

LA RESISTENCIA DE LA FARSA EN EL TEATRO BREVE LATINOAMERICANO

The resistance of the farse in the brief Latin American theater

Xiomara Moreno¹

Universidad Central de Venezuela

[Ensayo]

RESUMEN

Se presenta un breve recorrido por el panorama del teatro breve latinoamericano de las últimas décadas del siglo XX, llevado por el hilo conductor de un teatro de resistencia socio-política, que, al mismo tiempo, se valió de la farsa como subgénero cómico para exagerar y presentar un imaginario de mundos grotescos y fantásticos. Los autores escogidos y sus obras dan muestra de sus territorios explorados dentro de la dramaturgia y son: José Ignacio Cabrujas, *La soberbia milagrosa del General Pío Fernández* (1974); Eduardo Rovner, *El Último Premio* (1981); Maruxa Vilalta, *Esta noche juntos, amándonos*, (1970); Jorge Díaz, *Ligero de equipaje* (1982); Carlos Canales, *Bony and Kin* (1992); Carlos Fundora Hernández, *Pam...! y circo* (2000); Nelson Rodrigues, *Vals No. 6* (1951); Lucho Córdoba y Américo Vargas, *A mí me lo contaron* (1979); Ricardo Prieto, *El lado de Guermantes* (2000); Jairo Aníbal Niño, *El Monte Calvo* (1966); Roland Steiner, *Un drama corriente* (1963); Samuel Rovinski, *Gobierno de alcoba* (1968); Iván García Guerra, *Don Quijote de todo el mundo* (1967); y Josefina Plá, *Historia de un número* (1969).

Palabras clave: Teatro Breve Latinoamericano, farsa, resistencia.

ABSTRACT

A brief tour of the Latin American short theater panorama of the last decades of the twentieth century is presented, led by the thread of a theater of socio-political resistance, which, at the same time, used the farce as a comic subgenre to exaggerate and present an imaginary of grotesque and fantastic worlds. The chosen authors and their works show their explored territories within the dramaturgy and are: José Ignacio Cabrujas, *La soberbia milagrosa del General Pío Fernández* (1974); Eduardo Rovner, *El Último Premio* (1981); Maruxa Vilalta, *Esta noche juntos, amándonos*, (1970); Jorge Díaz, *Ligero de equipaje* (1982); Carlos Canales, *Bony and Kin* (1992); Carlos Fundora Hernández, *Pam...! y circo* (2000); Nelson Rodrigues, *Vals No. 6* (1951); Lucho Córdoba y Américo Vargas, *A mí me lo contaron* (1979); Ricardo Prieto, *El lado de Guermantes* (2000); Jairo Aníbal Niño, *El Monte Calvo* (1966); Roland Steiner, *Un drama corriente* (1963); Samuel Rovinski, *Gobierno de alcoba* (1968); Iván García Guerra, *Don Quijote de todo el mundo* (1967); y Josefina Plá, *Historia de un número* (1969).

Key words: Latin American Brief Theater, farse, resistance.

1. Profesora Titular de la Escuela de Artes y Coordinadora de la Maestría en Teatro Latinoamericano Universidad Central de Venezuela). Doctora en Derecho de la Cultura (UC3M-UNED, 2016). Máster en Gestión Cultural (UB, Barcelona 2004). Maestría en Teatro Latinoamericano (UCV, 1997). Licenciada en Artes (UCV, 1982). Dramaturga publicada en: *Antología de Teatro Clásico Venezolano* (2016), *Arte, cultura e historia. Cinco Artículos por FHE-UCV* (2014). morenoxomara@hotmail.com.

A la memoria de José Ignacio Cabrujas

Dar es dar, es una canción de Fito Páez y la traigo a colación porque una de sus estrofas dice: "*Dar es dar:/ Lo que recibes/ es también libertad*", lo que nos remite a lo que resulta fundamentalmente la acción del teatro: dar libertad. No solo porque el teatro permite la expresión de los artistas a través de la construcción de personajes en situaciones y conflictos, sino también porque acepta la creatividad de la escena durante la representación y, por supuesto, admite la reacción de la risa o el llanto y la catarsis del público; pero todo eso cede paso a lo más importante, que es cuando el imaginario colectivo de todo ese conglomerado involucrado se muestra libremente, y en esa acción, se transforma, se realiza, se expande y se hace parte de la realidad concreta y específica.

Eso es lo que posibilita y da el teatro: una extrema libertad para expresar lo que somos, lo que no somos y lo que podemos llegar a ser y a no ser. Ese es el dar del teatro: permitir la existencia de aquello que no vemos de nosotros; lo que somos, pero no reconocemos o no aceptamos como nuestro; lo que es nuestra espalda, el revés, la sombra, lo desconocido que nos pertenece, que cuando se expresa y nos permite reconocerlo como propio, nos abraza, nos consuela, nos irrita, nos batuquea e inefablemente nos permite avanzar, seguir adelante con nosotros y con los otros, con los demás que somos todos. Como una especie de alquimia maravillosa que transforma el dolor en risa, la preocupación en sosiego, la negación en un sí incondicional, la intolerancia en amistad y el desconocimiento en una sabiduría que nos puede ayudar en este tránsito que es la vida en común dentro del entendimiento y el acuerdo.

El teatro se sostiene en la terapéutica creencia de que, si conocemos más de nosotros mismos, podemos dejar de ser llevados por nuestra innata soberbia y cometer menos errores. En este sentido, recordemos a Einstein cuando señala: "Todos somos muy ignorantes. Lo que ocurre es que no todos ignoramos las mismas cosas". Por eso, tiene la responsabilidad de atacar muchas, diferentes y variadas oscuridades o zonas opacas de nuestro propio conocimiento, es decir, de nuestras ignorancias. De allí la variedad de límites y separaciones del mismo y las infinitas maneras de presentarse.

Una de dichas maneras diferenciadas es aquélla en la que quisiera detener la atención, la que desarrollan las obras breves de autores y autoras que pertenecen al acervo teatral latinoamericano, mismas que conforman un lenguaje en el siglo XX, entre las décadas de los 70 y los 90, lo que les confiere el honor de develarnos lo oculto de

nuestra cultura *pre milenium*. Me permito llamar la atención sobre el género farsesco¹ que se ha hecho esencial en el teatro en los grandes períodos de urgencia socio-política dentro de las resistencias a las distintas y variadas dictaduras sufridas en cada país del continente hispanoparlante, durante el siglo XX.

Muchos de los autores latinoamericanos escogieron escribir obras en ese formato para desarrollar una rápida y contundente transformación en las realidades contemporáneas a las que se han dirigido. Como muestra tenemos de nuestro gran autor venezolano José Ignacio Cabrujas: *La soberbia milagrosa del General Pío Fernández* (1974), en el cual presenta el vicio de la soberbia, quizás el peor de todos -según la tradición de la tragedia clásica griega y de la escolástica medieval-, y trata de corregirlo a través de un "milagro medieval", el cual consiste, en este caso, en la aparición y presencia física de Cristo redimido en un pueblo venezolano y llanero, olvidado de cualquier viso de modernidad, llamado Zaraza^{2 3}.

El portento ocurre por solicitud de una mujer creyente, casada con un exgeneral totalmente aposentado en una cama, renuente a salir del auto infringido aislamiento y con lo cual se protege de socializar con cualquier eventual lugareño, lo cual lo expondría a lidiar con la ignorancia y la idiosincrasia de un pueblo rural dejado del tiempo en el siglo XIX. Cabrujas acomete, desde una exagerada concepción de los personajes, a los cuales lleva a delirantes caricaturas, lo mismo que la situación dramática, el trabajo de enfrentar la quietud obligada de un régimen dictatorial. La ironía aparece de inmediato y nos permite jugar en dos planos, el de la ficción y el de la crítica a la realidad, desde una farsa.

De Eduardo Rovner, argentino, nacido en 1942, y de quien nunca se ha presentado una de sus más de cincuenta obras en la escena venezolana⁴, se ha seleccionado *El Último Premio* (1981), con sus tres personajes: un profesor, un poeta con el que comparte alojamiento y una periodista que viene a entrevistar al profesor que se ha ganado un premio, lo que despierta expectativas de éxito en los dos compañeros,

1. "Aunque la farsa no es "un género propiamente dicho; es más bien un proceso de simbolización que puede sufrir cualquier género dramático (Rivera, 1993:p. 18)

2. Ciudad agrícola y ganadera del Estado Guárico, zona central de Venezuela. Fundada en el año 1646 con el nombre de "La Ciudad de San Miguel de La Nueva Tarragona del Batey". También llamada La Atenas del Guárico.

3. Zaraza lleva su epónimo gracias al General Pedro Zaraza, de quien hay una estatua en una de las Plazas como capital de Municipio, entre las calles Zaraza y Ayacucho. (Nota del Editor)

4. Rovner dictó un taller en la década de los 90'. Dentro de los "Encuentros del Círculo de Dramaturgos Latinoamericanos" que organizaba el venezolano Rodolfo Santana, en los Festivales Internacionales de Teatro del Ateneo de Caracas. (Chacón, 2018)

colocándolos en competencia desleal y, con lo cual, Rovner trata de mostrarnos la ineficacia de los reconocimientos y premios cuando ya ha pasado el tiempo de disfrutarlos. Una pieza amarga dentro de su posible absurdidad y encierro.

No se puede dejar de lado que el formato breve de Rovner responde a sus conexiones con el *Teatro Abierto*, importante movimiento teatral de la década de los ochenta en Buenos Aires, en el cual se concentra un gran número de obras breves que responden a la “emergencia, netamente de resistencia contra la dictadura militar argentina y, como una expresión popular escénica”.⁵ Rovner participó en el *Tercer Ciclo del Teatro Abierto*, en 1983, el cual llevaba como lema: “A ganar la calle”, con la obra *Concierto de Aniversario* (1982), pieza por la que es más conocido en el mundo entero por su línea de teatro absurdo y de la crueldad, como una manera de reflejar una crítica a la insensibilidad ante el dolor ajeno, que luego ampliará a una obra de setenta y cinco minutos en *Cuarteto* (1991).

De México, la dramaturga Maruxa Vilalta⁶, con la obra: *Esta noche juntos, amándonos*, escrita en 1970, y donde se muestra una situación de encierro, absurdista y cruel que nos recuerda la famosa obra del cubano Virgilio Piñero, *Dos viejos pánicos* (1962). Vilalta expone dos personajes grotescos, exagerados en su egoísmo: una pareja de adultos mayores que no quieren ver ni relacionarse con el afuera ni con sus semejantes. No les importa lo que le ocurra a su necesitada e implorante vecina. No les importa nada del afuera que no sea mantener la apariencia de felicidad en un espacio cerrado al mundo, que denota abandono y apatía y en el cual se hacen daño entre ellos de una manera sádica, de violencia pasiva y doméstica.

La obra está inmersa en una tendencia nada realista, ya que su carácter anti-ilusionista la enlaza con movimientos que han reaccionado contra el realismo dramático, con lo cual expresa decadencia y horror; ello la conecta con el movimiento de Teatro Pánico, muy difundido en la década de los 60' por los chilenos Alejandro Jodorowsky, su creador, y Rolando Topor, junto a Fernando Arrabal (francés), quienes en hermandad con el psicoanálisis y surrealismo buscan un efecto catártico, en cuanto permiten ver los crímenes que los personajes llevan dentro y consigue que los espectadores se liberen de ellos (Villegas, 2005) lo mismo que en la propuesta irónica y de perplejidad de Vilalta.

5. Chesney Lawrence, L. (S/F). *El teatro abierto argentino: un caso de teatro popular de resistencia cultural*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consultado el 12.02.2019 En: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6463/5989>

6. Nacida en Barcelona, España, en 1932, naturalizada mexicana en 1940 y fallecida en 2014 en la Ciudad de México.

Ligero de equipaje (1982), es el monólogo -con el acompañamiento del amigo argentino- escogido para representar a Chile. Obra del autor icónico del teatro político y de protesta social latinoamericano: Jorge Díaz, famoso desde su obra *Cepillo de Dientes* (1960). Nacido en Argentina en 1930, de padres españoles, nacionalizado chileno en 1933, Díaz debió exilarse a España (a los treinta y cinco años de edad), por su postura ante la dictadura chilena y apenas volvió a Santiago en 1993, donde vivió hasta su fallecimiento en 2007.

Aunque la inspiración de este monólogo haya sido el testimonio de vida de la actriz Carla Cristi, en realidad, permite a Díaz hacer un recorrido de su biografía como exiliado político pero encubierto en la feminidad de su protagonista Mara y trastocando los lugares. Es decir, Mara, en vez de salir de Santiago para Cataluña como fue el recorrido de Díaz, sale de España para Chile; luego regresa y se queda en España, enfrentando sus circunstancias contra los fascistas, sucede lo mismo con la última estadía de Díaz en Chile.

La obra intenta dar una justificación al miedo que sufren aquellos que abandonan su tierra, al ser víctimas de circunstancias adversas que no dependen de su voluntad de quedarse. En este caso, es un doble exilio y se manifiesta a través de recuerdos que funcionan como una terapia del personaje, el cual termina tomando una decisión valiente. La transformación del personaje es expresiva y determinante de una ética heroica que nos remite a una lucha social y a una posición política radical.

Carlos Canales, por su parte, es un autor puertorriqueño muy cercano a la vida cultural de Venezuela. Nacido en Río Piedras en 1954, durante la década de los 90' era asiduo público de la Sala Rajatabla del Teatro San Martín y amigo de dos dramaturgos venezolanos: Gustavo Ott y de Elio Palencia. Canales también fue invitado a dictar talleres en nuestro país de la mano de Rodolfo Santana y por el CELCIT - Caracas, donde se le publicó su obra *Vórtice* en el Cuadernos de Dramaturgia Número 3.

Su obra *Bony and Kin* (1992) se mantiene dentro del gusto del autor por la "farsa satírica". Un juego grotesco que al referirse a dos ladrones *aficionados* que deciden realizar robos a una red de locales de hamburguesas, como si fueran bancos, pasan a ser un suceso en los medios de comunicación. De esta manera, Canales, busca exponer una crítica al sistema consumista y al fenómeno de la popularidad en los *mass media* en virtud del cual todo el mundo parece sentirse realizado al ser reconocido por una sociedad vacía de contenidos humanísticos, siempre dentro de la comedia grotesca.

Por otra parte, *iPam...! y circo*⁷ es la obra de Carlos Fundora Hernández, nacido en La Habana en 1961, quien es reconocido como un humorista y un excelente autor de parodias, rebosante de ironía y risa desde sus títulos, como por ejemplo: *Edipo Gay*, *Mitos y leyendas de la antigua Gracia*, *Se casa Bernarda Alba*, o *Plagio luego existo*. Quiero traer a colación un diálogo de este autor a propósito de que resulta especialmente farsesca la controversia entre Zorrilla y Tirso de Molina; seleccionamos algunos versos en cuanto a la paternidad de su Don Juan:

ZORRILLA: Aunque Tenorio murió,/ el vil alcanzó la gloria. /
Todos conocen la historia/ que un servidor escribió. /
Don Juan es hoy inmortal,/ por mi ingenio y mi talento./
Esta obra es un monumento / aunque sea fruto del mal.
TIRSO DE MOLINA: El dice ser creador/ de algo que me pertenece./
Distan años, distan meses/ entre su Don Juan banal/ y la obra original:/
ésta, mi gran maravilla:/ El burlador de Sevilla. /
ZORRILLA: Llena de tontos sermones,/descuidos, contradicciones./
Con estrofas defectuosas./ ¡Le llaman obra a esta cosa!/
TIRSO DE MOLINA: Y tú me plagias. ¡Traidor! ¡Pido derecho de autor!
Como se ha podido apreciar, Carlos Fundora lo mismo “conversa” que “versa”, puesto que es “versátil” (Fundora Hernández, 2001).

Del famosísimo escritor, novelista, periodista y dramaturgo carioca: Nelson Rodrigues (1912-1980), fundador del teatro moderno brasileño, nos detenemos en *Vals No.6*, pieza escrita en 1951 y que pertenece al grupo de sus obras psicológicas en las que se consigue exponer la naturaleza humana, con dominio de lo trágico y, de nuevo, lo grotesco, transmitiendo una visión del mundo casi siempre pesimista y desesperada, dentro de un contexto onírico.

En este monólogo presenta a Sonia, una adolescente asesinada a los 15 años, que en el instante antes de su muerte, desea fervientemente recordar lo que pasó, en una especie de psicoanálisis escénico. Busca de esta forma reconstruir su identidad y su historia, su familia, amores, angustias y desvelar el rostro olvidado de quien la asesinó. Lo que la joven sabe es que ejecutaba con pasión el Vals N° 6 de Chopin.⁸

Nos referiremos ahora a Lucho Córdoba, autor nacido en Perú 1902, quien vivió toda su vida en Chile hasta su muerte en 1981, considerado uno de los dramaturgos más importantes de Chile, junto al actor chileno nacido en la ciudad de La Unión, Américo Vargas (1911-1978). Ellos dos son los autores del famosos sainete chileno de la década de los cincuenta *A mí me lo contaron*, el cual tiene como excusa dramática al

7. En Caracas se realizó una lectura dramatizada en la Casa del Artista en 2011.

8. <http://www.abc.com.py/espectaculos/teatro-debate-habra-hoy-con-vals-de-un-angel-1006789.html>

chisme y la habladería sin sustento en que se sostiene la vida doméstica del ciudadano de la época, que por cierto, nos remite inmediatamente a la obra *Chúo Gil* de nuestro también importante autor Arturo Uslar Pietri (1906-2001).

Córdoba y Vargas son personajes puntuales de la historia del teatro chileno, en cuanto conformaron una compañía y regentaron un teatro en Santiago de Chile a la manera en que habían visto que se profesionalizaba el teatro en Buenos Aires y Montevideo. Quizás por ser precisamente un sainete, constituye una obra que se sale del perfil como representante de un nuevo teatro latinoamericano, pero en su descargo está el que nos permite reírnos de la transición de la sociedad chilena rural al mundo urbano, a principios en el siglo XX. Además, es una excelente representación del género.

Con el drama farsesco: *El lado de Guermantes*, escrito en 1970 por el uruguayo Ricardo Prieto (1943-2008) y estrenado en el año 2000, pieza considerada de un teatro de "intensidad y de angustia radical", nos introducimos en un tipo de farsa existencialista con exquisitas referencias a la cultura literaria francesa, en este caso, al gran escritor francés de principios del siglo XX, Marcel Proust, quien aparece como un personaje sufriendo su reconocida enfermedad respiratoria: el asma que no lo dejaba dormir.]

Con esta obra, Prieto intenta recrear el mundo de decadencia parisina, específicamente la estadía de Proust en el apartamento de Guermantes que éste narra en el tercer libro de *En busca del tiempo perdido*. De tal modo, Prieto expresa -como un Jean Genet, en *Las Criadas* o en *El Balcón*- la angustia y el juego de máscaras que hacen inseparable la existencia y la conformación de la realidad. Para él un personaje es como una matriusca; los brazos pueden ser de un hombre, la cabeza de una mujer, el cuerpo de una joven y el comportamiento de un muchacho...". "...son siempre una suerte de exageración o de caricatura..."⁹

El colombiano Jairo Aníbal Niño (1941-2010), es otro autor que no requiere presentación por la relevancia de su dramaturgia desde el Teatro Libre de Bogotá a toda Latinoamérica. De él se ha escogido la pieza *El Monte Calvo* (1966), coincidiendo con el período de oro del teatro político y de protesta social colombiano. Amadeo Zoro, como era su seudónimo, en esta obra, considerada además un clásico de la dramaturgia contemporánea latinoamericana, refiere el mundo de la mendicidad y la locura, con tres personajes *outside*, que representan la decepción y la inminente

9. Barbedette, G. "In search of lost Proust", revista *Magazine Littéraire*, N° 246, p. 57, París. Consultado el 27.02.2019. En: <https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2016/10/20/marcel-proust-en-el-mundo-de-guermantes/>

evasión de la realidad. Consiste en una propuesta armada también sobre juego de roles, como casi todas las escogidas, tal vez porque permite un mayor juego en la actuación de los intérpretes. Jairo Niño logra sorprendernos por la contundencia de los juegos que no terminan siendo absurdistas, como podríamos esperar, sino más concretos e irreversibles. El *Monte Calvo* es una obra indispensable del Teatro Latinoamericano contemporáneo.

Se agrupan en este mismo formato: el nicaragüense Roland Steiner, nacido en Managua en 1936 y fallecido en la misma ciudad en 1987, con *Un drama corriente* (1953), quien a la par de Egon Wolf, Augusto Boal y César Rengifo, representan el movimiento de Teatro Político y de Protesta Social Latinoamericano de la década de los setenta; junto a ellos, el costarricense Samuel Rovinski (1931/2013), quien con una obra política y constroverial: *Gobierno de alcoba* (1968) desarrolla, en tono de sátira, el tema de las dictaduras y cómo manipulan a los pueblos latinoamericanos.

También se observa el gusto farsesco en Iván García Guerra, nacido en San Pedro de Macorís, en 1936, considerado Gloria Nacional de Santo Domingo por su *Don Quijote de todo el mundo* (1967), obra en la cual satiriza a partir del texto de Cervantes, sustentado en su creencia sobre “Santo Domingo, capital de la quimera.../De un sueño de cariño, más bien.../ ¡No! de una espera”, allí un Alonso Quezada, también propuesto como un mesías en época de revoluciones, lee otros libros distintos a los de caballería, ya que los textos que lo enloquecen son los de Kafka, Trosky, Gorki y Marx.

Por último: *Historia de un número* (1969), de Josefina Plá, de Paraguay, quien aunque nace en Las Islas Canarias en 1903, vivió y murió (1999) en La Asunción. Su teatro está muy influido por la poesía y las imágenes simbólicas. Nos recuerda a nuestra escritora venezolana Elizabeth Schön (1921-2007), también poeta, con sus personajes sin amoldados y fuera de cualquier construcción realista. Plá propone un argumento de fábula fantástica, que le permite conceptualizar las diferencias que la sociedad dispone para mantener fuera de su circuito a los marginales, en este caso un ser sin numerar, y al cual utiliza para que al fin encaje en los peores empleos: la guerra y la delincuencia. Una pieza muy desesperanzadora y angustiada.

Todas estas obras llevan un elemento del género grotesco, tienen tendencia a la farsa como la exageración que culmina en caricatura, y a la confrontación justicia/injusticia, con las desigualdades y con los privilegios y abusos. En virtud de ello, buscan la resistencia como estrategia de lucha social, pero siempre de forma velada, y dentro

de ese juego teatral que permite la risa, la ironía, la sátira lo onírico y la disyunción con el desafío inmediato con la realidad. Esa es una manera de ser del gusto teatral latinoamericano que se presenta en los momentos históricos en los cuales hay una mayor resistencia socio-política, y que al hacerse evidente, quizás, intenta que se haga posible cambiar y seguir adelante.

Referencias

- Barbedette, G. (n.d.). *In search of lost Proust*. Retrieved 02 27, 2019, from revista Magazine Litteraire, N° 246, p. 57, París: <https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2016/10/20/marcel-proust-en-el-mundo-de-guermantes/>
- Bidegain, M. (2007). *Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Cabrujas, J. I. (2012). La soberbia milagrosa del General Pío Fernández (1974),. In L. Azparren Giménez (Compilador), *José Ignacio Cabrujas habla y escribe*. Caracas: Equinoccio.
- Canales, C. *Vórtice*. Caracas: CELCIT. Cuadernos de Dramaturgia Número 3. .
- Chacón, J. (2018). *Registro de las obras nacionales en el Festival Internacional de Teatro de Caracas-Venezuela (1973-2013)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Chesney Lawrence, L. (n.d.). *El teatro abierto argentino: un caso de teatro popular de resistencia cultural Universidad Central de Venezuela*. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6463/>. Retrieved 02 12, 2019, from <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6463/>
- Chesney, L. (1995). *Teatro Popular en América Latina 1955-1985*. Caracas: Fondo Editorial de la FHE.UCV.
- Cordoba, L. (1979). *A mí me lo contaron*. Retrieved 07 17, 2019, from Biblioteca Digital de la Universidad de Chile: [http://biblio.uchile.cl/client/en_US/sisib/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:428792/ada?qu=C%C3%B3rdoba%2C+Lucho%2C+1902-1981.&ic=true](http://biblio.uchile.cl/client/en_US/sisib/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:428792/ada?qu=C%C3%B3rdoba%2C+Lucho%2C+1902-1981.&ic=true)
- Díaz, J. (1974). *Cepillo de Dientes*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Díaz, J. (1985). Obras esenciales: el resplandor de la memoria. *Revista «Primer Acto», No 208, marzo-abril* .
- Fundora Hernández, C. (1992). *La última obra del bardo inmortal*. La Habana: Editorial Capiro.
- Fundora Hernández, C. (2001). *Tres comedias en busca del autor*. La Habana: Capiro.
- García Guerra, I. (1967). *Don Quijote de todo el mundo*. Retrieved 07 17, 2019, from Teatro Dominicano: <https://teatrodominicano.weebly.com/blog.html>

- Moreno, X., & Bottaro, J. (1983). *Teatro Político y de Protesta Social en Venezuela (1969-1979)*. Caracas: UCV (Tesis de Grado).
- Niño, J. (1996). *El Monte Calvo/ La Madriguera*. Bogotá: Panamericana.
- Páez, F. (Composer). (1996). Eufria. [P. Fito, Performer, & F. Páez, Conductor]
- Piñera, V. (2002). Dos viejos pánicos. In R. Leal (Complador), *Teatro Completo*. La Habana: Letras cubanas.
- Pla, J. (2015). Historia de un número. In *Antología de poesía paraguaya. Josefina Pla*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, .
- Prieto, R. (1993). *Teatro*. Montevideo: Proyección.
- Rivera, V. A. (1993). *La Compasión Dramática*. México DF: Escenología.
- Rodrigues, N. (. (2019, marzo 17). Vals N. 6. CELARG, Caracas, DF, Venezuela.
- Rovinski, S. (1968). *Gobierno de Alcoba - Un modelo para Rosaura - La víspera del sábado*. San José: Editorial Costa Rica.
- Rovner, E. (2007). Último premio. In P. I. (Antologista), *Teatro breve contemporáneo argentino III: Antología*, (p. Volumen 3). Buenos Aires: Colihue.
- Schön, E. (n.d.). *Lo importante es que nos miramos*. Retrieved junio 5, 2019, from <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2016/07/lo-importante-es-que-nos-miramos.pdf>
- Steiner, R. (1963). *Un drama corriente* . Retrieved 07 17, 2019, from Biblioteca Digital AECID: http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados.cmd?descrip_autoridadesbib=Steiner,%20Rolando&busq_autoridadesbib=ES-MAAEC20160009972
- Uslar Pietri, A. (1986 (1ra.) 1991 (2da) +). Escritura. In A. Uslar Pietri, *El hombre que voy siendo* (p. 69). Caracas: Monte Ávila editores. Colección Altazor.
- Vilalta, M. (2003). *Antología de Teatro de Maruxa Vilalta*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.