

El espectáculo revolucionario: El teatro cubano de la década de los sesenta

Katherine Ford

En 1961, con la declaración, “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada,” Fidel Castro restringió la definición de la expresión artística revolucionaria para excluir y condenar cualquier crítica.¹ En la década de los sesenta en Cuba, las autoridades se enfocaron en la necesidad de forjar una identidad nacional desde las ruinas de la dictadura batistiana. Las palabras de Fidel presentaron un desafío para los escritores cubanos: ¿cómo escribir dentro de los límites enunciados y a la vez mantener su propia voz? En este ensayo, examinaré cómo *La noche de los asesinos* (1965) de José Triana, *Una caja de zapatos vacía* (1968) de Virgilio Piñera, y *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat proyectan mediante el espectáculo de la violencia, y a través de la repetición y la meta-representación, una visión del pasado y del futuro que desestabiliza la definición propuesta por el gobierno revolucionario. Estas obras fueron escritas en una época en la cual el estado cubano, a través de los esfuerzos de los líderes de la Revolución, aun se estaba perfilando ante su propio pueblo y ante el mundo internacional. Es por ello que las obras se enfrentan a las circunstancias nacionales haciendo uso del espectáculo público. Este espectáculo, a su vez, pone en tela de juicio las metas que la Revolución había articulado recientemente.

El eje central de este ensayo quiere examinar tres obras de teatro de los años sesenta que miran el discurso revolucionario con ojo crítico para señalar el espectáculo repetitivo (o revolucionario, como se verá más adelante) inherente en lo oficial. Estos textos funcionan como ilustraciones de los años sesenta en Cuba aunque los tres no son conocidos por igual. *La noche de los asesinos* de Triana se escribe y se publica en el año 1965 para estrenarse en el Teatro Estudio en La Habana. La obra gana el Premio Casa

de las Américas en el año de publicación y empieza una gira por Europa con actores cubanos en 1967. Tanto la obra como el autor gozaron de éxito nacional e internacional. *Una caja de zapatos vacía* de Piñera permaneció en edición inédita a lo largo de la vida de su autor. El manuscrito llegó a manos de Luis F. González-Cruz en 1968, aunque la edición crítica es del año 1986. La obra se representó en Miami por Alberto Sarraín. En tercer lugar, *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat fue premiado por la Unión Nacional de Escritores y Actores de Cuba (UNEAC) en el año 1968. En este mismo año la obra y su autor fueron víctimas de la censura de la UNEAC y por muchos años Arrufat fue condenado al olvido. Aunque el éxito nacional e internacional de estas tres obras varía, sus tres dramaturgos están insertados de manera directa en el meollo mismo de la producción cultural de este momento revolucionario en Cuba. El teatro es un género central a la hora de estudiar la crítica social hacia la Revolución de los años sesenta.

La relevancia de estas tres obras se restaura en los años noventa cuando son vistas con renovado interés en Cuba y en el exterior. La editorial Cátedra produce en 2001 una nueva edición de *La noche de los asesinatos* editada por Daniel Meyran, y la obra se representó dos veces en el 2000 en Washington y Nueva York (Meyran 54). *Una caja de zapatos vacía* de Piñera se edita por primera vez en Cuba en la colección *Teatro inédito* en el 1993 y en la colección *Teatro completo* en 2002, editado por Rine Leal. A la vez, Arrufat va aumentando su importancia como figura de las letras cubanas a lo largo de la década que se inicia en 1984 con la publicación de su novela *La caja está cerrada*. Culmina con la entrega del Premio Alejo Carpentier en la IX Feria Internacional del Libro celebrada en Cuba en 2000 – un acto que coloca *Los siete contra Tebas* en el centro de atención, oficial o extraoficial, de la comunidad literaria. Además, en el 2001, Norge Espinosa Mendoza, autor del poemario *Las estrategias del páramo* y teatrero en La Habana, fue seleccionado a escribir el prólogo en el que se recuerda la triste historia de este premio. Estos hechos editoriales recuerdan los temas difíciles de las obras en sus momentos originales y subrayan su peso actual y la necesidad crítica de retomar su lectura.

Cada obra trata, a su manera, el tema de la violencia (el asesinato, la tortura, la guerra) y los tres dramaturgos montan la violencia como espectáculo, convirtiéndolo en un juego donde un personaje domina a otro. En el contexto revolucionario, el espectáculo de la violencia se utiliza con el fin de definir y consolidar lo nacional y, a la vez, la desintegración de la comunidad de las víctimas; es decir, dentro del contexto cubano, la violencia

es la herramienta que separa a los revolucionarios de los no-revolucionarios, los cuales son rechazados y expulsados del espacio de lo nacional (Taylor ix [1997]).²

Triana, Piñera y Arrufat manipulan el espectáculo de la violencia en sus obras para cuestionar la formación oficial de lo revolucionario y del espectáculo ideológico. Sus obras interrogan el proceso de enmarcar la Revolución y las contradicciones que plantea. Como señala Taylor, “the inherent contradictions within the concept, the nature and, ultimately, the discursive and iconographic *framing* of revolution itself” (Taylor 82 [1990]). Es precisamente dentro de este marco revolucionario donde los dramaturgos desestabilizan el mensaje oficial. Esta desestabilización se hace al formar un espacio separado el lugar de acción de la obra de su lugar de resonancia. La elección de no colocar el argumento de las obras dentro de Cuba es un gesto estratégico y revolucionario a la vez, puesto que este “no lugar” permite la alusión a la isla sin la referencia concreta.

Este abandono de la especificidad histórica que la Revolución juzga imprescindible llama la atención del espectador a las acciones “revolucionarias,” en un doble sentido de la palabra. El discurso “oficial” al que aluden las obras subraya la Revolución como una ruptura con el pasado, mientras que las obras indican el sentido de circularidad y repetición de la palabra revolución. Es decir, la repetición que es imprescindible en la construcción de las tres obras señala las revoluciones (tanto en el sentido de ruptura como en el de repetición) de la realidad cubana para, a través de la meta-representación, invitar al espectador a pensar y cuestionar lo que está experimentando.

La noche de los asesinos de José Triana es la obra más temprana de estas tres.³ Se trata de tres hermanos adultos (Lalo, Beba y Cuca) que representan el asesinato de sus padres dentro de un juego siniestro.⁴ La obra se divide en dos actos: el primero presenta el asesinato a manos de Lalo y en el segundo el interrogatorio de éste por sus hermanas en los papeles de la policía y del tribunal, donde se esconden las disputas fraternales y las intervenciones de los vecinos. Según Frank Dauster, en un artículo publicado poco después del estreno de la obra, el público se encuentra dentro de una representación que existe entre la realidad y el juego: “The audience is caught in this convoluted world of make-believe, uncertain whether this is a gruesome game by angry and frustrated children or some sort of bloody ritual dress rehearsal” (6). Esta noción del ensayo general es algo que desestabiliza al espectador a lo largo de la obra ya que indica un perfeccionamiento que

llegará a su cénit con el asesinato a la vez que expone el hecho de repetir una y otra vez un juego horroroso sin culminarlo.

La violencia en *La noche de los asesinos* de José Triana se destaca por su brutalidad, aunque el dramaturgo propone que puede darse en la típica familia burguesa de los años cincuenta (Triana 74). La colocación de la obra dentro de una disputa familiar la encierra en un espacio limitado y específico – parecido al sótano o al cuarto-desván donde toma lugar la obra (74) – y el confinamiento de los personajes dentro de este lugar aumenta el sentimiento de subyugación y desesperanza de los personajes. José Escarpanter observa que estos “espacios cerrados están dominados por figuras autoritarias, corruptas, reales o imaginadas, que parecen construir la causa de la aflicción de sus víctimas” (891). Es decir que los espacios físicos se cierran aún más por la sombra de figuras que restringen a los tres hermanos, matando sus deseos y aspiraciones.

La primera escena manifiesta la violencia de la obra y la indiferencia de los personajes por el indicio verbal de que se vive la misma escena una centena de veces:

LALO: Cierra esa puerta. (*Golpeándose el pecho. Exaltado, con los ojos muy abiertos.*) Un asesino. Un asesino. (*Cae de rodillas.*)

CUCA: (*A Beba.*) ¿Y eso?

BEBA: (*Indiferente. Observando a Lalo.*) La representación ha empezado.

CUCA: ¿Otra vez? (75)

El imperativo que abre la acción exige de parte del público un reconocimiento inmediato de que Lalo se ve como una figura central dentro de la dinámica de la obra. La declaración (“asesino”) alerta al espectador al hecho de que ocurrió un acto violento y de que Lalo tiene algo que ver con ello, pero queda ambiguo su papel exacto – ¿víctima o autor del crimen? – ya que no se sabe a quien se dirige el grito. Al mismo tiempo, las reacciones de las hermanas sirven para quitarle importancia a sus frases al calificar la escena como una mera representación y, lo que es más, una repetición. La revelación de que la obra es un tipo de ensayo general que todavía no se ha cumplido manifiesta para el espectador el rito en que están participando los hermanos y la repetición de la situación, algo que se refuerza en el hecho de que la posición de Lalo ante sus hermanas reproduce su postura ante sus padres – las figuras autoritarias que lo tienen atrapado y, según su punto de vista, lo obligan a cometer el asesinato.

La violencia en este texto se lleva a un extremo al revelar la crueldad que caracteriza el asesinato. Al final del primer acto, Lalo narra sus acciones y emociones al llevar a cabo el hecho principal de la obra (el asesinato de los padres); la violencia se evidencia no solamente en el contenido sino también en las acotaciones escénicas que anuncian sus acciones y en el monólogo que las narra:

LALO: (*Con el cuchillo entre las manos.*) Silencio. (*Las dos hermanas comienzan a cantar en un murmullo apagado: <<La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro.>>*) Ahora me siento tranquilo. Me gustaría dormir, dormir, siempre dormir... Sin embargo, lo dejaré para mañana. Hoy tengo mucho que hacer. (*El cuchillo se le escapa de las manos y cae al suelo.*) ¡Qué sencillo es, después de todo...! Uno entra en el cuarto. Despacio, en puntillas. El menor ruido puede ser una catástrofe. Y uno avanza, suspendido en el aire. El cuchillo no tiembla, ni la mano tampoco [...] Por el momento a limpiar la sangre. Bañarlos. Vestirlos. Y llenar la casa de flores. Luego, abrir un hueco muy hondo y esperar que mañana... (*Pensativo.*) ¡Qué sencillo y terrible! (100)

La imagen del cuchillo y la palabra “silencio” comunican de manera terriblemente sencilla la acción que se cometió. Después de finalizar el primer acto los tres hermanos cumplieron por fin con su tarea pero, en vez de ser horroroso, el hecho simplemente se comunica mediante la visión escueta del cuchillo. El murmullo de una canción desde los labios de las hermanas expone una falta de sentido y muestra la autoridad burlada de los padres mientras da otro aire de una tarea terminada. Se cumplió con el deber y la familia (es decir, los tres hermanos) puede seguir adelante. El acto termina con la culminación del asesinato y vuelve al espectador al principio del acto donde Lalo se acusó de asesino. La sencillez del acto expone su carácter terrible; el hecho de que se pueda cumplir sin duda ni dificultad, revela un elemento insólito y, hasta horroroso, al hacerse evidente que Lalo mató a sus padres.

Las acotaciones escénicas de la cita anterior interrumpen el texto escrito del mismo modo que las acciones físicas interrumpen el monólogo de Lalo. Juegan un papel violento a lo largo de la obra escrita, puesto que frenan el discurso y quitan la autoridad del hablante al no permitirle hablar. Repiten el ciclo vicioso que empezó con las primeras palabras de la obra y reproducen el efecto del espacio cerrado dominado por las figuras autoritarias al encerrar a los tres hermanos dentro de un texto que no logran controlar. La forma misma de la acotación duplica este sentimiento de impotencia de los hermanos,

ya que aprisionan las palabras dentro de los paréntesis que limitan su poder y su alcance verbal. Enfatiza, para el lector, la repetición condenada a rehacerse sin poder cumplir.

Quizás lo más desestabilizador de la obra es la visión que proyectan los tres personajes acerca de sus padres. Ellos parecen ser unas autoridades inflexibles y dictatoriales (aunque cada uno a un grado distinto), como se observa en la discusión que sostienen los hermanos acerca de donde colocar los objetos:⁵

CUCA: El cenicero debe estar en la mesa y no en la silla.

LALO: Haz lo que te digo.

CUCA: No empieces, Lalo.

LALO: (*Coge el cenicero y lo coloca en la silla.*) Yo sé lo que hago. (*Apuña el florero y lo instala en el suelo.*) En esta casa el cenicero debe estar encima de una silla y el florero en el suelo. (76)

Esta cita demuestra la rigidez que define la existencia en la casa y la razón por la cual los hijos se rebelan contra ese orden. Sin embargo, Lalo reemplaza el sistema con su propia rigidez en vez de eliminar el sistema mismo. El cenicero y el florero se deben colocar donde él diga; nada se cambia sino que se sustituye y, en las palabras de Escarpenter, “las figuras autoritarias se quedan reafirmadas” ya que se repite el ciclo con la llegada de otra figura autoritaria (891). La violencia se reafirma y, por lo tanto, se refuerza.

El sistema autoritario no es lo único que se repite en este texto aunque es una de las repeticiones más importantes. La multitud de representaciones que se han interpretado en el pasado se manifiesta por las palabras de los hermanos en varios momentos de la obra (BEBA: “¿Otra vez?” [75], BEBA: “Está bien. Ahora me toca a mí” [128]). Claro, en el contexto dramático, la repetición puede representar un espacio constructivo – pensar en la idea de un ensayo teatral con el fin de la perfección, la meta a la cual aspiran los hermanos. Sin embargo, en *La noche de los asesinos* la repetición cobra un aire siniestro y patético; el ensayo siempre degenera en las meras discusiones y el deseo final nunca se lleva a cabo. Igual que con la rebelión contra la autoridad que inicia Lalo, la repetición lleva al fracaso y a la degeneración. Como señala Taylor, “here, then, we have repetition not only as circularity and substitution, but also as degeneration. Each new revolution bespeaks new failures, greater depths of despair” (Taylor 84 [1990]). Por lo tanto, en vez de acercarse a la perfección, cada ensayo trae el fracaso más cerca.

La repetición de los ensayos trae a colación la cuestión de la meta-representación dentro de *La noche de los asesinos* – un aspecto que los

personajes enfatizan desde el principio “BEBA. La representación ha empezado” (75), hasta la última línea de la obra: “BEBA. Está bien. Ahora me toca a mí” (128). El asesinato se horroriza aún más a causa de la barbaridad inherente en una puesta en escena del asesinato de los padres. Esta meta-representación complica la idea del espectáculo público ya que el objetivo de un espectáculo “revolucionario” para las autoridades cubanas del momento, como hemos visto arriba, es forjar una identidad, exhibir lo deseable y castigar lo no deseable. La meta-representación, en cambio, ofrece la oportunidad de ver las maquinaciones de una producción y, entonces, saber que no es única. De ahí, el espectador cobra una distancia que le deja reflejar sobre las acciones terribles y secretas. Estas consecuencias conflictivas de esta obra (la distancia de la representación y el horror ante el crimen) compiten en el espectador para desmontar la obra misma ya que tiene que digerir y cuestionar el tema y las funciones del texto, y no simplemente verla.⁶

La noche de los asesinos y José Triana, como ya se ha dicho, son quienes reciben más reconocimiento artístico desde el discurso oficial de los analizados. Sin embargo, a través del tema de la repetición (la revolución histórica), la obra manifiesta una visión alternativa que se opone a la oficial. Desde dentro, un espacio que las otras dos obras analizadas no logran ocupar, Triana propone una obra que cuestiona las metas revolucionarias oficiales.

A diferencia de *La noche de los asesinos*, la obra de teatro *Una caja de zapatos vacía* de Virgilio Piñera no conoció éxito nacional ni internacional.⁷ Se compone de dos actos donde intervienen mayormente tres personajes (Carlos, Berta y Angelito) aunque al final del segundo acto se introduce un coro y unos entes denominados “los muertos de Angelito.”⁸ El dramaturgo no ofrece ninguna descripción de los personajes, aunque se puede adivinar que son universitarios con una historia compartida anteriormente. Tampoco se concede lugar de acción ni tiempo; así, se dejan estos rasgos abiertos a la interpretación del lector o director.

El primer acto retrata el interrogatorio y la tortura de una caja de zapatos vacía a manos de Carlos y, en ello se establecen los detalles que se complicarán en el segundo acto. Al enseñar las técnicas de la tortura a su compañera Berta, con lo cual ocupa una mañana aburrida, Carlos empieza a inventar un guión para el espectáculo que montará sobre la marcha. Es importante apreciar el papel dominante y a la vez precario que Carlos ocupa frente a la caja y frente a Berta, puesto que después estos papeles se invierten. En el segundo acto, Carlos se convierte en la víctima del abuso de Angelito, aunque éste confunde el papel del torturador entre él y Carlos a lo largo del

acto. Se ve una repetición de las circunstancias que enriquece las acciones del primer acto y trastorna la obra y su mensaje. Víctima de Angelito, Carlos muere para renacer del cuerpo de Berta al terminar la obra y ser proclamado rey por ella y el coro.

Para entender *Una caja de zapatos vacía* y sus resonancias, es importante explorar el significado del título ya que evoca un objeto que no es un personaje tradicional ni que puede influir en las vidas de los otros. Una caja de zapatos (frágil, pequeña, y hecha de cartón) no tiene autoridad ni puede hablar ni moverse a no ser que otro cuerpo influya sobre ella. Piñera indica que está vacía, un detalle que le quita valor económico, apuntando además a cierta enajenación humana que subyace toda la obra. El título ubica un objeto en el lugar de un personaje, un acto que cuestiona el espacio de los personajes legítimos, un conflicto que se repite a lo largo de la obra.

La creación del espectáculo ocupa una gran parte del primer acto y traza el argumento que se irá enredando a lo largo de los dos actos. Poco a poco, Carlos enseña a Berta las estrategias de la interrogación y la tortura de la caja de zapatos con el fin de que después ella sepa reproducir estos métodos. Para Carlos, es importante que el espectáculo se produzca de forma realista y eficaz a pesar de que la víctima sea una caja de zapatos. La violencia de las instrucciones se intensifica después de que Berta ha aprendido a patear y se revela tanto el aspecto psicológico como físico de la violencia. Es decir, Carlos se muestra consciente de que la tortura puede llevarse a cabo de las dos formas e instruye a Berta la manera de aprovechar una pausa y un poco de conversación para aumentar la intensidad del encuentro. Al mismo tiempo, Carlos va consolidando su maestría y autoridad frente a Berta y a la caja:

CARLOS: Dale patadas suaves, llévale de uno a otro lado, háblale.

BERTA: No te entiendo. Acabas de decir que ella no habla, ni ve, ni oye y ni siente.

CARLOS: Ella no, pero tú existes. Tú sí puedes hablarle. Por ejemplo, puedes preguntarle: <<¿No te gustó?>>.

BERTA: (*Maquinalmente le da patadas suaves a la caja y le habla.*) ¿No te gustó?

CARLOS: ¡Ehhh! Agáchate. Pon el oído.

BERTA: (*Lo hace.*) ¿Cómo dices? ¿Qué no te gustó? (*Se interrumpe, grita.*) ¡No puedo más! ¡No puedo más! (32-33)⁹

La aceleración de la violencia deja frío al espectador, puesto que la brutalidad sencilla de las escenas se expone en una manera física y psicológica. Se descubre que el objetivo del ejercicio es hacer el mayor daño posible; el

espectáculo inquieta porque se sale del ámbito de un espectáculo, ya no se trata de la diversión de una mañana aburrida sino un ensayo que promete una demostración verdadera. El grito de Berta, “¡No puedo más!” indica que el juego se está terminando para reemplazarse por sucesos y víctimas reales.

La respuesta que Carlos ofrece al grito de Berta revela la lucha violenta en la obra por el control de la escena y de sus personajes y destaca una división de género sexual entre Carlos, Berta y la caja. El género sexual, en esta obra, no se basa simplemente en el sexo del personaje sino en su auto-colocación o la imposición violenta por otro del “género.” Es decir, se trata de un acto performativo donde los papeles genéricos se asumen o se imponen según actos de violencia (Taylor 34 [1997]). Carlos ocupa el espacio masculino, ya que reclama el control de la situación a causa de su fuerza y su habilidad de producirla. Tanto la caja como Berta se someten a su voluntad; la caja se reduce bajo las patadas violentas que recibe de Carlos, mientras que Berta actúa bajo la amenaza de esta violencia, como se ve claramente cuando ella quiere dejar de jugar. La resistencia que ofrece, al querer marcharse y cuestionar el derecho de Carlos a mandar, se esfuma frente a la inminencia de violencia:

CARLOS: (*Le agarra por el cuello.*) Ven acá muchachita.

BERTA: (*Debatiéndose y llorando.*) ¿Estás loco? ¿Con qué derecho?

CARLOS: Con el derecho del más fuerte. Aquí soy el más fuerte. En otra parte puedo ser el más débil, pero aquí, Berta, aquí soy el más fuerte. (*Pausa.*) No te desanimes. La caja es más débil que tú. Anda, aprovéchate, patéale. (30)

La violencia no tiene que realizarse para que Carlos la domine sino que él simplemente tiene que mostrarse capaz y dispuesto a hacerlo, y lo hace agarrándola por el cuello.¹⁰ Así pues, las palabras de Carlos llevan el inicio del acto violento, el cual se ha duplicado puesto que no ha ocurrido pero ocurrirá.

El segundo acto invierte las categorías genéricas porque Carlos se encuentra en el espacio de víctima y está, por lo tanto, feminizado – él es ahora la caja de zapatos vacía. Angelito, un nuevo personaje, entra en escena en el papel masculino de torturador. De nuevo, la acción se presenta como un ensayo general excepto que Angelito es el titiritero y la víctima es un ser humano que puede protestar y resistir:

ANGELITO: (*Pausa. A Carlos.*) Ahora te voy a dar la primera patada de esta tarde. Por supuesto, vas a permitir que te la dé, irás

rodando hasta caer donde hemos convenido, yo llegaré junto a ti, te volveré a patear, volverás a rodar, y así proseguiremos. (*Pausa.*)
¡Allá va eso! (*Lo patea.*)

BERTA: Ponle el culo como un tomate. (54)

Angelito presenta su guión para la acción de esta escena para así introducir la repetición de la obra piñeriana, un acto que señala la complicidad de la víctima que es imprescindible en el acto de torturar. De nuevo, tenemos una escena violenta de dominación, salvo que Carlos es la víctima y no el dominador mientras que Berta también ha asumido un nuevo rol. Si antes se había sometido a los deseos de Carlos, ahora aprovecha su nuevo papel de víctima para humillarlo.

El cambio de papeles que diferencia este acto altera la realización del interrogatorio y de la tortura. La continuación de la cita anterior revela la resistencia que distingue a un ser humano de una caja de zapatos y las consecuencias de esta resistencia:

CARLOS: (*Se levanta.*) ¿Nunca has pensado que este juego puede tener un final?

ANGELITO: Sí, por supuesto, el que yo quiera darle. (54)

Mientras que la caja de zapatos recibe las patadas sin protestar, Carlos se resiste, una acción que pone en tela de juicio el guión anterior. Preguntar si el juego puede tener un fin complica la propuesta y los fines esperados de la tortura y parece ofrecer una posibilidad de romper el ciclo de violencia. El hecho de que la víctima haya logrado articular una pregunta promete una fugaz posibilidad de salida, aunque la respuesta inmediata de Angelito niega cualquier esperanza y señala la repetición eterna a la que está condenado el juego. La resistencia frustrada de esta escena anticipa la repetición degenerativa que se evidencia otra vez en el continuo cambio de papeles que Angelito y Carlos realizan en el segundo acto. Esta repetición señala una degeneración circular de la obra donde los papeles se hacen más porosos y se invierten sin previo aviso. Revela, además, un círculo vicioso cuya única salida yace en la resistencia abortada.

El renacimiento de Carlos, al final, se realiza a través de las extensas acotaciones que denotan los gestos de los personajes y que describen una escena apoteósica. Son acciones que nos trasladan a un ámbito donde las palabras no son suficientes:

Berta sigue pujando y abre más las piernas. Carlos saca, por entre las piernas de Berta, los brazos. Las voces de los actores se van haciendo ensordecedoras. Berta continúa pujando y

debatándose en un total paroxismo. Finalmente Carlos sale por completo entre las piernas de Berta. Esta cesa de debatirse y de pujar. (76)

A través de los sonidos sin sentido, esta cita muestra la incapacidad del lenguaje y subraya el papel central de las acciones para exponer este final extraño y simbólico. Las acotaciones de esta obra, en su lectura, como en *La noche de los asesinos*, juegan un papel esencial al dar constancia de una violencia textual; sirven para enfatizar ideas para las cuales el lenguaje no es suficiente. Las acotaciones cortan violentamente la acción de leer, dado que la lectura se fragmenta por la aparición de una nueva letra con otro significado y se interrumpe para imaginar un acto físico. Además, la acción escénica pasa a un espacio extra-lingüístico que requiere la interpretación del espectador.

Las raíces del renacimiento de Carlos se encuentran en el primer acto cuando Carlos y Berta proponen otro tipo de tortura para la caja de zapatos: “BERTA: La puedes preñar, y cuando tenga un barrigón así de grande (*se pone las manos delante de la barriga*), le des patadas y más patadas” (38). En un gesto que recuerda la inversión de papeles de Carlos, es Berta, la única mujer de la obra y quién dará a luz al final a Carlos, la que propone la violación y la impregnación de la caja de zapatos, un hecho que descubre el tema polémico de la complicidad de la víctima dentro del acto de tortura. Berta se vuelve subordinada a Carlos; es decir, se convierte en la caja de zapatos que siempre se queda vacía a pesar de estar impregnada. Con el renacimiento de Carlos, la obra manifiesta la repetición degenerativa de estos actos que en vez de querer llegar a la perfección se deshacen hasta quedar en un simple círculo. El callejón sin salida en que termina la obra se ha predicho dentro del texto cuando Carlos establece que “Esto no es de *happy ending*” (43). El comienzo anuncia el final.

Un renacimiento indica la renovación y la esperanza para el futuro. En la obra de Piñera, en cambio, el renacimiento de Carlos del cuerpo de Berta, su compañera y cómplice en la tortura de la caja, señala una repetición persistente que no promete ningún cambio sino lo mismo de siempre; significa que las cosas no cambian a pesar de la sucesión. Carlos Jerez Farrán observa lo siguiente en su artículo sobre *Una caja de zapatos vacía*, apuntando a una repetición que se encuentra en la política: “Los mismos perros son los de ahora que los de antes de la revolución, parece insinuarnos el autor, sólo con diferentes collares” (68). Para Jerez Farrán, ésto no tiene que ver necesariamente con ninguna ideología política sino con la vida misma. Sin

embargo, en mi opinión, el hecho de que la obra se escriba en estos momentos de definición revolucionaria resalta una mirada crítica hacia la política de la época que cuestiona las decisiones del gobierno revolucionario.¹¹ La obra ejerce *contra* los espectáculos que forman la identidad revolucionaria y ofrece la posibilidad de un punto de vista alternativo al oficial.

Una caja de zapatos vacía es una obra ex-céntrica en la isla y nunca ha recibido la atención que se les ha dado a las otras que he incluido en este ensayo. No obstante, recalca una voz crítica del momento revolucionario de los años sesenta que examina el espacio de la tortura y su repetición dentro de los límites de la obra teatral. Para comprender la importancia de esta obra y su resonancia dentro de la comunidad cubana, es imprescindible volver al título; al posicionar un objeto en el lugar central del texto, Piñera cuestiona la meta fundamental de la obra misma y de todo, a pesar del silencio al que la obra salió originalmente – un hecho que no comparte la última obra analizada aquí.

Tras lo que seguramente fue un debate intenso sobre su contenido ideológico, *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat ganó el premio de Teatro José Antonio Ramos otorgado por La UNEAC en el año 1968.¹² A pesar de juzgar la obra contrarrevolucionaria, el jurado decidió publicarla, pero le añadió una introducción que la denunciaba igual que el poemario, *Fuera de juego* de Heberto Padilla, premiado en el mismo año.¹³ La obra no se estrenó en Cuba y se prohibió su circulación en la isla mientras que su autor fue relegado a trabajar durante años en el almacén de una biblioteca municipal exiliado del mundo del teatro (Barquet 95- 96).¹⁴ Aunque el prestigio de la imagen de Arrufat empezó poco a poco a rehabilitarse en los ojos de la comunidad revolucionaria en Cuba, proceso que llegó a su culminación con la entrega del Premio Alejo Carpentier en la IX Feria Internacional del Libro celebrada en Cuba en 2000, el dramaturgo no pudo integrarse en el teatro cubano durante muchos años ni se ha representado todavía *Los siete contra Tebas* en la isla. Estos eventos han marcado la obra, influyendo su interpretación e imposibilitando cualquier lectura que no los tome en cuenta a la vez que le confiere una fuerza que trasciende lo meramente textual.

La idea del espectáculo ocupa una importancia central tanto en la obra misma como en las diversas manifestaciones de la polémica sobre la artística que la rodea. La publicación de la primera edición en Cuba se presenta con una “Declaración de la UNEAC” que detalla sus conflictos con la obra seguido por el “Acta del jurado teatral” y luego el “Voto particular de los jurados [Raquel] Revuelta y [Juan] Larco” donde estos dos denuncian la

obra. En la opinión de algunos de los jurados, reunía “todos los elementos que el imperialismo yanqui quisiera que fuesen realidades cubanas” (14).¹⁵ El texto de Arrufat sigue todo esto, enmarcado no por las palabras del autor ni por las de un crítico literario sino por las condenaciones del jurado que le entregó el premio en un gesto inclusive: “La revolución cubana no propone eliminar la crítica ni exige que se le hagan loas ni cantos apologeticos” (10). La extensa documentación del comité parece una suerte de acotación escénica para orientar la presentación y recepción de la obra e imponer una lectura ideológica que el dramaturgo hubiera intentado no plantear directamente al seleccionar un tema de la antigüedad. Incluso se podría decir que el jurado de la UNEAC actúa como el coro de una tragedia clásica que revela hechos y acontecimientos ocurridos fuera de escena para guiar al espectador y al lector.

Los siete contra Tebas de Arrufat se basa en una obra del mismo nombre del dramaturgo clásico Esquilo, aunque sus personajes vienen de ésta y otras obras griegas. La apropiación de un texto extranjero facilita con una destreza extra-lingüística la creación del espectáculo que se monta dentro del texto puesto que está implícito en el hecho de que se trata de una obra de la antigua Grecia adaptada para la Cuba de los años sesenta. El mero hecho de que la obra se base en el texto griego de Esquilo y sus personajes aparezcan en varias obras griegas plantea la cuestión central de la repetición aún antes de representarse o leerse, y esto incita al lector a examinar la obra desde esta óptica. La obra, que no tiene divisiones de actos, presenta a dos hermanos, Polinice y Etéocles, que están peleando por el control de la ciudad de Tebas aunque habían decidido compartir el mandato: “Pacté contigo gobernar un año // cada uno, compartir el mando // del ejército y la casa paterna. // Juraste cumplirlo. Y has roto // el juramento y tu promesa” (74). Cuando abre la obra, Etéocles ha usurpado el poder y Polinice se encuentra desterrado y montando un ejército para ganar la ciudad de nuevo. Hay un coro compuesto de mujeres tebanas que, como es propio de un coro griego, narra las acciones que se realizan fuera del escenario y presentan las emociones y los pensamientos del pueblo. El Adivino y los dos espías proveen información para Etéocles sobre las batallas inminentes y los seis hombres que defienden seis de las siete puertas a la ciudad. En la séptima, final e irrevocablemente, los dos hermanos se enfrentan a muerte para decidir el destino de Tebas.

Los siete contra Tebas abre con unas acotaciones escénicas que orientan la elaboración del espectáculo. En la apertura, Etéocles está a punto de dar un discurso y los otros personajes están preparándose para la batalla.

Lo curioso de esta escena y de la obra entera es que los guerreros fingen la presencia de armas. Este hecho inspira una reflexión en las distintas maneras de armarse y de declarar la guerra:

Rumor, agitación, comentarios incomprensibles. Hombres y mujeres se desplazan, forman pequeños grupos rítmicos, que expresan expectación o terror. De pronto un silencio impotente. El Coro forma un círculo: se abre y aparece Etéocles en el centro. Tiene el pecho desnudo y está descalzo. Al pronunciar su discurso, los hombres le investirán sus armas, en un ceremonial de gestos precisos y dinámicos, que debe prescindir de la presencia física de las armas. (27)

Estas armas sirven para comprobar la supremacía de uno de los hermanos sobre el otro, la cual se realiza a través del uso de la fuerza, una herencia paterna en esta familia. Etéocles también invoca otras armas (las de sus antepasados) en un *performance* verbal que legitima su reclamo al poder: “He aquí el escudo de mi padre, / el casco de mi abuelo, la espada / que mi hermano Polinice abandonó / para que no le recordara su traición” (28). Las armas simbolizan el espacio del guerrero y el poder del gobernador. Asimismo, la línea paterna que traza Etéocles (padre, abuelo, hermano) indica una crueldad heredada que será confirmada por los dos hermanos en la batalla final.

La violencia en *Los siete contra Tebas* se presenta no en la forma de un ensayo o un guión como en las obras de Triana y Piñera sino como una guerra verdadera. Son batallas que se producen entre hermanos y manifiestan lo peor que puede pasar entre familiares; en este sentido recuerda a los hermanos en la obra de Triana. Etéocles y Polinice luchan el uno contra el otro para controlar la ciudad de Tebas mientras que el coro narra para el público los sucesos de la primera batalla que ha ocurrido fuera del escenario: “¡Horror! Veo desde las almenas // una llanura de muertos amados. // Sus partes deshechas en la tierra, // mudos y ciegos, // aplastados por caballos y escudos” (34). El coro, el cual se compone de las mujeres de Tebas, ve desde arriba a los muertos y transmite un sentimiento de impotencia al no participar en la batalla y no impedir la matanza. La distancia que proporciona la narración permite que los espectadores vean a través de su imaginación los horrores de la batalla. El espectador puede identificarse con el coro y la poderosa mezcla de distancia física e intimidad emocional que a las mujeres se les impone a causa de su género sexual. Antes de la batalla, mientras que los soldados manifiestan la necesidad de defender su ciudad contra el ejército

entrante, el coro expresa miedo ante los horrores de la guerra y la posible pérdida de su ciudad. Como demuestran sus palabras, las mujeres vieron y, más importante, vivieron la destrucción de una batalla:

IV. Estuve horas en el puerto,
afiebrada por el aire marino.

V. Ya era de noche cuando todos
los barcos quedaron vacíos
y mi hijo no había bajado.

[...]

I. Yo lo dejé partir. (90-93)

La separación del coro en las mujeres individuales, cada una de las cuales ha sufrido una pérdida trágica e irremediable, demuestra la ubicuidad de la muerte y del dolor y la imposibilidad de confortar estas penas colectivamente. Sus palabras manifiestan la inutilidad de éstas y la impotencia femenina ante el imperativo guerrero.

El poder político representa un espacio masculino tanto en la antigua Grecia como en la Cuba de los años sesenta. Para llegar a ser el gobernante de Tebas, Etéocles y Polinice pretenden someter al otro con su habilidad guerrera tanto en la batalla como en la discusión citada a continuación. Como en la Revolución cubana, en la guerra por Tebas los hermanos se pelean mientras que cada uno se declara el liberador a la vez que acusa al otro de traidor. Aunque la batalla final se realiza fuera del escenario, el público presencia un encuentro anterior en el que los hermanos se reúnen antes y transcurre un contrapunteo que resulta ser una batalla verbal que se repetirá físicamente después. Se ve el odio violento que cada uno manifiesta contra el otro y el deseo de cada hermano de dominar al enemigo (es decir, a su hermano):

POLINICE: Contra mi voluntad
hago la guerra.

¡Los dioses son testigos!

ETÉOCLES: ¡Los tebanos son testigos de la furia de tu ejército!

POLINICE: ¡Eres un impío!

ETÉOCLES: Pero no un enemigo de los hombres.

POLINICE: ¿Eres el enemigo de tu hermano?

ETÉOCLES: ¡Mi hermano es el enemigo de Tebas! (76-77)

La guerra colectiva también se individualiza en la batalla entre los dos hermanos, batalla que se culmina en la séptima puerta de la ciudad y que los deja a ambos sin vida: “Y ambos los ojos se cerraron” (100). Con este doble

y mutuo asesinato, Arrufat libra por el momento a Tebas de la necesidad de ser dominada.

Frente a la resolución sangrienta que logra la ciudad, el coro señala el carácter arbitrario y equivocado de la guerra fraternal en una serie de interrogativas que condenan tanto como cuestionan: “¿No hubiera sido mejor detenerse y pensar? / ¿No hubiera sido mejor volver victorioso / y gobernar sereno, con cuidado y justicia mayor? / ¿Debo acaso lamentar la suerte de Polinice? / ¿Recordar los males por destierro? / ¿Purificará la muerte su acto contra Tebas?” (101). El coro demuestra la falta de sentido de la batalla fraternal. A través de sus preguntas sencillas, cobra una inocencia casi infantil pero sabia a medida de que lucha por comprender las razones por la destrucción. Manifiesta un deseo de seguir adelante tras el duelo por los hermanos a través del gesto de olvidar incluso quién era el enemigo: “Rompo en funerario canto por ustedes. / Nadie podrá reprocharse la ternura / ante el que perece por error. / Después, Polinice, cumpliremos nuestro deber. / Ya no eres nuestro enemigo: eres un hombre muerto” (101). Perdonar y olvidar son los dos regalos que tras las muertes y las ruinas de la guerra concede el coro para posibilitar el paso adelante para Tebas.

La resolución que se ha encontrado en la séptima puerta en la batalla, que es el suceso central de la obra, fomenta la esperanza de una renovación que surgirá de las cenizas de la muerte de los hermanos. En las palabras del coro: “Con ustedes amanece, tebanos. / Estamos tristes y alegres al vernos / otra vez. Pero no nos avergonzaremos / mañana de abrazarnos y comer el cordero” (105). Como vemos aquí el final de la obra promete la posibilidad de una celebración y una renovación de la ciudad y de sus habitantes, pero esta renovación se posibilita sólo tras la muerte de los que engendraron la repetición anterior.

El restablecimiento de la paz y el paso adelante de Tebas se permiten sólo *fuera* del ámbito político al anunciar la comida del cordero e ignorar las necesidades estatales de la ciudad. Esto deja abierta la resolución gubernamental de la obra y cede el próximo paso a la siguiente generación – un acto que provoca tristeza y, a la vez, esperanza al dejar la decisión final al futuro. Con esta inseguridad, Arrufat apunta a la incertidumbre dentro de la sociedad cubana que se refleja en varios niveles en *Los siete contra Tebas*. La obra, a pesar del tema clásico, manifiesta las repeticiones de las realidades cubanas del momento, las cuales fortalecen los documentos enmarcadores de la UNEAC.

El espectáculo de la violencia refleja el imperativo de definir la cubanidad en una nueva etapa de la revolución. Sin embargo, en vez de hacerse eco de la misma identidad revolucionaria que el estado, Triana, Piñera y Arrufat juegan con la construcción de qué es ser artista revolucionario e invitan al público a cuestionar el paradigma mismo. La meta-representación facilita una distancia que permite inspeccionar el horror mientras que la repetición exhibe la circularidad en la que se halla sumida la realidad. En vez de enmarcar la revolución y lo que sigue dentro de un espacio, estas obras se salen del marco e imposibilitan cualquier marco. Al exponer la repetición que forma parte de la Revolución, recuerdan la etimología de la palabra “revolución,” que, en estas obras, se refiere a la circularidad en vez del significado histórico de ruptura. Es decir, iluminan la idea de que una revolución es la repetición eterna del acto de seguir luchando a pesar de que, para el contexto cubano, implicaba la ruptura con el pasado y su propio fin. Triana, Piñera y Arrufat, ayer y hoy, montan un espectáculo revolucionario en un doble sentido, al manifestar la repetición de la nueva sociedad y quebrar con el marco revolucionario “oficial.”¹⁶

Emory University

Notes

¹ Este discurso, “Palabras a los intelectuales,” se efectuó en junio de 1961 en la Biblioteca Nacional de La Habana. Para el texto completo, véase <http://www.min.cult.cu/historia/palabrasalosintelectuales.html>. Luis F. González-Cruz y Daniel Meyran, en los prólogos de *Una caja de zapatos vacía* y *La noche de los asesinos* respectivamente, enmarcan estas obras dentro de las palabras de Fidel, además de reflejar sobre sus efectos en la obra posterior de estos dos dramaturgos (González-Cruz 7-19; Meyran 11-34). Hugh Thomas ofrece un estudio de este discurso para Cuba y para los intelectuales cubanos en *Cuba, or, The Pursuit of Freedom* (1465-1473). El capítulo cinco del libro de Marifeli Pérez-Stable analiza el contexto político de la década de los sesenta mientras que el ensayo de Roberto González Echevarría considera la literatura y su crítica en la Cuba revolucionaria (Pérez-Stable 98-120; González Echevarría).

² Aunque Taylor trata concretamente de Argentina en este libro, en otras fuentes discute Cuba. Además, la referencia de esta cita al acto de construir una identidad oficial a través de la violencia trasciende las fronteras nacionales ya que tanto el gobierno de derechas de Argentina como el de izquierdas de Cuba, igual a muchos otros, aprovechan esta herramienta en maneras parecidas.

³ Esta obra ha sido el objeto de varios estudios desde su publicación y estreno hasta hoy. Es importante subrayar la importancia de los ensayos de Frank Dauster, Diana Taylor, Priscilla Meléndez y Kirsten F. Nigro entre varios otros.

⁴ Curiosamente, es la única de estas tres obras que se representa en Cuba en el momento que se escribe y Triana es quizás el dramaturgo que gozó de más privilegios ‘oficiales’ en la década de los sesenta. Mientras que la década de los cincuenta la pasaba viajando por

Estados Unidos y España, vuelve a Cuba unas semanas después de triunfar allí la Revolución para producir teatro en el nuevo ambiente. En los años sesenta produce varias obras de teatro y llega a ser un artista importante antes de sufrir el olvido en el año 1968 a causa de la polémica de la UNEAC que se discutirá en más detalle a continuación. En el año 1980 se va de Cuba para establecerse en París (Meyran 11-34).

⁵ Kirsten F. Nigro ofrece una lectura relevante al notar que el conflicto entre Cuca y Lalo se encuentra en el choque entre “her mania for order against his determination to subvert it” (55).

⁶ La acotación de Triana que sitúa la acción de *La noche de los asesinos* en la década de los cincuenta se puede interpretar como una alegoría de la isla bajo la dictadura de Batista aunque esta lectura me parece demasiado reduccionista al no reconocer la estrategia del dramaturgo en colocarla durante la época de unos de los mayores enemigos del actual gobernante. Priscilla Meléndez opina que la obra es una protesta política a causa de la localización temporal: “Siendo el tiempo de la obra durante los años de 1950, el drama es visto como evidente grito de protesta contra estructuras políticas asfixiantes y dictatoriales que tienen su paralelo en la obra en la relación padres/hijos y mundo interno/mundo externo, tanto físico como mental” (29), una lectura que Diana Taylor fortalece al sugerir, en su artículo sobre la obra de Triana, que el “double time frame” que el dramaturgo introduce al poner la acción en los años cincuenta mientras que la representación está en los sesenta enfatiza las varias luchas por el control del poder que ha reproducido la revolución (88). Estas lecturas reconocen la riqueza sutil de la obra al cabalgar entre varias fechas claves y señalan la repetición a la que apunté.

⁷ En vista del creciente interés en la obra de Piñera, sorprende que esta obra no haya merecido gran cantidad de estudios. Además de esta obra teatral, cabe destacar lateralmente los ensayos de José Quiroga, la colección de ensayos de Rita Molinero, y el Homenaje a Virgilio Piñera de la revista *Encuentro de la cultura cubana*.

⁸ *Una caja de zapatos vacía*, como mucho del teatro de Piñera, se ha atribuido tradicionalmente al teatro del absurdo. El teatro del absurdo nace en Europa a principios del siglo XX de un deseo de reformar el teatro naturalista convencional y de la preocupación por el hombre en la nueva mecanización. El teatro absurdisto, una variante distinta a la de su pariente europeo según algunos críticos como Daniel Zalacaín y Raquel Aguilú de Murphy, se preocupa por la misma enajenación humana a través del uso de la violencia y la manipulación del lenguaje. Es en el tema político-social que el escritor absurdisto se diferencia fuertemente del europeo (Zalacaín 15-60; Aguilú 35-62). Otros críticos no han visto necesario crear una distinción en nombre entre las dos variantes sino utilizan el término teatro del absurdo para detallar el teatro de esta escuela en los varios países de Hispanoamérica (Woodyard; Palls).

⁹ Las citas de *Una caja de zapatos vacía* para este ensayo vienen de la edición del año 1986.

¹⁰ Para Judith Butler, la amenaza se define en parte mediante la ausencia de acción concreta: “In a sense, the threat begins the performance of that which it threatens to perform; but in not quite fully performing it, seeks to establish, through language, the certitude of that future in which it will be performed” (9).

¹¹ *Una caja de zapatos vacía* muy conscientemente manipula entre Carlos y Angelito (63-65) el famoso discurso de Hamlet “Ser o no ser.” Esta alusión a la célebre obra shakespeariana fortalece el vínculo político de la obra cubana puesto que las dos obras tratan de resolver una lucha de control en la cual vence la locura.

¹² A pesar de la polémica y su consiguiente repercusión, la obra de Arrufat no ha sido objeto de mucho estudio crítico. Conviene resaltar los estudios de Jesús J. Barquet, Rodney Kart Reading, y el homenaje a Antón Arrufat de la revista *Encuentro de la cultura cubana*.

¹³ Padilla sufrió una polémica parecida a la de Arrufat al ser premiado y condenado por la UNEAC por ser ‘contrarrevolucionario.’ Esto, junto con otros actos como su literatura considerada insurgente y su apoyo al exiliado Guillermo Cabrera Infante, resultó en el encarcelamiento de Padilla en 1971, una acción que desencadenó la condenación de la Revolución

por varios escritores y artistas internacionales como Sartre, Simone de Beauvoir, Cortázar, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, entre 77 otros (Padilla 7-10). La edición conmemorativa de *Fuera de juego* del año 1998 publica las palabras de Padilla ante este caso seguido por el poemario y las declaraciones y documentos del llamado 'caso Padilla.'

¹⁴ Se representó en México en el año 1970 (Barquet 96 [1999]).

¹⁵ Las citas de *Los siete contra Tebas* para este ensayo salen de la versión de la UNEAC.

¹⁶ Me gustaría agradecer a José Quiroga y a Karen Stolley por sus lecturas de este ensayo.

Bibliografía

- <http://www.min.cult.cu/historia/palabrasalosintelectuales.html>
- Aguilú de Murphy, Raquel. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid: Editorial Pliegos, 1989.
- Arrufat, Antón. *Los siete contra Tebas*. La Habana: UNEAC, 1968.
- _____. *Los siete contra Tebas*. Ed. Norge Espinosa Mendoza. La Habana: Ediciones Alarcos, 2001.
- Barquet, Jesús J. "Antón Arrufat habla claro sobre *Los siete contra Tebas*: Entrevista realizada por Jesús J. Barquet." *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 91-100.
- _____. *Teatro y revolución cubana—Subversión y utopía en Los siete contra Tebas de Antón Arrufat / Theater and Revolution—Subversion and Utopia in Seven Against Thebes by Antón Arrufat*. Lewiston, NY: The Edwin Mellon Press, 2002.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- Dauster, Frank. "The Game of Chance: The Theatre of José Triana." *Latin American Theatre Review* 3.1 (1969): 3-8.
- Homenaje a Virgilio Piñera*. Spec. issue of *Encuentro de la cultura cubana*. 20 (2001): 29-37.
- Escarpanter, José A. "Tres dramaturgos del inicio revolucionario: Abelardo Estorino, Antón Arrufat y José Triana." *Revista Iberoamericana* 56 (1990): 881-896.
- González-Cruz, Luis F. Prólogo. By Virgilio Piñera. *Una caja de zapatos vacía*. Miami: Ediciones Universales, 1986.
- González Echevarría, Roberto. "Criticism and Literature in Revolutionary Cuba." Ed. Sandor Halebsky and John M. Kirk. New York: Praeger, 1985. 154-173.
- Jerez Farrán, Carlos. "Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista." *Latin American Theatre Review* 22.2 (1989): 59-72.
- Meléndez, Priscilla. "El espacio dramático como signo: *La noche de los asesinos* de José Triana." *Latin American Theatre Review* 17.1 (1983): 25-35.

- Meyran, Daniel. Prólogo. By José Triana. *La noche de los asesinos*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Molinero, Rita, ed. *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. San Juan, P.R. : Editorial Plaza Mayor, 2002.
- Montes-Huidobro, Matías. *El teatro cubano en el vórtice del compromiso 1959-1961*. Miami: Ediciones Universales, 2002.
- Nigro, Kirsten F. "La noche de los asesinos: Playscript and Stage Enactment." *Latin American Theatre Review* 11.1 (1977): 45-57.
- _____, ed. *Palabras más que comunes: Ensayos sobre el teatro de José Triana*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994.
- Padilla, Herberto. *Fuera de juego: Edición conmemorativa 1968-1998*. Miami: Ediciones Universales, 1998.
- Palls, Terry L. "El teatro del absurdo en Cuba: El compromiso artístico frente al compromiso político." *Latin American Theatre Review* 11.2 (1978): 25-32.
- Pérez-Stable, Marifeli. *The Cuban Revolution*. New York: Oxford UP, 1993.
- Piñera, Virgilio. *Una caja de zapatos vacía*. Miami: Ediciones Universal, 1986.
- _____. *Teatro completo*. Ed. Rine Leal. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002.
- _____. *Teatro inédito*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.
- Quiroga, José. "Fleshing Out Virgilio Piñera from the Cuban Closet". *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham, NC: Duke UP, 1995.
- _____. "Virgilio Piñera: On the Weight of the Insular Flesh". *Hispanisms and Homosexualities*. Ed. Silvia Molloy. Durham, NC: Duke UP, 1998.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke UP, 1997.
- _____. "Framing the Revolution: Triana's *La noche de los asesinos* and *Ceremonial de guerra*." *Latin American Theatre Review* 24.1 (1990): 81-92.
- Thomas, Hugh. *Cuba or The Pursuit of Freedom*. New York: Da Capo, 1998.
- Triana, José. *La noche de los asesinos*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Woodyard, George. "The Theatre of the Absurd in Spanish America." *Comparative Drama* 111.3 (1969): 183-192.
- Zalacaín, Daniel. *El teatro absurdista hispanoamericano*. Valencia, España: Ediciones Albatros Hispanófila, 1985.