los otros una construcción que está hecha con el mundo, por lo tanto, múltiple, polivalente, cambiante.

Rolnik (2019) por su parte, aun siendo psicoanalista, hace una crítica al psicoanálisis porque encierra el cuerpo en estructuras, no cuenta con la capacidad de abrirse a las críticas sobre las violencias que traen las formas normativas del cuerpo; así que nos propone un cuerpo que se desliga de una identidad única y viaja por identidades, y para ello, ajusta desde su hacer psicoanalítico, prácticas más ligadas a la performance y estudios e investigaciones de Deleuze y en especial de Guattari, con quien tuvo una relación muy profunda y con quien escribió *Micropolíticas: cartografías del deseo*.

A su vez, ella también intenta desestabilizar la concepción de sujeto y de cuerpo en el texto: Una cartografía de las prácticas micropolíticas de desestabilización de las formas dominantes de subjetivación, en la que afirma que toda esta manera de concebir el cuerpo, reduce la capacidad del cuerpo, esa potencia nombrada por Spinoza (2015) en la que dice que “Pues nadie, en efecto, ha determinado por ahora qué puede el cuerpo” (p. 283), minimizando la fuerza hacia un producto del sistema que intenta dominar a un individuo a partir de una identidad cerrada y única, producto de un a priori que también genera efectos en sus discursos y en sus prácticas. Ella dice que ese sujeto es un zombi alienado por el capitalismo y la colonialidad. el cual utiliza las pocas fuerzas que tiene en armarse una identidad normativa que lo llena de angustia.

El maquillaje, entonces, se propondría como una práctica que puede participar de un régimen establecido por el sistema (al adaptarse a estándares estéticos), pero que también puede

romper con él, mediante su exceso, su artificio, su carácter carnavalesco o abiertamente provocador “Allí donde hay poder, hay resistencia” (Foucault, 2009). En este sentido, se puede pensar el cuerpo como un lugar en constante tensión: entre lo visible y lo invisible, lo deseado y lo temido, lo normado y lo excéntrico.

El rostro maquillado se convierte así en una interfaz crítica entre la subjetividad y la cultura, en un espejo distorsionado que devuelve una imagen que incomoda, que interroga, que interpela. Por eso, el maquillaje no debe pensarse solo como adorno, sino como una práctica profundamente política, donde lo simbólico y lo corporal se entrelazan. Frente al espejo, el artista escénico no solo se prepara para actuar: se inscribe en una genealogía de cuerpos que luchan por narrarse desde sus propios lenguajes, sus propias verdades.

El maquillaje, en tanto gesto político, interviene el cuerpo como lenguaje, como materia expresiva, como forma de creación identitaria. Y en esa intervención también se alojan preguntas fundamentales: ¿Qué cuerpos son visibles? ¿Qué estéticas son reconocidas como legítimas? ¿Qué identidades tienen derecho a ser representadas?

Retomando a Foucault, en textos como *Vigilar y castigar* (1975-2009) y *La historia de la sexualidad* (1976-2023), el autor desarrolla la noción de “tecnologías del yo” y “tecnologías del poder”, explicando cómo el cuerpo se convierte en un campo de intervención y control. Según él, los cuerpos no son meros soportes biológicos; son superficies históricamente construidas, marcadas por normas sociales que los clasifican, jerarquizan y disciplinan. El cuerpo es donde se inscriben los discursos del poder: es entrenado para ser útil, legible, eficiente y aceptable.

“El cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él de manera inmediata” (Foucault, 2009). Desde esta perspectiva, el maquillaje puede entenderse como una tecnología del cuerpo, una práctica que en contextos sociales y

artísticos regula y produce formas específicas de apariencia, identidad y subjetividad. No es una acción neutra: es un gesto culturalmente codificado, que responde a reglas estéticas y sociales sobre cómo debe presentarse un cuerpo en determinado entorno.

Foucault advierte que el poder no solo reprime; también produce. Esto es crucial para entender el maquillaje como una práctica ambivalente: puede ser un instrumento de normalización cuando se usa para ajustarse a cánones de belleza, etnicidad o género, pero también puede ser una herramienta de resistencia cuando se emplea para cuestionar, deformar o desestabilizar esas normas. En este sentido, el maquillaje puede funcionar como una forma de autogobierno del cuerpo, una práctica estética mediante la cual el sujeto negocia su lugar en el mundo. Siguiendo las ideas de Foucault, se podría decir que cada acto de maquillarse es también una práctica de subjetivación, una forma de producirse a uno mismo dentro de ciertos límites simbólicos, pero también con posibilidad de fuga, invención y ruptura. El maquillaje escénico, entonces, no solo adorna: escribe sobre el cuerpo, lo vuelve legible según una lógica cultural, pero también lo puede volver ilegible, incómodo, inclasificable. Es una forma de intervención política sobre la piel, una poética visual que dialoga con los sistemas de poder y, a veces, los subvierte desde dentro.

Foucault, Butler y Rolnik nos ofrecen un marco teórico clave para entender cómo estos cuerpos son adiestrados para ajustarse a regímenes de visibilidad. Foucault, En *Vigilar y castigar* (1975-2009), describe cómo las sociedades modernas producen sujetos obedientes a través de tecnologías de vigilancia y autocontrol. El maquillaje, aplicado diariamente en el espejo, puede operar como un ritual de autovigilancia, donde la persona aprende a ver su cuerpo como objeto estético corregible. "El cuerpo es una superficie donde se inscriben los acontecimientos del poder" (Foucault, 2009).

Así, el maquillaje en estos contextos reproduce una idea del cuerpo como proyecto visual normativo, donde la individualidad está subordinada a la lógica del mercado, los estereotipos de género y las exigencias sociales. En contraste, el maquillaje en contextos subversivos como el drag, el teatro experimental, el activismo queer o ciertas ritualidades comunitarias se transforma en una herramienta de crítica, ironía y resistencia frente a esas mismas normas. Aquí, no busca esconder ni embellecer, sino desbordar, exagerar o fracturar los códigos estéticos dominantes.

En estos temas, el maquillaje no produce cuerpos normativos, sino que desafían los límites de lo humano, lo bello, lo masculino o lo femenino. En vez de suavizar o corregir, se enfatiza la diferencia, el artificio y la creatividad radical. Por ejemplo, en el drag o el teatro queer, los maquillajes pueden inspirarse en la iconografía religiosa, los cómics, el horror, la ciencia ficción o las estéticas camp, generando nuevas corporalidades que escapan al control normativo. Estas prácticas son formas de reapropiarse del cuerpo como territorio político y artístico, donde se puede narrar otra historia de sí, más allá del mandato hegemónico.

Aunque Foucault y Butler provienen de tradiciones distintas Foucault desde una arqueología del saber y el poder, y Butler desde la filosofía del lenguaje y el feminismo, sus teorías convergen en la idea de que el cuerpo no es una entidad natural sino una construcción histórica, social y discursiva. Para Foucault (2009), el cuerpo es una superficie donde se inscriben las normas del poder, un campo de entrenamiento para producir sujetos obedientes. Para Butler (2005), el cuerpo es el lugar donde se actualizan las normas a través de la repetición performativa, pero también donde se puede interrumpir y resignificar esas normas. Desde este diálogo, el maquillaje puede ser entendido simultáneamente como una tecnología disciplinaria (que fabrica cuerpos normativos) y como una práctica de resistencia estética (que subvierte esas mismas normas). Es decir, no tiene un solo significado ni una única función: su potencial

simbólico depende del contexto, de la intención y de la forma en que es percibido y vivido por quienes lo utilizan y quienes lo observan.

Si contrastamos las posturas de Foucault (2009) con las de Rolnik (2019) y las relacionamos con el maquillaje, encontramos dos formas complementarias de entender esta práctica. Mientras Foucault lo analiza como una tecnología disciplinaria inscrita en la relación entre poder y saber, donde el maquillaje funciona como instrumento de regulación, normalización y autocontrol de los cuerpos según normas sociales de belleza. Rolnik (2019) lo interpreta como una práctica de resistencia estética que potencia la creatividad, la subjetividad y la capacidad del cuerpo para escapar de identidades fijas. Así, para Foucault el maquillaje evidencia cómo operan los regímenes disciplinarios sobre la apariencia y la conducta, mientras que para Rolnik representa una oportunidad para la autoexpresión, la diferencia y la invención de nuevas formas de ser. En conjunto, ambas perspectivas permiten comprender el maquillaje como un fenómeno complejo que puede tanto reforzar estructuras de poder como abrir espacios de libertad y subversión, según el contexto y la intención de quienes lo practican.

Esta doble función del maquillaje como mecanismo de regulación y como estrategia de subversión lo sitúa en un lugar clave dentro del análisis de las corporalidades contemporáneas. Es una práctica ambivalente y polisémica, capaz de producir tanto obediencia como desobediencia, tanta belleza normativa como disidencia estética. Comprender el maquillaje desde esta perspectiva crítica implica reconocerlo no solo como una técnica de embellecimiento, sino como un lenguaje político del cuerpo, un dispositivo visual donde se juega la batalla entre la norma y la diferencia, entre la identidad impuesta y la identidad deseada.

En contextos de marginalización, censura o exclusión, el maquillaje también se vuelve una forma de resistencia visual, una herramienta que visibiliza lo invisible, que da forma a

subjetividades no normativas, y que convierte al rostro en un espacio de agencia. Como en el caso del teatro político, el cabaret queer o las performances feministas, el maquillaje opera como insignia simbólica de lucha, como una forma de decir yo soy, yo me muestro, yo decido cómo ser visto.

En línea con Foucault (2009), el cuerpo puede ser visto como una superficie que es inscrita por diversas fuerzas sociales y culturales. En las artes escénicas, el cuerpo maquillado actúa como un campo de inscripción de estas fuerzas. El maquillaje es una forma de marcar el cuerpo con símbolos visuales que no solo comunican un tipo de identidad o emoción, sino que también reflejan las estructuras de poder y control sobre el cuerpo. Los actores y performers, al maquillarse, no solo se transforman, sino que recrean el cuerpo conforme a las exigencias de las identidades y roles impuestos por las normas sociales, políticas y culturales.

El cuerpo no es algo natural, sino que está socialmente construido a través de prácticas normativas. Las distintas formas en que las sociedades maquillan o transforman los cuerpos a lo largo de la historia reflejan las tensiones entre lo individual y lo colectivo, entre lo personal y lo social. El maquillaje, en este sentido, puede ser visto como un reflejo de estas dinámicas sociales que construyen la identidad en relación con las expectativas de género, raza, clase y sexualidad. En el performance, el maquillaje toma una forma intensificada de esta construcción, haciendo visible lo que normalmente estaría oculto, dando cuerpo a lo invisible (Foucault, 2009).

Un ejemplo claro de esto es el maquillaje de los soldados en tiempos de guerra, utilizado por los soldados (como el camuflaje facial) no solo altera la apariencia física, sino que también refleja una transformación en la subjetividad, el cuerpo se disfraza, se hace invisible y se convierte en un instrumento de guerra, despojándose de su humanidad para convertirse en un agente de violencia estructural.

En síntesis, el maquillaje es una práctica política y performativa que interviene el cuerpo para disputar las normas sociales de poder, género y belleza. El cuerpo es construido y disciplinado por regímenes de poder, pero el maquillaje puede reforzar estas normas o subvertirlas. En contextos como el drag, el teatro queer o las prácticas decoloniales, el maquillaje se convierte en un acto de resistencia que visibiliza identidades disidentes y permite crear nuevas formas de subjetividad. Así, el maquillaje funciona como un lenguaje político que cuestiona la hegemonía y abre posibilidades de invención y autonomía.

El maquillaje y los juegos identitarios

El maquillaje se convierte en una especie de máscara que oculta o revela aspectos del individuo, una metáfora de lo que está oculto, reprimido o no expresado. En este sentido, el maquillaje es un dispositivo clave para la creación de lo que Goffman (1997) denomina máscaras sociales, una forma de encarnar identidades múltiples en función del contexto y de las expectativas sociales. Al usar el maquillaje para representar personajes, el actor no solo crea una fachada visual, sino que establece una conexión simbólica con los roles, las expectativas y las emociones que su personaje debe encarnar.

La performatividad del maquillaje también se ve en cómo la repetición de estos actos a lo largo del tiempo contribuye a la construcción de una subjetividad para el observador y para el propio individuo. Al realizarse el maquillaje de manera recurrente, el rostro performado por estos actos parece adquirir una estabilidad, como si la subjetividad de quien lo porta estuviera definida por esos gestos ritualizados. Sin embargo, una autora como Judith Butler, sugiere que esa estabilidad es en realidad una ilusión: el rostro maquillado, al igual que el cuerpo de género

performado, es una construcción que depende de la repetición, la interpretación y la resignificación constante. Esta idea puede verse claramente cuando observamos cómo las tendencias de maquillaje cambian con el tiempo: lo que una vez se consideró atractivo, moderno o adecuado puede quedar obsoleto, desafiando el concepto que la identidad debe ser algo fijo o inmutable (Guerra & Fernández, 2022).

Más allá de ser una herramienta para la transformación momentánea, puede ser comprendido también como un archivo viviente, un dispositivo que guarda y reactiva memorias personales, colectivas y culturales. Cada trazo sobre el rostro o el cuerpo no sólo configura una nueva imagen; también invoca narrativas pasadas, cuerpos que han sido, identidades que se han representado, estéticas que han resistido el paso del tiempo o las presiones de la hegemonía.

En este sentido, el maquillaje escénico participa de lo que algunos teóricos han llamado "archivo performativo" (Taylor, 2012), es decir, una forma de memoria que no se conserva en documentos escritos ni en objetos tangibles, sino en el cuerpo mismo, en sus gestos, en su apariencia, en su devenir. Taylor (2012) diferencia entre archivo (lo que se conserva) y repertorio (lo que se transmite a través del cuerpo). El maquillaje, al estar en la frontera entre ambos, actúa como puente entre lo efímero de la performance y la permanencia simbólica de la memoria visual. "El repertorio incluye todas aquellas expresiones transmitidas corporalmente: gestos, movimientos, posturas, maquillajes, atuendos, que pueden reactivar y actualizar el pasado" (Taylor, 2012).

El maquillaje puede ser abordado como un ritual de autodescubrimiento, un momento íntimo en el que se entra en contacto con otras dimensiones del ser. Esta transformación, aunque visible y estética, también es interna, psíquica y emocional. El espejo no es solo un reflejo: es un

umbral. Frente a él, el cuerpo se convierte en territorio simbólico, en archivo viviente, en espacio de disputa entre lo que se es, lo que se quiere ser y lo que se representa.

Por otro lado, muchos artistas recurren al maquillaje como forma de escritura corporal autobiográfica. Al pintar el cuerpo con símbolos, patrones, colores o marcas significativas, construyen un lenguaje visual que narra experiencias, heridas, herencias o identidades. En este sentido, el maquillaje no solo maquilla: escribe, testimonia, recuerda y denuncia. El cuerpo maquillado es, a la vez, un archivo de memorias y un acto de resistencia simbólica. En él se inscriben narrativas que desafían el olvido, la exclusión y el borramiento cultural. Así, deja de ser un recurso escénico efímero para convertirse en un vehículo de memoria y una herramienta para preservar las identidades performativas. En un mundo donde lo visual es fugaz y lo corporal es constantemente normado, el maquillaje aparece como un acto de afirmación y de recuerdo, como un gesto que dice: “esto soy, esto he sido, esto quiero seguir siendo”.

Desde esta perspectiva el maquillaje no es solamente una técnica al servicio de la caracterización o de la estética visual. Es, ante todo, una poética del cuerpo, una forma de narrar, de resignificar, de transformar y de resistir desde la superficie misma de la piel. Cada trazo, cada textura, cada color aplicado sobre el rostro encierra una carga simbólica que habla del sujeto, de sus memorias, de su historia y de su lugar en el mundo.

Así como puede representar estados emocionales y psicológicos, también se convierte en una herramienta activa en la construcción de la identidad. Como señala Butler (2007), la identidad no es una esencia fija sino un efecto performativo producido por una serie de actos repetidos en el tiempo, una actuación o performatividad, que se refuerza en un ámbito de poder, pero que tiene la potencia de hacer una subversión para componer identidades menos fijas, más efímeras, menos del lado de la norma. El maquillaje, en tanto acto corporal, participa en esa

producción simbólica del yo, contribuyendo a la creación de identidades visuales que son a la vez personales y sociales, íntimas y políticas.

Siguiendo a Butler (2007), el género no es una esencia preexistente, sino una performance repetida que se construye a través de actos, gestos y expresiones corporales. En este marco, el maquillaje opera como dispositivo de poder y resistencia. Cada intervención sobre el rostro puede ser leída como una afirmación o una subversión de las normas que lo atraviesan: la feminidad reglada, la masculinidad hegemónica, la blancura idealizada o la juventud como valor estético “El cuerpo no es una entidad estática, sino un campo discursivo donde el poder actúa y es resistido” (Butler, 2007).

En definitiva, el maquillaje interrumpe la realidad, estableciendo un quiebre entre lo ordinario y lo extraordinario, lo racional y lo irracional. Gracias a su uso, no solo se modifica la imagen del performer, sino que se transforma la percepción del público, sumergiéndolo en un espacio donde lo fantástico se vuelve tangible. La subjetividad humana ha sido un campo de reflexión profundo y complejo en diversas disciplinas como la filosofía, la sociología y las ciencias sociales. Los filósofos y teóricos contemporáneos, como Foucault, Rolnik, Deleuze y Butler, han aportado teorías fundamentales sobre cómo las identidades, el cuerpo y la subjetividad se construyen en contextos sociales, culturales y políticos. En este sentido, el arte y el performance, particularmente el uso del maquillaje, ofrecen un campo fértil para explorar cómo el cuerpo se convierte en medio de expresión y negociación de la subjetividad. Como Foucault, Rolnik, Deleuze y Butler, han aportado teorías fundamentales sobre cómo las identidades, el cuerpo y la subjetividad se construyen en contextos sociales, culturales y políticos. Entonces el maquillaje, como dispositivo de transformación simbólica, actúa sobre la

apariencia externa y sobre las formas en que los sujetos se presentan, se entienden a sí mismos y son leídos por los demás (Suzzi & Roumieu, 2022).

El maquillaje, entonces, se sitúa entre dos dimensiones que pueden parecer opuestas pero que se complementan: la máscara (como forma de ocultamiento y representación) y el espejo (como forma de revelación y autoexploración). En muchos casos, maquillarse implica ponerse una máscara, una identidad construida, performada, pero también verse con nuevos ojos, reconocerse desde otra perspectiva. El acto de maquillarse puede ser tanto un camuflaje como un ritual de introspección.

Al representar la subjetividad, el maquillaje nos recuerda que las identidades son construcciones visuales, una narrativa en la piel. Desde el delineado que expresa desafío, hasta la sombra que sugiere fatiga, el maquillaje compone una poética visual de la emocionalidad, una cartografía simbólica del ser. Foucault transformó radicalmente la forma en que se entiende la subjetividad. Lejos de concebir al individuo como un ente autónomo, libre y originario, el autor propone que el sujeto moderno es una construcción histórica y social, forjada a través de relaciones de poder, dispositivos institucionales y tecnologías discursivas que modelan sus comportamientos, deseos, saberes y apariencias (Raffin, 2019).

Para Deleuze la subjetividad es una construcción de pliegues a partir de acontecimientos que se dan en el afuera. El Colectivo Artístico El Cuerpo Habla (2020) en la investigación Reverberar, Arte y Acontecimiento, dice que:

Deleuze en su curso sobre Foucault titulado *La Subjetivación*, nos explica cómo el sujeto nace en Occidente junto con la filosofía en la Antigua Grecia. La filosofía crea al sujeto en tanto elabora una nueva racionalidad para entender el mundo como algo dado, cuya naturaleza puede ser descubierta e interpretada, siendo el hombre, en específico el filósofo, la persona indicada

para preguntarse por la naturaleza del ser y del mundo. La cosmovisión mítica y mágica sobre el mundo es desplazada por una centrada en el logos, la razón y la palabra, en la que el mundo empieza a ser ordenado y no experimentado como un caos en perpetuo retorno. La racionalidad logocéntrica crea un ser, sujeto, de características semejantes a los otros y la inteligencia entra a definirlo en su posibilidad de razonar, controlar y mantenerse fiel a una estructura de mundo.

En la interpretación que hace Deleuze del trabajo filosófico de Foucault, el autor logra identificar tres ejes constitutivos de su pensamiento. El primero de ellos son las formaciones de saber, el segundo las relaciones de poder y el tercero los procesos de subjetivación o de cuidado de sí; este último como lugar de pasaje, encuentro y yuxtaposición de las formaciones de saber y las relaciones de poder, o sea, el espacio en el que se pliega la fuerza sobre sí. La subjetivación como eje estético en el pensamiento de Foucault es una deriva de la forma y la fuerza, es decir, un eje autónomo, condición de posibilidad de las tácticas de resistencia.

Deleuze, apoyado en Foucault, problematiza la conceptualización del sujeto como una construcción ontológica cuyo cimiento es necesario deconstruir, frente a los cambios biopolíticos constitutivos de las sociedades de control, descritas por Deleuze e intuidas por Foucault. De este modo, se cuestiona al sujeto en su incapacidad de deshacerse de sí mismo, de despojarse de la racionalidad logocéntrica, y de la complicidad de la inteligencia con las formas de dominación planetarias que conllevó el proceso civilizatorio occidental. Como bien explicó Foucault (1994), si la subjetividad, en tanto formación de sujetos, es un modo de sujeción, las prácticas de subjetivación o de cuidado de sí, serían las tácticas de su liberación.

Por ello, el maquillaje puede ser una práctica de subjetivación, de liberación que permite un cuidado de sí. Cuando el público contempla un rostro maquillado, no solo percibe un efecto estético, sino que se ve invitado a descifrar códigos de subjetividad: ¿qué emociones latentes se

expresan en esos trazos oscuros alrededor de los ojos? ¿Qué tensiones identitarias emergen cuando la línea de la ceja se alarga más allá de lo convencional? De este modo, el maquillaje convierte al cuerpo en un lenguaje visual multisémico, donde la subjetividad aparece como un campo en disputa, siempre abierto a nuevas lecturas y reconfiguraciones (Fischer-Lichte, 2013).

Este concepto de desestabilización se refleja poderosamente en las artes, especialmente en el performance. En un contexto artístico, las representaciones del cuerpo y las identidades no buscan representar una verdad estática sobre el ser, sino que están hechas de fragmentos y contradicciones que revelan lo incierto y lo plural de la subjetividad. El uso de máscaras, de transformaciones radicales en el cuerpo, de maquillaje y otras alteraciones visuales, tiene una resonancia derridiana: se muestran los múltiples significados que el cuerpo puede asumir, las identidades que pueden coexistir, y las ambigüedades que constituyen la experiencia humana (Derrida, 1997).

En contraste, el drag nace de la transgresión de las normas de género y explora la construcción de una alteridad como acto performativo y político (Butler, 2007). El maquillaje permite a los drags Queens y Kings reinventar el cuerpo bajo parámetros estéticos que exageran rasgos femeninos o masculinos de forma consciente. Aquí, el acto de pintar labios, contornear pómulos y aplicar pestañas postizas no solo oculta la realidad biológica, sino que crea un yo alternativo: un personaje con una subjetividad propia, que puede satirizar, celebrar o cuestionar las convenciones sociales (Rupp et al., 2010). El maquillaje drag es hiperrealista: las cejas se arquean hasta rozar la línea del cabello, la base se extiende hasta el cuello para difuminar el rostro con el torso, y los colores se eligen estratégicamente para proyectar poder, seducción o irreverencia. De este modo, el performer se convierte en un agente de liberación al moldear su propio cuerpo como obra de arte, muestra que la identidad es fluida, performativa y negociable.

Butler propone que el género no es algo que se “es” sino algo que se “hace”, esta teoría subraya que las categorías de género como “hombre” o “mujer” no tienen una base ontológica, sino que son el resultado de prácticas corporales, discursivas y visuales que son culturalmente reconocibles. Entre estas prácticas, el maquillaje ocupa un lugar privilegiado como dispositivo de repetición y representación de lo que se considera “femenino”, “masculino”, “andrógino” o cualquier otra identidad de género. “El género es una especie de imitación sin original” (Butler, 2007).

En la cultura drag, cada elección estética desde el contorno facial hasta la elección del color de labios o la forma de los ojos funciona como una declaración visual sobre el género como ficción normativa. El rostro no se maquilla solo para embellecer, sino para encarnar una figura que revela, en su exceso y su teatralidad, la precariedad de las categorías identitarias. Este tipo de maquillaje performático no busca estabilizar el género, sino agitarlo, amplificarlo o reírse de él, evidenciando su carácter arbitrario y socialmente impuesto.

Aunque el drag hace más visible esta operación, la performatividad del maquillaje está presente también en la vida cotidiana. Mujeres que se maquillan para entrevistas laborales, artistas que alteran sus rasgos para presentaciones públicas, adolescentes que usan maquillaje para explorar su identidad: todos estos actos están cargados de significados sociales que actualizan códigos de pertenencia, deseo, poder o transgresión.

Particularmente en el drag esta dimensión ritual cobra un sentido aún más potente. Aquí, el maquillaje es un dispositivo de afirmación y subversión, que permite jugar con las categorías tradicionales de género. Cada sombra de ojos, cada contorno, cada pestaña postiza no solo es un ornamento visual, sino un acto político, una declaración estética que desafía lo normativo. El maquillaje se convierte en una narrativa visual de la identidad deseada, una forma de encarnar

una versión amplificada, alternativa o liberadora del yo. Para muchos artistas drag, maquillarse es una experiencia profundamente introspectiva, incluso terapéutica. Es un espacio-tiempo donde se suspenden las reglas del mundo exterior y se abre paso a la posibilidad de ser, de encarnar lo que en la vida cotidiana podría estar reprimido o invisibilizado.

En ese espejo a veces silencioso, a veces testigo cómplice se construye una nueva corporalidad, una nueva energía. El maquillaje no oculta; revela. No disfraza; expone. Permite que emerjan capas profundas del ser, muchas veces ligadas a deseos, miedos, traumas o sueños que solo pueden expresarse a través del lenguaje visual y corporal de la escena, donde el uso intencional del maquillaje no solo crea un personaje, sino que exhibe la fluidez de la subjetividad en tanto acto repetido y consciente de construcción de género (Lonergan, 2015).

Este ritual también invita al espectador a entrar en un juego de percepción y reflexión. Al ver a un cuerpo transformado, embellecido o alterado, se abre un espacio de cuestionamiento sobre los límites del género, la subjetividad y la autenticidad. ¿Qué es lo verdadero? ¿Quién soy cuando interpreto? ¿Quiénes somos cuando miramos? Así, el maquillaje provoca una transformación en quienes lo observan, en un mundo donde las etiquetas identitarias tienden a ser rígidas, el maquillaje escénico ofrece un espacio de fluidez, exploración y libertad. Y en ese sentido, puede entenderse no sólo como una técnica artística, sino como un acto profundamente humano: el deseo constante de redefinirnos, de explorar quiénes somos y quiénes podríamos llegar a ser.

El maquillaje no representa una identidad preexistente, sino que la produce en el mismo acto de aplicarlo. Es un gesto performativo que actualiza un guion social sobre el cuerpo y el género. Cada vez que una persona se maquilla siguiendo ciertos códigos como el uso de labial rojo, ojos delineados, cejas arqueadas o barbas marcadas, está participando en un acto de

producción de identidad o de identidades como propone también Rolnik (2019), una subjetividad híbrida y fluida, que no se fija en una única forma. El cuerpo se vuelve el escenario donde se ensaya, se reitera o se subvierte una posición de género.

Siguiendo a Butler, podríamos decir que cada aplicación de maquillaje es un acto performativo que (re)produce el género, pero también puede desviarlo, resistirlo o reimaginarlo. El maquillaje se convierte así en una práctica estética y política que permite al sujeto negociar su subjetividad frente a las expectativas normativas, resistir los mandatos hegemónicos o incluso experimentar nuevas posibilidades de ser (Guerra & Fernández, 2022).

En contextos dominantes como la moda, la publicidad o los cánones de belleza tradicionales, el maquillaje actúa como un dispositivo de normalización visual. Se espera que ciertos cuerpos, sobre todo los leídos como femeninos, se presenten de forma adecuada, es decir, bajo unos parámetros de limpieza, suavidad, simetría y juventud que responden a una lógica patriarcal, capitalista y colonial. Aquí, el maquillaje funciona como una tecnología de género que produce y mantiene una imagen corporal deseable, reforzando jerarquías entre lo bello y lo feo, lo aceptable y lo marginal. El rostro femenino maquillado de forma correcta (labios rojos, piel sin imperfecciones, cejas bien definidas) no es solo una cuestión de gusto estético, sino una inscripción disciplinaria que responde a expectativas sociales de docilidad, feminidad y éxito.

El cuerpo ha sido tradicionalmente considerado como el soporte material sobre el que se proyectan las emociones, las ideas y las identidades. En las artes performáticas, esta visión se enriquece al entender al cuerpo no sólo como vehículo de acción, sino como un sistema semiótico que inscribe significados culturales, afectivos y políticos (Fischer-Lichte, 2013). En este sentido, el cuerpo escénico se convierte en un espacio donde convergen narrativas

personales y colectivas: cada gesto, mirada o postura revela capas de subjetividad que trascienden el plano meramente físico.

Cuando se emplea el maquillaje para alterar la apariencia corporal, este acto se vuelve una intervención simbólica que pone en tensión los límites entre lo interno y lo externo, lo real y lo ficcional (Butler, 2007). Al pintar el rostro o trazar líneas sobre el cuerpo, el performer articula una nueva máscara que no oculta únicamente rasgos, sino que expone deseos, miedos y contradicciones. Como señala Goffman (1997) las “máscaras sociales” operan en un proceso de construcción y deconstrucción de identidades en función del contexto. Así, el maquillaje teatral amplifica esta noción: la piel pasa a ser un texto vivo, donde cada color, textura y forma comunica algo distinto sobre la subjetividad del intérprete.

Además, desde la perspectiva de la performatividad de género (Butler, 2007), el maquillaje permite al cuerpo escénico desafiar normas hegemónicas: al delinear labios, contornear pómulos o exagerar rasgos, el performer articula una alteridad que puede subvertir o resignificar categorías fijas como “masculino” o “femenino”.

Por su parte, Lepecki (2009) concibe el cuerpo en escena como un archivo de memorias y emociones. Al someter la piel a colores y efectos escultóricos, el performer reaviva capas de historia personal o colectiva: líneas que remiten a cicatrices simbólicas, tonos que evocan narrativas ancestrales, o formas que remiten a arquetipos míticos. De esta manera, el cuerpo maquillado deviene un lugar liminal donde la subjetividad se experimenta como un proceso de transformación continuo. La piel no solo actúa como un velo decorativo, sino como un palimpsesto donde se inscriben y se borran identidades, permitiendo al intérprete desplazarse entre universos simbólicos distintos.

3.4 La expresión de la subjetividad

El cuerpo maquillado en el performance se convierte en un campo de expresión de la subjetividad, un medio visual que permite explorar la relación entre lo interno y lo externo, lo personal y lo social, lo individual y lo colectivo. En última instancia, el maquillaje en el performance es un acto de creación, una herramienta de transformación y una forma de resistencia a las normas que buscan imponer una identidad fija o una subjetividad determinada.

La subjetividad, entendida como el conjunto de experiencias, emociones, pensamientos y percepciones que constituyen el yo, ha sido un tema central en la filosofía y la sociología contemporáneas. Filósofos como Foucault, Derrida, y sociólogos como Goffman y Butler han aportado perspectivas profundas sobre cómo la subjetividad no es algo fijo o dado, sino algo que se construye, se recrea y se desestabiliza dentro de un entramado de fuerzas sociales, culturales y políticas. Estas teorías, aplicadas al contexto del arte y el performance, ofrecen una comprensión compleja de cómo el cuerpo, las identidades y las representaciones artísticas se interrelacionan para configurar y desestabilizar la subjetividad humana (Raffin, 2019).

Para Foucault la subjetividad no es un fenómeno natural o autónomo, sino el producto de una serie de prácticas de poder y dispositivos discursivos que la configuran. Foucault sostiene que las identidades subjetivas se construyen a través de discursos y prácticas sociales que operan de manera tanto explícita como implícita sobre los individuos. Foucault argumenta que el poder no solo se ejerce de manera coercitiva, sino que también produce sujetos, configurando sus deseos, pensamientos y comportamientos a través de una serie de normativas sociales (Raffin, 2019).

La subjetividad, entonces, es un producto histórico y cultural que está inextricablemente ligado a los sistemas de poder que operan en una sociedad. El cuerpo es un punto crucial en este análisis: no es solo un objeto biológico, sino un objeto de poder, que se regula, se disciplina y se moldea a través de prácticas sociales, políticas y culturales. El cuerpo se convierte en una superficie de inscripción, sobre la cual se imprimen las normas sociales y las expectativas que definen lo que se considera normal o anómalo (Dinerstein, 2001).

Derrida (2006) con su concepto de deconstrucción, ofrece otra perspectiva clave sobre la subjetividad, la cual no es un ente estable o fijo, sino que está marcada por una serie de contradicciones y desplazamientos. Subraya cómo las identidades y las ideas sobre el yo están constantemente en flux, ya que la lengua, el lenguaje y las estructuras que usamos para definirnos están plagadas de ambigüedades, errores y grietas. Según el filósofo, no podemos acceder a una verdad esencial sobre el ser, sino que nuestra subjetividad está siempre descentrada, desplazada, marcada por las huellas de las palabras, los significados y las interpretaciones.

Goffman aborda la subjetividad desde una perspectiva sociológica que destaca cómo las personas se presentan en diferentes contextos sociales a través de lo que él llama "teatro social". Goffman argumenta que todos somos actores en una escena social, y nuestras identidades son el resultado de una serie de actuaciones que realizamos para cumplir con las expectativas de los demás. Estas actuaciones, aunque pueden parecer espontáneas, están profundamente influenciadas por normas sociales que dictan cómo debemos comportarnos, cómo debemos vestirnos, cómo debemos hablar.

Butler, una de las teóricas más influyentes en la teoría queer y de género, amplió la noción de la subjetividad al centrarse en la performatividad del género. Según Butler, el género

no es una identidad fija o una esencia interior, sino que se construye a través de actos repetidos que se performan constantemente en la vida cotidiana. En su obra *El género en disputa* (2007), Butler propone que el género es una actuación o una performance, un conjunto de actos que crean la apariencia de una identidad coherente, pero que en realidad están llenos de contradicciones y desplazamientos.

La subjetividad, como se ha mostrado, no es un concepto estático o fijo, sino un fenómeno en constante construcción y deconstrucción. En el contexto de las artes performáticas, el cuerpo se convierte en el medio privilegiado para esta exploración de la subjetividad. A través del maquillaje, la vestimenta y la actuación, el cuerpo es transformado en un espacio de representación que no sólo comunica una identidad preexistente, sino que también desestabiliza las ideas fijas sobre lo que significa ser un sujeto.

La subjetividad, en la filosofía y sociología contemporánea, no es una propiedad fija, sino un proceso en constante construcción y transformación. Desde la perspectiva de Foucault, Derrida, Goffman y Butler, la subjetividad se entiende como algo que está ligado a las estructuras sociales y culturales que nos rodean, pero también es planteada como un espacio de resistencia y subversión. En el campo de las artes, el maquillaje y el cuerpo performático sirven como medios poderosos para explorar y desafiar las normas de identidad, mostrando que la subjetividad no es solo algo que se tiene, sino algo que se hace y se deshace a través de actos performativos y representaciones sociales.

El cuerpo humano ha sido tradicionalmente considerado un contenedor o vehículo de la subjetividad, un espacio donde se reflejan no solo las emociones, los deseos y las experiencias, sino también los traumas y las tensiones internas que forman nuestra vida. En las artes performáticas, el cuerpo se convierte en una pantalla dinámica que expone y representa el

interior de la persona o el personaje de manera tangible, a través de gestos, movimientos, vestimenta, y especialmente, del maquillaje. Este último, como dispositivo de transformación, permite a los performers crear una otra identidad, una representación externa del yo interno que, en muchos casos, no puede ser percibido o expresado de otra manera. El maquillaje se convierte en un medio para la creación de una subjetividad alternativa, un reflejo físico de la interioridad humana que puede ser tan variado, conflictivo y complejo como el ser mismo.

El gesto, la respiración y la tensión muscular se transforman en un lenguaje no verbal que revela capas psíquicas, como si cada fibra estuviera impregnada de la historia emocional de quien lo habita. Así, una leve sacudida en el hombro puede aludir al peso de una pérdida, y un desplazamiento abrupto del torso puede señalar una lucha interna que no encuentra palabras. La exploración de la complejidad.

Lo fascinante del maquillaje en la performance es que desborda las expectativas tradicionales de lo que significa la belleza o la apariencia realista. El maquillaje no se limita a mejorar el rostro o el cuerpo de manera convencional, sino que lo reconfigura para simbolizar una subjetividad interna. Al trazar colores, texturas y relieves sobre la piel se abre un canal hacia un mundo interno hecho de historias no contadas, emociones reprimidas y paisajes afectivos que no encuentran palabra. En esta dimensión, el maquillaje se convierte en un vehículo para dar forma a lo intangible: el dolor larvado, la alegría extrema, la liberación desesperada, el miedo paralizante o la angustia silenciada.

Así, el cuerpo maquillado funciona como un espejo distorsionado donde se refleja el espectro completo de la subjetividad humana: los deseos inalcanzables, los impulsos violentos, las fobias más profundas. Cada hendidura oscura, cada parche sanguinolento, cada grieta luminosa en el rostro escenifica un conflicto interno que, de otro modo, permanecería oculto. Al

presenciar estas figuras, el público no solo reconoce la deformidad externa, sino que es invitado a enfrentarse a sus propias pulsiones reprimidas.

El cuerpo maquillado no es solo un espacio de expresión, sino también un campo paradójico. Butler (2002) ha señalado que el cuerpo no refleja pasivamente una identidad esencial, sino que la crea mediante una serie de actos repetidos que ratifican y, al mismo tiempo, desestabilizan aquello que llamamos yo. El maquillaje, en este marco, no es meramente la aplicación de pigmentos sobre la piel, sino un acto de recreación constante: cada pincelada es un gesto performativo que construye y deconstruye simultáneamente la identidad.

El proceso de pintura facial y corporal genera un cuerpo híbrido: un ente en el que conviven la apariencia cotidiana del intérprete y la subjetividad inventada del personaje. En ese híbrido, confluyen los deseos no expresados, los traumas no elaborados y las contradicciones íntimas. El rostro deja de ser un borde fijo para convertirse en un territorio en constante transición, donde la línea que separa lo verdadero de lo ficticio se vuelve difusa.

Este cuerpo en estado de transformación se erige también como un campo de lucha simbólica. Por un lado, muestra la faceta que se quiere exponer: la valentía, el dolor o el éxtasis; por otro, resguarda aquello que permanece oculto: la vergüenza, la desesperanza o la fragilidad. En escena, esa tensión se hace visible: un ascenso de color en las mejillas puede indicar un arrebatado de enojo, pero puede ocultar a su vez una tristeza profunda que asoma en la sombra bajo los ojos. Un trazo brillante en la frente puede sugerir un destino heroico, pero puede ser el disfraz de una imposición social que el personaje no desea auténticamente.

El maquillaje, como lugar de representación, convierte al cuerpo en un reflejo externo de la subjetividad interna, permitiendo que lo invisible, lo oculto o lo reprimido se manifieste físicamente. Este proceso de visibilización enriquece la experiencia, pues el público no observa

simplemente a un actor interpretando un texto, sino que percibe un cuerpo que vive y proyecta múltiples capas emocionales. Dicho de otro modo, el maquillaje ofrece un sistema de signos visuales: la geometría de líneas, la intensidad de los colores y la densidad de las texturas constituyen un idioma corporal que habla directamente de los conflictos internos.

A su vez, el maquillaje otorga al cuerpo la capacidad de renegociar su propia subjetividad en cada presentación. Nadie se maquilla de la misma forma dos veces; cada sesión de pintura es un nuevo intento de asir lo intangible. Esta dinámica resalta la idea de que la subjetividad humana no es algo fijo, sino un territorio siempre en tránsito. El maquillaje, en su función más profunda, trasciende su papel de simple herramienta estética para convertirse en una "máscara" cargada de significados. Tradicionalmente, se ha considerado una técnica destinada a embellecer o modificar temporalmente el rostro, pero su potencial simbólico es mucho más amplio y complejo. La máscara que el maquillaje crea no se limita a una capa superficial, sino que actúa como un medio para explorar y transformar lo humano, tocando aspectos de la subjetividad que están más allá de lo visible. Si bien la máscara puede implicar una ocultación de lo que yace detrás del rostro, también puede funcionar como un vehículo para liberar lo que permanece reprimido, oculto o negado.

Esta capacidad del maquillaje de reconfigurar las identidades de acuerdo con una imagen que, en muchos casos, puede no corresponder con la identidad convencionalmente aceptada o impuesta, actúa como un medio de ocultación que tiene, por un lado, una función de protección. Al utilizar el maquillaje para modificar ciertos aspectos de su rostro, una persona puede sentirse más segura, menos vulnerable ante los demás, o incluso más capaz de enfrentarse a situaciones sociales que podrían resultar intimidantes. Aquí, la máscara se convierte en una barrera, una forma de armarse ante las exigencias de la sociedad o las propias inseguridades internas. A través

del maquillaje, se ofrece una capa de autonomía que permite mantener a salvo aquello que se considera privado o vulnerable, proyectando al mismo tiempo una imagen de fuerza o confianza, en muchas ocasiones deseada o esperada por la sociedad. Así, el maquillaje también puede funcionar como un refugio, una zona segura donde la persona tiene el control total sobre lo que se ve y lo que se esconde.

No obstante, esta máscara también tiene un poder liberador. A través del maquillaje, es posible liberar facetas que han sido reprimidas o negadas, ya sea por las normas sociales, por el miedo al juicio o por la internalización de expectativas ajenas. En este contexto, el maquillaje puede convertirse en un vehículo de autodescubrimiento y transformación, proporcionando una plataforma para que las personas proyecten aspectos de sí mismas que normalmente quedarían ocultos. Puede tratarse de una representación más auténtica o incluso de una faceta completamente nueva que desafíe los estereotipos o las restricciones sociales. El maquillaje se convierte entonces en un acto de exploración constante.

En ocasiones, esta función liberadora del maquillaje también se vincula con un acto de desafío. En sociedades donde las normas sobre belleza, género y comportamiento son rígidas, el maquillaje puede ser una forma de subvertir esas expectativas. Al modificar la apariencia de una manera que desafíe las convenciones, el maquillaje se convierte en una forma de resistencia. Por ejemplo, las personas pueden utilizarlo para cuestionar la presión que ejercen los estándares de belleza impuestos sobre las mujeres, o para expresar identidades de género no binarias que no siempre son reconocidas por las normas dominantes. Así, el maquillaje permite reclamar el derecho a la autonomía sobre el propio cuerpo y la propia imagen, retando las normas establecidas y proponiendo nuevas formas de ser y mostrarse.

En este sentido, la máscara creada por el maquillaje no se limita solo al individuo; tiene una dimensión colectiva que está impregnada de las normas, los deseos y las presiones sociales que definen lo que se considera aceptable, atractivo o adecuado. En este sentido, el maquillaje también es un campo de batalla simbólico, en el que las personas luchan por construir una subjetividad que sea fiel a sí misma, pero que también se ve influenciada por las dinámicas de poder, género, clase y cultura. La máscara, entonces, refleja no solo el yo personal, sino también los conflictos sociales y culturales en los que el individuo se ve inmerso.

En definitiva, el maquillaje, entendido como una máscara, cumple una función compleja que va más allá de lo estético. No solo oculta, sino que también revela, transforma y desafía. Es una herramienta con un profundo potencial simbólico, que no sólo moldea la identidad externa, sino que también permite a las personas explorar y liberar las diferentes capas de su subjetividad. Así, el maquillaje se convierte en un acto consciente de autoconstrucción, un proceso dinámico que dialoga constantemente con las normas sociales, pero que, al mismo tiempo, ofrece un espacio de autonomía personal.

Este enfoque del maquillaje también permite ver cómo el rostro, más que ser una representación fija de la identidad interna, se convierte en un lienzo en constante transformación. A través del maquillaje, las personas pueden explorar diferentes aspectos de sí mismas, desde versiones idealizadas hasta representaciones más exageradas, arriesgadas o de rebelión. De esta manera, el maquillaje no solo sigue un guion de belleza y estética impuestos socialmente, sino que también es un espacio de agencia donde la persona puede reescribir su identidad de acuerdo con sus deseos, sus influencias y su contexto. El maquillaje, entonces, al igual que cualquier otra práctica performativa, ofrece un campo para la experimentación, el juego de roles y la negociación entre lo que se es y lo que se proyecta.

Resumiendo, desde Butler y Hooks hasta Taylor y Freire, se han recorrido diferentes voces teóricas que permiten pensar el maquillaje como un campo de significación compleja: entre lo pedagógico y lo político, lo íntimo y lo colectivo, lo técnico y lo simbólico. Lo que emerge de este diálogo es una visión expandida del maquillaje como lenguaje de lo sensible, como arte que produce subjetividad, y como acción que transforma no solo al artista, sino también al público y al contexto que lo rodea.

Capítulo IV: el maquillaje y la creación

A continuación, se presentan tres experiencias significativas que comparten un enfoque común en el uso del maquillaje como un dispositivo semiótico y político que desestabiliza las percepciones de identidad, género y belleza. Al llevar el maquillaje a espacios no convencionales, se interrumpe la cotidianidad, generando un impacto sensorial y emocional que invita a los espectadores a cuestionar sus prejuicios y expectativas. Cada creación explora diferentes facetas de la subjetividad: la primera a través de arquetipos mitológicos, la segunda desde el dolor personal y la tercera mediante un acto colectivo de redefinición simbólica. Juntas, demuestran que el maquillaje no es solo un recurso estético, sino una herramienta poderosa para la transformación, la resistencia y la construcción de nuevas narrativas sobre lo humano, abriendo espacios para la reflexión crítica sobre la subjetividad y las dinámicas sociales. Estas experiencias dialogan y se completan: lo que en una se abre, en otra se cose; lo que en una duele, en otra se celebra. Esta colcha de retazos constituye un mapa que permite comprender cómo el maquillaje puede devenir lenguaje, refugio y territorio de la subjetividad.

Creación 1: Mirada, sentidos en la piel

Esta creación se centra en cómo el maquillaje modifica la percepción de quien lo porta, desafiando normas sociales y al mismo tiempo, transformando la experiencia del espectador al contraponer lo ordinario con lo extraordinario. El enfoque se basa en experimentar en escenarios no convencionales, donde el maquillaje juega al explorar las maneras del performer y trastocar la percepción de la realidad. Cada experimento tuvo como objetivos observar cómo los maquillajes alteran las experiencias sensoriales y emocionales del público, así como su visión del espacio y de la propia sensibilidad del intérprete.

Los ensayos se llevaron a cabo en lugares urbanos no controlados que funcionan como punto de encuentro entre lo rutinario y lo excepcional. Estos espacios fueron elegidos deliberadamente para comprobar cómo el maquillaje, aplicado fuera del contexto teatral tradicional, convierte lo familiar en algo inesperado y prácticamente surrealista. Los actores fueron instruidos para jugar roles distintos mediante el maquillaje. Se les pidió explorar efectos que no solo transformaran su apariencia, sino también las emociones que despertaban en el público.

Se incluyeron maquillajes que modificaban rasgos faciales hasta producir distorsiones morfológicas, para ello se realizaron prótesis y efectos buscando rasgos centrados en los sentidos. En este caso específico, los personajes eran humanos con rasgos de divinidad y se hizo énfasis en el sentido de la vista; la cantidad de ojos que tenían en su cuerpo dependía de la personalidad del arcano⁶.

Los protagonistas fueron tres personajes arquetípicos que, siguiendo un guion, se instalaron en el espacio público. Dentro de todos los sentidos, el que más les habita es la mirada y esto ha implicado que les aparezcan ojos en otras zonas del cuerpo que se ajustan a su carácter. A la manera del arcano del tarot, en cada uno de estos seres se recogen características particulares que podrían ser comunes a muchos, pero que son únicas en su corporalidad y su simulacro, permitiendo que su presencia ejemplifique un tipo de manifestación en lo público.

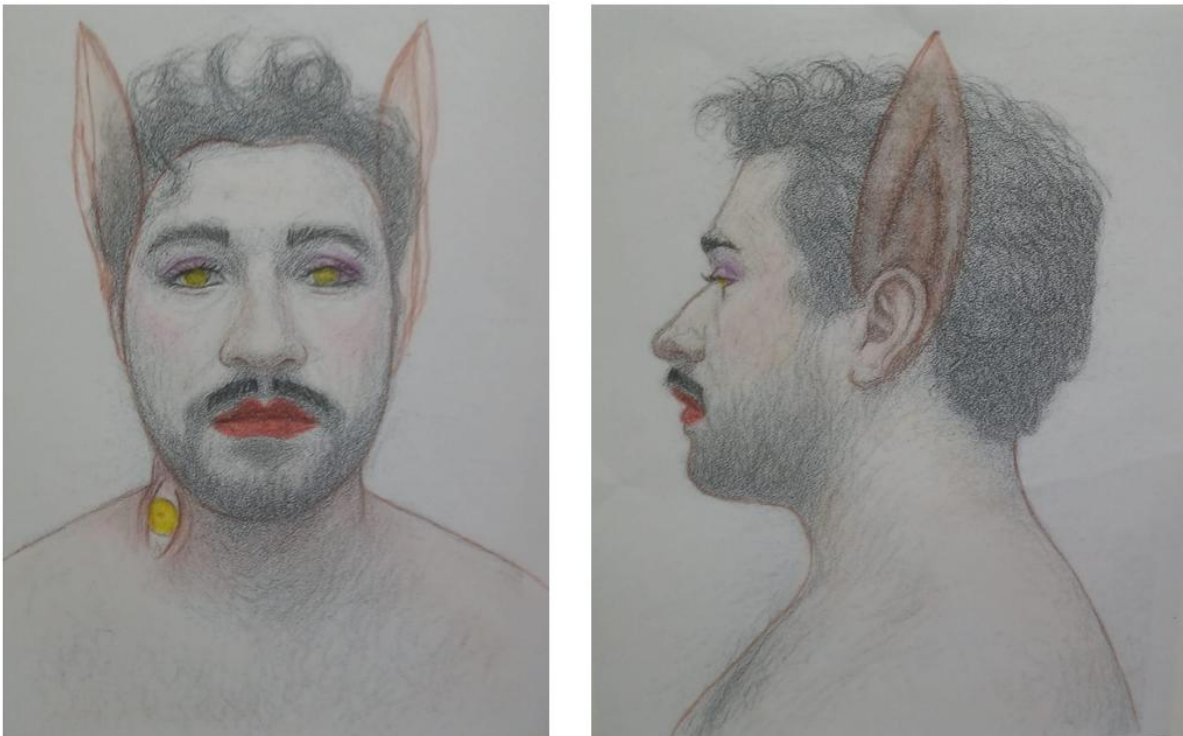
Los colores de cada uno de los arcanos están asociados a significados específicos; es necesario aclarar que esta elección no tiene la intención de fijar identidades cromáticas, ni de

⁶ Los arcanos están relacionados con el tarot y son personajes secretos, que implican una fuerte carga emocional, ya que representan arquetipos universales. Jung explora los arcanos mayores, para hablar del inconsciente colectivo de la humanidad y representan etapas del viaje del héroe dentro del proceso de construcciones de subjetividad (Jung, 2009).

hacer una semiótica del color, por el carácter del ejercicio. Por el contrario, estas asociaciones se asumieron como parte del imaginario colectivo y de las lecturas cotidianas que circulan en la cultura popular, desde donde el maquillaje también construye sentidos. Así el uso del color partió de lo reconocible para ponerlo en juego, resignificarlo y abrirlo a nuevas interpretaciones.

El Arcano 1, se denomina El Indecible, es de inquietud juguetona, audacia, destreza, ágil, ligero, absurdo, versátil, de reacción rápida, sin filtro en sus palabras, entusiasta, espontáneo, corazón joven, imprevisible, novato, inmaduro, inesperado, ilusión, extrovertido, belleza física, rostro perfecto y cuerpo muy marcado, ubicado en el lugar del erotismo y la sensualidad.

Figura 23 Bocetos El Indecible



De acuerdo con estas características se eligió una paleta de colores que, para este ejercicio en específico y entendiendo que el maquillaje que se quiere crear, juega con el

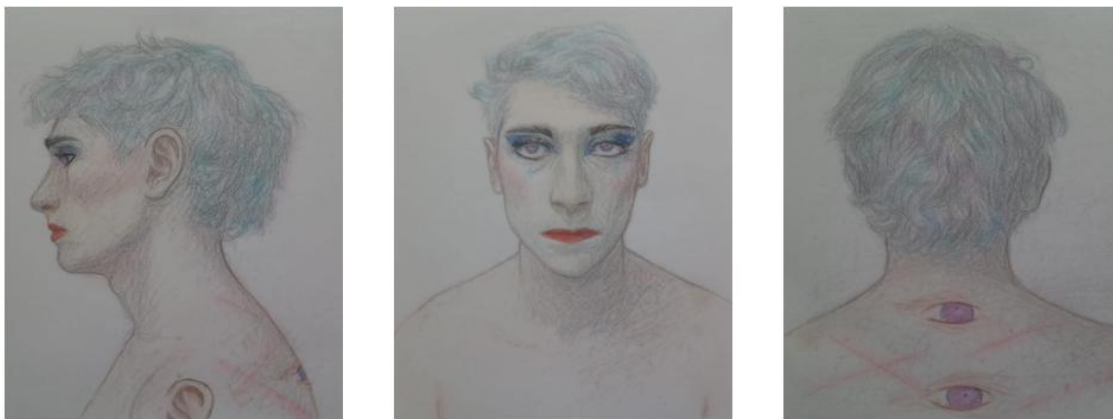
imaginario colectivo, sin pretender cambiar estos escenarios, contienen el amarillo que representa la alegría y el equilibrio, el naranja que hace alusión al entusiasmo y la creatividad; su personalidad se matiza con el rojo que es un color vibrante que configura la pasión y la agresividad. También se incluyó el color complementario del amarillo, que es el morado, el cual se trabajó como sombras. El brillo fue dorado lo que le dio un rasgo de divinidad. Los ojos se resaltaron con los lentes de contacto amarillos que reforzaban las ideas anteriores.

Figura 24 Paleta de colores Arcano 1



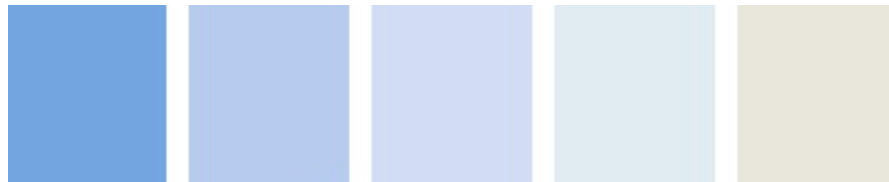
El Arcano 2, Heimdall representa la prudencia, paciencia, silencio, soledad, puede ser un líder-guía, observador, modesto, ágil con las palabras, pensador, meticuloso, pulcro, reservado, diligente, contenedor, selectivo, introvertido, belleza física, rostro perfecto y cuerpo muy marcado, ubicado en el lugar del erotismo y la sensualidad.

Figura 25 Bocetos Heimdall



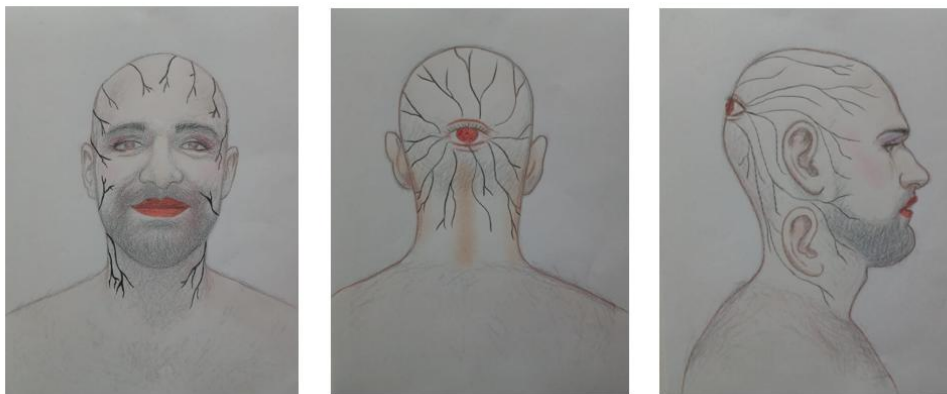
Para este arcano, desde la misma tónica que el anterior, se definió una paleta de colores entre los blancos tornasolados pasando por los azules y el lila claro que hablan de la pureza y tiene brillo plateado lo que le da un halo de divinidad, el azul se puede asociar con la tristeza y la melancolía. La mirada se resaltó con lentes de contacto de color lila. Finalmente, se le trabajaron las cicatrices que hablan de las agresiones que ha recibido al ser el guardián del mundo creado.

Figura 26 Paleta de colores Arcano 2



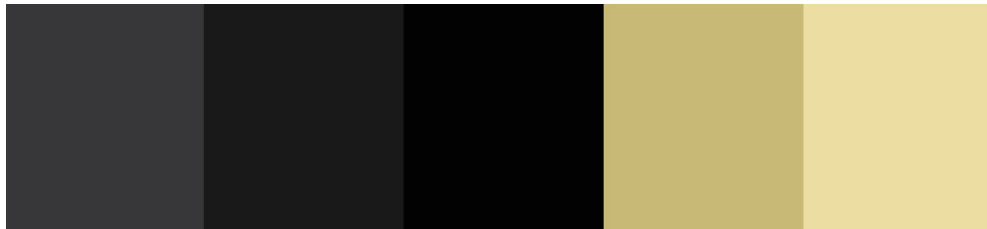
El Arcano 3, Severo, se caracteriza por la fuerza que funciona como barrera, es riguroso, severo, militarista, combativo, comandante, desconfiado, miedo de perder el control, impaciente, violento, extremista, descortés, fiero, impulsos irracionales hacia el peligro, dominante, poder, valiente, autosuficiente, amante de la oscuridad, cuando la verdad es que es frágil y vulnerable. Posee belleza física, rostro perfecto y cuerpo muy marcado, ubicado en el lugar del erotismo y la sensualidad.

Figura 27 Bocetos Severo



La gama de colores de este arcano se centra en las tonalidades negras y brillos dorados. El negro se asocia en nuestras sociedades con la muerte, pero también con la elegancia y la tenacidad. Sus ojos son de color rojo que se asume como las heridas ocultas y la pasión.

Figura 28 Paleta de color Arcano 3



La presencia de los ojos en las manos y la cabeza de los personajes tuvo la intención de resaltar el acto de mirar entendido en todas sus dimensiones, como las miradas juzgadoras e intimidantes, pero también del observador atento y alerta. Para realizar el maquillaje corporal, en una mesa de fórmica se vació el látex con el que se hizo tela para crear los párpados y ensamblar los ojos.

Figura 29 Preparación de tela de látex



Los protésicos de ojos con bolas de icopor, tamaño tres que se partieron y se pintaron las pupilas conacrílico.

Figura 30 Proceso de pegado de los ojos en la piel



Para darle la viscosidad y el brillo natural de los ojos se le aplicó esmalte. El Arcano 1 juega con los ojos en sus manos: para lograr la elasticidad de las membranas de los ojos se empapó algodón en látex. Las cicatrices y heridas del Arcano 2 se realizaron con Collodion de la marca Kryolan. El maquillaje se trabajó a la par con el vestuario y el día de la presentación se hicieron correcciones en los rostros, se hizo el trabajo de piel y contornos para darles feminidad y perfección.

Figura 31 Detalle ojo Arcano 3



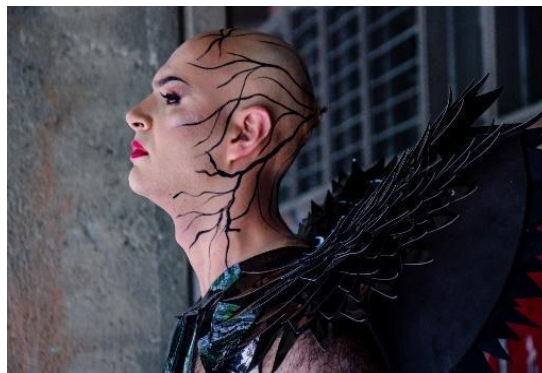
Las miradas de los arcanos se resaltaron con colores complementarios, se ensamblaron los protésicos y se trabajó con cera o carne postiza para hacer el efecto del lagrimal; también se utilizó un material que se llama pestañas postizas en el tercer arcano, que es quien posee la mirada. Se hizo énfasis en que los ojos debían ser útiles y los espectadores, debían sentirse observados. El color de la piel se trabajó con bases y sombras; después de la pega se puso una base con el mismo tono de piel. Por último, con claroscuro se hizo la marca de músculos corporales.

Figura 32 Detalle ojo Arcano 2



La nariz y los labios se acentuaron con contornos oleosos y los labios se pintaron de rojo y se resaltó la forma ovalada del rostro para darles formas más andróginas.

Figura 33 Detalle de maquillaje corporal



Esta diversidad de recursos buscó desestabilizar las percepciones preexistentes sobre este tipo de personajes y estimular la curiosidad tanto de los propios intérpretes como de los espectadores. Se observó que el acto de pintarse modificaba no solo la apariencia externa, sino también la conducta y las interacciones sociales de ellos. Al cubrir el rostro con formas y tonos extremos, los participantes pasaban de ser figuras reconocibles a entidades desconcertantes, en un juego de agenciamientos entre la piel y el maquillaje, que tiene efectos en las maneras de aparecer en el mundo.

Figura 34 Maquillaje final de los arcanos



Esta transformación les permitió a los performers explorar aspectos de su cotidianidad que normalmente no expresan, otorgándoles una libertad performativa inédita. La relación con los espectadores fue un componente esencial para valorar el impacto del maquillaje. Al toparse con personajes maquillados de forma radical, los espectadores reaccionaron de diversas maneras:

algunos se sintieron atraídos, otros desconcertados, e incluso surgió incomodidad o asombro. Estas respuestas se recopilaron para comprender cómo el maquillaje en un entorno no teatral puede generar tensión entre fascinación y rechazo.

A partir de esta experiencia surgen los siguientes interrogantes: ¿Qué tanta metáfora hay en el actor? ¿Qué pasa con el actor cuando está en las tablas, se convierte en otro o es su posibilidad para ser realmente ellos, sin sentir la presión de lo social? En estos cuestionamientos se puede ver que el actor metaforiza su subjetividad del mundo en las tablas. Toda su experiencia simbólica y estética solo es posible expresarla a través de la máscara, del maquillaje.

Por esta razón, más que el personaje, se trabajó con la figura del arcano. Esta figura, perteneciente al tarot, habla de las diversas manifestaciones de lo humano, con todo lo complejo que implica, depositadas en una imagen. En otras palabras, son representaciones simbólicas universales como lo expresa Jung (1983) que pueden ser susceptibles de cualquier interpretación: le dicen a cada uno lo que le deban decir, son todo lo que nos representa, pero no son nada al mismo tiempo.

Los arquetipos no representan ya algo externo, ajeno al alma -aunque, desde luego, sólo las impresiones del mundo circundante proporcionan las formas en que se nos manifiestan-, sino que, independientemente de sus formas exteriores, trasuntan más bien la esencia y la vida de un alma no individual, si bien innata en todo individuo y no susceptible de ser modificada por su personalidad, ni de ser poseída como algo exclusivamente suyo. Esta alma es en cada individuo singular un alma común a muchos, y, en definitiva, a todos. Constituye la condición previa de cada psique individual, tal como el mar es el portador de cada una de sus olas. (Jung, 1983, p. 31)

El maquillaje fue el punto de partida y reflexión para la construcción y la configuración de la puesta en escena. Su gran potencia es la metamorfosis, esa posibilidad que se generó a partir de este lenguaje para expresar las subjetividades que nos habitan y que se pueden hacer visibles para plasmar y expresar nuestros pensamientos, deseos, temores. Permitió no solo un cambio de mirada, sino también un cambio en el estado de ánimo.

Uno de los resultados más notables fue la alteración radical en la percepción del cuerpo de los actores. Al modificar la apariencia con maquillajes excesivos, los intérpretes dejaron de ser figuras cotidianas, lo cual generó una disociación entre lo que el público veía y lo que esperaba hallar. El maquillaje no sólo redefinió el personaje visible, sino que también intervino en la percepción del espacio público, provocando una atmósfera en la que lo extraordinario parecía infiltrarse en lo cotidiano. Los espectadores, al ver esos cuerpos transformados, empezaron a cuestionar la autenticidad de las figuras que normalmente observaban en esos lugares.

Las respuestas del público fueron tan diversas como intensas. En general, se observó un sentimiento de desconcierto acompañado de curiosidad. El maquillaje disruptivo rompió las expectativas sociales sobre lo que se debe ver en estos espacios, generando simultáneamente fascinación e incomodidad. Algunos espectadores celebraron la teatralidad y aplaudieron la manera en que el maquillaje desafiaba los cánones de belleza y comportamiento social; otros, en cambio, mostraron distancia o rechazo, pues la imagen de los artistas maquillados no se ajustaba a sus parámetros de lo normal o aceptable.

Figura 35 Performance Arcano 1



En la creación de una narrativa visual inédita, los maquillajes transformadores no solo alteraron a los performers, sino que construyeron una narrativa puramente visual. Esta nueva forma de contar historias no dependía de la palabra ni de gestos convencionales, sino de la imagen distorsionada del cuerpo y de los recursos cromáticos. Mediante el uso del maquillaje para crear personajes inusuales, los intérpretes generaron relatos que invitaban a los espectadores a reflexionar sobre la identidad y las fronteras entre realidad e imaginación. Otro hallazgo relevante fue que, al aplicarse el maquillaje extremo, muchos performers experimentaron una sensación de liberación. Transformarse completamente posibilitó la exploración de aspectos de su vida, de otro modo, permanecen ocultos o reprimidos. Esta experiencia puso en evidencia la fluidez de lo que hemos construido como identidad y subrayó cómo el maquillaje al igual que otras dinámicas performáticas puede servir para indagar en identidades múltiples y cambiantes.

El encuentro con la otredad en lo público está mediado por nuestros sentidos, ellos nos van dando información de lo que nos rodea. Alzamos los ojos mientras transitamos la calle y de repente se establece un puente con la mirada desprevenida de otro actor itinerante que deviene en su papel

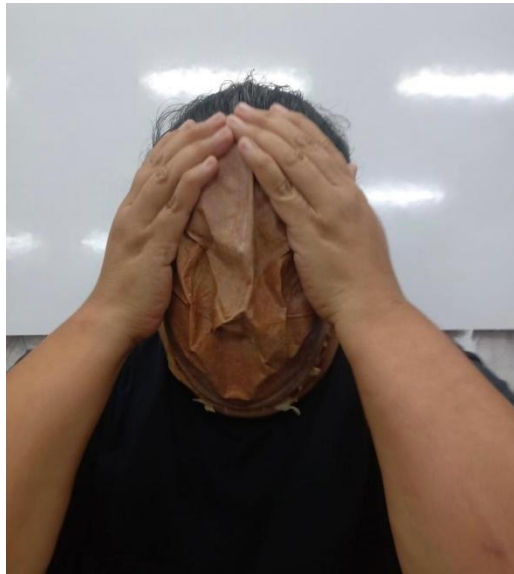
momentáneo. De este simulacro puede resultar un encuentro y en ese momento colisionan dos mundos. El escenario de lo público está habitado por un sinnúmero de personajes construidos a partir de mandatos sociales que ubican a sus actores en una manera, una forma de estar y de interactuar con los otros y con lo otro.

Creación 2: Sentir tanto dolor no tiene sentidos

Este trabajo surge del dolor, un sentimiento profundo y abrumador que se relacionó con el duelo por mi hermano, quien murió en la pandemia, dejándome con un vacío imposible de llenar. La pregunta inicial que me surgió fue: ¿cómo maquillar mi dolor? ¿Cómo puedo encontrar una forma de expresar este sentimiento que me consume y me hace sentir como si estuviera viviendo en un estado de anestesia emocional? A través de este interrogante descubrí que, en mis experiencias de vida, el dolor ya me había maquillado, mi rostro siempre estaba limpio y mis gestos muy planos, como si hubiera una capa que me impedía sentir o expresar cualquier emoción. Mi apariencia externa no reflejaba el torbellino de sentimientos que me azotaban por dentro. Entonces, me propuse volver tangible ese dolor que me estaba maquillando, hacer que se manifestara de alguna manera, que se hiciera visible para mí y para los demás. Quería encontrar una forma de desmaquillar mi dolor, de quitarme la máscara de la normalidad. El proceso de exploración me llevó a cuestionar la forma en que el dolor puede ser enmascarado o disfrazado, incluso para uno mismo

En el proceso del maquillaje se hicieron tres pruebas, la primera se realizó con látex y consistió en cubrir la cara con tela de látex para borrar el rostro; como se trata de un polímero, experimenté que no me permitía respirar, me ahogaba, me daba ansiedad. Entonces se eliminó la posibilidad de trabajar con este material.

Figura 36 Experimentación con látex



El segundo experimento se realizó con una capa de carne postiza o cera, la cual se elabora con vaselina, fécula de maíz y base para darle el color de la piel. Este producto me generaba una textura e idea óptima para la imagen que quería plasmar, pero también me sentí ahogada e incómoda, entonces este material tampoco pasó la prueba.

Figura 37 Experimentación con cera o carne postiza



De esta experiencia surge la palabra herida, porque había una herida latente que me causaba dolor. De este planteamiento surge el material micropore color piel, el cual es usado generalmente para tratar las heridas. Hice el experimento con este material poroso y vi que me permitió respirar y, además, me sentí cómoda. De este modo, bloqueé mis sentidos y pude llevar a cabo la acción.

Figura 38 Experimentación con micropore



La acción *Sentir tanto dolor no tiene sentidos* se llevó a cabo en el II Coloquio de la Maestría en Artes, la cual se deriva de las experimentaciones anteriores. En el momento que terminó la muestra anterior, Luis (representación de mi hermano) se ubicó en el escenario, su vestuario estaba compuesto por las prendas favoritas de mi hermano y en el pecho tenía un corazón de espejo cubierto con micropore. La acción inició de espaldas al público y yo iba bloqueando mis sentidos (oído, vista, olfato, gusto y tacto) con el micropore que retiraba del corazón; durante esta acción iba pasando el audio de mi voz interpretando el guion. Una vez cubiertos los sentidos, con la ayuda de Luis, me senté en la mitad del auditorio durante media

hora, la única reacción del público fue que uno de los estudiantes retiró una banda de micropore de mi rostro se lo puso en la boca y se sentó dos sillas después de mí.

Figura 39 Acción, Sentir tanto dolor no tiene sentidos



Esta acción demuestra que el maquillaje puede trastocar radicalmente la percepción de la subjetividad. Al usarlo como herramienta de transformación se propone una experiencia que desafía las ideas preconcebidas sobre lo real y lo imaginario. Estos experimentos revelaron que el maquillaje es mucho más que un recurso estético porque funciona como un poderoso medio de expresión capaz de generar maneras de elaborar sensaciones y afectos, en este caso un duelo, ya que el hecho de maquillarse o ponerse máscaras en frente de un observador se vuelve una acción

o un performance que ritualiza la cotidianidad, a la manera que lo presenta Richard Schechner (2013), ya que como lo dice el autor, el objetivo del ritual es mover, lograr un resultado, lo que no lo aleja completamente de lo artístico, porque siempre hay un hibridaje entre el arte y lo simbólico. El performance o el maquillaje en este caso, es un gesto personal y también un gesto simbólico, artístico que genera una pregunta en mí y en los otros.

Para lograr un hilo entre las dos experimentaciones que se realizaron en el transcurso de la maestría, se crea el video *Transiciones y miradas*: en él, los rostros de los arcanos y el mío se traslapan y se mezclan y en la última parte se presenta el borrado de mi rostro mediante la cera. Esta operación de desplazamiento permitió que emergiera un espacio de indeterminación donde la identidad se volvía múltiple, fragmentaria, incluso translúcida. En ese entramado, la voz cotidiana eligió una presencia sutil, casi invisible, como una forma de apertura hacia lo colectivo y lo ritual. Desde allí, se planteó la posibilidad de proyectar una subjetividad que no se afirme desde la representación del rostro, sino desde su borramiento. Esta acción más que escénica devino ritual, como gesto de tránsito entre lo íntimo y lo simbólico, entre la presencia y su desvanecimiento.

Figura 40 Creación 2, video transiciones y miradas, sentidos en la piel



Nota. Fotogramas de video: Transiciones y miradas: sentidos en la piel, video para exposición en el segundo coloquio de la maestría. Video: Juan Sebastián Quiceno.

Esta transformación puede desafiar las nociones preconcebidas sobre lo normal y lo bello, abriendo un espacio para la reconfiguración de las percepciones sociales. Las emociones que surgen de este proceso varían desde la admiración hacia la extrañeza o el rechazo, pero, en cualquier caso, el maquillaje actúa como un catalizador para el pensamiento crítico sobre lo que se considera aceptable o deseable en la sociedad.

En esta creación asumo la máscara como maquillaje porque reconozco que tienen la misma naturaleza y actúan como dispositivos de transformación. El maquillaje al igual que la máscara cubre, embellece o afea, pero además construye una superficie que posibilita la aparición de nuevas identidades. En este sentido, la máscara es una potente expresión del maquillaje. El maquillaje inventa un nuevo rostro, una máscara, una piel simbólica que actúa sobre el cuerpo y lo reconfigura.

En el caso específico de esta creación, el gesto de anular el rostro significó para mí borrar los rasgos que socialmente me identifican. En este sentido, fue un acto de desposesión. Al deshacer el rostro, deshago los límites de mi identidad, las formas que la mirada del otro ha sedimentado sobre mí. Este acto me permitió explorar mi subjetividad que no se define por el devenir, de algún modo dejé de ser el rostro conocido para habitar el trazo, la materia. Esta creación me abrió un espacio para pensarme desde la transformación, desde la potencia de un rostro que se rehace y desvanece a voluntad.

Creación 3. Color, de la vida alegre

En esta creación se incluye el público en espacios no convencionales, para ello parto de mi experiencia infantil que se relaciona con el uso del maquillaje, específicamente con el color rojo del labial (Ver Capítulo I), el cual en mi infancia tenía una connotación negativa y era denominado el color de la vida alegre porque se relacionaba con la prostitución; además, se vinculaba con la sensualidad y las mujeres fatales. En la actualidad algunas de estas resonancias semánticas han quedado en el pasado y con esta acción se busca reflexionar sobre los distintos sentidos que relacionan el maquillaje con la subjetividad.

Estas reflexiones surgen al pensar el maquillaje como una poderosa intervención en la subjetividad. Al alterar tanto lo externo, como la percepción interna del espectador, el maquillaje altera las relaciones consigo mismo. Así se modifica la percepción de uno mismo, se redefinen los roles sociales y se abren espacios para una comprensión más compleja y fluida de lo que significa ser humano.

Reseña del labial

A continuación, se presenta una breve reseña del objeto que va a intervenir en el gesto, la cual resulta necesaria porque permite situar esta creación dentro de varios contextos simbólicos, sociales más amplios. El labial es un accesorio estético y un signo cultural que ha atravesado distintas épocas y discursos. Revisar estos usos es una forma de comprender cómo los significados del color, el cuerpo y del género se han construido y desplazado en el tiempo. También es una manera de dialogar con una genealogía de prácticas estéticas y políticas sobre el cuerpo.

El labial tuvo grandes cambios y transformaciones a lo largo de su historia, tanto en su fórmula como presentaciones antes de las barras de labios como las conocemos actualmente. Data que surgió en Mesopotamia y de ahí migró a Egipto, sus primeras fórmulas se realizaban utilizando ceras y se trituraban cochinillas, piedras preciosas o pigmentos naturales, algunas tinturas contenían polvo de rocas rojas, carbonato de plomo blanco, conocido como albayalde, que era una sustancia tóxica. Asia tiene registros de su uso en la Dinastía China Quin hacia el año 221-206 a.C. Era fabricado con rojo bermellón a base de sulfuro de mercurio, pasando a Japón, donde era utilizado principalmente por las geishas, quienes usaban labiales hechos a partir de pétalos aplastados de cártamo que utilizaban para pintar ojos y labios (Aire Ancient



Baths, s.f.).

Figura 41 Maquillaje Geisha Fuente: Pinterest (s.f.).

Los romanos, de sus misiones en Oriente regresaban cargados de cosméticos y perfumes, razón por la cual su uso se extendió por toda Europa. En Roma y Grecia la estética era fundamental, dado su culto al cuerpo, lo que generó un avance en la producción y utilización del



maquillaje. Curiosamente, mientras que en Roma las mujeres de clase alta eran quienes utilizaban labial y maquillaje facial, en Grecia era reservado para las prostitutas, por ello se relacionaba con la feminidad, sensualidad, osadía, rudeza y estilo.

Figura 42 Cleopatra y Puabi de Ur. Fuente: Pinterest (s.f.).

En la Edad Media inicia algunas órdenes religiosas empezaron a condenar el uso de los cosméticos dada “su connotación nociva y vanidad”. Les siguieron algunos filósofos de la época, afirmando que “las mujeres hacen gran ofensa a Dios con sus desvaríos y sus locuras, ya que no se tienen nunca por contentas con los atractivos con que Él las formó”. Es así como, la importancia al aseo personal y al cuidado estético decaen por muchos años y los tratados para la educación de las mujeres de la época denunciaban la falsedad de los cosméticos y sus peligros,

por lo que suponían una manifestación de exhibicionismo y narcisismo. Debido a estas medidas, las mujeres debían probar su virtud y decencia omitiendo el uso de este, por lo que el maquillaje en esta época era casi de uso exclusivo de las prostitutas (Gallart & Mir 2021).

El lápiz labial sólido se desarrolló en la Era de Oro islámica, durante el siglo X en el Medio Oriente, e investigaciones registran que su creador fue el cosmetólogo árabe Abu al Qasim al Zahrawi. El modelo con forma de crayón y protegido por seda era bastante frágil. Fue gracias a Elizabeth I, en la Edad de Oro europea que el maquillaje se puso de moda nuevamente, ella solía llevar la cara cubierta de un polvo blanco conocido como albayalde de Venecia o azúcar de Saturno (productos hechos de plomo), y los labios de un color rojo intenso. Usaba el polvo para cubrir sus horribles marcas de viruela y el rojo para simular juventud y buena salud, por lo cual las personas percibían que el color rojo de los labios hacía lucir más joven a quien lo usaba, por lo que ingenuamente se creía que el labial rojo evitaba la muerte (Gallart & Mir 2021).

En los siglos XVII y XVIII la cosmética era sinónimo de hedonismo y de la vida licenciosa de las cortes de la época. Los maquillajes eran exagerados, muy intensos, principalmente en labios y mejillas. El color rojo se pone de moda y había uno para el día y otro más oscuro para la noche.

Figura 43 Elizabeth I Fuente: Poetry Foundation (s.f.).

Fue en el siglo XVIII cuando el labial vivió su época más oscura, pues la Iglesia acusa de brujería a las mujeres que usan labial y las que usaban labial rojo de tener pacto con el Diablo. El Parlamento inglés en 1770 llegó a determinar que un hombre podía pedir el divorcio si descubría maquillaje a su esposa pues habría sido embrujado y ella podía llegar a la hoguera por ese delito. Los excesos estéticos llegaron a su fin con la Revolución francesa, mientras que en Inglaterra la reina Victoria, a principios del siglo XIX, declaró al maquillaje descortés y vulgar, en Francia, se animaba a las mujeres a usar labial, pues quienes no lo hacían eran consideradas mujeres pobres o campesinas (Barringer, 2013).

El labial se usaba en barra cubierta en seda o en pomada, la cual era aplicada con cepillo, brocha o palo de madera, según las posibilidades de cada usuaria. Los ingredientes seguían siendo algo tóxicos. Para 1870, la casa francesa Guerlain, lanza a la venta lo más parecido al labial que conocemos hoy: era un palo de grasa con cera de abejas y aceite, que se envolvía en



papel para transportarlo. Se llamaba Ne m'Oubliez Pas (No me olvides) (Sigmack, 2021).

Figura 44 Publicidad del labial Guerlain Fuente: Caballero (2021)

Sin embargo, los labiales seguían siendo de uso exclusivo para una clase con poder adquisitivo. Con el nacimiento de Avon en Estados Unidos en 1886, las mujeres podían adquirir estos productos a menor costo y tenerlo (¿?) en la intimidad de sus casas. Para 1915, el labial sufre un cambio sustancial en su presentación: el estadounidense Maurice Levy inventa el tubo metálico para contener la barra de labial; ideó un lápiz labial unido a una plataforma que se deslizaba en la medida en que el pintalabios se gastaba y que estaba dentro de un tubo de metal con tapa. Así, la barra se volvía reusable. Ocho años después en 1923, también en Estados Unidos, James Bruce Mason Jr., patentaría el primer contenedor giratorio, tal como lo conocemos ahora (Charpentier, 2016).

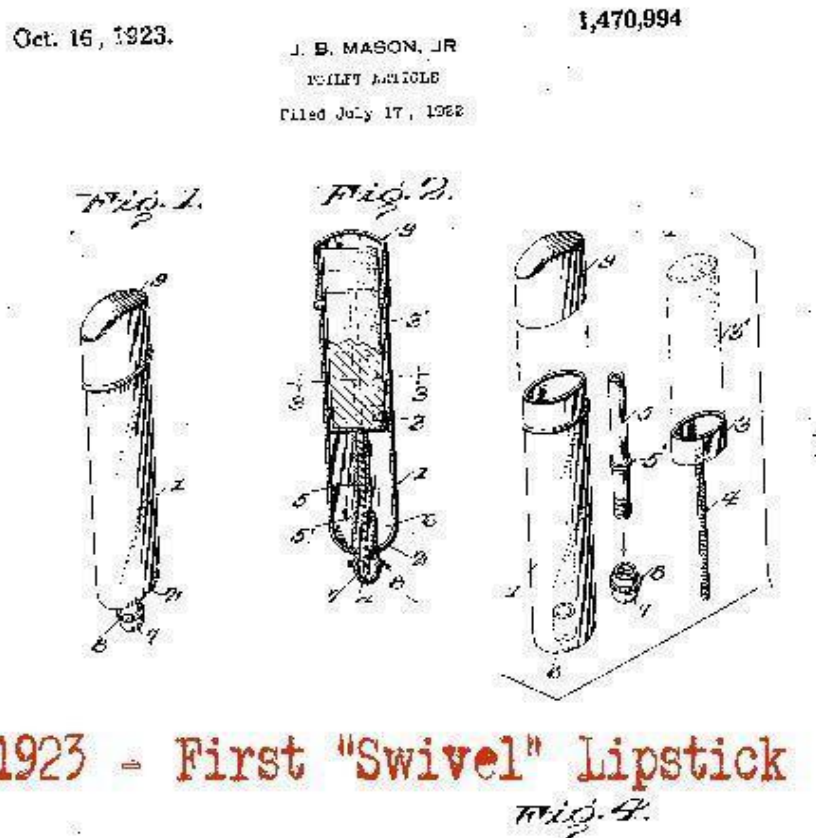
Figura 45 Labial con el dispositivo de Levy Fuente: Sigmapack (2021).



Figura 46 Patente de Mason Jr.



Fuente: Sigmapack (2021).



Aunque el origen del labial es puramente cosmético, a partir del siglo XVIII se convirtió en símbolo de rebeldía y protesta; cuando la Reina Victoria, en Inglaterra, convirtió al maquillaje en objeto de mal gusto, la actriz francesa Sara Bernhardt empezó a utilizar labiales rojos en público y aunque la gente quedó impactada, ella logró que se viera de manera diferente, ya que se convirtió como símbolo de glamour e independencia.

En 1912, se cuenta que la famosa Elizabeth Arden, repartió en las calles de Nueva York labiales rojos a las sufragistas que exigían su derecho al voto, ellas utilizaban este color ya que en la época su uso era considerado para las mujeres rebeldes (Sigmapack, 2021).

Figura 47 Publicidad de labial Elizabeth Arden Fuente: *El cajón de Grisom* (2016).



Durante la Segunda Guerra Mundial, el labial rojo tomó una postura política. cuentan que Hitler odiaba el color rojo en los labios, por lo que muchas actrices de Hollywood empezaron a llevarlo siempre. Entretanto, en Inglaterra, ¡se acuñó la frase “Beauty is your duty!””, ya que era la manera de mantener el optimismo en las tropas aliadas, por lo que el labial fue uno de los pocos productos que no se racionaron y la belleza fue utilizada como arma de guerra (Bueno, 2024).

Figura 48 Pinup de la Segunda Guerra Mundial. Fuente: *Historias Segunda Guerra Mundial* (s.f.).



En Estados Unidos, surgen las pinup girls y la publicidad en revistas fomentan la imagen de la mujer con labios rojos como ideal de belleza.

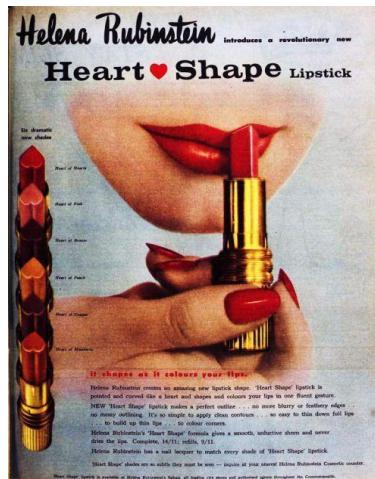
En contraparte, surge *Rosie, la remachadora*, símbolo de la mujer trabajadora norteamericana (y que posteriormente se convertiría en símbolo de feminismo). Después de eso, 90% de las mujeres en Estados Unidos usaba labial rojo.

Figura 49 Rosie, La remachadora. Fuente: Gunter (2018).



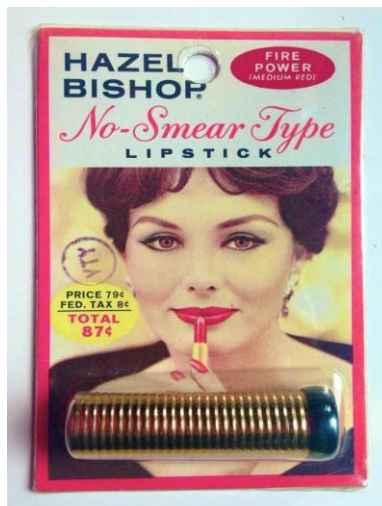
Durante este periodo, el labial también sobrellevó otros cambios, debido a la escasez de metal, los envases comenzaron a producirse en plástico. Después de la Segunda Guerra Mundial, la popularidad del labial fue todavía más en aumento y las casas de maquillaje seguían innovando en nuevas fórmulas y presentaciones; uno de los últimos cambios que tuvo el labial fue por parte de Helena Rubinstein, quien modificó su forma para darle ese terminado en punta con el que se lograría el deseado efecto arco de cupido (Curiosfera, s.f.).

Figura 50 Publicidad de Helena Rubinstein. Fuente: Pinterest (s.f.).



Una de las cosas más solicitadas por las usuarias era la permanencia del labial en los labios y no se transfiriera, por lo que muchos se dieron a la tarea de encontrar la fórmula perfecta. Una de ellas fue la química, Hazel Bishop, quien, como química orgánica durante la guerra, diseñó combustibles de aviación para bombarderos y durante las noches experimentaba en su cocina con nuevas fórmulas para crear una barra de labios que no manchara (Sigmaphack, 2021).

Figura 51 Publicidad Hazel Bishop. Fuente: Nodeop (s.f.).

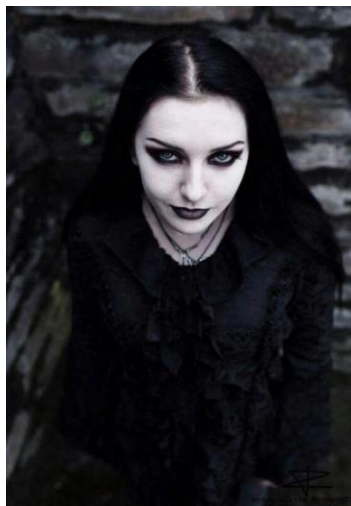


Bishop experimentó hasta que su compañía Hazel Bishop Inc., en 1949 lanzó al mercado su lápiz labial besable, el producto se agotó en solo un día y en tres años alcanzó ventas de 10 millones de dólares; aunque ella no fue la única, la competencia fue feroz, y nadie batalló más que Charles Revlon, entonces el vendedor número uno de labiales en Estados Unidos; fue así como entraron en la guerra del labial, a la que se unió más tarde la marca Coty y Maybelline.

Desafortunadamente, el ingrediente principal de estos labiales era el ácido bromo, que resultó corrosivo para la piel. Con el paso del tiempo la industria química fue capaz de proporcionar materias primas seguras y eficientes; a partir de la década de los 60's la moda del color de labial empieza a modificarse, el color rojo pasa a segundo plano y los colores corales, rosas y nacarados se apoderan del mercado (Martine, 2013).

En los setenta se crean los lip smackers, labiales semi transparentes de sabores, los cuales fueron un éxito rotundo para las adolescentes durante dos décadas. En los 80 volvieron los colores rojos y por primera vez los colores como el negro, se utilizaron como una forma de expresión en algunas subculturas.

Figura 52 Maquillaje gótico. Pinterest (s.f.).



Los noventa fue la década de la concientización, porque la gente empezó a exigir fórmulas más amigables con el medio ambiente, por lo que pedían labiales libres de químicos. El maquillaje era menos cargado y, sin embargo, los labios se utilizaban delineados con un color más oscuro y rellenos de un color más claro.

Figura 53 Labial automático. Fuente: Saltillo (s.f.). Fuente: Aliexpress. (s.f.).



Al inicio del siglo XXI, una de las características en los labiales es el brillo y la variedad de colores, que pueden ir desde el color piel hasta el verde, azul o amarillo.

De acuerdo con estudios realizados por la Universidad de Manchester, la aplicación de lápiz labial tiene efectos positivos en hombres y mujeres. En ellas mejora su estado de ánimo y percepción de sí mismas, principalmente si el color del labial es rojo. Mientras que en los hombres provoca una suerte de hipnosis, ya que suelen mirar por más tiempo a mujeres con pintalabios. Según refiere el estudio, los hombres pasan un promedio de 7,3 segundos mirando a una mujer con labial rojo; 6.7 segundos a las que llevan labial rosa, y solo 2.2 segundos a aquellas que no lo llevan (El Comercio, 2016).

En el caso específico de Colombia, desde la época prehispánica hasta la actualidad, el labial ha evolucionado y se ha transformado en una industria. En la época prehispánica, las mujeres indígenas en Colombia utilizaban productos naturales como la bija (una planta que produce un tinte rojo) para colorear sus labios, El uso de productos naturales para embellecer el cuerpo era una práctica común en las culturas indígenas de Colombia.

Figura 54 Bija o achiote Fuente: Ramírez (2022).



Durante la colonia y la república, el labial en Colombia estuvo influenciado por la moda europea. Las mujeres de la alta sociedad utilizaban productos como el carmín, un tinte rojo hecho de cochinilla (aún utilizado hasta la actualidad en diferentes productos), que era considerado un producto de lujo.

Figura 55 Carmín de Cochinilla. Fuente: Conservar (2020).



En el siglo XX, el labial se convirtió en una industria en auge en Colombia. La llegada de marcas internacionales como Revlon y Maybelline permitió a las colombianas acceder a una variedad de productos y tonos de labial. En la actualidad, el labial en Colombia es una forma de expresión y creatividad que abarca desde la moda y la belleza hasta la cultura y la identidad. Las colombianas tienen acceso a una amplia variedad de productos y tonos de labial, y la industria del labial es una de las más dinámicas y competitivas en el país (Forero, 2015).

Experimentación como herramienta de creación

En el proceso de la experimentación final, encontré que ya la barra de labial no es tan común porque el maquillaje viene en otras presentaciones. En la primera acción entregué las barras de labial a las personas que se encontraban en un lugar de la universidad. Para varios de los participantes, el labial objeto era raro por la presentación, sin embargo, para las personas más jóvenes su aplicación fue algo natural. También hubo un caso donde el labial sí tenía la connotación negativa de la prostitución.

Durante la intervención observé que para algunos de los participantes el maquillaje ofrece una liberación emocional y una desconexión de la cotidianidad. Al alterar su apariencia pueden cambiarse en el proceso de la experimentación final, sentirse distantes de su persona habitual, creando un espacio en el que pueden explorar identidades nuevas, atrevidas o incluso reprimidas. Esta liberación puede ser entendida como un acto de subversión de las expectativas sociales sobre cómo deben verse o comportarse.

Figura 56 Experimentaciones 1. El color de la vida alegre



Esta intervención permitió reflexionar sobre el lenguaje simbólico que crea una interacción emocional. La transformación desencadena en el participante un proceso de reflexión y, potencialmente, de emoción compartida. Al percibir las sutilezas emocionales y psicológicas expresadas a través del maquillaje, el espectador se involucró en un diálogo en el que ambos

participamos en una cocreación de significado. El maquillaje, entonces, se convirtió en un medio a través del cual la subjetividad fue explorada y representada, abriendo nuevas posibilidades para comprender las múltiples facetas de la identidad.

Figura 57 Experimentaciones 2. El color de la vida alegre



Para la presentación final se realizó una acción en la Terminal de Transportes Terrestre Norte, de la ciudad de Medellín, participaron cuarenta personas de diferentes edades, pertenecientes a todos los grupos donde imparto clases. La elección de la Terminal de Transportes como lugar para la acción no fue arbitraria. Se consideró que era un escenario propicio porque es un espacio cotidiano, de tránsito y desplazamiento en el que se podía poner en tensión la imagen tradicional del maquillaje. Allí el gesto íntimo de aplicarse el labial se volvió

público y se cuestionaron las nociones de apropiado y visible. Podemos decir que se escoge este lugar, pensando en la propuesta de Augé (1993) de Los no lugares, que los describe como espacios de tránsito, que carecen de un sentido antropológico, es decir que no tienen historia, pertenencia o una interacción más allá de transacciones; dice que solamente están para que se den acciones efímeras, transitorias, contractuales. Si bien, creemos que hay asuntos que pueden debatirse desde esta posición, es claro que una terminal de transportes de una gran ciudad como lo es Medellín, crea tiempos diferentes a otros lugares, un tiempo de la espera, pero no de la contemplación; un tiempo del afán, de angustia muchas veces, de indiferencia si se quiere, de entrar y salir, de gente que llega y gente que se va y muy pocas veces se detiene, un tiempo de tráfico, de publicidad, de bulla y agitación y que allí se dan otras conexiones, agenciamiento e interacciones, que muy pocas veces tocan lo poético.

Pensamos además que allí no se tenía que gestar un permiso, dado que es un punto neurálgico para la ciudad y que la acción era de carácter efímero, lo cual implicaba una interrupción momentánea; sin embargo, esto no funcionó como lo esperábamos y fuimos abordados por guardias y personal administrativo, quienes nos interpellaron a que detuviéramos el performance; esto lo convirtió en un asunto de orden público, de reclamos, de molestias, aunque ellos no fueron capaces de interrumpir lo que allí se desplegaba, porque de alguna manera se convertía en un acto ritual, un asunto que no entendían, pero que implicaba en ellos otra postura.

Ellos argumentaban, frente a nuestras respuestas de que estábamos en un espacio público, de que también había un centro comercial dentro de la terminal y esto era un espacio privado. Esa liminalidad entre lo público y lo privado, nos hace pensar en el comportamiento que se exige en la ciudad, ya que lo público es público, mientras se manejen las formas que el sistema

disciplinario impone y que aparece lo privado, como un argumento frente a unos moldes para seguir. Los performers, que no se dejaron intimidar por estas manifestaciones de incomodidad, se perfilaban entre estudiantes de pregrado, familiares, adultas mayores integrantes del programa Salud contigo y compañeras de la línea de técnicas escénicas. Cada uno de ellos estaba vestido con ropa color camel o piel y portando un espejo de mano y una barra de labial rojo. Nos ubicamos en la planta baja de la Terminal que es un lugar central.

Figura 58 Inicio, acción, Color de la vida alegre



Inicié la acción ubicándome en el centro y aplicándome labial. Poco a poco iban llegando los participantes y se organizaron en torno a mí en forma de espiral. El propósito era aplicar el labial durante cuarenta minutos y a medida que se iba acabando el labial los participantes se iban retirando. A los que no se les acabó continuaron conmigo hasta completar el tiempo estipulado. Finalmente, nos retiramos en distintas direcciones hasta llegar al lugar de encuentro.

Figura 59 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 1



De acuerdo, con lo expuesto anteriormente, se puede decir que, en esta última acción, el maquillaje no es radical, ni genera transformaciones radicales en el *performer*. Sin embargo, la carga semántica del labial rojo es suficiente para generar expresiones de la subjetividad, tanto en el performer como en el público. Desde este punto de vista los labios rojos pueden generar una reacción de fascinación o incluso atracción, lo cual sobrepasa la simple observación hacia una experiencia emocional: la belleza.

Mucha gente preguntaba que qué significaba eso, qué para qué lo hacían: algunas mujeres fueron más atrevidas y se pintaron los labios con unos labiales que había en una canasta, dispuesta para que la gente interviniera; esto, no fue muy claro y para una próxima acción, es necesario que los labiales sean más visibles. También permitió que el lugar se convirtiera por unos pocos minutos en sentidos y sensaciones para quienes pasaban y se detenían extrañados, haciendo una pausa en su vida cotidiana o para quienes pasaban de afán, pero miraban de reojo, con una pregunta en sus ojos. Un gesto tan simple, puede generar impactos importantes, tal como

lo describe Chaverra (2006) en su texto *Elogio a la banalidad*, donde trabaja autores como Goffman y Joseph.

Isaac Joseph en el texto sobre Goffman nos permite vislumbrar una nueva lectura sobre el quehacer de las ciencias sociales y muy especialmente de la sociología, en la que inserta el concepto de microsociología, como el acercamiento a elementos que desde la herencia Cartesiana no son tenidos en cuenta y son esos acontecimientos, interacciones o circunstancias que parecen banales, pero que determinan el movimiento de la ciudad, que la edifican constantemente, la habitan y modifican por encima del empeño de los puristas en declarar una ciencia con un objeto de estudio más universal, menos traumático y más fácil de dominar. Goffman insiste en esos actos que definen la cotidianidad y que le dan espesor y sentido (o sin sentido) al hacer social.

Figura 60 Acción, Color, de la vida alegre, minuto 10



En este caso, el maquillaje no solo impacta las percepciones individuales del performer y del espectador, sino que también altera las relaciones sociales que se construyen en torno a la imagen pública, como lo propone Chaverra anteriormente. En las interacciones cotidianas, el maquillaje con el labial rojo ha cumplido una función simbólica que ha reforzado o subvertido las normas sociales relacionadas con la apariencia. Al transformar la apariencia se pueden desafiar expectativas, alterando el flujo de las relaciones sociales en un espacio específico.

Figura 61 Acción, Color, de la vida alegre, minuto 20



La potencia de este ejercicio final, es por un lado como se ha venido insistiendo, la forma en que el maquillaje actúa como un dispositivo de resistencia y redefinición del espacio, el otro y el sí mismo y como un recordatorio de que las apariencias son construcciones más que naturalezas fijas. La otra potencia y si se quiere la que más se relaciona con mi hacer, con mi devenir de profesora, mujer y docente de manualidades, fue permitir que otros accedieran a ese espacio que no se llama arte, sino que se llama acontecimiento artístico, que no pretende ser de gran formato, ni de una obra acabada o trascendental, sino un trayecto, una ruptura de la

cotidianidad; porque como lo propone Deleuze “el arte es una llamada a un pueblo que no existe todavía, que está por venir” (Deleuze, 1987).

Este gesto que llama a la comunidad con la que cotidianamente me agencio, que es mi manada retomando a Deleuze, la cual no tiene experiencia, ni un trabajo previo en el arte, al contrario, se mueve dentro de las manualidades, las llamadas artesanías, que desde tiempos de Kant están catalogadas por fuera del arte, rezagadas además por los círculos contemporáneos del arte, pero que en este caso, actúan como una lengua menor⁷ en la que se asoma, la capacidad de crear en un momento completamente efímero, 40 minutos, un acto creativo, tal vez no de la dimensión de obra, porque lo que importa es el proceso, pero sí de acontecimiento artístico, con la fuerza suficiente de estampar una memoria en la piel de las amas de casa, de estudiantes y amigos que se reúnen en comunidad, para apoyar mi propuesta y entender que como dice Joseph Beuys, todo hombre es un artista; permitir un convivio que es el encuentro de una comunidad en torno al teatro, como lo propone Jorge Dubatti (2007). El maquillaje en esta acción, funciona como un detonante, pero no abandona su condición de máscara. Esto es justamente lo que me posibilita el agenciamiento y me afirma en la liminalidad de quien trabaja en los oficios menores, como lo hace el maquillador de obras de teatro o el vestuarista o el luminotécnico. Al mismo tiempo, se vincula con las amas de casa que buscan espacios de aprendizaje y con el semillero de maquillaje que surge de la curiosidad y la inquietud de los estudiantes por otras maneras de entender el arte, no solo del protagonismo del director, actor, dramaturgo, sino también del que realiza un trabajo más silencioso.

⁷ Lengua menor es un concepto acuñado por Deleuze (2003) en *Superposiciones*, donde plantea la existencia de una lengua mayor que es la del sistema dominante, en la que se incluye también un arte hegemónico y la lengua menor actuaría como resistencia a esa lengua mayor, como en el caso de indígenas, mujeres, negros, población LGTIB+, población trans, etc.

Figura 62 Acción, Color, de la vida alegre, minuto 35



Seguidamente, se presentan algunas percepciones de los participantes:

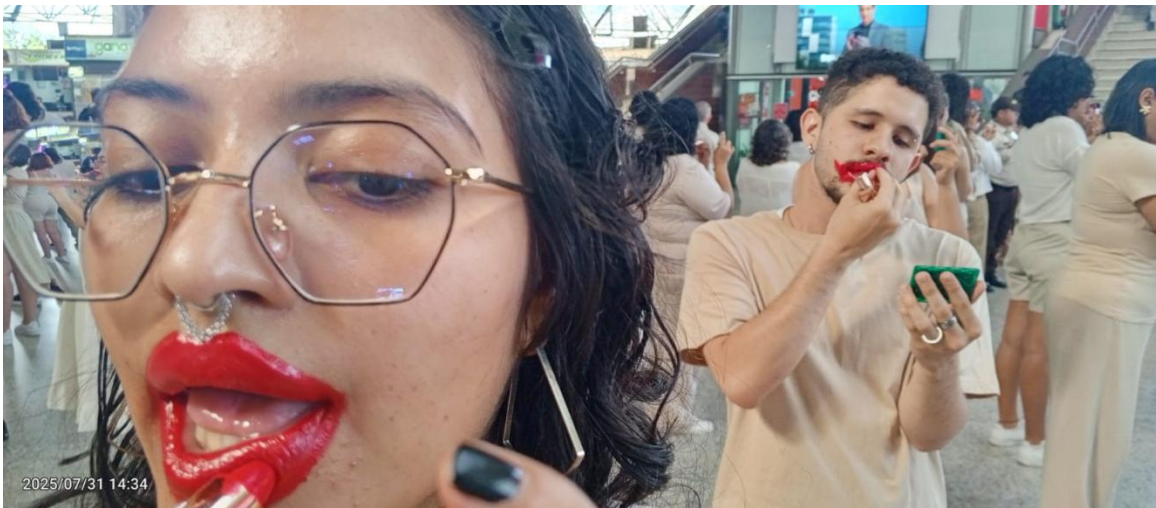
P 1: fue una experiencia bonita e interesante, siempre me ha gustado la idea de la interacción humana y la subjetividad, el cómo las personas externas que rodean nuestro entorno se cuestionan e interactúan y hacen parte de lo que hacemos y somos, y a su vez cómo cada persona tiene una manera de hacer las cosas, aunque sea la misma.

Figura 63 Acción, Color, de la vida alegre, detalle



P2: El arte tiene el poder de provocar reflexiones profundas y cuestionamientos en las personas, así como de evocar emociones intensas. Al vestirse de beige y pintarse los labios de rojo en un espacio público como la terminal de transporte, se crea un contraste fascinante entre lo cotidiano y lo artístico. La incertidumbre y la sorpresa son elementos poderosos en esta experiencia, ya que obligan a las personas a interpretar y darle sentido a lo que están viendo, generando así conexiones reales." Vivirlo fue arte".

Figura 64 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 2



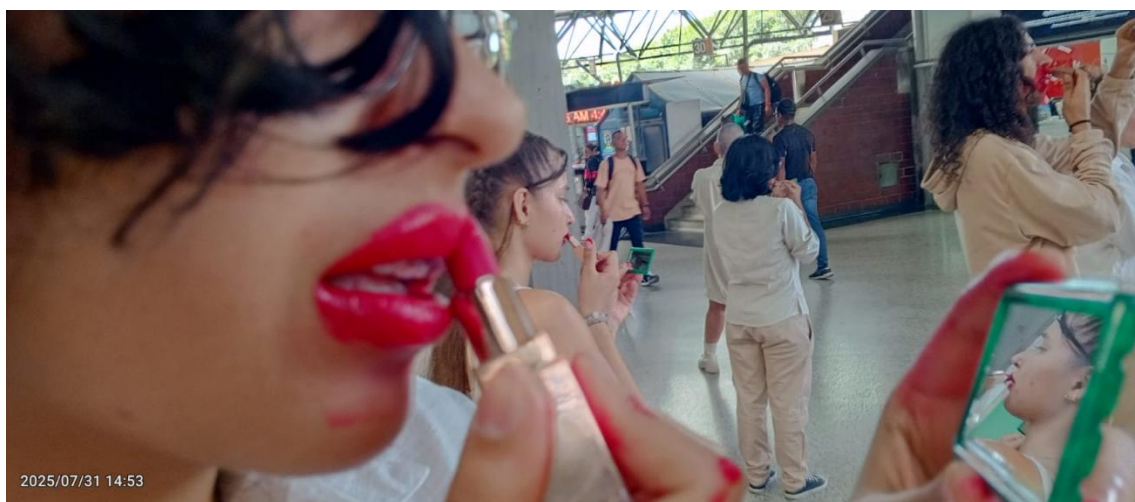
P 3: Fue una experiencia nueva y tremenda para mí. Estaba nerviosa porque mi exposición al público de esta forma es mínima; sin embargo, a pesar de la ansiedad, es muy gratificante ver y ser parte de un acto teatral que generó un impacto sobre el público que estaba presente. Siempre le he tenido respeto y miedo al performance por esta exposición, pero luego de esto se abre para mí otra posibilidad más. Además, conectar y estar en sinergia bajo un mismo propósito con todas las carreras de la facultad fue super poderoso, la capacidad de la profe de liderar y unirnos a todos en un solo espacio.

Figura 65 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 3



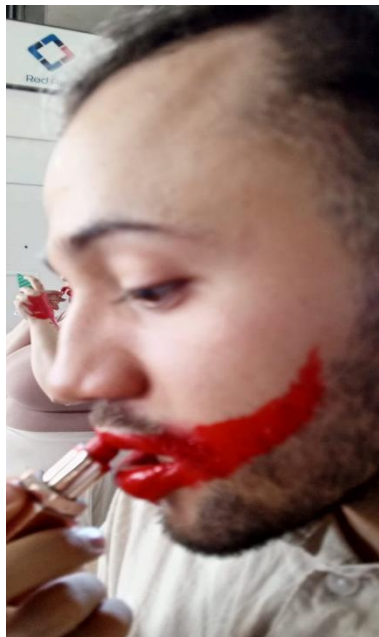
P 4: Al inicio sentí muchos nervios, incluso temblaba, ya que fue mi primera vez con una acción de performance, al pasar el tiempo me concentré tanto que se sintió como un tipo de meditación porque bloqueé todo lo que estaba pasando a mi alrededor, no importó la exterioridad, sólo la sensación del color en los labios.

Figura 66 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 4



P 5: Nunca había hecho un performance y fue muy divertido e interesante, porque la gente te estaba mirando y no había explicaciones, fue muy lindo el simbolismo del labial rojo con lo que después nos explicaste, estar centrados en una acción desde donde podías ver lo que pasaba alrededor, gracias por invitarnos también a hacer parte de tu proyecto.

Figura 67 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 5



P 6: Salirnos de nuestra zona de confort y vernos de una u otra manera expuestos frente al otro, siempre será retador. Esta experiencia fue una locura, pues por un momento me transporté a mi niñez donde a escondidas de mi hermana mayor me le robaba el labial para maquillarme. Acciones como estas me hacen afirmar que el arte transforma el ser de adentro hacia afuera.

P 7: Yo percibí la acción como un acto profundamente de contemplación tanto con el espacio como consigo mismo, entre trazos de querer seguir líneas orgánicas o la fluidez de la mano y la mente, el acto en sí de maquillarse solo los labios y más en ese tiempo fue un

momento de detenerse y observar minuciosamente una acción que suele realizarse cotidianamente con prisa, creo que el mismo contraste entre el espacio daba cuenta de ello, la rapidez, el no estorbar, el no poder detenerse, el seguir normas; creo que dio un contraste visible ya que mientras algunos transeúntes seguían sin detener su mirada otros querían ser partícipes de ella, o añoraban estarlo pero por los ritmos de vida rápidos no podían hacerlo.

P 8: Una primera vez, una primera acción, una primera vez en espacio público, una primera vez con tantos compañeros, tantas primeras veces en torno a pintarme los labios, con mis manos temblorosas y sudorosas, con la barriga retorcida de los nervios por tantas miradas sintiendo cómo todos corrían a sus trabajos, casas, ciudades, mientras nos veían de reojo o deteniéndose para observarnos fijamente y preguntarse ¿Qué están haciendo? ¿Por qué aquí? Mientras el calor derretía los labiales, yo solo disfrutaba con mucha dicha hasta las últimas consecuencias, esa actitud de firmeza que mantuvimos todos en colectividad

P 9: Participar en "El color de la vida alegre" fue un acto sencillo pero potente. Pintarse los labios de rojo frente a un espejo, en un espacio cotidiano —común, incluso anodino— y convertirlo en escenario a través de un gesto tan cargado, conectando con otros sin palabras, me confrontó con mi propia imagen, pero también con las miradas ajenas, con la historia del gesto, con lo que implica mostrarse y darse cuenta cómo un gesto mínimo puede volverse una declaración pública.

P 10: El performance del día de hoy no fue solo un acto repetitivo de aplicarse labial rojo durante media hora o un poco más, mostró una red de afectos, una contención social que no necesita explicaciones, la presencia de mujeres de diferentes generaciones y hombres muy jóvenes, tuvo significado. Todos tejimos una atmósfera de cuidado, confianza y de solidaridad

genuina con Paula. fue también decirle “No estás sola”, esa coherencia íntima y colectiva convirtió lo efímero de la acción en un momento de comunión.

Para muchos observadores este acto tan íntimo como maquillarse los labios sin prisa, les resultó una escena extraña, máxime en un lugar público. Estoy segura de que les quedó en sus mentes que El labial rojo fue un acto de presencia, de fuerza, deseo, rebeldía, que rompe con lo puritano y ratifica el lugar de la mujer en la sociedad.

Figura 68 Acción, Color, de la vida alegre, detalle 6



P 11: Fue una experiencia que nunca había tenido, me sentía expuesta y vista; mientras realizaba la acción pasaron muchas cosas por mi cabeza, pensaba cómo una pasada del labial podía significar tantas cosas en mi vida como mujer, cuantas veces me he maquillado, para quién, por qué lo hago, pensé, ¿cuánto se demora un labial en terminarse y cuánto cambio yo en ese lapso? ¿Cuántas versiones de mi han pasado entre un labial nuevo y uno gastado? En un momento me concentré demasiado en mis labios como si solo eso existiera, me gustó mucho estar en este performance y luego de que nos contaste el contexto encontré otros sentidos muy interesantes en la acción

P 12: La experiencia performática de pintarse los labios repetidamente en un sitio público es una poderosa expresión artística y personal. El acto de aplicar labial rojo una y otra vez trasciende lo cotidiano y se convierte en un ritual: simbolizando el proceso de afirmación de la feminidad y la alegría que asociamos con el color. El espacio público añade una dimensión extra, poniendo en escena mi vivencia y compartiéndola, voluntaria o involuntariamente, con otras miradas. Pintarse los labios, gesto cotidiano y a la vez profundamente íntimo, se transforma así en declaración: reivindicando la alegría y la autoafirmación en un entorno donde muchas veces lo femenino es observado, juzgado o invisibilizado. El rojo, históricamente símbolo de fuerza, pasión y vitalidad, nos conecta con una sensación de ser mujer alegre y poderosa frente al mundo. Este tipo de performance permite recordar que la identidad y las emociones pueden ser celebradas mediante pequeños gestos cargados de significado, reafirmando que la alegría y el color pueden ser un acto de resistencia, de libertad y de belleza.

A partir de lo anterior, se observó que, en el espacio público, el maquillaje trasciende su rol estético para convertirse en un acto performativo que reconfigura las dinámicas sociales y simbólicas. Con esta creación se generó curiosidad, fascinación y hasta interacciones

espontáneas con el público, como cuando un espectador solicitó labial, desafiando así normas de apariencia y alterando las relaciones cotidianas mediante la subversión de expectativas sobre belleza, género y visibilidad. Esta intervención no solo transforma el entorno urbano en un escenario de resistencia y reflexión, sino que conforma un cuerpo colectivo a través de la unión solidaria de estudiantes, familiares y adultas mayores, tejiendo una red de afectos y sinergia que rompe con la individualidad apresurada del espacio público.

Así, se afirma una presencia compartida que evoca comunión y rebeldía, donde el labial rojo simboliza fuerza, deseo y vitalidad. Un aspecto central en esta experiencia es el acto de mirarse en el espejo, un ritual íntimo de contemplación y autoafirmación que, realizado en público, confronta al participante con su propia imagen y subjetividad nervios, meditación, conexión con versiones pasadas del yo, convirtiendo el gesto repetitivo en un proceso de introspección que dialoga con las miradas ajenas, cuestionando identidades fijas y celebrando la alegría como acto de libertad y transformación colectiva.

Estar en el eje de esta performance fue una forma de devolverle al maquillaje su dimensión simbólica y afectiva. Con la aplicación del lápiz labial se activó un gesto compartido que vinculó mi cuerpo con otros cuerpos, mi experiencia íntima con un espacio público cargado de tránsito y anonimato. Me surgieron reflexiones acerca del labial como un lenguaje que puede decir lo que el cuerpo siente, desea o calla. Así reconocí el maquillaje como un ejercicio de poder y vulnerabilidad al mismo tiempo, porque hace visible una parte de mí y me entrega al otro, mi gesto se vuelve colectivo y la experiencia pasa a ser algo que se vive, se encarna y se transforma.

Nuevas experimentaciones

https://youtu.be/So_Nsv_pu7k

<https://youtu.be/LcFyDpm4FPE>



*Niña, soñando
de colores*



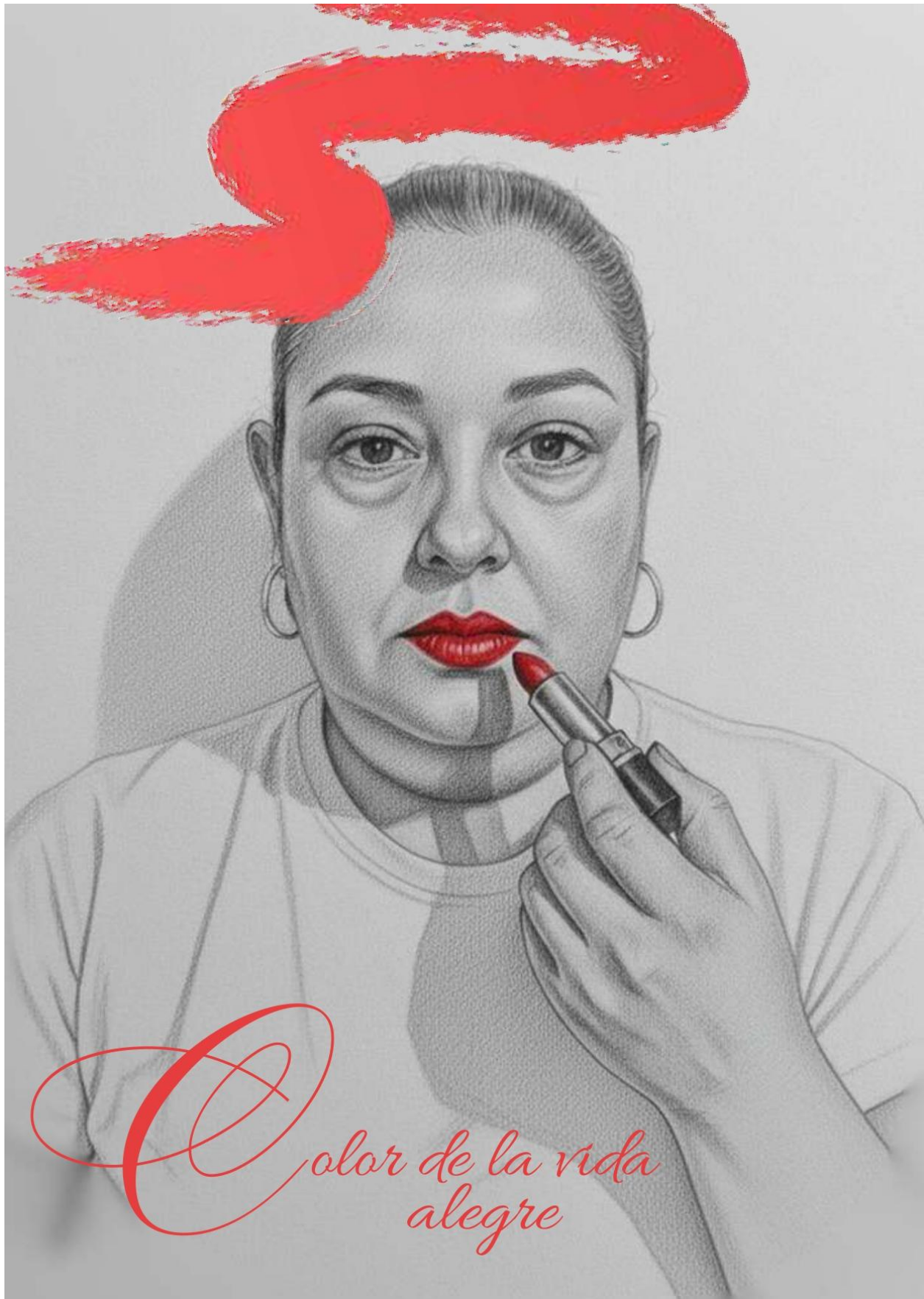
Paleta, colores de la vida alegre



San roja que quema



Piel sin llama



6 conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha demostrado que el maquillaje trasciende su función meramente cosmética para convertirse en una herramienta decisiva en la construcción y deconstrucción de identidades escénicas y de vida. Desde los ejemplos históricos del teatro griego y romano hasta los montajes contemporáneos de performance y cine, el maquillaje ha cumplido el papel de materializar subjetividades internas, cuestionar normas sociales y generar vínculos sensoriales con el espectador.

Al revisar la evolución del maquillaje en contextos tan diversos, se observa que su uso siempre ha estado ligado a un quiebre entre apariencia y esencia: disuelve la barrera entre el rostro cotidiano y la máscara arquetípica, ofreciendo al espectador una experiencia que excede la mera ilusión teatral. En cada uno de esos momentos históricos, el maquillaje ha servido para amplificar emociones, representar el otro y convertir el cuerpo del actor en un lienzo que trasciende la narrativa textual.

En los experimentos realizados en espacios no convencionales, se constató de manera positiva que el maquillaje posee un poder subversivo sobre la cotidianidad al enfrentarse con un rostro o un cuerpo radicalmente transformado en medio de calles, el público ve trastocada su percepción de lo familiar. Esa interrupción de la normalidad no solo genera sorpresa o desconcierto, sino que despliega un campo de reflexión sobre cómo definimos la identidad propia y ajena. El espectador, al toparse con esas figuras pintadas de manera extrema, es empujado a cuestionar ideologías visuales implícitas, qué hacemos cuando la imagen de lo que creemos real deja de ajustarse a nuestras expectativas.

El componente político del maquillaje se manifiesta al exponer las convenciones de género y belleza impuestas por la sociedad. Cuando un actor asume un maquillaje o cuando un performer disfraza su rostro con líneas y tonos que sugieren mutilación, agonía o éxtasis, está señalando que la identidad no es algo fijo, sino una práctica negociada y reconstruible. En este sentido, el maquillaje se convierte en un gesto de resistencia al desobedecer los cánones estéticos, visibiliza a quienes quedan fuera de los estándares hegemónicos y reclama la pluralidad de formas de ser.

Por último, al materializar subjetividades internas: traumas, deseos, miedos, el maquillaje establece una conexión directa con el mundo emocional del espectador; más allá de la empatía narrativa, esta vinculación se da en un nivel sensorial, el público no solo comprende la emoción del personaje, sino que la percibe físicamente a través de lo que ve, lo que lo lleva a una experiencia de puesta en crisis de su propia sensación de normalidad.

Este estudio confirma que el maquillaje no solo actúa como un recurso de caracterización, sino que ejerce una función simbólica y política, invita a replantear ideas que se han impuesto, sobre la identidad, el género, la belleza y la frontera entre lo real y lo imaginario.

Los hallazgos de esta investigación aportan matices relevantes a la teoría del arte y del cuerpo performático. En primer lugar, se comprueba que el maquillaje entendido como práctica de intervención corporal funciona como un dispositivo semiótico que articula discursos sobre la subjetividad; el maquillaje apropia nociones foucaultianas de máscara social al materializar en la piel los procesos de construcción de identidad. Igualmente, refrenda las ideas de Butler respecto a la performatividad del género, pues al maquillar rostros y cuerpos se revelan las ficciones que moldean las normativas sociales. Además, el trabajo con espacios no convencionales amplía la noción de archivo performativo de Diana Taylor, puesto que el maquillaje actúa como memoria

viva que se inscribe en la piel y se transmite a través de la presencia escénica en el espacio público.

En términos artísticos, el maquillaje se revela como mediador entre la poética visual y lo político: al interrumpir la realidad, provoca que el arte cree nuevas cartografías de la subjetividad, donde los límites entre el individuo y la colectividad, entre lo íntimo y lo social, quedan en constante negociación.

La tesis sistematiza un modelo de experimentación con maquillaje en espacios no controlados, ofreciendo un protocolo metodológico que puede replicarse en estudios de performance urbana, arte relacional y teatro social. Igualmente, sienta las bases para interpretar el maquillaje como un agente de subversión estética y política, enriqueciendo las discusiones sobre la función simbólica del cuerpo en el arte contemporáneo.

Prospectivamente, se sugieren varias líneas de investigación. En primer lugar, profundizar en el análisis comparativo entre distintas culturas y tradiciones artísticas (Kabuki, drag, *body art* indígena) para entender cómo varían los significados del maquillaje en función de contextos socioculturales específicos. En segundo lugar, estudiar la intersección entre maquillaje y tecnologías emergentes como la realidad aumentada o el *mapping* para explorar cómo la intervención digital en el rostro impacta la construcción de nuevas subjetividades. Por último, sería interesante investigar el uso del maquillaje en procesos terapéuticos o de intervención comunitaria, evaluando su potencial para la recuperación emocional o la transformación social en poblaciones vulnerables. Estas líneas permitirían extender la reflexión sobre el maquillaje como práctica híbrida, situada en la confluencia entre arte, cuerpo y política.

Equipo de trabajo

Mirada, sentidos en la piel

Maquillaje: Carolina Peña y Carlos Fernando Jaramillo.

Actores: Jean Pierre Montoya Bermúdez, Luis Fernando Orozco Escobar, Stevens

Franco. Serna.

Apoyos: Marcela Cardona, Armando Moncada.

Transiciones

Maquillaje: Carolina Peña

Actores: Jean Pierre Montoya Bermúdez y Luis Fernando Orozco Escobar.

Video: Juan Sebastián Pérez Quiceno.

Sentir tanto dolor no tiene sentidos

Compañía en escena.

Luis Fernando Orozco Escobar.

Apoyo técnico (audio): Jean Pierre Montoya Bermúdez.

Color, de la vida alegre

Fotografía y video: María Isabel Taborda Bedoya

Logística: Mario Alberto Agudelo Buitrago.

Participantes: Ana Victoria Valencia Kiramman, Juan Carlos Vidales Rivero, Soley Esmeralda Arias Rebollo, Stephanie Arguez Urrego, Karen Sofia Higueta Arenas, Salma Ander Oyola, John Guzmán Taborda, Harold Andrés García Bolívar, Jerónimo González Arboleda , Manuel Rojas Valencia, Alexa Osorio Lizcano, Isabela Peláez Bedoya, Juan David Zapata Chacón, Manuela Agudelo Guerra, Mónica Franco Callejas, Lucero Gómez Giraldo, Sara Pérez Restrepo, Laura Manuela Moreno Flórez, Deicy López Ramírez, Luna Castrillón Zapata, Alexandra Villalobos Vargas, María Arango Sánchez, Fredy Santiago Plata Sánchez, María Antonia Vanegas Valencia, María Fernanda Aristizábal Villa, Natalia González Bustamante, Daniela Cristina Gil Muñoz, Luz Miryam Zapata Posada, Ángela María Lopera Pérez

Fernanda Restrepo Cano, Ana Cecilia Bedoya, Isabel Ángel, Juan Manuel Esparza Niño, Diana B. Cortés Lopera, Adriana Valencia, Jessica Tatiana Arango Orozco, Paula Andrea Bedoya Vargas.

Referencias

- Aliexpress. (s.f.). Labiales. <https://es.aliexpress.com/item/1005005809705808.html>
- Aire Ancient Baths. (s.f.). Historia del maquillaje: una mirada al universo cosmético <https://beaire.com/es/aire-magazine/historia-del-maquillaje-una-mirada-al-universocosmetico>
- Augé, M. (1992). *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Gedisa.
- Barthes, R. (2022). *Mitologías*. Clave Intelectual.
- Benedict, R. (1934). *Patterns of Culture*. https://www.berose.fr/IMG/pdf/1934-patterns_of_culture.pdf
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Blandón, W. (2019). Reseña de *Nosferatu, 1979* de Werner Herzog. <https://clubdeescritura.com/obra/2485007/resena-de-nosferatu-1979-de-werner-herzog/>
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon 13. Revista de Estudios de Danza*. 25-46. <https://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>
- Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bueno, M. (2024). Un pintalabios para ganar la guerra. *La Razón* https://www.larazon.es/cultura/historia/pintalabios-ganar-guerra_20240110659df42167d53e0001dd1e2b.html
- Burton, T. (1990). *El joven manos de tijera* [Película]. Tim Burton & Denise Di Novi.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Caballero, J. (2021). La historia de cómo Guerlain inventó la barra de labios tal y como la conocemos. <https://elpais.com/smoda/belleza/guerlain-barra-de-labios.htm>
- Charpentier, D. (2016). La perturbadora historia tras el lápiz labial rojo. *Biobio Chile*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/mujer/moda-y-belleza/2016/09/03/la-perturbadora-historia-tras-el-lapiz-labial-rojo.shtml>
- Chaverra, A. (2002). Elogio a la banalidad. *Revista Textos*, (6). Facultad de Educación, Universidad Pontificia Bolivariana.
- Conservar. (2020). Carmín de Cochinilla. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1526994314158741&id=334527586738759&set=a.1049831185208392>

- Craven, W. (1984). *Pesadilla en la calle Elm* [Película]. Robert Shaye.
- Curiosfera. (s.f.). Historia del pintalabios: origen e inventor. <https://curiosfera-historia.com/historia-del-pintalabios-inventor/>
- Deleuze, G. (1987). Qué es el acto de creación. <https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2020). *Mil mesetas*. Pre-textos.
- Deleuze, G. & Bene, C. (2003). *Superposiciones*. Ediciones Artes del Sur.
- Derrida, J. (1997). Una filosofía deconstructiva. *Zona Erógena*, (35). <https://pedrogarciaolivo.wordpress.com/wp-content/uploads/2022/02/derrida-una-filosofia-deconstructiva.pdf>
- Derrida, J. (2006). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.
- Dinerstein, A. C. (2001). Subjetividad: capital y la materialidad abstracta del poder (Foucault y el Marxismo abierto). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20100613045233/13diners.pdf>
- Dreyer, C. T. *Vampyr* [Película]. Tobis Film.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Echeverry, P. (2007). *Canon, cuerpo y resistencia. La corporeidad en la danza contemporánea como desafío a la representación corporal* (Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador). <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/801>
- El cajón de Grisom. (2016). Historias y curiosidades sobre la Segunda Guerra Mundial. <http://www.elcajondegrisom.com/>
- El Comercio. (2009). La historia del maquillaje. <https://www.elcomercio.com/actualidad/historia-del-maquillaje/>
<https://www.elcomercio.com/actualidad/historia-del-maquillaje.html>
- El Comercio. (2016). ¿Por qué los labios rojos hipnotizan a los hombres? <https://www.elcomercio.com/afull/labios-rojos-hombres-pareja-ciencia/>
- El Cuerpo Habla. (2020). Reverberar, arte y acontecimiento. <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/investigaciones-reverberar>
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Frears, S. (1988). *Relaciones peligrosas* [Película]. Hank Moonjean & Norma Heyman.
- Freud, S. (2014). *La interpretación de los sueños*. Createspace.
- Friedkin, W. (1973). *El exorcista* [Película]. Noel Marshall.

- Ford Coppola, F. (1992). *Drácula, de Bram Stoker* [Película]. Francis Ford Coppola, Fred Fuchs & Charles Mulvehill
- Forero, D. (2015). 100 años de culto al maquillaje. *El Tiempo* <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16393320>
- Foucault, M. (1997). *Hermenéutica del sujeto*. Altamira.
- Foucault, M. (2001). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2023). *La historia de la sexualidad*. Siglo XXI Editores
- Gallart, V. & Mir, E. (2021). *Viaje a través de la moda: Diseñadores, iconos, y estilos de los siglos XX y XXI*. Alba Editorial.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu. https://consejopsuntref.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/08/goffman_erving_la_presentacion_de_la_per.pdf
- Guerra, V. & Fernández, S. (2022). Más allá de Judith Butler: reflexiones sobre “El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad”. *La Manzana de la Discordia*, 16(2). DOI:10.25100/lamanzanadeladiscordia.v16i2.11510
- Gunter, J. (2018). Quién era realmente Rosie, la remachadora. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42727206>
- Gutiérrez, E. (2017). Material digital. Modelo para el análisis de la producción digital. *Kepes*, 14(15). DOI:10.17151/kepes.2017.14.15.11
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. https://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf
- Harner, M. (1973). *Hallucinogens and Shamanism*. Oxford University Press.
- Herzog, W. *Nosferatu, el vampiro* [Película]. Michael Gruskoff y Daniel Toscan du Plantier.
- Historias de la Segunda Guerra Mundial. (s.f.). Nose Art: Arte en los fuselajes. <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.historiassegundaguerramundial.com%2Ftag%2Fpin-up-segunda-guerra-mundial%2F&psig=AOvVaw3yR5Ko2S-QdPGMwXoJIq2z&ust=1753325152946000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBYQjhxqFwoTCKC4rNP70Y4DFQAAAAAdAAAAABAE>
- Isaza, L., Vergara, C., Acevedo, A., & Acevedo, N. (2022). Colcha de retazos: tejiendo puentes entre la investigación, la academia y el bienestar integral en la formación de estudiantes en la práctica investigativa de la Facultad de Psicología. En B. López, J. Echeverri, G. Echeverri, M. Muñetones, & M. Uribe (Comps.), *Experiencias de evaluación de los aprendizajes en la Universidad Pontificia Bolivariana*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

- Jackson, P. (2001). *El señor de los anillos: la comunidad del anillo* [Película]. Peter Jackson, Barrie M. Osborne, Tim Sanders & Fran Walsh.
- Jackson, P. (2001). *El señor de los anillos: el retorno del rey* [Película]. New Line Cinema & WingNut Films.
- Jung, C. (1983). *La psicología de la transferencia*. Paidós.
- Jung, C. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Keene, D. (1990). *No and Bunraku. Two Forms Japanese Theatre*. Columbia University Press.
- Landis, J. (1981). *Un hombre lobo americano en Londres* [Película]. George Folsey Jr.
- La Vanguardia. (2020). El pintalabios rojo, símbolo del poder femenino cuyo consumo se dispara en momentos de crisis. <https://www.lavanguardia.com/magazine/estilo/20201120/6041028/pintalabios-rojo-puro-empoderamiento-femenino.html>
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá de Henares.
- L'Beauté. (s.f.). ¿Cuál es la historia del maquillaje? <https://lbeaute.mx/maquillaje/maquillaje-los-cambios-durante-la-historia/>
- Lonergan, P. (2015). *Theatre & Social Media*. Methuen Drama
- Lucas, G. (1977). *Star Wars* [Película]. Lucasfilm.
- Martine, A. (2013). The History Of Red Lipstick. <https://www.makeup.com/en-ca/makeup-tutorials/expert-tips/history-of-red-lipstick>
- Mdd. (s.f.). Vampyr. <https://www.imdb.com/es/title/tt0023649/mediaviewer/rm2768482816/>
- Muñoz, R. (2022). La curiosa historia del maquillaje: de la Prehistoria al siglo XXI. https://tahecosmetics.com/trends/historia-maquillaje/?srsltid=AfmBOorP0qKnJV-qKMj_PsS14jwIUhXJMLap8VVvrhA-CoEE16mBQ7ZB
- Murnau, F. W. (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Película]. Victor Warner & Albin Grau.
- Nancy, J. L. (2010). *Corpus*. Arena Libros.
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan.
- Nickknight.com (s.f.). Fotografías. <https://www.nickknight.com/>
- Nodeop. (s.f.). Lipstick traces a secret history of the twentieth century. <https://nodeop.amebaownd.com/posts/44939006/>
- Nolan, C. (2008). *Batman el caballero de la noche* [Película]. Emma Thomas & Charles Roven.

- Ortiz, F. (2023). *Vampiro* [Obra de teatro]. Universidad de Antioquia.
- Phillips, T. (2019). *Joker* [Película]. Todd Phillips, Bradley Cooper & Emma Tillinger.
- Pinterest. (s.f.). Helena Rubinstein.
https://mx.pinterest.com/pin/264938390571673471/?nic_v1=1a%2FhxZEBhkG5hhjrIPU12Hf%2FsoNJ0Cy0z2CENZNN6GA%2FGBUuWFsg3wqlvLMqfNyOIT
- Pinterest. (s.f.). Coty Originals. <https://co.pinterest.com/pin/374150681551277449/>
- Pinterest. (s.f.). Maquillaje gótico.
<https://co.pinterest.com/search/pins/?q=maquillaje%20gotico&rs=typed>
- Penso, G. & Poncet, A. (2015). *The Frankenstein Complex* [Documental]. Frenetic Arts.
- Raffin, M. (2019). *Verdad y subjetividad en Michel Foucault (1970 y 1980)*. Teseo.
- Ramírez, A. (2022). ¿De dónde proviene el achiote? https://ensedeciencia.com/2022/10/31/donde-proviene-el-achiote-que-se-utiliza-para-los-tacos-al-pastor-un-origen-que-te-sorprendera/#google_vignette
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Romero, G. (1968). *La noche de los muertos vivientes* [Película]. Karl Hardman & Russell Streiner.
- Rupp, L. J., Taylor, V., & Shapiro, E. I. (2010). Drag queens and drag kings: The difference gender makes. *Sexualities*, 13(3), 275–294. DOI:10.1177/1363460709352725
- Saltillo, F. (s.f.). Tinta para labios. <https://www.instagram.com/p/DMD4QhOq9jx/>
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Señal Colombia. (2025). De la realidad a la ficción: “Drácula de Bram Stoker”. <https://www.senalcolombia.tv/cine/pelicula-dracula-bram-stroker-historia-real-vlad-tepes>
- Sierra, M. I. (2014). *Maquillaje*. Ediciones Paraninfo, SA.
- Sigmapack. (2021). Historia del maquillaje, los labiales. [https://sigmapack.com.mx/historia-del-maquillaje-los-labiales/#:~:text=El%201%C3%A1piz%20labial%20moderno.&text=En%201870%2C%201a%20casa%20francesa,Pas%20\(No%20me%20olvides\)](https://sigmapack.com.mx/historia-del-maquillaje-los-labiales/#:~:text=El%201%C3%A1piz%20labial%20moderno.&text=En%201870%2C%201a%20casa%20francesa,Pas%20(No%20me%20olvides)).
- Singer, B. (2000). *X-Men* [Película]. Lauren Shuler Donner, Ralph Winter & Richard Donner
- Sontag, S. (2024). *De las mujeres*. Debate.
- Spinoza, B. (2015). *Obras y biografías completas*. Vive Libro. Trad. Atilano Domínguez Basalo
- Stop by Ramen. (2025). Kabuki: El teatro japonés. <https://stopbyramen.com.mx/kabuki-el-teatro-japones/>

-
- Suzzi, G. & Roumieu, A. (2022). *Insurrección performática y cuerpo en Suely Rolnik: la reappropriación de la fuerza vital creadora*. [Sesión de congreso]. XIV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXIX- Jornadas de Investigación. Universidad de Buenos Aires. <https://www.academica.org/000-084/254.pdf>
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso.
- Turner, V. (1995). *The Ritual Process*. Aldine Transaction.
- W Magazín. (2022). 'Nosferatu': cien años de la película que abrió las puertas del terror en el cine con Drácula. <https://wmagazin.com/relatos/nosferatu-cien-anos-de-la-pelicula-que-abrio-las-puertas-del-terror-en-el-cine-con-dracula/>
- Wilder, B. (1950). *Sunset Boulevard* [Película]. Charles Brackett.
- Whale, J. (1931). *Frankenstein* [Película]. Carl Laemmle Jr.
- Workshop Experience. (2017). La historia del maquillaje durante la primera mitad del siglo XX. <http://www.workshopexperience.com/historia-maquillaje-siglo-XX/>
- Zhu, L. Z. (2008). *The Works of Zhu Jiazhen*. China Social Sciences Press.