

IMAGEN PERVERSA Y FRONTERA ÉTICA: LA COORDINACIÓN DE INTIMIDAD EN LA DIRECCIÓN DE ARTES VIVAS

Por Leonardo Zapata González¹

Resumen

El presente artículo propone una reflexión en torno al uso de la imagen perversa en las artes vivas, desplazando el debate de su legitimidad estética hacia las condiciones de su práctica. En lugar de preguntarse por la pertinencia de estas imágenes, el texto se enfoca en cómo es posible trabajar con ellas desde un uso cuidadoso situado en la relación entre la dirección e intérpretes. Este texto demarca su campo a los límites que emergen de dicho vínculo, lo que introduce la coordinación de intimidad como una práctica mediadora, la cual es revisada brevemente tanto en su desarrollo histórico como en sus diferencias de implementación en el cine y las artes vivas. A partir de allí, se propone una conceptualización de la frontera que, lejos de ser un límite fijo, se concibe como una zona móvil, con el concepto de las fronteras geopolíticas como referencia. Este trabajo explora las características de estas zonas fronterizas —del cuerpo, la psiquis y el lenguaje— para posteriormente articular una analogía con la idea de frontera como membrana en la ecología política. De este modo, el texto plantea la coordinación de intimidad como una práctica que opera en esa lógica: una membrana que regula y posibilita el tránsito en la creación de imágenes perversas y no un dispositivo restrictivo.

Introducción

Hacer uso de las imágenes violentas, íntimas, terroríficas, horrorosas, pornográficas, proletarias o de guerra en el arte produce tensión. Podemos agrupar todo este tipo de imágenes en un solo concepto que bastará para tratarlas: *la imagen perversa*, concepto ya acuñado por Román Gubern (2005) quien, junto con otros autores como Jacques Aumont (1996) Christian Metz (1979), Edgar Morín (2001) y Manuel Smith (1987) respaldan el uso de este tipo de imágenes en el cine bajo argumentos psicoanalíticos. No es necesario argumentar por qué son vitales en el arte y en la expresión de lo humano. Me interesa, por el contrario, reflexionar en torno a cómo podemos hacer uso cuidadoso de la imagen y de la experiencia perversa en el arte al crear desde esa frontera particular.

Cuando hablamos de “perversidad”, por definición nos atañe *límites morales*. La carga semántica de la palabra implica per se juicios de tipo moral, lo que pone a los directores, intérpretes y productores en una evaluación ética constante con respecto a sus creaciones. Son muchos los ángulos desde los cuales se puede abordar una reflexión

en relación con este tipo de imágenes y los límites que implica en las artes vivas. El primero que salta a la vista, por supuesto, es la relación de la imagen perversa con respecto al espectador. Otro ángulo muy común tiene que ver con los límites del artista frente a su creación (en relación con la pieza misma). Desde un ángulo político o económico, es posible abordar las fronteras éticas de la producción, financiación y legalidad. Conscientemente voy a dejar de lado todos estos enfoques para concentrarme en uno particular al que me ha llevado mi experiencia como “artista – investigador”²: los límites que atañen la relación entre la dirección escénica y los/las intérpretes.

“El cine es un hijo del teatro, que creció, que maduró y ahora tiene mucho que enseñarle a su padre” dice Cristóbal Peláez, director del mítico Teatro Matacandelas de Medellín, en comunicación personal, dentro de una cátedra académica³. Por eso, inevitablemente, este análisis tiene origen en los escándalos, avances, reflexiones y movimientos que se han generado en esta potente industria.

#MeToo como movimiento impulsado por el feminismo ha abierto una discusión vital en la industria del cine. Comenzó en 2006 de mano de Tarana Burke en Nueva York, pero en 2017 se hizo viral con las declaraciones de la actriz Alyssa Milano:

Me too. Suggested by a friend: “if all the women who have been sexually harassed or assaulted wrote ‘Me Too’ as a status, we might give people a sense of the magnitude of the problem” (Robles, 2022)

En tan solo 24 horas ya había tenido 12 millones de publicaciones en Facebook y, en 48 horas, un millón en Twitter.

El acoso, la violencia y el abuso están adheridos a las formas de relación entre directores y sus actrices o actores. Y a pesar de que no todos estos casos atañen específicamente a producciones cinematográficas que trabajen con la imagen perversa, es definitivo que, cuando se ruedan escenas íntimas, el riesgo del acoso y la violencia incrementa considerablemente. Es muy difícil rastrear esta relación de forma directa, pues son múltiples los factores que contribuyen a que estos escenarios de violencia se den. No obstante, la imagen perversa pone indudablemente a las y los artistas escénicos en una zona de vulnerabilidad.

Es la relación del intérprete con la vulnerabilidad lo que crea una frontera, un límite, un borde desde el cual

¹ Magister en Creación y Dirección Escénica con más de 10 años de experiencia en la creación, adaptación y dirección de procesos creativos en las artes vivas. Director de La Guache Teatro en Bogotá, Distrito Capital, principalmente interesado en la investigación de las artes vivas en relación con la tecnología, los espacios efímeros y las artes que incomodan.

² Este concepto es tomado del filósofo del teatro argentino Jorge Dubatti (2019): “Llamamos artista-investigador al artista que produce pensamiento a partir de su praxis creadora y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general” (p. 22).

³ Maestría en Creación y Dirección Escénica de la Universidad del Valle 2023 – 2025.

nos interesa reflexionar la creación, dirección e interpretación escénica. Estas fronteras no están condicionadas solo por la relación de poder con la dirección, sino en la relación con todo el equipo artístico, creativo y técnico; incluso, también están establecidas por la relación del artista escénico consigo mismo. Ya nos centraremos específicamente en esto cuando tratemos el concepto de frontera.

Con respecto al movimiento #MeToo, que no solo ha servido como herramienta de visibilización, sino también como soporte político, académico y legal, su impacto conllevó a la creación de un nuevo rol en las producciones cinematográficas: la coordinación de intimidad. Se trata de un puesto que tiene su razón de ser en la defensoría y mediación entre los intereses de la dirección/producción y los límites de las y los intérpretes, lo cual permite crear protocolos de cuidado en todas las fases creativas.

Intimacy for stage & screen (2020) ha creado un “documento vivo” que funciona como guía para la coordinación de intimidad tanto en el cine como en las artes vivas (Live Performance). Se dice “documento vivo” en la medida en que no es un texto definitivo, sino que se actualiza de forma continua con respecto al descubrimiento de necesidades contemporáneas. Dicho documento contempla definiciones, historia, importancia, recomendaciones y estándares. En esta guía se recomienda la presencia de la coordinación de intimidad en escenas de sexo (simulado), desnudez, semi-desnudez, violencia sexual (simulada), manipulación sexual (simulada), besos en el cuerpo, contacto o fricción genital y presencia de infantes (con especial cuidado).

La presencia de la coordinación de intimidad en todas las fases de producción implica desde conversaciones continuas con cada una de las partes creativas, diseño de coreografías que permitan los planos y efectos deseados (en el caso del cine) en entornos seguros y de salubridad, acompañamiento psicológico y, en algunos casos, abarca acompañamiento legal. El coordinador de intimidad debe conocer las intenciones estéticas

del director y los límites de las y los intérpretes.

Si bien Peláez habla con verdad acerca de la relación de las artes vivas con el cine, las diferencias en las formas de creación y circulación son completamente diferentes y esto nos plantea interrogantes interesantes: ¿cómo percibe el cine el cuerpo de la actriz o el actor? ¿Lo piensa de la misma forma que las artes vivas? ¿Cómo funciona la coordinación de intimidad en la circulación teatral? Si el método creativo parte de la improvisación o el juego, ¿cómo se configuran los límites? ¿Cómo repercute la reiteración, la repetición, el *convivio*⁴, y el ensayo en los límites del intérprete?

Una de las características de las artes vivas es la conexión única y particular que se crea en el entorno de trabajo

que se crea en el entorno de trabajo

sitio de ensayo y culmina en el escenario, cuya extensión alcanza al público. Además, en las artes vivas contemporáneas los espacios cuentan con múltiples versatilidades, por lo que existe la posibilidad de tener como escenario la calle, un centro comercial, un museo, una casa abandonada o, en un contexto actual, los espacios virtuales. Pensar las artes vivas contemporáneas implica analizar los espacios de forma extendida, aceptando que la realidad virtual y lo Cyber también son condiciones de posibilidad de las artes. Sumado a esto, las relaciones globalizadas y digitalizadas crean nuevos espectros de frontera.

Vale la pena hacer una aclaración más antes de profundizar en los límites. Las artes vivas comprenden un espectro amplio de expresiones artísticas, generalmente teatro, circo, danza, música (en vivo) y performance, más sus múltiples variables y discusiones, pero todas tienen en común el uso del cuerpo como parte intrínseca de la pieza artística, sea con la interpretación de un personaje (en el caso generalmente teatral) o sea el artista como él mismo. El cine se

distancia aquí, porque el producto que circula es una grabación del cuerpo. No es el cuerpo en sí mismo quien se expone continuamente al espectador, sino una imagen virtual del cuerpo, la cual está mediada por el uso de la cámara, quien define qué ve y qué no ve el espectador de esa interacción.

El uso de la cámara en el caso del cine favorece la creación, por ejemplo, de “coreografías íntimas”—concepto fundamental en la coordinación de intimidad— que, con buena mediación entre la dirección fotográfica y la coordinación de intimidad logra crear la sensación de verosimilitud en la escena. O, si se quiere, permite “engañar” al espectador. Esto en las artes vivas no es posible por la relación directa que tiene el espectador con el cuerpo del intérprete (*convivio*).

“La imagen perversa, en el cine, pasa en la pantalla, en el teatro, pasa en la cabeza del espectador”

Aconseja sabiamente el maestro González Puche mediante comunicación personal dentro de una cátedra⁵, demarcando un claro distanciamiento en las formas de realización y exposición de los cuerpos en el cine y en el teatro. Aun así, podríamos responder que la imagen perversa puede primero pasar por el cuerpo del artista escénico y luego pasar en la cabeza del espectador.

¿Qué sucede en el performance o en el circo, cuando el o la intérprete es quien expone su cuerpo como artista y no como personaje? En muchos casos de las artes plásticas no existe la diferencia entre el director y el intérprete, ya que son el mismo. En este caso, la frontera resulta aún más particular, porque es una frontera consigo mismo. ¿Hasta dónde lleva el cuerpo el artista en pro de la producción de un efecto estético? También hay otros casos donde la creación se da de forma colectiva. ¿Cómo se asumen esas fronteras en los intérpretes? Para poder reflexionar todas estas interrogantes es necesario definir el concepto de frontera.

La frontera

Definir la frontera es tal vez la parte más retadora de esta reflexión, ya que histórica y teóricamente tiene tantos matices como años de existencia en la humanidad. Este término ha

⁴ Dubatti (2015) describe al *convivio* de la siguiente forma: Llamamos *convivio teatral* a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal (la sala, una calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente) sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro. (p.44)

⁵ Maestría en Creación y Dirección Escénica de la Universidad del Valle 2023 - 2025.

sido acuñado en la geografía, la historia, la política, la milicia, la biología, entre otros, cada una con sus discusiones particulares. De la concepción que nos queremos alejar es aquella de la geopolítica tradicional, donde se entiende como un límite fijo o como espacio absoluto. Los principales referentes de este concepto inamovible son Vallaux (1914), Ancel (1936), entre otros, los cuales coinciden en la existencia física de fronteras independientemente de los fenómenos sociales que ocurren allí. Esta definición ha favorecido el planteamiento de defensa y gobernanza por parte del Estado con respecto a lo que se entiende como territorio.

Sin embargo, como en este caso particular de estudio el territorio es el cuerpo y la psiquis del intérprete, una definición fija no es conveniente. Por el contrario, una noción de frontera entendida como zona puede resultar más pertinente. Arriaga Rodríguez (2012) plantea una distinción entre frontera (*frontier*) y límite (*boundaries*):

La frontera es un área de contacto entre poblaciones humanas, mientras que el límite es el lugar que marca la diferencia de jurisdicciones estatales. Es por eso que la frontera es un espacio geográfico complejo en donde ocurren fenómenos sociales de naturaleza diversa y que tienen incidencia en el desarrollo de los Estados. (p. 76)

Arriaga toma dicho planteamiento del geógrafo Charles Bungay Fawcett (1918), quien además explica que esta zona de contacto la mayoría de las veces es conflictiva.

A pesar de que hay teorías contemporáneas decoloniales y feministas que resultan fundamentales para el análisis de los problemas fronterizos en la actualidad, cuando nos referimos a los límites del intérprete el concepto de *frontier* resulta apropiado.

El reto tal vez más complejo para los directores de las artes vivas es que la materia que esculpen con su arte está viva y en constante movimiento. Es decir, el territorio sobre el cual trabaja el director tiene fronteras móviles, no fijas o estáticas. Tanto el

intérprete como la dirección deben estar conscientes de los riesgos y las vulnerabilidades a las que se enfrentan cuando se trata con la imagen perversa, aceptando que la labor a realizar, de ahí en adelante, es una zona de conflicto. Lo adecuado, siguiendo la guía de coordinación de intimidad, es que en el momento de la preproducción los actores o las actrices demarquen esa zona *frontier* en términos físicos, psicológicos y del lenguaje⁶, los cuales cambiarán durante el proceso de creación y circulación ya sea por necesidad, por riesgo, por temor o por otra razón.

Las fronteras físicas tienen que ver directamente con el cuerpo. Estos límites pueden ser de contacto o de exposición. El primero se refiere a la posibilidad de que el actor o la actriz tenga relativa o total incomodidad con respecto a que ciertas partes de su cuerpo entren en contacto con otros intérpretes. Estas zonas corporales no son exclusivamente las áreas genitales, puede tratarse de cualquier otra, desde el cabello hasta los pies. El segundo se trata de la relativa o total incomodidad con respecto a exponerse corporalmente, por ejemplo, desnudez o semidesnudez o exposición de su imagen a través de mecanismos tecnológicos. Es importante demarcar estos límites, ya que en el cuerpo es donde se presentan continuamente actos de violencia directa, especialmente de tipo sexual.

Las fronteras psicológicas están relacionadas con miedos o traumas, que en la mayoría de los casos la actriz o el actor no conoce sino hasta que se enfrenta a ellos. Es común que en las conversaciones preliminares el artista escénico conteste sinceramente no estar seguro de qué va a suceder cuando se enfrente a la imagen perversa.

En ambos casos, tanto en las fronteras físicas como en las psicológicas, este movimiento hace parte de la intimidad de los actores o las actrices, a pesar de que no necesariamente la escena sea sexualmente íntima. Y esta intimidad implica que las razones de dichas fronteras no tengan que ser expuestas frente a todo el equipo. Esa

es una de las razones fundamentales por las que este rol (según la sugerencia de la guía) debe ser ajeno a la dirección y a los intérpretes. Es como en el caso de las negociaciones en zonas de conflicto, un *garante* de las condiciones.⁷

Se mencionó también la demarcación de las fronteras en términos del lenguaje, estas delimitaciones tienen el objetivo de disminuir el riesgo de violencias de tipo cultural. Cuando nos encontramos trabajando en esta zona de conflicto queda al descubierto la sensibilidad del artista, por lo cual, comentarios, chistes, sátiras o ironías pueden afectarles directamente. Esto es mucho más evidente (pero no exclusivo) cuando trabajan artistas escénicos que provienen de diferentes contextos sociales.

En el caso del territorio geográfico, las fronteras tienen múltiples características; en el caso de los intérpretes, también. Dos aspectos fundamentales sobre este tipo de límites son los siguientes: pueden darse en términos de la relación con otros —con el equipo creativo, otros intérpretes, la producción, la dirección, el público, las cámaras o el ámbito digital— o consigo mismos. Es importante esta caracterización para poder disponer un método de trabajo que logre los objetivos estéticos, pero que a su vez mantenga el cuidado. Por ejemplo, cuando se esté explorando sobre cierto tipo de imágenes o escenas, solo quienes están involucrados en ellas de manera directa pueden estar presentes en el espacio de trabajo. Caracterizar, entonces, los límites en términos del equipo, ayuda a la configuración de espacios y tiempos de trabajo. Todo esto es relativo a las formas de creación y a las personas que participan en el proceso.

Hemos caracterizado hasta este momento la idea de la frontera de forma negativa, desde el bloqueo, desde el límite, lo que lleva al cuestionamiento de las razones por las cuales los artistas están dispuestos a ubicarse en esa zona de conflicto. Las motivaciones pueden ser, de nuevo, relativas, generalmente son perso-

...tanto en las fronteras físicas como en las psicológicas,
este movimiento hace parte de la **intimidad**...

⁶ La coordinación de intimidad lo pone en términos de límites o *boundaries*. Sin embargo, hechas estas distinciones conceptuales, para esta reflexión resulta más pertinente el uso de *frontier*.

⁷ En procesos de paz y posconflicto se utiliza comúnmente la figura de "país garante", quien es ajeno a los intereses políticos, económicos, o sociales que se disputan en el conflicto pero que funciona como ente regulador para que ninguno de los dos bandos exceda o rompa los acuerdos.

nales, económicas o profesionales. Lo importante a resaltar es que no todo el equipo de trabajo comparte los mismos motivos, incluso, pueden ir cambiando también durante el curso del proceso. Tener claras las razones que ponen a quienes interpretan frente a la imagen perversa puede ser clave en su manejo y en su cuidado. Esto puede ayudar a crear protocolos de cuidado no desde las zonas policivas del límite o la coordinación de intimidad como policía fronteriza, más bien como motor creativo, lo cual hace que todo el equipo se desplace necesaria e inevitablemente al borde de un abismo, pero con un arnés de seguridad.

Es seguro que quien abordó esta reflexión tiene un interés o una motivación particular del trabajo con la imagen perversa. De ese modo, ha sentido la irremediable sensación de vértigo que implica enfrentarse a ella. De forma general, este tipo de imágenes producen repulsión, trastornos, perturbaciones, incomodidades, pesadillas, etc. Por ello socialmente están arrojadas a la zona de conflicto moral, porque la frontera moral es una frontera estética. Por eso la metáfora del abismo. El trabajo de la imagen perversa es un trabajo de riesgo, como en general debe ser para muchos artistas la creación, una exposición al riesgo.

Tal vez las fronteras físicas son las más fáciles de demarcar, ya que son visibles, tangibles y susceptibles de ser caracterizadas; aun así, son vulneradas, en especial en el caso de las mujeres; pero las fronteras psicológicas son incluso más difíciles de trazar. La imagen perversa sigilosamente puede entrar a tocar la puerta del sótano donde se guardan los demonios de un humano que no quieren salir o que justo están encerrados por alguna razón.

Por ello, parte importante de lo que concluiremos más adelante en esta reflexión es el *principio de cuidado*. Así como el trabajo en alturas o los deportes extremos, donde nos encontramos en evidente riesgo, debe primar el principio de cuidado, incluso sobre el efecto estético. En el peor de los casos, ello podría llevar a un posible “fracaso” del proceso creativo o implicar que este se prolongue en el tiempo⁸.

Para seguir con nuestro propósito de definir la frontera desde un lugar positivo que nos permita la creación y no el fracaso del proceso, resulta pertinente plantear o relacionar una nueva metáfora para el concepto de frontera que, por supuesto, no vaya en contravía con la definición anterior. El siguiente concepto proviene de la ecología política. En su *Elogio de las fronteras*, Debray (2016) escribe que:

El muro impide el paso; la frontera lo regula. Decir de una frontera que es un colador es hacerle justicia: la frontera está ahí para filtrar. Un sistema vivo es un sistema termodinámico de intercambios con el medio terrestre, marítimo, social. Los poros hacen que la piel respire, como los puertos, las islas, los puentes y los ríos (p. 43).

En la misma línea, Rainer Bauböck argumenta que las fronteras no son barricadas ni muros, sino estructuras que combinan las dos características anteriores:

“membranas, estables pero al mismo tiempo permeables” (Tarancón, 2022, p. 87).

Plantear la frontera como membrana es muy funcional en el sentido de que no son rígidas, más bien funcionan como sistemas de regulación. Como dispositivos que modulan el paso, en la medida en que son permeables. Su función no es bloquear, sino permitir los intercambios. Las membranas, en el caso celular, regulan flujos y cambian sus condiciones de permeabilidad según el entorno.

Esto, aplicado a nuestro problema estético, plantea una solución intermedia y nos ayuda a ubicar la coordinación de intimidad, más que como un actor policial negativo de la frontera, como un agente migratorio que nos permite regular la zona fronteriza sobre la cual trabajamos con la imagen perversa.

Acuñamos la coordinación de intimidad como referente, pero podemos alejarnos de los estándares oficiales en la medida en que no limitamos esta reflexión a las escenas íntimas simuladas, como se expresa en la guía. Extendemos este rol de cuidado incluso a producciones y piezas artísticas mucho más atrevidas, las cuales tienen como objeto enfrentar al público o al artista mismo a situaciones crudas y trasgresoras. Por esta misma razón, desde el inicio de esta reflexión decidimos alejarnos de cuestionamientos morales con respecto al espectador o con respecto a la pieza misma, teniendo en cuenta que el espectro del arte es muy amplio e incluye expresiones que, en muchos casos, pueden ser desmesuradamente explícitas o disruptivas, siempre y cuando los artistas estén de acuerdo y sus motivaciones los inviten a ello.

Cabe recalcar que parte intrínseca de la labor de dirección implica obstinación y obsesión en pro del efecto estético, así como la creación de mecanismos, juegos, sistemas previamente planeados y sutilmente escogidos para llevar al intérprete al *acontecimiento*⁹. Estos mecanismos son particulares de cada proceso creativo y de cada grupo de trabajo, pero un rol mediador y garante en los sentidos antes mencionados puede aportar significativamente al diseño de estos sistemas de creación, sin olvidar todas las características ya mencionadas de las zonas de frontera o zonas de conflicto.

Conclusiones

Reflexionar a partir de los conocimientos y protocolos creados por el feminismo en la industria del cine resulta crucial para abordar el cuidado en las artes vivas cuando trabajamos con imágenes perversas, a pesar de que también podemos distanciarnos de la figura de forma estricta según se enmarque previamente la forma de trabajo en la zona de conflicto. También es imprescindible pensar esta frontera como una membrana que modifica su permeabilidad dependiendo del entorno específico donde se desarrolle (en lugar de verla como un límite), a sabiendas de que las formas de creación y acceso a la imagen son relativas a los artistas que intervienen en ella y a sus motivaciones. Esto implica crear un rol, si se quiere, que vele como agente mediador en la zona de conflicto para mantener claro el

⁸ Cuando hablamos de producciones artísticas que están enmarcadas en cronogramas rígidos esta prolongación en el tiempo es fatal, aun así, el cuidado prima.

⁹ Acontecimiento visto como la comunión entre la pieza y el espectador donde se materializa el efecto estético: “En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede” (Dubatti, 2015, p. 45).

norte en cuanto a los objetivos estéticos, pero que constantemente esté pendiente de las señales de alerta frente a los riesgos que se enfrentan continuamente los intérpretes. Además, debe prestar especial atención al respeto por el cuerpo, la psiquis y el lenguaje que se use en el espacio de trabajo, siendo consciente de los movimientos que están surgiendo en las zonas de conflicto.

Con respecto a los procesos de circulación en las artes vivas, cabe recalcar la autenticidad que tiene cada función en relación con la pieza en general. Es decir, a pesar de que la misma pieza artística se presente cierta cantidad de veces en una o en muchas temporadas, cada función tiene una vida propia, donde los intérpretes están en riesgo continuo y, por consecuencia, el ente mediador continuaría en su función de membrana durante todo el proceso, desde la planeación, casting, proceso creativo, ensayos, montaje, funciones y después de las funciones.

Culmino esta reflexión con la propuesta de entablar cuestionamientos y discusiones continuas con respecto a formas de cuidado, pero también con la intención de que los artistas no cohiban sus expresiones artísticas. Más bien, con una invitación constante a asumir los riesgos que implica crear.

Referencias

- Ancel, J. J. (1936). *Geopolitique*. Librairie de la Grave.
- Arraiga Rodriguez, J. C. (2012). El concepto de frontera en la geografía humana. *Perspectiva geográfica*, 17, 71-96. <https://revistas.uptc.edu.co/index.php/perspectiva/article/view/2263/2219>
- Aumont, J. (1996). *Estética del cine*. Paidós.
- Debray, R. (2016). *Elogio de las fronteras*. Gedisea.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: El teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54. <https://revistasoj.uncaldas.edu.co/index.php/artescenicas/article/view/9079/7376>
- Dubatti, J. (2019). El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una filosofía de la praxis. *La escalera - Anuario de la Facultad de Arte*, (29), 11-48. <https://www.ojs.arte.uncen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/820/642>
- Fawcett, C. B. (1918). *Frontiers, A study in Political Geography*. Oxford University Press.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama. (Obra original publicada en 1989)
- Intimacy for Stage & Screen. (2020). *Guideness for Engaging Intimacy* Coordinators. <https://fia-actors.com/wp-content/uploads/2025/09/EQUITY4.pdf>
- Metz, C. (1979). *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. Gustavo Gili.
- Morín, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Robles, I. (2022, 11 de octubre). El tweet que detonó el MeToo. *El Norte*. <https://www.elnorte.com/el-tuit-que-detono-metoo/ar2484417>
- Smith, M. (1987). *Libérese de sus miedos*. Grijalbo.
- Tarancón, A. C. (2022). Ecología política de la frontera. Las membranas del metabolismo capitalista. *Daimon. Revista internacional de filosofía*, (87), 83-100. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/527361/328961>
- Vallaux, C. (1914). *El suelo y el estado*. Daniel Jorro.