

**LAS VIDAS INTERRUMPIDAS  
EN EL GRAN CIRCO EUCRANIANO,  
DE MYRNA CASAS**

Resumen

*Este análisis crítico intenta presentar las relaciones que existen entre las interrupciones en el texto literario de El gran circo eucraniano, de Myrna Casas, como enunciados que van más allá del cambio en estilo recién establecido por la dramaturga desde finales de la década de los ochenta del siglo XX, que son mucho más que meros impedimentos o cambios en los derroteros de la acción dramática. Más que suspensiones de los parlamentos o de los desplazamientos escénicos de quienes los enuncian, las interrupciones en el texto de Casas tratan de esconder y, por ende, reflejan, las vidas de sus locutores o actantes y, en numerosas ocasiones, las del país.*

Palabras clave: *Myrna Casas, teatro puertorriqueño, el gran circo eucraniano, enunciados, interrupciones*

Abstract

*This critical essay aims at establishing relationships between the interruptions in the literary text of Myrna Casas' play El gran circo eucraniano, as statements that go beyond the playwright's recently established changes in her writing style since the 80's decade of the 20th century. These will be seen as much more than mere obstacles or changes in the direction taken by the dramatic action. As much more than discontinuances of speeches or stage movements, the interruptions in Casas' text try to hide and, therefore, reflect the lives of the characters and, on many levels, those of the country in which they live.*

Keywords: *Myrna Casas, Puerto Rican theatre, el gran circo eucraniano, enunciations, interruptions*

La cultura puertorriqueña contemporánea -entiéndase, del pueblo y sus conocimientos, por ende, nacional- se ha visto traducida, en poco más de una decena de obras de teatro, a los variados estratos socioculturales de

los personajes en el teatro de Myrna Casas. Junto a ellos, también se traducen los parlamentos al ámbito escénico, espacios y tiempos teatrales que la escritora puertorriqueña refleja por medio de los variados estilos dramáticos que ha utilizado para observar y analizar su país. En el proceso, los textos y los montajes de todas sus obras adquieren una carga especular en la que el público lector y espectador podrían verse reflejados e identificados:

NENÉ- Mire, mírese aquí y luego allí. Verá su retrato, a lo mejor el de un amigo o algún conocido, algún pariente.

ALEJANDRA- Reconózcase, mírese bien, vea en el fondo del ojo el fondo de su alma y después quizás podrá verse en mí allí en el escenario” (*El gran circo* 66).

Esta necesidad de que el pueblo puertorriqueño se observe en sus obras -y reflexione al respecto- la percibimos desde el realismo poético de *Cristal roto en el tiempo* (1960), con su doloroso burdel/país que no se asemeja mucho al lúdico “burdel adobado” (*Farsa del amor comprado* 41) de Luis Rafael Sánchez, también de 1960. En *Eugenia Victoria Herrera* (1964), el país obtiene una fisonomía más telúrica, y allegada, parcialmente, al añorado pasado de influjo marquesiano con su defensa de la hacienda y la tierra, despreciada por algunos miembros de la familia Herrera que comienzan a parecerse a “los bárbaros”, en *Los soles truncos* de René Marqués. Aún así, debemos recordar que, contrario a las hermanas Burkhart, Eugenia Victoria Herrera logra que no se venda la hacienda heredada: clara señal de un aspecto contracanónico en el teatro de Casas o una muy velada y temprana pausa en el trayecto de uno de los temas principales de nuestro teatro.

En su excelente estudio preliminar a la primera edición de *El gran circo eucraniano*, Alberto Sandoval Sánchez cita dos textos (uno de Marie Panico y otro de Matías Montes Huidobro) en relación con la intertextualidad de Casas con Marqués:

A pesar de que la dramaturga ha reconocido que en su teatro persisten “ramazones de René Marqués” (Panico 50), refiriéndose a su realismo poético, ejemplo de ello siéndolo *Cristal roto en el tiempo* (1960) y *Eugenia Victoria Herrera* (1964), Casas se aparta radicalmente del teatro de Marqués; en palabras de Matías Montes Huidobro: “La obra de Myrna Casas no se hunde en los abismos autodestructores

del teatro de Marqués” (517). [...] Casas descarta toda posibilidad de que en su teatro haya mujeres atrapadas en un orden patriarcal que les niegue participación en la esfera nacional (Sandoval 23).

Dentro de la línea del Teatro del absurdo, *Absurdos en soledad* (1963) nos permite ver, tempranamente, el metateatro y la interrupción como *leitmotifs* que Casas presentará en *No todas lo tienen* (1975, revisada en 1994) y que desarrollará con más eficacia en sus obras de las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX. En *Absurdos*, además, con personajes como la Actriz y la Niña, vislumbramos el deseo de pertenecer a ese particular mundo de la representación, que madurará en la Alina de *El gran circo eucraniano* o en los residentes del pequeño pueblo cuya nación se desconoce en *Este país... ¿no existe!*. También, nos enfrentamos, en *Absurdos en soledad*, a los males que trae la vida moderna y al primer uso del dialogismo directo con el público, que veremos décadas más tarde en *El gran circo...*, *Voces* y, en menor grado, en *Este país... ¿no existe!*. Este dialogismo enfrentará al público lector, pero sobre todo al espectador, consigo mismo.<sup>1</sup>

Este análisis crítico intenta presentar las relaciones que existen entre las interrupciones en el texto literario de *El gran circo eucraniano*, de Myrna Casas, como enunciados que van más allá del cambio en estilo recién establecido por la dramaturga desde finales de la década de los ochenta del siglo XX, que son mucho más que meros impedimentos o cambios en los derroteros de la acción dramática. Más que suspensiones de los parlamentos o de los desplazamientos escénicos de quienes los enuncian, las interrupciones en el texto de Casas tratan de esconder, y, por ende, reflejan, las vidas de sus locutores o actantes y, en numerosas ocasiones, las del país. Se tratará de establecer cómo estas interrupciones, leídas en el texto literario y presenciadas en el espectacular, se van presentando ante un público lector o espectador más como puntos de encuentro entre los personajes involucrados que como meros conflictos de palabras. Tienen, en gran medida, visos de intersecciones, de reciprocidad entre los interlocutores, del inevitable intersticio que se

<sup>1</sup> Otras referencias en relación con lo especular en Casas se pueden ver en los trabajos de Wilma Feliciano, “Myrna Casas: la mujer y el juego metadramático”. *Revista del Ateneo Puertorriqueño*. 4: 10-12. (enero-diciembre, 1994), de Camilla Stevens, “Traveling Troupes: The Performance of Puerto Rican Identity in Plays by Luis Rafael Sánchez and Myrna Casas”. *Hispania*. 85:2, May, 2002., y el de Margarita Vargas titulado “Relational Identity in Myrna Casas’ *El gran circo EUkraniano*”. *Latin American Theatre Review*. 36:2 (2003 Spring).

crea entre los intérpretes de un circo que nos muestra cómo ha evolucionado, para bien o para mal, la gran familia puertorriqueña que vislumbrara Antonio S. Pedreira en la década de los años treinta del pasado siglo XX.

Cualquier diccionario en el que se busque la definición del verbo “interrumpir” arrojará frases similares a “impedir la continuación [de una cosa]”, “suspender” o “atravesarse uno con su palabra mientras [otro está hablando]” (*Diccionario general* 957). Sin embargo, ningún diccionario ofrece como acepción para la interrupción ese “punto común, ese encuentro, la intersección de dos parlamentos que recíprocamente se cortan” (957), parlamentos que se reconocen como tales, con sus interrupciones esenciales. En esa intersección, en esa reciprocidad, con su sentido lato, es donde encontramos el intersticio, el “pequeño espacio que media entre dos cuerpos o [y he aquí lo que más nos interesa] entre dos partes de un mismo cuerpo” (957). De esto se trata, en gran medida, la alternancia de turnos expresados, ya completos, ya interrumpidos, en los diálogos de los personajes de *El gran circo eucraniano*. A medida que avanza la lectura o el montaje de la obra, reconocemos un acuerdo entre los personajes de la necesidad de la interrupción de algunos de sus parlamentos –sean estos diálogos, monólogos o soliloquios. Hay una norma que seguir a la hora de interpretar los “números” de este circo, contrario a las normas establecidas para los diálogos tradicionales. Dicha norma, cuasi consigna en el texto de Casas, parece indicar que cualquiera de los personajes que espera su turno para hablar puede, es más, debe interrumpir antes de que se dé demasiada información al público lector y, sobre todo, al espectador.

Esta técnica o convención para hacer llegar información indirectamente a ambos públicos mencionados, es la “forma de monólogo o de reflexión construida en forma de diálogo” que mencionan Marchese y Forradellas, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (99). Para algunos de los testimonios expresados directamente al público espectador, preferimos utilizar el término “soliloquio” en vez de “monólogo”, según lo definen los mismos autores (272-273). Entendemos que en un monólogo pueden estar presente otros personajes en escena y, por ende, el contenido del discurso monologado puede estar viciado debido a la presencia de los demás personajes. En un soliloquio, el personaje que lo enuncia tiende a descubrir -tanto para el público como, en ocasiones, para sí mismo- su ver-

dadera personalidad ante la ausencia de otros en escena. Así sucede, en esta obra de Casas, en el primer soliloquio que leemos o escuchamos, aunque sea el segundo “número” del circo. En la soledad del escenario y lejos de la presencia del resto del elenco -lo cual nos debe hacer confiar más en la información que nos da el personaje-, Ígor confiesa al público el abandono de su padre y la muerte de su madre ante el asedio del hambre en aquella ruralía puertorriqueña que apenas ya se menciona en nuestra literatura. No es este ni ningún otro soliloquio dentro de esta obra, el monólogo interior del cual el público disfruta vicariamente. No estamos ante la psicología del personaje que se expresa a través de unos pensamientos que escuchamos. Hay en este gesto del campesino, que también abandonó a su familia para unirse a un circo, una inmensa necesidad de confesar su culpa, de que ese país que lo mira en la sala del teatro lo comprenda, aunque no lo perdone. En *El gran circo eucraniano* quedan solo pequeñas ataduras a aquel pasado agrícola mencionado en *La carreta* o en *Los soles truncos* de René Marqués. Sin embargo, Myrna Casas ya ha comenzado su juego con el tema de marras en mucha de nuestra literatura si tomamos en consideración que Alejandra, la compañera de Ígor, interrumpe el soliloquio de este y niega todo lo que ya habíamos creído para hacernos creer otra realidad que también se nos niega como tal:

ALEJANDRA (*Entrando*) -Ígor, ¿qué haces ahí hablándole al público?

ÍGOR (*Al público.*) -¡Shhhh! (*A Alejandra*). Yo no estoy hablándole al público.

ALEJANDRA -Como si no te conociera. No crean nada de lo que les dijo. Su padre era millonario. Sí, millonario. Lo sacó de la casa porque no quiso estudiar. No quiso trabajar en los negocios de la familia. Quería ser cantante de ópera. ¡Ja! Cantante de ópera. Y el viejo le dijo un día: ‘Ah, sí, pues andando, al camino a cantar’. Y en el camino se encontró conmigo.

ÍGOR -¡Cállate!

ALEJANDRA -No le gusta la verdad. A nadie le gusta. Vamos, que el Nené nos está dando detalles. Volvemos pronto. (*Sale*).

ÍGOR -(*Al público*). Mentira, no era millonario, mentira... nos abandonó (61-62).

Nos cuestionamos, ¿qué es lo que verdaderamente interrumpe Casas en esta parte de su texto? ¿La innecesaria confesión de un campesino venido a me-

nos, ahora, como el hombre fuerte de un circo de tercera? ¿La inviolable ruptura de una cuarta pared que, independientemente de las nuevas técnicas de montajes, no debe involucrar al público tan estrechamente a la vida de unos personajes de ficción? ¿O se estará interrumpiendo la innecesaria petición de perdón por el asedio de una modernidad que fue imposible detener?

En su libro, *El diálogo: Estudio pragmático, lingüístico y literario*, María del Carmen Bobes Naves nos habla sobre su concepto del discurso dramático:

[...] el discurso dramático procede de una sola fuente: el habla de los personajes y utiliza como única forma de expresión el diálogo. Esta afirmación no contradice el que haya algunas obras, pocas y cortas, que utilicen el monólogo, pues son excepción a la norma y experiencias marginales de formas dramáticas canónicas para verificar los límites del género; y tampoco contradice esa afirmación el que se encuentre en el diálogo dramático algún monólogo, o algún soliloquio, que siguiendo la convención de la <<cuarta pared>> presenta como exterior un lenguaje que lógicamente es interior (246).

No es así en Casas. Cósima, Ígor, Alejandra y Gabriela José saben que están en un ámbito teatral, que el público está allí y que este es parte de lo que está sucediendo, porque ven lo que se hace para ellos. Si en *Farsa del amor comprado* o *Quíntuples*, de Luis Rafael Sánchez, si en *El gran circo eucraniano*, *Este país... ¡no existe!* y *Voces*, de Casas, hay gradaciones relacionadas con cuánto la obra de teatro y los personajes se saben y se reconocen como obra de teatro y personajes, también se pueden aplicar esas gradaciones al público que se sabe y se reconoce como público que asiste y que funciona como alocutor, como destinatario de mensajes en cada función. Por lo tanto, hay diálogo aunque varios de los presentes no contesten directamente.

El texto literario de *El gran circo eucraniano* comienza con una interrupción. El personaje llamado Alina, desde su espacio entre el público espectador, insiste en corregir, en expresar su punto de vista por encima del de Gabriela José, la dueña del circo. Como personaje ajeno al circo, la inserción de Alina en este debe ser osada, eficaz, cortante. Su deseo de “vivir otras vidas” (135), su fascinación por el escenario, es superior a la medida que regularmente demostraría cualquiera como parte de un público

espectador en una sala de teatro. El atrevimiento para interrumpir, entenderemos más tarde, le podría cambiar la vida. El montaje de 2008 de *El gran circo eucraniano* comenzó con un conato de recuerdos de los otros montajes de esta obra (1988, 1996). Contrario a las dos escenificaciones anteriores que mantuvieron como inicio el texto literario de la obra, en 2008, este conato se interrumpe una y otra y otra vez -presagio, quizás, de las múltiples interrupciones que se verán en el diálogo dramático. En este principio espectacular, Ígor, uno de los más antiguos intérpretes de este circo, intenta recordar veinte años de un proceso teatral, intenta que los otros y las otras que han llegado más tarde a este circo recuerden también, pero sin el uso de los diálogos dramáticos que se encuentran en el texto literario original, solo con signos quinésicos, gestuales y proxémicos. En ese proceso, lo interrumpen Alina, por curiosa, Sandro, para hacerle un favor, Cósima, porque hay que seguir con el espectáculo, y Alejandra, por el bien de él (tomemos en consideración que muchas, si no todas, las interrupciones en esta obra suceden por el bien de un personaje o del colectivo que es familia y, a la vez, país). Ígor termina como muchos de nosotros -yéndose con el resto del grupo para comenzar -porque, como dice la dueña del circo, hay que “ser puntual y no hacer esperar al público” (41), marcado atributo puertorriqueño.

Sin embargo, no todas las interrupciones se parecen. Ese juego dramático es uno de los muchos “números” que Myrna Casas interpreta en su obra. Casas es la gran interruptora de su propio texto, de su circo personal, del circo nacional. La dramaturga no repite una interrupción de la misma forma que la anterior ni por las mismas razones. Astutamente, continúa una obra de teatro dentro del circo, que es otra obra, hasta lograr difuminar -u ocultar- cuál es la realidad del circo/país y cuáles son las variadas realidades o ficciones de sus intérpretes. En ocasiones, tienen estas interrupciones, estos impedimentos, visos de continuidad, de terminar lo que otro u otra ha comenzado. Así, Alejandra termina algunos textos de Cósima; Sandro, algunos de Gabriela José; o los modifican, o los recuerdan de otra manera, como mejor les convenga: una memoria selectiva de esta familia muy parecida a la memoria del país que, en otra de las obras de Casas, no existe.

La primera interrupción de un “número”, supuestamente improvisado, sucede cuando El Nené detiene el monólogo de Cósima sobre el viaje en avión que trae a estos artistas a Puerto Rico. El Nené -ese rápido recogedor de información, cuya tarea es recorrer el pueblo que el circo visita para auscultar las situaciones que luego se convertirán en “números”- no interrumpe por equivocación, independientemente de las quejas de Cósima al respecto. Casas necesita solidificar uno de los grandes conflictos ya presentado en su obra: los celos de Sandro, antiguo y sustituido recogedor de informaciones, ante la presencia de la sangre joven en el circo, que también es teatro. Al actor maduro, ya incapaz de interpretar al Nené, se le ha sustituido por un actor más joven: “SANDRO -Yo lo hacía mejor que él” (47).

Durante ese proceso, el diálogo con el público lector o espectador informa, cuestiona, y, sobre todo, refleja (porque este circo tiene mucho de espejo; y el espejo es otro tipo de interrupción, para mejorar, casi siempre). Un ejemplo lo vemos en el tercer número, cuando el público lector o espectador capta lo que el personaje llamado Alejandra Sital les informa en relación con lo que le sucedió a una vecina suya llamada Alejandra Sital:

Al hijo de Alejandra Sital le pegaron un tiro en la frente. La bala le salió por aquí detrás y le explotó la cabeza como al presidente Kennedy. Yo fui corriendo y lo vi allí tirado en el pasillito que dividía el apartamento de su madre y el mío en el residencial. Yo me bajé y le metí este dedo (*Señala el meñique*). en el roto que le había hecho la bala en la frente. Las cosas que se le ocurren a uno. La sangre empezaba a rodearle la cabeza como un halo rojo, como esos que le pintan a los santos pero no dorado, no, rojo (89).

Apenas unos minutos más tarde, Alejandra le negará a Alina, esa representante del público, que la imagen reflejada en ese espejo sea ella misma, y el resto del elenco/familia saldrá en su defensa. La pausa, que es el espejo, nos muestra lo personal o lo nacional que en ocasiones optamos por proteger o esconder, pero que es indispensable mejorar.

Si en los soliloquios de *El gran circo eucraniano* escuchamos la realidad, la verdad de los personajes que los enuncian, ¿serán, entonces, los diálogos que suceden a las varias interrupciones de los soliloquios, regresos al invento, a la invención, a la imaginación que se nos ha dicho desde el



principio que es este circo/teatro/casa/país? Recordemos que todos estos diálogos subsiguientes tienden a desmentir lo expuesto inmediatamente antes. Si, según Bobes Naves, el diálogo dramático suele interpretarse como mimético del real (*El diálogo* 247), entonces las interrupciones, los silencios, las pausas (y las ausencias de estos signos) no tendrían gran carga significativa más allá de la recreación, en un ámbito teatral, de algunos ejemplos de realidades. Sin embargo, cada personaje en *El gran circo eucraniano* interrumpe, pausa, suspende o silencia los monólogos, los soliloquios o los diálogos de los demás personajes de esa familia circense y, en ocasiones, los propios.

Todos estos personajes han venido a refugiarse en el circo. En un momento tan olvidado como el lugar de procedencia de Ígor, “no me pregunten dónde ni en qué país” (60-61), el circo les salvó sus vidas, como le sucedió al Nené -“...la Gabriela José... me dio unos pesos y me dijo: ‘Es para que comas, no para que te los fumes’ ” (137). Si El Nené llega al circo después de que lo sacan de una cuneta, tentándolo con un par de pesos, la interrupción de su antigua vida se convierte en su salvación. Sandro y Gabriela José siempre han estado en el circo, que es la profesión actoral, pero “siempre” es mucho tiempo, y descubrimos cómo y por qué llegaron allí, como pareja (relación que no solo está interrumpida en el momento de la representación circense, sino que parece haber terminado). Ígor, Alejandra y Cósima encuentran bajo la carpa el lugar donde pueden rememorar sus vidas pasadas en las viñetas o “números” que interpretan. Ahora, todos y todas supuestamente interpretan las vidas de otros, de otras, aunque no sea “lo normal”:

ALEJANDRA- ....Gabriela, ¿por qué hacemos esto?

GABRIELA- Porque no hacemos otra cosa.

ALEJANDRA- No, esto no es normal. Anda reguear por el mundo pretendiendo ser otra y otros.

CÓSIMA- ¿Y qué es lo normal?

ALEJANDRA- Pues, no sé, una casa, una casita, una familia (94-95).

La pertinencia de este circo, de estas vidas interrumpidas, con el Puerto Rico contemporáneo es más que obvia si tomamos en cuenta que los signos y mensajes descifrados por los públicos lectores y espectadores en

1988 -en el primer montaje-, no han perdido vigencia poco más de veinte años después. Todos buscamos normalizar nuestras vidas, nuestro país. Cuando no lo logramos, los refugios son muchos y variados -las amistades, la familia, el trabajo, el teatro, la política, la religión -: “CÓSIMA- Ah, eso sí que no. Gabriela José lo tiene prohibido, nada de política ni de religión” (44). ¿Sería mejor así, sin política y sin religión, con solo la vida del circo a cuestas? ¿Reproduce Casas unas relaciones sociales que han ido cambiando en el Puerto Rico contemporáneo? Las preguntas se contestan, o no, función tras función, pueblo tras pueblo, país tras país. Los integrantes de este particular circo conocen muy bien sus textos -los que improvisan, si es que son improvisados, y los que viven, a no ser que los estén inventando mientras los representan. Sobre este respecto, comenta Wilma Feliciano, en su estudio titulado “Myrna Casas: la mujer y el juego metadramático”, en la *Revista del Ateneo Puertorriqueño*: “La acción circense tropieza continuamente contra viñetas intercaladas que interrumpen el hilo narrativo, y los caracteres se desdoblán en papeles múltiples al punto que el espectador pierde noción de si habla el personaje o el actor” (151). Aún así, no podemos pasar por alto que, desde la primera interrupción, ya estamos inmersos en el juego de Myrna Casas. Ahí empieza el primer número de este no tan gran circo. Algo similar ya se había visto en el final interrumpido de *No todas lo tienen*, obra inédita de Casas, en la que una actriz decide no terminar la puesta en escena gracias a la frustración que le causan los repetidos errores (léase, interrupciones) de iluminación, utilería o escenografía. También estaba por verse en la función fracasada, interrumpida por un público ausente, en el segundo acto de *Este país... ¡no existe!*, también inédita. Estas, a su vez, nos recuerdan la función de una obra de teatro titulada *Farsa del amor comprado*, y que sucede dentro de la obra de Luis Rafael Sánchez titulada *Farsa del amor comprado*: función que se ve interrumpida varias veces por sus personajes y que se sabe no ser (y a la vez ser) función desde que empieza la obra. Todas son obras y funciones a las que se les ven las costuras muy a propósito o, como menciona Camilla Stevens, en relación con *Quíntuples*, en su artículo “Traveling Troupes: The Performance of Puerto Rican Identity in Plays by Luis Rafael Sánchez and Myrna Casas”: “By revealing the fissures in Papá Morrison’s family show, improvisation unmasks the ‘fingimiento’ that

casts Papá Morrison as the head of a close-knit, well-adjusted patriarchal family” (242). Cabe señalar que diferimos del adjetivo “well-adjusted” para referirse tanto a los Morrison como a las varias familias teatrales de Myrna Casas. Una interesante y sutilmente traslapada coyuntura intertextual, en relación con la pista de circo trunca que se utilizó en el texto espectacular de la obra -como los soles marquesianos- se vislumbra en las interrupciones que se suscitan a lo largo de todo el texto escrito, para luego cobrar vida sobre el escenario. En el montaje de 2008, el escenógrafo José Llompart, terminó de cerrar la pista de circo que siempre estuvo trunca o interrumpida en los montajes anteriores. Ahora, “números” y “realidad” de las vidas de los integrantes del circo quedan circunscritos al mismo espacio teatral, circense o nacional, que es lo mismo. Sin embargo, sospechamos que las vidas de los integrantes, de los habitantes del país/casa/burdel/circo, continúan truncas, ya sea dentro del encierro en la casa de la calle del Cristo de *Los soles truncos*, en la posada del Ají y la Pimienta de la *Farsa* o en el circo itinerario sin rumbo fijo, pero con una clara misión especular.

José R. Venegas Martínez  
Universidad del Sagrado Corazón

### BIBLIOGRAFÍA

- Casas, Myrna. *El gran circo eucraniano*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 2004.
- . *Este país... ¿no existe!*. Texto inédito.
- . *Eugenia Victoria Herrera*. Borikén Libros, Inc., 1987.
- . *Tres obras de Myrna Casas: Cristal roto en el tiempo, Tres, La trampa*. Editorial Playor, 1987.
- . *Voces*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 2001.
- Bobes Naves, María del Carmen. *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1992.
- . *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, S.I., 1997.

- Feliciano, Wilma. "Myrna Casas: la mujer y el juego metadramático". *Revista del Ateneo Puertorriqueño* 4 (1994): 10-12.
- Gili Gaya, Samuel (corrector). *Vox Diccionario general ilustrado de la lengua española*. Barcelona: Biblograf, S. A., 1964.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, España: Editorial Ariel, S. A., 2000.
- Marqués, René. *La carreta*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, Inc., 1973.
- . *Teatro: Los soles truncos, Un niño azul para esa sombra, La muerte no entrará en Palacio*. México: Ediciones Arrecife, 1959.
- Montes Huidobro, Matías. *Persona: Vida y máscara en el teatro puertorriqueño*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Ateneo Puertorriqueño, Universidad Interamericana, Tinglado Puertorriqueño. Editora Corripio, C. por A., 1984.
- Panico, Marie J. "Dos escritoras puertorriqueñas: Entrevistas a Ana Lydia Vega y Myrna Casas". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* XXVI. 97 (1987): 43-45.
- Sánchez, Luis Rafael. *Farsa del amor compradito*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, Inc., 1976.
- . *Quíntuples*. Hanover. Ediciones del Norte, 1985.
- Stevens, Camilla. "Traveling Troupes: The Performance of Puerto Rican Identity in Plays by Luis Rafael Sánchez and Myrna Casas". *Hispania* 85.2 (2002): 240-249.
- Vargas, Margarita. "Relational Identity in Myrna Casas' *El gran circo EUkraniano*". *Latin American Theatre Review* 36:2 (2003): 5-19.