

Antonin Artaud y el teatro de la crueldad en Cuba

Arístides Falcón Paradí

*Crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta (...) La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, es la sumisión a la necesidad. El teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo.*A. Artaud, El teatro y su doble

Alguien habrá dicho, al comparar las teorías brechtianas y las artaudianas, que Brecht en sus teorías representa un post-aristotelismo mientras que Artaud en las suyas se manifiesta por un pre-aristotelismo, es decir, por un teatro metafísico, como caracterizó a este último Derrida en “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación.”¹ Las influencias de ambas teorías en la escena cubana e hispanoamericana de vanguardia son evidentes. Las teorías artaudianas no han sido tan estudiadas como las brechtianas. El exceso de estudios brechtianos que preponderó por su interés ideológico – es obvio que últimamente estos estudios han mermado considerablemente – opacaron sustancialmente la importante contribución teórica artaudiana en el continente americano. Esta última, sin lugar a duda, ha ejercido y debe continuar ejerciendo una influencia más profunda y duradera, que parece crecer con el tiempo, por su interés, además de los avatares de la historia, en un verdadero teatro universal que responda a los cuestionamientos fundamentales del hombre como ser metafísico.

Antonin Artaud en su libro fundamental *El teatro y su doblerecomienda* en el sentido de fondo escoger temas “que correspondan a la agitación y a la inquietud característica de nuestra época” como también elegir, y aquí el fin fundamental que perseguirá el teatro de la crueldad, “las

grandes preocupaciones y las grandes pasiones esenciales” del hombre (125-26).³ En su sentido de forma este teatro tratará de materializar y actualizar esos antiguos conflictos en “una nueva noción de espacio,” sumando a la vez “una idea particular del tiempo a la idea del movimiento” (126-27). Teatro integral y total, que en su plasmación espectacular elegirá movimientos, expresiones, gestos, luces, ruidos, objetos, palabras entre otros elementos dramáticos (12). A la vez que persigue “la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya [sólo] en palabras” (127), esta última, la palabra, nace como necesidad. Así “junto con [el] sentido lógico [de ellas], se dará a las palabras su sentido verdaderamente mágico, de encantamiento” (128).

Después de reducir a unas líneas los puntos fundamentales de la teoría artaudiana, y antes de pasar a mencionar algunas piezas y autores imprescindibles en la escena cubana, conviene hacer ciertas observaciones sobre la recepción artaudiana en la escena cubana y la hispanoamericana. Al repasar el estado actual, bastante precario, de las investigaciones sobre estas influencias en la escena hispanoamericana, me atengo solamente al primer ámbito clasificatorio que intenta Blüher con respecto a la recepción artaudiana. Es decir, el de “la recepción de Artaud en *los autores* y en su concepción de las obras teatrales” (“La recepción” 113). Las otras dos clasificaciones que siguen – la de ‘los directores’ y ‘los directores formadores de actores’ – quedan obviamente fuera de este estudio.

Parte de la crítica reconoce que las fuentes artaudianas llegan a los autores de manera indirecta a través de la vanguardia absurdista europea. Otra parte cuestiona abiertamente el exceso de preponderancia de estas influencias, cuando todavía parte de esa vanguardia reconoce no identificarse del todo, en el mejor de los casos, con estas teorías o que otros ni las conocían. Hay quien se queja, tratando de neutralizar el exceso de valoración que se le ha otorgado a ciertos autores por estas influencias.³ Un punto de vista que se debe considerar en relación con este tema de influencias artaudianas, y que utilizo al estudiar algunos autores cubanos en su primera etapa, es el de carácter intuitivo. Es decir, un escritor que en su tiempo es capaz de mostrar en su obra artística puntos de contacto con una teoría también contemporánea a la cual nunca antes tuvo acceso. Como hijos de su tiempo, los dramaturgos cuajan espectacularmente las teorías del francés sin haberlas conocido directamente.⁴ Hay algún crítico que retrocede, llegando a un pre-síntoma anterior al mismo Artaud, señalando el teatro de Valle-Inclán como muy afín con algunos de los postulados artaudianos.⁵ Quizás sea Borges quien reúne

magistralmente estas diferentes perspectivas desencontradas aunando todas en el abanico del tiempo, en "Kafka y sus precursores." Casi al final de este artículo concluía: "El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro" (2: 90).

La crítica en general delimita las influencias inaugurales artaudianas en Hispanoamérica desde los años sesenta hasta los setenta.⁶ Parte de esta crítica apunta que éstas, en su comienzo, llegan de manera indirecta a través del teatro de vanguardia por los finales del cincuenta, específicamente por mediación del teatro del absurdo. En efecto, dentro de estas formas indirectas, Blüher señalaba en su ya clásico artículo que "en los dramaturgos latinoamericanos se empezará a manifestar un interés por las teorías teatrales de Artaud *sólo hacia el fin de los años cincuenta*, e incluso al principio claramente como fenómeno concomitante de la recepción de aquellas formas de teatro de vanguardia llamado 'del absurdo' que ya en 1961 describía Martin Esslin en su influyente libro *The Theatre of the Absurd* en autores como Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter y otros" ("La recepción" 120; la cursiva es mía). Y continuaba mencionando obras como las de Beckett "*En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1957), de Ionesco *La cantatrice chauve* (1950), *Jacques, ou la soumission* (1953) y *Amédée ou comment s'en débarasser* (1957), de Genet *Les bonnes* [en español *Las criadas*] (1947) y *Le balcon* (1956)" (120). La otra actitud crítica, la más cautelosa, nos alerta, como Eric Sellin en *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud* en el prefacio (viii), contra la fácil atribución de las influencias artaudianas en los dramaturgos que apenas conocieron estos postulados (Genet, Beckett, Ionesco) u otros que los conocieron pero que declararon no interesarles estas ideas.

En el caso de la escena cubana, todavía en el año 1960, dos autores de una misma generación como es el caso de Matías Montes Huidobro (1931) y José Triana (1933), iniciadores indiscutibles de estos experimentos, parece ser que no tenían conocimiento directo de estos postulados, pero sí por lo visto sentían esos síntomas de su tiempo. En cambio Virgilio Piñera (1912), de la anterior generación y maestro de todo los dramaturgos por venir, experimentará más tarde casi al final de la década con conocimiento esas teorías.⁷ El mismo Virgilio Piñera expresaba a principio de los sesenta:

Pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* antes que *Las moscas*, de Sartre, apareciera en libro, y escribí *Falsa alarma* antes

que Ionesco publicara y representara su *Soprano Calva*. Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos.... Vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso. (*Teatro completo* 15)⁸

Sin embargo en el último lustro de los sesenta todo el entramado represivo recrudecerá y acabará definitivamente con toda nueva experiencia que no fuera los moldes didácticos del realismo socialista brechtiano. En este sentido expresa Espinosa Domínguez:

Fue un proceso que no llegó a consumarse porque fue brutalmente abortado... De no haber sido cortado, podría haber seguido una evolución similar a la que, por ejemplo, experimentó el teatro de Argentina, en donde autores como Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Monti se fueron apartando paulatinamente de los patrones europeos y crearon obras originales y propias. (“Una dramaturgia” 37)

Todo este inicial empeño dará como resultado, según Montes, “que el teatro cubano [en 1960] marchaba a la vanguardia del absurdo ya que se pone de moda entre [los dramaturgos cubanos] a través de Virgilio Piñera antes que Ionesco empezara a conocerse ampliamente en toda Latinoamérica” (“Significantes” 40). Entonces no sería descabellado preguntarse, si como vimos a través del absurdo europeo se conocen las teorías artaudianas en Hispanoamérica, si en Cuba, de manera inversa, la crueldad nace a través del teatro del absurdo y el existencial de Piñera coincidiendo a la vez con su homólogo artaudiano de una manera intuitiva. Suponiendo que así fuera, si la coincidencia de carácter intuitivo nace por la vía de la plasmación textual del absurdo cubano y no como en el teatro hispanoamericano que se alimentó del absurdo europeo, según afirma parte del cuerpo crítico, las teorías artaudianas deberían estudiarse con más detenimiento en el caso cubano. Este análisis generaría nuevas y esclarecedoras brechas de estudio acerca de este tipo de teatro. En el caso de la escena cubana, el estudio se complica, no porque la idiosincrasia cubana sea, como dijera Piñera, “existencialista por defecto y absurda por exceso,” sino porque se sabe que ya estos entrecruzamientos de algunas de aquellas obras europeas ocurren por primera vez en los escenarios de las salas capitalinas de los años cincuenta.⁹ Es significativo para este estudio recordar que Leal llama al Prometeo de aquellos tiempos un teatro “de comunión y ceremonia escénicas” (*Breve* 127), términos

que remiten, automáticamente, al arte artaudiano; teatro aquel que se interesa, además de los autores nacionales, también por un Genet o un Camus entre decenas de otros.

De todas maneras pienso que no se debe desechar aquella parte del consenso crítico que sigue sosteniendo que los postulados artaudianos llegaron de forma indirecta. Si aceptamos que el teatro del absurdo europeo fue el impulsor de las teorías artaudianas en Hispanoamérica “solo hacia el fin de los años cincuenta,” como bien ha demostrado aquel estudio, *Sobre las mismas rocas* de 1950 de Montes Huidobro, representa el sano grito generacional de un nuevo teatro que rompe con los lazos de la anterior generación y un caso de excepcional intuición con relación a las teorías artaudianas.¹⁰ Habrá que esperar casi una década, como se puede notar, para ver fructificar primero en la dramaturgia cubana y posteriormente en la continental evidencias más permanentes dentro de estos esquemas. Con posterioridad, en lo que respecta a la obra huidobriana, dentro de estos continuados esfuerzos, todavía en Cuba, también ya es más palpable la influencia de Artaud en *Los acosados* de 1959, *Gas en los poros* y *La sal de los muertos* de 1960, *La madre y la guillotina* de 1961 y otras en el exilio como *La navaja de Olofé*.¹¹ El mismo Montes, en una entrevista que le hice, entre otras cosas confirma:

Para esa época [la del año 1961] ya estaban trazadas algunas preferencias básicas de mi teatro, como es el concepto de la ampliación del espacio escénico con el teatro dentro del teatro y mi preocupación con un desarrollo libre del tiempo, a lo que hay que unir el impacto que recibí con el teatro del absurdo y el teatro de la crueldad. (“Entrevista” 135)

Por otra parte José Triana, el que más logros internacionales ha cosechado, empezará a trabajar estos temas a partir de su primera obra *El mayor general hablará de teogonía* de 1957.¹² Según Julio Gómez: “Se trata de un ejercicio profanatorio estructurado en rituales” (“Un exorcismo” 707). Así continuará por esos derroteros en la década del 60. En su más aclamada obra, *La noche de los asesinos* con la cual obtiene el Premio Casa de las Américas de 1965 aparece, entre otras, una inquietante cita de Artaud como pórtico de entrada. Ya en el exilio, todavía en *Ahí están los tarahumaras*, una de sus últimas obras, publicada en la revista *Encuentros* (4/5) en 1997, recuerda en su título las experiencias que tuvo el teórico y dramaturgo francés con aquellos indios mexicanos. Triana expresa en esa revista a Christilla Vasserot de las piezas anteriores: “Están vinculadas de un modo muy extraño, como si enfocaran una misma proyección, como si yo las

ensamblara a escondidas, o hurgara en una zona espiritual que me obsesiona. Las tres obras son tres alaridos” (“Siempre” 37-38). Virgilio Piñera acepta el reto y escribe *Dos viejos pánicos*, con la cual obtiene el Premio Casa de las Américas de 1968. En lo adelante Virgilio padecerá hasta su muerte en 1979 un brutal ostracismo impuesto por los idio-burócratas de la cultura cubana. Se estrena en Cuba por primera vez en 1990.

Está por hacer un estudio de ciertos intereses y temas comunes de las obras mencionadas.¹³ No debe parecerse que estas correlaciones son meros esfuerzos de ejercicio académico. Sin lugar a dudas el deseo ferviente de estos autores por escribir un teatro de aliento común los llevará, con la sensibilidad personal que los caracteriza y permeados de las influencias de su medio ambiente, por derroteros intransitados de la dramaturgia cubana y la hispanoamericana. Con la perspectiva del tiempo que nos asiste con justeza, se debe afirmar que son unos de los autores claves para estudiar las influencias del teatro de la crueldad en la dramaturgia continental.¹⁴

Columbia University

Notas

¹ Este clásico artículo, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, publicado en *Dos ensayos* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1972), es de indispensable consulta para entender profundamente las esenciales implicaciones de este teatro.

² Artaud antes de salir de París, el 6 de enero de 1936 hacia Anvers, para tomar un barco hacia México con escala en La Habana, le escribía a su amigo Jean Paulhan la ordenación de su futuro libro sobre el teatro de la crueldad sin saber el título definitivo: “Je vous enverrai un titre de La Havane” (*Œuvres* V 269). Véase también la siguiente carta, fechada el mismo día. Ya en la Habana, el 31 de enero, le manda el título definitivo de su obra más conocida: “Je vous ai écrit d’un petit port d’Amérique du Nord pour vous donner le titre définitif de mon livre LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE (274). Sobre más impresiones sobre La Habana, consúltese la carta fechada el 7 de febrero de 1936 en México en el tomo VII pag. 357.

³ Ane-Grethe Østergaard parece estar en desacuerdo, como lo demuestra su artículo, con “la opinión unánime de la crueldad como tema central y constante [...] de inspiración artaudiana” (267) en la obra de Griselda Gambaro (“La semiótica del diálogo en *El campo* de Griselda Gámbaro” *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, ed. Fernando de Toro, Buenos Aires: Galerna / IITCTL, 1990, 267-76).

⁴ Antes quisiera aclarar, y no es una digresión, lo de “coincidencias intuitivas.” Ya se ha señalado el término en otros estudios con relación al mismo caso teórico. Marion Peter Holt (en “Artudian Affinities in the Theater of Antonio Buero-Vallejo” *Antonin Artaud and the Modern Theater*, ed. Gene A. Plunka, London and Toronto: AUP, 1994, 252-62), analizando a varios críticos, cita: “Styan suggests that Artaud himself may be simply a symptom of a tendency toward a ritualistic, antinaturalistic theater that would have existed without him” (252). Aunque

acepto la idea de “coincidencias intuitivas” de ninguna manera estoy de acuerdo con estas últimas afirmaciones.

⁵ Felicia Hardison [Londré], en “Valle-Inclán and Artaud: Brothers Under the Skin” *Educational Theatre Journal* 19 no. A (1967): 455-66, adelanta que ve en *Lucas de Bohemia y Divinas palabras*, algunos aspectos de las teorías artaudianas antes de que estas fueran publicadas (252).

⁶ Dado que esta parte de mi estudio no se interesa por el desarrollo exhaustivo o por realizar una evaluación histórica de dicho teatro, los interesados en estos temas pueden consultar con provecho dos artículos fundamentales: el de L. Howard Quackenbush “Variations on the Theme of Cruelty in Spanish American Theater” (*Myths and Realities of Contemporary French Theater: Comparative Views*, Texas: TTP, 1985, 99-113) y el de Karl Alfred Blüher “La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano” (*Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial Galerna, IITCTL, 1990, 113-31).

⁷ Comenta Carlos Espinosa Domínguez en “Una dramaturgia escindida” que “un creador tan inquieto y atento a los nuevos estímulos como Virgilio Piñera, recibió la influencia fecunda de *La noche de los asesinos*. Como entonces declaró en una entrevista” (39). Triana lo confirma en “Siempre fui y seré un exiliado” (*Encuentro* 4/5, 1997: 33-45).

⁸ Virgilio Piñera estrenó *Electra Garrigó* en 1948, antes de que se publicara en libro *Las moscas* de Sartre. Francisco Morín dirigió el montaje de *Electra Garrigó* en Prometeo además de las reposiciones de 1958, 1960, 1961 y 1964. Queda publicada en *Teatro completo*, La Habana: Ediciones R, 1960. También hace teatro del absurdo, con *Falsa alarma* “publicada en la *Revista Orígenes* en 1949, números 21 y 22” (Rine, *Teatro s/p*), antes de que su homóloga *La soprano calva* (estrenada en París el 11 de mayo de 1950) fuera reconocida mundialmente. Aunque *Falsa alarma* se publica en 1949, desafortunadamente tendrá que esperar casi una década para su estreno. Se representó “por primera vez en el Lyceum, la noche del 28 de junio de 1957” (Rine, *Teatro s/p*).

⁹ No se podría hablar del teatro moderno en Cuba sin mencionar al director Francisco Morín. La importancia de este director en la escena cubana no cabe en estas notas; habrá que escribirla en no menos de un libro. ¿Quién de los autores, o actores, cubanos más importantes de aquellos años no fue escenificado, dirigido y, en una palabra, descubierto por él? Su grupo Prometeo fue escenario de prueba de rigor y consagración para todo artista, “meca de nuestros creadores”, como afirma Leal aunque omita su nombre en el inciso: “De Prometeo a Teatro Estudio” (*Breve* 126-28).

¹⁰ Francisco Morín además de ser el primero en montar casi toda la obra de Piñera, estrena a Matías Montes Huidobro (1931), a José Triana y a Antón Arrufat, entre otros. Su teatro Prometeo al crear concursos teatrales, escenifica las obras de los autores premiados, en los cuales Montes Huidobro en el primero de estos, el de 1950, obtiene una mención con *Las cuatro brujas* (1949) y en el segundo, el de 1951, el primer premio con *Sobre las mismas rocas* (1950) estrenándose ese mismo año. *Sobre* se publica en *Obras en un acto*, Honolulu: Editorial Persona, 1991.

¹¹ *Los acosados* se estrena por la Asociación Pro-Arte Dramático en 1960. Se publica por primera vez en *Lunes de Revolución*, no. 8 (mayo 24, 1959). *Gas en los poros* es estrenada por Prometeo en 1961. Queda publicada en *Lunes de Revolución* (marzo 27, 1961). *La madre y la guillotina* se ha llevado a escena varias veces en el exilio por diferentes directores, incluido Francisco Morín. Se publica por primera vez en inglés, bajo el título de *The Guillotine*, en *Selected Latin American One-Act Plays*, University of Pittsburgh Press, 1973. *La navaja de Olofé* se estrena en el I Festival de Teatro Hispano de Miami de 1986. Se publica por primera vez en la revista *Prisma Cabral*, Universidad de Maryland, Primavera, 1982. La edición de *Obras en un acto* incluye, entre otras, las piezas mencionadas. *Sal de los muertos* todavía no ha sido

estrenada. Aunque está pieza la escribe en Cuba se publica por primera vez en la antología *Teatro contemporáneo hispanoamericano*, Madrid: Escélicer, 1971.

¹² Esta obra se estrena en 1960. José Triana regresa a Cuba a principios de 1959 después de haber pasado cuatro años en Europa, principalmente en Madrid. En sus inicios la llamó *El incidente cotidiano* ("Un exorcismo" Gómez).

¹³ Ya ha aparecido un estudio, todavía inédito, entre *Los acosados y Dos viejos pánicos* de José Corrales. Fue presentado en el XXVII Congreso Anual del Círculo de Cultura Panamericano en New Jersey el 7 de noviembre de 1999.

¹⁴ Cuando digo "dramaturgia continental" podríamos perfectamente extendernos hasta la estadounidense, hasta el más vanguardista del nuevo teatro, el Living Theatre, empezará sus experimentos, crueles, en 1959 en New York (Marinis 55). "La traducción inglesa de *El teatro y su doble* [...] se publica en 1958 en los Estados Unidos por la Grove Press" (Marinis, *El nuevo teatro* 55). La castellana es de 1964 publicada en Buenos Aires por Editorial Sudamericana.

Bibliografía consultada

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trads. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.
- Barranco, Jesús. "Artaud y *La noche de los asesinos*." *Encuentro* 4/5 1997: 46-52.
- Blüher, Karl Alfred. "La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano." *Semiótica y teatro latinoamericano*. Ed. Fernando de Toro. Buenos Aires: Editorial Galerna, IITCTL, 1990: 113-31.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. 2. Barcelona: Emecé, 1989. 3 vols. 88-90.
- Derrida, Jacques. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación." *Dos ensayos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- Espinosa Domínguez, Carlos, pr. "Una dramaturgia escindida." *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Fondo de Cultura Económica, 1992: 11-77.
- Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1964.
- Falcón, Aristides. Entrevista. "Matías Montes Huidobro: el dramaturgo en el exilio." *Gestos* 10.20 (nov 1995): 135-39.
- Gómez, Julio. "Un exorcismo liberador." *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Fondo de Cultura Económica, 1992: 707-12.
- Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- _____. *Teatro cubano en un acto: antología*. La Habana: Ediciones revolución, 1963.
- Marinis, Marco de. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1988.
- Montes-Huidobro, Matías. *Los acosados. Lunes de Revolución* (4 mayo 1959): 10-14.

- _____. *Gas en los poros. El tiempo en un acto. 13 obras de teatro cubano*. José Triana, sel. y pr. Jackson Heights, N.Y.: Ollantay Press, 1999: 119-44.
- _____. *Gas en los poros. Lunes de Revolución* (27 marzo 1961): 40-43.
- _____. *Gas en los poros. Teatro cubano en un acto*. La Habana: Ediciones Revolución, 1963: 221-26.
- _____. *The Guillotine. Selected Latin American One-Act Plays*. Trans. Francesca Colecchia y Julio Matas. Pittsburgh: U. of Pittsburgh, 1975: 93-126.
- _____. *La navaja de Olofé. Prisma/Cabral* (Spring 1982): 120-33.
- _____. *Obras en un acto (Sobre las mismas rocas, Los acosados, La botija, Gas en los poros, El tiro por la culata, La madre y la guillotina, Hablando en chino, La navaja de Olofé, Fetos, La garganta del diablo, La sogá)*. Honolulu: Editorial Persona, 1991.
- _____. *La sal de los muertos. Teatro contemporáneo hispanoamericano*. Pr., selec., y not. Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo. Vol. 3. Madrid: Escelicer, 1971: 115-220.
- _____. "Significantes de la teatralidad Marqués: 'Carnaval afuera, carnaval adentro.'" *The Bilingual Review* 7 (enero-abril 1980): 39-52.
- Piñera, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1960.
- _____. *Dos viejos pánicos*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1968.
- Quackenbush, L. Howard. "Variations on the Theme of Cruelty in Spanish American Theater." *Myths and Realities of Contemporary French Theater: Comparative Views*. Comps.
- Patricia M. Hopkins y Wendell M. Aycock. Lubbock, Texas: TTP, 1985. 99-113.
- Roberts, Ann T. "Brecht and Artaud: Their Impact on American Theater of the 1960s and 1970s." *Myths and Realities of Contemporary French Theater: Comparative Views*. Comps. Patricia M. Hopkins y Wendell M. Aycock. Lubbock, Texas: TTP, 1985: 85-98.
- Sellin, Eric. *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*. Chicago y London: UCP, 1968.
- Toro, Fernando de. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- Triana José. *Ahí están los tarahumaras. Encuentro 4/5* (1997): 21-31.
- _____. *El mayor general hablará de teogonía. El Parque de la Fraternidad*. La Habana: Ediciones Unión / Teatro, 1962.
- _____. *La noche de los asesinos*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1965.
- Vasserot, Christilla. "Siempre fui y seré un exiliado." *Encuentro 4/5* (1997): 33-45.
- Zalacain, Daniel. "El asesinato simbólico en cuatro piezas dramáticas hispanoamericanas." *Latin American Theatre Review* 19.1 Fall (1985): 19-26.