

## Post-memoria o “memoria prostética”: Virgilio Piñera a través de Teatro Avante de Miami<sup>1</sup>

**Beatriz J. Rizk**

El año 2012 marcó el centenario del nacimiento de Virgilio Domingo Piñera Llera, el día 12 de agosto, en Cárdenas, Cuba. En las dos orillas del Estrecho de la Florida, tanto en La Habana como en Miami, se celebró en grande la magnitud de su obra literaria y teatral a través de conferencias y encuentros.<sup>2</sup> Ese mismo año, en el marco del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, se estrenó el octavo montaje de una pieza de Piñera, *El no* (1965), por Teatro Avante, bajo la dirección de Mario Ernesto Sánchez, quien está a la cabeza tanto del Festival como del grupo desde sus inicios.<sup>3</sup> El reparto contó con los experimentados actores Isabel Moreno, Gerardo Riverón, Julio Rodríguez y Maribel Barrios. El por qué de esa pasión, entendible por cierto, dada la calidad de un corpus dramático que ha llegado a ser un paradigma de su tiempo, lo encontraremos quizás en la pronta como sencilla respuesta de Sánchez: “porque es Virgilio, porque es cubano, porque es lo mejor que nosotros sabemos hacer, teatro cubano para un público cubano” (2012). Sin embargo, ya no es tan simple la cuestión, pues ese mismo público al que se refiere ya no es sólo cubano; es tan diverso como la ciudad misma (en el 2004 el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas reconoció a Miami como la ciudad más multicultural del mundo), y por tanto, seguir apostando por el autor, aunque no es transcendental sigue siendo vital, pues después de ser uno de los primeros grupos en montar a Piñera, cuando todavía estaba sumido en el silencio y la marginación en su tierra natal,<sup>4</sup> ahora no hay duda que es un autor de moda, tanto aquí como allá, por el número de montajes que suscita.

Traigamos a colación algunas de las teorías vigentes en cuanto al rol de la memoria en la era de la cultura de masas (Landsberg) y de la post-memoria, esa forma de memoria que ejercen las generaciones siguientes ya no sólo para recrear un pasado sino para hacerlo a través de la imaginación y de la

creatividad, especialmente cuando se trata de situaciones traumáticas en el seno de la familia (Hirsch). Esto sucede en varias de las obras de Piñera, lo que nos permite acercarnos a ese ejercicio histórico de la post-memoria que en todo caso es recrear la Cuba del autor a través de los diferentes montajes, que en un lapso de cinco décadas ha llevado a cabo Teatro Avante, hasta llegar al más reciente montaje de *El no*.

Rememorar, por tanto, las obras de Piñera llevadas a la escena por el grupo, es recorrer sus casi cuarenta años de existencia. De hecho, inician labores en 1978, con la imprescindible *Electra Garrigó* (1941) del autor cubano. Se ha establecido en el campo de la investigación teatral de la isla que es con esta obra que Cuba se asoma al ámbito de la modernidad, gracias asimismo a la dirección de Francisco Morín, cuyo aporte a la misma devino inseparable en el notable primer montaje de 1948 (Carrió 131). De manera que el futuro Teatro Avante despegó bajo las expertas manos otra vez de Morín, con Alina Interián en el rol de Electra y Nattacha Amador en el de Clitemnestra. No hay duda, como afirma el investigador Matías Montes Huidobro, que “en el ámbito del teatro moderno en la República caemos inevitablemente en *Electra Garrigó* con todo su significado de reconstrucción paródica de un discurso trágico” (“Cuba detrás del telón” 260). Cabe decir que fue casi de manera inevitable, que la “apropiación de lo universal” mediante la cubanización de la tragedia griega —lo que, de paso, como indica el investigador Carlos Espinosa Domínguez, se remonta al origen de la literatura cubana con el poema épico *Espejo de paciencia* del siglo XVII (1992)<sup>5</sup>— se convirtiera en la primera piedra de lo que sería la compañía teatral de más larga trayectoria en la ciudad. De este modo, la comunidad cubana en el exilio intenta echar raíces y traspasar al otro lado del Estrecho sus formas de expresión culturales, especialmente las escénicas.<sup>6</sup>

Aparte de la obvia burla/parodia al modelo griego, que el mismo Piñera admitió, para mofarse “de todos los escritores” de su generación por su “gusto marcado por los modelos extranjeros” (cit. por Leal “Piñera, todo teatral”), en *Electra Garrigó*, el meollo del conflicto es la búsqueda de la libertad. Ya sea personificada en la lucha de Electra por elegir libremente su destino, o la de Orestes para poder salir de la encerrona a la que su madre lo ha sometido toda su vida (recordemos el contexto marcadamente matriarcal que ha acompañado buena parte de la dramaturgia cubana de la época), o aun la de Clitemnestra de actuar libremente aunque le toque saltar por encima de todas las convenciones y recurrir al crimen; es la emancipación de toda dependencia lo que enfatiza el grupo en el momento histórico en que está echando anclas



*Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, por Teatro Avante (1978). Foto: Asela Torres.

en suelo ajeno.<sup>7</sup> Por lo demás, en cuanto a la “tragedia”, tal como aduce Julio Matas, “*Electra* viola ciertamente todas las leyes y principios asignados al género” inclinándose hacia lo “grotesco” gracias a la “vocación inconoclasta” de su autor. Algunos de estos elementos son congruentes: la aparición antiheroica de Agamenón, la frívola sensualidad de Clitemnestra, la mímica de la muerte de Agamenón y Clitemnestra por los sirvientes negros y “la utilización de la trova guajira como coro de la pieza con esa rimbombancia que suele revestir en las grandes ocasiones y que tan bien sirve para subrayar el tono tragicómico de la obra” (77-78). No hay duda, por otra parte, que por la vívida alusión al vernáculo —género que se impuso en Miami desde el inicio del exilio cubano a partir de 1959— así como el empleo del lenguaje coloquial y “dicharero”, tan apegado a la expresión piñeriana, este nuevo montaje estaba haciendo comunidad con un público ávido de continuidad lingüística y pertenencia cultural.

Mientras Teatro Avante se reafirma bajo su nuevo nombre durante esta etapa inaugural y adquiere su primera sala, el año de 1981 marca también el montaje inicial de la obra autobiográfica de Piñera, *Aire frío* (1959), en Miami por la compañía Repertorio 7, bajo la dirección de Eduardo Corbé y con Teresa María Rojas, entre otros actores. En esta obra, considerada por muchos como

su obra cumbre, la familia Romaguera sube a escena en calidad de tribu quintaesencial de la cubanidad. Ahora, si el retrato de la familia llevada a la escena es un *tranche de vie* digno de Zolá, es porque la vida de Piñera y la de sus parientes en la Cuba de los años cincuenta del siglo pasado se fue volviendo absurdamente incomprensible para el autor, por lo que recurrió, de manera paradójica, al modelo naturalista. En sus propias palabras: “Me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo [...] de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable” (cit. por Leal “Piñera y la vanguardia” 76). Teatro Avante asumirá el montaje de la obra casi treinta años después, en 2009, en una versión libre depurada por Raquel Carrió, que se convertirá en la obra que más ha viajado y que ha adquirido mayor popularidad de todo su repertorio en cuanto a número de espectadores (de hecho la han visto más de 15,000 personas en casa).<sup>8</sup> En “este proceso de la memoria reconstruyendo el pasado” (Arrufat, cit. por Boudet), se alargan elásticamente los dieciocho años que ocurren en la obra de Piñera (de 1940 a 1958) a los cincuenta que lleva la Revolución en suelo patrio en la versión de Carrió. Todo ocurre bajo el mismo techo de una casa que se está cayendo a pedazos —ya en deterioro aparente en el texto original—, la obra cobra visos inusitados que parecieran subrayar aun más las palabras del autor, resonando ante un público que ha sido testigo, y no pocos protagonistas, de la implacable precariedad que ha acompañado al proceso revolucionario.



*Aire Frio*, de Virgilio Piñera, por Teatro Avante (2009). Foto: Asela Torres.

Siguiendo con la trayectoria del joven grupo, 1983 marca el estreno de *El gordo y el flaco* (1959), dirigida por Sánchez, como parte de un programa llamado Jueves Experimentales, en el que se presentaban dos obras en un acto, haciéndole compañía *La marquesa de Larkspur Lotion* de Tennessee Williams. La pieza reproduce un juego en el que la dupla de siempre —opresor y oprimido— representa el sempiterno retozo del gato y el ratón con las ignominiosas consecuencias de siempre cuando el uno literalmente se come al otro, lo que parecía la metáfora apropiada de los tiempos.<sup>9</sup>

Con fecha de 1986 se lleva a la escena *Falsa alarma*, dirigida por Alberto Sarraín, con Larry Villanueva, entre otros actores. Escrita en 1948, esta es una de sus obras en donde la crítica ha encontrado antecedentes preclaros del teatro del absurdo y residuos del existencialismo europeo por asimismo situarse la acción en un juzgado en donde se está encausando a un asesino, ante la viuda de la víctima y el juez de turno. En este a “puertas cerradas” del que eventualmente algunos sí pueden salir —en efecto, al irse el juez y la viuda y dejar al asesino solo, este debe enfrentarse a su definitiva falta de audiencia— lo que sucede en escena es un juego malabarístico del lenguaje, mostrando el autor el carácter retórico de cualquier enunciado en nombre de lo que sea. En cuanto a su inscripción en las corrientes europeas mencionadas antes, imposible no traer aquí el mismo comentario de Piñera a este propósito: “Ya dije que no era absurdo del todo ni existencial del todo [...] yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso” (cit. por Leal “Piñera y la vanguardia” 76). Por otra parte, si se mide el absurdo por su capacidad de arrogarse al concepto filosófico de Foucault de la *heterotopía*, en cuanto a la potencial deconstrucción de cualquier norma validada por un sistema o por un discurso que va más allá de lo verbal, la pieza no deja de ser un ejemplo pertinente del teatro del absurdo en su recepción más amplia. Así lo sugiere A. Bennett, al constatar que en la pieza se efectúa una ruptura de la “uniformidad y el orden del lenguaje” (51), posicionándose a contrapunto de cualquier visión reductiva de la sociedad, especialmente a favor de una ideología totalitaria, contexto del que surge el históricamente condicionado Teatro del Absurdo europeo.

Sin embargo, la década de los ochenta estará determinada por el estreno mundial en 1987 de *Una caja de zapatos vacía* (1968), bajo la dirección de Sarraín, con el mismo Sánchez, Marilyn Romero y Rodolfo Guzmán en el reparto. La pieza tuvo gran impacto, tanto por la forma como salió de Cuba —camuflada en papel cebolla y enviada a su amigo Luis González-Cruz en Pittsburgh, quien se la entregó a Sánchez—, así como por la fuerza y coac-



*Una caja de zapatos vacía*, de Virgilio Piñera, por Teatro Avante (1987). Foto: Asela Torres.

ción de su contexto. El tema: la tortura durante un supuesto interrogatorio, entrenándose los personajes para activar la resistencia con una caja de zapatos vacía. Para Uva de Aragón, la caja de zapatos, “lejos de estar vacía, estaba llena de miedos, violencias, debilidades, locuras, sueños, complicidades, crueldad, malévolos juegos, masoquismo, sadismo y una terca esperanza en que se vive siempre de nuevo” (283). El director Rolando Moreno la remonta y viaja con la obra a Fujisawa, Japón, en donde, al decir de Sánchez, sorprendió justo por “la violencia” de la misma.

Los tejemanejes del poder cuando es absoluto y sus consecuencias fueron sin duda algunas de las razones de peso detrás de los próximos montajes de obras de Piñera por Teatro Avante: *Jesús* (1959) en 1994, con Magaly Agüero, Luis Celerio y Larry Villanueva, bajo la dirección de Rolando Moreno, y una década más tarde, en 2006, *El filántropo* (1960), adaptación de Raquel Carrió y dirección de Lilliam Vega, con Sánchez en el papel protagónico. Con ribetes de teatro musical, al añadirle varias composiciones, *Jesús* representa la aparente re-encarnación de un mesías de bolsillo (de ahí su nombre), en la figura de un inofensivo barbero provinciano cuya decisión de no hacer más “milagros”, al salirse de sus manos el alcance de su influencia en el pueblo, causó su pronta liquidación de parte de quien más le incomodaba,



*Jesús*, de Virgilio Piñera, por Teatro Avante (1994). Foto: Asela Torres.



*El filántropo*, de Virgilio Piñera, por Teatro Avante (2006). Foto: Asela Torres.

los usuarios del poder. Sobre la capacidad de este antihéroe de tocar la sensibilidad del exilio, como de paso demostró el éxito de la obra, nos atenemos de nuevo a las palabras del propio Piñera, quien en una ocasión se preguntó: “¿Qué representa Jesús en la obra? [...] Pues es el anti-Fidel. Y a pesar de ser el anti-Fidel, siente la nostalgia de no haber sido Fidel” (cit. por Quiroga 175). Por otro lado, en *El filántropo* —un remedo de los primeros juegos televisivos antecesores de los *reality shows* contemporáneos— un supuesto mecenas juega sin compasión con las esperanzas de los pobres forzándolos a llegar a niveles infrahumanos en su comportamiento con la promesa de una retribución económica que no llega. El miedo, siempre a nivel existencial que parece permearlo todo, se planta aquí como en otras obras suyas, como por ejemplo en *Dos viejos pánicos* (Premio Casa de las Américas 1968) en la que esta emoción/sensación humana se solidifica de tal manera que hasta se puede comer. Pero hay otra salida, una alternativa que Piñera presenta al final de la obra en *El filántropo*: el irse. Si todos parecen desertarlo, entonces la pregunta tan clave como angustiosa para el sátrapa caído en desgracia irresolutamente sería, ¿de qué y para qué sirve el poder cuando ya no hay nadie con quién ejercerlo?



Finalmente llegamos a *El no*, donde una vez más el grupo va a buscar en el repertorio del autor cubano, una obra que reincida en lo que parece ser el común denominador de casi todo su corpus dramático: el derecho de elegir libremente su destino y de actuar por voluntad propia sin miedo a represalias o repercusiones. Si Virgilio Piñera ha servido para mirar hacia adentro a una comunidad que se identifica todavía como del exilio —con vínculos a esa isla “en peso” con todo y su “maldita circunstancia del agua por todas partes” (*La isla en peso* 33)— *El no* parece recordarnos que al fin y al cabo la insularidad no es sólo un problema de geografía, sino un estado mental que termina por reducir al individuo a una inmovilización considerada como inevitable del orden social establecido. Aquí la frase final de la última versión de la actual paseada *Aire frío*, por boca de Luz Marina, la sacrificada hija de los Romaguera, lo dice todo: “¿Cincuenta años, cincuenta años, Dios mío... de qué?”.

Escrita en 1965, la obra tradicionalmente se ha interpretado como el enfrentamiento de la familia a un contexto determinado. Sin embargo, *El no* puede muy bien leerse como un manifiesto personal del autor: su derecho a disentir aunque este hecho lo haya reducido, aun a sabiendas de las consecuencias, al exilio interior en que le tocó vivir durante los últimos años de su existencia. En este sentido, no podemos dejar de citar al célebre crítico cubano Rine Leal, cuando aduce que “En resumen, la negación piñeriana es un modo activo de afirmar su verdad y honestidad. La dialéctica demostraría que en esa negación de lo negativo descansa la afirmación de su teatro, el sentido último de su amplia obra dramática” (“Piñera y la vanguardia” 76). Pasado medio siglo, su negativa sigue teniendo la misma repercusión. Para Ángel Cuadra, el carácter de “esta puesta en escena es una síntesis de ‘El NO’ original, [...] en la que los novios rebeldes no acuden al suicidio, porque concluyen en que hay otras opciones para negarse. El alcance simbólico de esta obra es que ‘El NO’ puede esgrimirse contra muchas cosas, hasta contra el poder del Estado”.

Por lo demás, *El no* sitúa la responsabilidad de la disidencia directamente en la segunda generación, al ser la pareja de novios los encargados, a través de la obra, de resistir el asedio de los progenitores de la novia, en nombre del bien común, al matrimonio; acto que consideran un símbolo de claudicación y colonización cultural y, por supuesto, social y política, al entrar al final de la obra los vecinos a pasarles juicio. Según Montes Huidobro:

La obra se caracteriza por una negación constante que forma una sucesión de círculos negativos que se abren y se cierran, resultado lógico de una “estética de la negación”, producto de una “oscura

cabeza negadora”, como llamaba Lezama Lima a Piñera. En los últimos años de su vida, Piñera se vería marginado por decir “no” dentro de un contexto político que le exigía el “sí” categórico. Por lo tanto, es medularmente una obra muy seria, de vida o muerte, que encuentra como final la opción del suicidio. (“Virgilio Piñera” 1)<sup>10</sup>

Aquí radica la diferencia principal entre la obra de Piñera y su adaptación/versión en manos de Gilda Santana y la dirección de Sánchez, pues al final de la misma, los novios no se suicidan, abriendo las llaves de la estufa de gas en la cocina para evadir la persecución del sistema (los vecinos prometen regresar para asediarlos a diario), sino que optan por la resistencia en la que de plano se insinúa el exilio, por lo demás ya sugerida antes como vimos en *El filántropo*. ¿Cómo recibe la crítica el giro fundamental que le brinda esta versión a la obra?

Para Yana Elsa Brugal:

La versión libre de Gilda Santana, entre sus aportes, consistió en crear colisiones dramáticas entre los novios para que la oposición de ambos a los padres contuviera mayor intriga y vibrara acorde al momento actual plagado de contradicciones, dando lugar a la interpretación de diversas lecturas. La versión no supone el suicidio de sus protagonistas como respuesta a una aspiración quimérica. Estos continúan enfrascados en una acción absurda contra la sociedad. Quedan vivos: esperando, resistiendo, temerosos, pero decididos al no. (79)

Por su parte, según Luis González-Cruz:

Los novios —envejecidos— cambian de idea (deciden no suicidarse), se dan vuelta, y vuelven a sus sillones donde se mecen frenéticamente mientras se produce el apagón. El problema en sí, nunca habrá de resolverse. Se hacen evidentes aquí, rasgos comunes de la naturaleza humana: la lucha por el poder, la conflictiva realidad de los novios que son tanto víctimas como victimarios; el derecho que tienen cada cual a disentir; y el conflicto que existe entre el modo de pensar de una generación y la que le sigue. (2)

De manera que la desaparición del otro, del “diferente”, que conlleva todo corsé ideológico (ya sea de derecha o de izquierda), como de hecho sucede con la ya visitada *Jesús*, da paso a la resistencia, al tiempo que indiscutiblemente los forjadores de este montaje se están insertando en una historia que es la propia, desde el punto de vista de la segunda generación, que es la que está en juego como agentes de una narrativa de la memoria. Por supuesto que estos son puntos de vista de las memorias compartidas que se instalan en la

macro-poética de un entorno mucho más amplio. Y en este sentido, Santana y Sánchez se aproximan más a la posición de Walter Benjamín, quien aducía que la “recepción cognitiva” de un hecho o evento histórico a través de la mimesis y su repetición “dejaba de ser más contemplativa para pasar a ligarse a la acción” (Buck-Morss 270).

El trauma de la familia cubana, que es de lo que trata la obra, junto con la disensión, el sacrificio, el aislamiento, la marginación y la separación con el consiguiente exilio, al no querer algunos de sus miembros entrar en cintura, se vuelve imaginable, se vuelve discernible en la arena transferencial que representa el escenario. Si la memoria no ha sido el sitio ideal o apropiado para tratar de definir posiciones políticas, por haberse confundido siempre con tendencias nostálgicas, o bien escapistas, ahora da un giro al permitirse entrar en una relación experiencial con el pasado que está evocando. En este sentido, se acerca prodigiosamente a lo que Landsberg ha llamado “memoria prostética” en cuanto abre un “horizonte de expectativas colectivo” que no sólo apela a quien lo vivió, o lo heredó, sino al que lo está contemplando o experimentando como colectividad, propiciando alianzas políticas inesperadas. Como bien dice Landsberg, “El ‘rememorar’ eventos particularmente traumáticos de un pasado colectivo inevitablemente afecta tanto a la identidad de la persona individual como a una hasta ahora aceptada visión del mundo” de un potencial espectador/lector aunque culturalmente esté ajeno a lo que está viendo o leyendo (152).

Por otra parte, la identificación con el recinto doméstico hace posible a la vez una memoria que se quiere colectiva, como una historia que se convierte en memoria personal. Pero también sirve para reforzar la identidad cultural; nada más obvio que el uso de objetos, en el montaje, como las tradicionales mecedoras de mimbre que asumen casi un rol protagónico, metafórico y hasta metonímico de una sociedad en vías de desaparecer y que insiste en permanecer incólume en el tiempo de la memoria. Otro elemento que salta a la vista es el empleo del tejido de punto, realizado por los diseñadores Jorge Noa y Pedro Balmaseda, quienes literalmente visten todos los inequívocos vitrales habaneros que ambientan de manera evocativa el escenario con cortinas de tejido. Además, la novia Emilia pasa todo el tiempo haciendo punto, como la Aracne de Ovidio, quien fuera castigada a tejer por los siglos de los siglos por haber desafiado a la todopoderosa diosa Minerva/Atenea. De hecho, el motivo del tejido por todas partes nos suscita la imagen de la tela de araña que ha servido incontable número de veces como metáfora de dominación despótica del poder, partiendo desde la Biblia, pasando por los

griegos, Shakespeare y otra buena cantidad de autores del mundo occidental. Regresando a la identidad personal, ya sea la cubana o la de cualquier otro individuo que ha sido expuesto vivencialmente a procesos transnacionales, hay que tener en cuenta que se trata de una identidad de carácter temporal que tiene que recurrir constantemente al uso de la memoria, y en este sentido es igual a la tradición, para permitir una continuidad en el presente y una proyección en el futuro. Por lo demás, hay muchas clases de memorias —memorias dadas, evocadas, reflexionadas, buscadas— pero también hay memorias que se convierten en deber, en deuda y legado, y pueden operar como mediación simbólica para la cohesión de la comunidad, como sucede aquí.

Ahora, una cosa es cierta, y es que al traer al presente algo que sucedió en el pasado, la imaginación y la creatividad juegan un rol primordial, ya que se hace por medio de imágenes. En el teatro esa es la alquimia mágica que convierte una re-presentación en representación. Ahí es donde la post-memoria se convierte en una forma poderosa de memoria, pues “su conexión con el objeto o fuente” del suceso no está mediada a través del “acto de recordar” sino a través de una inversión estética, imaginativa y a la vez creativa del mismo (Hirsch 107), como sucede tanto en la obra de Piñera como en la versión de Santana.

Otro elemento importante que cambia diametralmente de la obra original a esta versión, es la figura del *paterfamilias*, un médico de profesión, que —en la versión original— muere al final del primer acto de un ataque al corazón debido al disgusto que le proporciona el novio, Vicente, cuando le reitera su condición de eterno prometido. En la versión de Santana, el padre no muere, sino que queda en estado apopléjico a raíz del ataque que sufre, llegando a viejo plácidamente aunque musitando desvaríos ante los comentarios cada vez más exasperantes de la madre sobre la “situación doméstica”, lo que le brinda un sesgo de humor inusitado que el público por lo demás agradece. La palabra, de hecho, asume una posición importante en la obra, realizada por el pasatiempo de Vicente, quien acompaña los menesteres de costura de Emilia, resolviendo crucigramas (aportación de Santana). Sin dejar atrás los juegos de palabras a los que Piñera nos tiene acostumbrados, como el recurso al “amarillo” como opción disidente entre el “blanco” y “negro” en *Estudio en blanco y negro* (1970), o el sentido de lo contrario que se ejerce sin impunidad, aunque no sin amenazas, en *Siempre se olvida algo* (1964), o los malabares semánticos de la mencionada *Falsa alarma*, o aun la vieja dialéctica formalista entre el contenido y la forma que sale a relucir en *Los siervos* (1955), el autor regresa aquí a su constante editar y negociar con el

pasado, con un pasado verbal por cierto. En este sentido y en unísono con aquella frase poética proverbial “me queda la palabra”, en definitiva la de Virgilio es “no”, y esa es la que por encima de todo se está respetando y reforzando en esta versión de Teatro Avante.

Por último, somos conscientes que esta relación con el pasado no puede ser otra cosa que una variación de mimesis y aquí el concepto de la similitud puede problematizar esta “representación”. Pero por otra parte, no hay que olvidar que el hecho de querer recordar, y estamos hablando de la memoria buscada, ya sea a través de una obra de teatro o de ficción, es selectiva porque hay una valoración implícita de algo que sucedió, que no es actual pero que, igual que en la historia,<sup>11</sup> se pretende actualizar para que forme parte del archivo tanto de los que la transfieren como de los que la comparten, interviniendo en sus subjetividades como memoria prostética.

### *Miami*

### **Notas**

<sup>1</sup> Un resumen de las cuatro primeras páginas de este ensayo se publicó bajo el título “Teatro Avante: Celebrando a Virgilio / Homenaje a Piñera en su centenario” en *Primer Acto* 342 (2012) bajo el erróneo nombre de Santiago Roldos. En el número siguiente de la revista se rectificó el error.

<sup>2</sup> Entre los eventos programados en 2012 tuvieron lugar: el congreso “Celebrando a Virgilio Piñera”, organizado por Matías Montes Huidobro y Yara González, en la Universidad de Miami, 12-15 de enero; el Coloquio Internacional “Piñera tal cual” en el Colegio Universitario de San Jerónimo, en la Ciudad de La Habana, convocado por el Instituto Cubano del Libro y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, entre otras instituciones, del 19 al 22 de junio; y en agosto otro encuentro titulado “Sexuality and Cultural Politics” se llevó a cabo en la Universidad de Miami. En el Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, fuera del montaje de *El no* de Teatro Avante se hicieron lecturas dramatizadas de *Estudio en blanco y negro* y *Los siervos*, con estudiantes y graduados de Teatro Prometeo, bajo la dirección de la autora de este ensayo.

<sup>3</sup> El Festival de Teatro Hispano de Miami cumple 30 años de existencia en el año en curso (2015). En cuanto a Teatro Avante, inicia labores en 1978 bajo el nombre de Ras Community Theatre cuando Alina Interián y Mario Ernesto Sánchez se unieron con Teresa María Rojas para darle seguimiento al proyecto teatral que más tarde asumirá el nombre de Teatro Avante.

<sup>4</sup> Virgilio Piñera muere en 1979. Por tanto transcurrieron ocho años después de su muerte para que una obra suya subiera a un escenario en Cuba. Hasta donde nuestros conocimientos alcanzan, a Teatro Dúo, fundado en 1969 por Magali Alabau y Manuel Martín, en Nueva York, se le acredita los primeros montajes de obras de Piñera en el exilio con *Falsa alarma*, en inglés, y *Dos viejos pánicos*, en español, la primera dirigida por John Strasberg (hijo de Lee Strasberg) y la segunda por Manuel Peña, el mismo año de su fundación (Alabau 201).

<sup>5</sup> *Espejo de paciencia* fue escrito en 1608 por Silvestre de Balboa y Troya de Quesada, natural de la isla de la Gran Canaria, y radicado en Puerto Príncipe (ahora llamada Camagüey), Cuba.

<sup>6</sup> Remitimos al lector a la exhibición virtual llamada “Teatro Cubano 1960-1980”, curada por Lillian Manzor y la autora de estas líneas, en 2012, para la Colección de Archivos Cubanos de la Biblioteca de la Universidad de Miami en <http://scholar.library.miami.edu/miamiteatro/index.html>.

<sup>7</sup> Estas son algunas de las fotografías tomadas por Asela Torres de la obra *Electra Garrigó*, en 1978: <http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc5277/id/32/rec/69>, <http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc5277/id/24/rec/70>

<http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc5277/id/39/rec/71>,

<http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc5277/id/7/rec/72>,

<http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc5277/id/71/rec/73>.

<sup>8</sup> Con dos giras por España a su haber, fuera de haberse presentado en el Festival Iberoamericano de Cádiz, la obra ha visitado varios países latinoamericanos, entre ellos Costa Rica, Puerto Rico, Brasil y Perú.

<sup>9</sup> Para una sugestiva lectura de la obra, ver Rosa Ileana Boudet, “Virgilio Piñera en su mar de utilería” (s.f). <http://cubistamagazine.com/a3/030104.html>

<sup>10</sup> Creemos que el investigador Montes Huidobro al referirse a *El no* como una obra “muy seria” aludía también al hecho que tradicional y canónicamente se ha considerado la pieza como una obra menor dentro del repertorio de Piñera.

<sup>11</sup> “‘Memory’ is not a transhistorical phenomenon, a single definable practice that has remained the same over time. Rather, like all other modalities, memory is historically and culturally specific” (Landsberg 3).

## Obras citadas

Alabau, Magali. “Teatro Dúo, la perseverancia del teatrista”. *Teatro en Miami*, 2012. Web.

Aragón, Uva de. “Virgilio Piñera”. *Anales Literarios* 1.1 (1995): 282-83. Print.

Arrufat, Antón. Notas al programa de mano de la puesta de *Aire frío*, dirección de Humberto Arenal en el Teatro Experimental de las Máscaras, 1962. Print.

Bennett, Andrew. “The Threat of Absurdity: A Critical Reassessment of Cuba’s *teatro del absurdo*”. *Gestos* 28.56 (2013): 45-58. Print.

Bennett, Michael Y. *Reassessing the Theater of the Absurd*. New York: Palgrave MacMillan, 2011. Print.

Boudet, Rosa Ileana. “Virgilio Piñera en su mar de utilería” (s.f). Web.

Brugal, Yana Elsa. “XXVII Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami: En el camino de consolidación de una opción teatral latina”. *Artez. Revista de las Artes Escénicas* 184 (2012): 78-9. Print.

Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989. Print.

Carrió, Raquel. “Una brillante entrada en la modernidad”. *Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Carlos Espinosa Domínguez, ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 131-37. Print.

Cuadra, Ángel. “Cómo terminó el festival de teatro”. *Diario de las Américas* (3 ago 2012). Web.

- Espinosa Domínguez, Carlos. "Una dramaturgia escindida". *Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Carlos Espinosa Domínguez, ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 13-77. Print.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. Print.
- González-Cruz, Luis. "XXVII Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami". *Enfoque 3* (2012): 1-2. Print.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-28. Print.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia UP, 2004. Print.
- Leal, Rine. "Piñera y la vanguardia". *Primer Acto* 225 (1988): 75-9. Print.
- \_\_\_\_\_. Prólogo. "Piñera, todo teatral". *Teatro completo de Virgilio Piñera*. La Habana: Letras Cubanas, 1960. 7-30. Print. Reproducido en *La Jiribilla*. Web.
- Matas, Julio. "Vuelta a *Electra* Garrigó de Virgilio Piñera". *Latin American Theatre Review* 22.2 (1989): 73-9. Print.
- Montes Huidobro, Matías. *Cuba detrás del telón IV: Insularidad y exilio (1969-1979)*. Miami: Ediciones Universal, 2010. Print.
- \_\_\_\_\_. "Teatro cubano" (2008). Web.
- \_\_\_\_\_. "Virgilio Piñera, el que dijo 'No'". *Teatro en Miami* (Noviembre 2002). Web.
- Piñera, Virgilio. *La isla en peso*. Antón Arrufat, ed. La Habana: Unión, 1998. Print.
- \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Rine Leal, ed. La Habana: Letras Cubanas, 2002. Print.
- Quiroga, José. "Flushing Out Virgilio Piñera from the Cuban Closet". *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Emilie L. Bergman y Paul Julian Smith, eds. Durham: Duke UP, 1995. 168-80. Print.
- Sánchez, Mario Ernesto. Entrevista personal. 27 julio 2012.



George Woodyard. Photo: Jacqueline E. Bixler.