

## MIRROR BOX: ¿UNA REIVINDICACIÓN ESTÉTICA SOBRE EL CAPITAL ERÓTICO DE LA MUJER?

Eduardo Andrés Perafán Del Campo<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-9981-2679

eaperafan@ucatolica.edu.co

Sebastián Polo Alvis<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0003-2950-6710

sebastian.polo@urosario.edu.co

Jessica Lizeth Caro Pulido<sup>3</sup>

ORCID: 0000-0002-0886-2663

jlcaro86@ucatolica.edu.co

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo examinar algunos de los presupuestos que condicionan la posición de la mujer frente al capital erótico. Para lograr este objetivo, este trabajo establece un diálogo a nivel teórico que permite comprender algunas de las relaciones entre las nociones de lo erótico, la sexualidad y la transgresión en el campo artístico. Esta

---

<sup>1</sup>Candidato a Doctor en Ciencias Sociales de la Universidad de Granada, España. Magíster en Estudios Políticos e Internacionales y Politólogo de la Universidad del Rosario, Colombia. Editor académico de la revista científica *NovumJus*. Profesor universitario e investigador del grupo de investigación en Derecho Público y TIC de la Facultad de Derecho de la Universidad Católica de Colombia.

<sup>2</sup>Maestrante en Economía de las Políticas Públicas de la Universidad del Rosario, Colombia. Politólogo de la Universidad del Rosario, Colombia. Docente y coordinador del Semillero de Migraciones Colombianas al Exterior (SEMICOEX) de la línea de investigación sobre Dinámicas y Asuntos Internacionales del Grupo de Estudios Políticos Internacionales (GEPI) de la Facultad de Estudios Internacionales, Políticos y Urbanos de la Universidad del Rosario.

<sup>3</sup>Maestrante en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de la Plata. Antropóloga de la Universidad Externado de Colombia. Estudiante de Derecho de la Universidad Católica de Colombia.

discusión sirve como fundamento para deconstruir y evaluar la narrativa que sustenta el performance Mirror Box.

**Palabras clave:** campo artístico, capital erótico, estética, performance, sexualidad.

## **MIRROR BOX: AN AESTHETIC CLAIM ON THE EROTIC CAPITAL OF WOMEN?**

### **Abstract**

This article is aimed to explore some of the assumptions that condition the position of women in relation to erotic capital. To achieve this objective, this work establishes a dialogue at a theoretical level that allows us to understand some of the relationships between the notions of eroticism, sexuality and transgression in the artistic field. This discussion provides a basis for deconstructing and assessing the narrative that underpins the Mirror Box performance.

**Keywords:** aesthetics, artistic field, erotic capital, performance, sexuality

## **CAIXA DE ESPELHOS: UMA REIVINDICAÇÃO ESTÉTICA DO CAPITAL ERÓTICO FEMININO?**

### **Resumo**

Este artigo temo objetivo de examinar algumas das suposições que condicionam a posição das mulheres em relação ao capital erótico. Para atingir este objetivo, este trabalho estabelece um diálogo no plano teórico que permite compreender algumas das relações entre as noções de erotismo, sexualidade e transgressão no campo artístico. Esta discussão serve como base para desconstruir e valorar a narrativa que sustenta a performance da Mirror Box.

**Palavras-chave:** campo artístico, capital erótico, estética, performance, sexualidade.

## Introducción

A mediados de 2016 la artista suiza Milo Moiré realizó una puesta en escena llamada *Mirror Box*, en Dusseldorf, Londres y Ámsterdam. Esta performance consistió en instalar una caja con espejos alrededor de su cuerpo desnudo e invitar a los asistentes a que la tocaran mientras eran grabados por cámaras internas dispuestas al interior de la caja. Aun cuando la estructura de la caja en torno al cuerpo de la artista no dejaba ver al público su cuerpo desnudo y quienes se acercarán a tocarla debían ser mayores de edad, Moiré fue arrestada y encarcelada por 24 horas en Londres después de que algunos transeúntes solicitaran la intervención de la policía (Carreño, 2016).

El principal objetivo de la performance de Moiré fue reivindicar el derecho de la mujer para decidir quién accede a su cuerpo y quién no. Una performance que desarrolló la narrativa del derecho al consentimiento, que una mujer pueda decidir por sí misma cuándo puede ser tocada y cuándo no, asume una representación estética performativa y se transforma en un vehículo de denuncia política. A lo largo de este artículo el estudio de este performance se sustentará sobre la base de una aproximación teórica inicialmente constituida por tres autores: Foucault, Rancière y Bourdieu. El objetivo de este artículo es deconstruir *Mirror Box* desde una perspectiva crítica, comprender los elementos sobre los cuales está constituido, reflexionar sobre la estética del acceso al cuerpo de la mujer y evidenciar posibles conflictos y contradicciones que puedan surgir de la narrativa que sustentó la estética de dicha performance.

## Poder, sujetos, capital

El historiador y filósofo francés Michel Foucault, en *El sujeto y el poder* define la biopolítica como un conjunto de técnicas y estrategias que sostienen un entramado social complejo al cual estamos todos sujetos como ciudadanos. Este entramado evoluciona, se defiende frente a posibles amenazas y se retroalimenta como un organismo vivo al cual todos estamos integrados; nuestra vida se sincroniza a diario con esta red y su poder emana del Estado. Es a través de este concepto que Foucault explica la presencia del Estado en

cada acción que realizamos, en cada palabra que decimos y en cada pensamiento que creamos. Cada acción de nuestras vidas es conducida por este poder y se adecua a los parámetros establecidos en el seno de la biopolítica. De esta forma se crean márgenes de acción a los cuales están supeditados nuestro razonamiento, nuestra emoción, nuestra identidad y nuestros cuerpos.

El poder de la biopolítica se desarrolla entonces sobre la vida cotidiana e inmediata que clasifica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, convirtiendo a los individuos en sujetos. Sin embargo, el ejercicio de este poder es únicamente posible en la medida en que se logra ejercer sobre una idea paradójica: sujetos libres. Esto quiere decir que la apariencia de estos márgenes no puede parecer absoluta u objetiva, por el contrario, debe crearse una ilusión de la libertad sobre la cual los cuerpos puedan moverse y tener capacidad de decisión de forma aparentemente libre.

Si bien este poder está sustentado en una idea de aparente libertad, somete continuamente a los sujetos a procesos de objetivación y normalización que trazan y controlan los márgenes de acción del sujeto. De esta forma, tal como lo señala este autor, se consolida el Estado como una de las formas de poder más complejas y eficientes que ha existido en la historia de la humanidad en términos de técnicas y estrategias de individualización y totalización. Con individualización Foucault se refiere a seccionar, a crear márgenes de acción que establecen esa falsa apariencia de libertad respecto a cada una de esas instancias de nuestra vida. Respecto al concepto de totalización, Foucault lo sitúa como la creación de parámetros comunes a los cuales están atados los sujetos en el contexto de la biopolítica (Foucault, 1988).

Sin embargo, pensemos por un momento: ¿por qué el Estado es una forma de poder tan eficiente? Desde la aproximación teórica de Foucault, esto se debe precisamente a que la biopolítica crea márgenes de aparente libertad en donde es posible la subjetividad, mientras que, a su vez, mantiene a los sujetos encasillados en un sistema objetivo de conductas que son esperadas por parte del Estado. Cuando hay un sujeto que transgrede los

márgenes establecidos, se pone en marcha un complejo sistema de mecanismos encaminados a reacondicionar dicha acción transgresora. De esta forma el sistema se retroalimenta y se encuentra en un proceso de actualización constante, en donde las potenciales amenazas transgresoras son neutralizadas. Este proceso de neutralización de amenazas que podrían afectar los márgenes del sistema biopolítico, es comprendido desde Foucault (1988) como el acto de normalizar.

Algunos de estos actos de transgresión que llevan a cabo estos sujetos, pueden ser entendidos como reivindicaciones de la individualidad; procesos de resistencia que se enfrentan al poder objetivador de la biopolítica. Así aparece la posibilidad de subjetivación frente a lo objetivo (Foucault, 1988), un concepto que muestra la capacidad de performar lo subjetivo en contextos de objetividad estética. Es un proceso de lucha contra una forma de poder que crea márgenes de acción y ejerce vigilancia y control constante sobre las posibilidades de movimiento de los cuerpos. En este sentido, dichos sujetos que no aceptan las reglas de juego y reivindican su individualidad, se transforman en cuerpos transgresores que escapan de los márgenes establecidos.

Este acto de deshacer, de romper, de escapar de los márgenes de acción, es desarrollado por el filósofo francés Jacques Rancière (1996) en su libro, *El Desacuerdo: política y filosofía*, a través del concepto de *política*. Sin embargo, para definir este concepto, es necesario primero definir el concepto de *logos*. Logos es una condición que se posee, quien la detenta logra ser reconocido por otros como un igual. Logos es la condición que transforma la simple palabra fónica en un ordenamiento de carácter racional para que pueda ser comprendida por otro en una relación entre iguales racionales. Quien carece de logos representa al Otro que no es igual, aquel que no puede ser reconocido como par y no está autorizado para hablar, diferente al Nosotros que detenta el privilegio de la palabra racional y comprensible. Según este pensador, quien carece de logos está condenado al silencio absoluto o al ruido, pues sus palabras no tienen sentido, la narrativa que quiere expresar sus palabras no tienen lugar en la interacción entre iguales y es invisibilizada (Rancière, 1996).

La distribución de aquellos que poseen logos y aquellos que no, Rancière la denomina *partagey* quien distribuye y controla su posesión es la *Police*. Se trata entonces de una forma de asignar roles, de atar a los sujetos a márgenes de acción de objetividad, cuyo control es ejercido por agentes *policiales* que regulan la sujeción a dichos roles asignados con base en la posesión o desposesión del logos. Estos márgenes constituyen aquello que Rancière denomina “régimenes estéticos”, los cuales son lógicas dominantes alrededor de las cuales orbitan las posibilidades de sentir y expresar la sensibilidad.

En este punto, es necesario observar la diferencia entre los conceptos de política y pólíce, pues se trata de categorías antagónicas que persiguen objetivos diferentes. La *policía* es un orden de los cuerpos (márgenes de movimiento) que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir. Le asigna a los sujetos lugares y tareas y establece qué es visible, qué no lo es y qué palabras son entendidas como pertenecientes a narrativas que hacen parte del Nosotros y qué otras hacen parte del ruido de los Otros (Rancière, 1996).

Por otra parte, la política requiere del encuentro y contraste de dos tipos de lógicas: la lógica policial y la lógica igualitaria. La política es entonces un modo de subjetivación que transforma las identidades definidas por el orden natural en una experiencia estética de confrontación, de desnaturalización, donde el sujeto se apropia de la autoridad de hablar y ser entendido como un ser racional. Esta forma de subjetivación se manifiesta a través de una puesta en escena, una performance que rompe con la distribución de lo sensible objetivada y visibiliza una narrativa invisibilizada. Tal como indica Rancière:

Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son (Rancière, 1996:42).

[La política] deshace y recompone las relaciones entre los modos del hacer, los modos del Ser y los modos del decir que definen la organización sensible de la comunidad las relaciones entre los espacios donde se hace tal cosa y aquellos donde se hace tal otra, las capacidades

vinculadas a ese hacer, y las que son exigidas por otro. Un sujeto político no es un grupo que "toma conciencia" de sí mismo, se da una voz, impone su peso en la soledad. Es un operador que une y desune las regiones, las Identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada, es decir en el los repartos del orden policial y lo que ya está inscripto allí de por más frágiles y fugaces que sean esas inscripciones (Rancieré,1996: 58).

En este orden de ideas, la política se transforma en una forma de resistencia frente a los regímenes estéticos objetivados. Lleva en su seno el movice de la denuncia sobre la desigualdad que ha sido gravada de forma ontológica en la estructura objetivada de la sensibilidad. La distribución desigual de lo sensible o partagees la evidencia de una división entre agentes dominados y dominadores, entre *logos* y *phoné*, entre aquello que puede ser visto y aquello destinado a la invisibilidad. La política crea un puente de comunicación sensible efímero entre quienes poseen logos y quienes no, crea una audiencia frente a una narrativa que no debería ser escuchada y permite vislumbrar la desigualdad que emana de la estructura sensible objetivada.

La desigualdad y la asimetría en la distribución del logos en un espacio social, puede ser estudiado desde los planteamientos del sociólogo francés Pierre Bourdieu, para quien el espacio social es el escenario en donde se encuentran los campos, un terreno de disputa en el que los campos luchan por su legitimidad y definen y redefinen sus fronteras. Un campo es una estructura que posee una lógica y unas reglas de juego exclusivas, alrededor de la cual orbitan todos los elementos que le son propios al campo. Entre más autónoma sea la lógica del campo, más fuertes serán sus fronteras y podrán repeler aquellos elementos que no son reconocidos como propios. Los campos son también campos de batalla, donde hay luchas entre agentes por el monopolio del capital específico de cada campo. En caso que algún agente externo (profano) desee entrar al campo, debe actuar conforme a las reglas que están establecidas y reconocer como legítima la lógica en su interior (Amézquita, 2008).

Uno de los elementos principales de los campos es el capital, definido por Bourdieu como una "acumulación diferencial que poseen los agentes de acuerdo con la posición que

ocupen dentro del campo” (Amézquita, 2008: 95). La forma que asume la lucha que se presenta en los campos, es de una lucha por el capital. Quien posea el monopolio de ese capital puede establecer relaciones de dominación con los demás agentes. El monopolio del capital permite que los agentes dominantes puedan establecer y transformar las reglas de juego de ese campo y de esa manera ejercer y reproducir una forma de dominación particular (Amézquita, 2008).

Moreno (2015) retoma el concepto de capital de Bourdieu para pensar en un tipo de capital derivado del capital cultural: el capital erótico, su propuesta es considerar que la cultura corporal puede funcionar como un capital, a partir de la valorización de los atributos estéticos de los sujetos. El capital erótico traza unas pautas basadas en criterios uniformes de belleza, la legitimación sanitaria de la misma, con sus efectos en jerarquizaciones precisas de la vestimenta, las cuales permiten que el sujeto encarne en la estética de su cuerpo símbolos de diferenciación social. Sin embargo, tanto el capital cultural como el capital erótico no se encuentran necesariamente objetivados. Para que esas pautas sean interiorizadas por los sujetos en sus cuerpos, debe existir un consenso hacia las mismas, porque en la medida en que se comienzan a cuestionar los regímenes estéticos de lo erótico y del cuerpo, emergen focos de resistencia.

Las pautas históricamente construidas por los agentes dominantes en los campos se configuran como formas de decir, pensar y actuar específicas de cada campo. A esto lo llamó Bourdieu *habitus*, entendido como un conjunto de símbolos y prácticas dominantes que el sujeto interioriza y le permiten ingresar a determinado campo. Todas estas reglas de juego pueden llegar a verse plasmadas en el cuerpo del sujeto, pues es precisamente allí en donde podría constatar visualmente de qué manera el sujeto ha interiorizado un *habitus* particular. En el cuerpo se inscriben las relaciones sociales de producción y dominación que intervienen en la exposición del cuerpo frente a la mirada de los demás sujetos en elementos como la forma de peinarse, la ropa, los gestos, la postura, etc. (Barrera, 2011).

Para Bourdieu, es el cuerpo en donde se somatiza la dominación y se teje la subordinación. Sin embargo, Bianciotti (2011) le pregunta a Bourdieu: ¿puede el sujeto



resistirse a esta estructura? Desde el concepto mismo de habitus se puede responder esta pregunta, pues en el habitus esas mismas pautas que el sujeto interioriza le ayudan a saber cómo debe jugar y cuáles son reglas que debe respetar para hacer parte del juego. El sujeto puede de esta manera reflexionar de forma crítica sobre la posición que ocupa en el campo, explorar estrategias de subjetivación e iniciar un proceso de reivindicación de su individualidad frente a una estructura objetiva.

Sin embargo, esta respuesta no convence del todo a Bianciotti (2011), de manera que propone como respuesta algunos de los planteamientos de la teoría feminista de la filósofa estadounidense Judith Butler, para quien más allá de saber cómo jugar el juego y realizar un proceso de reflexión crítica sobre la posición que se ocupa en el campo, la verdadera posibilidad de resistencia está en la capacidad performativa del sujeto. Un ejemplo de esta capacidad performativa del sujeto para resistir frente a regímenes estéticos del cuerpo se encuentra en el concepto que Butler propone sobre género:

Puede entenderse el sexo y el género como una construcción del cuerpo y de la subjetividad fruto del efecto performativo de una repetición ritualizada de actos que acaban naturalizándose y produciendo la ilusión de una sustancia, de una esencia. Tales producciones genéricas y sexuales se dan en el marco de la denominada por Butler, matriz heterosexual, es decir, un conjunto de discursos y prácticas culturales relacionados con la diferenciación entre los sexos, y encaminados a producir la heterosexualidad.

Como ejemplo del funcionamiento de esta matriz heterosexual, productora de cuerpos y géneros hétero, podemos observar las prácticas de crianza occidentales en las cuales desde que nace un niño o un niña, cada uno tiene un lugar y un papel determinado en el mundo: si es varón, por ejemplo, su ropa será azul, sus juegos estarán relacionados con la fuerza, la competencia y el poder (armas, carros, fútbol, caballos de madera etc.); tendrá menos restricciones en su movimiento (no usará vestidos largos e incómodos, faldas ni sandalias que por ejemplo le impidan subir a un árbol), el trato de los hombres de la casa hacia él tendrá cierto nivel de fuerza y temple; y por supuesto se le prohibirá en lo posible llorar ('los hombres no lloran') o ser 'afeminado' (maquillarse, jugar con muñecas o con utensilios de cocina), así como expresar atracción o sentimiento estético por otros niños (Duque,2010:88).

El género es en sí mismo performance, una puesta en escena que exige una actuación reiterada en coherencia con la paridad de lo femenino y lo masculino. Entonces, si el sujeto a través de una puesta en escena en su cuerpo quiebra por un momento esta coherencia “natural”, podríamos encontrarnos frente a una forma de resistencia performativa. Una reivindicación individual respecto a la posibilidad de subjetivar la estética del cuerpo más allá de los márgenes heteronormativos. Una forma de establecer un canal de comunicación sensible entre quienes con su cuerpo reflejan la posesión de *logos* y aquellos cuyos cuerpos están condenados a la invisibilidad.

### **Representaciones sobre lo masculino y lo femenino**

Retomando a Bourdieu, si es en el cuerpo donde puede verse plasmado el habitus que el sujeto interioriza y es allí en donde se inscriben las relaciones sociales de producción y dominación, pero a su vez según la postura de Butler el género es una puesta en escena, podría considerarse que la división entre femenino y masculino está basada en construcciones sociales sobre lo que para una determinada sociedad y en determinado momento representa lo masculino y lo femenino (Zaikoski, 2008).

Entonces, esta construcción binaria también recae sobre el cuerpo del sujeto. Se trata de una economía política de dominación del cuerpo en tanto objeto y blanco de poder, cuyo objetivo es crear cuerpos dóciles que desplieguen gestos productivos rutinarios, constituidos sobre la base del habitus (Soich, 2009). Las reglas que les son impuestas a hombres y mujeres establecen modos específicos de vestirse, de hablar, de caminar, de comportarse, de sentir, de desear y de pensar (Bustamente, 2011).

De esta forma, el habitus de lo femenino ha sido asociado a tareas y posiciones relacionadas con el ámbito privado, en donde el movimiento de sus cuerpos se ve condicionado, por ejemplo, por el factor reproductivo de dar a luz, a partir del cual se les encarga el manejo de los afectos y el cuidado de su familia. Mientras que el ámbito público, un lugar en donde las actividades, instituciones y formas de asociación se unen, clasifican y organizan, se encontraría dominado por el universo de lo masculino. Así, lo femenino se

relaciona con las funciones sociales de hermanas, esposas y madres, mientras que lo masculino asume un rol dominante de liderazgo.

Esta paridad parte de una visión esencialista con respecto a lo femenino y lo masculino, otorgando cualidades, por lo menos dentro de un orden social determinado, universales y eternas que se naturalizan dejando de lado el hecho de que se trata de construcciones sociales con base en el contexto histórico en el cual nacen. En esta medida, por ejemplo, disciplinas como el Derecho que tienen la capacidad de pensar ciertas conductas como delitos y desde allí utilizar su capacidad coercitiva y sancionatoria para controlar a los sujetos, contribuyen a la fijación de sentidos, como parte fundamental de la estrategia creadora del género (Zaikoski, 2000).

A partir de esta distribución de lo sensible, el Derecho, de acuerdo con nociones particulares de justicia (Agudelo y Galán, 2015), otorga o niega derechos a las mujeres, con base en las funciones sociales que cumplen dentro del entramado social. Así, el derecho contribuye a la creación de la anormalidad, teniendo como referente por un lado al varón y por otro al ideal de la mujer. Así aparecen las criminales, las prostitutas, las malas madres, las madres solteras (Zaikoski, 2008). El Derecho traza márgenes generales (Ramírez y Laureano, 2017) y tiene la capacidad coercitiva para castigar a quien los transgrede. Un ejemplo de esta condición se puede hallar lo sucedido a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, cuando se comenzó a sancionar la prostitución. Lo anterior no quiere decir que ésta no existiera antes de dichos siglos, sin embargo, es en ese momento en donde la idea de clases sociales se profundizó y se comenzaron a conformar sus capitales y se hicieron más notorias aquellas mujeres que atentaban contra las reglas de distribución y acumulación del capital erótico, cultural y económico, es decir contra los márgenes establecidos en el sistema biopolítico.

Sin embargo, ¿por qué eran tan trasgresoras estas mujeres? Porque sus cuerpos se distanciaron del ámbito privado, del control social de sus esposos, padres y hermanos, para irrumpir en el espacio público y transgredir las pautas de vestimenta y comportamiento, así como también expusieron el sexo, el deseo y la desnudez en el ámbito público (Zaikoski,

2008). Si bien es cierto que la prostitución podría ser considerada como un ejercicio u profesión generalmente aceptada y rastreable durante siglos, por lo menos en el ámbito privado, consideramos no la prostitución per se sino la exposición pública de lo erótico como el elemento trasgresor en el contexto señalado. Las prostitutas trasgredían la función social para el que las mujeres estaban designadas con base en su condición reproductiva y la exposición pública de una estética femenina moralmente proscrita las transformaba en objeto de sanción social. Por este motivo una de las primeras disciplinas que trató de contener la emergencia de la prostitución en el ámbito público, entre otras disciplinas, fue la medicina mediante el ejercicio de controles sanitarios que, de la mano de la sanción social normalizadora, continuaron con el proceso de trazar los límites de lo eróticamente admisible en público.

La emergencia de la prostitución, durante los siglos mencionados, también causó un gran impacto en el ámbito artístico desde el momento en el cual diversos artistas decidieron comenzar a representar la estética proscrita de la prostituta. Como referente se encuentra la *Olympia*, del pintor francés Édouard Manet (1863), una obra que, tomando como referencia a la *Venus de Urbino* de Tiziano, fue ampliamente rechazada por tratarse del cuerpo desnudo de una prostituta. Aunque el público aceptaba los desnudos en el arte, había un elemento en esta obra que era molesto, ese elemento era la visibilidad de un cuerpo destinado a la invisibilidad en el campo artístico, el cual contradecía la idea de lo culto y lo bello. Así comienza a introducirse el debate sobre las fronteras del erotismo y el desnudo artístico, ¿hasta qué punto dejaba de ser arte y comenzaban a ser representaciones más explícitas de cuerpos dispuestos para el sexo? (Cuello, Gentile y Mongan, 2011).

### **¿Erotismo o Pornografía?: La Prostitución llevada al campo artístico**

La diferenciación entre erotismo y pornografía se da al interior del campo artístico, pues este campo es en general un lugar privilegiado, el cual está dotado de poder de representación o de manifestación y por lo tanto contribuye a objetivar y a hacer públicas ideas y propuestas sobre el mundo social. Es decir, esta discusión es un elemento propio del campo, en donde, tal vez, algunas visiones menos privilegiadas buscan trasgredir los

estereotipos ya establecidos sobre los desnudos y el erotismo para presentar su propia percepción y así, quizás, adquirir un lugar privilegiado en ese campo (Amézquita, 2011).

En esta medida, lo que define qué es pornografía y qué no lo es, más que el contenido, es la mirada, pues su base es formular representaciones del deseo. La pornografía es un reflejo del tratamiento de la sexualidad a partir de los estereotipos del placer, pues recoge las prácticas y reproducciones de lo que terminamos por creer que el sexo debe ser (Flores, 2011). La diferencia con la desnudez, el erotismo y la sexualidad en el arte es que más allá de reproducir las estrategias de dominación sobre el deseo de los sujetos el objetivo, muchas veces, es controvertir dichas estrategias desde múltiples formas de representación, dado que las sociedades no son estáticas y están en constante cambio a partir nuevos presupuestos estéticos y de nuevas prácticas sexuales (Roca, 2013).

Una forma de controvertir estas representaciones es precisamente la aportada por la artista Milo Moiré. Esta artista nació en Suiza, y desde niña se interesó por representar mediante imágenes a las personas y sus estados de ánimo. Estas ideas fueron moldeadas posteriormente por la psicología cognitiva y neurológica, disciplinas que estudió en la Universidad de Berna, en Suiza. Después de graduarse de psicología, Moiré decidió mezclar su interés por los elementos del cuerpo y su conocimiento sobre la psique humana en el campo del arte. Teniendo como una fuerte influencia a la artista serbia de la performance Marina Abramovic, Moiré decidió introducirse en la discusión sobre el contenido pornográfico en el arte. De allí que sus obras sean representaciones propias sobre la sexualidad, el cuerpo y el deseo (Moiré, 2017).

Para este artículo se analiza uno de sus performances denominado: “Mirror Box: A mirror box of consent in sexual activity”, realizado en 2006 en tres ciudades europeas: Düsseldorf (Alemania), Londres (Inglaterra) y Ámsterdam (Países Bajos). Esta performance es una crítica de Moiré frente a los robos y agresiones sexuales masivos cometidos por un millar de hombres a cientos de mujeres en las celebraciones de Año Nuevo del 2015 en la ciudad alemana de Colonia, principalmente, en los alrededores de la estación de tren. Agresores, en un aparente estado de embriaguez, se acercaron a las

mujeres víctimas y realizaron acercamientos y movimientos obscenos mientras les sustraían objetos personales que llevaban consigo. Según los testimonios de las víctimas, los responsables serían un grupo de refugiados. Sin embargo, la disputa fue avivada por cuenta de las declaraciones dadas por la alcaldesa de Colonia, Henriette Reker, quien dio consejos a las mujeres para enfrentar este tipo de situaciones: “siempre es una posibilidad mantener una cierta distancia, de más de un brazo, y no acercarse mucho a personas extrañas o con quien no se tiene una buena relación de confianza”. Asimismo, recomendó: “permanecer siempre en grupo y no irse con uno o con otro al dejarse llevar por la euforia de la fiesta” (Redacción BBC Mundo, 2016).

Aun corriendo el riesgo de introducirse en un debate tan álgido como lo es la crisis migratoria en Europa, el cual está condicionado por otro tipo de condiciones igualmente complejas (Salazar, 2017), Moiré señaló en una entrevista con *The Creators Project* que su performance no estaba encaminado a enardecer el debate, pues aunque se reconoce como hija de migrantes, también destaca que ante el alto flujo de migrantes hay una crisis real frente a la integración de los mismos en las sociedades a las que llegan. Pero esta no puede ser una excusa para que se violen los derechos adquiridos por las mujeres en esos países. Esto en la medida en que no se les puede pedir a las mujeres que se mantengan alejadas de hombres desconocidos, pues no son ellas las culpables de lo sucedido (Pillaut, 2016).

Para esta performance Moiré se inspiró en la obra de la artista feminista austríaca Valie Export, quien en 1968 con su performance *Tap and Touch Cinema*, utilizó una caja alrededor de sus senos para que los transeúntes se acercaran y tocaran sus pechos. Aunque esta performance fue realizada con otro objetivo, el de desafiar al público a involucrarse con una mujer real en lugar de imágenes en una pantalla, expresó la idea de un “cine expandido” que se saliera de los celuloideos y que llevara al público a interactuar con el cuerpo vivo del artista. Esto como una crítica al consumidor de cine moderno.

La performance de Milo Moiré consistió en utilizar sobre su cuerpo una falda o una camisa trapezoidal hecha de espejos con una abertura rectangular en la frente cubierta por una cortina roja y salir a las calles a invitar a los transeúntes, mediante un megáfono, a

introducir su mano en la abertura para que se acercaran a tocar sus genitales durante 30 segundos. Su mensaje era: “Estoy aquí hoy para defender los derechos de las mujeres y la autodeterminación sexual. Las mujeres tienen una sexualidad, al igual que los hombres tienen una. Sin embargo, las mujeres deciden por sí mismas cuándo y cómo quieren ser tocadas y cuándo no” (Canal MiloMoiré, 2016: 4m41s). Su principal objetivo era, entonces, utilizar el cuerpo femenino como un instrumento para cuestionar las estructuras de poder mediante la autodeterminación femenina y así que las mujeres fueran vistas como parejas sexuales y no como potenciales víctimas, según Moiré su objetivo era representar la naturaleza consensual de los actos sexuales (Pillaut, 2016).

Por otra parte, que la caja estuviera hecha de espejos y que además impidiera que los asistentes vieran lo que estaban tocando puede identificarse con la concepción del estadio del espejo de Lacan (1985) que aporta luces sobre las funciones del yo. El estadio del espejo es una identificación con el otro, una transformación que se produce en el sujeto cuando éste asume una imagen. Entonces cuando los espectadores no pueden ver lo que están tocando, pero si pueden ver sus reacciones en un espejo que tienen justo en frente, allí el sujeto se confronta a sí mismo y terminan por ser parte de la performance. Esa es precisamente una de las características más valiosas de la performance: involucra al espectador y lo interpela en sus creencias, en sus estereotipos, en las pautas y las representaciones que ha naturalizado para hacer parte del juego del campo.

El objetivo de la performance de Moiré es la provocación mediante la exhibición de unos genitales desnudos que invitan a ser tocados y que se confrontan con la idea de la desnudez y el sexo como parte de la esfera privada de los sujetos. A su vez, esta puesta en escena, hasta cierto punto, ilustra una realidad respecto a la posición de la mujer frente a la distribución asimétrica del capital erótico y reivindica su capacidad de decisión frente a quién puede acceder a su cuerpo. La narrativa detrás de esta performance se sostiene sobre la base de la denuncia de una estructura relacionada con el universo de lo sexual aparentemente desigual, en donde la condición de logos pareciera ser exclusiva de la población masculina. El cuerpo parcialmente desnudo de Moiré en el espacio público y la invitación, con una alta connotación sexual, a ser tocada bajo sus propias reglas, dan paso a

la representación de un cuerpo transgresor que impone en la mirada de los espectadores la aparente ruptura de la realidad erótica objetivada.

No obstante, no todos los espectadores se sintieron cómodos con esta performance, ni en todos los países le fue permitido realizarlo. En Londres la artista fue arrestada durante 24 horas por indignar la decencia pública y sentenciada a pagar una multa de 1300€. Pese a esto, Moiré señala que sus performances deben ser realizados en el espacio público pues es una forma de llegar a un mayor número de personas y no a un número limitado de consumidores de arte contemporáneo en galerías y otras instituciones de arte (Moiré, 2017).

Ahora, considerando que actualmente el sexo hace parte de una industria robusta que produce todo tipo de contenido y a la cual gran parte de la población mundial puede acceder casi de manera gratuita y considerando que, igualmente, existe una mayor exposición a los desnudos y a los contenidos eróticos en la publicidad, en diversos medios de comunicación y en muchos otros ámbitos que no tienen relación con la industria pornográfica: ¿por qué es tan molesto el desnudo de Moiré? El problema es que este tipo de performance también se relaciona con el concepto de *camp*, el cual es un culto a la exageración de las características sexuales, no sostiene que algo sea bueno o malo desde el juicio estético, sino que se vuelca a los placeres más vulgares y comunes, como tocar en público los genitales de una mujer, lo cual puede resultar molesto tanto para el arte en sí como para los espectadores (Sontang, 1964).

Además, tal como lo señala Foucault (2008) en *Historia de la sexualidad*, no por el hecho de que el sexo esté más presente en el discurso y sea mucho más visible que en el siglo XIX, quiere decir que se ejerza menos control sobre el deseo y el cuerpo de los sujetos. Esa es precisamente la trasgresión de Moiré, porque ella está haciendo público el desnudo y el acto de tocar los genitales de otra persona; está trasladando un acto privado al ámbito público. Además, está confrontando una de las principales formas de totalización que ejerce el sistema biopolítico sobre el cuerpo de la mujer, pues está decidiendo cuándo y de qué manera su cuerpo va a ser tocado.



## **Críticas frente a una transgresión institucionalizada**

Partiendo de los ejercicios estéticos y sociales de Mirror Box como un acto que se alimenta de la estética de la prostitución que expone símbolos de lo privado en el escenario público como una forma de confrontación conductual sobre la sexualidad y el espacio público, vale la pena reflexionar sobre el peso discursivo de la estrategia para el ejercicio de transgresión de los valores de lo femenino y su respectivo rol en la sexualidad. Si bien el acto de hacer pública una conducta o práctica sexual es, para los fines de la performance, una iniciativa que no pretende corresponder a un patrón social establecido, tampoco implica que la labor expositiva de la puesta en escena cumpla con un propósito definido. A pesar de los elementos simbólicos en los que se basa, es necesario revisar si dicha motivación corresponde a la quintaesencia ulterior de la performance: la transgresión estética desde lo sexual de un orden social jerarquizado por lo masculino.

Ahora bien, si procedemos a revisar el acto de la prostitución como un símbolo que transgrede la feminidad institucionalizada, ya sea desde un aspecto conductual, social o estético, es necesario revisar algunos elementos que comprometen la fuerza y coherencia de dicha figura como elemento que refleja una liberalización heterodoxa del orden social de la mujer. En primer lugar, a pesar de que la existencia de un habitus puede condicionar las pautas y tendencias de conducta y comportamiento dentro de un entramado social que le vigila, domina y lo controla, es necesario comprender que dichos elementos culturales no son exclusivos para la definición de una identidad de lo sexual y lo femenino.

De acuerdo con Camille Paglia (1990) se señala a la naturaleza como la esencia de la sexualidad humana, siendo esta la principal fuerza opresora de quienes son sujetos a su poder dentro de un escenario cultural occidental. Partiendo de ese principio, Paglia resalta que la sexualidad se mueve entre lo dionisiaco -conductas viscerales, brutales y primitivas sobre lo sexual y lo impuro-, y lo apolíneo -siendo los escenarios de construcción racional, de los que pertenece la cultura y la estética-. Por lo tanto, si nos referimos a la figura de la prostitución como, en palabras de Butler, una puesta en escena transgresiva de lo femenino, el acto transgresor es parcial y no ataca el principio básico de la sexualidad del ser humano:

su propia naturaleza. Dicho ataque no determina un atentado real sobre la realidad inherente de quienes componen la sociedad, siendo estas pulsiones que están interiorizadas dentro de cada sujeto como elementos habituales, lo cual impide ver un elemento transformador dentro de esa misma figura performativa. A pesar de que Mirror Box se basa en un acto de confrontación sobre un cambio en la perspectiva de la mujer como un actor que también es activo -más no víctima- dentro de lo sexual, el acto performativo de confrontación se mantiene dentro de lo racional entendido como cultura y arte y, por ende, es substancialmente inofensivo a pesar de su propósito.

Ahora bien, si seguimos haciendo referencia del arquetipo feminista de la prostitución como figura de transgresión, también tiene un problema ontológico que reside específicamente en su propósito. Por una parte, en lo que respecta al erotismo como vehículo para poner en evidencia condiciones de opresión sexual de lo femenino, existen dificultades en garantizar la existencia de una carencia de poder de las mujeres en este ámbito. Georges Bataille (2017), en su libro “El Erotismo” reflexiona sobre el objeto del deseo y su poder, especificado en la particularidad del rol femenino al encarnar dicho fin:

En principio, un hombre puede ser tanto el objeto del deseo de una mujer, como una mujer el objeto del deseo de un hombre. No obstante, los pasos iniciales de la vida sexual suelen ser la búsqueda de una mujer por parte de un hombre. Al ser los hombres quienes toman la iniciativa, las mujeres tienen poder para provocar el deseo de los hombres. Sería injustificado decir de las mujeres que son más bellas, o incluso más deseables que los hombres. Pero, con su actitud pasiva, intentan obtener, suscitando el deseo, la conjunción a la que los hombres llegan persiguiéndolas. Ellas no son más deseables que ellos, pero ellas se proponen al deseo. Se proponen como objeto al deseo agresivo de los hombres. No es que haya en cada mujer una prostituta en potencia; pero la prostitución es consecuencia de la actitud femenina. En la medida de su atractivo, una mujer está expuesta al deseo de los hombres. A menos que tome partido por la castidad y se esfume del todo, en principio la cuestión es saber a qué precio y en qué condiciones ella cederá. Pero siempre, una vez satisfechas las condiciones, se da como objeto (Bataille,2017:99).

De acuerdo con lo anterior, si bien la transgresión está en la superación de actitudes y patrones de conducta determinados por un habitus, ¿no sería contradictorio comprender a las prostitutas como actores transgresores cuando su labor reside en la pasividad de la iniciativa sexual, la cual verdaderamente es coherente a una acción de iniciativa masculina que refleja lo establecido en torno al tema sexual? De lo anterior, es posible afirmar que la asunción de un rol pasivo de las mujeres en torno al tema sexual como parte de una realidad sexualmente social y performativa de lo femenino, en sí, no es plenamente desprovisto de poder alguno. Incluso, es una figura que se basa en un capital sexual para ejercer una dominación que se basa en un impulso no racional dentro de lo sexual sobre el hombre. Por ende, al retomar la figura de la prostituta, es posible afirmar que este arquetipo exterioriza de forma explícita el capital sexual de las mujeres, lo cual da una falsa ilusión de poder subyugado, cuando en realidad es dominante dentro de este campo. El poder que ejerce la mujer, de acuerdo con Paglia (1990), parte de su misma institución basada en un plano plenamente dionisiaco. A pesar de que Lamas (1993) se refiere a la prostitución como una figura patriarcal sujeta a un orden jerárquico enfocado al servicio sexual, afectivo o psicológico requerido por los hombres, esta perspectiva desconoce su poder como *sexual personae* sobre los hombres en el plano dionisiaco, en los que el hombre es sujeto a una condición ontológica de omnipresencia femenina:

Todo acto de copulación significa el rendimiento del hombre -un retorno a su madre- y termina al ella liberarlo después del orgasmo, lo que le permite escapar de nuevo. El tener relaciones sexuales significa para el hombre instantes de ilusión acerca de su triunfo sobre la mujer, mientras que de hecho él es el derrotado. Se encuentra demolido y liberado por la madre poderosa, la dragona de la naturaleza. En esta búsqueda y escape constantes de la omnipresencia sexual natural de la mujer -y probada por el reto a crear una identidad masculina independiente-, es la mujer el verdadero género central. Su dominio no es social o político sino metafísico, ya que su existencia fuerza al hombre a deambular ansiosamente por el mundo temeroso de ella (Bloch, 1994: 356).

Por lo tanto, a pesar del orden dionisiaco del dominio sexual de la mujer sobre los hombres, dicha dominación también influye dentro del plano racional de una sociedad, lo cual denota condicionamiento previo a la existencia del hombre dentro de un determinado

orden social. Entonces, el uso del arquetipo de la prostituta como elemento de liberación que refleja un ordenamiento social jerarquizado por un determinado género, es inoportuno y fracasa como vehículo transgresor de lo apolíneo, siendo a su vez reflejo de un poder mucho más omnipresente y determinante que la cultura misma.

Para finalizar, también es necesario revisar el arquetipo de la prostitución respecto al tema de la libertad sexual desde los postulados del feminismo. Si bien, al hablar de derechos y libertades tiende a referirse dentro de un orden primariamente liberal, la exigencia de esta se encuentra dentro de un plano entre lo social y lo político. Dentro de las diversas autoras que abordan el tema, tales como Hannah Arendt, la cual enuncia la existencia de luchas como las del feminismo como consignas de corte social que trascienden cualquier orden político, para Zerilli (2008: 25) puede que el abordaje de las luchas del feminismo como un tema de entero orden social genere la tendencia a generar una “sensibilidad antipolítica”. A partir de ello, y puntualizando al tema en cuestión del presente trabajo, el reclamo progresivo de derechos sexuales mantuvo una tendencia al proceso general de reclamo de derechos del feminismo en temas de justicia social, en los que “el reclamo feminista de libertad comenzó a adquirir la forma de un conjunto complejo de justificaciones” que tiende a estar más enfocado a la correspondencia a la solución de un problema social (Zerilli, 2008: 29). A partir de ello, retoma Zerilli, la reivindicación de la libertad dentro del feminismo se encuadra en lo que enuncia como una “cuestión de sujeto”, en la que la libertad se concibe como un elemento derivativo del sujeto como “modo de encuentro en el que se articulan todas las cuestiones políticas dentro de niveles filosóficos, lingüísticos y psicoanalíticos. Partiendo de ello, el feminismo apela al reconocimiento de la identidad y a la redistribución de los bienes sociales como principio básico de la justicia (Fraser, 1997).

Sin embargo, dentro del escenario político liberal, si nos basamos exclusivamente en el principio de los sujetos como nodo principal de todas las cuestiones políticas, es posible evidenciar que la misma libertad de la figura de la prostituta en el ejercicio de su poder demuestra una carencia argumentativa para reflejar un posible escenario de opresión. El mismo ejercicio de la profesión de la prostitución se basa en un principio de libertad

individual ampara por el derecho al libre desarrollo de la personalidad y del trabajo, eso sin obviar que dicha profesión puede estar propensa a estar próxima a redes de economías y actividades ilegales que no son objeto de estudio en este trabajo.

## Conclusiones

Como reflexión final del presente escrito, es posible enunciar que si bien existen estructuras sociales que condicionan el comportamiento de las mujeres como sujetos sociales de unos patrones conductuales, morales y estéticos, los cuales impulsan a que la oposición a lo establecido se base en principios performativos para cuestionar lo socialmente aceptado a lo que es ser mujer, tal como se denuncia a partir de la narrativa que sustenta la performance de Mirror Box, es de vital importancia también comprender que dichos principios parten de axiomas que no son plenamente aterrizados. Como elemento *sine qua non* para entender la identidad y la realidad propia de la mujer, debe comprenderse a la mujer holísticamente como realidad natural y cultural y pensar de forma crítica su posición respecto al capital erótico. Es allí, en el entendimiento que va más allá de la realidad performativa necesariamente transgresora, en donde está la verdadera respuesta a la libertad y el deslumbrante poder de la mujer.

## Referencias bibliográficas

- Agudelo, Oscar y Galán, Astrid. (2015). “Derecho injusto: fórmula de universalización y Derechos Humanos”, *NovumJus*, Vol. 9, No. 2, pp. 111-136.
- Amézquita, Constanza. (2008). “Los campos políticos y jurídicos en perspectiva comparada: Una aproximación en respuesta a Pierre Bourdieu”, *Universitas Humanística*, No. 65, pp. 89-15.
- Barrera, Oscar. (2011). “El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault”, *Iberofórum*, Vol. 1, No. 11, pp.121-137.
- Bataille, Georges. (2007). *El Erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- Bauman, Zygmunt. (2005). *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Bianciotti, María Celeste. (2011). “Cuerpo y género: apuntes para pensar prácticas eróticas de mujeres jóvenes. Aportes de Judith Bluter y Pierre Bourdieu”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, No. 6, pp. 70-82.
- Bloch, Avital. (1994). “La Cultura y el Misterio de la Sexualidad: La Crítica de Camille Paglia”, *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, Vol. 4, No. 17, pp. 353-359.
- Bustamante, Catalina. (2011). *Así bien señora: Construcción de identidad de género en dueñas de clase media alta en Santiago* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile]. [http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/cs-bustamante\\_c/pdfAmont/cs-bustamante\\_c.pdf](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/cs-bustamante_c/pdfAmont/cs-bustamante_c.pdf).
- Butler, Judith. (2011). *Mecanismos psíquicos del Poder*, Madrid, Cátedra.
- Cabrera, Juan. (2013). *La construcción social del deseo erótico en espacios de sociabilidad y ocio homosexual en Cali: Estudio de dos bares* [Tesis, Universidad del Valle]. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/5659/0461896-p.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Cuello, Juan, Gentile, Lucía y Mongan, Guillermo. (2011). *Porno modernidad: Representaciones visuales de las prostitutas en el siglo XXI* [Ponencia]. VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, La Plata, Argentina.

- Disponible en:  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4924/ev.4924.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4924/ev.4924.pdf).
- Fernández, José Manuel. (2013). “Capital simbólico, dominación y legitimación: Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu”, *Papers*, Vol.98, No. 1, pp.33-60.
- Flores, Cristina. (2011). “En el principio, el sexo: de pornografía y reproducciones simbólicas”, *Razón y Palabra*, No. 77, pp. 36 -60.
- Foucault, Michel. (1988). “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol.50, No. 3, pp.3-20.
- Foucault, Michel. (2008). *Historia de la sexualidad: la voluntad del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Fraser, Nancy y Honneth, Axel. (1997). *¿Redistribución o Reconocimiento?: Un debate político-filosófico*, Madrid, Morata.
- Gutiérrez, Griselda. (2008). “Violencia sexista: de la violencia simbólica a la violencia a la violencia radical”, *Debate feminista*, Vol.37, pp.34-48.
- Lacan, Jacques. (1993). “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos*, T. I, pp. 86-93.
- Lamas, Marta. (1993). “El fulgor de la noche: algunos aspectos de la prostitución callejera en la ciudad de México”, *Debate Feminista*, No. 4, pp. 105.
- Los detalles que se conocen del masivo y organizado ataque contra mujeres que tiene indignada a Alemania. (07 de enero de 2016). *BBC MUNDO*.  
[http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/160107\\_alemania\\_colonia\\_detalle\\_ataque\\_masivo\\_agresiones\\_sexuales\\_mujeres\\_anio\\_nuevo\\_lv](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/160107_alemania_colonia_detalle_ataque_masivo_agresiones_sexuales_mujeres_anio_nuevo_lv).
- Moiré, Milo. (2017). *Mirror Box* [Performance]. Recuperado de <http://milomoire.com/en/mirror-box/>.
- Moreno, José Luis. (2015). “Qué nos enseña el Capital Cultural para pensar en el Capital Erótico”, *Educação & Sociedade CEDES*, Vol.36, No. 130, pp.161-179.
- Paglia, Camille. (1990). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New Haven, Yale Press.
- Peña, Wilmar. (2009). “La Violencia simbólica como reproducción biopolítica del poder”, *Revista Latinoamericana de Bioética*, Vol.9, pp.62-75.

- Pillaut, Théophile. (2016). "Artist Milo Moiréon Sexism, Nudity and Psychology", *Vice*. Recuperado de [https://www.vice.com/en\\_us/article/d749bj/milo-moire-sexism-nudity-psychology-interview](https://www.vice.com/en_us/article/d749bj/milo-moire-sexism-nudity-psychology-interview).
- Rancière, Jacques. (1996). *El Desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Roca, Sanchis. (2013). *Pornografía y Erotismos en el Arte*, Valencia, Univeritat Politècnica de Valencia: Facultat de Belles Arts Sant Carles.
- Salazar, María. (2017). "Incidencia de las normas internacionales para la protección de los trabajadores migrantes irregulares en Colombia", *Novum Jus*, Vol. 10, No. 2, pp. 89-101.
- Soich, Darío. (2009). *El Cuerpo como antidisciplina: las miradas de Foucault y de Certeau*. VII Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural. Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.
- Sontag, Susan. (1964). "Notas sobre lo camp", *Partisan Review*, Vol. 31, No. 4, pp. 515-530.
- Zaikoski, Daniela. (2008). "Género y Derecho Penal: Tensiones en el interior de sus discursos", *La Alijaba*, Vol. 12, pp. 121-129.
- Zerilli, Linda. (2008). *El Feminismo y el abismo de la libertad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.