



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Empatía y prostitución. Un cuerpo que obliga el asombro  
Djalma Hürler y Duda Woyda  
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 6, N.º 2, octubre 2020  
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>  
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

## Empatía y prostitución. Un cuerpo que obliga el asombro

**Djalma Hürler**

[djalmathurler@ufba.br](mailto:djalmathurler@ufba.br)  
[djalmathurler@uol.com.br](mailto:djalmathurler@uol.com.br)

**Duda Woyda**

[dudawoyda@gmail.com](mailto:dudawoyda@gmail.com)

---

Universidad Federal de Bahía | Brasil

### Resumen

El artículo, fruto de la investigación sobre las infiltraciones de la performance en el teatro contemporáneo, producido en la encrucijada entre el Arte, las Ciencias Sociales y las Humanidades, busca explorar las relaciones entre el teatro, el cuerpo y la colonialidad, a partir de la obra "Empatía y Prostitución", del artista español Abel Azcona. Para pensar en la experiencia de la descolonialidad en el arte, optamos por intelectuales de carácter heterogéneo y transdisciplinario, entre ellos Paul B. Preciado, Suely Rolnik y Rancière. Se espera que Azcona, como artista contemporáneo, crea en el arte como instrumento transformador, útil para la revolución micropolítica pensada por Preciado, y que las obras autobiográficas aquí abordadas tengan marcas políticas que expresen una profunda rebelión contra la sociedad.

### Palabras clave

Arte contemporáneo, Abel Azcona, Sexualidad, descolonialidad.

### Resumo

O artigo, fruto de pesquisa sobre as infiltrações da performance no teatro contemporâneo, produzido na encruzilhada entre Arte, Ciências Sociais e Humanas, busca explorar as relações entre o teatro, corpo e colonialidade, a partir do trabalho "Empatía y Prostitución", do artista espanhol Abel Azcona. Para pensar a experiência da decolonialidade na arte, optamos por

intelectuais de caráter heterogêneo e transdisciplinar, dentre os quais Paul B. Preciado, Suely Rolnik e Rancière. Espera-se constatar que Azcona, enquanto artista contemporâneo, acredita na arte como um instrumento transformador, útil para a revolução micropolítica pensada por Preciado e que as obras autobiográficas aqui abordadas possuem marcadores políticos que expressam uma profunda rebelião contra a sociedade.

## Palavras-chave

Arte contemporânea, Abel Azcona, Sexualidade, decolonialidade

“Lo que voy a deciros no lo diré de mi cabeza; no he hecho más que retranscribir lo que ya estaba escrito, o lo que ya se dijo en un manuscrito que encontré y en la confianza que he sorprendido o escuchado. No soy yo quien habla, es otro. Y es este otro el que pongo en escena” (FOUCAULT, 2016, p143). Según Foucault, esta era la tradición de las novelas del siglo XVIII, que anunciaban la narración en sí misma bajo un velo de verosimilitud. Así es como Foucault comenzó su primera sesión sobre los escritos de Sade. Así es como empezamos nuestro ensayo.

Este texto se centra en *Empatía y Prostitución*, de Abel Azcona, que podría servir de “guía para la resistencia micropolítica en tiempos de contrarrevolución” (PRECIADO, 2018a, p.12) y desarrollar la idea de Rancière, que establece las coordenadas sobre el régimen estético del arte a partir de las cuales la politización del arte no pretende hacer del arte precisamente lo que le falta a la política (“estetización de la política”) para crear una movilización eficaz en un mundo ampliamente desencantado con la política (RANCIÈRE, 2009).

Aunque estamos de acuerdo con Augusto Boal en que “el arte siempre presenta una visión del mundo en transformación y, por lo tanto, es inevitablemente político, al presentar los medios para lograr esta transformación” (BOAL, 2013, p.30), en la actualidad ha sido difícil entender la relación entre el arte y la política de tal manera que no se reduzca a la práctica artística como una forma innovadora de lograr una cierta identidad política, o “porque muestra los estigmas de la dominación, [o] porque ridiculiza los iconos reinantes o porque deja sus propios lugares para transformarse en una práctica social, etc.” (RANCIÈRE, 2012, p.52).

Por lo demás, es igualmente difícil comprender la capacidad del arte para interferir en la macropolítica sin pensar en la cuestión de la "eficacia de la distancia y la neutralización" (ídem, pág. 56). La distancia que defienden pensadores como Rancière no es para ignorar lo político, sino que consiste en saber que toda crítica necesita distancia y que lo real no es algo dado de antemano, sino algo construido de manera inmanente al propio discurso ético-estético-político, una especie de "invención de la naturaleza" (SEGATO, 2018). En otras palabras, todo ejercicio efectivo de resistencia política consiste en mediar otra distancia, otra suspensión en la que el sujeto/objeto dialéctico nunca encontraría la reconciliación, ya que esto sería un síntoma de haber sido subsumido por una razón utilitaria, fetichista y cafetera (ROLNIK, 2008).

Si la realidad es, por lo tanto, una construcción social elaborada de manera crítica, lo que se cuestionaría sería socavar esta realidad dispuesta de manera consensuada y normativa, fraccionarla y multiplicarla de manera controvertida. La relación entre el arte y la política no es, por lo tanto, para permitir un paso de la ficción artística a la realidad, no se trata de insertarse en el mundo real o revelar lo falso en el mundo real, como Rancière ejemplifica sobre la escena teatral clásica que "debe ser un espejo de aumento en el que los espectadores fueron invitados a ver, en las formas de la ficción, los comportamientos, las virtudes y los vicios humanos" (RANCIÈRE, 2012, p.53); por el contrario, se trata de violar los supuestos de la realidad desde dentro, el ejercicio, la creación de un dispositivo ético-estético-político destinado a crear disensión, fractura en el campo de lo ya dado, de lo ontológico, después de todo el

la ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Y la obra que realiza disensiones, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación, cambiando imágenes, escalas o ritmos, construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado (ídem, p.64).

Dos ejes clave llevan los parámetros que definen el enfoque de Rancière sobre el arte. El primer eje es su conocido relato de la modernidad estética como un "régimen de las artes" democrático, que rompe con el anterior, "representativo", al permitir que todos los temas y todos los géneros sean apropiados en los gestos expresivos. Estos gestos expresivos ya no pueden apoyarse en las antiguas reglas y referencias de la representación y por lo tanto requieren formas creativas constantemente reinventadas. El segundo eje surge del desmantelamiento del antiguo régimen de representación. Por lo tanto, es un nuevo modo de creatividad expresiva inherente

a la acción individual y colectiva. La combinación de estos dos principios crea las condiciones estructurales y las contradicciones del campo estético moderno, dentro del cual los artistas individuales definen sus tareas y encuentran nuevos límites y dificultades.

Abel Azcona es sin duda uno de los jóvenes artistas con mayor proyección internacional, invitado a numerosos museos, galerías y festivales internacionales y también muy apreciado en el contexto de América Latina. En un momento en que se confirmaron las predicciones de Guy Debord (1997) (todo se puede convertir en una muestra), parte de la crítica ha considerado su obra como un libre exhibicionismo, aunque para muchos otros tiene una importante base introspectiva, ya que el artista utiliza la historia de su vida para liberarse de las corrientes del pasado que lo marcan hasta hoy, como la prostitución de su madre, un padre desconocido, la violencia y la discriminación sexual, los días pasados en una clínica psiquiátrica y varios intentos de suicidio. La verdad es que, además de un continuo ejercicio de autoconocimiento, todos sus proyectos autobiográficos se convierten en metadiscursos críticos que exploran algunos temas como el abuso infantil, el feminismo, la sexualidad, la desigualdad, la política o la religión. Estos elementos se reúnen en lo que para Azcona es lo que él cree que es la función del arte, una "práctica política de subjetivación disidente" (PRECIADO, 2018a, p.16), de denuncia social y de explotación de *otras* subjetividades.

Debido a que cree que pocas armas son más políticas que el propio cuerpo, es su cuerpo el que se utiliza principalmente como instrumento principal para sus actuaciones, siempre estimulante, desafiante y excitante, un cuerpo-manifiesto intencionadamente provocativo, causando alguna modificación, alguna transformación en el espectador. De hecho, Azcona prefiere lo que él llama un visitante *activo* - ese espectador que se irrita, que grita, que vomita al verlo, que escandaliza, que sale de la galería gritando, que lo denuncia - el espectador que lo aplaude. Estas reacciones que Azcona espera de su visitante activo no son difíciles de conseguir, sólo piense en las provocaciones causadas por *Amén*, una actuación en la que formó la palabra pederastia con hostias consagradas.

En respuesta a la repercusión conservadora y mediática de algunas de sus acciones, Azcona teorizó sobre la capacidad catártica y discursiva de sus actuaciones en el manifiesto artístico "Teoría Involuntaria de la Muerte Rostro" (ITPD), firmado y presentado en marzo de 2013, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El manifiesto es una declaración sobre la elevación del concepto, la preeminencia de la idea que

impulsa la acción y expone la lucha individual contra determinadas situaciones sociales, una forma de denuncia del régimen “heteropatriarcal, colonial y neo-nacionalista” (PRECIADO, 2018a, p.11). Todo el Manifiesto se aborda desde una perspectiva muy humana, ya que, como muestra uno de sus fundamentos, el número VI, el instinto de supervivencia que nos acompaña por el simple hecho de ser humanos, debe prevalecer.

Mientras continúa pensando en obras políticas y polémicas, como *Empatía y Prostitución*, Abel Azcona planea su proyecto más importante, su propia muerte: “Mi muerte llegará pronto y será un proceso artístico” (PARDO, 2020, s/d).

*Empatía y Prostitución* es una acción de actuación concebida, desarrollada y ejecutada por Azcona en las ciudades de Bogotá (Colombia), Madrid (España) y Houston (Estados Unidos), en tres ciclos claramente diferenciados realizados durante 2013 y 2014. El primer ciclo del proyecto se concibió y llevó a cabo en la Galería Santa Fe de Bogotá en febrero de 2013. El segundo ciclo en Madrid por la Galería Factoría de Arte y Desarrollo, con motivo del Salón de Arte de Madrid en el mismo año, y la tercera y última fase se celebró en febrero de 2014 como la pieza de apertura de la Houston International Performing Art Biennial. La documentación, el archivo y las instalaciones físicas de cada una de las tres fases de *Empatía y Prostitución* a lo largo de 2013 y 2014 generaron diferentes exposiciones e instalaciones en ciudades como Pamplona, Madrid, París, Tirana, Bogotá, Ciudad de México, Nueva York y Houston.

Néstor Llopis, conservador e historiador de arte de la Universidad de Valencia, presentó así la obra de Azcona:

Cien pesos colombianos, un euro o un dólar por tres minutos, con esta premisa encontramos al artista desnudo y tendido sobre una cama. Tres minutos en los que su cuerpo será propiedad de quien lo quiera y pague por él, tres minutos en los que crear un vínculo forzado es la única posibilidad de vínculo. Desarrollarse en un vientre propiedad del mejor postor, ser el resultado de un encuentro entre desconocidos cuyo nexos parte de una billetera, convierte un puñado de monedas y un cuerpo ofrecido como objeto (a)sexual en el medio de conexión. Un cuerpo atrofiado que no es capaz de encontrar vínculo alguno si no es mediante imposiciones, que desconoce el proceso de unión y empatía natural al ser educado como catalizador de deseos ajenos. La reproducción de su proceso de concepción, de las circunstancias y emociones que en él intervinieron, son el modo en el que Azcona establece esa conexión empática

con su madre biológica (LLOPIS, s/d, s/p).

Un artista hiperactivo que crea continuamente proyectos que denuncian el *sistema* (GUZMÁN, 2014), especialmente el fundamentalismo religioso, Abel Azcona asume nuevos riesgos con cada nueva obra. En esta obra, su cuerpo se convierte en una instalación viviente. El público lo encontró completamente desnudo y acostado en posición fetal en el centro de lo que sería su habitación y en una cama, donde los espectadores (CORRONES, 2020) son invitados a una experiencia de asombro que

Requiere detenerse a pensar, detenerse a mirar, detenerse a escuchar, pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio; detenerse a sentir, sentir más despacio, tomar tiempo en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención y la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, hablar de lo que nos pasa, aprender a ser lento, escuchar a los demás, cultivar el arte de reunirse, estar muy callado, tener paciencia y darse tiempo y espacio. (LARROSA, 2015: 25).

Desde esta cama, con sábanas blancas, desafía al espectador a dejar de ser un extraño voyerista y a formar parte de la obra de arte con él, pudiendo hacer con su cuerpo lo que quisieran, mientras el resto de la audiencia observa. Tal vez sea importante señalar que la opción por el color blanco en las hojas sirvió para dar a la acción performativa una atmósfera particular, que representaba el estado psicológico, su mundo psíquico y también la creación de *otros* espacios, de heterotopías, es decir, lugares donde se realiza realmente una utopía, espacios *en blanco* que permiten cualquier escritura, la ventana abierta para la realización de la imaginación sexual y sus fantasías y placeres.

El cuerpo de Azcona transforma al espectador en un verdadero "performer" y con este cambio de papeles busca la empatía, la construcción de algún vínculo, no sólo con su madre, sino también con el propio espectador:

Nací de la compra del cuerpo de mi madre, y la venta del mío hace que mi piel se sienta como ella aquella noche. A lo largo de mi vida no me he dejado lastimar. He intentado no vincularme para no sufrir. Abandonos de los que no soy culpable, a lo largo de mi infancia y mi adolescencia han hecho que tenga terror a sentir. Y el terror a sentir por su lado, ha conseguido eliminar de mi esa capacidad, un paso adelante, o atrás según se mire, en la evolución. En mi evolución. Que sin querer se encontró lo peor de la evolución de otros siendo tan solo un niño. Nací siendo un hijo de puta. Siempre dicen que heredamos cosas de nuestras madres, en mi caso, este es uno de los pocos datos que

tengo de la mía. Es mi herencia. Ciento treinta y nueve personas han pasado por mi cuerpo desnudo y herido en esta experiencia, marcada por el dolor, el aprendizaje y la denuncia. Mientras me lamían, me dañaban o me escupían, las lágrimas permanecían en mis ojos, dispuestas a aparecer (AZCONA, 2014, s/p).



ESTUDIO ABEL AZCONA TWITTER

Según Azcona, el enfoque era extremadamente simple:

Expuse una cama con mi cuerpo desnudo, e invité al espectador a quedarse conmigo en la cama durante tres minutos por un euro, un dólar o cien pesos colombianos, según el país. Después del pago, el espectador era libre de ejercitarse o "actuar" conmigo como quisiera. Fue fascinante y sorprendente ver cuán totalmente conectado estaba el espectador, en el sexo o con otros comportamientos... Algunos ya estaban esperando su turno, sin ropa, para poder aprovechar el tiempo. Fue un desafío que aún hoy me sorprende cuando veo un video de las reacciones del público (Lapidario, s/d,s/p).

Así es como en la Bienal Internacional de Performance de Houston, donde se presentó *Empatía y Prostitución*, en 2014. Los *visitantes activos*, los espectadores pagaron por el cuerpo de Azcona, a veces para asfixiarlo, a veces para golpearlo, pero también para acariciarlo, saltar seminus en un colchón, beber agua o comer un

sándwich, sin duda una acción en la que el espectador deja su papel pasivo y desencadena la acción sobre el artista, ahora un objeto, en busca de un cortocircuito en los procesos históricos de normalización de esos cuerpos, ya que

La estandarización es uno de los procesos más sutiles por los que el poder se manifiesta en el campo de la identidad y la diferencia. Normalizar significa asignar a esta identidad todas las características positivas, frente a las cuales otras identidades sólo pueden evaluarse negativamente. La identidad normal es 'natural', deseable, única" (SILVA, 2014, p. 82).

Azcona es un conocedor de Foucault y reconoce que "el poder gana impulso a través de su propio ejercicio" (FOUCAULT, 2014, p. 50). En este sentido, *cultivando el arte del encuentro* como asombro, su espectador - a diferencia del espectador aristotélico (que delegó poderes al personaje para actuar y pensar en su lugar), e igualmente a diferencia del espectador brechtino (que delegó poderes al personaje para actuar en su lugar, pero se reservaba el derecho de pensar por sí mismo, a menudo en oposición al personaje) - actúa de manera similar a lo que Augusto Boal pensaba del espectador de la "Poética del oprimido", "asume un papel protagónico, transforma la acción dramática propuesta inicialmente, ensaya posibles soluciones" (BOAL, 2013, p.124). Así, la actuación de Azcona como *política de actuación*, de acuerdo con Preciado,

mucho más allá de la resignificación o la resistencia a la estandarización, se convertirán en un campo de experimentación, un lugar de producción de nuevas subjetividades y, por lo tanto, una alternativa real a las formas tradicionales de hacer política". (PRECIADO, 2018b, p. 387).

En cuanto a Rancière, se trata de "un teatro sin espectadores, en el que los asistentes aprenden en lugar de ser seducidos por las imágenes, en el que se convierten en participantes activos en lugar de *voyeurs* pasivos" (RANCIÈRE, 2012, p.9).

En esta acción performática, el espectador transforma su intimidad en extimidad y contribuye a la creación de nuevo material, reformulando el papel de "mirar sin ser visto" al de "mirar y ser visto", en una nueva dinámica de voyeurismo, siguiendo el ejemplo de Bogotá, donde más de 50 personas pasaron por la cama de Azcona y 500 personas lo vieron teniendo relaciones sexuales. Sin duda, un viaje "para pensar en el desarraigo y el tráfico, para pensar en un viaje y también en un viajero que necesariamente se presenta más difuso, confuso y plural que los de las viejas novelas de formación" (LOURO, 2010, p. 204); una experiencia que revela los deseos reprimidos, necesitados y la empatía de quienes compran un cuerpo con la

esperanza de que esto les ayude a encontrar sus propios vínculos. El cuerpo prostituido de Azcona y su uso con fines sexuales y de placer, pero siempre crítico, no es sólo una reflexión sobre su/nuestra experiencia personal sino también una provocación sobre "el sistema de sexo/género [que] debería reorganizarse a través de la acción política" (RUBIN, 2017, p. 55).

A la pregunta de Josep Lapidario de si había otras personas en su cama que abusaran de él o lo consolaran, Azcona respondió:

Había más gente con ganas de ejercer sobre mí violencia, abuso e incluso golpes, pero la verdad es que al final se llegó a un equilibrio... Muchas personas que nunca hubieran tomado parte en ese proyecto vieron esa violencia que se ejercía contra mí y les motivó a participar de otros modos: sentándose para hacerme el bien, cantarme, acunarme. Una especie de yin y yang, una alternancia: un cliente bueno y otro malo, uno bueno y otro malo. Había buena gente que se levantaba e intentaba apartar de mí a los que me hacían daño, y no les dejaban volver a sentarse a mi lado. Se creaba de alguna manera un debate alrededor de qué estaba haciendo, los límites del arte... La sala estaba rebosante de energía (LAPIDARIO, s/d,s/p).

Entendemos que tanto el espectador -por razones obvias- como el viajero son puestos en escena como *cuerpos extraños*, es decir, no sólo el espectador (sexual) que tiene relaciones sexuales con Azcona, sino también el lugar que ocupa el espectador en *Empatía y Prostitución* actúa como un acto de sublimación. Al tomar lo que pertenece a la pornografía y asociarlo a la empatía que nunca tuvo con la madre prostituta, Azcona transgrede, transforma, secuestra la imagen sexual, que deja de ser exclusivamente pornográfica, excitante y masturbatoria e invita al espectador a aprehender las imágenes pornográficas de manera cognitiva, afectiva e intelectual.



ESTUDIO ABEL AZCONA TWITTER

La acción performativa de *Empatía y Prostitución* como actuación artística, este “*art vivant mis en œuvre par des artistes*” (GOLDBERG, 2001, p.9), precariamente equilibrado entre el arte y la realidad, es una instalación que toma la forma de una improvisación, porque no es un acto de imitación, un conocimiento técnico como los actores hacen en el cine realista y el teatro, sino un evento real, único, que José A. Sánchez (2007) denominara como “Prácticas de lo real en la escena contemporánea”, que ocurre con

la superposición de historia y memoria, paralela a la superposición de lo público y lo privado, constituye un punto de partida recurrente en el trabajo escénico de numerosos colectivos latinoamericanos (...) para quienes la restitución de lo acontecido constituye en sí mismo un instrumento de intervención social. La voluntad de dar voz a los otros tiene continuidad en la obra de quienes pretendieron directamente hacer actuar a los otros, por medio de prácticas participativas de carácter revolucionario, o por medio de juegos subversivos, concebidos como ejercicios de afirmación o resistencia. (SÁNCHEZ, 2007 p.6).

Nacer del útero de una prostituta, haber sido concebida por error y a un precio, haber sido rechazada durante el embarazo y posteriormente abandonada hace imposible ejercer empatía con su pasado. Por eso Azcona utiliza el arte como catarsis, “sea cual sea el canal de expresión, pensamos/creamos porque algo en nuestras vidas nos obliga a hacerlo para dar cuenta de lo que pide paso en nuestra vida cotidiana, nada

que ver con la noción de 'tendencia', propia de la lógica mediática y su principio de marketing" (ROLNIK, 2006, p. 2).

En este proyecto, el *enfant terrible* del arte contemporáneo español, que ha transformado su propio cuerpo y su presencia en un territorio indispensable para la experimentación, se acerca a la *eficacia estética, pensada* por Rancière (RANCIÈRE, 2012), aunque utilice su autobiografía para contar una historia marcada por el dolor físico y emocional.

Sus acciones performativas más personales y reflexivas parecen creadas por necesidad, formulan narraciones corporales en torno a la autoexploración y la experiencia de vida para la búsqueda de un equilibrio entre la catarsis y la salud mental. Más tarde, se unieron a las obras iniciales obras de contenido más sociohistórico y político, con temas fácilmente reconocibles, como los derechos civiles, el aborto, el abuso colonial, la libertad de expresión y la religión, que le afectan directamente.

Se puede decir, a modo de conclusión, que las obras que aquí se examinan son actos de desobediencia y tienen marcas de carácter autobiográfico y político que expresan una profunda rebelión contra la sociedad. Azcona, como artista contemporáneo, como creador de arte político cree en el arte como instrumento transformador, útil para la revolución micropolítica pensada por Preciado (2018a) anunciada al principio de este ensayo. Aún podemos concluir más, que creer que su arte es narcisista y exhibicionista, que no tiene ningún cargo o pretensión política, es saber poco sobre el arte contemporáneo.

## Referencias

AZCONA, Abel. Empatía y Prostitución en Madrid. En: <https://abelazcona.art/Empatiaypros-titucion>. 2014.

BOAL, Augusto. Teatro de los Oprimidos y otras poéticas políticas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CORRONS, Fabrice. *Deseo y actuación del sexpectador en el acontecimiento performativo de la era digital*. Bulletin of Spanish Studies, 97:1, 51-68, 2020.

DEBORD, G. La sociedad del espectáculo: comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Río de Janeiro: Contrapunto, 1997.

GOLDBERG, Roselee. La Performance du futurisme à nosjours. Trad. Christian-Martin Diebold. París: Ed. Thames & Hudson, 2001.

GUZMÁN, Boris Ramírez. Colonialidad y cis-normatividad. Entrevista con Viviane Vergueiro. 2014. En: <https://iberoamericasocial.com/wp-content/uploads/2015/01/Ram%C3%ADrez-B.-2014.-Colonialidad-e-cis-normatividade.-Entrevista-con-Viviane-Vergueiro.pdf>. Acceso el: 12 de marzo de 2020.

LAPIDARIO, Josep. Abel Azcona: Un artista cómodo en el valle del yo, en el contemporáneo no es nada. En: <https://www.jotdown.es/2015/09/abel-azcona-un-artista-comodo-no-me-vale-no-es-contemporaneo-no-es-nada/>. Acceso el 17 de julio de 2020.

LARROSA, Jorge. Temblores: escrito sobre la experiencia. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LLOPIS, Néstor. Abel Azcona. s/d. En: <https://abelazcona.art/empatiayprostitucion>. Accedido el 12 de julio de 2020.

LOURO, Guacira Lopes. Viajeros posmodernos II. En: LOPES, Luiz Paulo da Moita; BASTOS, Lílíana Cabral (Orgs.). Más allá de la identidad: flujos, movimientos y tránsitos. Belo Horizonte: Editorial UFMG, 2010.

PARDO, Sara. "España os pide perdón", la disculpa por el colonialismo. 5 jun. 2020. En: <https://elcofresuena.es/arte/espana-os-pide-perdon-la-disculpa-por-el-colonialismo/>. Acceso el 08 de julio de 2020.

PRECIADO, Paul B. La izquierda bajo la piel. Un prólogo a Suely Rolnik. En: Esferas de insurrección. Nora por una vida sin café. São Paulo: ediciones n-1, 2018a.

\_\_\_\_\_. Un mensaje de texto de un drogadicto. El sexo, las drogas y la biopolítica en la era farmacopornográfica. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: ediciones n-1, 2018b.

RANCIÈRE, Jacques. El compartir de lo sensible. Trad. Mónica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. El espectador emancipado. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Suely. Geopolítica de Cafetinagen. En: Making Rizome: contemporary thoughts. FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel. São Paulo: hedra, 2008.

\_\_\_\_\_. Cartografía sentimental: transformaciones contemporáneas del deseo.

Porto Alegre: Sulina; editorial UFRGS, 2006.

RUBÍN, Gayle. Política sexual. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SANCHEZ, José Antônio. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid, Visor Libros, 2007. En:

[http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3\\_01.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf). Accedido el 12/07/2020.

SEGATO, Rita. Contra-Pedagogías de la crueldade. Ciudad Autónoma de Bienes Aires: Prometeo Libros, 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). Identidad y diferencia: la perspectiva de los estudios culturales. 15. ed. Petrópolis: Voces, 2014.