



**La conceptualización dual del cuerpo en la estética de la escena contemporánea / *The dual conceptualization of the body in the aesthetics of the contemporary scene***

KARLA LEÓN AGUILERA

Universidad de Cuenca / [karla.leon@ucuenca.edu.ec](mailto:karla.leon@ucuenca.edu.ec)

**RESUMEN:** El cuerpo es una herramienta que sigue en la frontera de las distintas miradas que el arte y la sociedad pretenden de él; el cuerpo es una construcción social, por lo tanto, se está revelando a sí mismo, transmitiendo, expresando, porque para las propuestas que han cobrado sentido, la búsqueda es romper moldes, no encasillarse. Este artículo parte de la noción de que en nuestra sociedad se concibe una forma dualista de mirar el cuerpo, construida desde la cuna del mundo occidental. Las artes escénicas hablan desde un cuerpo físico, elemento compartido entre el actor y el espectador: con el cuerpo se leen otros cuerpos, por eso los símbolos y constructos que se generan a partir de él son tan poderosos y eficaces. De esta forma de mirar el cuerpo trata este texto.

**PALABRAS CLAVE:** cuerpo, símbolos, discapacidad, belleza, artes escénicas

**ABSTRACT:** The body is a tool that remains on the frontier of the different views that art and society seek of it; the body is a social construction, therefore, it is revealing itself, transmitting, expressing, because for the proposals that have made sense, the search is to break the mold, not to pigeonhole. This essay is based on the notion that in our society a dualistic way of looking at the body is conceived, which has been built from the cradle of the Western world. The performing arts speak from a physical body, an element shared between the actor and the spectator: with the body other bodies are read, that is why the symbols and constructs that are generated from it are so powerful and effective. This is way of looking at the body in this text.

**KEYWORDS:** body, symbols, disability, beauty, performing arts

RECIBIDO: 15 de noviembre de 2021 / APROBADO: 22 de diciembre de 2021

## 1. INTRODUCCIÓN

De forma acelerada, la sociedad globalizada impone nuevos modelos a seguir, dicta expectativas y normas; en el acto teatral, los cuerpos están sujetos a estructuras físicas específicas que le permiten cumplir determinados cánones estéticos, físicos, cuerpos modelados, domados, acorde con las reglas de la época a la que pertenecen. También hay

cuerpos diferentes que se distancian de la “norma”, que no encajan en el “molde”, porque nacieron distintos o se alejan del “modelo” implantado, cuerpos que reivindican la diferencia.

Este artículo parte de la noción de que en nuestra sociedad se concibe una forma dualista de mirar el cuerpo, construida desde la cuna del mundo occidental; surge entonces la pregunta: ¿Cuáles son los cuerpos que pueden expresarse? ¿Hay un tipo de cuerpo, un esquema de cuerpo o una forma de cuerpo que tiene el derecho de expresarse al estar legitimado en una construcción social, como el cuerpo que se puede ver o el cuerpo que está llamado a ser visto?

García Canclini mira hacia las artes y se pregunta, “¿qué hacen las sociedades con aquello a lo que no encuentran respuesta en la cultura, ni en la política, ni en la tecnología?” (García Canclini, 2010, pág. 58). Una de las respuestas a esta interrogante está contenida en variadas propuestas de arte, donde la imagen de la transformación del cuerpo humano es el centro; en esta imagen, el cuerpo se transforma como respuesta a las diversas propuestas contemporáneas que manifiestan la incertidumbre de la que habla este autor.

En correspondencia con esta problemática contemporánea, el arte crea símbolos alimentados por este concepto dual de cuerpo; en ella, las artes escénicas hablan desde un cuerpo físico, elemento compartido entre el actor y el espectador: en el cuerpo se leen otros cuerpos, por eso los símbolos y constructos que se generan a partir de él son tan poderosos y eficaces. En este principio se sustenta este artículo que pretende examinar la propuesta de cuerpo en el acto escénico desde una concepción “otra”, inclusiva, sensible, humanista, distanciada del canon tradicional impuesto por Occidente.

## **2. DESARROLLO**

Las normas culturales promueven dos formas de ver el cuerpo: el atractivo y el que no lo es; de ahí que el poder se articule directamente con el cuerpo tomando en cuenta los procesos fisiológicos, así como lo emotivo y el contexto. De acuerdo con las reflexiones de Foucault (1998), quien estudió el cuerpo como un texto en el que se escribe la realidad social, a través de él se pueden examinar las formas de gobierno, mediante el cual las diversas instituciones orientan el comportamiento de los individuos con específicas normas corporales, actitudinales y de obediencia que busca un orden social.

En la historia del arte, cuando se habla del lugar del cuerpo se podría reflexionar desde los orígenes del arte mismo, dada la necesidad que tuvo el hombre de representar lo que

veía y, posteriormente, de representarse a él en el contexto; por lo tanto, el cuerpo ha sido objeto de arte por excelencia. La preocupación de cómo se ve un cuerpo está presente a lo largo de esa historia, cabe señalar que hasta el siglo XIX, en la mayoría de los casos, el cuerpo que se muestra es el que cumple los cánones de belleza “clásica” desde una mirada exterior.

## **2.1 El cuerpo y su performatividad**

A partir del siglo XX se detecta la conexión que se establece con el mundo interno del individuo y su corporalidad física, lo que se ve y cómo se ve. En algunos casos, se utiliza el cuerpo como modo de expresión de estados internos, desacuerdos, propuestas, frustraciones y necesidad de ruptura con respecto al momento que le tocó vivir, reflejándose en lo que se ve, es decir, en el cuerpo como soporte de la obra.

En la actualidad, el cuerpo está sometido a una especie de *santificación*; el ser humano ha de buscar dicha santificación de cualquier manera, porque la diferencia genera incomodidad. Dicho sometimiento es una constante en la historia, sin dejar de lado las distintas rupturas que han acontecido y han permitido mirar el cuerpo dentro de estas, de ahí viene un hecho fundamental para Butler (2010), quien valora el cuerpo como identidad que comprende y va más allá del esquema corporal: la piel, la carne, la materia. Su mirada del cuerpo se concibe como un lugar en donde trascienden las significaciones, fluyen los deseos, el discurso y las acciones.

De esta manera, el cuerpo se convierte en objeto de conocimiento capaz de fragmentarse y diseccionarse, para descubrir cuáles son los discursos que se ven en la conformación de los cuerpos, como experiencias, vivencias, signos, códigos, saberes con los que se ha construido y cómo se articulan en la sociedad a la que pertenece.

Butler busca con su propuesta filosófica y política, dar visibilidad a un cuerpo con zonas marginales de poder, un cuerpo con asimetrías, con diferencias no admitidas por las hegemonías. El autor presenta otra realidad fuera del molde, ha mostrado la parcialidad de los metarrelatos dando una mirada a lo micro, a lo particular, buscando una reivindicación de lo diferente; es precisamente en esta noción del cuerpo y su vinculación con la performatividad sobre lo cual interesa profundizar (Butler, 2002).

Para Butler, el significado del concepto performativo se desplaza desde los actos de habla hacia las acciones físicas, a lo cual le llama “proceso de corporización”. En ella, además, se ejercen actos de violencia corporal contra el individuo; compara la constitución de la identidad a través de la corporización con la escenificación de un texto

previo: “un cuerpo que posee un género específico actúa dentro de las márgenes de un espacio corporal limitado por ciertas normas y propone sus propias interpretaciones” (pág. 57).

Su teoría enfatiza los actos performativos corporales, concediendo un lugar de importancia a los procesos de corporización, aportando así una nueva visión a la estética de lo performativo: la idea del cuerpo como corporización con determinaciones históricas y acciones cotidianas como condiciones de realización escénica. Ello se relaciona con el acto teatral performativo que tiene su centro en el cuerpo debido a su materialidad, dado por sus repetidos gestos y movimientos: el cuerpo como lo individual, sexuado, étnico y culturalmente marcado: “así pues, la identidad —como realidad corporal y social— se constituye siempre a través de actos performáticos” (pág. 55): constitutivo de realidad y autorreferencial.

## **2.2 Cuerpo y neovanguardia**

A partir de los años 60 se producen movimientos por los derechos civiles, el movimiento estudiantil y procesos interconectados de subcultura y contracultura que toman fuerza sin precedentes, cuestionando la autoridad, los valores y las instituciones de poder establecidas. Una subcultura es un análisis de un aspecto nuevo y parcial de la realidad ambiental o social, y un conjunto de proposiciones para relacionarse con el mismo. La subcultura se impone a medida que lo hace el grupo o clase que la adopta, hasta que, al llegar a una posición hegemónica, la convierte a su vez en cultura dominante, la contracultura, usualmente con aspiraciones de someter a su denominador común a las restantes parcialidades culturales.

En conjunción con ello, el acto teatral genera un espacio en que el cuerpo es explorado por estos, con una noción de cuerpo expuesto por la profanación de la sacralidad corporal heredera de los ideales canónicos, insertado en un proceso contracultural. El recorrido de esta mirada sobre el cuerpo, es también el resultado de la importancia que la contemporaneidad da a las manifestaciones artísticas desde la neovanguardia, citemos el *happening*, la *performance*, el *body art*, entre otras. Por consiguiente, se desafían las demarcaciones de la representación, asumiendo una materialidad orgánica “viscosa”, una carnalidad que refleja unas corporeidades diversas y las expone. De modo que es este espíritu de contracultura, de reivindicación fuertemente politizado por las luchas sociales, el que se pone en evidencia.

En este contexto, la temática del cuerpo está presente en las novedosas prácticas artísticas, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, momento en que la construcción del cuerpo se comienza a mirar como la construcción de la sociedad; por esta razón, se pueden explorar sus límites y habilidades, donde la relación del cuerpo con el objeto representado se hace evidente (Pastor, 2011).

### **2.3 Cuerpo: lo sensorial y lo interactivo**

Tanto desde finales del siglo XX como en el transcurso de este siglo, los artistas han evidenciado la necesidad de exponer en escena su cuerpo y su *subjetividad*, sin ocultar una búsqueda en la desmaterialización de la obra de arte en su condición efímera, plasmando escenas escatológicas y transgresoras. Esta búsqueda no deja al espectador de lado, no se plantea desde la contemplación de una mirada hegemónica, sino que demanda otro punto de vista: ¿Cómo somos capaces de mirar? Atendiendo a esta interrogante, otras propuestas toman fuerza y exigen una participación más activa por parte del espectador en los límites de lo sensorial y de lo interactivo.

Es pertinente señalar, que esta exploración corporal dentro del arte se ha impuesto exponiendo el cuerpo externo, pero también sus órganos, con una mirada que construye un aspecto subjetivo que abarca la anatomía de la carnalidad humana, los huesos y los fluidos. Por el contrario, se debe evitar caer en la superficialidad y perder la sustancia de la que viene; es decir, esta radicalización del contexto político en el que se enmarca, se queda en el mero efecto en un mundo que está acostumbrado a un universo de la imagen y que difícilmente se convulsiona. De esta manera, se pierde la posibilidad de que la diferencia se convierta en un motor de cambio.

Tanto el artista como el espectador pueden convertirse en participantes en una intervención, su cuerpo está presente en las acciones del artista o del espectador. En algunas prácticas performativas, en las que el cuerpo se convierte en el soporte de la obra de arte y protagonista de la experiencia efímera, esta transformación de la *percepción* del cuerpo es evidente. Así mismo, toma al cuerpo como lugar de expresión, donde se puede exteriorizar y representar experiencias, sentimientos, preocupaciones, sin perder de vista la noción de que el cuerpo y el movimiento son sinónimos o al menos se reflejan (Merleau-Ponty, 1975).

El cuerpo puede ser visto como un medio de comunicación primitivo, es un espacio de exploración, de simbolización, de construcción social, es un receptor de huellas que revela los caminos por donde ha transitado. Sin embargo, muchos artistas lo llevan a

límites físicos y mentales de la condición humana tolerables al cuerpo, llegando en algunos casos a una especie de ritual de depuración a través del dolor, en el que una cicatriz es una huella (Pastor, 2012).

Se pueden mencionar varios artistas que han indagado en este camino, como es el caso de Gina Pane<sup>1</sup>; su terreno de reflexión, significación y conocimiento de los sentimientos más profundos del ser humano se basa en un cuerpo herido, fruto de las conductas impuestas, homogeneizadoras, que responden a condicionamientos sociales. Ciertamente, influyen en la manera de comunicarse o relacionarse con su propio cuerpo



Psyche, Gina Pane, 1974.

llegando al punto de una descorporización, tomando su cuerpo como material en el que realizan acciones sobre él, como heridas, incisiones...

La artista serbia Marina Abramovic es otro ejemplo significativo; es una figura que ha levantado disímiles polémicas debido a propuestas que exploran elementos del ritual, el gesto, los límites mismos, tanto físicos como mentales; la artista utiliza su cuerpo en propuestas que han generado incomodidad, molestia y ha dejado ver, en una de sus obras, la violencia reprimida en el ser humano.

La artista coloca al espectador ante disyuntivas éticas y estéticas; ante su propuesta surge una interrogante: ¿sería válido intervenir en auxilio de una artista que lesiona su cuerpo o sería lícito interrumpir un hecho performativo, pese a producir pavor en ellos ante una escena realmente lacerante? Aunque el maltrato del cuerpo no sea un acto inédito en las



"Ritmo 0", Marina Abramovic, 1974.

---

<sup>1</sup> Gina Pane es una pieza fundamental para la fundación del movimiento *Body Art* en Francia. A inicios de 1970, Gina crea obras que juegan con las relaciones ambiguas del hombre entre la violencia y la ternura, los temores de la infancia y la neurosis de los adultos, la violencia política y la esfera privada, el gesto radical y las formas seductoras. Sus obras, que tienen como protagonistas a su cuerpo, la herida y el público circundante, se vuelven una serie de acciones como respuestas catárticas hacia el contexto histórico que se desarrollaba durante esos años: la identidad sexual, la liberación de la mujer, la guerra de Vietnam y la opresión política.

diversas manifestaciones del arte o de ritos religiosos que incluyen flagelaciones o autoflagelaciones, estos involucran a gran cantidad de actores y de público, tal como se manifiesta en espectáculos circenses extremos que transforman en actores a los espectadores.

Estas y otras propuestas han llevado a mirar el cuerpo y los cuerpos de manera distinta en el arte, entendiendo que las hegemonías todavía son las que imponen los modelos y las formas, pero la historia ha dejado puertas que permiten tener otras percepciones constituidas en un discurso minoritario presente en la actualidad.

#### **2.4 Cuerpo discapacitado, grotesco**

Un cuerpo discapacitado es un cuerpo rechazado; pero, qué pasa cuando ese cuerpo rechazado por su forma diferente, unas más visibles que otras, reclama su poder de expresión. Ann Cooper<sup>2</sup>, bailarina que sufrió discapacidad, tuvo que enfrentarse a sí misma, a su vida y a su condición cuando decidió dar oído a la necesidad expresiva de su cuerpo; su primer interrogante es: ¿Qué es lo que ve el público? (Cooper, 1998).

Most likely you don't see a dancer, for the combined discourses of idealized femininity and aesthetic virtuosity which serve to regulate theatrical dancing throughout much of the Western world refuse the very possibility of this opening moment. As a dancer, I am a body on display. As a body on display, I am expected to reside within a certain continuum of fitness and bodily control, not to mention sexuality and beauty. But as a woman in a wheelchair, I am neither expected to be a dancer nor to position myself in front of an audience's gaze. In doing this performance, I confronted a whole host of contradictions both within myself and within the audience. The work was a conscious attempt to both deconstruct the representational codes of dance production and communicate an "other" bodily reality. It was also one of the hardest pieces I've ever performed. (Cooper, 1998)<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Ann Cooper, bailarina, académica y directora del Departamento de Danza en el *Oberlin College*.

<sup>3</sup> “Lo más probable es que no veas a una bailarina, porque los discursos combinados de feminidad idealizada y virtuosismo estético que sirven para regular la danza teatral en gran parte del mundo occidental rechazan la posibilidad misma de este momento de apertura. Como bailarina, soy un cuerpo en exhibición. Como cuerpo en exhibición, se espera que resida dentro de un cierto continuo de aptitud y control corporal, sin mencionar la sexualidad y la belleza. No se espera que una mujer en silla de ruedas, como bailarina se coloque frente a la mirada del público. Al hacer esta actuación, enfrenté una gran cantidad de contradicciones, tanto dentro de mí como dentro de la audiencia. La obra fue un intento consciente de deconstruir los códigos de representación de la producción de la danza y comunicar una «otra» realidad corporal. También fue una de las piezas más difíciles que he interpretado” (Cooper, 1998).

Es decir, el cuerpo de una bailarina debe cumplir un *canon*. Cooper realizó su actuación en un cuerpo marcado por cicatrices físicas y psíquicas debido a la discapacidad. Desafía de forma consciente los códigos de la danza, llevando al público al desequilibrio, exponiéndose, oponiéndose a la mirada excluyente: blanca, delgada, heterosexual como representación de un cuerpo “sano” y hermoso; el solo hecho de ser discapacitado y subir a un escenario le convierte en una radical, porque para la mirada hegemónica, ese cuerpo carece de voz, de lenguaje, de forma.

Le Breton señala, que este supuesto retorno del principio material y corporal responde a un “ardid de la modernidad” que “hace pasar por liberación de los cuerpos lo que sólo es elogio del cuerpo joven, sano, esbelto, higiénico” (Le Breton, 1995, pág. 133). La publicidad antepone los valores de “la salud, de la juventud, de la seducción, de la suavidad, de la higiene (...) piedras angulares del relato moderno sobre el sujeto y su obligada relación con el cuerpo” (pág. 133).

La discapacidad en el arte está “aceptada” en escritores, músicos, artistas visuales, pero no en la danza. En las artes plásticas, el ejemplo más relevante es la mexicana Frida Kahlo<sup>4</sup>, quien construyó su obra basada en las dolorosas experiencias vividas, debido a las múltiples operaciones como consecuencia del accidente de autobús sufrido en su juventud, que la mantuvo postrada durante largo tiempo.



*Árbol de la esperanza, 1946*

En las artes escénicas la discapacidad se considera una contradicción, porque el cuerpo se vuelve visible dentro de la representación misma, pues, cuando se miran

---

<sup>4</sup> Frida Kahlo (1907-1954). El 17 de septiembre de 1925 sufrió un grave accidente cuando el autobús en el que ella viajaba fue arrollado por un tranvía, quedando aplastado contra un muro y completamente destruido. Regresaba de la escuela a casa junto a Alejandro Gómez Arias, su novio de entonces. Su columna vertebral quedó fracturada en tres partes, sufriendo además fracturas en dos costillas, en la clavícula y tres en el hueso pélvico. Su pierna derecha se fracturó en once partes, su pie derecho se dislocó, su hombro izquierdo se descoyuntó y un pasamanos la atravesó desde la cadera izquierda hasta salir por la vagina. Al respecto, Kahlo comentaba que habría sido esta la forma brutal en la que había perdido su virginidad. La medicina de su tiempo la atormentó con múltiples operaciones quirúrgicas (por lo menos 32 a lo largo de su vida), corsés de yeso y de distintos tipos, así como diversos mecanismos de «estiramiento». Tomado de Herrera, H. (1984).

coreografías con bailarines discapacitados, no se deja de ver la discapacidad además de la coreografía. Es importante apuntar, la necesidad de mirar el cuerpo abierto, el cuerpo grotesco, sobresaliente, extendido, que secreta; un cuerpo que se propone como un cuerpo en transformación, opuesto a la monumentalidad y esteticidad clásica, a lo cerrado, a lo elegante como reflejo de la aspiración burguesa.

Cuando se habla de cuerpo grotesco, se está hablando de un cuerpo que está conectado con el resto del mundo desde su propia realidad, un cuerpo que excreta, que no busca el “ideal” de la belleza y del movimiento, sino en su realidad misma. Sin embargo, no se busca el ser inclusivo omitiendo las diferencias con las que un cuerpo discapacitado enfrenta su necesidad de expresión, explorando nuevas formas de impulso, de manejo del peso, trabajando en niveles, es decir, creando desde la discapacidad, no a pesar de ella (Moreno y Cortés, 2015).

Es así como, 20 años después de que Cooper propusiera un nuevo lenguaje, se evidencia la búsqueda en una propuesta coreográfica actual, como lo hace el grupo Dançando com a Dirença en la obra *Happy Island*, en que la coreógrafa María José Ribot<sup>5</sup> hace evidente este encuentro (Fontaine, C. s/f).

Entre las coreógrafas más conocidas se encuentra La Ribot, quien pone en escena cinco bailarines con discapacidad física o intelectual; es una apuesta por esta diversidad, cinco cuerpos con todo el deseo de existir, cuerpos llenos de vida, que en sus movimientos descubren y plantean su lenguaje con mucho rigor y cuidado en cada detalle, donde la búsqueda es la danza, el movimiento; no centra la atención en lo que no se puede hacer, sino en la maravillosa exploración y su capacidad; por ello construye momentos sublimes donde se puede apreciar la quietud, el silencio, los impulsos, la escucha, donde la danza vive.

*Happy Island* muestra un escenario inesperado, donde todo acontece en dicha Isla, un mundo con sus propias reglas; es así que las diferencias son un elemento de unión en esa comunidad, donde cualquier tema a tratar es posible, incluso la sexualidad, el deseo, la incapacidad.

---

<sup>5</sup> María José Ribot, bailarina y coreógrafa española, conocida como “La Ribot”. Combina en sus obras la coreografía con la *performance*.



Unas de las bailarinas protagonistas de 'Happy island' CAROLINE MOREL FONTAINE

A partir del juego que plantea la autora en el vídeo proyectado en la obra, se puede identificar la libertad de los movimientos, la conciencia corporal y las particularidades de cada uno de los intérpretes, llevado a su punto más álgido en el escenario: la obra es un camino de encuentro entre la danza contemporánea y el vídeo.

La búsqueda de nuevas perspectivas y miradas en la contemporaneidad están vigentes

debido a la necesidad de romper con el predominio del racionalismo y el dualismo occidental que generaron la idea de cuerpo-objeto. Un cuerpo fragmentado entre la razón, el alma y las emociones, que responde a cánones implantados sobre la noción de un único cuerpo para los intérpretes creadores (Navarro, 2002).

Esta concepción ha generado una marginalización de los cuerpos distintos con materialidades diferentes, con una experiencia vital que se enlaza con su naturaleza. Es por esto que se busca una mirada que no asuma al cuerpo como objeto a ser manipulado o adiestrado, sino que descubra en el transitar, su propio movimiento con su peso, forma, con su propio ritmo, un cuerpo que indaga respetando las especificidades individuales.

De ahí la relevancia que adquieren las propuestas de La Ribot y Cooper, herederas de las transgresiones y rupturas que ha generado la *performance* en el transcurso de la historia, y que permiten otras visiones; estos actos escénicos proponen una mirada a partir de la ruptura, aunque sin obviar que, en su mayoría, la sociedad sigue buscando “cuerpos hermosos”, cuerpos encasillados, prisioneros y reprimidos, cuerpos generales, cuerpos en serie.

Orbach (2010) considera necesario volver sobre el cuerpo, reconsiderarlo, aceptarlo y disfrutarlo, recorporizarlo para habitarlo, no en un ideal de forma que se debe alcanzar permanentemente. Dichas propuestas resaltan la capacidad expresiva respetando las formas corporales propias, enriquecidas con un mundo interior, creativo, lleno de emociones, inserto en la sociedad, las que dan como resultado un movimiento propio. El cuerpo y su movimiento son una posibilidad de resistir, que mira las diferencias como un estado, no como un obstáculo a superar.

### 3. CONCLUSIONES

El cuerpo es una herramienta que sigue en la frontera de las distintas miradas que el arte y la sociedad pretenden de él, no podemos dejar de lado que el cuerpo es una construcción social, por lo tanto, se está revelando a sí mismo, transmitiendo, expresando, porque para las propuestas que han cobrado sentido, la búsqueda es romper moldes, no encasillarse.

Esta búsqueda política revela al cuerpo como soporte con huellas de lo vivido, que carga y genera rastros de vivencias que han pasado por la concepción de un cuerpo perfecto, el cuerpo moderno que se fabrica desde un miedo a envejecer, a morir, que genera angustia, y por esto, el cuerpo es sometido a transformaciones estéticas llegando en algunos casos a límites en que pierde su forma, esencia y singularidad, creando cuerpos mutilados, ausentes, un cuerpo sujeto a cambios físicos según las demandas sociales.

El culto al cuerpo, por un lado, está promovido por las imágenes mediáticas, con la visión de una constante purificación y, por otro, por las prácticas artísticas que promueven un cuerpo con vísceras, con sustancias, planteando la necesidad de indagar sobre los conflictos en su capacidad de desestabilizar la mirada hegemónica de lo visible en la actualidad, desplazando la mirada hacia un cuerpo “otro” que enriquece la capacidad de recepción un también público “otro”.

### BIBLIOGRAFÍA

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Mecanismos psíquicos del poder*. Barcelona: Ediciones Cátedra.
- Cooper, A. (1998). “Strategic abilities; negotiating the disabled body in dance”. In Auslaner, Philip (ed.) *Performance: critical concepts in literally and cultural studies*. Vol II. London: Routledge, págs. 188-206.
- Foucault, M. (1998). *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón. México, D.F.: Siglo XXI.
- Fontaine, C. (s/f). *Happy Island*. 2018. Madrid: [imagen] recuperado de <http://www.descubrirelarte.es/2018/09/10/idem-diversidad-de-lenguajes-formatos-disciplinas-cuerpos-temas.html>
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Herrera, H. (1984). *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: Diana.

- Le Breton, D. (1992). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Moreno, A. y Cortès, F. (2015). “Inclusió social i mediació artística”. *Revista Valors Monogràfic* julio-agosto, 20-21. [https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2015/07/inclusio3b3-social-i-ma\\_-valors.pdf](https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2015/07/inclusio3b3-social-i-ma_-valors.pdf)
- Navarro, A. (2002). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar.
- Orbach, S. (2010). *La tiranía del culto al cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
- Pastor, R. (2011). *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Psyche, *Performance de Gina Pane*. (1974). [imagen]recuperado de <http://masdearte.com/especiales/gina-pane-gunter-brus-y-las-heridas-simbolicas-del-cuerpo/>
- Ritmo 0, Performance de Marina Abramović*. Nápoles, 1974 [imagen] recuperado de <http://museomagazine.com/MARINA-ABRAMOVI>