

La realidad absurda manifestada por humor en el teatro vanguardista de Virgilio Piñera

Anna Kathryn Donko

“Aquellos que nos diferencian del resto de los pueblos...es precisamente el saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero. Se dice que el cubano bromea, hace chistes con lo más sagrado...Por más de cincuenta años nos hemos defendido con el chiste” (Piñera en *Piñera Teatral*, 10). Lo cómico, este chiste, al que se refiere el dramaturgo cubano Virgilio Piñera, actúa para alejar al ser humano de su propia realidad, precisamente de la realidad cubana, llena de ilusiones falsas. La Cuba de los años cuarenta y cincuenta está llena de corrupción política; hay un ambiente asfixiante en el que los ciudadanos anhelan un fuerte cambio social (Aguilú de Murphy 98-99). Como manera de escapar de esa situación absurda y opresiva, Piñera utiliza la broma. Por ejemplo, la infantilización de Tota y Tabo en *Dos viejos pánicos* (1968) provoca la risa en que, aunque son dos viejos, se comportan como niños; inventen un juego para luchar en contra del miedo, un entretenimiento juvenil que les permite matarse para escapar de su miedo de todo lo que les rodea. Se ve este humor piñeriano también en dos obras teatrales que escribió en el año 1948 después de su primera estancia en Argentina: *Jesús y Falsa alarma*. Lo cómico en *Falsa alarma* se manifiesta en la nimiedad de los personajes (el juez y la viuda) y dentro de las conversaciones que faltan seriedad y lógico alguno. El dramaturgo utiliza la parodia de la vida de Jesucristo en *Jesús* como instrumento de lo cómico. A través del humor, Virgilio Piñera revela lo absurdo del mundo y representa una realidad tanto cubana como universal.

La vida personal de Piñera ha influido bastante en su dramaturgia, tanto la situación económica de su familia en la primera década del siglo como las inseguridades que sintió como

personaje y escritor. Nace en el año 1912 en Cárdenas, Cuba y de joven le gustaba leer a los clásicos franceses; Dumas, Víctor Hugo, y Xavier de Montépin para mencionar algunos. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana, situada en la capital del país (21). Algunas amistades allí le permitieron conseguir una beca para estudiar la poesía hispanoamericana en Argentina. Al recibir esta beca, salió de su patria, dejando atrás una sociedad egoísta en la que “el escritor [ocupa] el extremo de la cola” (Piñera citado en Aguilú de Murphy, 22). En esta primera etapa, Piñera conoció a algunos escritores argentinos, entre ellos, Jorge Luis Borges; también estableció contacto con el narrador y dramaturgo polaco, Witold Gombrowicz (fue líder del equipo argentino que tradujo su novela *Ferdydurke*) (Espinosa Domínguez 75-76). Pasó tiempo entre su patria y Argentina por doce años y volvió a Cuba en noviembre de 1958, dos meses antes de que el ejército rebelde llegará a su victoria en La Habana, el comienzo de una nueva época en la historia cubana (88). En una profunda reflexión sobre su estancia en Buenos Aires, le explica a su hermana los cambios profundos que ha sufrido:

...salí del paisaje habanero, del Andino, del Don Q, de las intriguitas, del hambre, de los harapos...para mí la vida no es mejorar o empeorar...Es solamente pesar, ser, asistir, comprendiendo nada del mundo porque creo que la vida no tenga nada que haya que comprender, ni que tenga un sentido directo...quedarme también habría significado, tengo por seguro, mi suicidio (material o mental, qué importa, siempre sería un suicidio), pues yo estaba ya confinado con la nada, con la desesperación, y lo que es peor, con la nada y la desesperación de lo banal, lo irrisorio. (79-80)

Cuando llega la revolución en 1959, esa desesperación se convierte en una seguridad. Con los cambios traídos por la revolución, Piñera quería ponerse a escribir libremente, pero los revolucionarios criticaron muy fuertemente el arte que no fuera esencialmente realista y que no

reflejara las características del movimiento socialista. Dentro del país nace movimientos teatrales en respuesta a los valores ejecutados por los cambios políticos-sociales (Aguilú de Murphy, 22-23). Piñera dice:

...tenemos que hacer un teatro en donde al mismo tiempo que nos afirmamos políticamente no se pueda decir que nos desafirmamos dramáticamente. Tenemos que hacer un teatro que partiendo de la Revolución política la muestre en todos sus aspectos y al mismo tiempo rechace el panfleto. Sólo así nuestras obras serán verdaderamente revolucionarias en el terreno del arte (Piñera citado en Aguilú de Murphy, 23).

El método revolucionario de Piñera y de otros dramaturgos como Antón Arrufat y José Triana, es lo absurdo. Escoge esta técnica que no critica la sociedad revolucionaria pero “trata[n] de reproducir en la escena la desorientación que siente el hombre al no poderse encontrar en un mundo en estado de cambio” (Palls 26). El movimiento de lo absurdo, también tiene lugar en Europa y aunque los dos tienen características similares, difieren también en muchos aspectos.

La dramaturgia absurda hispanoamericana comparada con la de Europa pone de relieve la angustia metafísica del hombre del siglo XX y pone una gran énfasis en “la condición de *enajenación* y de *vida mecánica*.” La diferencia entre las piezas hispanoamericanas y las europeas es la manera en que los dramaturgos se enfrentan a la ansiedad humana (Aguilú de Murphy 37). El dramaturgo hispanoamericano escribe con una esperanza, y tiene una ilusión positiva hacia el futuro. En el teatro absurdista (él de Europa), la situación en que se encuentra el hombre está fija, el hombre es un prisionero de la época y de su situación en el mundo y su vida está llena de pesimismo. El movimiento nace a principios del siglo XX en Alemania como respuesta al éxito de la revolución industrial y también como forma de rebeldía contra el teatro naturalista . El mundo empezó a cambiar significativamente, por la máquina y la industrialización de

las ciudades grandes (39). Los escritores creen que el mundo ha perdido significado y por el teatro de lo absurdo, el escritor le comunica al espectador su preocupación por el destino del ser humano; critica la mezquindad de la sociedad por medio de la sátira y lo absurdo en los que el personaje se encuentra con preguntas sobre su existencia e identidad. Dentro de las obras absurdistas europeas, los escritores (Beckett, Adamov, Ionesco) plantean más “el problema del hombre abandonado y angustiado que el del hombre político...En este sentido, el teatro del absurdo —en general— no es un arte comprometido, sino el más libre, el más independiente, el más crítico” (Holguín citado en Aguilú de Murphy, 43). Como temas fundamentales se ven la falta de comunicación, el tiempo estático que produce la angustia, y el humor que “actúa como una fuerza liberadora...aleja[ndo] al hombre de su propia condición tragi-cómica, permitiéndole tener de esa forma una visión crítica de su propia situación y condición en el mundo moderno en que vive” (Aguilú de Murphy, 46). Los dramaturgos hispanoamericanos, por otro lado, se preocupan por otros problemas fundamentales; la condición mecánica de la vida y la opresión política y cultural:

...these dramatists see the absurdity of life, not so much in terms of the idealistic man in conflict with a chaotic world, but rather in the social conventions which impinge upon man's freedom and deprive him of the opportunity of self-expression and dignity...his search for identity...continues to take place on many levels, often overlapping —national, cultural, religious, social, psychological, and metaphysical. (Woodyard citado en Aguilú de Murphy 38)

Los dramaturgos hispanoamericanos ven la religión y lo político como las fuerzas opresivas de su tiempo, pero lo que diferencia el teatro absurdo de él de Europa es la idea de que el hombre puede escapar esa realidad que no es un estado permanente. Virgilio Piñera enseña la descomposición moral en muchas de sus obras, por ejemplo, en su obra teatral, *Jesús*. Hace una parodia de la vida de Jesucristo y pone mucha énfasis en lo absurdo de la creencia en que él, este tal Jesús García, sea el nuevo Jesús. El Jesús dentro de la obra se convierte en un antihéroe, y

representa lo contrario de lo que es el bíblico Jesús. También se ve el tema del tiempo en las obras hispanoamericanas; el tiempo se repite hasta que la vida de los personajes se convierte en un juego, como en *Dos viejos pánicos*. Una característica que es predominantemente hispanoamericana es el humor: “While the Theater of the Absurd tends to dwell on the negative, anguish-producing effects of absurdity, Spanish American absurdists more often than not laugh at their condition and suggest humorously absurd ways of getting along with it” (Gilgen citado en Aguilú de Murphy, 57). Estos escritores convierten lo trágico de la vida en farsa, yendo más allá de la angustia y la desesperación.

El humor en *Jesús* reside en la parodia y lo absurdo tiene que ver con las características milagrosas atribuidas a una persona moderna (porque tiene el nombre “Jesús”). Esta premisa forma la base por la que Piñera muestra lo absurdo de la realidad cubana, en que sus ciudadanos creen en un mito, falsedad que se convierte en ser verdad. El protagonista de la obra teatral, quien también es el antihéroe, Jesús García, es un modesto barbero, pero cuando la gente del pueblo insiste en que sea el nuevo Mesías, García se convierte en el verdadero anti-Jesús (en el sentido de que no posee las cualidades de Jesucristo). El primer acto comienza en un salón de barbería, naturalmente “cerrado al fondo por espejos” (Piñera en *Teatro Completo*, 89). (Los espejos reflejan la realidad absurda que les rodea a los personajes) Están discutiendo el barbero y su cliente los tiempos difíciles y las soluciones para arreglarlo todo. El cliente habla de la llegada de una guerra del fin del mundo que sólo todavía falta un acontecimiento para que empiece “la segunda llegada de Cristo a la tierra” (90). Después de aprender el nombre del barbero, le dice que tenga cuidado porque “a lo mejor, ... es el hombre que todos esperan” (92). García le cuenta que por algún tiempo, la gente del barrio va diciendo que él hace milagros, Una mujer viene al salón de barbería pidiéndole que salve a su hijo. En respuesta le dice que se lo pida a Dios o al

médico. La negación de García pone énfasis en que no es el Jesucristo, pero lo interesante es que García le dice a la mujer que se vaya a ver a un médico. No sólo dice que no es Dios, sino que rechaza su poder. Como no puede ayudar al niño, se muere:

Cliente.—(*alcanzando a la mujer que llave al niño, pone el oído sobre el corazón de éste, le mira a los ojos. (A Jesús)*) Jesús, su murió. Está muerto.

Jesús.—No es culpa mía. Si Dios no lo salvó, ¿cómo pretende que yo lo salvara?

Cliente.—(*le da una bofetada en la mejilla derecha.*) ¡Infame!

Jesús.—(*le devuelve la bofetada.*) ¡Te la devuelvo! No te la puedo aceptar.

Cliente.—¿Por qué?

Jesús.—Lo siento: no soy Jesús para ofrecerte mi mejilla izquierda (97).

Aquí se ve otra vez, la negación de García por ser el verdadero Jesús. Se sabe que el Jesús bíblico dice que “yo os digo: no resistáis al que es malo; antes bien, a cualquiera que te abofetee en la mejilla derecha, vuélvele también la otra” (Mateo, capítulo 5, versículo 39). Por sus palabras y sus acciones, Jesús García no puede encarnar la segunda llegada de Cristo. Las autoridades vienen y le acusan de ser el segundo Mesías. Lo absurdo de la situación es que la policía sabe que no es Jesús, pero piensa que García cree que lo es (sus padres, como los de Cristo, también se llaman María y José y tiene treinta y tres años). El único personaje hasta ahora que cree que García no es Jesucristo, es el cliente. Por eso, García declara que es su primer discípulo. Esta situación es la opuesta de la bíblica; la gente en la Biblia no cree que Jesús sea quien dice que es y sus doce discípulos son los que sí, lo creen. En contestación a la blasfemia y lo absurdo de la situación, Jesús responde: “Tienen ojos y no ven, tienen oídos y no oyen” (Piñera en *Teatro Completo*, 103), estas son las propias palabras de Cristo: “Tienen boca, y no hablan, tienen ojos, y no ven” (Salmos, capítulo 115, versículo 5). García intenta convencer al

público que no es Cristo, pero utiliza sus palabras; también ofrece la última cena antes de su muerte en el tercer acto, sólo no puede hacer milagros (quiere hacerlos, quiere ser la esperanza del pueblo, pero simplemente no puede) En una reflexión sobre su obra, Piñera comenta:

¿Qué representa el personaje Jesús en mi obra? Pues, el anti-Fidel. Y a pesar de ser el anti-Fidel siente la nostalgia de no haber podido ser el Fidel. Porque esto representa Jesús: la nostalgia del paraíso, no perdido...sino la nostalgia del paraíso por alcanzar. Si se vive en el infierno se suspirará por el anti-infierno... (y en el año 48 ningún cubano tenía la más remota esperanza de la llegada de dicho Mesías) entonces, a tono con la circunstancia histórica en que vivimos, sólo nos queda el poder de la sinceridad, de reconocernos como negación, como nostalgia, como frustración (Piñera en *Piñera Teatral*, 17).

Jesús García siente nostalgia de no haber podido ser el Jesús. Los cubanos de la década de los cuarenta viven en un país que falta fe; naturalmente, se va a buscar lo que no se tiene. En el caso de *Jesús*, los personajes están buscando fe, pero no sólo buscan un salvador (Cristo) sino buscan un salvador político. Como no puede hacer el papel de Jesucristo, García tiene que morir en el último acto. En su última cena, les dice a sus doce discípulos:

Jesús.—¡Comed de este pan porque él es mi carne (*arroja afectadamente panecillos a diestra y siniestra*) y bebed de este vino porque él es mi sangre! (*ofrece una copa a la Condesa*)

(*Todos los actores cogen sus copas y beben*)

Jesús.—Poco o nada me gusta usar las palabras efectistas de Jesús, pero resulta tan absurdo lo que me pasa que puedo permitirme plagio tan inocente. (*Pausa*) Porque, en verdad, en verdad os digo que ni ese pan es mi carne ni ese vino es mi sangre. (*Pausa*) ¿Y si la situación se hiciera más absurda y me viera obligado a decir: Bebed de este pan porque él es mi sangre y comed de este vino porque él es mi cuerpo? (*Pausa*) Y si más absurda se hiciera, ¿no se me trabaría la lengua y alteraría los términos lógicos de la oración? Oíd: comed de esta carne porque ella es mi pan y bebed de esta sangre porque ella es mi vino....(Piñera en *Teatro Completo*, 122)

Se ve que aunque García utiliza las palabras de Cristo, las cambia y las degrada. Las palabras llenas de significado, de verdades, ahora se convierten en meras palabras y quedan vacías. La vida que lleva Jesús García ha sido forzada, como dicen los absurdistas, él no quiere esa vida. Una fuerza que viene de fuera, la sociedad, se lo ha escogido, y es por eso que tiene que morir.

En *Falsa Alarma*, por el contrario, el humor y lo absurdo se establecen tanto en las conversaciones triviales como en las propias situaciones. El drama se centra en un juez, un asesino y una viuda. El asesino ha matado al marido de la mujer, convirtiéndola en viuda. La primera parte de la obra consiste en el veredicto; el juez intenta condenar al asesino de un crimen que no ha hecho:

Juez.—Una linda versión, pero, querido señor, temo que los hechos sean muy otros...Más te valdría confesar.

Asesino.—He dicho la verdad. (*hace la señal de la cruz con los dedos y se los besa*). ¡Por ésta!

Juez.—¿Perjuro, además?

Asesino.—(*tapándose la cara*). ¡Por Dios! ¿Qué quiere hacer de mi?

Juez.—¡Confiesa, confiesa!

Asesino.—No puedo confesar lo que no he hecho.

Juez.—¿Niegas que has matado?

Asesino.—He matado a un hombre, pero no lo hice por vengarme.

Juez.—Está bien; dejemos la venganza. (*pausa*). ¿No lo matarías entonces porque estuvieras enamorado de su mujer (142).

El motivo del juez es confundir al asesino, de hacerle confesar que le ha motivado algo que no es verdad. Así, Piñera muestra un sistema judicial corrompido. Cuando llega la viuda, está vestida todo de negro, está histérica y quiere justicia, pero el juez no llega a ningún veredicto. El asesino

sigue preguntando la decisión del juez, pero nunca se la consigue. Momentos después, el juez y la viuda entran de nuevo en el despacho, pero la viuda ha pasado por una transición; ahora no está sollozando ni está vestida de negro, sino elegantemente, en colores, escuchando música y bailando. La mayoría de la conversación pasa entre el juez y la viuda, pero el espectador nota la ansiedad del asesino. La situación es absurda porque el juez se olvida de su responsabilidad de juez y, la viuda, la suya de representar a una viuda dolida. Ahora también se proclama capaz de buscar otro esposo. Baila con el asesino y le ofrece un cigarrillo – acciones que parecen muy absurdas en comparación a las de hace muy poco tiempo. Al principio de la obra todo parece lógico, pero rápidamente se convierte en algo absurdo; las conversaciones entre el juez y la viuda (quienes ahora no representan estos papeles) son triviales y mecanizadas:

Asesino.—Una palabra, quiero preguntar algo. Se trata de mi vida.

Viuda.—(*Al asesino*). Usted incurre en error, señor mío: mosca tsé-tsé son tres palabras. Mosca, una; tsé-dos; tsé-tres. Mosca Tsé-tsé.

Juez.—En mi último viaje a Tanganika...

Viuda.—Sería lindo llevar el apellido Tsé-tsé. Por ejemplo: Rita Tsé-tsé.

Juez.—Y más lindo todavía: Rita Tsé-tsé de Mosca.

Viuda.—Preferiría Rita Mosca de Tsé-tsé. Es más mosca (*Mirando al asesino.*) Parece que nuestro amigo está amoscado (158).

El único personaje que parece actuar de una manera lógica es el asesino, pero también, como el personaje principal en *Jesús*, se convierte en prisionero de su ambiente y también pierde su razonamiento cuando por fin baila al final de la obra, lo cual muestra su rendición a lo absurdo. En una reflexión del papel de humor en la obra, la crítica Selena Millares dice:

El humor, lejos de ser reconfortante, se traduce en carcajada de sarcasmo, crujido espantoso, negación de la armonía en un absurdo poblado de sentido. El victimario se convierte en víctima en este carnaval, donde el azar juega a su albedrío y sin previo aviso con unas existencias vacías. La incoherencia y banalidad de la conversación no invita a la sonrisa: congela el gesto para dimensionar cada vez más a la Invisible. Se trata de hablar para no morir, aferrarse a una obsesión para no pensar, y el asesino enloquece ante una escena delirante de frivolidad y paranoia. (Millares, 244)

La última obra en este estudio, *Dos viejos pánicos*, (originalmente titulado *Los Rinranistas*) trata de dos ancianos que juegan para escapar el miedo total que sufren frente a la muerte. Después de recibir el premio “Casa” en 1969, el propio Piñera dice que el miedo en la obra es “primigenio, no quieren comprometerse por miedo a las consecuencias de sus actos. Cuando se rehúsa asumir la vida y las consecuencias de vivirla, entonces sólo queda el juego...es decir, jugar a que se vive” (González-Cruz, 57). Lo cómico se manifiesta por medio de este juego infantil y mecánico pero la risa también está provocada por los gestos titiriteros de los dos personajes, especialmente los de la vieja, Tota:

Tota.—(*Lo coge por una mano y le pone en la otra las tijeras.*) ¿Yo? —¿Oodio yo? No me hagas reír. A mi la juventud me enternece. Además, nunca miro para atrás. Lo pasado, pasado. Ahora lo único que me interesa es el presente. (*Se pasa las manos por todo el cuerpo. Ríe grotescamente, agarra a Tabo por un brazo y lo aproxima a su cara.*) Mira. (*Mientras habla se va tocando la cara.*) Mira, por aquí arrugas, y por aquí más arrugas, y por aquí patas de gallina, por aquí bolsas, y por aquí cráteres y por aquí zanjas. (*Vuelve a reír.*) Y por aquí (*Se toca los senos.*) Me llegan a la barriga...(Piñera en *Dos viejos pánicos*, 27-28).

En esta cita, se ve que los gestos acentúan el humor por la manera explícita en la que Tota le enseña a su esposo su vejez. El propio vejez de Tabo le da miedo a él también; prefiere no mirarse en el espejo porque no quiere ver lo que la edad le ha hecho. La obra, escrita cuatro años después del triunfo de la Revolución, refleja la atmósfera sofocante de la década de los años sesenta. El lector o el espectador puede ver el miedo que rodea a la gente cubana de esa época. Dentro de la obra, la pareja trata de controlar el tiempo para eliminar efectivamente su miedo de

la muerte. En esos años, por mandato del régimen de Fidel Castro, hubo una abolición de las festivales religiosas, la que llevó adelante la preocupación de los ciudadanos por la posibilidad de una “inexistencia absoluta después de la muerte” (Palls 28). Por eso, esa preocupación temporal se convierte en tema de muchos de las piezas teatrales cubanas después de 1959. Tota y Tabo eligen la forma en que se van a matar y también seleccionan la hora de su muerte; en este sentido, los dos tratan de controlar su tiempo. Su juego no elimina el miedo porque es una diversión, no es la realidad y tienen que despertarse. Al despertarse, sus miedos renacen y tienen que continuar jugando. El crítico Terry Palls está de acuerdo con esta interpretación:

Cuando estos juegos no tienen éxito cada uno de los viejos se mata a sí mismo. Al matar a su “yo,” que constituye su identidad como ser humano, quieren destruir la temporalidad inherente a su condición humana. Estas luchas vanas, repetidas sin cesar, representan los continuos esfuerzos del hombre por ajustarse a la idea de la inevitabilidad de su muerte y la finalidad absoluta de su existencia. (Palls 29)

Tota y Tabo tratan de volver a su niñez para empezar de nuevo la vida pero ya ven que “el círculo se ha cerrado” (28). Se dan cuenta de que su vida sigue repitiéndose; al final de la obra, Tabo le pregunta a su esposa lo que van a comer el día siguiente. Tota responde “carne con miedo, mi amor, carne con miedo” (Piñera en *Dos viejos pánicos*, 71). El miedo ha formado parte de su vida diaria y Tota y Tabo no lo pueden escapar.

El teatro cubano ha cambiado radicalmente a lo largo de los años, especialmente al turno de la década de los años 40 con la publicación de *Electra Garrigó* escrita por Piñera en 1941, la primera obra absurda en el país. Pero, lo absurdo desaparece completamente al final de la década de los años 60 (Palls 30). Los dramaturgos como Matías Montes Huidobro y José Triana dejan de escribir en ese estilo, porque no siguió los ideales del régimen. Lo absurdo se manifiesta muchas veces por el humor en las tres obras piñerianas estudiadas: En *Jesús*, se ve lo absurdo a través de las situaciones. Jesús se encuentra hundido en una realidad que a él no tiene sentido; al

final aceptarla es la única opción. En cambio, lo absurdo en *Falsa Alarma* se manifiesta sobre todo por el lenguaje humoroso y ridículo. El asesino, como Jesús, está cautivo dentro de una farsa judicial. La última obra refleja que el miedo que tienen los dos ancianos les condena. Los cuatro personajes: Jesús, el asesino, y los dos viejos llegan al mismo destino, al entendimiento de que son los productos de una sociedad que ha decidido sus futuros, un tema no sólo cubano, sino universal.

Bibliografía

- Aguilú de Murphy, Raquel. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid: Editorial Pliegos, 1989.
- Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 1994.
- Dauster, Frank N. *Historia del Teatro Hispanoamericano: Siglos XIX y XX*. México: Ediciones de Andrea. 1973.
- Del Saz, Agustín. *Teatro Social Hispanoamericano*. Barcelona: Editorial Labor, SA., 1967.
- Espinosa Domínguez, Carlos. “El poder mágico de los bifés (La estancia argentina de Virgilio Piñera).” *Cuadernos Hispanoamericanos*. Sep. 1989.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3rd ed.. Great Britain: Pelican Books, 1980.
- González-Cruz, Luis F.. “Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba.” *Mester*. 5(1). (1974): 52-58.
- Holzapfel, Tamara. “Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre.” *Latin American Theatre Review*. (1980): 37-42.
- Ionesco, Eugene. “The Avant-Garde Theatre.” *Tulane Drama Review*. Vol. 5. Núm. 2 (1960): 44-53.
- Jerez Farrán, Carlos. “Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista.” *Latin American Theatre Review*. (1989): 59-71.
- Leal, Rine. “Dos farsas cubanas del absurdo.” *Ciclón*. 3(2). (1957): 65-67.
- Leyva González, David. *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2010.
- Lobato Morchón, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Editorial Verbum, 2002.
- Lopez-Goicoechea, Mario. “Virgilio Piñera, forgotten master of Cuban literature.” *Prospect*. 4 Aug. 2012.
- - -. “A hundred years of Virgilio Piñera, I’ enfant terrible of Cuban literature.” *Theguardian*. 3 Aug 2012.
- Luis, William. “Exhuming Lunes de Revolución.” *New Centennial Review*. Vol. 2. Núm. 2 (2002): 253-283.

- Machado Vento, Dainerys. "Virgilio Piñera: nn escritor a punto de renacer." *Bohemia*. 21 Jul 2012.
- Millares, Selena. "La subversión del logos en el teatro de Virgilio Piñera." (1997): 235-245.
- Obregón, Osvaldo. *Teatro Latinoamericano: Un caleidoscopio cultural (1930-1990)*. Perpignan: CRILAUP: Presses universitaires de Perpignan, 2000.
- Palls, Terry L. "El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político." *Latin American Theatre Review*. (1978): 25-32.
- Pellettieri, Osvaldo. "Teatro Latinoamericano de los veinte: una práctica teatral Modernizadora." *Revista Iberoamericana*. Vol. LVII, Núm. 155-156 (1991): 635-642.
- Pérez Asensio, Magdalena. "Historia del Teatro Cubano," en *El mito en el teatro cubano contemporáneo*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. 2009.
- Pianca, Marina. *El teatro de nuestra América: un proyecto continental 1959-1989*. Minneapolis: The institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.
- Piñera, Virgilio. *Dos viejos pánicos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina SA., 1968.
- - -. *Piñera Teatral*. La Habana: Ediciones R, 1960.
- - -. *Teatro Completo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Sagrada Biblia*. Ed Eloíno Nécar Fuster y Alberto Colunga. Madrid: Editorial católica, 1964.
- Schwartz, Jorge. *Las Vanguardias Latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Taylor, Diana. *Theatre of Crisis: drama and politics in Latin America*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Versényi, Adam. *Theatre in Latin America: Religion, politics, and culture from Córtes to the 1980s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del Vanguardismo Hispanoamericano*. Mendoza, República Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1990.