



## Metodologías de creación: Colectividad e intersubjetividad “6...9 ou vice versa”

Milena Picado Rossi  
Universidad de Costa Rica, Costa Rica  
[milena.picado@ucr.ac.cr](mailto:milena.picado@ucr.ac.cr)  
<https://orcid.org/0000-0002-4205-3501>

Recepción: 9 de octubre de 2020

Aprobación: 21 de enero de 2021

**Resumen:** En el presente artículo se pretende examinar los tres ejes principales del proceso de creación de la pieza “6...9 ou vice versa”, en la cual se aplicaron dos metodologías de creación colectiva: los ciclos RSVP, desarrollados por Lawrence y Anna Halprin, y la noción de *Transformative mise en scène* en el trabajo de Robert Lepage; ambas metodologías van a ser examinadas en diálogo con la propuesta de Roberto Alvim llamada *Dramáticas do Transumano*, desde una perspectiva de género, específicamente, la exploración a partir de la *écriture féminine* elaborada por Hélène Cixous en “La risa de Medusa”. Se propone un breve recorrido descriptivo de las metodologías de creación seleccionadas, así como de las principales características postuladas por Alvim y una reflexión sobre el concepto de Cixous, con el fin de poder generar un análisis sobre la articulación y la convergencia de estos procedimientos y propuestas.

**Palabras Clave:** Artes escénicas; creación colectiva; actor; teatro contemporáneo; lenguaje; cuerpo; género.

## Creation methodologies: collectivity and intersubjectivity “6...9 ou vice versa”



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

*Dossier Teatro: investigación y docencia*



**Abstract:** This article examines the three main axes of the creation process of the piece "6...9 ou vice versa", in which two collective creation methodologies were applied: the RSVP cycles, developed by Lawrence and Anna Halprin, and the notion of *Transformative mise en scène* in Robert Lepage. Both methodologies will be examined in relation to Roberto Alvim's proposal called *Dramáticas do Transumano* from a gender perspective; specifically, the exploration from the *écriture féminine* elaborated by Hélène Cixous in "The Laugh of the Medusa". A brief descriptive tour of the selected creation methodologies, as well as the main characteristics postulated by Alvim and a reflection on the concept of Cixous is proposed, in order to generate an analysis on the articulation and convergence of these procedures and proposals.

**Keywords:** Performance; devising theatre; actor; contemporary theatre; language; body; gender.

### Introducción

El presente artículo es una reflexión analítica sobre el proceso de creación y articulación teórico-práctica de los principales componentes creativos de la pieza "6...9 ou vice versa" que fue creada en Bruselas, Bélgica y en Niza, Francia, en los años 2011 y 2012, por una actriz, por una *clown*/actriz y una bailarina: Milena Picado Rossi (Costa Rica), Roberta Casanova (Brasil) y Dulce Trejo (México), respectivamente.

Se trabajó con la metodología de creación colectiva a través de dos propuestas en las que predomina un carácter cíclico y transformador. Se trata de los ciclos RSVP desarrollados por Anna y Lawrence Halprin (Halprin, 1969) y del trabajo de Robert Lepage, con relación a su propia adaptación de los ciclos Répère y la noción de "*transformative mise en scène* (Dundjerovic (2007)). La libertad creadora que se asumió estaba sostenida por una estructura ordenada que propicia esta elección metodológica que nos permitió transitar en el terreno *transumano* propuesto por Alvim (R. Alvim, comunicación personal, 22 de octubre de 2011) como principal estímulo de innovación y guía procedimental. Por último, se ubicó al cuerpo como



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr/) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

*Dossier Teatro: investigación y docencia*



principal punto de partida para instaurar un diálogo con el grito/manifiesto de Cixous (2010); el cuerpo como: espacio de escritura y de creación, huella mnémica, lugar de la enunciación, territorio para la denuncia y la intervención, el cuerpo con relación al otro.

Cabría preguntarse: ¿Cuál cuerpo? Se podría responder: uno, todos. En este caso partimos del propio: mujeres, latinoamericanas, creadoras, extranjeras, jóvenes; ya que se trató del proceso de una creación colectiva realizado por tres mujeres en un contexto espacio-temporal particular.

### **Creación Colectiva y aplicación metodológica**

#### **La creación colectiva**

La expresión “creación colectiva” nos remite a una práctica milenaria, a las manifestaciones más lejanas del arte escénico, ceremonias tribales y ancestrales que hoy reconocemos como los orígenes del teatro. Sin embargo, lo que comúnmente denominamos hoy en día como “creación colectiva” es una reformulación de las formas y mecanismos de creación que surge en momentos de cambios paradigmáticos. Para Filewod (2015), el término “creación colectiva” designa una práctica teatral de ascendencia muy antigua que marca un punto de inflexión en la evolución del teatro occidental en las décadas de 1960 y 1970 aproximadamente. También se refiere al término como un método de trabajo teatral contemporáneo basado en la colaboración que continúa desarrollándose hoy en día.

Cabe mencionar algunos referentes importantes de la emergencia de esta práctica teatral de creación colectiva, por ejemplo, en América Latina, se puede ubicar: el Teatro La Candelaria, Colombia (1966) dirigido por Santiago García, el Teatro Experimental de Cali (1955) dirigido por Enrique Buenaventura, el grupo de teatro Escambray, Cuba (1968) y la obra de Augusto Boal, fundador del Teatro del



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

4

Oprimido (1960) en Brasil. Otros referentes importantes, esta vez ubicados en los Estados Unidos, son: el grupo Living Theatre, Nueva York, fundado por Julian Beck y Judith Malina en 1947 y el Open Theatre de Nueva York (1963-1973) dirigido por Joseph Chaikin. Por último, en Francia, Europa, podemos mencionar el caso del Théâtre du Soleil dirigido por Arianne Mnouchkine y fundado en 1964. La creación colectiva, antes de consagrarse como método de trabajo, es un diálogo constante entre creador y sociedad, ya que está fuertemente ligado a un compromiso político orientado a convocar la transformación social. Es un fenómeno artístico, histórico, social y político que marca una reformulación jerárquica, estética y metodológica y que, por lo tanto, genera renovaciones tanto estructurales como temáticas. Pavis (1998) define la creación colectiva como:

Un espectáculo que no está firmado por una sola persona (dramaturgo o director de escena), sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que interviene en la actividad teatral. A menudo, el texto ha sido establecido después de improvisaciones en los ensayos, con las modificaciones que propone cada participante (p. 100).

Una de estas renovaciones, y quizás la que más pertinencia tiene para este análisis, la señala Dundjerovic (2007), cuando se refiere al papel del actor como actor/autor, ya que pasa a tener un espacio mucho más abierto para realizar o concretar sus propuestas.

## **Las metodologías de creación colectiva seleccionadas**

### **Los Ciclos RSVP de Lawrence Halprin y Anna Halprin.**

La dinámica de creación llamada “Ciclos RSVP” es un método utilizado en los procesos de colaboración creativa. Fue desarrollada por Lawrence Halprin, arquitecto paisajista y diseñador, y Anna Halprin, pionera de la danza posmoderna, reconocida por su ruptura radical con la danza moderna y su compromiso con un



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

5

enfoque experimental. Worth y Poynor (2004) la describen como “una estructura que ayuda a la comunicación en la colaboración artística” (p.31, traducción propia). El trabajo dentro de los ciclos RSVP es un proceso abierto que no se centra en el resultado, sino en la interpretación y la interacción humana en un proceso creativo. Lawrence Halprin (1969) explica que el nombre es un anagrama que significa:

R por *Ressources* (recursos): se trata de los recursos humanos, materiales y sensitivos disponibles para informar y enriquecer el proceso creativo.

S por *Scores* (partitura): aquí se nombra el proceso que conduce a la actuación, a la participación, a los eventos y a las actividades que determinan, generan y apoyan un proyecto visiblemente.

V por *Valuaction* (neologismo): se trata del análisis de los resultados de acción, así como de la toma de decisiones.

P por *Performance*: como resultado de la partitura y como forma del proceso. Esto incluye el producto y su evolución con el tiempo.

Esta estructura cíclica puede provocar descubrimientos mutantes, capaces de una coexistencia creadora entre lo que se conoce como “principio” y como “fin”. Todos estos componentes que se acaban de definir forman parte necesariamente del ciclo creativo. Sin embargo, es posible suprimir o duplicar algunas etapas del ciclo durante ciertos momentos, redefiniendo así la propia estructura de la obra y considerando las múltiples posibilidades inherentes del acto creador. Se trata de una capacidad para ir en todas las direcciones y cambiar cuando se considere necesario, así como redefinir las etapas de acuerdo a los hallazgos encontrados. Cada etapa contiene micro-ciclos que incluyen todos los demás, por lo que estas cuatro partes están interrelacionadas entre sí (Halprin, 2009).

Esta característica multidireccional y multidimensional del trabajo con los ciclos RSVP, permite el fortalecimiento del acto creativo y el desprendimiento de una forma lineal de construcción escénica, invitando al creador a entrar en el dominio de lo desconocido a través de la inmersión en un dinamismo completo como eje central del proceso.

Anna Halprin construye mucho con el poder de la improvisación, pero también



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

6

reconoce la necesidad de una estructura para jugar en ella. Ésta debería ser lo suficientemente flexible como para contener cualquier tipo de impulso inconsciente (y/o fuerzas emocionales), y al mismo tiempo proporcionar un horizonte claro del material producido para seguir desarrollando y profundizando. Debido a esto, ambos decidieron enfocarse en las “partituras” (*score*), a lo que Lawrence Halprin (1969) comenta:

Vi *scoring* como una manera de describir todos los procesos en todas las artes, de hacer visibles los procesos y, en consecuencia, de diseñar procesos por medio de las partituras. También vi *scoring* como una forma de comunicar estos procesos en el tiempo y el espacio a otras personas, en otros sitios y en otros momentos y como vehículo para permitir que muchas personas entren juntas en el acto de creación, permitiendo al mismo tiempo la participación, la retroalimentación y las comunicaciones (p. 1, traducción propia).

Visibilizar el proceso permite superar las barreras que impiden la transformación en el seno de un proceso creativo y puede fortalecer el acceso al conocimiento y enriquecer el trabajo artístico de los participantes al revelar los diferentes modos de subjetividad latentes en sí mismos hasta ahora reprimidos. Se trata de un tipo de conocimiento que se podría decir inmaterial, más cercano a una experiencia metafísica y atemporal. Artaud (1964) habló ya de esta manera sobre el acontecimiento teatral al compararlo con la peste y expresar cómo “es una formidable invocación a los poderes que lleva a la mente, por ejemplo, al origen de sus conflictos” (p. 43, traducción propia).

La herramienta de los ciclos RSVP y la etapa de “partituras” (S) van precisamente en esta dirección:

No pretenden categorizar ni organizar, sino liberar el proceso de creación haciendo el proceso visible. Libre en cuanto a creatividad espontánea y libre, porque puede ayudar al artista-creador a descubrir todas las inquietudes que puedan surgir dentro del proceso creativo, ya sean personales o de otras fuentes (Halprin, 1969, p. 3, traducción propia).



*Dossier Teatro: investigación y docencia*



Uno de los componentes principales de los ciclos RSVP es la compleja necesidad de una doble existencia que opere en un diálogo continuo. Anna Halprin (2009) explica que el ciclo debe operar en dos niveles: el primero es el nivel personal, “es un ciclo interior y se refiere a su Gestalt personal: nuestro entorno, nuestro comportamiento, nuestros intereses e incluso nuestros complejos; el universo interior de nuestras motivaciones, ya que se distingue de nuestro universo orientado hacia el exterior” (p. 150, traducción propia). Por lo tanto, este ciclo RSVP íntimo surge en el centro del ciclo RSVP de la colectividad, que está compuesto por todos los ciclos individuales involucrados en el proceso. En consecuencia, este doble movimiento propicia la consolidación de un universo en común en un determinado proceso de creación colectiva y viene a ser una de las mayores influencias ante lo que comúnmente nombramos como coincidencias y/o el surgimiento de puntos de conexión y sincronías inexplicables entre el imaginario colectivo y el individual.

Lawrence Halprin (1969) identifica que en la etapa de “partitura” (S) y *performance* (P) es donde puede aparecer lo innovador, ya que ahí podrían operar las fuerzas irracionales e intuitivas libremente.

El uso de ciclos permite que el trabajo se dirija en dos direcciones principalmente, hacia la alteración de los límites entre formas artísticas y hacia la intervención de la relación actor / espectador, aspectos abordados en la experiencia escénica de creación colectiva que nos compete.

Para Anna Halprin (2009) el término *performance* (P) puede significar un evento de varios tipos, la ejecución de una partitura en ensayos, en un ritual, en la calle o en un teatro. Esta es la parte en la que puede participar el público u observador para explorar posibles nuevas relaciones e interpelaciones.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

8

**El trabajo de Robert Lepage: Su propia adaptación y aplicación de los ciclos Répère y la noción de *transformative mise en scène* / puesta en escena transformativa.**

Robert Lepage (1957-) es un director de teatro contemporáneo reconocido por su trabajo escénico innovador y arriesgado. En 1982 Lepage trabaja con el Théâtre Répère y descubre los ciclos Répère, que son una adaptación hecha por Jacques Lessard, para el trabajo teatral específicamente, de los ciclos RSVP recientemente abordados.

En 1994, Lepage fundó *Ex Machina*, una empresa de producción multidisciplinaria con la cual estos ciclos también se transformaron. Delgado y Heritage (1996) explican que “el cambio más importante es la reconsideración de la última parte de los Ciclos Répère, la de la ‘re’ de *Représentation*. Para *Ex Machina* el aspecto de performance de la *représentation* es el proceso de escritura” (p. 134, traducción propia).

Lepage propone su trabajo escénico alrededor del uso de los ciclos en su propia concepción y en torno a lo Dundjerovic (2007) nomina como *transformative mise en scène*, cuando explica,

El énfasis de Lepage en la performance-escritura mediante elementos teatrales es similar a lo que el director Roger Planchon llama escritura escénica, o a la idea de texto de performance de Richard Schechner. El énfasis en la puesta en escena ya no está en una narración fijada ni en los personajes, sino en el desarrollo de un performance-texto (p. 34, traducción propia).

Roy (1993) expresa que Lepage habla de una exploración colectiva para referirse su uso de los ciclos, los cuales deben ser utilizados como forma de trabajo por todos los creadores de un espectáculo; sin embargo, el director sí desempeña un rol diferenciado.

Dundjerovic (2007) explica que la *transformative mise en scène* es “simplemente el resultado de la interacción del actor con el público y la ‘escritura’ de la *performance*”





*Dossier Teatro: investigación y docencia*

9

(p. 25, traducción propia). Es decir, que su propuesta de creación se basa en el desarrollo cíclico que permite una transformación permanente a partir del diálogo con el espectador. Para que esto sea posible, Lepage organiza un espacio de reflexión crítica a manera de ensayos abiertos en los que observadores externos asisten a una parte del proceso para poner a prueba la comunicación con el espectador. Más tarde, esta dinámica termina por transformarse y consolidarse en su herramienta personal: “Lepage entra en un diálogo con la audiencia proporcionando la performance como un ensayo en el que el teatro posee espontaneidad, inmediatez y transformación y en donde el público es testigo de la creatividad del momento dado” (Dundjerovic, 2007, p. 74, traducción propia).

Por lo tanto, la *performance (répresentation)* siempre servirá como “recurso” (R), pues la recepción del espectador proporciona al actor/creador percepciones de su trabajo, puntos de vista que favorecen un desarrollo ulterior, razón por la cual Lepage utiliza a menudo la noción de *work in progress* para nombrar un eje metodológico de su trabajo (Dundjerovic, 2007).

En los procesos creativos cíclicos del trabajo colectivo de Lepage, el recurso (R) se define como “un detonante que inspira al actor-autor para crear su propio material, revelando un lado personal de sí mismo y compartiéndolo con el grupo” (Dundjerovic, 2007, p. 76, traducción propia). Lepage, así como Anna Halprin y Lessard, también reconoce la importancia de comenzar el proceso con un “recurso” (R) y no con un tema o idea. Sin embargo, Lepage subraya la importancia de la acción física al inicio del proceso a través de un recurso físico y propone el cuerpo del actor-autor como recurso principal.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

10

**La aplicación metodológica durante el proceso de creación  
“6...9 ou vice-versa” en diálogo con la propuesta de Roberto Alvim y la  
noción de *écriture féminine* / escritura femenina de Hélène Cixous**

La aplicación metodológica como espacio de laboratorio de creación colectiva deviene en un gran hallazgo, principalmente por su capacidad de impulsar una dinámica de creación donde la libertad funge como uno de los factores más importantes; por supuesto, dentro de cierta estructura, ya que permite acercarse a trabajar en y desde el territorio del caos, el instinto y el inconsciente para dejar salir el impulso creativo más fuerte y vital de las creadoras. Por lo tanto, se dialoga con lo que Pavis (2000) propone: “nuestra hipótesis será que la puesta en escena es siempre, en un grado u otro, una puesta en escena del inconsciente” (p. 100). Este territorio desconocido, descrito por Freud, en un primer momento como “el almacén de ideas, deseos, recuerdos e impulsos que se han implicado en la sintomatología que observamos” (Huprich, 2008, p. 17, traducción propia), y más adelante reformulando su trabajo con el modelo de las estructuras psíquicas y las teorías sobre el *Drive*, como los deseos, impulsos y fuerzas instintivas que se encuentra en el *id* (Huprich, 2008, p. 19, traducción propia), está siempre presente en nuestro cuerpo, especialmente en el acto creativo.

Alvim propone una diferenciación importante sobre la percepción del inconsciente al hacer una relación comparativa de éste como una fábrica. Expone:

El inconsciente tiene, por tanto, más relación con la producción (Artaud, Deleuze, Lacan) que con el descubrimiento (Freud, Jung); está más relacionado con el futuro (lo que no existe, y por lo tanto se puede inventar) que con el pasado (lo que existe, y por lo tanto solo se puede descubrir e interpretar) (R. Alvim, comunicación personal, 22 de octubre de 2011).

La aplicación de ciclos, la noción transformativa y el uso de “recursos” personales como material creativo están fuertemente vinculados a la construcción de la escritura escénica como una *écriture féminine* (Cixous, 2010) justamente porque



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr/) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

*Dossier Teatro: investigación y docencia*

11

impulsa el adentrarse en nuestro imaginario y nuestro inconsciente. El cómo se escribe desde el cuerpo (y cuando me refiero a cuerpo también me refiero a mente), modifica el qué se escribe o, mejor dicho, qué se inscribe.

Alvim (R. Alvim, comunicación personal, 22 de octubre de 2011) propone que, en la experiencia teatral, especialmente en el proceso receptivo, pero también en el proceso creativo, se dan diversos tipos de comunicación. Así como existe un encuentro racional de “consciente a consciente”, también se da un diálogo de “inconsciente a inconsciente” que, por supuesto, opera en múltiples direcciones, al igual que los ciclos al interno de la creación y al momento de la performance.

La dinámica cíclica y multidireccional en el proceso creativo permiten iniciar o retomar el trabajo desde cualquier etapa con gran claridad. Por ejemplo, pasar de "R" a "P" (improvisación con o sin público), pasar de "V" a "R" (recuperar el recurso después de una reflexión inmediata), pasar de "P" a "S" (mostrar y recrear), pasar de "V" a "R" (usar la reflexión como estímulo, ya sea de manera autorreferencial, que modifica el discurso intencionalmente o no), entre otros. Cabe puntualizar que uno de los ejemplos más significativos y perceptibles fue la presentación al público del *work in progress* “6...9” (Figura 1), el cual se convirtió en el principal recurso (R) para la creación de “6...9 ou vice versa” (Figura 2), siguiendo el modelo de *transformative mise en scène*.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

12



Figura 1. Afiche del work in progress "6...9" en la Salle Delvaux, Université Libre de Bruxelles, junio 2012. Fotografía: José L. Peñafuerte.



Figura 2. Afiche de la pieza "6...9 ou vice versa", Amphithéâtre 75 de la Faculté de Lettres, Université de Nice Sophia Antipolis, diciembre, 2012. Fotografía: José L. Peñafuerte.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

13

El texto escrito “6...9” era un pequeño boceto de tan sólo dos páginas que funcionó como detonador creativo (R). Éste trascendió a un “texto espectacular” (De Toro, 1988) (S+P+R) de 40 minutos de duración, y posteriormente, al performance final de aproximadamente una hora de duración.

La presentación al público de “6... 9” (P+R) nos permitió probar el funcionamiento de la obra y percibir una respuesta inmediata de los espectadores para poder definir el camino a seguir. Esta etapa de *Valuaction* tuvo dos insumos principales, por un lado, nuestros propios hallazgos desde la escena; y por otro, algunas apreciaciones, preguntas y sensaciones que el público nos compartió en el marco de foro al final de la función. Asimismo, la grabación de la presentación fue de gran utilidad ya que nos brindó la oportunidad de tener una mirada posterior a lo que habíamos construido en el presente.

Un hallazgo importante sobre esta etapa (V) es que estaba realmente inmersa a nivel espacio-temporal en la mayor parte del trabajo, ya fuera de manera tácita o explícita, en colectivo o en solitario, consciente o inconscientemente. Se convirtió poco a poco en un saber del cuerpo ligado a la intuición y al universo particular en cuestión.

En el proceso de laboratorio de aplicación metodológica podemos identificar el ir y venir de las varias etapas de los ciclos y su interrelación. Algunos ejemplos se pueden describir de la siguiente manera:

R+S: V → S+P: P inicial

R+S: P → P+V: Nueva S

S+P: V → P+R: reformulación del R inicial

P+V: S → Nueva R

R+P: P final → V post-performance

Un ejemplo de esta última representación gráfica fue la existencia de improvisaciones estructuradas dentro del performance presentado a público, en el cual pasábamos del recurso al performance sin pasar por una partición definida ni



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

14

ensayada; y que, por lo tanto, trasladaba la etapa de *Valuaction* (V) al finalizar la función.

En la mayoría de los casos, las “partituras” (S) se crearon en el contexto de improvisaciones. Algunos ejemplos fueron:

- Creación de diversos modos de estar/habitar un cuerpo a partir de un cuestionamiento personal.
- Creación de metáforas a partir de una frase y/o un objeto y/o un estímulo auditivo.
- Creación de posiciones corporales (con y sin significados posibles).
- Poner el texto en el cuerpo y viceversa.
- Poner el texto en el espacio y viceversa.
- La focalización en el cuerpo de conceptos concretos y abstractos.
- Creación de partituras a partir de la asociación libre.
- Creación de metáforas a partir del concepto de la otredad.
- Crear una secuencia de movimiento que refleje un cuerpo en un estado específico (cuerpo manipulado, cuerpo violentado, cuerpo invisible, cuerpo paralizado, cuerpo partido).

Desde el teatro contemporáneo se habla de la “puesta en cuerpo”, del mismo modo, en las discusiones propias de los estudios de género el cuerpo es el espacio de disputa. En ambos casos, es un cuerpo que siempre dialoga con otro(s) cuerpo(s) para poder reconocerse. La autopercepción del cuerpo está mediada por la otredad, ésta deviene en una interrelación de imaginarios, sentires y, por supuesto, saberes. En esta experiencia creadora se explora sobre el uso del cuerpo y todos sus posibles significados, así como posibilidades de expresión desconocidas que podemos realizar a través de él (de la acción que se actúa con y sobre el cuerpo).



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

15

**Dramáticas do Transumano: La propuesta de Roberto Alvim**

Para Alvim el prefijo *trans* en este contexto no implica trascendencia, sino la invención de diseños transicionales para la condición humana, en permanente inestabilidad e hibridación. La invención de infinitos modos de subjetividad, aparentemente imposible, impredecible (R. Alvim, comunicación personal, 22 de octubre, 2011).

En su propuesta, Alvim (R. Alvim, comunicación personal, 22 de octubre, 2011) plantea certezas temporales (ficciones performativas) en vez de una verdad única e incuestionable, el uso de monólogos articulados en lugar de diálogos, la idea de consecuencias asociativas antes de apelar a un significado y expone la concepción de modos de subjetividad en lugar de personajes.

Principales procedimientos dramaturgicos específicos que proponen las *Dramáticas do transumano*:

- La creación de nuevas arquitecturas lingüísticas. Los textos son concebidos como *pictocoreografías*, que se basan en la exploración de otras posibilidades tipográficas (aparte de las didascálicas) que promueven la ampliación del diálogo entre el dramaturgo, el director y el actor.
- El movimiento constante (cambios) en el espacio –tiempo y en las distintas subjetividades presentes (tránsito permanente).
- La polisemia como medio para potenciar y estimular la imaginación tanto del creador como del receptor.
- La construcción de mimesis cognoscibles solo para el establecimiento de superficies para saltar en la dirección de mimesis incognoscibles (la proposición de nuevas metodologías, de nuevos moldes arquetípicos)
- Creencia (en el sentido operacional) en la obra de arte como un



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

complejo sistema de relaciones formales, construido en el más amplio diálogo con sistemas anteriores, que trae una experiencia estética más allá de la experiencia traída por la cultura (R. Alvim, comunicación personal, 22 de octubre, 2011).

16

Por lo tanto, en la pieza “6...9 ou vice versa” se abordó el fenómeno dramático, tanto escénico como escritural, como un sistema narrativo no lineal que avanza a partir de asociaciones y cambios intermitentes que nos permitan vislumbrar simultaneidades, en oposición a un sistema convencional “aristotélico”, que sostiene cierto entendimiento cronológico en cuanto a los acontecimientos dramáticos. Se buscaba entrar en diálogo con un “segundo ser” que trasciende el ser humano domesticado y culturalizado que habita en la cotidianidad normativa del mundo tal y como lo percibimos la mayoría del tiempo. El teatro, no como espejo del mundo, sino como el lugar donde el ser humano puede reinventarse y acceder a lo desconocido, a lo innombrable, es decir, a lo Real, desde la terminología Lacaniana (Laplanche y Pontalis, 1996).

Algunas de las principales operaciones dramáticas que fueron utilizadas para el proceso de “6...9 ou viceversa” fueron: la presencia de diferentes modos de subjetividad, la noción de figuras y/o voces dislocadas, el desplazamiento espacio-temporal, la fragmentación, la escritura paisaje, la escritura como pictocoreografías textuales y corporales, la no-narración o su imposibilidad como posible narración (“*mise en abyme*” / puesta en abismo) y la autoficción.

### Écriture féminine (2010) Hélène Cixous

Cixous (2010) acuña el término *écriture féminine* en su famoso ensayo “La risa de Medusa” escrito en 1975, en el cual propone la urgencia de una reapropiación integral del ser y del saber femenino desde el propio cuerpo. “La mujer debe escribirse a sí misma: debe escribir sobre las mujeres y llevar a las mujeres a la



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.universidadcostarica.ac.cr/) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

17

escritura, de la que han sido expulsadas tan violentamente como de sus cuerpos” (Cixous, 2010, p. 37, traducción propia). La obra es considerada también como un potente manifiesto antipatriarcal y antifalocéntrico. Para Showalter (1985) la *écriture féminine* es “la inscripción del cuerpo femenino y la diferencia femenina en el lenguaje y el texto” (p. 185, traducción propia), cuya diferencia se establece a través cuatro modelos: biológico, lingüístico, psicoanalítico y cultural.

Cixous (2010) apuesta por el poder de los impulsos del inconsciente femenino y de la sexualidad femenina para establecer esta diferencia, una energía capaz de contenerlo y destruirlo todo, por lo tanto, la clave estaría en su liberación.

De acuerdo con el análisis de Conley (1991),

La escena de la escritura es política, pero las políticas son las de la escena del inconsciente. La escritura se convierte en autoanálisis y en un deshacer la represión a través de un *writing-out* de escenas. Sus textos experimentales permanecen en constante búsqueda de una técnica adecuada de transformación a través del lenguaje (p. 12, traducción propia).

Nuevamente aparece el terreno de lo innombrado, en el cual, la intuición y la invención de nuevas formas de expresión pueden surgir. Justamente éste es el punto de encuentro y diálogo que da vida al presente escrito, este terreno que propulsa una actividad creadora de reconstrucción (Lepage), de invención y de transfiguración (Alvim), de libertad (Halprin), de diferencia (Cixous), de transformación (Lepage - Anna Halprin - Lawrence Halprin) y de experimentación (Anna Halprin - Lawrence Halprin – Lepage – Alvim - Cixous) desde el único espacio en el podemos ser capaz de reconocernos: el/la cuerpo-mente.

Debido a que esta forma de escritura apela a la importancia de la experiencia psicofísica inmediata, hubo una tendencia a priorizar la improvisación, la fragmentación y la apertura estructural de los ciclos.

Esta preferencia hacia lo no-lineal y lo cíclico se aplica y se expande, tanto en el proceso creativo a partir de la aplicación metodológica, como en la creación final,



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

*Dossier Teatro: investigación y docencia*

18

cruzando la frontera con lo temático, ya que se estableció una analogía entre la forma cíclica de creación y la vida misma, los ciclos de la vida y la muerte, los ciclos propios del cuerpo de la mujer y los ciclos como reiteraciones del trauma.

La articulación con la propuesta de Cixous (2010) se da en varios sentidos, como posicionamiento político e ideológico y como un “recurso” (R) poderoso. Éste estaba constituido por nuestros propios cuestionamiento y contradicciones sobre el ser, en este caso el ser mujer, el existir en el marco de esta percepción y autopercepción. También, el reconocimiento de nuestro propio cuerpo como posible texto transversal y la noción del estar “atravesadas” por el lenguaje. Una de las principales premisas de trabajo era justamente: el cuerpo habla. Estos cuestionamientos ponían nuestra subjetividad al servicio de la creación, bordeando lo autobiográfico como pulsión creadora que terminó por instaurarse como una autoficción. Sin embargo, para mayor asertividad, se propone la expresión “autoficción compartida”.

Gran parte del contenido y las situaciones evocadas en la pieza “6...9 ou vice versa” son autobiográficas, sin embargo, hay una ficcionalización, e incluso una metaforización. Roberta Casanova, co-creadora de la pieza, señala: “no puedo decir que es autobiográfico, porque no es autobiográfico, sin embargo, soy yo, estoy en cada escena, todas soy yo” (R. Casanova, conversación personal, 28 de febrero, 2013).

A partir de esta bifurcación se hace referencia al término “autoficción”, acuñado por Serge Doubrovsky en 1977. El autor propone esta reflexión:

¿El relato de sí mismo es un repliegue de sí mismo o, al contrario, un modo (o una moda) para, a través de sí mismo, intentar entender y expresar el mundo y los otros? Pienso que la última hipótesis es la correcta” (Doubrovsky, como se citó en Battiston y Weigel, 2010, p. 8, traducción propia).



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

Pareciera evidente que, al escribir sobre uno mismo se establece una perspectiva, sin embargo, pareciera ser que lo que se asume es una amplia paradoja; una mirada inestable hacia una alteridad también inestable que devuelve la primera mirada. Es decir, la mirada subjetiva inherente a toda interpretación de mundo deviene en la comprensión de yo múltiple y en constante transformación que contiene al otro. Abrir la mente para pensarse en plural y en relación con la otredad no es fácil, implica aceptar zonas que la mayoría del tiempo escondemos o negamos. En la autoficción, “al autor le correspondería frustrar y manipular (explotar) sus propias autocensuras provocándolas en una intimidad que solo puede darse por lo que es” (Fix y Toudoire-Surlapierre, 2011, p. 8, traducción propia).

Una de las principales características de la autoficción se relaciona con un punto de inflexión que nos ocupa: el lenguaje. Weigel (2011) afirma:

Para que haya autoficción en un texto teatral debe haber un trabajo sobre el lenguaje, sobre el lenguaje dramático, un mínimo de invención verbal y originalidad estilística, la elección del fragmento, un cuestionamiento sobre el sujeto . . . Un metadiscurso sobre el teatro, una estrategia de ambigüedad y un objetivo pragmático a diferencia de la literatura en sí (p. 26, traducción propia).

Michel Foucault (2005, 2010a, 2010b) define extensamente en su trabajo al lenguaje como una estructura de poder a través de los discursos relacionales del cuerpo social. Los seres humanos son a la vez productos y productores de discursos que se crean y se contextualizan social y culturalmente. Estos discursos de poder se crean a partir de la estructura dominante. El lenguaje es pensamiento, es la forma no solo de comunicarnos, sino de pensarnos y sentirnos, paralelo a la forma de existir; y de saber que uno existe.

La teoría feminista se revela para formular su crítica frente al lenguaje falocentrista que nos determina. La necesidad de una intervención del lenguaje también aparece en consonancia con lo planteado por Butler (2007), donde señala que el lenguaje



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

forma parte de una improvisación cultural y social normativa en la que las mujeres son relegadas a través de un lenguaje creado para y por los hombres. Problemáticamente, lo que no se puede nombrar queda en la dimensión de lo inexistente porque es inconcebible e indescriptible. En consecuencia, esta limitación es inmensa, como Butler (2007) expone: “Suponer que la gramática aceptada es el mejor vehículo para exponer puntos de vista radicales sería un error, dadas las restricciones que la gramática misma impone al pensamiento, de hecho, concebible” (p. 96).

En este sentido, Lacan (1966) afirma que para “poder pensar en lo impensable es necesaria la intervención del lenguaje, ya sea en su deconstrucción, bien en la búsqueda de formas alternativas como las mezclas metalingüísticas para hacer funcionar esta estructura lingüística que sobre todo permite la evocación” (p. 181). El mismo autor también afirma que es desde el lenguaje que podemos entrar en relación / conocimiento con el mundo, con el otro y uno mismo; además es a través de él que podemos tener acceso al inconsciente.

De ahí la importancia de la visión de Cixous cuando afirma que la práctica femenina de la escritura “siempre excederá al discurso regido por el sistema falocentrista” (Cixous, 2010, p. 50, traducción propia).

Por lo tanto, se hace necesario ir más allá del lenguaje. Si hay un espacio donde todo se puede traspasar, resignificar, donde es posible trastocar las palabras para alcanzar lo indecible es el espacio del acontecimiento escénico/teatral. Un espacio vacío capaz de contener lo invisible y transformar constantemente las cosas, las palabras, los cuerpos. Es un espacio para ser leído e interpretado, pero que sobre todo ofrece una experiencia. Es la posible unión de los lenguajes que será diferente a la suma de cada uno. Es un espacio en el que, como reflexiona Dubatti (Instituto Nacional del Teatro, 2020), siempre hay algo inefable.

Algunos ejemplos de intervenciones utilizadas en la pieza fueron: variaciones gramaticales para alterar la idea normativa espacio-temporal del suceder de las



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

21

cosas, frases inacabadas e incompletas, diálogos interrumpidos, repeticiones textuales y corporales, sustituciones numéricas, ausencia física del receptor o emisor en un determinado momento, mezcla de idiomas, entre otros. Todos estos procedimientos se transformaron en “recursos” (R) para la construcción de “partituras” (S) con un gran contenido simbólico, a través del texto espectacular como espacio de metaforización.

También a través del lenguaje corporal y el gesto se propuso una alteración de las formas tradicionales de comunicación humana, porque se buscaba romper la codificación normativa de los comportamientos y significados asociados para someterlos al juego, es decir, alterar lo racionalmente comprensible con aquello que pareciera venir de otro lugar, de una experiencia mucho más compleja, profunda e irracional, de un segundo cuerpo como lo propone Novarina (2007). Algunos ejemplos específicos fueron: la indisolubilidad de la risa y el llanto en la figura de la mujer-cadáver, la dualidad inherente al gesto de la figura de la mujer que ha perdido el tiempo, la imposibilidad de comunicación en la escena de los modos de subjetividad neutros, el trabajo corporal ante la imposibilidad de contar la historia, las presencias fantasmas de lo no dicho, el cuerpo como espacio de oxidación (envejecimiento), el cuerpo como espacio de la culpa a través de los modos de subjetividad pecadores, entre otros.

Otro aspecto que fungió como trampolín potenciador con respecto al uso del lenguaje fue nuestra singularidad lingüística. El espacio de creación se iba transformando cada vez con mayor fuerza en un espacio multicultural y plurilingüe, y este fue un aspecto que conscientemente se decidió trabajar y profundizar. En el caso del primer *work in progress* “6...9”, dos de las co-creadoras tenían como lengua materna el español (México y Costa Rica) y la tercera, el portugués (Brasil), sin embargo, las tres residíamos en una ciudad francófona. El texto inicial (R) fue escrito en inglés y en español, y fue posteriormente traducido al francés por las mismas creadoras. En el caso del *performance* final, se enfatizó el trabajo en



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

22

francés, sin embargo, durante el proceso creativo siempre hubo un cruce de idiomas que incluía varias dimensiones (el proceso de pensamiento, las conversaciones reflexivas, los ensayos, entre otros). Primaba una alternancia lingüística que, si bien pudo haber obstaculizado el proceso, en este caso nos permitió jugar con las distintas connotaciones y significados que tienen las palabras en los diversos idiomas, lo que amplió nuestra capacidad de comprensión y de auto-comprensión del universo que se estaba creando. En algunas ocasiones se decidió mantener el idioma original en que surgieron determinadas frases.

Al tratarse de una creación colectiva, los relatos autoficcionales, como también los llama Sergio Blanco (2018), adquieren una dimensión distinta. Cada partitura, cada improvisación, cada reflexión, se construía y se nutría no solo de nuestra propia experiencia, memoria y conexión inconsciente, sino que, se daba un cruce de subjetividades que funciona en dos niveles principalmente. Uno, a nivel de la percepción del material generado (el reconocerme o no en el otro), y otro, al co-crear mediante improvisaciones en las que continuamente se difuminaba el límite entre el imaginario de una y el de la otra, especialmente en la segunda parte del proceso creativo.

Gran parte del “recurso” (R) textual “6 ... 9” está escrito en primera persona, sin embargo, hay un cruce de voces que profundiza el trabajo. Sarrazac (1999) habla de la voz del autor en los escritos contemporáneos: “hablar en primera persona puede hacer transparente la ficción y centrar la narrativa teatral en la subjetividad del propio autor” (p. 47, traducción propia). El mismo autor también aborda una dramaturgia de la subjetividad donde el autor proyecta en la escena un yo fragmentado y múltiple. En “6...9 ou viceversa” se explora esta multiplicidad del yo, como se puede apreciar en el siguiente extracto del texto:

- Tengo muchos nombres, todos los que caben en mi mano.
- No soy nada, porque todas habitan en mí...



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

23

En este caso, no existían personajes, sino que nos referimos principalmente a tres nociones: modos de subjetividad, figuras y voces. En el devenir de la creación, los diferentes modos de subjetividad aparecieron primero por su carácter de amplitud y apertura, y fue solamente hasta que se hizo necesario nombrar algunas presencias que se utilizó el concepto de figura. En algunas figuras habitaban diversos modos de subjetividad y es a raíz de estos que las figuras mutan.

Jean-Pierre Sarrazac (2001) explica que la noción de personajes como figuras ya no se caracterizan por un modelo de personalidad psicólogo dado a priori, todo lo contrario, son entes “inacabados” y “desarticulados” (p. 114). Por su parte, Ryngaert y Sermon (2006) nos regresa al punto de inflexión al decir: “Hablar de la figura es siempre señalar la cuestión del cuerpo” (p. 11, traducción propia).

Las palabras enunciadas por estas presencias necesitan una nueva forma de entenderse y exponerse. El par palabra-acción ya no existe como antes, porque ya no se trata solamente de acciones, sino de estados o situaciones, como explica Lehmann (2002) en el Teatro Postdramático.

El personaje se deconstruye y la brecha entre teatro y performance se hace más delgada. En la escritura escénica, el papel del actor es de creador, y la convivencia del actor / figura se convierte en el elemento principal de la construcción dramática. En este sentido, una de las presencias principales éramos nosotras mismas, en tanto personas y creadoras en simultáneo, en modo autorreferencial, utilizando nuestros propios nombres durante las presentaciones al público e intentando diluir lo que se establece convencionalmente como principio y fin de una obra.

En cuanto a la noción de voces dislocadas, se trabajó bajo la concepción de “resonancia”, es decir, voces que perduran en el espacio-tiempo para generar la impresión de la coexistencia de otros modos de subjetividad. Si bien esta resonancia se enfatiza en la palabra enunciada, también se usaron elementos como la música, objetos, y gestos a modo de *Leitmotiv*; algunos que regresan al universo poético y



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

24

otros que por su carácter performativo se mantienen como existencias suspendidas. En algunas ocasiones se utilizó el recurso de la repetición para potenciar la sensación de algo que no desaparece por completo. Por ejemplo, las dos escenas de las figuras “madre e hija” se transformaron en escenas inacabadas que se iban completando conforme avanzaba la obra, por lo que entraban en diálogo creando dos mundos paralelos e intermitentes que resaltaban la problemática de la inversión de roles y la imposibilidad de comunicación.

La gran mayoría de los textos utilizados se pensaron como extractos con los cuales se creaba una reinterpretación de la que nacía una nueva escritura, siempre desde la escena. En algunos casos esta nueva escritura prescindió de las palabras de las cuales había surgido; en otros casos, no. Casanova, durante una entrevista nos comparte esta reflexión sobre el proceso dramático de la obra:

Hay un escrito... por ejemplo, en esta escena del lápiz labial rojo, que nació de la propuesta de un objeto y una frase, pero este escrito, lo que hice con esta oración y este objeto es otra escritura gestual, situación o imagen que cuenta una historia, sin agregar otras palabras, pero ha agregado otros significados con la imagen que creé, y no solo la simple representación que puedo darle a esta oración. Realmente hay otros discursos ... También está en juego lo que entendí de lo que escribiste... y no era lo mismo todo el tiempo. Recuerdo que hablamos de esto a veces; por ejemplo, el surgimiento de la anciana no tuvo nada que ver con el texto de manera explícita, y luego con la decisión de traer de regreso algunas figuras, y encontramos, así, un posible hilo conductor, que fue muy importante para la dramaturgia, para nuestro propio entendimiento, y para tener una imagen del “todo” (R. Casanova, conversación personal, 28 de febrero, 2013).

### Conclusiones

El presente artículo es una reflexión analítica que invita a comprender los procesos creativos como fuentes generadoras de conocimiento, en particular, sobre el fenómeno de la *poiesis* escénica/teatral desde diversos ángulos y en diálogo con otras áreas del conocimiento, para fortalecer el enfoque transdisciplinar desde las





*Dossier Teatro: investigación y docencia*

25

artes escénicas. A través de esta posición el arte teatral puede volver su mirada a sí mismo desde un prisma más amplio y enriquecedor.

La articulación de las propuestas abordadas permite encontrar puntos de encuentro y de propulsión que fomentan un encadenamiento conceptual sobre lo aplicado en el proceso de creación. De este modo, se pueden identificar los hallazgos y las dificultades con mayor precisión.

La elección metodológica de creación colectiva lleva en su seno una de las características fundamentales del acontecimiento teatral: la colectividad, el trabajo en equipo; y permite un posicionamiento muy necesario en la actualidad, del actor como creador. Asimismo, la propuesta de una puesta en escena que se transforma a través del contacto con el espectador subraya la importancia de recordar otra característica *sine qua non* del acontecimiento teatral: el convivio, el cual implica una zona de contagio, como lo apalabra Dubatti (Instituto Nacional del Teatro, 2020), en la que pueden florecer todas las subjetividades participantes, un espacio de interrelación, interpelación y liberación, que por su carácter efímero puede trastocar el espacio-tiempo y acercarnos a nuestra propia humanidad.

La aplicación metodológica seleccionada y el énfasis en el uso de recursos personales nos permitieron acercarnos a la escritura escénica entrelazando forma y contenido a través de la dinámica cíclica que se instaló en el escenario y permitió la presencia de un flujo creativo en conexión intermitente con nuestros impulsos y pulsiones más ocultas. Por lo tanto, el espacio de este proceso creativo catapultó el acto de enunciar, exponer y denunciar una pluralidad no legitimada hasta el momento: un posible yo fragmentado siempre mediado por el otro y por el lenguaje. De este modo, la interrelación entre la subjetividad y la alteridad se instaura como dialéctica permanente.

Se da un importante cuestionamiento sobre la dicotomía forma-contenido, en este caso, una desestabilización del binomio al utilizar la zona liminal como eje creativo; es decir, la frontera de esta relación simbiótica, en la que ambas instancias se



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

26

contienen una a la otra. Esto sucede cuando la forma ya no puede contener al contenido y se vuelca en sí misma; es decir, cuando esa “forma” se convierte en discurso anterior o paralelo al “contenido”; o bien, puede suceder a la inversa, cuando el contenido transgrede la forma para poder expresarse. Esta constante transformación fungió como el principal motor en la creación, especialmente en lo que se refiere a la intervención lingüística y a la superposición de lenguajes en escena.

La intervención lingüística significa un cambio en nuestra estructura completa, al cómo existir y percibir de otra manera. Esta fue quizás una de las mayores dificultades. Una de las primeras experiencias en el proceso creativo fue descubrir nuestras propias contradicciones, aceptarlas y trabajar con ellas. El cuerpo siempre fue nuestro punto de partida y nuestro punto de regreso, especialmente en momentos de caos. Escuchar al cuerpo se volvió la primera consigna, así como el ejercicio constante de cuestionar las palabras en el momento de hablar sobre una experiencia.

Finalmente, considero valioso rescatar la importancia de reflexionar a partir de la propia práctica artística; por tanto, reconocer un posicionamiento en tránsito debido a mi doble condición; como co-creadora del proceso creativo que se estudia y como investigadora teatral.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

**Referencias**

- Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son doublé*. París, Francia: Gallimard.
- Battiston, R. y Weigel, P. (2010). *Autour de Serge Doubrovsky*. Mulhouse, Francia: Orizons.
- Blanco, S. (2018). *Autoficción: Una ingeniería del yo*. Madrid, España: Punto de Vista.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona, España: Paidós.
- Cixous, H. (2010). *Le rire de la méduse et autres ironies*. París, Francia: Galilée.
- Conley, V. A. (1991). *Hélène Cixous: Writing the feminine*. Nebraska, Estados Unidos: University of Nebraska Press.
- Delgado, M. M. y Heritage, P. (1996). *In contact with the gods?: Directors talk theatre*. Manchester, Inglaterra: Manchester University Press.
- De Toro, F. (1988). Semiótica y Recepción: teoría y práctica de la recepción teatral. *Dispositio*, 13(33/35), 91-114. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41491331>
- Dundjerovic, A. S. (2007). *The theatricality of Robert Lepage*. Montreal, Canadá: McGill-Queen's University Press.
- Filewod, A. (2015). Création collective. En *l'Encyclopédie Canadienne*. Recuperado de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/creation-collective>
- Fix, F. y Toudoire-Surlapierre, F. (2011). *L'autofiguration dans le théâtre contemporaine: Se dire sur scène*. Dijon, Francia: Éditions universitaires de Dijon.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber* (30a. ed.). Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010a). *La arqueología del saber* (2a. ed.). Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010b). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas* (2a. ed.). Ciudad de México, México: Siglo XXI.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

- Halprin, A. (2009). *Mouvements de vie*. Bruselas, Bélgica: Contredanse.
- Halprin, L. (1969). *The RSVP cycles: Creative processes in the human environment*. Nueva York, Estados Unidos: George Braziller.
- Huprich, S. (2008). *Psychodynamic therapy: Conceptual and empirical foundations*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Instituto Nacional del Teatro. (15 de mayo de 2020). #INTegrandoSaberes | Jorge Dubatti (CABA) - CLASE 1 [Video]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/Ayatx3J3ct4>
- Lacan, J. (1966). *Écrits I*. París, Francia: Seuil.
- Laplanche, J. y Pontalis, J.-B. (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. París, Francia: L'Arche.
- Novarina, V. (2007). *Théâtre des paroles*. París, Francia: P.O.L.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona, España: Paidós.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, España: Espasa Libros.
- Roy, I. (1993). *Le théâtre repère: Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Quebec, Canadá: Nuit Blanche.
- Ryngaert, J.-P. y Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain: Décomposition, recomposition*. París, Francia: Théâtrales.
- Sarrazac, J.-P. (1999). *L'avenir du drame*. París, Francia: Circé/poche.
- Sarrazac, J.-P. (2001). L'impersonnage: En réalisant "la crise du personnage". *Etudes Théâtrales*, 20, 41-51.
- Showalter, E. (1985). Feminist criticism in the wilderness. En E. Showalter (Ed.), *The new feminist criticism: Essays on women, literature, and theory* (pp. 243-270). Nueva York, Estados Unidos: Pantheon Books.
- Weigel, P. (2011). Autofictions au théâtre: Le demi-masque et la plume. En F. Fix y F. Toulouire-Surlapierra (Eds.), *La autofiguration dans le théâtre*



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

*contemporaine: Se dire sur la scène* (pp. 15-29). Dijon, Francia: Editions universitaires de Dijon.

Worth, L. y Poynor, H. (2004). *Anna Halprin*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

**Entrevistas**

Roberto Alvim. Dramaturgo y director de teatro. 22 de octubre de 2011, Sao Paulo, Brasil.

M.A. Roberta De Mello Casanova. Actriz, bailarina y clown. 28 de febrero, 2013, París, Francia.

