

JAVIER VILLAFAÑE EN *CIRCULEN CABALLEROS*, *CIRCULEN* Y SU CONEXIÓN CON EL TEATRO DEL ABSURDO

Javier Villafañe in *Circulen caballeros*, *circulen* and its connection with the Theater of the Absurd

Laura Antillano¹

Universidad de Carabobo, Fundación La Letra Voladora

[Ensayo]

RESUMEN

Este artículo presenta una semblanza de Javier Villafañe, poeta, titiritero, quien además dejó un importante acervo mediante la investigación y promoción de la expresión oral y escrita popular de la cultura andina venezolana. Como ser humano integral, también fue un prominente y reconocido escritor y teatrero. En este texto, se destaca su invaluable aporte en el Teatro del Absurdo mediante el análisis de una de sus obras: *Circulen caballeros*, *circulen*, donde hace gala de la creatividad requerida para escribir en este tipo de dramaturgia. Se contextualiza al autor y su obra, se presenta el análisis y, finalmente, se concluye en torno a su extraordinario aporte al teatro venezolano, desde una de sus expresiones artísticas más destacadas como es la escritura compleja y creativa del Teatro del Absurdo.

Palabras clave: Javier Villafañe, Teatro del Absurdo, dramaturgia.

ABSTRACT

This article presents a semblance of Javier Villafañe, poet, puppeteer, who also left an important collection through research and promotion of the popular oral and written expression of Venezuelan Andean culture. As an integral human being, he was also a prominent and renowned writer and theatrical player. In this text, his invaluable contribution to the Theater of the Absurd is highlighted through the analysis of one of his works: *Circulen caballeros*, *circulen*, where he shows the creativity required to write in this type of dramaturgy. The author and his work are contextualized, the analysis is presented, and finally, it is concluded around his extraordinary contribution to the Venezuelan theater, from one of his most outstanding artistic expressions such as the complex and creative writing of the Theater of The Absurd.

Key words: Javier Villafañe, Theater of the Absurd, dramaturgy.

1. Narradora, poeta, ensayista, crítica de cine y fotografía, promotora cultural y titiritera. Licenciada en Letras y Magister en Literatura Venezolana de la Universidad del Zulia (LUZ). Es profesora jubilada de la Universidad de Carabobo (UC). Coordinadora del Área de Literatura Infantil de la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello y preside Fundación La Letra Voladora. Premio Nacional de Cultura, Mención Literatura (2015), laura.antillano@gmail.com.

Javier Villafañe y su obra representa un icono en la historia del teatro de títeres en el mundo, que no puede ignorarse, al llevar a cabo un inventario de este género de orden internacional.

La vida de este poeta, titiritero y maestro de maestros, se vio movilizada por las circunstancias políticas que vivió en su país natal: Argentina. Y fue justamente en 1967 cuando se vio obligado a emigrar por razones políticas y llegó a Venezuela.

Su regreso definitivo a la Argentina se produjo en 1984, y falleció en Buenos Aires el 1 de abril de 1996, a los 86 años.

Su llegada a nuestro país en 1967 lo llevó a ubicarse en la Universidad de los Andes en el estado Mérida, donde de inmediato desarrolló un enorme interés por la región y sus habitantes. Allí surgió manifiestamente su empeño por la expresión oral y escrita popular, lo que lo condujo no solamente a crear un original programa de difusión del teatro de títeres como medio de expresión, sino también, a descubrir artistas regionales, contadores de cuentos, con cuyas voces creó una colección de publicaciones, encargándose de todos los pasos que tal emprendimiento ameritaba.

De esas ediciones conocimos, por ejemplo, la dedicada a los cuentos de Oliva Torres, gran cuentera popular, y la serie de libros titulados: **Los cuentos que me contaron**, donde los niños de diversos pueblos de la Cordillera Andina, relataban de forma escrita, las historias que más les habían emocionado, y pasaban a formar parte de esta recolección bibliográfica.

La capacidad de seducción que ejercía Villafañe con sus títeres y su manera natural de comunicarse con la gente, le permitieron ejercer un liderazgo natural al servicio de este empeño, expresando un enorme respeto con el producto cultural de los habitantes de los poblados y comunidades de ese entorno montañoso. Así canalizó su enorme interés didáctico, en función de la preservación de este acervo regional.

Pero hay muchas otras vertientes en la obra del escritor y teatrero, que pensamos merecen ser abordadas y difundidas en aras de dar a conocer su trabajo para generaciones presentes y futuras.

Es por ello que, en medio de los numerosos caminos de la obra general de Javier Villafañe, hemos elegido destacar algunas tendencias de su trabajo particular en lo escrito, en el que se ponen de manifiesto caracterizaciones, esta vez, del llamado Teatro del Absurdo, cuyo contenido ha sido poco abordado en la obra de este escritor.

Narrar y teatralizar: Pero *Circulen caballeros, circulen*

Hemos elegido un libro publicado por Villafañe en Argentina, antes de su salida a Venezuela, cuyo contenido presenta una serie de elementos muy sustanciales en la obra del autor, podría decirse que es una muestra de las directrices más frecuentes en la totalidad de su obra escrita.

Se trata de un volumen publicado en 1967 en su país, titulado: *Circulen caballeros, circulen* (Ediciones Hachette, 16 de mayo de 1967, Buenos Aires). Su contenido fue difundido de manera fragmentaria por medio de publicaciones periódicas en Venezuela, o/ a través de montajes teatrales de piezas incluidas en este libro.

Es un compendio de contenido heterogéneo, con presentación de Enrique Molina en las solapas, quien señala con relación al libro:

(...) es una especie de cuerpo vivo donde se abren innumerables gavetas donde se ocultan toda clase de sorpresas: materiales inusitados, criaderos de sonetos, cabezas cortadas con señores con bigotes de otro siglo, el humor, el drama de nubes en forma de ama de leche, discursos, festivales de carpinteros y fotógrafos, adioses, toda clase de homenajes "en pro de la familia y por la dicha del hogar constituido". Toda clase de homenajes en honor de la poesía que hacen los niños con sus juegos y la gota de lluvia en el vidrio, del juego de la poesía de doble fondo, donde reverbera el revés del brillo trágico del mundo, un lado de relatos, delirios, historias, sonrisas. De todos modos, hay algo en los textos de este particularísimo poeta que hace pensar en la pintura de Miró. Ambos mundos se corresponden (Molina, 1967).

La variedad que señala el presentador y sus caracterizaciones son elementos que consideramos merecen ser reconocidos en esencia, desde las posibles raíces de su origen y desarrollo, aun desde el beber en vertientes con ramificaciones universales dentro del ámbito de la que fuera su contemporaneidad en rebelión.

Circulen caballeros circulen

Si la nota de presentación de Molina nos pone sobre aviso con el contenido de este libro, su índice nos confirma la heterogeneidad de una reunión de textos provenientes de muy diversa índole. Y el mismo no alcanza a ponernos al descubierto los misterios o secretos que sus enunciados contienen.

La lista es la siguiente:

Abecedario, El banquete, En pro de la poesía, Reportaje a Lot, El tiempo su tiempo

Mi tiempo el tiempo, El hombre del vino malo El hombre del vino bueno, Jonas 1967, El cuento, Cuento I, Cuento II, Cuento III, El maravilloso espectáculo, El gran mago y los pequeños magos, El veredicto, El pan entero, Hay que salvarlo, La sola, La pared, El vendedor de pájaros, Receta para exterminar las hormigas en América, El laberinto, Cena de Camaradería, La selva, Curriculum vitae.

La diversidad de los textos por género incluye:

El teatro, el cuento, el poema satírico, la entrevista, la receta, el curriculum vitae, y algunas formas mixtas. La forma aquí es una máscara, es decir, Villafañe toma el concepto de un género conocido y lo transforma agregando particularidades inusuales y sorprendentes, colindando con la noción del absurdo que en décadas precedentes fuera herramienta de la movilización colegiada de agrupaciones de artistas e intelectuales en la expresión de su disidencia.

Elegir este conjunto de la producción de Villafañe recopilado en “*Circulen caballeros, circulen*”, tiene el propósito de establecer una conexión con el patrimonio cultural vanguardista, que se asienta en las propuestas previas de los grandes inventores de la trasgresión artística europea, cuyo levantamiento se corresponde con el final de la Primera Guerra Mundial, quienes en la búsqueda de nuevos modos de expresar su disidencia con el Poder, crean un decir diferente, contestatario, abismalmente llamativo.

Intentamos seguir los pasos de lo que podrían haber sido sus antecedentes en esa década de los sesenta latinoamericana, con hilos históricos anteriores, desde escenarios de parecida significación con lo vivido en Argentina para el momento de la escritura de Javier Villafañe. El cuestionamiento del Poder, la denuncia de pautas de conducta cercanas a la represión social, etc. La concepción del libro de Javier Villafañe colinda con principios que prevalecen en lo que se llamó el Teatro del Absurdo.

De donde viene la noción de Teatro del Absurdo

Dadaísmo y Surrealismo son movimientos vanguardistas que señalaron grandes revoluciones en la creación de los lenguajes expresivos del arte, y es en esos contextos donde el Teatro del Absurdo desarrolló su nacimiento. Al estudiar el teatro de autor en esos movimientos hay nombres que resultan definidores: Ionesco y Beckett son los más emblemáticos.

(...) El teatro del absurdo cava hondo en la condición del hombre, más

que en los problemas sociales, aunque de ellos se ocupe también; es el hombre frente a situaciones fundamentales, tales como, por ejemplo, el hombre y el tiempo (Esperando a Godot de Beckett) (Blanco Amores, 1974: 22-23).

Salvador Dalí, de los artistas más representativos, tuvo un papel protagónico en esa instancia. Santos Torroella (1983) explica la acción creadora de Salvador Dalí siempre en relación con el psicoanálisis y Freud, dado que es Dalí el artista cuya obra más le interesa y destaca del grupo surrealista. Y nos señala lo siguiente:

Lo que importaba por encima de cualquier otra cosa, era llevar a cabo, no una revolución artística, que nada en sí supondría, sino una revolución liberadora en su más amplio sentido y que de una vez por todas resolviera las persistentes y trágicas contradicciones con que el mundo de la realidad, sobreponiéndose al de los deseos, tenía sometida a la psique humana. Lo que urgía era combatir, desacreditar el mundo de la realidad (Santos Torroella, 1983: 169).

Y si hacemos un recuento de lo que las vanguardias teatrales fueron creando en el siglo XX, debemos considerar de manera particular obras como la de Vladimir Maiakovski, quien tenía diecisiete años cuando firmó el gran manifiesto *futurista* titulado: *Bofetada al gusto público*. Y su obra: *El misterio bufo* se representó en 1927.

Debemos señalar en el "Misterio bufo" el principio de un teatro nuevo. La impresión que el espectáculo produjo en la mayor parte de los espectadores fue enorme. El público reía alegremente, sin esfuerzo, con aquel juego limpio de palabras y de imágenes encadenadas... Otra parte, en cambio, rebosaba de indignación hacia Maiakovski y hacia el llamado "arte nuevo" ... Las discusiones sobre la obra continuaron en la calle y siguieron siendo durante mucho tiempo tema de actualidad. En los cafés, en las oficinas, en los transportes, no se hablaba de otra cosa... Discusiones que al final no resultaron beneficiosas para el autor, porque fueron muchos los que llegaron a la conclusión de que si bien los detractores del "arte nuevo" no tenían razón en cuanto a lo que Misterio bufo representaba, sí que la tenían en cambio, al afirmar que el "arte nuevo" llevaba dentro de sí indudables gérmenes burgueses, que podrían muy bien llevar la corrupción al teatro soviético" (Reseña crítica de Fevral'ski en Isvetia, de Leningrado, pocos días después del estreno. Maiakovski, 1971: 24).

La anterior reflexión da una medida del escándalo producido al introducir en escena unos modos diferentes del decir, esa será la vía de las transformaciones que progresivamente escritores, directores, actores tomarán incursionando de modo experimental con el teatro como espacio de lanzamiento.

El camino de nacimiento del llamado Teatro del Absurdo tuvo entonces vertientes compaginables.

(...) la denominación de Teatro del Absurdo, no es muy posterior. Beckett, Ionesco, Adamov, entre otros, traducen en sus obras el absurdo de la condición humana y la angustia metafísica que esta absurdidad origina. Debe recordarse la importancia de la devaluación del lenguaje y la presentación de imágenes concretas, así como el rechazo de la empatía y el antropomorfismo y la inclinación de este teatro por los objetos, cosa que también puede ser señalada en la novelística y en la plástica (Blanco Amores, 1974: 22).

Ha nacido una forma del decir que pone de cabeza los prospectos de buenas costumbres, las batallas de los ordinarios previsores de desastres, que niegan la verdad para mantener el orden de una sociedad que reprime para no dar explicaciones.

Javier Villafaña tendría contacto con esta expresión de las vanguardias escénicas en su país, puesto que fue la Argentina uno de los países donde más fue tomada en cuenta la propuesta filosófica de esta forma ideológica de considerar la escena teatral.

Desde 1961, en sus primeras piezas cortas en un acto, Eduardo Pavlovsky apoya su teatro en la estética del absurdo. *Somos* es su primera obra. En esta obra de Pavlovsky, contra toda lógica, los dos personajes, Ronald y Cassot, que después reaparecen en otra de sus obras, *El robot*, mantienen una nostálgica conversación acerca de sus respectivos recuerdos de infancia; la madre aparece aquí con las condiciones absolutamente opuestas a lo que se entiende éticamente por madre ejemplar. Este deterioro de la figura de la madre se encuentra también en la obra de Gámbaro, *El desatino*, Dice Ronald: "Recuerdo que cuando ya no resistía más de hambre gritaba: 'Mamá, mamá, me muero de hambre, ¡quiero comer!... Y ella venía lentamente, con ese paso tan maternal que le era característico y comenzaba a darme latigazos hasta que me quedaba dormido. ¡Cómo me hacía sufrir! ¡Qué tiempos aquellos!' «Y sigue evocando la absurda conducta de la madre. (...) También en la obra de Gámbaro, *Las paredes*, se presenta una situación semejante. Dicen los personajes: "¡Estamos encerrados entre cuatro paredes! ¡Las paredes se van achicando! No podemos escapar. No tenemos salida. ¡No hay espacio! ¡Estamos en la nada!" La angustia, el grito final llamando a la madre, la transformación de lo irracional en racional, todo, da la medida de un vuelco hacia una manifestación de teatro que se aleja, quizás sin proponérselo el autor, del objetivo muy puesto de relieve al comienzo de la obra (Blanco Amores, 1974: 23).

El Cuento

Un renglón del índice de la obra de Javier Villafaña, se titula: El cuento (p.31, 32,

33). Lo citamos como ejemplo fehaciente de lo que los surrealistas procuraban en este “desacreditar el mundo de la realidad”, en su caso por medio de un juego de palabras, que van repitiendo la acción, introduciendo como procedimiento semántico un nuevo elemento en cada repetición. De este modo, reiteración y enumeración, en un conglomerado de elementos incoherentes, van dando un ritmo que encierra una estrategia, la cual proporciona humor y otros resultados críticos dando fuerza significativa al relato.

Ninguno de nosotros-y éramos más de cien los que habíamos ido exclusivamente a escuchar el cuento- pudimos oírlo.

Desde el comienzo, desde que el narrador dijo: “Tenía dos callos en un pie”, no sabíamos si era Diego o Pedro o Luis el que contaba el cuento o si era Diego o Pedro o Luis el que tenía dos callos en un pie, porque se oían junto con la voz del narrador los discursos de un banquete, una orquesta, un coro y había mucha gente que entraba y salía, una mujer con un rodete, unas parejas bailando, trenes, barcos, aviadores, buzos, gritos, manos apostando sobre las mesas, copas, botellas, naipes, vendedores de diarios.

Éramos más de cien los que queríamos oír el cuento, pero la música, el coro, la mujer del rodete, las parejas bailando, los discursos y la gente que entraba y salía y los aviadores y los buzos y los trenes y los barcos y los vendedores de diarios y las apuestas no nos dejaban oír. Y preguntábamos:

-¿Era Luis, era el pie izquierdo? ¿Era Pedro o Diego o era el pie derecho? ¿Qué pie de qué Pedro o de qué Diego o de qué Luis?

Apenas si nos oíamos entre nosotros y eso era haciendo un gran esfuerzo para escucharnos, apartando con los brazos la música, las parejas, los trenes, la mujer del rodete, los aviones, la gente que entraba y salía, los barcos, las apuestas, los discursos. Pudimos escuchar al narrador: “Una tarde puso el pie con los callos en una palangana llena de agua hirviendo y salmuera”.

Queríamos seguir escuchando y bajamos la música, y echamos a la mujer del rodete, a los trenes, a los barcos, a los vendedores de diarios, a los buzos y hacíamos una bocina con la mano en la oreja para oír y escuchamos: “Después con un cortaplumas afilado se cortó un callo de raíz”.

No pudimos oír como seguía. Otra vez los trenes, los discursos, la música, los barcos. “-¿Y el otro callo? ¿el otro callo?-Preguntábamos los interesados-.

Éramos más de cien sentados en un banco. Algunos habíamos venido desde muy lejos exclusivamente para escuchar el cuento y no pudimos saber que le pasó al otro callo. La mujer del rodete gritaba. Oímos haciendo un gran esfuerzo: “Sangró el callo, se infectó el pie y se lo cortaron”. Y preguntamos:

-¿Era el pie izquierdo? ¿Era el pie derecho? ¿Era Diego o Pedro o Luis? “Pie para ser clavado en una cruz con un callo arriba y otro callo abajo”.

No reconocíamos la voz del narrador.

“La muleta corriendo por la calle llevando el pie envuelto en un papel de diario y los cinco dedos asomándose por debajo del brazo”.

Después oímos:

-Señores: Aquí está la palangana con la gota de sangre. Acérquense. Aquellos

que duden, pueden verla.

Quisimos ver la palangana con la gota de sangre. El pie con los dos callos. Eramos más de cien. No pudimos llegar. Nos detenían los trenes. La gente que entraba y salía, la música, las parejas bailando, los aviadores, los discursos, las apuestas, los vendedores de diarios, la mujer del rodete y un altoparlante que repetía sin cesar. (Villafañe, 1967: 31-33).

La relación con el absurdo refiere justamente el juego de ironías de este relato. La reiteración, la aceleración del ritmo de las acciones y lo inconexo de los elementos en juego.

En el conjunto del libro: *Circulen caballeros circulen*, el autor Javier Villafañe, aun cuando coloca un índice de materia con los renglones ya señalados, cuando leemos los textos encontramos que no están separados como textos independientes, sino que pueden ser leídos en continuidad, como un solo cuerpo.

Así por ejemplo, el enunciado que presenta al: *Curriculum vitae*, en el cual va dando relación de una vida con datos iniciales específicos como: Nombre, apellido, nacionalidad, lugar y fecha de nacimiento, profesión, estado civil, libreta de enrolamiento, cédula de identidad; contiene una serie de relatos sobre la vida de ese personaje, las cuales no irían comúnmente en un Curriculum Vitae normal. Es por ello que lo hemos escogido como el segundo texto para su ejemplificación en el contexto del trabajo creador de Villafañe.

Con ello el autor incorpora aportes del Absurdo a la estructura general y el proceso lúdico se lleva a cabo tanto en las acciones del personaje como en el diseño general del texto como forma elocutiva.

En el Curriculum señala que el día: "7/3/ 1925 Compró una bicicleta" (p.67), y el 1/6/1939 Pido licencia. Ando en bicicleta. El manubrio en la mano me dijo: "El poeta tiene todos los naipes. Baraja, tira, recoge. Al Rey de Oro lo pone cabeza abajo y es la miseria, su hambre" (Fragmento. Pág.68).

El texto continúa con este diálogo entre el manubrio de la bicicleta y el personaje.

La bicicleta le hace correcciones a la novela que escribe su interlocutor y lo manda a borrar, y así sucesivamente.

El texto a continuación en el libro se titula: *Desencuentro*, y es la "novela". La cual consiste en un seguimiento con estructura de guión teatral, a dos personajes: ÉL y

ELLA. Dos personajes que ejecutan tareas cotidianas enumeradas, muy parecidas, pero que nunca se cruzan entre ellos, aun cuando los personajes se mueven en a los mismos lugares, en el trágico final, ambos solitarios, se suicidan:

ELLA encendió la luz.

EL encendió la luz.

ELLA miró la cama, la almohada .Abrió el ropero. Tomó un revolver y se suicidó.

EL miró la cama, la almohada.Abrió el ropero. Tomó un revolver y se suicidó.

FIN DE LA NOVELA (Circulen caballeros, circulen (1967) p. 71.72 y 73).

Este texto nos recuerda el diálogo imposible de hombre y mujer en *La cantante calva* de Ionesco, que ha sido relacionado también con una pieza de Griselda Gámbaro titulada: *La espera trágica*, de 1962.

El absurdo señala dos seres que viven en espacios físicos similares y cercanos, y en sus reflexiones se reflejan dramas de mucha aproximación, se sienten solos, abandonados en el limbo de su angustia existencial sin remedio, por lo cual el suicidio es el detonante de una angustiada circunstancia de soledad.

A continuación, el texto siguiente en el libro retoma la forma estructural del *Curriculum Vitae*, donde se señala la fecha:

16/6/1939 Después de quince días de licencia vuelvo a la oficina. Los sábados por la tarde y los domingos, el día entero, ando en bicicleta. Escribo, pienso.

Como es evidente el autor pone en juego en la construcción de la totalidad de "Circulen caballeros circulen", una serie de estrategias de elaboración donde el contraste, la enumeración caótica, y otros elementos diseñan un paisaje inexplicable en términos de: "desacreditar la realidad ", principios que sirvieron de base en la creación del Teatro del Absurdo como género de avanzada en las postrimerías del siglo XX.

La soledad, la imposibilidad de verse los unos reflejados en los otros, dibuja en términos denotativos, un drama profundo, que dibuja el contorno de la desesperación.

Los vínculos no existen, los personajes flotan en una atmósfera real disfrazada de irrealidad. Por lo tanto, el amor, los afectos son inconcebibles.

Su condición de /Absurdo/ se pone en evidencia en la metáfora de un callejón sin salida, profundizando la soledad de todos.

Conclusiones

El humor negro es un componente básico en el diseño narrativo de estos textos de Villafañe. Todos los apartes del libro y hasta la heterogeneidad del conjunto elegido, nos ponen en evidencia la lucidez del autor en la búsqueda de presentar una concepción heteróclita de lo que la sociedad contemporánea ya promulgaba en términos de un gesto de rebelión en protesta gestual consecutiva.

Circulen, caballeros, circulen es un libro que semeja un grito elocuente, con su ritmo sincopado, donde las acciones de los personajes no obedecen a los términos de una lógica medible en términos de la razón.

Las historias personales de detalles íntimos de los personajes, a través de las diversas partes del texto, parecen bifurcarse en la imposibilidad de alcanzar la coherencia.

Villafañe se apropia de mitos y leyendas imbricados en la cultura occidental desde muy distintas procedencias. Un ejemplo se refiere a la alusión a la ballena de Jonás.

Acerca de lo cual escribe al final del relato Jonas , 1967:

Entonces fue cuando el portero subió en el ascensor con una ballena. Llegó al décimo piso. Tocó el timbre. Pidió permiso para entrar. Saludó a las señoras, a los señores, a los niños, a las niñas. La ballena también saludó. Abrió la boca y Jonás, de un salto, se metió en la ballena. Entró como un tejo en la boca del sapo (p.30).

La aproximación cotidiana que concede Villafañe a estos relatos, nos da la sensación como lectores, de que asuntos como el descrito obedecen a una lógica obligada pre-existente, lo sucedido estaba escrito, era lo que se esperaba.

La condición teatral de su perspectiva como escritor, señala siempre que los lugares descritos y las acciones de sus personajes, parecieran suceder en un escenario planificado para esas acciones previamente.

El interrogatorio periodístico en forma de entrevista, la crónica policial, los diálogos a modo del encuentro teatral, la inversión de funciones en los personajes, transgrediendo lo real a partir del absurdo, como en: *El maravilloso espectáculo*:

*Terminó la función y el público silbaba.
Un periodista subió al escenario y vio a los titiriteros aplaudiendo.
-¿Qué pasó?-preguntó el periodista.
Y uno de los titiriteros respondió:*

-Fue una función que las marionetas nos dieron a nosotros. Esto ocurre muy raras veces. Francamente fue un gran espectáculo, un maravilloso espectáculo.

El público silbaba. Los titiriteros seguían aplaudiendo. Las marionetas estaban inmóviles colgando de una viga (p. 41-42).

Y como señala el poeta Enrique Molina en la presentación de este original texto de Javier Villafañe: "He aquí la voz de feria del sueño de Javier Villafañe invitando a penetrar a este espectáculo único, laberíntico. Hay más que ver: circulen caballeros, circulen". (Molina, 1967, contratapa de *Circulen caballeros circulen*).

Su condición de adelantado a su momento histórico nos lleva a aplaudir el humor de un texto, con una noción premonitrice de los caminos de la poesía del teatro y su historia.

Referencias

- Blanco Amores, Angela (1974). *Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina*, pp. 21-24. *Latin American Theatre Review*, otoño.
- Bonet Correa Antonio (1983). *El Surrealismo*. Universidad Menéndez Pelayo Cátedra. Madrid.
- González García, Ángel (1983). *El método paranoico-crítico*. (p: 173-181) En: Bonet Correa, Antonio. (1983). *El Surrealismo*. Universidad Menéndez Pelayo Cátedra. Madrid.
- Maiakovski, Vladimir (1971). *Misterio Bufo*. Editorial Cuadernos para el diálogo S.A., Madrid.
- Santos Torroella, Rafael (1983). *En torno al psicodrama daliniano (163-172)* en: Bonet Correa Antonio (1983) *El Surrealismo*. Universidad Menéndez Pelayo Cátedra. Madrid.
- Villafañe, Javier (1967). *Circulen caballeros circulen*. Ediciones Hachette, Buenos Aires.