

[Original]

## Roger Vitrac, *Víctor o los niños al poder* y la poética teatral de la vanguardia histórica

JORGE DUBATTI  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
R. Argentina  
✉

---

**Resumen:** Se propone una relectura de la poética de *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac (estrenado en París, Théâtre Alfred Jarry, 1928) a partir de una reconsideración de la poética teatral de la vanguardia histórica según tres lineamientos procedimentales: *a)* la violencia destructiva, consciente y programática, sobre determinadas estructuras teatrales precedentes; *b)* la recuperación de estructuras del teatro pre-moderno o anti-moderno y *c)* la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores. Volver sobre la obra de Vitrac significa volver a disfrutar de su monumentalidad artística pero también recordar una época de la humanidad que creyó profundamente en la posibilidad de cambiar la sociedad a través del arte. La vanguardia histórica fue uno de los momentos más productivos del teatro universal centrado en el período 1896-1939 y ha generado una fuerte productividad en la postvanguardia posterior. En el análisis de estos procesos, el estudio de la labor de Roger Vitrac resulta insoslayable.

**Palabras clave:** Vanguardia histórica – Poética teatral – Roger Vitrac – Procedimientos.

[Full paper]

### Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir* and Theatrical Poetics of Historical Avant-Garde

**Summary:** This lecture proposes a reinterpretation of the poetics of *Victor ou les enfants au pouvoir*, by Roger Vitrac (premiered in Paris, Théâtre Alfred Jarry, 1928), from a review of the theatrical poetics of historical avant-garde, considering three procedural guidelines: *a)* the destructive conscious and programmatic violence on certain precedent theatrical structures; *b)* the recovery of of pre-modern or anti-modern theatrical structures; and *c)* the constructive foundation of a vast propositional field of innovative procedures. To go back on Vitrac's work means to enjoy once more his artistic monumentality and also to remember a time of humanity that deeply believed in the possibility of changing society through art. The historical avant-garde was one of the most productive times of universal theater focused on the period 1896-1939 and it has generated strong productivity in post avant garde. In the analysis of these processes, the study of Roger Vitrac's work is undeniable

**Key words:** Historical avant-garde –Theatrical poetic – Roger Vitrac – Procedures.

---

## Introducción

En los últimos años hemos asistido a un cambio epistemológico respecto de la articulación entre el campo de las artes y la Universidad. Ésta ha ganado nuevo protagonismo no sólo en la producción de conocimiento, sino también en la praxis artística. Se ha producido una multiplicación de espacios universitarios dedicados al arte, se ha creado RAUdA (Red Argentina Universitaria de Arte) en 2011, se han afianzado las Ciencias del Arte y se ha multiplicado el vínculo entre la reflexión científica y la creación teatral. Nuestro interés por el teatro de Roger Vitrac responde, justamente, a esa doble articulación: Vitrac es tema común del Proyecto de Investigación «Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)» (correspondiente a la cátedra Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, FFyL, UBA) y del trabajo de programación de la temporada teatral del Centro Cultural de la Cooperación (Ciudad de Buenos Aires, R. Argentina) donde en 2013 se incluyó la puesta en escena de *Víctor o los niños al poder* con dirección de Lorenzo Quinteros (Dubatti, 2013a:4-5, y 2013b).

En el marco de la mencionada investigación, concebimos la obra de Vitrac como una «emanación del dadaísmo» (Béhar 1967(1971):184) y una posterior apropiación micropoética de la experiencia del surrealismo, movimiento del que Vitrac formó parte hasta 1926. *Víctor o los niños al poder* figura entre las expresiones más relevantes de la contribución que la vanguardia histórica ha realizado al teatro. La pieza fue estrenada por el Théâtre Alfred Jarry, con dirección de Antonin Artaud, el 24 de diciembre de 1928, en París. Señala Béhar que en el seno de la vanguardia

(...) no existía teatro ni director escénico para representar, con mayor o menor regularidad, las obras surrealistas, como lo hicieron en otro tiempo Antoine para el teatro naturalista y Paul Fort y Lugné-Poe para el teatro simbolista. El Théâtre Alfred Jarry era el único que podía representar este papel, si no hubiera sido objeto de un trágico malentendido entre sus promotores y el grupo surrealista (1967 (1971):171).

¿Puede pensarse el Théâtre Alfred Jarry como institución del teatro surrealista? Sí y no al mismo tiempo. Para Béhar

(...) no se puede decir que el Théâtre Alfred Jarry fuera, propiamente hablando, empresa surrealista. Sin embargo, su concepción revela grandes afinidades con el movimiento, y el juicio de éste último sobre sus actividades

y propósitos, manifestado en varias ocasiones, demuestra que no dejó de interesarse por él (1967 (1971):171-2).

A diferencia de lo sucedido en la escandalosa tercera presentación del Théâtre Alfred Jarry con *Le songe* de August Strindberg el 2 de junio de 1928, la función de *Víctor...* no generó altercados.

Contrariamente a lo que esperaban los periodistas, el cuarto y último espectáculo presentado por Artaud y Vitrac (...) no fue perturbado por ningún grupo adverso, de forma que *Victor ou les enfants au pouvoir*, drama burgués en tres actos de Vitrac, pudo desarrollarse normalmente hasta la hecatombe final (Béhar 1967(1971):177).

En «El teatro de la vanguardia histórica: futurismo, dadaísmo, surrealismo. Poética Comparada y propuesta de tres modalidades de análisis» (Dubatti 2013c), señalamos la posibilidad de leer los textos de la vanguardia teatral desde tres líneas procedimentales:

1. la violencia destructiva, consciente y programática, sobre determinadas estructuras teatrales precedentes;
2. la recuperación de estructuras del teatro pre-moderno o anti-moderno;
3. la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores: *a)* de la liminalidad, de la fusión y tensión entre teatro y vida, y entre el teatro y las otras artes; *b)* de la redefinición de la teatralidad, ya no necesariamente asimilada a la ficción dramática y a la representación de un texto dramático previo; *c)* de un teatro no-racionalista o irracionalista; *d)* de explicitación poética, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro.

Nuestro objetivo en este trabajo es detenernos sumariamente en los rasgos de la micropoética de *Víctor...* que pueden observarse según estas tres líneas procedimentales. Por razones de extensión, para una caracterización de la vanguardia histórica teatral como poética abstracta, remitimos a Dubatti (2013d).

### **Procedimientos de violencia contra el teatro anterior**

Según Béhar, de los manifiestos del Théâtre Alfred Jarry se desprende un claro programa poético: «Rechazan globalmente todas las teorías contemporáneas de teatro naturalista, fotografía inútil de la realidad, de teatro psicológico y de espectáculo como distracción» (1967(1971):178). En *Víctor...* Vitrac arremete

contra el teatro burgués y, a través de él, contra la burguesía. En el manifiesto «El Teatro Alfred Jarry y la hostilidad pública», de 1930, escrito en colaboración con Antonin Artaud, queda explicitada esta actitud cuestionadora de la burguesía y de las poéticas escénicas asimiladas a sus valores y gustos (Artaud y Vitrac [1980]:39-50). Los dos artistas expulsados del surrealismo se refieren a esta violencia destructiva tanto en un plano general del teatro, como en el particular de *Víctor...*

El Teatro Alfred Jarry, consciente de la derrota del teatro frente al desarrollo invasor de la técnica internacional del cine, se propone a través de *medios específicamente teatrales* contribuir a la ruina del teatro tal como existe actualmente en Francia, arrastrando en esta destrucción todas las ideas literarias o artísticas, todas las convenciones psicológicas, todos los artificios plásticos, etc., sobre los cuales este teatro está edificado y reconciliando, al menos provisoriamente, la idea de teatro con las partes más ardientes de la actualidad (Artaud y Vitrac [1980]:39).

*Víctor o los niños al poder* [es un] drama burgués en tres actos de Roger Vitrac. Este drama, unas veces lírico, otras irónico, otras directo, estaba dirigido contra la familia burguesa: el adulterio, el incesto, la escatología, la cólera, la poesía surrealista, el patriotismo, la locura, la vergüenza y la muerte (*Ibíd.*:1980:40).<sup>1</sup>

Para atacar al teatro burgués Vitrac no elige su poética más «elevada» intelectualmente —el drama moderno realista de tesis (Dubatti, 2009, Primera Parte, Cap. I)— sino una de las más populares y desjerarquizadas, incluso triviales: la comedia burguesa, a la manera del teatro de bulevar, con elementos de vodevil. Béhar ha señalado:

Se ha dicho (B. Dort) que *Víctor...* era el anti-teatro de boulevard y que por ello mismo, seguía siendo teatro de boulevard. De hecho la obra utiliza los recursos corrientes del vaudeville, pero en realidad asistimos a la destrucción del género llevada a cabo con los medios propios del teatro. Naturalmente vemos la cama de los matrimonios burgueses y unos personajes tradicionales, presentados de antemano como tipos. Toda la obra transcurre en un universo perfectamente identificable, fechado históricamente y geográficamente circunscrito. Vitrac quiso incluso que la acción correspondiera a la duración del espectáculo. De forma que el público se encuentra en terreno conocido, nada le resulta extraño, todo le parece

---

<sup>1</sup> Citamos por la traducción de Natalia Weiss.

familiar, hasta se respetan las famosas unidades que le enseñaron en la escuela: en el plano formal no hay nada que pueda criticar. Y precisamente entonces es cuando cae en la trampa preparada por el autor, que se ha instalado en el corazón del mundo burgués, se ha hecho dueño de sus tics, para pulverizarlo mejor (1967(1971):193).

Vitrac arremete, entonces, contra la comedia burguesa para poner a la burguesía doblemente en evidencia: por un lado, por la bajeza (sensible, intelectual, artística) que demuestra la burguesía al disfrutar de este género sin prestigio; por otro, para desmontar los discursos con que la burguesía se auto-representa, *abuenadamente*, en estas comedias. El procedimiento principal es la parodia, la repetición y la transgresión: Vitrac repite algunas convenciones de la comedia burguesa que permiten reconocer el género, y las transgrede y suma otras convenciones. La transgresión paródica cumple la función de «torpedeo», de «peste», es una fuerza de «disolución», retomando términos frecuentes en los textos de los vanguardistas. La transgresión es tal que la obra termina con las palabras sorprendidas de la criada a público: «Lili: Mais c'est un drame!» (Vitrac 1928 (1970):90). Algunas transgresiones: los niños Víctor y Esther, de nueve y seis años, llevan adelante la acción que desenmascara el mundo de los adultos; contra la trivialidad del vaudeville, *Victor...* no ve el adulterio como un juego farsesco de la comedia de enredos, sino como una actitud repudiable y que produce angustia, que lleva al suicidio (Antonio); el festejo de cumpleaños termina en muerte del homenajeado y suicidio de los padres; los niños, personajes secundarios en las reglas estabilizadas del género, son aquí las fuerzas dramáticas centrales desenmascaradoras de los vicios y la hipocresía de los padres. Vitrac caracteriza a estos burgueses por el chauvinismo (El General), la locura (Antonio), la mentira (Carlos y Teresa), la depresión (Emilia), la degradación física (Ida Mortemart, quien tiene todos los atributos del burgués exitoso, pero padece una descomposición que no puede ocultar). Vitrac degrada el «decoro» y la corrección de la burguesía a través de un ataque a las «bellas artes» (los gases de Ida Mortemart) y atenta contra la causalidad explícita del realismo burgués, es decir, contra la representación de la percepción del tiempo y los acontecimientos en la vida cotidiana (muerte de Víctor, misterio y absurdo de Ida Mortemart).

Según Gian Renzo Morteo e Ippolito Simonis, Vitrac tomó del dadaísmo varios elementos de su teatro revolucionario: la superación radical de los cánones teatrales, tanto en géneros como estilos; la ruptura del diálogo, la sintaxis y la lógica del lenguaje, para destruir en el público los mecanismos automáticos de

respuesta; la técnica del «collage», que rompe las antiguas jerarquías en el empleo de materiales; la abolición de coordinantes y la consecuente ruptura de las relaciones convencionales entre los acontecimientos dramáticos; la renovación del tipo de actuación (1969(1971):7-29).

Como observa Béhar, «Vitrac es esencialmente un ser de buen humor, que no concibe el surrealismo sin lo cómico» (1967 (1971):187). El principal procedimiento cómico de Vitrac consiste en la degradación del «estatus» del burgués (Forteza 2013). Los buenos burgueses son transformados en tipos cómicos degradados y extrañados: el padre de familia hipócrita, trivial y adúltero, la burguesa adúltera y la burguesa cornuda, el patriotero chauvinista, el militar estúpido, pedófilo e incestuoso, la amiga no-amiga, y especialmente el niño devenido en «niño terrible». En suma, anti-teatro de boulevard, anti-comedia burguesa, como arma contra la burguesía. Un vaudeville «apestado» por las fuerzas disolutorias de la infancia —en el sentido que otorga al término Giorgio Agamben (1979)—.

### ***Ratrapage* de procedimientos del teatro pre-moderno y/o anti-moderno**

Una segunda línea de procedimientos corresponde al *ratrapage*, recuperación y apropiación de procedimientos del teatro pre-moderno y/o anti-moderno, que el teatro moderno despreció y desechó. Entendemos por teatro pre-moderno el anterior a la Modernidad teatral, es decir, previo a los siglos XVIII-XX, o también sincrónico con el período moderno pero fuera de los territorios de la Modernidad (el teatro de África, Oriente, América); con teatro anti-moderno nos referimos a las expresiones que, dentro del período moderno (siglos XVIII-XX), se opusieron a las concepciones burguesas, racionalistas, utilitarias y objetivistas del teatro moderno.

En nuestros estudios citados sobre la vanguardia histórica teatral afirmamos que la vanguardia histórica es heredera del simbolismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX. La vanguardia histórica es el resultado de la profundización de los principios de autonomía-soberanía del arte tal como los concibió y desarrolló el simbolismo. Sin simbolismo no hay vanguardia histórica, pero no por negación de la autonomía (como sostiene Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*), sino por su radicalización. Hemos desarrollado este tema en el análisis de Alfred Jarry (Dubatti 2013) y Antonin Artaud (Dubatti, 2008:215-32, y 2009:170-76).

Uno de los procedimientos que conecta *Victor...* con el simbolismo es el personaje de Ida Mortemart. Vitrac introduce en su obra un «personaje

jeroglífico», en la dimensión del símbolo simbolista, que por su nombre se relaciona con la muerte y la representación de lo sublime, pero que además es saboteado por sus flatulencias, índice de su corrupción. «Ida es hermosa, rica, querida, no carece de nada —escribe Henri Béhar— y sin embargo toda su fortuna no basta para interrumpir su propia descomposición. Ida Mortemart es el ídolo que toma un disfraz burlesco para presentarse ante nosotros» (1967 (1971): 194). Ida encarna lo «surreal» o «supra-real» y en la secuencia dramática de su ingreso, relación con los burgueses y diálogo con Víctor, Vitrac inscribe la herencia de Jarry (Innes 1981 (1992):27-38) y prefigura la poética absurdista de Eugene Ionesco. Paralelamente, los gases de Ida la conectan con la tradición popular del circo y del varieté en la figura del «Pétomane» Joseph Pujol (Francia, 1857-1945) El contacto con un fondo «surreal» regresa en la apelación a matrices bíblicas, moldes arquetípicos que resuenan misteriosamente y permiten releer la intriga desde otra trama. Por ejemplo, la conexión entre el parlamento de Víctor en I, 3 («Les voilà: L'Enfant Terrible, le Père Indigne, la Bonne Mère...», etc., (1928 [1970]):20) y el de Emilia en III, 13 («Oh! Dieu soit loué! J'ai compris, c'est le Ciel qui nous l'a envoyée...», etc., *Ibid*:80). El palimpsesto bíblico regresa en la escena de la muerte de Víctor (III, 19). Como el surrealismo, *Víctor...* conecta la violencia y lo sagrado.

Sin duda Víctor es otro personaje jeroglífico, que parece conectado a una trama «otra», como creía Maurice Maeterlinck de los niños (*La muerte de Tintagiles, El tesoro de los humildes, El pájaro azul*). La fascinación de los simbolistas por los niños se transmite a los vanguardistas: la infancia es un estado anterior a las estructuras sociales cristalizadas, el niño es una suerte de salvaje, inmaduro, y a la vez un hombre más pleno, no atrapado aún por las convenciones con que la burguesía ha esclerosado las potencialidades humanas. Vitrac parece destacar en Víctor la proximidad del niño a lo real, es decir, a aquello que está por encima y antes de la «realidad», y que es su fundamento.

### **Procedimientos de un campo propositivo poético renovador**

En la tercera línea procedimental de la vanguardia histórica teatral, Vitrac realiza aportes relevantes por los que se lo ha considerado un precursor del teatro del absurdo, cuando en realidad hay que releer a los absurdistas como continuadores del campo propositivo poético abierto por los vanguardistas en las primeras décadas del siglo XX, antes de la II Guerra Mundial. Vitrac contribuye a abrir una cantera de procedimientos experimentales, es decir, más allá del perímetro de las convenciones establecidas en el teatro francés anterior.

En cuanto a la liminalidad, la fusión y tensión entre teatro y vida, y entre el teatro y las otras artes, destaquemos dos aspectos: por una parte, la voluntad de afectar al espectador, de transformar el teatro en acontecimiento vital, no sólo artístico, por ejemplo a través de la provocación y el desafío a las convenciones y el traspaso de los límites más allá del perímetro del «buen gusto»; por otra, la inclusión de la lectura del diario en escena, noticias y folletín (II, 11 y 12), y el juego con las tipografías y modos de edición de los periódicos en la impresión del texto de la obra (1928 [1970]:59-62). En relación con la lectura del folletín «Los Hommes de l'Air», es destacable la misteriosa aparición del personaje «mudo» (como se detalla en la tabla de personajes, 1970:7) de «La Grande Dame», que parece ser una objetivación escénica de los contenidos de la conciencia de Carlos (procedimiento expresionista). Al respecto, el texto no da mayores indicaciones: apuesta a una convención abierta, para que la ausencia de didascalias sobre el desempeño del personaje mudo multipliquen el trabajo y la imaginación del lector.

En cuanto a la redefinición de la teatralidad, creemos que el título puede ser leído en clave del sentido último del teatro para los vanguardistas: «les enfants au pouvoir» conduce a «l'enfance au pouvoir», en el sentido agambeniano. Es decir: el triunfo de la infancia, la victoria (Víctor: «vencedor») de la existencia como una dimensión de acontecimiento que no es solo lenguaje y que reenvía a lo «surreal», a lo real. En términos de Agamben, en tanto experiencia vital, efímera, aurática, el teatro se relaciona con la infancia: *in-fale* es justamente el que no habla, y en tanto seguimos siendo infantes, nuestra experiencia, nuestros vínculos y extensiones con el orden del ser exceden el orden del lenguaje.

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? (...) Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia (...) Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia" (Agamben 1979 (2001):64 y 70-71).

Por su pertenencia a la cultura viviente, para los vanguardistas el teatro se cuece en el fuego de la in-fancia, condición de posibilidad del lenguaje. El título de la pieza puede leerse, entonces, en clave metateatral: si la base del teatro es la



«infancia», es el teatro mismo el que es llevado «al poder».

En lo referido a un teatro no-racionalista o irracionalista, baste mencionar los parlamentos de Víctor, en los que Vitrac trabaja sobre el procedimiento de la imagen surrealista; en cuanto a la explicitación poética, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro, recordemos los diversos metatextos teatrales de Vitrac y del Théâtre Alfred Jarry, estudiados por Béhar (1967 (1971):171-83).

## Conclusión

Volver sobre la obra de Vitrac significa volver a disfrutar de su monumentalidad artística, sin duda vigente (como demostró la puesta de Lorenzo Quinteros en 2013), pero también recordar una época de la humanidad que creyó profundamente en la posibilidad de cambiar la sociedad a través del arte.

¿Qué nos separa y qué nos acerca hoy a aquellos grandes artistas de la vanguardia histórica? Tal vez ese interrogante reserve alguna revelación. Creemos que es necesario producir una relectura de los procesos históricos de la vanguardia teatral en relación con el teatro anterior y posterior; releer los fundamentos poéticos de la vanguardia histórica teatral (su campo procedimental, sus formas de producción y circulación, su concepción) desde la teoría y la metodología del Teatro Comparado, la Poética Comparada y la Cartografía Teatral; traducir, anotar y editar textos y metatextos, hoy olvidados.

Consideramos, de acuerdo con las investigaciones internacionales de los últimos treinta años, que la vanguardia histórica es uno de los momentos más productivos del teatro universal centrado en el período 1896-1939 (tomando como límites una periodización consensuada, entre el estreno de *Ubú Rey* de Alfred Jarry a los comienzos de la Segunda Guerra Mundial). Consideramos además que la vanguardia teatral histórica genera una fuerte productividad en la postvanguardia posterior.

En el análisis de estos procesos, el estudio de la labor de Roger Vitrac resulta insoslayable, como demuestra la poética de *Víctor o los niños al poder*. ■

## REFERENCIAS

- AGAMBEN Giorgio  
1979 *Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino: Einaudi; (tr. esp.: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001).
- ARTAUD Antonin et VITRAC Roger  
[1980] «Le Théâtre Alfred Jarry ou l'hostilité publique», in ARTAUD Antonin, *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, pp. 39-50.
- BÉHAR Henri  
1967 *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona: Barral, 1971).
- BÜRGER Peter  
(1997) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- DUBATTI Jorge  
2009 «El drama moderno como poética abstracta», «El simbolismo como poética abstracta» y «Maurice Maeterlinck y el drama simbolista», en *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad, respectivamente 21-49, 143-180 y 181-208.
- 2013a «El teatro surrealista está de regreso: *Víctor o los niños al poder* de Roger Vitrac», *Tiempo Argentino, Suplemento Cultura*, domingo 21 de julio de 2013, p.1 (tapa) y pp. 4-5. Incluye los recuadros «Gran antecedente del absurdo» y «Anticristo de dibujos animados».
- 2013b «La recepción del teatro de Roger Vitrac en la Argentina: la puesta en escena como reescritura en *Víctor o los niños al poder* en versión de Lorenzo Quinteros», *La Revista del CCC [en línea]*, 20, (en prensa).
- 2013c «El teatro de la vanguardia histórica: futurismo, dadaísmo, surrealismo. Poética comparada y propuesta de tres modalidades de análisis», en *Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Carrera de Artes (en prensa).
- 2013d «La vanguardia histórica teatral como poética abstracta», en *Poéticas del teatro en el siglo XX: vanguardia y postvanguardia*, Buenos Aires: Colihue Universidad (en prensa).
- DUBATTI Jorge (comp.)  
2013 «Alfred Jarry, articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896)», en *El actor. Arte e historia*, México: Libros de Godot, 115-156. También en DUBATTI Jorge y BURGOS Nilda (comps.), *La actuación teatral: estudios y testimonios*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2013:51-84.
- DUBATTI Jorge (coord.)  
2008 «Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer Teatro de la Crueldad», en *Historia del actor*, Buenos Aires: Colihue, pp. 215-32.
- FORTEZA Christian  
2013 «El status en la comicidad», *La Revista del CCC [en línea]*, mayo / agosto 2013, 18 (citado 15 de diciembre de 2013), disponible en:  
<<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/409/>>

INNES Christopher

1981 "Dreams, Archetypes and the Irrational", in *Holy Theatre, Ritual and the Avant Garde*, Cambridge: Cambridge University Press, 18-57; (tr. esp.: «Sueños, arquetipos y lo irracional», en *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: FCE, 1992: 27-38).

MAETERLINCK Maurice

(1958) *Teatro*. México: Aguilar.

(1963) *Prosa*. México: Aguilar.

MORTEO Gian Renzo, SIMONIS Ippolito (a cura di)

1969 *Teatro dadá*, Torino: Einaudi; (tr. esp.: *Teatro dada*, Barcelona: Barral Editores, 1971).

VITRAC Roger

1928 *Victor ou les enfants au pouvoir*, Paris: Gallimard, 1970.

(1971) *Victor o los niños en el poder*, (Traducción de Bernardo E. Bergeret) Buenos Aires: Talía, (Suplemento).