

PARA UNA HISTORIA ESCENICA DE ELECTRA GARRIGÓ DE VIRGILIO PINERA

En la voz de Francisco Morín.

Francisco Morín: Fundó el grupo Prometeo y publicó durante varios años la revista del mismo nombre. Organizó concursos teatrales y mostró auténtico interés por nuestros autores. Realizó una renovación de la escena cubana gracias a un movimiento alucinante que le daba a sus obras, y por haber utilizado a sus actores con un sentido plástico no superado en la escena cubana. Las criadas de Genet, La señorita Julia y La más fuerte de Strindberg, Proceso de Familia de Diego Fabri, son algunas de la infinidad de obras que llevó Morín a escena a través del esfuerzo individual que representó Prometeo. Pero entre todas estas obras quizás fuera Electra Garrigó el éxito más significativo dentro de la escena cubana.

Virgilio Piñera. Cuando tiene lugar el proceso de transición histórica a que da lugar la revolución castrista, Virgilio Piñera ya era un dramaturgo de prestigio establecido en Cuba. En realidad, es el "maestro" de la dirección no-realista del teatro cubano, cultivador de un teatro innovador que supo reunir dentro de la más estricta cubanía direcciones del existencialismo y el absurdo. Influye en la generación inmediata: Antón Arrufat, José Triana, algunos aspectos de Abelardo Estorino, Nicolás Dorr --el cual, paradójicamente, parece someterlo a sátira en El agitado pleito entre un autor y un ángel. Factores inmediatos favorecen a Piñera a raíz del triunfo revolucionario: su estrecha vinculación con Revolución y Lunes de Revolución, que dirigen Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante respectivamente; la publicación de su Teatro completo en 1960, lo que permite un mejor conocimiento de su obra. Pero el prestigio establecido de Piñera, que a veces se acercaba a la controversia, se debió en gran parte a las repetidas puestas en escena de Electra Garrigó, bajo la dirección de Morín.

Entrevistaron: Yara González Montes y Natias Montes Huidobro

Grabación de Alberto Guigou

Lugar: escenario de la Sala "El Portón", en Nueva York, diciembre de 1976.

MORIN: La primera vez que yo monté la obra... Voy a contar como sucedió todo... Resulta que yo había hecho El avaro de Moliere y El candelero de Musset. Entonces Virgilio fue a ver la obra y se quedó encantado. Yo conocí a Virgilio en casa de Manolo y Violeta Casal. Yo había acabado de llegar de Nueva York y él estaba allí. Entonces

Virgilio se puso a hablar de una serie de cosas del teatro americano, y estaba mintiendo. Esto era en el año cuarenta y ocho.

Virgilio: (en casa de los Casal) Yo no, porque la obra tal y tal y más cual...

Morín: (interrumpiendo) ¡Yo la vi!

MORIN: Entonces Virgilio se recogió enseguida... De todos modos, al ver mi obra quiso que yo le dirigiera la suya. No llamó por teléfono. Me la llevó inmediatamente, al día siguiente, a la oficina donde yo trabajaba a la entrada de la Administración de Ferrocarriles.

Morín: (haciendo un aparte en su trabajo en los ferrocarriles) No, yo no voy a leer la obra... Yo te hago la obra...

Virgilio: (sorprenidísimo) ¡Cómo! ¿Por qué me haces la obra?

Morín: Porque simplemente tú me caes bien, me parece muy simpático...

Virgilio: No, no, si yo soy una persona muy respetable...

Morín: No, si tú eres una blanca paloma, para mí tú eres una persona comiquísima, hijo...

MORIN: Virgilio es una persona muy cubana, muy camagüellano, en su cca, en su andar, en el "yaaaaaaa" que dice él. (GRITANDO EN ESCENA, HACIENDO DE VIRGILIO). "¡Basta yaaaaaaAAAAAAAAA!" Bueno... ¿saben lo que quiero decir?

Virgilio: Bueno, ¿y tú qué va a hacer con la obra, qué idea tú tienes?

Morín: La idea que yo tengo de la obra es que no voy a poner nada, inada, nada! No va a haber donde sentarse, todo va a ser...

Virgilio: (escéptico y algo asustado) ¿Tú crees que eso funcione?

MORIN: Bueno, tú sabes que en Electra Garrigó no existe nada...

En Electra Garrigó nada más que existe la frutabomba que la traen en la mano... y después cuando se la como Clitemnestra a la vista del público... Además hay una mesita... Es lo único que sale... (TRANSI-

CIÓN). La obra tuvo muchas dificultades al principio. Resulta que busqué a Violeta Casal que era amiga de Virgilio, que quería que Violeta hiciera el papel de Electra. Violeta no quería:

Violeta: ¡Me cortas el monólogo del segundo acto!  
¡Esto no funciona! ¡No me gusta nada! ¡No funciona!

Virgilio: (gritando) ¡NoooooOOOOOOO!

MORIN: Marisabel Saenz sí quería hacer Clitemnestra. ¡Encantada! Violeta no quería hacerlo porque... naturalmente... Electra Garrigó es Clitemnestra Fla, que es el mejor papel de la obra... Salvo en el otro montaje, en que sí pude hacer lo que quería. Pero aquí Violeta estuvo insoportable, y además Virgilio insistía en que la obra era seria... Tú recordarás lo que en el primer programa puso Virgilio:

Virgilio: (metido dentro del programa) Esta obra no es como la de Sófocles, ni la de O'Neil, ni la de Giradoux, es superior porque tal cosa y tal cosa y tal cosa...

MORIN: Nada modesto... Nada modesto...

Morin: (a Virgilio) Eso, no lo tienes que decir tú, eso lo tienen que decir los demás... Tu obra tiene méritos, porque sí, porque la tiene... porque si no hubiera sido por el texto, que es muy gracioso, no se hubiera logrado la obra...

MORIN: (INTERRUMPIÉNDOSE) ¿Te acuerdas del programa? ¡Es fantástico! ¡Una verdadera tomadura de pelo! ¡Todo aquello! La obra se hizo dos veces. En la segunda representación, Santelices que hacía el papel de Crestes (el papel más malo de la obra: el monólogo de Crestes es lo que le sobra a la obra), Santelices que hablaba tacatacatatacatatacatatacatata... y creía que a todo el mundo le gustaban más las dos mujeres... entonces él... cuando Violeta le dice...

Violeta: ¿Y cómo debe morir Clitemnestra Fla?

Crestes: Debe morir envenenada por su fruta favorita.

Violeta: ¿Y cuál es su fruta favorita?

MORIN: (INTERRUMPIENDO EN PRESENTE). El libreto decía la frutabomba... y dice Santelices... ¡en el año cuarenta y ocho en La Habana!

Santelices: ¡La papaaaYAAAAAAAAAAAAA!

MORIN: (INTERRUMPIDO POR CARCAJADAS EN "EL PORTON", ACCION EN PRESENTE) Entonces Violeta sale de escena. (RESTO DE VIOLETA) Marisabel que ve que sale Violeta empieza su monólogo, intranquila porque no sabe lo que está pasando... Yo veía que estaba pasando la bronca entre bambalinas.

Violeta: ¿Por qué has hecho eso? ¿Por qué has dicho esa palabrota tan fea?

Santelices: Culoculoculoculoculoculoculo

Violeta: ¡Jamás en la vida trabajo contigo! (Haciendo cruces)  
¡Por esta cruz, por esta cruz de cenizas!

Santelices: Culoculoculoculoculoculoculo

Morin: (que nota que Santelices tiene que volver a escena, lo coge y lo empuja) ¡Pruffffffff!

NARRADOR: El episodio de "la papaya" es esencial. La palabra, en el léxico cubano, se refiere al sexo femenino, y es considerada una "mala palabra" que no se dice en público y que tiene una connotación muy fuerte. Aunque no se dice en la obra, y se usa el eufemismo nacional de la "frutabomba", Piñera capta al personaje mediante este detalle: los actos de Clitemnestra están dominados por el imperativo de su propio sexo: no es la atracción hacia el sexo masculino sino la satisfacción de sus propias apetencias: el sexo de la mujer es lo determinante.

Virgilio: (contentísimo, sube a escena al terminar la representación) ¡Perfecto, maravilloso! ¡Gustó, gustó!

MORIN: Y al día siguiente... cuando le hicieron la crítica aquella que le hicieron... ¡Fue horrores lo que le dijeron! Todas las críticas fueron negativas.

Rine Leal: (que aparece en primera persona y dice con motivo de todo esto) ¡El estreno de Electra Garrigó fue la batalla de Hernani del teatro cubano!

MORIN: ¡Y fue eso que te estoy contando! Valdés Rodríguez, Francisco Ichaso, Luis Amado Blanco, todos ellos estuvieron en contra... La única persona que habló bien de la obra fue Matilde Muñoz.

Virgilio: (con la crítica de Matilde Muñoz en la mano)  
¡Esto sí es una crítica!

MORIN: A Virgilio le afectaban mucho las críticas. El publicó una cosa en la revista Prometeo que decía "Ojo con el crítico": le hizo la crítica a todos los críticos.

NARRADOR: De esta forma se inicia una gran lucha generacional con la crítica cubana que va a durar años, y que de lo teatral va a pasar a lo cinematográfico, particularmente en el caso de Valdés Rodríguez. Valdés Rodríguez se dedicaba especialmente a la crítica cinematográfica y hasta esos momentos era la "máxima" autoridad en la materia. Nuestra generación (e incluyo al narrador, MMH), tenía un extraordinario interés por el cine, y con motivo de un concurso organizado por la 20th Century Fox a causa del estreno de Capitán de Castilla, a fines de los años cuarenta, asistimos a un curso universitario: "El cine: industria y arte de nuestro tiempo". Entre los participantes estaban Rine Leal (que después haría la crítica teatral en Revolución, de la cual yo también me ocuparía), Ricardo Vigón, Germán Puig, Nestor Almendros (actualmente camarógrafo en el cine francés), y en particular Guillermo Cabrera Infante. En especial este último chocará con la rigidez dogmática y un tanto repetitiva de Valdés Rodríguez, que era el que dictaba el curso. La lucha se extenderá por años, Valdés Rodríguez controlando desde su cátedra y cinemateca universitaria todos los filmes de cierto relieve artístico que llegaban o estaban en Cuba. Ver Pánico de Duvivier o La Marsellesa de Renoir en el Anfiteatro Varona de la Universidad de La Habana, llegó a convertir-

se en una verdadera batalla campal, siendo particularmente aguerrido Valdés Rodríguez con <sup>yo</sup> Cabrera Infante. Estos datos son de gran importancia en el caso del interés fílmico de Cabrera Infante y las particulares dificultades que repercutirán hasta después del triunfo revolucionario. De todos modos, Cabrera Infante pasará a hacer una crítica más innovadora en la revista Carteles, que nada tenía que ver con los cánones establecidos por Valdés Rodríguez; pero ni él ni ninguno de los integrantes del grupo interesado estrictamente en lo fílmico (Vigón, Puig, Almendros) podrá ocupar su merecido lugar después del triunfo revolucionario en la rígida proyección política del Instituto del Cine, corolario o epílogo de la batalla contra la convencional crítica cinematográfica y teatral de la Cuba burguesa que vuelve a subir al poder, después de cierto tiempo, en la Cuba castrista.

MORIN: (SIGUIENDO CON VIRGILIO) Y me traía Falsa alarma. La escribí inmediatamente después del estreno. Si no hubiera sido por esto, no hubiera escrito Falsa alarma... Y después Jesús, que escribí en dos o tres días. (TRANSICION) Entonces, en la siguiente puesta en escena, yo me las arreglé para que Virgilio no fuera a los ensayos. Esto fue unos diez años después... Ya en el cincuenta y ocho... Era el mes del teatro cubano. Entonces yo le dije a Andrés, que se encargaría del vestuario, "mira la Electra Garrigó la vamos a hacer de esta manera: tú haces la bata criolla". La primera vez no se hizo así porque él quería que fuera una bata griega y toda esa cosa, con toda esa bobería... No había dinero tampoco. Pero ahora estaba Andrés y aportó el vestuario... Figúrate que la primera vez la bata se rifó para recaudar fondos, a veinticinco centavos la papeleta, creo que fue para pagar algo de la revista Prometeo, que ya estaba saliendo. La obra se hizo

en el primer aniversario de la revista, que empezó a publicarse en el cuarenta y siete y que se publicó hasta el cincuenta y dos... Bueno, en la segunda representación no estaba Virgilio, era el mes del teatro cubano... Creo que le iban a poner ésa... la de las tetas... que no se llegó a poner... Estaba embullado con la cosa nueva que había escrito... ¡La boda, La boda! Entonces hubo un lío, una serie de cosas... Adolfo de Luis estaba con él, y todas esas cosas... Estaba él sonando como autor, y ya iba a un lugar y otro y quería que le pusieran dos o tres obras en ese mes de teatro cubano... Entonces tuvo un lío con, ¿cómo se llamaba?, aquella mujer que era alumna de Adela Escartín, ¿cómo se llamaba ella? ¡Ah, ya sé! ¡Rebeca! Se la dio a ella y al día siguiente cuando Rebeca fue al ensayo:

Rebeca: (gesto de dignidad ofendida) ¡Yo no hago esa obra!

Virgilio: (grotesco) ¡Ah, ya sé por qué! ¡Ya sé por qué!  
¡Tú tienes el problema! ¡Tú tienes el problema!

Rebeca: ¡Atrevido... me vas a decir que yo tengo... las...  
tetas... caídas...!

NARRADOR: La boda de Piñera es una obra que invita al análisis desde un punto de vista actual dentro del marco de la "liberación" sexual de la mujer; hasta que punto resulta ofensivo o no este ritual escénico, recreación sádico-fatalista, de este problema donde el autor manifiesta cierto gozo en el conflicto femenino de unas "tetas caídas" (no pechos ni senos: el hecho en toda su desnudez fisiológica). ¿Dónde reside la anomalía de esta Clitemnestra envenenada por su fruta favorita y de esta Flora también condenada por su autor, que la trata con despiadada crueldad? Es evidente que sexualmente hay mucho más que decir.

MORIN: (VOLVIENDO A ELECTRA GARRIGO) La noche del estreno en el mes del teatro cubano Virgilio fue y se sorprendió de lo mejor... Lo que se hizo más efectivo, más parecido, fue el canto de "La Guantanamera",

"Guantanamera" surge de la crónica roja, policíaca, y Piñera la estiliza de modo auténtico dentro de la temática del crimen. Todo lo que ha venido después es farsa, inclusive ofensiva a Martí: no hay relación entre una cosa y la otra.

MORIN: La segunda vez fue un éxito, porque la obra entró por los ojos, desde que va hacia el público con la gente cantando... Porque ninguno de los actores que trabajaban en Prometeo creía que la obra iba a ser un éxito: nada más que Andrés y yo... Todos decían que iba a ser un fracaso. Yo les decía que no sabían lo que estaban diciendo: cuando empiecen las claves y "La Guantanamera" verán ustedes como la obra pega... Y cuando entra el chulo haciendo así... (GESTO DE MORIN). Y cuando Electra se pone a hacer en broma el monólogo, que Virgilio dice que es muy serio, que es una invención de nada, una burla a la nada, entonces yo lo hice con esa broma y con esos gestos y entonces pegó por primera vez el monólogo, que Violeta no lo quiso hacer así, con esos movimientos.

MMH: (escribiendo una crítica para Revolución en 1960). Tenemos, por ejemplo, el monólogo de Electra. El monólogo es el procedimiento utilizado por el autor para decirnos que Electra ha tomado conciencia de sí misma. Pero dicho monólogo, largo y que conduce al espectador medio a pensar que las cosas son más complicadas de lo que parecen, cuando en realidad son más simples, constituye el momento más débil de la obra, el instante en que ocurre una ligera caída, el pie forzado.

MMH: (el monólogo visto otra vez en "Persona, vida y máscara en el teatro cubano" en 1973) El monólogo de Electra nos da una idea de la dimensión real de sus planes... Electra tiene conciencia de su destino histórico... el problema fundamental es la negación... la ausencia de los no-dioses es lo que da mayor constancia a la presencia de Electra... La repetición de su nombre la impulsa a lo que ella más quiere... el acto sangriento revolucionario...

implacable, culto a una personalidad única, omnipresente. Esto hace de Electra Garrigó una obra profética.

MORIN: Lo que no está en la obra es el baile de los gallos, al que se alude como algo que ocurre afuera --no está adentro. Nosotros lo llevamos a escena, ¿comprendes?, ella habla, ella está haciendo su monólogo y se está efectuando a la vista del público el símbolo del crimen que se está cometiendo adentro... Y después la llegada de la frutabomba con Elena Huerta, <sup>porque</sup> no era Marisabel Saenz, que tenía comicidad, pero no la cosa esa de mulata blanconaza que tenía Elena Huerta... (ESCENIFICACION DE LA ESCENA POR MORIN, GESTOS CORRESPONDIENTES). Como entonces se podía decir papaya en escena y ya no importaba, <sup>no se dijo,</sup> porque eran diez años que habían pasado...(TRANSICION) Muchacho, si yo te voy a contar otra cosa. Diez años atrás, la palabra "cabrón" cuando se dijo ~~en~~ un escenario en La Habana, fue un horror lo que dijeron los críticos... ¡en una obra en la que debuté yo! <sup>la</sup> dijo, ¿cómo se llama éste...?

Alejandro Lugo: ¡El cabrón de Satanás!

MORIN: ¿Tú sabes por qué se dijo? Porque la directora era americana y le gustaba la palabra "cabrón".

Lorna de Sosa: Yo quiero que se diga caebroon, caebroon... La palabra caebroon es muy linda...

Morín: Mira, Lorna, aquí no se puede decir esa palabra porque los críticos van a decir...

Lorna de Sosa: ¡Ay, pero es tan linda! ¡Caebroon! ¡Caebroon! Lugo, tú me dices caebroon de todas maneras porque es una palabra exquisita...

Alguien: ¡Pero como una Academia de Artes Dramáticas va a decir la palabra cabrón!

MORIN: (VOLVIENDO A LA SEGUNDA PUESTA EN ESCENA DE ELECTRA GARRIGÓ)

Todo resultó de una manera distinta y entonces todos los críticos en-

pezaron a decir: "no fue comprendida hace años..." ¡Los mismos, todos le hicieron la crítica positiva, hasta Valdés Rodríguez: "parece que no entendimos bien..." Pero, hay que pensar: ¿qué se hacía en La Habana en aquel entonces, por el año '48, quiero decir? Las obras del Patronato del Teatro... Las mejores cosas la hacía el grupo ADAD... EL Patronato hacía obras "frescas", para que la gente se riera... Lo más serio que se hacía eran las obras de Suárez Solís, que había que estrenárselas porque era miembro de la directiva... Todas las obras de Suárez Solís se pusieron en Cuba...

NARRADOR: Ya establecida la obra, el anecdotario resulta menos interesante. Se seguirá poniendo durante el castrismo en la Sala-Teatro Prometeo de la calle Galiano, y Morín la dirigirá nuevamente para la Casa de las Américas, en una presentación oficial que tiene lugar en el año 1961. Después será llevada a televisión por Lunes con Miriam Gómez (esposa de Cabrera Infante) de Electra, Julio Matas en la dirección y el que esto narra (MMH) de guionista. Pero en conjunto la historia escénica resultará menos pintoresca.

MORIN: La obra es muy pretenciosa, muy superficial, vaya, pero yo veía las posibilidades teatrales que tiene... A pesar de que Virgilio le quería dar un vuelo trágico, que no tiene... ¿Trágico? ¿Cómo es una tragedia cubana? ¡Una tragedia cubana es un gran choteo! ¿Comprendes? ¡La tragedia del choteo cubano!

LA ENTREVISTA DISUELVE A GUION TELEVISADO DE ELECTRA GARRIGO POR MMH

PRIMER PLANO DE UN AVISO QUE DICE  
"EN EL AIRE" A LA ENTRADA DE UN ESTUDIO RADIAL

CORTE A

PLANO MEDIO DE LA GUANTANAMERA (EL

CONJUNTO MUSICAL) CANTANDO SUS DECI-  
MAS ANTE UN MICROFONO DE UN ESTUDIO  
RADIOFONICO:

En la ciudad de La Habana,  
la perla más refulgente  
de Cuba patria fulgente  
la desgracia se cebó.....