

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La exploración y ejecución de escenas íntimas (de contacto físico) entre dos actores durante los ensayos de un proyecto actoral

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Teatro presentado por:

Tatiana Pamela Rocha Lavado

Asesor:

Victor Francisco Casallo Mesias

Lima, 2020

Resumen

Como parte de su desenvolvimiento profesional, los actores y actrices se ven constantemente en la responsabilidad de explorar y ejecutar diversos tipos de escenas, siendo unas de ellas las escenas íntimas, que involucran un contacto físico con el compañero. Muchos profesionales hacen esto sin ninguna supervisión externa ni conocimiento previo sobre cómo abordar este tipo específico de trabajo, por lo que corren el riesgo de generar consecuencias negativas (físicas, mentales y/o emocionales) tanto para sí mismos como para su compañero de escena durante su desenvolvimiento profesional. En este sentido, la presente investigación busca esclarecer la responsabilidad ética de los actores y actrices profesionales en relación con el cuidado de la integridad personal y la del compañero en dicha situación. Para ello, se profundiza en el rol que cada actriz o actor cumple en un proyecto actoral, en la importancia y formas de cuidado de la integridad física, emocional y/o mental de los actores y en la relación de estos dos aspectos de su labor profesional con el público. El material bibliográfico consultado incluye artículos académicos y libros que nos llevan a concluir que el artista escénico es, en efecto, éticamente responsable de cuidar su propia integridad y la del compañero (con un mismo nivel de urgencia) en tanto su bienestar es una pieza clave para llevar a cabo la labor actoral de la mejor manera posible. Esto es, beneficiando a todos los involucrados en el hecho escénico (actores y público).

Abstract

As part of their professional development, actors and actresses are constantly exploring and s part of their professional development, actors and actresses are constantly in the responsibility of exploring and executing various types of scenes, some of them being intimate scenes, which involve physical contact with the partner. Many professionals do this without any external supervision or prior knowledge on how to approach this specific type of work, so they run the risk of generating negative consequences (physical, mental and / or emotional) both for themselves and for their partner during their professional development. In this sense, this research seeks to clarify the ethical responsibility of professional actors and actresses in relation to the care of their personal and partner's integrity in that situation. To do this, it delves into the role that each actress or actor plays in an acting project, the importance and ways of caring for the physical, emotional and / or mental integrity of the actors and the relationship between these two aspects of their work professional with the public. The bibliographic material consulted includes academic articles and books that lead us to conclude that the performing artist is, in fact, ethically responsible for taking care of his own integrity and it's partner's (with the same level of urgency) as their well-being is a key element to do the acting work in the best possible way. This is, benefiting all those involved in the performing act (actors and audience).

Índice de contenido

Introducción	1
La <i>integridad corporal</i> en el trabajo del actor y la actriz.....	2
Implicancias y dinámicas al explorar y ejecutar una escena íntima (de contacto físico).....	8
Los ensayos de un proyecto actoral y su relación con el público.....	14
Conclusiones	18
Referencias bibliográficas	22



Introducción

Es sabido que, en el mundo teatral, el principal instrumento de trabajo del actor y la actriz es su cuerpo. Es él, finalmente, el que ambos ponen a disposición de la escena para llevar vida al escenario ya sea individual o colectivamente. Esta labor implica un estado de vulnerabilidad constante, vulnerabilidad que se ve incrementada o disminuida dependiendo de la situación que los actores y actrices deban representar. En esta línea, es posible afirmar que la vulnerabilidad de los artistas se ve incrementada cuando deben enfrentarse a la exploración y ejecución de escenas que impliquen un contacto físico tan íntimo como una caricia, un beso, etc. Así, pues, en tal contexto, vulnerar la integridad del otro puede resultar muy sencillo.

En mi experiencia como estudiante de la carrera de Teatro, he experimentado y oído, en más de una ocasión (en un ámbito laboral), sobre situaciones en las que los actores y actrices se disponen a explorar y ejecutar dicho tipo de escenas sin ninguna clase de orientación o noción previa sobre cómo actuar en tales ocasiones evitando vulnerar su integridad y la del otro. Esto, además, sin ninguna supervisión de un agente externo.

Pareciera ser que, como muchos aspectos laborales en nuestra carrera, dicha noción se adquiere, usualmente, con la experiencia. Sin embargo, esto no resulta conveniente en tanto los actores y actrices, quienes se espera que sean capaces de enfrentarse a la situación planteada sin mayores inconvenientes, corren el riesgo de involucrarse en situaciones que podrían conllevar consecuencias negativas (físicas, mentales y/o emocionales) tanto para sí mismos como para su compañero de escena durante su desenvolvimiento profesional.

En este sentido, la presente investigación busca esclarecer tanto como sea posible la responsabilidad ética que tienen los actores en los espacios de exploración y ejecución de escenas íntimas en favor del cuidado de la integridad (física, emocional y/o mental) de su compañero de escena y de sí mismos. Todo ello en función de contribuir a la orientación del actor y la actriz en tal aspecto de su labor profesional, enriqueciendo sus conocimientos sobre los posibles factores a considerar para su desenvolvimiento profesional.

Buscando alcanzar esta finalidad, dividiremos nuestra investigación en tres capítulos. El primero se centrará en explicar la relevancia del cuerpo del actor y la actriz

en su trabajo actoral como principal herramienta de creación y expresión. Esto resaltando el hecho de que el artista trabaja desde la vulnerabilidad de tal herramienta. Asimismo, se discutirá sobre la importancia de respetar dicha dimensión del ser humano (física) y, en general, su integridad corporal, en la labor profesional del artista escénico. Así, esta sección sentará las bases para comprender las implicancias de la labor actoral del actor y la actriz en el contexto propuesto e iniciará el debate ético, en el que se profundizará posteriormente.

En segundo lugar, en el capítulo siguiente expondremos tres situaciones distintas que tengan como base el contexto propuesto en el tema del trabajo, pero que sean más específicas en cuanto a las características de los agentes involucrados. Cabe señalar que a partir de estas situaciones será que desarrollaremos nuestra discusión reconociendo los nuevos riesgos y posibles formas de abordaje del trabajo actoral que tales situaciones específicas implican en tanto una de las partes se verá en una posición de mayor vulnerabilidad respecto de su compañero.

En tercer lugar, contextualizaremos la situación planteada en el problema señalando en qué etapa del proceso creativo se lleva a cabo los ensayos de un proyecto actoral profesional (generalmente, porque no siempre se hace igual), qué hacen los actores en ellos y qué se espera obtener de esta etapa de trabajo. Todo ello para tener clara la responsabilidad laboral que cargan consigo los agentes del problema, responsabilidad que no es solo para con ellos mismos, sino para con el público (consumidor) frente al cual se presentarán (entregarán su producto). Esta última consideración, cabe resaltar, es uno de los ejes centrales de discusión en esta parte de la investigación.

La integridad corporal en el trabajo del actor y la actriz

Quiénes estamos relacionados con el mundo de las artes escénicas, somos conscientes de la importancia que tiene el cuerpo del actor y la actriz en el proceso creativo de cualquier proyecto actoral. Este instrumento, al igual que la voz para los cantantes, es la principal fuente de expresión de quienes dedican su vida a encarnar diversos personajes en escena.

Nuestros pensamientos, ideas, creencias, emociones, etc. (es decir, nuestro mundo privado), pues, son exteriorizados a través de nuestro cuerpo, convertido en signo sobre el escenario (Seton, 2006). Esto implica la existencia de una conexión entre nuestros mundos interior y exterior, conexión que conocida por Omar Sar, Catedrático de Derecho

constitucional y Teoría del Estado de la Universidad de San Martín de Porres, como “integridad corporal” (2008).

Para Sar, todo ser humano tiene derecho, indistintamente de la profesión que desempeñe, a que se respete su “integridad corporal”, término que, como ya señalamos, rescata las dimensiones emocional, mental y corporal de una persona. Esta afirmación nos conduce a dos conclusiones. En primer lugar, debemos entender que, respetando el cuerpo del otro, estamos respetando también su mente y emociones.

En segundo lugar, este respeto, que podemos traducir como *cuidado* de la integridad corporal del otro, debe ser tomado como una obligación ética más dentro de nuestras exigencias laborales gracias, en principio, a su connotación legal. Esto con aún mayor énfasis en el caso de los actores y actrices que se disponen a explorar y ejecutar escenas íntimas con un compañero de escena que, debido a la misma situación ficticia que debe representar, se encuentra en una posición vulnerable emocional, mental y corporalmente.

Ya que, como mencionamos en líneas anteriores, el artista escénico emplea su integridad corporal en escena con el fin de comunicar, se espera que el cuidado de la misma, empezando por el cuerpo, sea una parte fundamental de la rutina cotidiana del actor y la actriz. Esto, innegablemente, debería reflejarse en su actuar para consigo mismos en la situación planteada. Mas no podemos dejar de lado el hecho de que, en tal contexto, existen dos personas en escena que, mediante sus acciones, influirán la una sobre la otra inevitablemente.

Tomando en cuenta tales consideraciones, es posible afirmar que el cuidado de la integridad corporal del actor y la actriz se encuentra no solo en manos de ellos mismos, sino de su compañero o compañera de trabajo. Estas dos partes son las que, mediante sus acciones, determinarán la experiencia laboral propia y del otro como positiva o negativa. En este sentido, siendo el actuar de cada parte involucrada tan decisivo, debemos señalar que Kant afirma que todos somos capaces de razonar y actuar a partir de estos razonamientos (1986). Tal autonomía, como él llama a dicha capacidad, nos insta a ser dueños de nuestros actos; es decir, actuar desde nuestro propio entendimiento y no desde uno ajeno, y asumir las consecuencias de lo que hacemos.

Bajo este planteamiento, deberíamos preguntarnos: ¿qué tanto podríamos y deberíamos hacer para cuidar nuestra integridad y la del otro en el contexto propuesto?

Para responder esta duda, recordando que la situación implica un contacto físico y sin importar que se trate de la representación de un escenario ficticio, es preciso discutir sobre lo que conocemos como consentimiento o, en este caso, como “consentimiento afirmativo”.

Pero antes, es necesario precisar que obviaremos, como ya dijimos, el aspecto ficticio del encuentro íntimo entre ambos actores ya que el actor y la actriz son quienes, en principio, experimentarán en sus cuerpos la historia que se desea contar. En efecto, tal como señala Oliva, el actor es quien “se convierte en el referente real de la ilusión del drama” (2004, p. 27) y, por ende, no es posible desligar totalmente su experiencia personal de la del personaje. Asimismo, nos enfocaremos en el encuentro de los cuerpos partiendo de la idea de que, al conformar el cuerpo una unidad con las dimensiones mental y emocional de las personas (integridad corporal), lo que ocurra con el cuerpo repercutirá siempre en estas últimas.

Teniendo ello en cuenta, podemos redireccionar nuestra atención hacia el concepto de consentimiento afirmativo, término de una naturaleza “consciente, voluntaria, explícita y positiva”, según el Código de Educación del Estado de California (Pérez, 2017). Estas características evidencian que el consentimiento afirmativo debe ser (y es, al menos actualmente) considerado una de las principales formas de asegurarnos de que no corremos el riesgo de caer en un malentendido que nos lleve a cometer o ser víctimas de una agresión sexual sin haberlo buscado.

Ello supondría, sin lugar a dudas, un perjuicio en la capacidad de decisión (autonomía) del agraviado en tanto el agresor o agresora estaría limitando su capacidad de razonamiento y decisión propios, sometiendo así a la víctima a una posición meramente pasiva frente a la situación en la que se ve inmersa. Para evitar esto, desarrollaremos las reflexiones siguientes de esta sección partiendo desde algunas de las características expuestas del término ya definido: consciente y explícito.

De acuerdo con la primera particularidad del consentimiento (consciente), al explorar y ejecutar escenas íntimas con un compañero o compañera, los actores y actrices deberían ser capaces de consentir las palabras del otro partiendo desde un pensamiento racional. En otras palabras, debería tratarse de un acuerdo entre agentes “con conocimiento de causa” (Pérez, 2017). El consentimiento, entonces, debe ser informado en tanto ambas partes tienen derecho a saber exactamente qué se piensa y no se piensa

hacer al interactuar físicamente en escena para decidir si están de acuerdo o no con ello. Sin embargo, si hablamos de una exploración, ¿es posible limitar el proceso creativo a acciones específicas?

Bertinetto asegura que el artista debe procurar que su arte sea auténtico, pues esta personalidad particular enriquece su trabajo. Ello solo es posible, nos dice, explotando genuinamente la creatividad del mismo (2015). Bajo este razonamiento, que los actores y actrices utilicen su autonomía para proponer a su compañero límites a considerar durante la exploración podría atentar contra la autenticidad que se espera que tenga la escena ensayada (obtenida a partir de la exploración llevada a cabo en los ensayos) y, de la misma manera, contra la libertad creativa del actor y la actriz que lo acompañan.

En otras palabras, cada parte correría el riesgo de perjudicar la autonomía del compañero, esta vez en una dimensión vinculada más directamente con el aspecto laboral: podría limitar su libre accionar en escena, impidiendo que cumpla de manera adecuada su labor como profesional del arte escénico. Esto perjudicaría, en consecuencia, el trabajo escénico en general y el sentido mismo de este arte, que encuentra sus bases en la unión de las distintas y particulares personalidades que conforman el equipo de trabajo del proyecto.

Si bien esta formulación es totalmente válida, existe otro aspecto a considerar: las posibles consecuencias que el hecho de desestabilizar mental y/o emocionalmente al artista podría conllevar para su desenvolvimiento en escena durante las exploraciones. Como hemos ya mencionado, el encuentro físico sin consentimiento entre dos personas da paso a una agresión sexual y, en el caso del trabajo desempeñado por dos artistas escénicos, esto no es distinto. Teniendo claro tal punto, es preciso señalar algunas de las posibles consecuencias mentales y emocionales que puede generar una situación de agresión sexual en la parte agraviada.

De darse dicha situación, la víctima podría sufrir, en primera instancia, de Síndrome de Estrés Posttraumático. Esto quiere decir que su organismo tendría la tendencia de experimentar reiteradamente el trauma sufrido, limitando la capacidad de comunicación de la persona con el mundo externo (Núñez, 2009). Si uno de los artistas se viera afectado de tal forma, no habría posibilidades de garantizar su consciencia del *aquí y ahora* experimentado durante los ensayos y, mucho menos, durante la posterior presentación frente al público.

Dicha conciencia, cabe resaltar, es relevante para la labor actoral en el sentido de que una “representación teatral supone el encuentro con el Otro (el compañero y el público, en este caso) en un espacio y tiempo determinados” (Dubatti en González, 2008, p. 39). Es decir, que desde este estado de conciencia es que se desarrolla la fábula en escena, ya sea durante los ensayos del proyecto o durante las presentaciones públicas del mismo.

A partir de ello, si no es posible garantizar dicho estado, considerado una pieza clave del buen desenvolvimiento interpretativo del artista en escena, tampoco será posible garantizar el buen desarrollo de la historia que se desea contar. Esta limitación, pues, perjudicaría el accionar creativo del actor durante las exploraciones, ya que el artista no estaría en todas sus capacidades de reaccionar en tiempo real a los estímulos propuestos por su compañero de escena o por su entorno en general.

Por otro lado, sufrir una agresión sexual podría también causar secuelas como miedo y/o ansiedad frente a situaciones similares a la relacionada con el trauma, y depresión (Núñez, 2009). En cuanto a lo primero, ello perjudicaría evidentemente el proceso de ensayos de nuestros agentes en tanto uno de ellos (nuestra víctima hipotética) desarrollaría un rechazo emocional hacia elementos como el espacio de ensayo, el compañero de escena, la situación ficticia propuesta, etc. (esto, claro, pensando nuevamente en el caso hipotético de que se dé un caso de agresión sexual durante los ensayos).

Este sentir impediría el desenvolvimiento libre del afectado en las exploraciones, pues el artista se preocuparía más por huir de los elementos que despiertan en él recuerdos y sensaciones indeseadas que por involucrarse en la situación ficticia de la escena. Es más, así se cambie de espacio y de compañero de escena, es probable que aún la situación ficticia a representar evoque en él o ella tal rechazo. Es así como, desde esta perspectiva, no habría vuelta atrás.

Ahora, es evidente también que la depresión podría afectar al artista en el mismo sentido (limitado su libertad expresiva) en tanto esta secuela implica una imposibilidad de reacción frente a cualquier estímulo externo (como si no se tuviera conciencia de la realidad) y la imposibilidad de experimentar placer emocional. Esto no solo afecta a la persona emocionalmente, sino que su estado anímico repercute también en sus dimensiones mental y física (Lowen, 1984). El caso de la depresión, entonces, es muy

similar al del Síndrome de Estrés Postraumático en cuanto a la falta de conciencia del individuo de la realidad que lo rodea. Mas la depresión enfatiza en la incapacidad del cuerpo de reaccionar con normalidad. Su repercusión en él es más grave.

La presencia de los perjuicios mencionados varía, claro, dependiendo del caso. Sin embargo, son posibilidades latentes que se deben tomar en cuenta, puesto que no solo afectarían a los actores fuera de su horario laboral, sino que, como hemos podido observar, atentaría contra su libertad creativa y, en general, expresiva y comunicadora al momento de explorar la escena con su compañero. El artista, pues, no sería capaz de desenvolverse competentemente a nivel profesional.

En este sentido, si no se marcan ciertos límites de exploración que permitan a los actores prever, aunque parcialmente, las acciones del otro, ambos pueden verse sumergidos en una situación violenta que traerá, posiblemente, consecuencias negativas tanto para la integridad corporal del compañero como para el proyecto teatral en su totalidad.

Tomando todo ello en cuenta, y sabiendo que marcar o no límites de exploración durante los ensayos no cambiará el hecho de que existe un riesgo de atentar contra la autonomía del otro de una u otra forma, deberíamos preguntarnos si la opción por la que optaremos valdrá el riesgo que implica. Finalmente, tal como señalan Seton y Trouton, solo los ejercicios que proporcionen mayores beneficios que perjuicios a los intérpretes podrán ser considerados éticamente responsables (2015). En este punto, todo se resumiría en priorizar el cuidado de la integridad corporal, tal como la entiende Sar, del actor y la actriz o la autenticidad de la obra, inscrita en la libertad expresiva y creativa del artista.

En cuanto a la segunda particularidad del consentimiento (explícito), esta hace referencia al hecho de que no hay motivo de confusión al referirnos a un consentimiento afirmativo en tanto “sí es sí” y cualquier otra forma que algunos podrían considerar “de aceptación” frente a una propuesta de intimar a nivel sexual es un “no”. Con ello se consideran los “silencios, resistencias o indecisiones” (Pérez, 2017).

En dicho caso, y al igual que ocurre con el anterior, esta afirmación convencida solo puede darse si existe una comunicación activa entre ambas partes; es decir, si las partes involucradas utilizan su autonomía para compartir sus ideas, inquietudes, sensaciones, etc. y para escuchar las del otro. Esto, como mencionamos con anterioridad,

en busca de llegar a un consenso en el que los dos aseguren estar de acuerdo con la forma en que se trabajará sin perjudicar la autonomía del otro.

Ahora, la inteligencia emocional de los actores y actrices en este punto es clave, pues es necesario que la hayan desarrollado para reconocer, percibir y valorar sus emociones y así poder compartirlas sin mayores dificultades cuando crean conveniente (Buitrón y Navarrete, 2008). Contar con este requisito puede sonar muy sencillo, considerando que hablamos de personas adultas y profesionales; sin embargo, no está de más tener en cuenta que, como es sabido, no todos desarrollamos nuestra inteligencia emocional al mismo tiempo. En este sentido, sería utópico esperar que ambos compañeros de trabajo cuenten con el mismo nivel de manejo de ella.

Por el contrario, se debería asimilar el hecho de que es muy probable que no sea así y trabajar en base a este conocimiento. Esta parece ser una buena alternativa para afrontar una realidad innegable, aunque eso no quita que “dos de las tareas principales de los actores y actrices sea comprometerse con una escucha y sensibilidad activas” (Zarrilli en Macneill, 2014, p. 115). Lo que es lo mismo, parte de la obligación que se le exige a un actor y una actriz al introducirse en el mercado laboral profesional es haber desarrollado convenientemente las habilidades mencionadas para cumplir su trabajo de la mejor manera posible.

Ello implica que un profesional de las artes escénicas debería ser perfectamente capaz de reconocer, percibir y valorar sus propias emociones y las de su compañero de escena durante la exploración y ejecución de escenas íntimas, en este caso, en los ensayos de un proyecto actoral para poder, posteriormente, discutir sobre ellas cuando lo requiera.

Hablar o no sobre lo que experimentaron en algún punto de los ensayos se trata, por ende, de una elección. Así como es una exigencia propia del trabajo actoral el ser capaces de asimilar lo que ocurre consigo mismos y con el otro durante su interacción en los ensayos, en favor de evitar situaciones de riesgo para ambos.

Implicancias y dinámicas al explorar y ejecutar una escena íntima (de contacto físico)

Como hemos mencionado con anterioridad, el contexto propuesto para el análisis de este trabajo involucra un acercamiento íntimo entre dos artistas escénicos profesionales durante los ensayos de un proyecto actoral, ensayos durante los cuales no hay ninguna supervisión externa. Este factor, por sí mismo, ya implica un riesgo para el

desenvolvimiento de los artistas en tanto no cuentan con alguien que pueda servirles de mediador en caso ocurra algún incidente. Partiendo de esta premisa y sabiendo que, dependiendo de cada situación específica, la vulnerabilidad con la que los actores y actrices deben entregarse a su labor profesional puede aumentar o disminuir, exploraremos esta posibilidad dentro del mismo contexto propuesto, pero proponiendo dos casos en los que las características de las parejas de escena variarían.

El primer caso discutido tendrá como agentes a dos personas de distintos sexos, mientras que en el segundo tendrá a un agente con antecedentes de haber sido víctima de abuso sexual. Ambos ejemplos nos permitirán ampliar la discusión hasta ahora plasmada, ya que implican otros potenciales riesgos a considerar distintos a los que, por el momento, hemos prestado atención en el debate. No es, pues, suficiente referirnos a los agentes como “profesionales” para asumir que se encuentran en una relación de poder equilibrada. Esto sería utópico, una fantasía que nuestros dos casos hipotéticos desmentirán.

La próxima discusión se desarrollará, en principio, tomando en cuenta el concepto de poder propuesto por Foucault. Este nos indica que, al hablar de poder, no nos referimos a una posesión, algo que se pueda adquirir, sino a una suerte de fuerza que “circula a través del cuerpo social”, que es propia de él y que configura nuestras acciones en todo momento (en Consejo, 2008). Con ello, Foucault defiende que las relaciones de poder son parte de nuestro día a día y están, por ende, inscritas en la forma en que nos relacionamos con los demás en todo momento, sin que necesariamente seamos conscientes de ello.

En primer lugar, en el caso de una pareja laboral de sexos distintos, existe una relación de poder que beneficia, históricamente, al sexo masculino frente al femenino. Como todos seguramente sabemos, durante muchos años, incluso siglos, se han normalizado una serie de actitudes sexistas (que toman al sexo masculino como superior al femenino) en nuestra vida cotidiana. Esto no solo por parte de las personas de sexo masculino, sino también femenino.

Si bien es cierto, hoy en día hay mucha más información que nos permite ser conscientes de esta relación de poder y las actitudes que, por ambas partes, debemos cambiar para alcanzar la igualdad de ambos géneros en términos de respeto, dignidad, reconocimiento, etc., esta realidad está aún muy interiorizada en nuestra sociedad.

Sería, pues, un error creer que el machismo ha sido erradicado. Por el contrario, muchos aún tenemos actitudes prácticamente automáticas que salen a flote en nuestro día

a día y que derivan del encasillamiento de los géneros masculino y femenino en dos polos totalmente opuestos de la sociedad, a los que se les atribuye características repelentes entre sí (Castañeda, 2019). No es raro, a partir de esto, que dichos comportamientos afloren también en el ámbito laboral.

En el caso del sexo masculino, nos referimos a actitudes como el constante “piropeo” a las compañeras de trabajo, bromeando sobre el cuerpo de la mujer o temas similares, desestimar la opinión de sus compañeras, sugerirles exhibir partes íntimas de su cuerpo en escena, etc., conductas para muchos normales. Por otro lado, en el caso del sexo femenino, hacemos referencia, sobre todo, a la normalización de estas actitudes.

Esta realidad, aún tan latente en la actualidad, nos hace recordar, una vez más, el hecho de que el cuidado de la integridad de los agentes involucrados en el problema depende tanto de ellos mismos como del compañero. En este caso, siendo la mujer la más exhortada a velar por su integridad corporal, mientras que el hombre debería tener como prioridad el cuidado de la integridad corporal de su compañera.

Esto puede sonar un poco radical, mas, como hemos notado, quien se encuentra en una posición de mayor vulnerabilidad al explorar y ejecutar una escena íntima con alguien de un sexo opuesto es la mujer. Es por ello que no es posible posicionarnos, en este caso, de igual manera que en cualquier otro.

Con respecto a ello, debemos considerar también el hecho de que el cuerpo femenino, a lo largo de la historia, ha sido hipersexualizado y violentado incluso a edad temprana. En este sentido, reincidir en los actos ya mencionados sería contribuir a que dicha realidad perdure en el tiempo: una realidad que normaliza la visión de la mujer como una mera fuente de placer sexual, un objeto desechable incapaz de razonar, sentir y actuar. Esto es, sin duda, inaceptable y éticamente incorrecto en un ambiente laboral que, en teoría, debería ser un espacio seguro independientemente del sexo con el que hayas nacido.

A partir de ello, sin embargo, podría ser válido argumentar que no es una obligación de todas las personas ser consciente de dicha realidad o, si quiera, prestarle interés. En otras palabras, cualquiera podría desentenderse de tal situación y no tendría por qué ser juzgado por ello. Mas, cuando se trata de realizar una labor profesional, esto no es del todo cierto. Hortal apoya esta afirmación proponiendo lo que se conoce como “principio de justicia”.

A partir de él, sostiene que cualquier profesional que realice de manera correcta y aceptable su trabajo no puede permitirse ignorar el contexto social en el que se desenvuelve. Por el contrario, debe trabajar a partir de él, de los problemas sociales que ocurren a su alrededor y que, de alguna manera, afectan su profesión, al cumplir con las exigencias y obligaciones que ella le exhorta a llevar a cabo (2002).

En este caso, entonces, el contexto y problemática social imposible de ignorar por ambas partes es el de una sociedad patriarcal que tiende a normalizar actitudes machistas aparentemente inofensivas que vulneran la integridad corporal de las mujeres. Solo partiendo desde este conocimiento es que será posible que las acciones de una u otra parte, pero sobre todo de la parte privilegiada (sexo masculino), sean consideradas éticamente correctas. Solo así se disminuiría el riesgo (preexistente a nivel social) de que la integridad corporal de la mujer se viera violentada.

En segundo lugar, pensemos ahora en la situación hipotética de que uno de nuestros agentes haya sido víctima de una agresión sexual en algún momento antes de involucrarse en el proyecto actoral. Esto es, por supuesto, un factor primordial que se debe priorizar al momento de evaluar cómo se abordará el trabajo de exploración y ejecución de una escena íntima, sobre todo tomando en cuenta las posibles consecuencias que conlleva para la víctima haber sufrido tal situación a nivel físico, mental y emocional (esto explicado con mayor detenimiento en el capítulo anterior).

A pesar de ello, es claro que tal evaluación solo podría llevarse a cabo en tanto la parte afectada esté dispuesta a informar a su compañero sobre la realidad que atraviesa, lo cual, podemos imaginarnos, no es sencillo. En definitiva, pensando en el derecho de libertad de expresión del que cada persona goza, no estaría bien presionar a alguien a contar sucesos que son parte de su vida íntima. Sin embargo, deberíamos preguntarnos si este razonamiento sigue siendo válido incluso sabiendo que la omisión de unos hechos tan significativos en el desarrollo de una persona podría ocasionar perjuicios en el ámbito laboral propuesto. ¿Es obligación de la víctima informar sobre este tipo de sucesos?

En este punto es preciso rescatar, una vez más, los principios de justicia y autonomía propuestos por Hortal y Kant, respectivamente. De acuerdo con lo sostenido por el primero, la víctima, en efecto, tendría la responsabilidad ética de tomar consciencia del contexto en el que se ve involucrada (voluntariamente, cabe resaltar) para actuar a partir de él. Esto es, tomar en consideración tres hechos fundamentales.

Primero, el agente debe actuar considerando el hecho de que es parte de un proyecto actoral que, por definición, se sabe que la pondrá en una situación vulnerable frente a sus compañeros y público. Segundo, debe tomar en cuenta que el trabajo involucra un acercamiento íntimo con el compañero y, por ende, la pone en una situación de incluso mayor vulnerabilidad. Por último, es justo señalar también que el actor y/o actriz debe ser consciente de que se encuentra frente a una relación de poder invisible a los ojos de la otra parte (su compañero de escena). Es decir, en sus manos está que su compañero vea o no limitada su autonomía y su derecho a que se respete el principio de justicia en tanto sus decisiones para desempeñarse profesionalmente de la mejor manera posible podrían ser tomadas desde una parcial ignorancia del contexto en el que se encuentra involucrado.

Es desde la reflexión y razonamiento de estos hechos que el agente debe hacer uso de su autonomía y decidir si sería o no éticamente correcto mantener ignorante a su compañero de escena sobre los actos de los que fue víctima o, al menos, sobre las consideraciones que ambos deberían tener para abordar la exploración sin mayores riesgos, problemas ni atrasos. Es también su obligación ética, en ese sentido, evaluar las posibles consecuencias de cada opción para elegir responsablemente una de ellas. Es decir, pensando en su bienestar propio, en el bienestar del compañero y en el bienestar del proyecto escénico.

En este punto, luego de discutir sobre algunas nuevas consideraciones sobre el desenvolvimiento profesional del actor y la actriz, es preciso exponer ahora posibles líneas de acción frente a las situaciones presentadas. El primer caso, por ejemplo, podría ser abordado iniciando las sesiones de ensayo con algún ejercicio que exponga los límites (quizás inconscientes) de cada parte en cuanto a tocar al otro y dejarse tocar se refiere. Por ejemplo, los actores podrían ponerse uno frente al otro y preguntar, por turnos, al compañero si se le puede tocar una u otra parte de su cuerpo. Ello empezando desde las zonas comunes de los cuerpos femenino y masculino hasta llegar a las zonas particulares de cada uno (zonas íntimas).

Dependiendo de la respuesta, descubriríamos qué tipo de tocamientos (en qué zonas del cuerpo) el interrogado se siente o no cómodo y, dependiendo de las preguntas, sabríamos qué tocamientos está dispuesto a realizar quien pregunta. Por supuesto que esto podría darse gradualmente y habría que dejar en claro que “tocar” en este ejercicio es

simplemente eso, no apretar, golpear, acariciar o cualquier otra acción que podría generar en el compañero incomodidad.

Alguna vez he realizado este tipo de ejercicios y considero que son muy efectivos en tanto no solo te permiten conocer, de una forma poco usual pero necesaria para el trabajo planteado, al compañero, sino también a ti mismo. Es una situación segura pero que a la vez te pone al límite, lo que te permite reaccionar con la mayor sinceridad posible a tus estímulos corporales y mentales. Así, lo que percibas de ti mismo y del otro en cada momento podría ser un material de trabajo esencial.

En cuanto al segundo caso, sería conveniente que ambos compañeros de escena sean capaces de cultivar un ambiente armonioso de trabajo desde el primer encuentro, sin necesidad de conocerse, en el que las dos partes sientan la confianza de compartir al otro sus ideas, sentimientos, impresiones, etc. sin temor a ser juzgados, ridiculizados, invisibilizados, etc., así como de preguntarse entre sí, en todo momento, su percepción con respecto a la forma en que se piensa abordar el trabajo.

Ello podría lograrse a través de ejercicios de confianza, en los que uno de los participantes se permite ser guiado por el otro para realizar una serie de actividades, o a través de pequeñas conversaciones previas a los ensayos con preguntas sobre su día a día que les permita a ambas partes conocerse cada vez un poco más como personas. Esta confianza construida a partir de un esfuerzo conjunto podría eliminar cualquier reparo por parte de la víctima de compartir un hecho tan íntimo como el de haber sido agredido o agredida sexualmente.

Así como estas, pueden existir muchas otras formas de abordar el trabajo escénico sin perjudicar, en ningún momento, la integridad propia ni la ajena. Es más, el artista podría generalizar estas alternativas para considerarlas en cualquier momento de su carrera escénica en el que tenga que compartir el escenario con alguien más.

Justamente por ello es importante que utilice su autonomía para evaluar y decidir qué línea de acción tomará a la hora de trabajar con su compañero de escena, siempre partiendo de la realidad que le plantea su relación con el compañero (que, como hemos visto, no siempre será totalmente equilibrada). En fin, debemos llevar a cabo nuestras responsabilidades éticas a nivel profesional disminuyendo cualquier factor de riesgo que pueda presentársenos como obstáculo.

Los ensayos de un proyecto actoral y su relación con el público

Hasta el momento hemos evaluado las diversas consideraciones que se deberían tomar en cuenta al momento de que el artista se desenvuelva con su compañero de una escena íntima, enfocando nuestra visión en la compleja relación laboral entre ambas partes. Esto ha sido, sin lugar a duda, necesario para comprender muchos aspectos del problema propuesto en esta investigación. A pesar de ello, existe otra cara del trabajo actoral un poco menos relacionada a la relación entre los actores y mucho más a su relación con el público que no hemos tomado aún en consideración. Es en este aspecto en el que ahondaremos en las próximas líneas.

Pero antes de referirnos a él, es importante esclarecer qué obligaciones y exigencias deben cumplir el actor y la actriz como profesionales del medio artístico durante los ensayos de un proyecto actoral. Esto en fin de comprender mejor la responsabilidad laboral básica con la que cargan los agentes del problema. Para ello, debemos hacernos preguntas como ¿en qué parte del proceso creativo se inscriben los ensayos de un montaje?, ¿qué rol cumplen los actores y actrices en esta etapa?, ¿qué se espera obtener de su desenvolvimiento?, etc.

Según Coca Duarte Loveluck, actriz, directora y dramaturga chilena, el proceso de creación de un montaje teatral cuenta con cuatro etapas de trabajo, siendo la cuarta y última la de los ensayos. Esta etapa, a su vez, se subdivide en cuatro etapas más (“la cimentación, los ejercicios de aproximación al método, el montaje de escenas y la de pasadas y ajustes finales”) y, a pesar de ser una de las últimas, es una de las más dinámicas dentro del proceso creativo. En ella, pues, se trabaja desde las propuestas de los actores y actrices en cada momento de una escena para hallar elementos que, posiblemente, se fijarán y configurarán la versión final del montaje teatral (2010).

Estas afirmaciones, que, si bien consideramos de manera casi implícita en las anteriores secciones del trabajo, recién vistas de manera explícita nos permiten reconocer y asumir como una de las obligaciones básicas de los artistas escénicos durante los ensayos el proponer acciones, dinámicas, etc. que ayuden a contar la historia de la que su personaje. Sin sus propuestas, el dinamismo característico de dicha etapa del trabajo escénico se estaría perdiendo.

Por otro lado, Duarte nos permite ubicar la exploración y ejecución de escenas en la tercera sub-etapa mencionada (el montaje de escenas) como parte de un proceso

creativo. En esta sub-etapa lo que se busca es armar el esqueleto o borrador de lo que será el montaje final de una escena y profundizar, a través de las exploraciones de la misma, en los distintos matices y particularizaciones necesarios de fijar para contar la historia deseada. Posteriormente, tras recopilar toda esa nueva información sobre la escena, finalmente se podrían realizar varias pasadas de la escena tal cual se pretende mostrar al público (Duarte, 2010).

En ese sentido, el actor y la actriz, además de verse en la obligación de dar propuestas durante los ensayos, se ven obligados también a registrar y ser capaces de repetir incansablemente, a través de su accionar en escena (que, ya sabemos, involucra tanto sus mentes como sus cuerpos) los hallazgos que han sido fijados a partir de sus previas exploraciones con el compañero. Todo ello en favor de garantizar la construcción de un proyecto escénico de calidad. Pero, ¿por qué es tan importante esta calidad? Al menos una de las razones se relaciona directamente con el hecho de que el proyecto escénico, más allá de sus motivaciones artísticas o culturales, tiene motivaciones financieras. Se trata, finalmente, de un producto que está destinado a ser consumido por el público.

Habiendo aclarado este punto, podemos hacer ya referencia al principio de beneficencia expuesto por Hortal, el cual nos lleva a evaluar todo acto en función del beneficio o perjuicio que este pueda causar en otro (2002). Según este principio, pues, para poder afirmar que el actor y la actriz han realizado bien su labor profesional, esta debe beneficiar tanto a su compañero de escena (y, en general, sus compañeros de montaje) como al público que presenciara la puesta en escena (el consumidor de su producto). Esto es, como vimos en capítulos anteriores, cuidar la integridad física, emocional y mental de su compañero, asegurándose de que su experiencia laboral sea provechosa y se desarrolle sin mayores inconvenientes; mientras que, con respecto al público, se refiere a entregarle un producto artístico bien elaborado de principio a fin, no solo en apariencia.

De igual manera, en cuanto al beneficio de los compañeros de montaje, que no necesariamente se ven involucrados en la escena ensayada por el artista, se trata de realizar su labor profesional, que incluye las obligaciones previamente expuestas, excelentemente. Es posible concluir ello a partir de lo señalado por Teuc sobre la etapa posterior a las exploraciones y ejecuciones de los ensayos, parte en la que se engranan todas las piezas sueltas del montaje teatral (siendo una de ellas, en este caso, la escena

íntima ya estructurada de principio a fin) en un todo que rescata el sentido final de la obra artística (en Duarte, 2010).

Debemos concebir, a partir de esto, el trabajo de nuestros dos agentes como parte de un todo que involucra más actores además de ellos y que, por ende, afecta a más artistas además de a ellos. De la misma forma en que es imposible armar un rompecabezas con una pieza faltante o defectuosa, un montaje teatral no puede ser culminado mientras cada una de sus partes (escenas) no sean estructuradas de tal forma que tengan sentido en sí mismas y en conjunto con el resto de las partes a las cuales se deberá unir. Lo mismo ocurre con el aspecto ético de esta labor, en la que la responsabilidad ética de un profesional recae, inevitablemente, en el resto de los profesionales involucrados en el montaje.

En relación a esto, Hortal sostiene que la ética profesional está basada, en primera instancia, en la obligación que tiene todo profesional de realizar correctamente su labor y todas las exigencias que esta implica (2002). Ya hemos mencionado lo que se espera de la labor del artista escénico durante las exploraciones y ejecuciones de la(s) escena(s) en las que participa. Hemos visto también que cuidar la integridad corporal propia y del otro es fundamental para estos fines. Además, podemos reconocer los beneficios a sus compañeros de trabajo y el público como otra de sus obligaciones como profesional. Hay, entonces, que hay más de un aspecto a considerar al referirnos a la labor de un actor y actriz.

Mis años de carrera como alumna de Teatro me han enseñado que el arte que estudio es un acto comunicativo que se lleva a cabo solo cuando el público recibe el “mensaje” o, en otras palabras, el producto artístico que se piensa presentar. Sin este vínculo entre el público y el acto escénico, sin esta comunicación entre el público y los actores, el teatro no existiría. También en ese sentido, todo lo que oculta detrás el trabajo actoral que se pone en escena, está vinculado también con el público, su receptor último.

Es, quizás, por eso que Pareyson afirma que la moralidad en el arte tiene más que ver con la forma en que el artista elabora su producto artístico que con el producto artístico en sí mismo (en Bertinetto, 2015). En efecto, dicha afirmación nos lleva a la conclusión de que el arte es moralmente cuestionable si el trabajo artístico detrás de él lo es. A partir de ello es que, en un sentido ético, el trabajo de los actores y actrices durante los ensayos de un proyecto actoral es tanto o más importante que durante la puesta en escena del

mismo. De nada vale que el producto final parezca ser impecable y digno de admirar si el proceso no lo es de la misma forma.

Es probable que muchos actores y actrices, claro, se limiten a actuar en función al juicio estético que esperan recibir por parte del público. Este juicio, afirma Kant, toma en cuenta únicamente en los sentimientos de placer o displacer que ocasiona en una persona una obra de arte (en este caso, la puesta en escena), sin considerar ningún posible razonamiento crítico sobre la misma (1992). En otras palabras, los actores y las actrices que priorizan el juicio estético sobre lo que podríamos llamar juicio moral al momento de desempeñarse profesionalmente, le dan una mayor importancia a la experiencia del público que a su propia experiencia y la de sus compañeros de trabajo. Pero ¿es esto correcto?, ¿es posible hallar un equilibrio?

Un aspecto que considerar con respecto a dicha disyuntiva es que, en la situación planteada en el presente trabajo, existen dos partes trabajando en conjunto para sacar adelante un producto artístico. Esto implica, necesariamente, que los involucrados sean conscientes de la existencia del otro, de que el trabajo que están realizando necesita tanto de una parte como de la otra para salir adelante. Esto es, reconocer al otro como pieza clave del trabajo escénico y, por ende, reconocer que la experiencia del compañero es tan importante como la propia.

Corredor defiende la última afirmación al señalar que el territorio corporal personal, definido como el espacio donde confluyen los conocimientos y aprendizajes del individuo, en escena se convierte en un territorio extendido. Esto, siempre y cuando los miembros del trabajo en conjunto se relacionen empáticamente desde el reconocimiento y valoración de las habilidades y aportes exclusivos del compañero (Corredor 2015). Es decir, el artista debe reconocer en su compañero la extensión de sí mismo, de sus capacidades actorales, en tanto construirá junto a él el escenario ficticio de la escena. El trabajo del otro, bajo este planteamiento, debe ser considerado una fuente enriquecedora del trabajo propio y considerado igual de valioso.

A partir de esto, y sobre todo si se trata de una experiencia que involucra el contacto físico entre ambos intérpretes, las decisiones que los artistas tomen deben considerar siempre al otro y priorizar el cuidado de su integridad corporal. No sería razonable, bajo tal perspectiva, que se priorice la experiencia del público sobre la propia

en tanto lo propio del artista (su experiencia, en esta ocasión) no es suyo únicamente, sino que lo comparte con alguien más.

Por otro lado, aunque en relación al mismo tema, resulta justo recordar y tomar en cuenta lo dicho por Hortal sobre la ética profesional y las obligaciones y exigencias que se debían cumplir para poder decir que se actuaba éticamente. Esas tareas por cumplir por parte de un artista escénico no pueden limitarse a considerar, de acuerdo con lo que señala este autor, solo su relación con el público o con su compañero de trabajo. Por el contrario, debe integrar ambas partes de su labor.

Si no fuera así, el artista no estaría llevando a cabo su labor como profesional éticamente. En esta línea, presentar un acto escénico de alta calidad interpretativa (lo que implica cumplir tareas como saber de memoria el texto y marcaciones en el escenario, llegar puntualmente a la hora de la función, etc.) es igual de prioritario que participar responsablemente en el proceso creativo del montaje (asistir puntualmente a los ensayos, cuidar la integridad corporal de los compañeros de trabajo, aportar ideas que enriquezcan el producto final, etc.).

De igual manera, como mencionamos líneas atrás, la labor actoral no puede limitarse a considerar solo el aspecto moral o el estético, sino que debe enlazar ambas partes. De lo contrario, y como en el caso anterior, el actor y la actriz no estarían cumpliendo con lo que les dicta la ética profesional y, en consecuencia, no estarían aptos para desempeñarse laboralmente en el mercado.

Conclusiones

En primer lugar, considerando el hecho de que los actores y actrices trabajan con lo que Sar conoce como "integridad corporal"; es decir, con la unidad de su mundo interior (dimensiones mental y emocional) y su mundo exterior (dimensión física), y que el respeto de esta un derecho fundamental de los seres humanos, es preciso reconocer como una obligación por parte del artista escénico de respetar la integridad corporal de su compañero.

Dicho respeto puede ser traducido como cuidado en tanto el contexto que se ha propuesto analizar involucra el trabajo conjunto de dos agentes que deben representar una escena de contacto físico, contexto en que la vulnerabilidad de esta integridad inherente del ser humano se encuentra mucho más vulnerable que en cualquier ocasión de la vida cotidiana. En efecto, cuidar la integridad física, mental y emocional del compañero de

escena de un proyecto actoral es, para los actores y actrices, una obligación más dentro de sus tareas como un profesional escénico.

Teniendo ello en cuenta, además del principio de autonomía propuesto por Kant y las características señaladas por Pérez como propias del consentimiento sexual (consciente, voluntario, explícito y positivo), es posible afirmar que los actores y actrices deberían utilizar su autonomía en pos del cuidado del compañero y de sí mismos evitando el riesgo de sumirse en un acto de agresión sexual (lo que puede suceder sin la necesidad de que alguna de las partes lo busque).

Ello es posible, sobre todo, en tanto ambas partes se dispongan a compartir con el otro sus pensamientos, sensaciones, exigencias, etc. con respecto a la labor que deben realizar. Sin embargo, hemos visto que este uso de su autonomía podría perjudicar fácilmente la del otro, limitando la libertad creativa de su compañero, impidiendo que se desempeñen de la mejor manera posible como profesionales. Por otro lado, si no se realiza tal intercambio de ideas por priorizar el desempeño creativo de cada quien en las exploraciones, esto podría facilitar que se dé una situación de acoso (porque ambos desconocerían los límites del otro).

Es, pues, necesario considerar el elemento humano como prioridad frente al producto artístico en ese sentido. Como Seton y Trouton señalan, solo pueden considerarse éticas aquellas acciones que, al llevarse a cabo, ofrecen mayores beneficios que posibles perjuicios a las personas. En ese sentido, limitar la creatividad del compañero resulta menos perjudicial que poner su integridad corporal en riesgo (hablamos de "integridad corporal" en este punto debido a que cualquier acto de abuso plasmado en el cuerpo tiene repercusiones a nivel mental y emocional de una persona).

En segundo lugar, dos situaciones incluso más específicas planteadas en el segundo capítulo de esta investigación nos invitan a tomar en cuenta que, dependiendo del contexto, el actor y la actriz pueden encontrarse en una posición de mayor o menor vulnerabilidad en escena. Asimismo, el primer caso evidenció la importancia de priorizar el principio de justicia de Hortal sobre el derecho de elección de una persona natural de prestar o no atención al contexto en el que se desenvuelve. Ya vimos que esto no es una posibilidad ni algo negociable en tanto nos referimos a personas profesionales que tienen una obligación ética que cumplir para con la sociedad que los rodea.

En cuanto al segundo caso, si bien se evaluó nuevamente la opción de priorizar un derecho común de todas las personas (el derecho de la libertad de expresión) sobre la responsabilidad ética del actor y/o la actriz profesional con antecedentes de haber sufrido una agresión sexual de informar al compañero sobre este suceso, también se desestimó con prontitud esta opción (aunque no se la descartó por completo). Negar al compañero tal conocimiento, pues, podría limitar la autonomía defendida por Kant. En otras palabras, mantener ignorante al compañero podría afectar su capacidad de alcanzar su mejor desempeño profesional respetando la ética de las profesiones.

Asimismo, es innegable concluir que, en ambos casos, los artistas tienen la responsabilidad de utilizar la misma autonomía para analizar y elegir la línea de acción ideal para abordar cada situación dependiendo de la relación que sostengan con su compañero. Hay, pues, muchas alternativas que podrían ayudar a hacer de los ensayos un espacio más seguro para ambas partes.

En tercer y último lugar, hay que dejar en claro también que parte de dicha responsabilidad ética del artista escénico es para con el proyecto escénico del que forma parte. Ese que, por definición, no concluye hasta presentarse ante un público. Esta responsabilidad consiste en entregar un producto escénico de calidad y éticamente responsable no solo en apariencia o forma, sino desde el trabajo que hay detrás. El comportamiento del artista con relación al cuidado de la integridad corporal propia y de su compañero, entonces, debe ser adecuado desde los ensayos de un proyecto actoral. Esto no quita, claro, la importancia del aspecto estético del trabajo actoral.

Un artista podría desenvolverse únicamente pensando en el juicio estético de su trabajo por parte del público, mas esto no sería éticamente correcto: un profesional escénico debe considerar igual de prioritarios el juicio estético y el juicio moral del público escena (lo que incluye la evaluación tanto de lo que ocurre en escena como de lo que sucede fuera de ella).

En fin, los intérpretes tienen una obligación tanto consigo mismos como con el compañero en relación al cuidado de la integridad corporal. Este cuidado le exige utilizar su autonomía en pos del bienestar de los involucrados en el proyecto actoral. Sin embargo, debe tomar en cuenta las posibles consecuencias que pueden conllevar el actuar de una forma u otra (como el marcar o no límites al momento de la exploración de la escena) no

solo para sí mismo o para su compañero, sino para el producto artístico final antes de elegir cómo llevar a cabo su labor dentro de la situación planteada.

No es una tarea fácil, mas de eso justamente se trata ser un profesional de las artes escénicas: afrontar retos que nadie más estaría dispuesto a afrontar en su día a día y buscar hacerlo de la mejor forma que le es posible. Además, ahora sabemos que podemos salir airoso si estamos dispuestos a conocer e indagar más sobre las implicancias, exigencias y obligaciones que debemos cumplir como artistas profesionales escénicos.



Referencias bibliográficas

Bertinetto, A. (2015). Moral Concerns about Artistic Activity. *Phantasia*, volume 1.

<https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=355>

Buitrón, S. & Navarrete, P. (2008). El docente en el desarrollo de la inteligencia emocional: reflexiones y estrategias. *Revista Digital de Investigación en Docencia Universitaria*, 14, (1), 1-8. <https://doi.org/10.19083/ridu.4.8>

Castañeda, M. (2019). Introducción. En *El machismo invisible* (24-41). Debolsillo.

<https://play.google.com/books/reader?id=8FyvDwAAQBAJ&hl=es&pg=GBS.PT23>

Consejo, C. & Viesca-Treviño, C. (2008). Ética y relaciones de poder en la formación de médicos residentes e internos: Algunas reflexiones a la luz de Foucault y Bourdieu. *Boletín mexicano de Historia y Filosofía de la medicina*, 11, (1), 16-20.

Corredor, A. (2015). Hic et nunc: el cuerpo en la educación. Una experiencia de teatro en el aula para el aquí y el ahora. *Revista Escuela, memoria y territorio*, 28, 49-56.

Duarte, C. (2010). El proceso de creación teatral. Primeras aproximaciones. *Celcit*, (37-38), 115-125. <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/30/37-38/>

González, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Revista Signa*, 17, 29-56.

Hortal, A. (2002). Ética general de las profesiones. Descléz.

Kant, I. (1992). Analítica de la facultad de juzgar estética. En *Crítica de la facultad de juzgar* (121-137). Monte Avila Editores.

Kant, I. (1986). Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración? *Revista colombiana de psicología*, 7-10.

Lowen, A. (1984). Por qué nos deprimimos. En *La depresión y el cuerpo* (10-31). Alianza Editorial S.A.

Núñez, J. (2009). La evidencia empírica sobre las consecuencias de la agresión sexual y su incorporación al análisis jurídico. *Revista de derecho penal y criminología*, 3, (1), 317-346. <https://n9.cl/vyf10>

Oliva, C. (2004). Del actor y el personaje. En *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. <https://n9.cl/rllu>

Pérez, K. (2017). California define qué es “consentimiento sexual”. *SciElo*, (25). <https://n9.cl/0e9cp>

Sar, O. (2008). Derecho a la integridad personal en el Perú. Aspectos constitutivos y limitaciones. El caso de las personas privadas de libertad. *SciElo*, (19). <https://n9.cl/viyf>

Seton, M. (2006) ‘Post-Dramatic’ Stress: Negotiating vulnerability for performance. *Proceedings of the 2006 Conference of the Australasian Association for Drama, Theatre and Performance Studies*. 1-5. <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/2518>

Seton, M. & Trouton, L. (2015). Student care: Creative and performing arts college students—An emerging arts student mental health care challenge? *Student Caring*, 1-5. <https://n9.cl/uvulq>

Zarrilli, P. (2014). Toward an Intersubjective Ethics of Acting and Actor Training. En Macneill, P., *Ethics and the Arts* (pp. 113-124). The University of Sydney.