

**Disección de tres procesos creativos: en búsqueda de un
estilo artístico que fusione el teatro de lo real y el teatro
físico**

*Dissection of Three Creative Processes: Searching an Artistic
Style that Fuses Biodramatic Theater and Physical Theater*

Vivian Rodríguez Barquero

DOI 10.15517/es.v82i1.52006



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Dissección de tres procesos creativos: en búsqueda de un estilo artístico que fusione el teatro de lo real y el teatro físico

Dissection of Three Creative Processes: Searching an Artistic Style that Fuses Biodramatic Theater and Physical Theater

Vivian Rodríguez Barquero¹
 Universidad de Costa Rica
 San José, Costa Rica

Recibido: 21 febrero de 2022

Aprobado: 31 de marzo de 2022

Sobre un teatro de lo real y la necesidad de hablar del presente

En los últimos 30 años, la escena latinoamericana ha transformado la corriente de un teatro documental o político que trataba problemas sociales pertinentes, expuestos desde la potencia de lo denotativo - a través de la denuncia pública y el uso de datos estadísticos -, en otras corrientes diversas de un teatro igualmente basado en la realidad, el cual ha sido llamado algunas veces teatro documental, teatro autorreferencial, teatro de lo real, teatro autobiográfico o biodrama. Estas nuevas corrientes también se mueven dentro de lo político y son primordialmente connotativas, ya que, como menciona Puente (2018), “habla desde la individualidad, lo personal, lo íntimo y lo particular, con la intención de connotar desde lo poético de lo privado” (p.13).

Esta innovadora forma de “teatro de lo real” aparece en el 2002 en Buenos Aires, Argentina, a razón de una temporada de teatro biográfico llamada “Ciclo Biodrama: sobre la vida de las personas, propuesto por la curadora Vivi Tellas” en el Teatro Sarmiento. Buscaba, a grandes rasgos, contar la historia de alguien en vida. Las investigadoras y críticas

¹ Profesora asociada en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Máster en Ciencias del Movimiento Humano en la Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0002-2476-6313. Correo electrónico: vivian.rodriguez@ucr.ac.cr

argentinas Brownell y Hernández (citado en Puente, 2018) ya nombraban este estilo teatral como un nuevo “teatro documental” o “teatro de lo real”, que implicaba el desarrollo de una praxis artística directamente vinculada al campo político, histórico y social del presente, pero resignificada desde el ámbito de lo íntimo y lo privado. Esta nueva forma de crear poseía una gran diversidad, pues las experiencias que se agrupan bajo este nombre de “teatro de lo real” son siempre muy diferentes entre sí: cada una parte desde su individualidad, pero participa de una tendencia general de trabajar con materiales reales.

Si bien, en las artes escénicas lo autorreferencial es un elemento implícito en muchas búsquedas artísticas - es muy utilizado en la danza y el teatro físico como punto de partida para producir espectáculos a partir de material personal y privado -, la diferencia con esta nueva corriente teatral está en el tratamiento de esos materiales, cómo se les define y, sobre todo, con qué nivel de confrontación se exponen en la escena. Es decir, lo diferente está en el trazo de esa delgada línea entre la estética y la ética. Esto es definido por Puente (2018) por medio del análisis de la obra de Vivi Tellas, la creadora del término “biodrama” y un referente del teatro documental contemporáneo:

Se cruza y se complejiza la relación tan incierta que hay en el Biodrama, entre la ética y la estética, verificándose esa específica y particular condición del *performer*, que enfatiza una política de la presencia, al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos; es más, se busca en los actores, o “en las personas que son actores”, el punto de partida de un trabajo al que se supedita el material dramático (Puente, 2018, p. 172).

Así, esta manera de creación escénica define la poética de la propuesta, a tal punto, que vuelve el resultado escénico en algo irrepetible o imposible de doblar por otro elenco, ya que los intérpretes son quienes les dan la impronta y conforman la trama y la estética a través de sus cuerpos, sus historias y su forma de moverse y contar en el escenario. Los espectáculos creados a partir de esta praxis artística son únicos e irrepetibles sin el material humano que los conforma, lo cual hace reflexionar sobre un nuevo paradigma en el arte escénico que tiene la necesidad de crearse y hablar en presente.

En Costa Rica, podríamos citar algunas experiencias tendentes a un teatro de lo real o biodramático, tales como: *El Nica* (2002) de Cesar Meléndez, *Clavo D'Olor* (2012) de Ofir León, *Manifiesto para mientras llega el barco* (2016) de Tatiana Sobrado, *Memoria de Pichón* (2018) y *Autopsia de una sirena* (2020) de Andy Gamboa. Estos son algunos ejemplos de

espectáculos que apuestan por esa impronta real o personal, donde sus creadores construyen una mirada de su propia realidad, la exponen al espectador a través de la ficción e involucran su historia personal para nombrar temas importantes. Esto puede apreciarse gracias a que el trabajo físico-creativo de un montaje de teatro “documental”, “biodramático” o “teatro de lo real” (como se quiera nombrar) apuesta por un estudio minucioso de esa cotidianidad, con el fin de encontrar las estructuras dramáticas-ficcionales-poéticas y deconstruir esa realidad en movimiento o acción dramática. Es así como los registros de actuación, de acercamiento a la construcción del personaje, de sensibilización y comunicación con el otro (trabajo sobre los impulsos, los ritmos, la comunicación y la verdad) son particularmente naturales, con una impronta personal que habla desde lo urgente y vital.

Tres creaciones diversas en búsqueda de un estética particular

Consuela y el agujero, En Juliana, Susurros de un Bolero

En esta ocasión se partirá de tres procesos creativos que son parte de la búsqueda artística del grupo La Enriqueta, cuyas exploraciones escénicas se componen de dos estilos teatrales: el teatro biodramático y el teatro físico. La reflexión, entonces, pretende observar cómo cada una de estas investigaciones escénicas formaron parte en el proceso de creación de un estilo particular de teatro físico-biodramático, con una manera de narrar, una poética del movimiento y, sobre todo, una fascinación por hablar de lo privado.

Para contextualizar la propuesta, se tomará como base la definición de teatro biodramático dada por la creadora del término, Vivi Tellas, quien dice que este “[s]e trata de cómo los hechos de la vida de cada persona, hechos individuales, singulares, privados, construyen la historia” (Puente, 2018, p. 173). Además, comprende otros estímulos para la creación de materiales reales y es llevado a escena con tratamientos escénicos tan particulares como el artista que los dirige. Así, en el presente trabajo se parte de este concepto porque respeta la libertad creativa de cada praxis.

Como definición del teatro físico, se usará la brindada por Quadri (2017), quien menciona que “[e]l teatro físico es la expresión producto de la exploración escénica y dramaturgica a través del cuerpo y el movimiento del intérprete” (p. 92). Ahora bien, este es un concepto amplio cuyas praxis artísticas son también muy diversas y dependen de la estética de cada exploración o de la línea de investigación de movimiento de la persona creadora. Por lo tanto, es necesario aclarar que los resultados escénicos acá descritos guardan dos

condiciones fundamentales para decirse que han sido creados a través de ambos estilos: en primer lugar, parten de material biográfico y, en segundo lugar, fueron escritos a partir de la exploración a través del cuerpo.

Consuela y el agujero

La exposición personal a través de lo ficcional

La búsqueda artística de La Enriqueta se inicia en el 2011 por una necesidad de interpretar textos dramáticos y, sobre todo, una poética propia, con el fin de crear un lenguaje escénico particular. Es así como en el 2010, con la intención de crear un monólogo a partir de un diario personal, producto de un proceso de psicoanálisis, se emprende una investigación sobre materiales muy personales y sensibles. Después de un año de terapia psicoanalítica y estudio de su teoría, se empieza a escribir un texto dramático a partir de un diario que recopilaba eventos cruciales, los cuales sucedieron en una familia y quedaron impresos en la historia personal.

Imagen 1. Espectáculo *Consuela y el agujero* (2011). Intérprete Vivian Rodríguez



Fuente: Ronny López (2011).

Consuela y el agujero habla sobre de Consuela González Barrantes, una mujer de 36 años que desaparece en su cocina, cuya historia es narrada por quienes la conocieron a partir de lo que piensan de ella. Si bien es cierto el texto dramático narraba la historia de un personaje ficticio, también referenciaba directamente la familia de la intérprete-creadora y, a la vez, pretendía hablar del peso de la mirada de la familia en las historias personales.

Su creación se inició con la exploración del movimiento a partir del primer boceto dramático, compuesto solo por diferentes descripciones de situaciones, donde se pretendía buscar la poesía de la cotidianidad a través de la deconstrucción de una acción cotidiana, de manera que la imagen escénica introdujera otros significantes. Durante la creación de materiales, se buscaba constantemente confrontar el texto con la partitura escénica, lo cual condujo a una historia contada por una abuela, una madre, un padre y una noticia que hablaba de la protagonista. La aparición de esos personajes en la escena marcó la pauta para reescribir el texto dramático desde un estilo surrealista. En la exploración de los materiales biodramáticos, siempre viene implícito el descubrimiento de una estética pues, como dice Vivi Tellas en sus talleres, cada persona tiene un estilo y la labor es encontrar ese grado de ficción para teatralizarlo. Esa estética que arrojan los materiales al ser probados y estudiados en la escena será clave en el resultado final.

Una vez que se reescribió el texto dramático, se llevó nuevamente a la escena, para la investigación de estos nuevos personajes (Imagen 1). En medio de ese proceso, se reescribió muchas veces más, tanto el movimiento escénico como el texto dramático, lo que propició el cruce de lenguajes. Al tratarse de un monólogo que estuvo en repertorio 10 años, se tuvo la posibilidad de darle la impronta. Fue un espectáculo que pretendía contar, a través del personaje ficticio de Consuela, una historia real. Esta primera experiencia mostró la posibilidad de trabajar materiales dramáticos que connotaran directamente a las personas intérpretes y que, por lo tanto, guiaran de manera fluida el trabajo en la actuación y la estética de los espectáculos. Este monólogo permitió, además, trabajar indefinidamente varias versiones en cada temporada, ya que es en la representación frente al público donde sucede la historia realmente contada.

En Juliana

La creación escénica a partir del cuerpo-los espacios-la memoria-los objetos personales-los recuerdos

En Juliana fue estrenada por La Enriqueta en el 2012 con un texto dramaturgico escrito a partir de improvisaciones junto al bailarín de danza contemporánea Cristian Ureña, en un proceso creativo que partió de la siguiente idea o premisa: ¿cómo sería la última cena de una pareja que se separa si, mientras esta sucede, transitan los lugares y objetos cotidianos, testigos de su relación y, ahora, de su separación? En esta ocasión, se pretendía narrar la historia de los desencuentros de ambos intérpretes, así que se inició una recopilación de materiales para la creación: objetos, muebles y lugares testigos de situaciones de desencuentro en pareja y vividas por cada uno de los intérpretes.

Como resultado de esta exploración de la memoria, se encontraron tres lugares de acción: una cocina-comedor, una cama y una sala. Se realizó un recuento de los objetos y muebles de esos rincones y los apartamentos en los que sucedieron los desencuentros para utilizarlos como escenografía o utilería. Después, se improvisaron secuencias físicas en los lugares reales con los objetos personales recolectados para reconstruir los recuerdos. Aquí cada intérprete recreaba con la ayuda del otro lo sucedido.

En medio de la búsqueda de la teatralidad de un suceso real, se descubrió que el cuerpo del intérprete reacciona fácilmente y de manera orgánica en la ficción, gracias a la memoria contenida en esos espacios, testigos de sus propias imposibilidades, al confrontar a cada uno con sus recuerdos, su memoria y las ausencias impresas ahí (cada uno pudo constatar cómo en algunos objetos todavía se sentía una carga emocional). Los resultados de esas improvisaciones lanzaron materiales escénicos potentes y orgánicos, donde el registro de la actuación se ubicaba de manera natural y el material guardaba una poética de lo cotidiano, elementos que fueron la base de la primera versión del texto dramaturgico.

En este punto, se pudo corroborar que crear materiales escénicos a partir de una necesidad vital contenida en el cuerpo y en la historia personal revaloriza el material. Wilson Pico, bailarín ecuatoriano y un referente en el teatro físico latinoamericano, en una entrevista realizada por Satizabal (2015), expone lo anterior de la siguiente manera: “es fundamental descubrir que si uno toca los materiales personales y los relaciona con los materiales colectivos (artísticos o escénicos), se logra un resultado más acabado, más equilibrado (Satizabal, 2015, p. 5). Equilibrado y calibrado se podría agregar, porque el cuerpo no miente.

Es acá donde se puede hacer una pausa para analizar el punto en común del trabajo de la actuación, tanto en el teatro físico como el teatro de lo real o biodramático, ya que ambos parten de la verdad contenida en el cuerpo en relación con materiales personales y a través del uso de lo intuitivo, como reacciones a recuerdos, emociones y sentimientos. Esto genera, por lo tanto, propuestas de interpretación escénica urgentes y orgánicas para el intérprete. Ese acabado del que habla Pico es también resultado de la forma en la que se utilizan esos estímulos o disparadores personales en la creación escénica al partir del problema creativo de cómo movilizar al cuerpo en un espacio ficticio y verdadero a la vez para dejar que la poética aparezca.

En el caso de *En Juliana*, la respuesta sensible del cuerpo a esos objetos, lugares y materiales personales dio como resultado escenas y secuencias físicas. Estas no solo connotaban a los intérpretes directamente, sino que permitieron crear una poética particular de lo privado que movilizó al público presente, ya que se entra en ese campo del que habla Álvaro Restrepo (bailarín colombiano) “donde el artista entiende a la vida misma como la última y verdadera obra de arte” (citado por Muñoz, 1994, p.119). Es decir, ahí es donde se logra poetizar la memoria o teatralizar lo real (Imagen 2).

Imagen 2. Espectáculo *En Juliana* (2012). Intérpretes Cristian Ureña y Vivian Rodríguez



Fuente: Ronny López (2012).

Las prácticas artísticas del teatro biodramático buscan poetizar la memoria o teatralizar la realidad, cada una con su proceso creativo particular y con una construcción paulatina, ya que son los materiales reales los que marcan la pauta en la creación, esta mirada de la realidad. En este punto de la búsqueda artística de La Enriqueta, todavía se mantenía solo una fascinación por el trabajo interpretativo de este tipo de materiales reales y las posibilidades de exploración creativa a través de situaciones y personajes ficticios. Sin embargo, ya se vislumbraba una metodología que pretendía cruzar los lenguajes escénicos para hacerlos reaccionar: la escritura dramática en confrontación con la dramaturgia escénica, la música, el espacio escénico, la luz y la actuación.

Así fue como se reescribió el texto dramaturgico las veces que fueron necesarias, a partir de las escenas improvisadas que poseían potencial ficcional. De esta práctica surgieron temas vitales que luego fueron escenas, tales como el miedo a comer sin compañía, la lluvia y el encierro, el aburrimiento de lo rutinario en un mismo espacio. Todo lo anterior dio como resultado un texto final que hablaba de las carencias de cada uno de los personajes y su imposibilidad de dar al otro.

Susurros de un bolero

Abordajes biodramáticos a un texto dramaturgico creado a partir del cuerpo

El último espectáculo estrenado y coproducido por La Enriqueta, a partir de la iniciativa de las artistas Iserr Torijano y Lilliana Valle, fue *Susurros de un bolero* (enero del 2022). En un inicio, este solo pretendía fusionar teatro, danza aérea y baile popular. Consiste en un solo que narra en primera persona la historia familiar de la intérprete co-creadora Iserr Torijano. Dicha familia se caracteriza por tener una historia atravesada por el baile popular y al arte.

El proceso creativo surge de la necesidad de la intérprete de crear un espectáculo que utilizara sus conocimientos escénicos en los diferentes campos artísticos como el teatro, la danza aérea, la danza contemporánea y el baile popular. Así, se inició con una indagación sobre los temas de interés de la artista que se estarían desarrollando en el espectáculo. En medio de este primer acercamiento es que surgió el tema del legado familiar. A partir de acá, se propone iniciar la búsqueda escénica mediante el uso de un protocolo

de investigación biodramática, el cual plantea crear materiales escénicos con base en una fotografía personal. La aplicación de esta herramienta se dio gracias a un proceso de acompañamiento creativo recibido de la creadora del biodrama Vivi Tellas en el 2020.

De los materiales generados por este protocolo, se desprendieron pequeños textos que hablaban de la transmisión de los dones familiares a través de su abuelo, su abuela, su madre y su padre. Se realizaron ensayos abiertos para probar un primer boceto que mezclaba textos y secuencias físicas y, con la retroalimentación del público, se fue descubriendo qué historia se estaba contando realmente. Por ejemplo, se hablaba de la pasión por bailar, de lo importante que es la expresión de esa pasión y de cómo cada recuerdo impreso en la memoria constituye a esa persona, pero, sobre todo, se hablaba de la potencia de la música popular, el baile y los recuerdos colectivos en los salones de antaño que definieron la búsqueda artística de la intérprete, que también connotan un imaginario en común. A partir de estas conclusiones, se tenía la posibilidad de exponer, a través de esa historia particular y privada, un tema social inminente: la desaparición de esos salones de baile popular y la consecuente desaparición de un imaginario colectivo.

Para la resolución de la escena, se utilizaron abordajes diversos del teatro documental y biodramático, tales como el *Ready Made*, la recreación de recuerdos, la denominación, el uso de objetos históricos, entre otros. Estos métodos tuvieron un papel fundamental en la búsqueda de la interpretación de las secuencias físicas en la tela, la actuación y en la forma de decir el texto. Al ser la primera experiencia para la intérprete con este tipo de abordajes, se realizó un acompañamiento para canalizar los materiales sensibles que, si eran utilizados correctamente, potenciarían el espectáculo y lanzarían claves para la puesta en escena. La confianza por parte de la intérprete permitió un desdoblamiento donde pudo transitar sus ausencias y presencias contenidas en su historia, desde la ficción, así como modular la actuación de manera intuitiva.

Wilson Pico dice que, para crear una danza auténtica, utiliza 95 % de pura intuición: primero, con una mirada hacia afuera y hacia los cuerpos alrededor, para así usar su presente (en Satizabal, 2015). Ese “usar su presente” fue crucial en este trabajo, ya que permitió utilizar todo lo que le acontecía a la intérprete cuando reaccionaba a los materiales escénicos encontrados a través de la intuición, con lo que se provocaba que los materiales investigados reaccionaran en la escena y revelaran su fuerza narrativa y su teatralidad.

En este proyecto se decidió llevar hasta las últimas consecuencias esta línea divisoria entre la realidad y la ficción, por lo que el resultado escénico se representó en un restaurante donde se pudiera recrear un salón de baile e introducir al público en esa dinámica (Imagen 3). De esta manera, lo teatral aparecería frente a sus ojos antes de que el espectáculo iniciara. De este modo, el formato del espectáculo se transformó en un *performance*, ya que se pretendía que las personas asistentes fueran parte de esa historia, de la estética de esos salones y que, al final, descubrieran por sí mismas todo lo que el baile popular, sus salones, sus dinámicas y el bailar con el otro en este sitio significaba en su imaginario colectivo y privado, que tiene que ver con el ser costarricense.

Imagen 3. Espectáculo *Susurros de un bolero* (2022). Intérprete Iserr Torijano



Fuente: Sofía Paniagua (2022).

¿Cómo construir una mirada poética de lo real?

En retrospectiva, cada uno de los procesos expuestos muestran cómo, en una búsqueda artística, cada proyecto creativo posee la capacidad de resignificar el siguiente y el anterior. El crecimiento nunca es progresivo, sino que tiene su propio orden y este depende de la sinergia que se da entre la necesidad del artista de hablar de algo y lo que le revelan los materiales escénicos: al final siempre se termina hablando del verdadero tema.

El trabajo intuitivo que demanda la indagación de la realidad, la creación dramaturgica y la escritura escénica, llevadas todas de la mano (herramientas que ya grupos como Teatro La Candelaria o Malayerba, entre otros, utilizaron décadas atrás), se manifiesta en esta reflexión a través de revelaciones en una especie de viaje psicomágico donde se aprende a observar lo que sucede en el momento cuando se mezcla la realidad personal y el arte. Entonces, se aprende a mirarse desde afuera y a vivir en el vértigo; en ninguno de los tres casos se sabía dónde se quería llegar realmente, cómo se llegaría al objetivo y, mucho menos, se sabía con qué procedimientos se lograría.

En todo proceso de investigación, este caos es necesario y se encarga de develar el orden que tiene oculto, pues hace que la puesta en escena, el desarrollo de la dirección y la interpretación se impregnen de la contundencia que trabaja con lo real y el presente en la maquinaria escénica, ficcional o teatral. Ese caos viene, además, de un constante reacomodo y resignificación de los materiales, tanto reales como escénicos, para buscar qué narran, cuál es la historia detrás, qué papel tienen en la historia y por qué aparecieron en ese justo momento. Todo esto permite que la poética aparezca en la escena. Ensayo tras ensayo, se coloca cada hallazgo al lado del otro y se les cambia el orden, se dibuja y desdibuja mapas para que aparezca el teatro.

Toda esta búsqueda de lo ficcional provoca un cambio en la mirada del creador que se afina en cada proceso. Durán (2017) dice que el biodrama audiovisual pone acento en que la realidad no es transparente, sino el producto de una construcción, de una mirada que la constituye. Lo interesante es esa mirada de la realidad, que la construye y deconstruye en el momento en que la teatraliza. En esa construcción, la persona creadora encuentra ficción-teatro en cada esquina de la vida, la cual le permite interpretarse a sí misma desde cualquier punto de vista, al tiempo que se ríe de sí, observa las lágrimas de su drama o se aleja de su historia, a tal punto que puede interpretarla con una sana subjetividad.

Cada uno de estos procesos escénicos fue una continua constatación: de los elementos técnicos de precisión necesarios en las secuencias físicas, en función de reconstruir y luego deconstruir un suceso real; de una metodología de interpretación que variaba según cada intérprete y el material personal al cual se enfrentaba; de que la dramaturgia está en función de lo que sucede en escena; y de que la ficción encontrada en las propias realidades personales define los estilos de actuación y los diversos registros en la interpretación del movimiento, porque estos vienen impregnados de una poética, la cual es parte de esa

mirada que se construye de la realidad. “Porque lo potente de este nuevo teatro de lo real no es sólo revalorizar la experiencia humana, como dice Vivi Tellas sino también reflexionar sobre lo ficcional de la realidad” (Puente, 2017, p. 14).

Si bien es cierto, *Consuela y el agujero*, *En Juliana* y *Susurros de un bolero* poseen diferentes niveles de exposición de la vida de sus intérpretes, su memoria, sus imposibilidades, sus anhelos, sus amores o su familia, en todos ellos se requiere de la persona intérprete un compromiso para enfrentar su propia historia en la escena, ya que la experiencia de la actuación se ubica en ese límite difuso entre la ficción y la realidad y cada función le da la posibilidad de deconstruirse a sí misma ahora en lo ficcional. Cornago (2005), en su análisis de la temporada del Teatro Sarmiento, habla de la diversidad de poéticas personales, el planteamiento inicial o abordaje de cada montaje:

La diversidad de poéticas garantizó la diferencia en los caminos adoptados, lo que no impide extraer algunas reflexiones comunes. Lo primero que debemos constatar es, por tanto, la variedad de maneras de confrontar el teatro con la realidad, la escena con la vida o el personaje con la persona, las distintas posibilidades para citar la realidad desde la escena, para abrir el espacio a eso que llamamos vida (Cornago, 2005, p. 7).

El resultado artístico final de un espectáculo de este estilo siempre será concebido, de parte de sus creadores, como un producto inacabado, debido a la riqueza de significantes que se desprenden en cada representación. Esto se da porque función a función el acto de recreación es todavía más potente en el teatro tradicional, pues la persona intérprete encuentra en esa confrontación de su historia personal con el público una posibilidad de construir la verdadera historia que quiere contar de sí misma, su mirada particular de su realidad y su presente.

Gracias a esta mirada teatral de la realidad, que cuenta lo que acontece en el aquí y ahora, es que se puede decir que se da el teatro documental, basado en hechos reales que sucedieron y suceden y que ahora son teatralizados para despertar una mirada crítica y reflexiva en el público de su propia cotidianidad. Cornago (2005) lo resume así: ¿ficción o realidad? Una pregunta que el público se llevará a su casa para ser digerida mientras descubre la ficción de su propia realidad.

Referencias

- Cornago, O. (2005). Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review*, 39(1), 5-28. DOI: 10.1353/ltr.2005.0010
- Durán, L. (2017). Las nuevas formas del Biodrama en el documental latinoamericano. *Arkadin*, 6, 116-124.
- Muñoz, V. (1994). El artista como obra de arte Alvaro Restrepo. Recuperado de https://www.academia.edu/7813286/EL_ARTISTA_COMO_OBRA_DE_ARTE_ALVARO_RESTREPO
- Puente, M. (2018). Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos. *Telonde-fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(28), 172-175. DOI: 10.34096/tdf.n28.5487
- Quadri, D. (2017). Il paesaggio sonoro del teatro fisico. *MÉTIS: História & Cultura*, 16(32), 91-97. DOI: 10.18226/22362762.v16.n.32.05
- Satizabal, E. (2015). Danzar en tiempos de alevosía: Entrevista con el maestro Wilson Pico. *Revista Conjunto*. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/126/carloseduardo.htm>