

# **CELEBRANDO A VIRGILIO PIÑERA**

**Editores**  
**Matías Montes Huidobro**  
**y**  
**Yara González Montes**

**TOMO II**

**© PRO TEATRO CUBANO**

PLAZA  
**P**  
EDITORIAL

Título: Celebrando a Virgilio Piñera, tomo 2  
Editores: Matías Montes Huidobro y  
Yara González Montes  
Diseño de cubierta: Arcadio Ruiz-Castellano  
<http://www.arcadoruiz-castellano.com>  
Fotografía de cubierta: © Mario-García Joya  
Diseño interior y maquetación: Jorge Mota  
Editorial: Plaza Editorial, Inc.  
Primera Edición, 2013  
© *Pro Teatro Cubano*  
Matías Montes Huidobro, presidente.  
**ISBN-13: 978-1483901862**  
**ISBN-10: 1483901866**

Está prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin autorización de *Pro Teatro Cubano*, o de los autores de los ensayos que aparecen en la misma, que se reservan el derecho de reproducción de sus propios textos.

PLAZA



EDITORIAL

[www.plazaeditorial.com](http://www.plazaeditorial.com)  
[plazaeditorial@email.com](mailto:plazaeditorial@email.com)

## PRÓLOGO

Virgilio Piñera cien años  
Matías Montes Huidobro

## PIÑERA DENTRO DE

Elogio a los cobardes.  
Alejandro Armengol ...  
De homosexual marginado  
blas norteamericanas (C  
Lillian Manzor .....

## VIRGILIO PIÑERA.

Tras los pasos de *Electra*  
turgia cubana de la diá  
Ernesto Fundora.....  
José Corrales, Manuel  
intertextual entre *Las*  
Lourdes Betanzos .....  
Ruinas del presente, ve  
Juan Gutiérrez y Virgi  
Andrew Bennett.....  
(La) *Persecución* de Re  
tertextuales con la vida  
Francisco Soto.....

## POESÍA

Notas sobre dos poemas  
Lezama Lima.  
César A. Salgado.....  
“La isla en peso”: la na  
Ileana Zéndegui .....

## NARRATIVA

Virgilio en la carne lac  
tos del desollamiento.  
Rolando D. H. Morelli

## TEATRO

Virgilio Piñera a la so

# ÍNDICE

## PRÓLOGO

Virgilio Piñera cien años después: el eterno retorno. Matías Montes Huidobro.....	7
--	---

## PIÑERA DENTRO DE SU CONTEXTO HISTÓRICO

Elogio a los cobardes. Alejandro Armengol .....	23
De homosexual marginado a ñángara: Virgilio Piñera en las ta- blas norteamericanas (1969-1987). Lillian Manzor .....	29

## VIRGILIO PIÑERA. ESTUDIOS COMPARATIVOS

Tras los pasos de <i>Electra Garrigó</i> : heroínas griegas en la drama- turgia cubana de la diáspora. Ernesto Fundora.....	51
José Corrales, Manuel Pereiras y Virgilio Piñera: una relación intertextual entre <i>Las hetairas habaneras</i> y <i>Electra Garrigó</i> . Lourdes Betanzos .....	63
Ruinas del presente, voces del pasado: el materialismo en Pedro Juan Gutiérrez y Virgilio Piñera. Andrew Bennett.....	75
(La) <i>Persecución</i> de Reinaldo Arenas: enlaces extratextuales e in- tertextuales con la vida y obra de Virgilio Piñera. Francisco Soto.....	85

## POESÍA

Notas sobre dos poemas que se dedicaron Virgilio Piñera y José Lezama Lima. César A. Salgado.....	95
“La isla en peso”: la nada como continuidad y arraigo. Ileana Zéndegui .....	103

## NARRATIVA

Virgilio en la carne lacerada de René: dos ediciones, dos contex- tos del desollamiento. Rolando D. H. Morelli.....	111
---	-----

## TEATRO

Virgilio Piñera a la sombra de los clásicos: una dramaturgia pre-	
---	--

Virgilio Piñera, tomo 2  
Montes Huidobro y  
Matías Montes  
Arcadio Ruiz-Castellano  
arui-z-castellano.com  
a: © Mario-García Joya  
quetación: Jorge Mota  
a Editorial, Inc.  
ición, 2013  
atro Cubano  
uidobro, presidente.  
-1483901862  
483901866

n total o parcial de esta obra sin  
o de los autores de los ensayos que  
rvan el derecho de reproducción de  
os textos.

AZA



ORIAL

editorial.com  
l@email.com

La Habana, octubre 10/60

Sister Lucy Cardet, O.S.F.  
New York.

Estimada Sister Cardet,

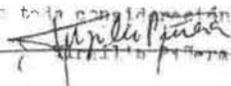
con evidente retraso recibo su carta del 31 de julio pasada. Hace sólo unos días que me la entregaron en la Casa de las Américas. Me apresuro a contestarlo pues.

Supongo que Usted conocerá mi Teatro Completo, una edición de las Ediciones Revolución que data de 1961. De aquí no he editado nada, aunque tengo varias piezas inéditas. Antes de Los Viejos Pánicos, escribí un drama en cinco actos titulado El No; es una pieza importante para la mejor comprensión de mi Teatro. A este drama siguen los mencionados Los Viejos Pánicos y posteriormente he escrito, me parece, la más importante de mis obras de teatro, esto es, la titulada Una caja de zapatos vacía. (An empty shoes'box). Puede conocer esta pieza por intermedio de su traductor al inglés, el novelista José Yglesias, cuya dirección es: 251 W. 89 Street, New York, New York 10024. El ha traducido la pieza y creo que saldrá en un volumen junto con La Noche de los Asesinos de mi compatriota José Triana. Haré todo lo posible por enviarle una copia de El No con alguna versión que quiera hacerme el favor de llevarla. Actualmente trabajo en una nueva pieza cuyo título es: Handle with care (así en inglés, aunque escrita, naturalmente, en español).

Nací en Cárdenas (provincia de Matanzas) el día 4 de agosto de 1912. Soy bachiller y graduado en Letras y Filosofía de la Universidad de la Habana. Viví 14 años en Buenos Aires, regresé a Cuba en 1958 al triunfo de la Revolución. Trabajo como asesor de teatro y traductor en el Instituto del Libro.

Estoy a su disposición para cualquier dato sobre mi teatro y le agradezco infinitamente dedique su tesis doctoral, en parte o en todo, al estudio de mi teatro.

De usted con toda consideración su reconocido servidor,

  
José Yglesias

Cortesía de Sister Lucy Cardet y la Colección Herencia Cubana. Otto G. Richter Library, University of Miami.

## De homosexual marginado a ñángara: Virgilio Piñera en las tablas norteamericanas (1969-1987)

Lillian Manzor  
University of Miami

Todos sabemos que la historiografía del teatro latinoamericano considera a Virgilio Piñera como el padre del teatro del absurdo en Cuba y en Latinoamérica. En sus obras *Electra Garrigó*, *Jesús y Falsa Alarma* ya se pueden entrever elementos que prefiguran el teatro del absurdo europeo ya que *La cantante calva* de Ionesco es de 1950, posterior a las obras piñerianas. La alienación, la incomunicación y el absurdo de la vida humana, típicos del teatro del absurdo cobran un significado especial en el teatro de Piñera; éstos se ven transformados en la insularidad, el choteo, la desacralización de la familia y el parricidio. En este ensayo, no pretendo entrar en los debates sobre Piñera y el teatro del absurdo sino utilizar el teatro del absurdo como metáfora para tratar de entender algunas paradojas que se presentan en los campos culturales en los Estados Unidos y en Cuba que afectan las puestas de Piñera en los Estados Unidos de 1969 hasta mediados de los 80.

Como es de esperar, Nueva York y Miami son las dos ciudades donde vamos a ver a Virgilio en las tablas cuando en Cuba tratan de desaparecer a Virgilio del campo cultural. Pero antes de adentrarnos en esta pequeña historia del periplo piñeriano norteamericano, es necesario analizar qué estaba pasando en Cuba para que Virgilio desapareciera completamente del mapa cultural, y para que tantos artistas opten por el exilio. Si bien es imposible hacer un análisis profundo aquí,<sup>1</sup> sí quiero distinguir entre dos momentos durante la primera década revolucionaria importantes para nuestra discusión.

Durante el primer período de los años 60, 1959-1963, la célebre

<sup>1</sup> Para un análisis de la política cultural de la época, véase Espinosa, Gallardo Saborido, Manzor y Pogolotti.

frase de Fidel Castro en su discurso a los intelectuales en 1961, “dentro de la revolución, todo, contra la revolución nada” (11) sirvió para guiar parcialmente la política cultural del momento. Hay que subrayar que esas palabras originalmente daban cabida a diferentes tendencias artísticas, por lo menos a nivel retórico: “La revolución tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentre dentro de la Revolución un campo donde trabajar y crear y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tenga oportunidad y libertad para expresarse, dentro de la Revolución.” En esa primera etapa, el ambiente estaba permeado por la discusión y el debate abiertos sobre cómo desarrollar una cultura nacional.

Al triunfo de la Revolución, Piñera llevaba varios años viviendo en Cuba después de una larga estancia en Buenos Aires. Participa activamente de la euforia revolucionaria y, gracias a las nuevas políticas culturales, por primera vez logra tener un puesto fijo; trabaja en *Revolución* y en *Lunes de Revolución* y después en Ediciones R; sus obras se publican y se montan. A pocos meses del triunfo, Piñera mismo registra en *Lunes de Revolución* las mejoras en el ámbito artístico: “el escritor —el artista cubano en general— lo está pasando mejor con la Revolución... Sin haber llegado a obtener grandes ventajas, sin que por el momento pueda decirse que nuestros escritores y artistas tienen economía saneada, no obstante, la Revolución ha procurado a varios de ellos un honesto modo de ganar su vida” (1959, 18). Se pudiera decir que por primera vez es miembro activo de aquella nueva y revolucionaria esfera cultural. Recordemos que hasta ese momento Piñera había sido una figura marginal en las letras cubanas y argentinas. El mismo ha de reconocerlo en el prólogo a su *Teatro completo*:

Ahora estoy en terreno favorable. La Revolución me ha dado carta de naturaleza. Los años que me queden de vida no volverán a confrontarme con tales humillaciones. ¡Qué lejos están aquéllos en que para publicar un

libro o una r  
traje! ¡Qué l  
decidos aqu  
para destrui  
en las letras  
me dispongo  
de vida liter  
dan cuenta?  
dos bríos, n  
al pie del ca

Nancy Calomarde  
critor excéntrico (s  
ginal tanto social co  
publicado en 1955,  
en el contexto de la  
ratura cubana ya qu  
escritor que no tier  
Esa “muerte civil”  
y de la censura de  
Piñera a través de  
“Milicia de trabaja  
cisiones sobre la a  
el escritor cubano p  
volución, sentirse  
cubano comienza  
casi nunca tiene q  
significo en medic  
vo?»” (2).

Esta metafórica  
Piñera. Y aquí ent  
cultural cubana. D  
pósito de la creaci  
realidad: “Si Batí  
la cabeza, y, en el  
convirtiéndonos d  
servar la vida si n

libro o una revista me veía precisado a empeñar mi único traje! ¡Qué lejos, qué borrosos, qué olvidados y qué maldecidos aquellos pobres de espíritu que se conjuraban para destruirme porque yo, a mi modo, hacía Revolución en las letras, y esto no convenía a sus planes! Mientras me dispongo a celebrar alegremente mis veinticinco años de vida literaria con la salida de mi *Teatro completo* (¿se dan cuenta? ¡Completo!) . . . Por mi parte, y con redobladobrios, me dispongo a la segunda vuelta. ¡Yo moriré al pie del cañón! .

Nancy Calomarde ha estudiado el papel de Piñera como un escritor excéntrico (siempre entre tradiciones), anticanónico, marginal tanto social como literariamente. En "Cuba y la literatura", publicado en 1955, Piñera también contempló su marginalidad en el contexto de la literatura cubana: "Niego que haya tal literatura cubana ya que día a día sufro esa terrible muerte civil del escritor que no tiene una verdadera literatura que lo respalde". Esa "muerte civil" como metáfora de la marginalidad primero y de la censura después es algo que continuará preocupando a Piñera a través de los años. En un artículo temprano en *Lunes*, "Milicia de trabajadores intelectuales", escrito a raíz de las discusiones sobre la apertura de la Imprenta Nacional, comenta que el escritor cubano puede por primera vez, "por efecto de esta Revolución, sentirse «situado»." Por fin, sugiere Piñera, el escritor cubano comienza a formar parte importante de la comunidad y casi nunca tiene que plantearse "la pregunta angustiada: «¿Qué significado en medio de esta informidad cultural en que me muevo?»" (2).

Esta metafórica "muerte civil" resultará profética en el caso de Piñera. Y aquí entramos en un segundo momento de la política cultural cubana. Desgraciadamente, sus palabras en *Lunes* a propósito de la creación de estas milicias, eventualmente se hicieron realidad: "Si Batista volviera a Cuba, empezaría por cortarnos la cabeza, y, en el mejor de los casos, nos pondría una mordaza, convirtiéndonos de paso en unos tristes idiotas. ¿Para qué conservar la vida si nuestra razón de ser estaría reducida al silencio?"

se dan cuenta de lo que significa el silencio para un escritor! Algo peor que la muerte física, nada menos que la muerte civil y también la muerte del espíritu" (2). Irónicamente, no es el regreso de Batista sino la propia política cultural revolucionaria la que da un giro de 180 grados hacia mediados de la década y "empieza a cortar cabezas" a medida que se van cerrando los debates críticos sobre el papel del artista y el intelectual revolucionarios, según se acrecientan los ataques ideológicos de los Estados Unidos contra Cuba y se agudiza la polarización geográfica a nivel internacional después del intento de invasión norteamericana. En todas las publicaciones oficiales van perfilando un modelo único para el intelectual y el artista revolucionarios, un intelectual hiperideologizado y militarizado con un discurso bélico; como el estudiado Quintero Herencia, el que no respondiese era considerado en la exterioridad de ese discurso épico: la traición o la debilidad. De más está decir que este no era el modelo piñeriano del artista/intelectual, si es que en algún momento tuvo uno, y al no participar de este nuevo constructo, nuestro dramaturgo queda en el lado del "débil." Las ironías continúan también ya que Quintero, como observador perspicaz de la realidad, años antes, de su llegada a Cuba en *Lunes*, alerta sobre otro concepto de traición, uno más relacionado con el arte en sí. Esta vez a propósito de la visita de Quintero al arte a Cuba, aprovecha para presentar una serie de preguntas sobre el arte dirigido, el realismo socialista soviético y el arte por el arte. Prefigurando el discurso que se impondría a mediados de la década, bajo la firma de El Escriba, concluye en un artículo publicado en 1960: "Si el escritor no es un pelma, si, por el contrario, es un ser dotado de una conciencia vigilante, obtendrá, por medios netamente artísticos, expresar el sentir de su tiempo. Y si es el caso la vigilancia sobre el escritor, sería a ejercerla sobre aquellos que se limitan a denunciar, sin arte alguno, la explotación del hombre por el hombre. Para denuncias nada más, están los empleados municipales; para denuncias, pasadas por el tamiz mil veces más fino del Arte, están los escritores" (2). Si bien este discurso hiperideologizado se cristaliza a mediados de los 60, ya desde el comienzo de la revolución Fidel Castro interpellaba a los revolucionarios con un discurso bélico, falocén-

trico y homofóbico. Recordemos sus palabras en noviembre del 59: "Ya dijimos de los ratoros un gran salto al agua, creyendo que el océano es la nave de la Revolución en medio de la tempestad, pero los ratoros dejan penetrar y perforar por las campañas revolucionarias a las pandillitas de niños "fistos" que vienen a dejar sus huellas sobre una revolución" (citado por Castellanos). Desde temprano, el discurso oficial empieza a crear una brecha entre los jóvenes fistos, los pepillos hijos de los homosexuales y los contra-revolucionarios, todo lo que se dejan penetrar por los instrumentos de los instrumentos de los instrumentos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses con unos pantaloncitos demasiado estrechos, con una guitarrita en actitudes "elvispreslianas" donde su libertinaje a extremos de querer ir a algo de la circulación pública a organizar sus shows feministas. Que no confundan la serenidad de la Revolución con la Revolución de la Revolución. Porque nuestra sociedad no da a esas degeneraciones... Todos son parientes del vago, el elvispresliano, el pitusas (citado por...)

Es necesario aclarar que la homofobia de la Revolución es única a la Cuba de los 60 ni producto de la Revolución, es parte de una tradición milenaria de normatividad donde todo el que se desvíe de la norma es considerado enfermo o degenerado. El caso cubano resulta contradictorio y fatídico. Contradictorio porque la revolución socialista se forja con todos los vestigios de la pequeña burguesía. "Pasado y presente de nuestra cultura", apuntó Quintero, la Revolución no es otra cosa que una falange perpetua. Los hombres que hicieron posible la nueva Cuba nunca pensaron en los paños tibios para barrer las cosas altamente insufribles. Que los jóvenes de esta Revolución manifiesten su ira es sólo el resultado de un hecho histórico aplastante: la Revolución hay otra verdad" (12). Muchos creyentes en el comunismo con el Zeitgeist de los 60, pensaron que tam-

trico y homofóbico. Recordemos sus palabras a los trabajadores en noviembre del 59: "Ya dijimos de los ratones que van a dar el gran salto al agua, creyendo que el océano es mas grande que la nave de la Revolución en medio de la tempestad, ... de los que se dejan penetrar y perforar por las campañas reaccionarias... Esas pandillitas de niños "fistos" que vienen a dejar caer una mancha sobre una revolución" (citado por Castellanos, 4). Desde muy temprano, el discurso oficial empieza a crear una equivalencia entre los jóvenes fistos, los pepillos hijos de burgueses, los homosexuales y los contra-revolucionarios, todos ellos blandos que se dejan penetrar por los instrumentos de los imperialistas: "Muchos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos; algunos de ellos con una guitarrita en actitudes "elvispreslianas" y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre. Que no confundan la serenidad de la Revolución con debilidades de la Revolución. Porque nuestra sociedad no puede darles cabida a esas degeneraciones.... Todos son parientes: el lumpencito, el vago, el elvispresliano, el pitusas (citado por Castellanos, 5).

Es necesario aclarar que la homofobia de este discurso no es única a la Cuba de los 60 ni producto de la Revolución. Obviamente, es parte de una tradición milenaria regida por la heteronormatividad donde todo el que se desvíe de la norma es considerado enfermo o degenerado. El caso cubano, sin embargo, resulta contradictorio y fatídico. Contradictorio porque recordemos que la revolución socialista se forja con la idea de eliminar todos los vestigios de la pequeña burguesía. Piñera mismo, en "Pasado y presente de nuestra cultura", apuntaba que "una Revolución no es otra cosa que una falange perpetua de jóvenes airados. Los hombres que hicieron posible la nuestra son jóvenes, y nunca pensaron en los paños tibios para barrer con un estado de cosas altamente insufribles. Que los jóvenes escritores y artistas de esta Revolución manifiesten su ira es sólo la consecuencia natural de un hecho histórico aplastante: la Revolución cubana. No hay otra verdad" (12). Muchos creyentes en ese proyecto, a tono con el Zeitgeist de los 60, pensaron que también se eliminarían

los prejuicios sexuales. Sin embargo, la heterosexualidad permaneció intocable y, en vez de considerar a los homofóbicos como rezagados de la anterior burguesía, son los homosexuales, caracterizados como “los liberados, los feminoides, y todo el resto de esa piltrafa” los que quedan marcados, como “degenerados” y “pacientes de las mas terribles e incurables enfermedades sociales”, en un artículo publicado en la revista *Mella* el 11 de mayo de 1963 (citado por Castellanos, 8).

Fatídico porque la homofobia de esta política social, típica de la época de la que estamos hablando, se convierte en la política cultural y educativa. La Unión de Jóvenes Comunistas, la unión de estudiantes secundarios, y diferentes centros de trabajo, se encargaron de que “los enfermitos”, término homofóbico de aquel momento, por ser considerados elementos contra-revolucionarios fueran expulsados de las escuelas secundarias impidiéndoles el acceso a los estudios universitarios. El lema era, tal como apareció en la revista estudiantil, *Mella*, “¡Fuera los contrarrevolucionarios y los homosexuales de nuestros planteles!” publicado el 31 de mayo (citado por Castellanos, 14). El proceso se denominó oficialmente Proceso de Depuración, e informalmente, cacería de brujas.<sup>2</sup>

Esta hiperideologización del intelectual y el artista que, como revolucionarios “tienen que mantenerse firmes ante el enemigo imperialista, sus variadas formas de penetración y agresión” (“Nuestra opinión,” 2). tiene ramificaciones fatales en el mundo del teatro. En 1962 a un grupo de jóvenes del interior de la república y otros que regresaban de las campañas de alfabetización se les dio la posibilidad por parte del gobierno de estudiar en la Escuela Nacional de Arte, algo impensable e imposible para ellos durante la dictadura de Batista. En 1964, a muchos de ellos se les separó de la escuela no por ser malos estudiantes ni contrarrevolucionarios sino por el mero hecho de ser homosexuales. Estos jóvenes se ven en la disyuntiva de regresar a sus pueblos o de continuar luchando por lo que querían y creían. Algunos decidieron aglutinarse bajo el nombre de Grupo de Teatro Jo-

2 Véase “Mapa de la homofobia” de Manuel Zayas y El Archivo de Connie, excelente página en la red de Ana Veltfort dedicada a la memoria de la vida cultural y universitaria habanera de los años 60.

ven y hacer un montaje Estorino, *Los mangos de mangos...* tiene su estreno de Arquitectos de La Habana traron con que la obra quedara en el orden de un grupo de jóvenes Comunistas de la Habana temprano al dramaturgo ser homosexuales —Estorino Magaly Alabau fue echa la cancelación de la producción de los primeros casos del decenio gris, de 1968 a

El movimiento teatral *mangos* debido al desafío violenta homofobia impidió su desarrollo. En palabras de René Buch a los teatristas, que en 1962 con el cierre de los estudios de moralidad sexual, la tenia a ver en los artistas las posibilidades de tal manera que ha de ser el fruto de tanta infamia” (3)

Magaly Alabau se fue a Nueva York, se reúne con los teatristas cubanos importante aclarar que ya no podían estudiar o trabajar. Además René Buch estaban en Nueva York. Al triunfar regresaron y son invitados a exposiciones artísticas. Sin embargo, en el camino del exilio y con otros artistas cubanos Alabau y Martín Jr., ins

3 Véase Manzor 2005

ven y hacer un montaje independiente de la obra de Abelardo Estorino, *Los mangos de Caín*. El 14 de agosto de 1965, *Los mangos...* tiene su estreno mundial en la sala teatro del Colegio de Arquitectos de La Habana. A la tercera función, se encontraron con que la obra quedaba suspendida indefinidamente por orden de un grupo de jóvenes pertenecientes a la Unión de Jóvenes Comunistas de la Universidad de La Habana.<sup>3</sup> Este acoso temprano al dramaturgo y a la directora, por el mero hecho de ser homosexuales —Estorino fue echado de *Teatro Estudio* y Magaly Alabau fue echada de la Escuela Nacional de Arte—, y la cancelación de la producción de *Los mangos...* constituye uno de los primeros casos de acoso que culminarán en el llamado decenio gris, de 1968 a 1978.

El movimiento teatral nacional no es frenado a partir de *Los mangos* debido al desafecto político de sus integrantes sino a la violenta homofobia imperante en el discurso oficial de ese momento. En palabras de Rine Leal “y no hablemos del acoso moral a los teatristas, que recuerda al puritanismo que culminó en 1642 con el cierre de los teatros en Londres. La ola de presunta moralidad sexual, la tendencia de algunos funcionarios oficiales a ver en los artistas las peores lacras antisociales, ...ha golpeado de tal manera que ha de pasar tiempo antes que el teatro se recobre de tanta infamia” (335).

Magaly Alabau se fue de Cuba después de la censura de *Los mangos de Caín* y en pleno período de depuración. Una vez en Nueva York, se reúne con Manuel Martín Jr. en 1969. Es importante aclarar que ya durante la década de los años 50, había varios teatristas cubanos que habían ido a los EEUU ya sea para estudiar o trabajar. Además de Martín Jr., María Irene Fornés y René Buch estaban intentando abrirse camino en el teatro en Nueva York. Al triunfo de la revolución, algunos deciden regresar y son invitados a incorporarse a las nacientes instituciones artísticas. Sin embargo, después de 1961, varios optan por el camino del exilio y se instalan en NY, donde van a reunirse con otros artistas cubanos y latinos ya instalados en la ciudad. Alabau y Martín Jr., insatisfechos con el naciente movimiento de

---

<sup>3</sup> Véase Manzor 2005 para un análisis de *Los mangos de Caín*.

teatro hispano y con la falta de entrenamiento actoral y de directores en la ciudad, deciden fundar el *Teatro Duo Theater*, una de las primeras compañías de teatro hispano en Nueva York.<sup>4</sup>

Martín Jr. y Fornés ya habían estado participando en la creación y el desarrollo del movimiento teatral independiente de la ciudad llamado Off-Off Broadway. A partir de 1958, varios artistas cansados del teatro comercial de Broadway y en total rechazo a la estética del Off-Broadway comienzan a establecerse en pequeñas localidades y a experimentar con la forma y el contenido de las obras. Los lugares más famosos son el *Caffe Cino* en Greenwich Village, *La MaMa* dirigida por Ellen Stewart en el Lower East Side, y el *Teatro de los Poetas de Judson* dirigido por Al Carmines en la iglesia Judson Memorial.<sup>5</sup> El teatro de Off-Off-Broadway es típico del movimiento de contracultura de los 60; en estos espacios alternativos, los artistas podían experimentar con el contenido tanto como con la forma, jugar con el desnudo, y borrar la frontera entre diferentes géneros y medios artísticos. Este movimiento comenzó como un espacio alternativo para los dramaturgos pero para finales de la década los directores teatrales usurparían el papel creador que habían tenido los dramaturgos hasta ese momento; además, los espacios mismos del movimiento de Off-Off Broadway en inglés comienzan a desaparecer.

Es precisamente en esta coyuntura y con el sueño de crear un teatro latino experimental y vanguardista que el *Teatro Duo Theater* monta en 1969 las primeras obras de Virgilio Piñera en los Estados Unidos: *Falsa alarma* en inglés y *Dos viejos pánicos* en español. El Piñera excéntrico, que había encontrado un lugar

---

4 De una manera significativa *Cain's Mangoes* será la segunda obra de esta joven compañía. Véase el Archivo Digital de Teatro Cubano para una historia del *Teatro Dúo* a partir de la memoria de Magaly Alabau: "*Teatro Dúo: la perseverancia del teatrista*".

5 Para un análisis del movimiento Off-Off Broadway, véase Bottoms. Es necesario apuntar que hasta el momento hay muy poco reconocimiento de la participación de los artistas latinos, especialmente los cubanos, en ese movimiento, salvo lo que se ha escrito sobre María Irene Fornés. Los primeros dramaturgos que este movimiento trae a Nueva York —casi todos serán estrenos en los Estados Unidos— ya los ha visto y estudiado Alabau en La Habana: Becket, Genet, Ionesco.

temporal en las letras cubanas de los años 60, gana en 1968 el premio de teatro con *Dos viejos pánicos*, el último de Piñera.<sup>6</sup> Dos miembros del jurado, Haroldo de Vega y Celso Martínez Correa, lo describieron respectivamente como "obra magnífica" que demuestra un "intento valeroso y valiente" y "obra oscura y oscura, pero oscura difícil." Pero fue el dramaturgo Celso Martínez Correa el que afirmó que "dentro de una tradición del grotto de las fuentes más auténticas del teatro cubano del premio de Teatro 1968", (115).

Sólo un año después de su estreno fueron los encargados del estreno en los Estados Unidos justo en el momento en que la crisis civil metafórica comenzaba a cobrar forma real. Este estreno casi constituye un hito el cual tuvo lugar sólo unos meses después de *Teatro Experimental Café La MaMa* neoyorquina. Su director, Celso Martínez Correa, supo reconocer el carácter verdadero de la obra tanto a nivel formal como a nivel de contenido. En un artículo publicado en *Conjunción* en la época de la historia cubana de guerra, política, social, cultural, política. En la obra se refleja en la escena. . . . El ente social como un absurdo y se defiende de la realidad. Cuando llega la Revolución, la inseguridad se convierte en un miedo a escribir, con toda seguridad en lo que hace rato se denominaba *viejos pánicos*, la naturaleza humana del miedo, se manifiesta en su voz y en las víctimas de ese miedo. Resur-

---

6 La obra fue seleccionada entre otras obras de autores tales como Santiago Ruiz (Héctor Santoro) que habían estado en la UMAP y que luego fueron liberados.

7 Empleo la frase "verdaderamente revolucionaria" de la connotación de arte revolucionario del momento.

temporal en las letras cubanas durante los primeros años de los 60, gana en 1968 el premio de teatro de Casa de las Américas con *Dos viejos pánicos*, el último libro publicado en vida en Cuba.<sup>6</sup> Dos miembros del jurado, Hiber Conteris y Manuel Galich, la describieron respectivamente como una “obra formalmente magnífica” que demuestra un “impecable oficio teatral de un género difícil.” Pero fue el dramaturgo y director brasileño José Celso Martínez Correa el que acertó verdaderamente al situarla “dentro de una tradición del grotesco y de la violencia que es una de las fuentes más auténticas del teatro latinoamericano” (“Premio de Teatro 1968”, 115).

Sólo un año después de su publicación, emigrantes cubanos fueron los encargados del estreno de *Dos viejos pánicos* en los Estados Unidos justo en el momento en que en Cuba su muerte civil metafórica comenzaba a convertirse en una muerte civil real. Este estreno casi constituye el estreno absoluto de la obra, el cual tuvo lugar sólo unos meses antes en Bogotá, en el *Club de Teatro Experimental Café La Mama*, una “sucursal” de *La MaMa* neoyorquina. Su director, Eddy Armando Rodríguez, supo reconocer el carácter verdaderamente revolucionario<sup>7</sup> de la obra tanto a nivel formal como de contenido. Piñera mismo, en un artículo publicado en *Conjunto*, apuntaba: “Pertenezco a una época de la historia cubana de grandes inseguridades – económica, social, cultural, política. Entonces no es un azar que las refleje en la escena. . . . El ente social inseguro vive su inseguridad como un absurdo y se defiende de ella con la sátira. . . . Cuando llega la Revolución, la inseguridad se va. Entonces puedo ponerme a escribir, con toda seguridad, sobre el hombre mismo en lo que hace rato se denomina su dimensión existencial. *Dos viejos pánicos*, la naturaleza humana de dos viejos, unidos por el miedo, se manifiesta en su vocación irrefutable de ser siempre las víctimas de ese miedo. Resumiendo, creo que la clave de mi

---

6 La obra fue seleccionada entre otras obras de dramaturgos cubanos tales como Santiago Ruiz (Héctor Santiago) y René Ariza, dramaturgos que habían estado en la UMAP y que luego terminarían exiliados.

7 Empleo la frase “verdaderamente revolucionario” para distinguirlo de la connotación de arte revolucionario dada por la política cultural cubana del momento.

teatro habría que buscarla en eso que llamamos, referido al ser humano, una situación-límite" (Piñera s.f., 71).

Es probablemente esa "situación-límite" la que también sedujo a los directores de *Teatro Dúo*, quienes como emigrados vivían a su vez otro tipo de "situación-límite." De nuevo entre dos aguas, ahora entre el inglés norteamericano y el español, sus obras viajan hasta "el norte" y presentan al escritor marginal pero ahora marginalizado por el público norteamericano y latino.<sup>8</sup> El miedo y la negación de Tabo y Tota, en una versión cubanizada del absurdo, eran perfectos para la estética de Off-Off Broadway y para el espacio creado por *Teatro Dúo*. Zilia Sánchez, una pintora abstracta del *Grupo Los Once*, creó el diseño de la escenografía justo en el momento que se encontraba pintando sus *Topologías Eróticas*. De esta manera, abstracción y erotismo sirvieron de marco para la experimentación teatral y el absurdo. Mientras en Cuba Piñera es condenado por ser homosexual y mofado por asirse a obsesiones viejas que no reflejaban esa nueva sociedad en construcción, es alabado en los Estados Unidos por haber traído un soplo de aire fresco al acartonado movimiento de Off-Off Broadway.

Entre tanto, *Repertorio Español*, fundado más o menos por la misma época que *Teatro Duo Theater* pero dedicado principalmente al teatro clásico del Siglo de Oro español, monta en 1973 *Electra Garrigó*, dirigida por Silvia Brito, actriz que había trabajado con Francisco Morín en *Prometeo* en La Habana. Morín, como es sabido, había dirigido el polémico estreno absoluto de *Electra Garrigó* y también la remontó en La Habana varias veces antes de emigrar en 1970 después de que el estado interviniera la salita de *Prometeo*. Debido a que se organizaba un festival de teatro latinoamericano, al éxito de las puestas de Piñera en *Teatro Dúo*, y debido al género —una tragedia que más o menos se emparentaba con la estética clásica de *Repertorio*—, deciden escoger *Electra Garrigó*. Los protagonistas fueron la gran actriz argentina Amelia Bence, en su primer papel en Nueva York, y el puertorriqueño Raúl Dávila. Podemos conjeturar

---

<sup>8</sup> Véase Julio Matas para un estudio que marca la diferencia entre situación al margen y el quedar marginado en el caso de Piñera.

que aprovechándose de *Electra* le hablaba directamente principalmente caribeño asistía a las producciones

Poco después, el *Cen* noviembre de 1976 mor Iván Acosta funda el *C* representar y proteger a que se encuentran vivie fomenten, preserven y p na a través de las artes cubana adquiriendo un cubana dentro y fuera de la familia Romaguera r horas y se dirigía a la en Nueva York. En me *motif* del calor de Luz la Cuba de ayer, a pesa económicas que padece la partida de Oscar para espectadores, la mayoría Así, la arista del exilio inseguridad familiar qu

En 1986, INTAR mor tulada *Cold Air*. Fue tra con las actrices puerto Piñera llega a off-Broad de se ha instalado INT fue recibido como cuan le hablaba a un público Romaguera disfunciona la obra "construye un r cortas; todas tienen lug trabaja duramente detré so de 12 escenas que av nada se resuelve. Simp ranzas y la salud de la

que aprovechándose de los clásicos, la versión caribeñizada de *Electra* le hablaba directamente a la comunidad de espectadores principalmente caribeños y del cono sur que por aquel entonces asistía a las producciones de *Repertorio*.

Poco después, el *Centro Cultural Cubano de Nueva York*, en noviembre de 1976 monta *Aire Frío*. El dramaturgo y cineasta Iván Acosta funda el CCC en 1972 con la misión de “ayudar, representar y proteger a todos los artistas e intelectuales cubanos que se encuentran viviendo fuera de Cuba; un centro donde se fomenten, preserven y propaguen los valores de la cultura cubana a través de las artes, un centro donde se cree una identidad cubana adquiriendo un mayor conocimiento de la realidad actual cubana dentro y fuera de Cuba” (programa). Esta vez, la saga de la familia Romaguera recibió un montaje realista que duró tres horas y se dirigía a la comunidad cubana emigrada y exiliada en Nueva York. En medio del frío otoñal neoyorquino, el *leit-motif* del calor de Luz Marina solo pudo suscitar nostalgia por la Cuba de ayer, a pesar de las cucarachas y de las estrecheces económicas que padecen los personajes de la obra. La escena de la partida de Oscar para Buenos Aires provocaba sollozos en los espectadores, la mayoría de ellos recién llegados a Nueva York. Así, la arista del exilio se convierte en un elemento más de esa inseguridad familiar que Piñera quería representar en *Aire Frío*.

En 1986, INTAR monta una versión en inglés de *Aire Frío* titulada *Cold Air*. Fue traducida y dirigida por María Irene Fornés, con las actrices puertorriqueñas Yvonne Coll y Myriam Cruz. Piñera llega a off-Broadway, en un teatro en la 42 Avenida, donde se ha instalado INTAR. En off-Broadway, el clásico cubano fue recibido como cuando se montó en español en el CCC ya que le hablaba a un público que podía relacionarse con esa familia Romaguera disfuncional. Según la crítica del *New York Times*, la obra “construye un retrato de la miseria humana en escenas cortas; todas tienen lugar en la agobiante sala donde Luz Marina trabaja duramente detrás de su máquina de coser. En el transcurso de 12 escenas que avanzan bruscamente, casi no pasa nada, y nada se resuelve. Simplemente miramos mientras que las esperanzas y la salud de la familia se marchitan inexorablemente, se

marchitan en la pobreza y el calor” (Holden C21, la traducción es mía).

La excelente conclusión de Calomarde sobre la ficción de Piñera también puede ser leída para entender el éxito de estas tempranas producciones de Piñera en Nueva York. Las situaciones límites piñerianas sirven para “transportar al lector [espectador] por medio de los mecanismos puramente ficcionales [dramáticos] a un espacio de delirio, ensoñación o pesadilla que tiene la función de apartar el horror de lo real, “temporal” a un espacio de “horror intemporal” que expurga el peso de una realidad opresora. La libertad, para Piñera, se logra luego de provocar la expulsión, por la vía terapéutica del [drama], de ese fondo trágico de la existencia humana” (169-70). Ya sea las migraciones políticas o económicas, las luchas familiares intergeneracionales, o el miedo, mediante puestas experimentales que jugaban con el erotismo y subrayaban los elementos absurdos, puestas realistas abocadas a la nostalgia y al humor, o puestas realistas que subrayaban el humor negro piñeriano como técnica de distanciamiento, en español y en inglés, la dramaturgia de Virgilio Piñera ocupó un papel importante en el desarrollo del teatro latino en Nueva York justo en el momento que el dramaturgo desaparecía de la vida cultural en Cuba. Desde la cubanía de la mayoría de sus obras, las situaciones límites llegaron a miles de espectadores neoyorquinos de diferentes nacionalidades que se ocuparon de mantener vivo al Piñera que volvía a padecer de una muerte civil en la Cuba revolucionaria.

Si en Nueva York las obras de Piñera se montaron sin ningún problema, en Miami las puestas tempranas de Piñera fueron extraordinariamente controvertidas. Mientras que en La Habana estuvo condenado al ostracismo durante la década de los 70 por las razones analizadas al principio de este ensayo, en Miami, Piñera y muchos otros dramaturgos también van a ser objeto de censura. Los debates desgraciadamente pudieran caracterizarse como una comedia del absurdo. Desde una perspectiva política, los setenta fueron una época de atrincheramiento y de militancia entre ciertos segmentos de la población del exilio miamense. Casos de violencia real tales como bombas e intentos de asesi-

natos contra quienes no de  
al régimen de Castro cobr  
a la isla por estudiantes pr  
Antonio Maceo en 1977  
tantes de la comunidad c  
Habana desestabilizaron  
comunidad exílica se había  
teatral, si la política que  
mente anti-castrista o si e  
llanamente anti-comunist  
exilio montaban protestas  
que se consideraban com  
de los medios hispano pa  
para criticarlas abiertame  
actos de violencia simból  
acusaciones a los artista  
no fuera a ver las obras.<sup>9</sup>  
vio un cambio en la opini  
como una mancha sobre  
cubano, una disminución  
final para las reacciones  
una base fuerte de públic  
de violencia simbólica (y  
aunque las voces conserv  
dios hispano-parlantes d  
eran las únicas<sup>10</sup>.

Un ejemplo de esta viol  
de Rosa Felipe y Carlos F  
culo que apareció en la p  
El “Manifiesto de los inte  
prominentes figuras cuba  
naria de una cultura naci

9 Utilizo violencia real y  
“this soft violence, undetectible  
wielded essentially through  
through recognition and misre

10 Para más información  
1960 a 1980 véanse textos de

natos contra quienes no demostraran más que absoluta oposición al régimen de Castro cobraron impulso. Además, el primer viaje a la isla por estudiantes progresistas que organizaron la Brigada Antonio Maceo en 1977 y el Diálogo de 1978 entre representantes de la comunidad del exilio cubano y el gobierno de La Habana desestabilizaron la imagen social y política que la comunidad exílica se había construido de sí misma. En el campo teatral, si la política que se insinuaba en la obra no era claramente anti-castrista o si el punto de vista del dramaturgo no era llanamente anti-comunista, los miembros de la línea dura del exilio montaban protestas y organizaban boicots contra las obras que se consideraban controversiales. También se aprovecharon de los medios hispano parlantes que controlaban parcialmente para criticarlas abiertamente y desde ellos ejecutaron numerosos actos de violencia simbólica en la forma de amenazas verbales, acusaciones a los artistas, y advertencias al público para que no fuera a ver las obras.<sup>9</sup> Aunque hacia el final de la década se vio un cambio en la opinión popular reconociendo el terrorismo como una mancha sobre la imagen de la comunidad del exilio cubano, una disminución en la violencia directa no significó un final para las reacciones de línea dura. El hecho de que había una base fuerte de público para estos montajes y que esos actos de violencia simbólica (y real) eran denunciados, demuestra que aunque las voces conservadoras prevalentes dominaban los medios hispano-parlantes de la comunidad cubana de Miami, no eran las únicas<sup>10</sup>.

Un ejemplo de esta violencia simbólica aparece en los archivos de Rosa Felipe y Carlos Felipe en una copia anotada de un artículo que apareció en la prensa cubana e internacional en 1960. El "Manifiesto de los intelectuales y artistas" estaba firmado por prominentes figuras cubanas que pedían la creación revolucionaria de una cultura nacional. Esta copia está anotada anónima-

---

9 Utilizo violencia real y simbólica adaptando las ideas de Bourdieu: "this soft violence, indetectible and invisible to its very victims, which is wielded essentially through purely symbolic channels or, more precisely, through recognition and misrecognition, or even through sentiment."

10 Para más información sobre las controversias y el teatro en Miami de 1960 a 1980 véanse textos de Manzor y Rizk

mente por alguien que subrayó en rojo los nombres de aquellos firmantes considerados comunistas, como Virgilio Piñera, Rosa Felipe, Herberto Dumé, y Griselda Noguera, y escribió también en rojo los epítetos "rojo" y "ñángara."

Si *Teatro Dúo* llevó la delantera del teatro de vanguardia entre los latinos en Nueva York, en Miami va a ser *Teatro Prometeo*, fundado y dirigido por Teresa María Rojas, el que va a cambiar radicalmente el teatro que se producía en la ciudad. Salvo el intento de un par de compañías que trataron de establecer un teatro de arte en la ciudad, en los años 60 lo que predominaba en Miami eran zarzuelas y obras del vernáculo cubano. Fue en *Prometeo*, por ejemplo, donde por fin llegó a Miami *La noche de los asesinos*, dirigida por Tony Wagner. Sin embargo, la puesta fue recibida con protestas por la prensa menor ya que era la obra de un dramaturgo que vivía en Cuba. No es de sorprender, entonces, que sea Rojas la responsable del primer montaje de Virgilio Piñera en Miami. Rojas, que había trabajado con Morín en el *Prometeo* de La Habana, lo invita a dirigir *Electra Garrigó* en 1978 como estreno de una nueva compañía teatral RAS, precursora de *Teatro Avante*. Aunque Piñera estaba completamente marginalizado durante los setenta en La Habana, el hecho de que supuestamente no había tratado de emigrar lo hacía sospechoso en ciertos círculos de Miami que se agitaron violentamente. El estreno en Miami tuvo que hacerse con policía debido a las amenazas de bombas. Norma Niurka, en un artículo titulado acertadamente "Los teatristas y la 'censura extraoficial'", explicaba que "[n]unca se averiguó la situación política de Piñera, quién está tildado de contrarrevolucionario en su país. Blandían como prueba de su culpabilidad, un documento 'comprometedor' firmado por Piñera a principios del 60. No pudieron mostrarlo públicamente ya que, para su asombro, junto a esa firma aparecía la de otros artistas de Miami" (1980)<sup>11</sup>. El documento a que se refería Norma Niurka debió ser el "Manifiesto a los intelectuales" mencionado anteriormente.

En 1981, se hace un montaje espectacular de *Aire frío*, con pro-

11 En los papeles de Norma Niurka se encuentran cartas de diferentes lectores como respuesta a este artículo. Esta correspondencia demuestra la importancia para la comunidad de un tema que había sido hasta ahora tabú.

testas pero sin amenazas después. Norma Niurka es sobre la absurda naturaleza to... que sufrió humillación acorralado (casi de la n Miami... un tratamiento sin estrechez mental --enferm a personas de cualquier ba norancia, hizo que algunos en escena de esta obra gen Cuba', no era exiliado polít

Eduardo Corbé trajo una *teatral Cubano* con una esce les a los diferentes período La música que servía de t remontaban nostálgicamer pasado. Sin embargo, algu naron la puesta por la ma publicana. Según los críti podía deshonrar ese perío carachas.<sup>12</sup> Josefina Rubio, cos y Comentaristas de las (A.C.C.A), por ejemplo, e tista, a pesar del continua público ante las reaccione ramos que saca a relucir costumbres poco edifican familiares predominantes lugar a dudas, la mayoría otra reseña a la supuesta "Existían estos casos y au cutiblemente este grupo fa poco "chusma," no era el sociológica de Cuba, don media profesional" (11).

12 Basado en comentarios con la autora.

testas pero sin amenazas de bombas, que se repondrá tres años después. Norma Niurka escribió otra vez en *El Miami Herald* sobre la absurda naturaleza de las protestas: "El poeta maldito... que sufrió humillaciones, miseria e incompreensión, y murió acorralado (casi de la misma forma en que vivió), recibió en Miami... un tratamiento similar al que estaba acostumbrado. La estrechez mental --enfermedad que ataca indiscriminadamente a personas de cualquier bando político y social-- unida a la ignorancia, hizo que algunos atacaran en Miami la primera puesta en escena de esta obra genial, basándose en que el autor 'era de Cuba', no era exiliado político" (Galería 7).

Eduardo Corbé trajo una versión de su puesta del *Centro Cultural Cubano* con una escenografía, vestuario, y maquillaje fieles a los diferentes períodos históricos representados en la obra. La música que servía de transición entre las diferentes escenas remontaban nostálgicamente a los espectadores a La Habana del pasado. Sin embargo, algunos en la comunidad también condenaron la puesta por la manera en que representaba la Cuba republicana. Según los críticos, solo un comunista como Piñera podía deshonrar ese período, sobre todo con la inclusión de cucarachas.<sup>12</sup> Josefina Rubio, presidenta de la Asociación de Críticos y Comentaristas de las Artes Teatrales, Literarias y Plásticas (A.C.C.A), por ejemplo, escribió: "consideramos que es derrotista, a pesar del continuado chiste espontáneo y de la risa del público ante las reacciones de la familia Romaguera. Consideramos que saca a relucir niveles sociales de libre economía y costumbres poco edificantes, que no han sido nunca los núcleos familiares predominantes en Cuba, donde la clase media era sin lugar a dudas, la mayoritaria" (11). La comentarista regresa en otra reseña a la supuesta afrenta a la clase media en *Aire Frío*: "Existían estos casos y aun otros con mayor miseria, pero indiscutiblemente este grupo familiar, que pudiéramos calificar de un poco "chusma," no era el núcleo mayoritario en la constitución sociológica de Cuba, donde la clase predominante era la clase media profesional" (11).

---

<sup>12</sup> Basado en comentarios del momento compartidos por Corbé y Rojas con la autora.

La clase media era sagrada para el primer exilio cubano ya que la mayoría había pertenecido precisamente a ella y llevaba dos décadas tratando de trasplantar e implantar sus códigos sociales en el Miami de aquella época. La inferida injuria a la clase media fue leída como un ataque al exilio mismo. Es importante apuntar que la puesta se dio a menos de un año del éxodo del Mariel, otro momento en el cual la imagen del cubano creada por el primer exilio se vio amenazada por la composición de los "marielitos" recién llegados: todos más jóvenes, menos blancos, con menos nivel de educación y con menos nivel de mano de obra calificada. El epíteto más usado para describir a los "marielitos" recién llegados era, precisamente, "chusma," entendido como la definición clásica de "un grupo de personas de modales groseros y comportamiento vulgar." Sin embargo, como ha estudiado José Muñoz, el uso de "chusma" o "chusmería" indica generalmente una estigmatización de clase. "Dentro de la cultura cubana, por ejemplo, el ser llamado 'chusma' puede ser una técnica de la clase media de distanciarse de la clase de los trabajadores... En los Estados Unidos, el epíteto 'chusma' también connota una inmigración reciente y una falta general de 'americanía' al igual que un nacionalismo excesivo" (182, la traducción es mía).

Estéticamente la obra maestra de Piñera, con el montaje espectacular de Corbé y con las actuaciones antológicas de Teresa María Rojas primero, y Marta Velazco después en el personaje de Luz Marina y de Andy Nóbregas en el papel de Oscar, sirvió para demostrar que el teatro cubano en español en Miami había llegado a su madurez. Sin embargo, el polémico impacto social que tuvo sirvió para desenmascarar la "comunidad imaginada" del exilio y para subrayar la construcción del exilio como "comunidad imaginada." La supuesta "chusma" del Mariel recién llegada a la comunidad puso en jaque la previa construcción "imaginada" de la comunidad. En ese contexto, los avatares de la familia Romaguera suscitaron no pocos ataques en la prensa menor que intentó, por un lado, que el público no fuera a ver la obra, y por el otro, que se cancelara, ya que "la juventud que no conoció Cuba [podía] confundirse." A la misma prensa menor,

sin embargo, no le quedo exilio, existen familias que en nada se asemejan

Ya para mediados de común en Miami. Entre más de 65 artículos en es del *Miami Herald*. En la terpreta textos literarios siempre incluirá una selección. Evelio Taillacq del Centro Dramático A 1984, y Teresa María Ro para el Festival del absu Prometeo. En 1986, *Estu* sentar en Florida Interna Naser como parte de un Angel Cuadra.

Sin embargo, Alberto encargado de poner las las más polémicas mont Sarraín actuará primero por Mario Ernesto Sáncl inglés (1986), el estreno (1987), y *Electra Garri* "la obra que esperó 20 finalmente por Luis Gon 1969 Piñera la había de obras de teatro" en una esta publicación.<sup>13</sup>

---

13 Esta carta también ñera le menciona a Sor Ca vacía a "su traductor al i había visitado Cuba varia citadas) había demostrado mosexuales en Cuba, su p Militares de Ayuda a la Pro de José Yglesias para ver si correspondencia que pudo ha

sin embargo, no le quedó otra salida que aceptar que “en el propio exilio, existen familias como la Romaguera y otras muchas que en nada se asemejan a ella” (Rubio 11, el subrayado es mío).

Ya para mediados de los 80, Virgilio Piñera va a ser palabra común en Miami. Entre 1983 y 1987, su nombre aparecerá en más de 65 artículos en español de *El Nuevo Herald* y 15 en inglés del *Miami Herald*. En las tablas miamenses, Herberto Dumé interpreta textos literarios de diferentes autores a partir de 1983 y siempre incluirá una selección de Virgilio Piñera para su repertorio. Evelio Taillacq dirige *Falsa alarma* con sus estudiantes del Centro Dramático Antonin Artaud, del teatro La Danza, en 1984, y Teresa María Rojas incluye *Estudio en blanco y negro*, para el Festival del absurdo que presenta con sus estudiantes de Prometeo. En 1986, *Estudio en blanco y negro* se volverá a presentar en Florida International University, dirigido por Armando Naser como parte de un curso sobre teatro cubano dictado por Angel Cuadra.

Sin embargo, Alberto Sarraín con *Teatro Avante* es el director encargado de poner las mejores puestas de Piñera en Miami y las más polémicas montando casi todo el repertorio piñeriano. Sarraín actuará primero en *El flaco y el gordo* (1983, dirigida por Mario Ernesto Sánchez, y dirigirá después *Falsa alarma* en inglés (1986), el estreno mundial de *Una caja de zapatos vacía* (1987), y *Electra Garrigó* (1987). *Una caja de zapatos vacía*, “la obra que esperó 20 años,” fue escrita en 1968 y publicada finalmente por Luis González Cruz en 1986 a pesar de que ya en 1969 Piñera la había descrito como “la más importante de mis obras de teatro” en una carta a Sor Lucy Cardet, inédita hasta esta publicación.<sup>13</sup>

---

13 Esta carta también arroja un elemento bibliográfico nuevo. Piñera le menciona a Sor Cardet que puede pedirle *Una caja de zapatos vacía* a “su traductor al inglés, el novelista José Yglesias”. Yglesias había visitado Cuba varias veces y en sus publicaciones (ver obras citadas) había demostrado su preocupación por la situación de los homosexuales en Cuba, su persecución, y la existencia de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción. Habrá que investigar en los archivos de José Yglesias para ver si queda algún rastro de esta traducción o de la correspondencia que pudo haber existido entre Piñera e Yglesias.

Sor Lucy Cardet, O. S. F., es una hermana de la Orden Franciscana de Allegany que hizo su maestría en español en Case Western University. Su tesis de 1971, titulada *Choteo in Teatro Completo of Virgilio Piñera*, es el primer estudio extenso dedicado al teatro de Piñera. Prácticamente no hay referencias a esta tesis en los estudios piñerianos a pesar de que la monografía presenta al campo de investigación de Piñera dos temas nuevos en aquel momento. En esta publicación, Sor Cardet hace un análisis del papel que tienen los juegos en la dramaturgia de Piñera enfocándose en la libertad que ejercen los personajes de escoger jugar. Su lectura demuestra como, "desde la perspectiva privilegiada del mundo del juego, los personajes de Piñera pueden hacer comentarios sin temer la recriminación del mundo exterior" (p. 69, la traducción es mía). Ella también se acerca, por primera vez, a la importancia que tienen los elementos metateatrales en la dramaturgia de Piñera. Explica como, mediante el choteo, los personajes pueden romper la ilusión teatral al no tomarse el teatro en serio.

Sin haber cotejado la tesis de Cardet, la puesta de Sarraín en Teatro Avante en el contexto del Segundo Festival de Teatro Hispano enfatiza precisamente los juegos y los elementos metateatrales en un montaje donde tres personajes ensayan la transferencia del poder al más fuerte. Trabajando con los elementos del teatro de la crueldad, los personajes Carlos, Berta y Angelito participan en diferentes juegos a través de la obra, a veces haciendo el papel del fuerte y otras el del débil pero en cada momento el machismo y el sadismo se entretajan situando a los personajes en las situaciones límites y degradantes de la tortura, la interrogación y la inmolación. Los personajes cambiarán de papel durante la obra conscientes siempre de que están jugando y representando el papel del fuerte, para luego dejarse violar en el papel del débil. El público queda, como Berta, temporalmente "fuera del juego" y esto le permite considerar que esa caja pueda ser interpretada como una metáfora de la sociedad (¿cubana?) y del comportamiento humano.

González Cruz le dijo a Norma Niurka en una entrevista que "La pieza [era] bestial y lo que ha hecho Sarraín es tan bestial

como la pieza. . . Me quedé tremecida con el estreno de 9). Efectivamente, la puesta en escena desvirtuaba las zonas estéticas. Algunos como Sarraín tergiversaba el texto del coro del segundo acto y lo cubría con un coro compuesto que recordaban los insultos al Mariel. Rolando Moreno, el actor principal, logró captar la plástica del lenguaje espectacular de Sarraín en el personaje de Yemayá. Estos elementos que Sarraín había cubierto para desvirtuaba el texto de Piñera, Sarraín reconoció, como muchos otros, "acertada en el ritmo; sus imágenes; y su trabajo es profesional" el director más interesante.

La polémica que se creó cuando Sarraín y sus colaboradores habían aprendido al teatro en el momento se intentó ejercer la violencia contra la obra, como se había hecho en el caso civil de Miami había llegado a un punto que demostraba, una vez más, que Sarraín también llegaba a su madurez. Los elementos de Virgilio Piñera que entregaba a los actores en categorías de mejor música, mejor escenografía y vestuario (el mejor actor (Rafael Guzmán), el mejor director (Alberto Sarraín) más, la obra fue escogida para ser presentada en Teatros Comunitarios para el Segundo Festival de Estados Unidos en el Segundo Festival Comunitario en Puebla, México, a tal extremo que meses después Sarraín ocupó el primer puesto entre los directores.

Como someramente he p

como la pieza. . . Me quedé boquiabierto. Miami va a quedar estremecida con el estreno de *Una caja de zapatos vacía*" (Galería 9). Efectivamente, la puesta sacudió a la ciudad, esta vez por razones estéticas. Algunos coincidían con Niurka en que la puesta de Sarraín tergiversaba el texto de Piñera. El director cambió el coro del segundo acto y lo colocó al comienzo de la obra, la cual abría con un coro compuesto por milicianos gritando vituperios que recordaban los insultos que recibieron los que se fueron por el Mariel. Rolando Moreno en su diseño de escenografía y vestuario logró captar la plasticidad y visualidad características del lenguaje espectacular de Sarraín, incluyendo un bellissimo diseño de Yemayá. Estos elementos inquietaron a los que pensaban que Sarraín había cubanizado demasiado la obra y de esa manera desvirtuaba el texto de Piñera. Sin embargo, la misma Niurka reconoció, como muchos otros, que la dirección de Sarraín era "acertada en el ritmo; sus imágenes, fuertes, sensibles, apocalípticas; y su trabajo es profesional e imaginativo. Tal vez sea este el director mas interesante de la escena miamense" (Galería 17).

La polémica que se creó demostró que posiblemente los espectadores habían aprendido algo de la puesta ya que en ningún momento se intentó ejercer la violencia apelando a la cancelación de la obra, como se había hecho anteriormente. Al final, la sociedad civil de Miami había llegado a su madurez y la obra de Sarraín demostraba, una vez más, que el teatro cubano en Miami también llegaba a su madurez. La puesta arrasó con los premios Virgilio Piñera que entregaba por primera vez FIU ganando en las categorías de mejor música (René Alejandro), mejor diseño de escenografía y vestuario (Rolando Moreno), mejor actor secundario (Rafael Guzmán), mejor actor (Mario Ernesto Sánchez), mejor director (Alberto Sarraín) y mejor nueva producción. Además, la obra fue escogida por la Asociación Norteamericana de Teatros Comunitarios para representar el teatro hispano de los Estados Unidos en el Segundo Festival Internacional de Teatro Comunitario en Puebla, México. El impacto de la puesta llegó a tal extremo que meses después, *Una caja de zapatos vacía* ocupó el primer puesto entre los libros más vendidos en Miami.

Como someramente he presentado, durante el período de os-

tracismo y de “muerte civil” de Piñera en Cuba, las tablas norteamericanas tuvieron la oportunidad de conocer su teatro, en inglés y en español, algunas veces en medio de controversias e intentos de censura. Las obras de este escritor excéntrico y marginal, cubano cosmopolita y homosexual marginado, a veces fueron montadas enfatizando el humor negro, las paradojas y las contradicciones de su dramaturgia. Otras veces fueron “normalizadas” eliminando todos esos elementos que hacen una crítica aguda e incisiva de la sociedad cubana y de la existencia humana. Las “situaciones límites” piñerianas provocaron respuestas variadas en los diferentes espectadores del momento y en la prensa, respuestas a veces guiadas por las puestas pero siempre histórica y socialmente explicables. En estas celebraciones del centenario de su nacimiento, es necesario darle nombre a la homofobia que imperó en Cuba y a la censura que se trató de imponer en Miami para tratar de entender de qué manera las políticas culturales, oficiales en la isla y extraoficiales en el exilio, han afectado nuestra recepción del teatro de Virgilio Piñera durante ese período más negro que gris de la polémica historia de la Gran Cuba.

#### OBRAS CITADAS

- Alabau, Magaly. “La perseverancia del artista.” *Teatro Dúo*, en Cuban Theater Digital Archive. <http://cubantheater.org/creator/5190>, 2012.
- Aire Frío*. Programa del Centro Cultural Cubano de Nueva York. Cuban Heritage Collection. University of Miami Libraries, Coral Gables, FL.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social critique of the Judgement of Taste*. Trad. Richard Nice, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1984.
- Bottoms, Stephen J. *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- Calomarde, Nancy. “La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera).” *Tinkuy* 13 (junio), 2010: 157 – 74.
- Carlson, Jon. “Theater: *False Alarm*.” *The Village Voice* (25 Sept), 1969: 44.
- Castellanos, Ernesto Juan. “El diversionismo ideológico del rock, la moda y los enfermitos”. Conferencia leída por el 31 de octubre del 2008, en el Centro Teórico-Cultural Criterios (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión»
- Castro Ruz, Fidel. “Discurso pronunciado en la apertura del X Congreso

- Obrero en el Palacio de los  
170 (20 de noviembre): 1-5
- \_\_\_\_\_. *Palabras a los intelectuales*. Editorial de Cultura, 1961
- \_\_\_\_\_. “Discurso pronunciado en el 50.º Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada (1953-2003).” *Revista de la Universidad de La Habana* (marzo): 5-6. Citado por Espinosa, Norge. “Las máximas del teatro natural en la Cuba de los 70.” [www.criterios.es/pdf/10es](http://www.criterios.es/pdf/10es)
- Gallardo Saborido, Emilio. *Teatro cultural cubano, 1959-1970*. Ediciones Científicas, 2009.
- Holden, Stephen. “Cold War Theater” (abril, 1985): C21.
- Leal, Rine. 1967. *En primer plano*. Libro.
- \_\_\_\_\_. “Manifiesto de los intelectuales.” *Cuban Papers, 1939 – 2000*. Cuban Libraries, Coral Gables, FL. <http://www.cubanlibraries.org/collection/theater/id/55/>
- Manzor, Lillian. “Estorin.” *Cuban Papers* 55-66.
- \_\_\_\_\_. “Archiving US-Cuban Theater.” *Archivo Digital de la Universidad de Miami*. <http://scholar.library.miami.edu/author/lillian-manzor/>
- Manzor, Lillian y Beatriz Matas, Julio. “Infiernos fríos.” *Cuban Papers* (April- June, 1985): 22-25
- \_\_\_\_\_. “La gran batalla del estudio.” *Cuban Papers*
- Niurka, Norma. “Los teatros de la Habana.” *Cuban Papers*
- \_\_\_\_\_. “La obra que esperamos.” *Cuban Papers* Galería 9.
- \_\_\_\_\_. “Un Virgilio tergiversado.” *Cuban Papers* 17.
- \_\_\_\_\_. Norma Niurka Papers. University of Miami Libraries, Coral Gables, FL. “Nuestra opinión.” 1965.
- Piñera, Virgilio. “Cuba y el teatro.” *Cuban Papers*
- \_\_\_\_\_. “Balance cultural (1958-1960).” *Cuban Papers* (ba). 31 de agosto, 1958: 18-19
- \_\_\_\_\_. “Pasado y presente (1960).” *Cuban Papers* (ba). 10-12

Obrero en el Palacio de los Trabajadores, el 18 de noviembre de 1959." *Hoy*, 170 (20 de noviembre): 1-5. Citado por Castellanos.

\_\_\_\_\_. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961

\_\_\_\_\_. "Discurso pronunciado en la clausura del acto para conmemorar el VI Aniversario del Asalto al Palacio Presidencial, celebrado en la escalinata de la Universidad de La Habana, el 13 de marzo de 1963." *El Mundo*, 20.599 (14 de marzo): 5-6. Citado por Castellanos, 1963

Espinosa, Norge. "Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70." 2009. Centro Teórico Cultural Criterios <http://www.criterios.es/pdf/10espinosamascarasgrisura.pdf>

Gallardo Saborido, Emilio J. *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana, 1959-1976*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

Holden, Stephen. "'Cold Air' A Tale of Poverty." *New York Times* (10 de abril, 1985): C21.

Leal, Rine. 1967. *En primera persona (1954-1966)*. La Habana: Instituto del Libro.

\_\_\_\_\_. "Manifiesto de los intelectuales y artistas." Carlos Felipe and Rosa Felipe Papers, 1939 – 2000. Cuban Heritage Collection. University of Miami Libraries, Coral Gables, FL. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/theater/id/5528/rec/91>

Manzor, Lillian. "Estorino en las tablas internacionales." *Tablas 2* (2005): 55-66.

\_\_\_\_\_. "Archiving US-Cuban Performances." *Revista Caribe*: 2011, 71-94.

\_\_\_\_\_. *Archivo Digital de Teatro Cubano*. [www.cubantheater.org](http://www.cubantheater.org), 2012

Manzor, Lillian y Beatriz Rizk. 2012. *Cuban Theater in Miami: 1960 – 1980*. <http://scholar.library.miami.edu/miamitheater/>

Matas, Julio. "Infiernos fríos de Virgilio Piñera." *Linden Lane Magazine* 4.2 (April- June, 1985): 22-25.

\_\_\_\_\_. "La gran batalla del estudiantado." 1965. *Mella* 326 (31 de mayo): 2-3.

Niurka, Norma. "Los teatristas y la 'censura extraoficial'" 1980. En Norma Niurka Papers.

\_\_\_\_\_. "La obra que esperó 20 años." *El Nuevo Herald*, 1ro de mayo, 1987: Galería 9.

\_\_\_\_\_. "Un Virgilio tergiversado." *El Nuevo Herald*, 3 de mayo, 1987: Galería 17.

\_\_\_\_\_. Norma Niurka Papers. Cuban Heritage Collection. University of Miami Libraries, Coral Gables, FL.

\_\_\_\_\_. "Nuestra opinión." 1965. *Alma Mater* 49 (5 de junio): 2.

Piñera, Virgilio. "Cuba y la literatura." *Ciclón* 1.2 (1955): 51-55

\_\_\_\_\_. "Balance cultural de seis meses." *Revolución* (Firmado por El Escriba). 31 de agosto, 1958: 18.

\_\_\_\_\_. "Pasado y presente de nuestra cultura." *Revolución* No. 43 (18 de enero, 1960): 10-12)

- \_\_\_\_\_. "Milicia de trabajadores intelectuales." *Revolución* (Firmado por El Escriba) 29 de enero, 1960: 2
- \_\_\_\_\_. "Miscelánea." *Revolución* (Firmado por El Escriba). 19 de febrero, 1960: 2
- \_\_\_\_\_. "Una verdadera historia de la literatura cubana." *Revolución* (Firmado por El Escriba.) 8 de abril: 2
- \_\_\_\_\_. 1961. "Mis 25 años de vida literaria." *Revolución* 3 de febrero 1961: 3
- \_\_\_\_\_. S.f. "Dos viejos pánicos en Colombia." *Conjunto* 3.7: 68-71.
- Pogolotti, Graziella.. *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006
- "Premio de Teatro 1968." *Conjunto* 3.7: 125.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. *Fulguración del espacio: letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana 1960-1971*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2002.
- Rubio, Josefina. 1981a. "Mi crónica de hoy: 'Aire frío.'" *Prensa gráfica*. Miércoles 7 de octubre, p. 11.
- "Recorriendo el ambiente." Teresa María Rojas Papers: 1953-2008. Cuban Heritage Collection. University of Miami Libraries, Coral Gables, FL.
- Velfort, Anna. El archive de Connie <http://archivodeconnie.annailustration.com/?cat=3>.
- Yglesias, José. *In the Fist of the Revolution: Life in a Cuban Country Town*. New York: Pantheon books. 1968.
- \_\_\_\_\_. *Down There*. New York: World Publishing Co, 1970
- Zayas, Manuel. "Mapa de la homofobia." <http://manuelzayas.com/blog/mapa-de-la-homofobia>.

## Tras los pasos de *Ele* en la dramaturgia c

Ernesto Fundora  
University of Miami

Cuando en 1948 tuvo lugar el estreno de *Virgilio Piñera* —suceso de una modesta batalla del *Hernando* fuera visto más que como una revolución, era la expresión vanguardista de la modernidad. Y no es casualidad que coloca al teatro cubano al mismo nivel que la pintura cubana de los años treinta. Optara por rescribir un mito clásico, los sacrificios, infidelidades y venganzas de la casa de Atreo se entrelazan con las preocupaciones que por aquel entonces se ocupaban de la soledad del individuo y las relaciones padre-hijo.

Los nexos entre la Antigua Grecia y la cultura cubana se habían establecido con la acción de *El príncipe jardín* de Piñera, que hiciera a su protagonista un personaje de Heredia, con quien la obra se vincula. «Entra en el siglo XIX» (En los dramaturgos americanos del siglo XX) piezas como *Los últimos*