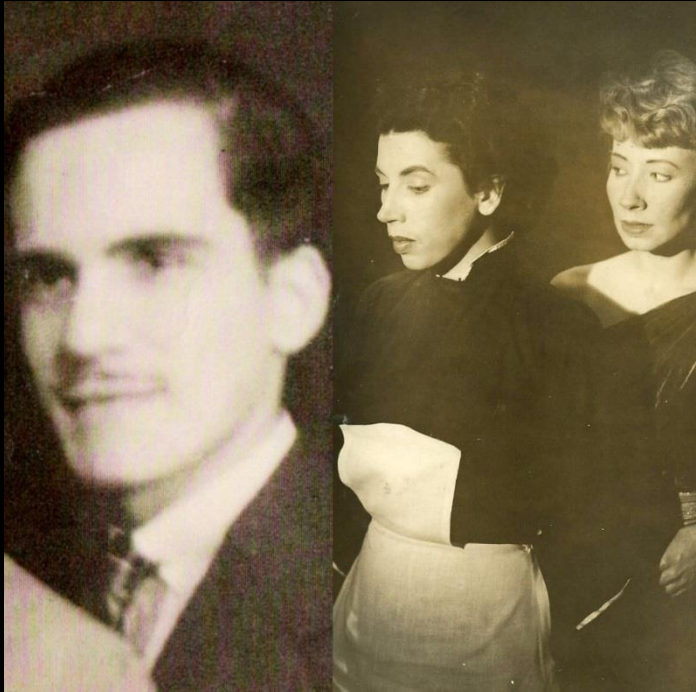


Francisco Morín: profesión y mito



Rosa Ileana Boudet

Rosa Ileana Boudet
Francisco Morín: profesión y mito

Ediciones de la Flecha

En la portada, el director teatral Francisco Morín.

Composición fotográfica con las actrices Ernestina Linares y Miriam Acevedo a quien lo unió una larga amistad.

Ediciones de la Flecha, ©2018

Santa Mónica, California

<http://www.edicionesdelaflecha.com/>

Para algunos el teatro de Morín fue como un templo de sillas incómodas como los bancos de madera de las iglesias. No el último, situado en la esquina más conocida de La Habana, Galiano 258, refrigerado y con butacas. Antes de abrir ese teatro, comprado y acondicionado por el dibujante Andrés, representó en el escenario de la Escuela Valdés Rodríguez, en los salones de la casona de la Emisora Mil Diez en la calle Reina y en el Parque Central. En el local de la Asociación de Reporteros escenifica *Las criadas*, de Genet y en el Círculo Republicano Español construye el escenario de *Calígula* con 28 tarimas y 120 butacas desahuciadas de un cine. En la calle 21 acondiciona uno con Vermel. De ahí a los bajos de Radio Caribe y a la salita de Prado – después de Adolfo de Luis y luego de Adela Escartín– lugares no precisamente cómodos, donde transcurre su quehacer desde la Academia de la Escuela Libre, ADAD hasta Prometeo. Dirigió en la sala Covarrubias, Bellas Artes, la Casa de las Américas y el Auditorium, y en el altar de la Catedral de Santiago de Cuba.

Con muchos otros creó la escena cubana del siglo XX, la que liquidó la zeta, los melodramas españoles y los dramones, los “pegajosos Tenorios” e instaló la farsa cruel, los existencialistas, los desgarrados dramas, el tema homo erótico, la desilusión, la frustración y la poesía, la que buscó dentro del actor, exigió el uso del cuerpo y no solo de la voz y encontró la plasticidad de

la imagen. Pero no lo hizo solo sino con sus
compañeros de “embarcación”.

Descubrió a Virgilio Piñera a los treinta años. Y no se durmió sobre los laureles: reelaboró la puesta de *Electra Garrigó* cada vez que pudo. *Electra* resurgía pese a la polémica. Se le encendía la mirada:

la segunda vez decía, la de 1958, «entró por los ojos».

Se titula profesión porque profesa como un devoto amor y disciplina hacia el teatro. Mito porque llegó a los noventa y nueve años con la leyenda a cuestas y lo mismo en El Portón de Nueva York, el *college* o en Miami llevó consigo a Prometeo.

Nada me parece más legítimo que situarlo allí de donde nunca salió. Aunque hubo algún año en el que no dirigió ninguna obra teatral, la soñaba. En Nueva York existió Prometeo en Lincoln Center.

El relato se interrumpe con cartas, crónicas y una entrevista sobre *Electra Garrigó* halladas entre sus papeles. Es una breve guía para “entrar” en Morín.

Prefacio	9
Dos cartas de Roberto Fandiño	18
Dos crónicas de Mario Parajón	29
Una reflexión de Roberto Blanco	38
Morín: el artífice	41
Cronología	56
Para la historia escénica de <i>Electra Garrigó</i> Matías Montes Huidobro y Yara Montes*	138
Autores	153

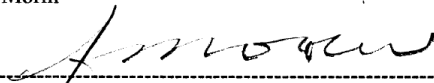
*Reproducida con la autorización de los autores.

Prefacio

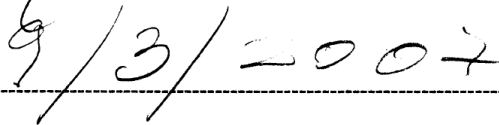
Cuando le escribí a Francisco Morín en el 2007 no podía anticipar que conversaríamos muchísimas noches, sobre todo en los primeros siete años. No sólo cumpliría mi objetivo inicial –conocer la revista *Prometeo*– sino surgirían de ese encuentro proyectos impensados. ¿Cómo es que agradecí a *Artes*, editada por Paco Alfonso en 1944 con tres ediciones y no a *Prometeo* que se mantuvo desde 1947 a 1953? ¿Y cómo no me reclamaron o sacaron de mi error los tantos que me rodearon, amigos y colaboradores que conocieron la otra época? La idea me mortificaba tanto que quise saber más. *Prometeo* logró imprimir 28 entregas entre 1947 y 1953. Se dice fácil pero todo el que ha hecho una publicación conoce lo difícil que es.

Mi primer contacto con Morín fue para obtener su autorización para fotocopiar la colección en poder de New York Public Library.

Francisco Morín



Date



A la larga fue inútil. La biblioteca no accedió a fotocopiarla completa, cobraba cada ejemplar a precio de artículo y el costo era astronómico. Amigos y conocidos me enviaron copias de los ejemplares de Cuba y revisé en La Habana la colección de la Biblioteca Nacional José Martí. Pero el librito fue insatisfactorio. *Los años de Prometeo*, a mitad de camino, no cumplía ni un interés bibliográfico ni era una valoración. Lo imprimí y circuló, pero lo abandoné para bien. Pero no a Morín.

Algunos libros han sido fundamentales. Jorge Antonio González, Rine Leal y las memorias y artículos de Vicente Revuelta.¹ Las de Adela Escartín son un privilegio. Conservó el registro visual y escrito de muchas de sus actuaciones y encontró en Vizcaíno un biógrafo excepcional.² Francisco Ichaso es otra fuente excelente, lástima que no escribiera de todas las puestas brillantes de Morín. Miriam Acevedo y Morín añoran esos datos perdidos (he revisado su correspondencia), viajan al exilio sin sus recuerdos como Eduardo Moure

¹ González, Jorge Antonio. *Cronología del teatro dramático habanero. 1936-1960*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello y Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, 2003. Suárez Durán Esther. *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001. Hernández Lorenzo, Maité y Omar Valiño. *Vicente Revuelta: monólogo*. Cienfuegos: Reina del Mar Editores, 2000. Fundora, Ernesto. (ed.) *Tablas 1*, 2013. Artículos de Vicente Revuelta.

² Vizcaíno, Juan Antonio. *Adela Escartín: mito y rito de la actriz*. Madrid: Fundamentos, 2015. Tomo. I

que sin embargo, los recuperó.³ De la misma manera que Miguel Sánchez León digitalizó *Prometeo*, alguna vez se rescatarán los álbumes de recortes de los actores cubanos.⁴ No he podido dejar atrás, como es natural, mi libro sobre el tema, otros se encargarán de rectificarlo.⁵

Me he servido del Archivo Digital Cubano de la Universidad de Miami y de las colecciones digitales de los periódicos *Hoy* y el *Diario de la Marina* en Digital Library of the Caribbean de la Universidad Internacional de Florida.

He hablado en el camino con Teresa María Rojas, Silvio Falcón y Magali Boix. Han sido indispensables los «papeles» de Morín. Agradezco el auxilio desinteresado de muchos, entre ellos Miguel Sánchez León, Carlos Espinosa Domínguez, Ernesto Fundora, Juan Cueto-Roig, Cira Romero, Enrique Pineda Barnet, Lillian Manzor, Lesbia Varona, Matías Montes Huidobro y Yara González Montes. Muy especialmente, agradezco a Juan Antonio Vizcaíno las fotografías y su gran libro sobre Adela. A Diana Caso García, el acceso a la correspondencia de Acevedo; a Cueto, los recortes de Moure y su excelente libro sobre Raquel Revuelta, a Teresa María Rojas, su amable disposición y a Yasnay Cuesta Álvarez, su paciencia con mis pesquisas.

³ Archivo Miriam Acevedo y Recortes de Eduardo Moure.

⁴ Digitalización de *Prometeo*, de Miguel Sánchez León.

⁵ Boudet, Rosa Ileana. *El teatro perdido de los 50. Conversaciones con Francisco Morín*. Santa Mónica: Ediciones de la Flecha, 2014.

Morín y yo conversamos sin pensar en un resultado, un libro o una entrevista. Primero por Skype aunque no tuvo computadora ni se entendió con el e-mail. Así que lo llamaba generalmente por la noche y lo interrumpía mientras veía la televisión o las películas.

—Morín, ¿es verdad que alguna vez usted firmó Francois Morín?

—Sí.

—¿Y por qué lo dejó?

—Porque Teté Casuso me dijo que me lo quitara.

Otras veces, trató de interrogarme a mí.

—Chica ¿tú sabes si Rine Leal era gracioso o se hacía?

—Morín, nunca pensé en eso. Todo el mundo lo consideraba simpático, hacía muchos chistes.

—¿Tú te acuerdas del parecido que tenía con Jack Lemmon?

—Es verdad. Ahora que lo pienso.

—Morín, ¿usted se ha enamorado? (*Pausa larga*).

—Sí, del teatro.

Siete años después llegó un cajón con las fotocopias de *Prometeo*, que probablemente le sirvieron para muchos de los datos de *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano. 1940-1970*, que con prólogo de Concha Alzola, Universal publicó en 1998, porque están copiadas sin la gráfica, con una técnica antigua. Alguna vez arribó otro cargamento con una advertencia: ¡Dios te coja confesada!: sus libretas de anotaciones. Empiezan, dice, el 6 de enero de 1944, estreno de la *Fiesta de los villancicos* en la Plaza de la Catedral, puesta de José Rubia Barcia. Morín tiene

veintiséis años y es uno de los pastores que adora a la virgen. Según me ha contado, siempre tuvo un cuaderno de notas en el que registraba los acontecimientos teatrales, pero aunque insiste en que las escribió en Cuba, son de su búsqueda en la Biblioteca de Nueva York, cuando recopilaba datos para sus memorias, no solo porque es imposible que trajera semejante volumen (en la aduana tuvo que dejar *En primera persona*, de Rine Leal antes de salir de Cuba), sino porque hay fechas en inglés y la mayoría de las referencias son del *Diario de la Marina*. Las fotocopias y las libretas están en poder del teatrólogo y editor Ernesto Fundora, a quien Morín autorizó para una edición cubana de sus memorias.

Pasaron más de tres años. Morín no tiene prisa por mi libro ni interés desmedido por mi investigación, sin embargo, disfruta al recordar amigos comunes, momentos, estrenos, anécdotas... Quiere saber si fulanito de tal todavía estaba vivo, cómo fue el montaje de tal obra, por qué la revista *Tablas* tenía un papel tan malo, si Pomares estaba bien de salud, si vi esta puesta o la otra y a veces, conversar de lo trivial y lo humano. Alguna vez me cuenta que cuando estrenó la obra de Bergamín, Lezama lo llamó por teléfono y le dijo que estaba escribiendo una obra para que él la dirigiera. Confesiones hoy al margen, que no llegaron a puerto alguno, como ciertas fotografías que entregó a José Monleón para una revista anterior a *Primer Acto*. Las he buscado mucho, sin suerte.

Por eso, a los que me han preguntado si le hice una entrevista, no, nunca de manera formal, ni siquiera lo grabé porque temía que cualquier elemento ajeno amenazara un lazo tan frágil. En los últimos años, no puedo precisar la fecha, llegaron programas de los

Estados Unidos, recortes de periódicos y dos o tres fotografías, una de ellas con su hermano y su mamá, Josefa Libertad Vidán de Morín, como la identifica. Los padres de Morín hicieron mucho por su teatro. Me habló del padre del que no recuerda un beso pero asistía de niño con su madre a las funciones de zarzuela y aunque nunca resaltó ese detalle, Josefa lo acompaña en su primer viaje a Nueva York y en una de sus visitas a Santiago de Cuba y está sentada en el público de la Asociación de Reporteros en *Las criadas*, escoltada por Fermín Borges, Carlos Franqui y su esposa Margot.

Cuando le hablé de escribir un segundo tomo de *El teatro perdido. Conversaciones con Francisco Morín* que tendría una cronología, la fotografía familiar apareció de pronto, como si la tuviera reservada para un momento así. Su madre y su padre fueron portero y taquillera de la sala Prometeo y solventaron sus gastos, el primero, el de la sala, que se pagó dos veces, la primera, por el diseñador Andrés García Benítez en 1958 y la segunda, por el padre de Morín, para que Andrés obtuviera el permiso de salida de Cuba.

Cuando me confiesa que sus notas empiezan el 6 de enero de 1944, no le aclaro que la fecha está errada, la *Fiesta de los villancicos* de Rubia Barcia fue un año antes, sino constato la inmensa influencia que sobre él ejerció el joven profesor gallego de la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana. Mientras se burla de Schajowicz (ironiza porque no cree que fue discípulo de Reinhardt ni existió el teatro Bleu), siente una legítima admiración por José, al punto de conservar la carta que su esposa Eva le envía después de la lectura de sus memorias. *La fiesta...* se estrena ese día pero en 1943, con varios coros dirigidos por María Muñoz de Quevedo, Rubia Barcia dirige el

El nacimiento de Cristo y utiliza los balcones y el ámbito de la plaza de la Catedral. Muñoz Custodio le señala imperfecciones, esas serán años más tarde la esencia del teatro de Morín: el artificio.

Igual que La Habana no acoge como debe al joven gallego, Morín, marginado del teatro en la capital y por el placer de enseñar, monta en la catedral de Santiago de Cuba, el *Auto de la pasión*, de Lucas Fernández, con un solo reflector, porque el organismo de cultura quiere impedir su montaje y se lleva la iluminación para otra parte. ¿Cuánto hay del joven que interpreta un pastor arrodillado ante el altar en esa puesta religiosa y espiritual? ¿Cuánto del ascetismo del que considera el teatro su «misión»?

Desde el día de su muerte pienso en Morín todos los días y en las muchas alegrías que me dio, entre ellas María Casares y Buñuel, dos de los libros que más quería. En *El teatro perdido...*, incluí hasta donde lo admite, las críticas del momento, un teatro que no recibió muchas favorables y sí algunas hostiles. Entre las primeras, las de Gastón Baquero, Walfredo Piñera y Rine Leal –ver dirigir a Morín en 1950 lo ganó para el teatro– y escribió impresiones muy bellas de sus montajes e intérpretes. Al hacer la cronología, recordé que conocí la salita de Prometeo donde vi *La soprano calva* dirigida por Julio Matas pero también asistí a su desestimada *Zapatera...* colorista y decorativa de 1961 con Cristina Lagorio.

Murió el 7 de diciembre de 2017, en Nueva York, solitario y hosco solo por fuera. Aquí están, Morín, los restos de esa indagación, juntados con respeto, con el placer de visitar su obra. Al revisar la correspondencia de Miriam Acevedo, encontré frases sueltas, tiernas y afectivas. “No me interesa hablar de

mí, nunca me ha interesado perdurar, ni tan siquiera mirarme al espejo... ha sido más agradable reírme de mí mismo y reírme (claro está) de los demás.” En otro momento escribe: “he disfrutado tanto dirigiendo como observando ese diario espectáculo que los seres humanos me muestran...” o “no me sentí despojado ni amargado aunque desapareciera mi teatro... y el cine de mi hermano”. Le cuenta incidentes de su vida que ella ha olvidado, con prisa, pendiente de las parcas, que cortarían “de un tijeretazo” la que llama su “divertida y burlona vida”.⁶

⁶ Agradezco a Diana Caso García y Xerxes Carruana el acceso a esas estupendas cartas, testimonio de la amistad entre ambos. Archivo de Myriam Acevedo.

New York, Dec.

Swet Rosa Elena [sic]

Aquí va la completa colección de *Prometeo* que se obtuvo por más de 200 dólares en la Biblioteca. Que la conserves tú que eres la más y única prometeica de mis Prometeo de antaño. Abrazos a Felipe. Felicidades. No te olvida y agradece,

Fmorín

Perdón por mi letra

Estimada Rosa Iliana [sic]. 4-5-10

Ahí va eso. No empieza en 1940 porque en esos años no tenía un momento libre: clases finales de Bachillerato, trabajo de oficina de 8 a 11 y media y de 1 a 5 de la tarde y de 6 a 8, más clases de Artes Dramáticas y además de 11 1/1 a 1/2 iba a la playa de lunes a sábado. Por eso comencé el 6 de enero de 1944, apertura de la representación de el Festival de los Villancicos que dirigió admirablemente el Dr. Rubia Barcia. En ese espectáculo fui un pastor adorando a la Virgen.

Saludos a Felipe.

No hay mucho material de 1944 a 1948. Perdona la letra, jamás escribo ya.

Te pido perdón por lo repetitivo del asunto.

¡Dios te coja confesada! Afectos para....

En 1968 no hubo nada pues estaba de vacaciones campestres en Esmeralda, Camagüey, con cañas que cortar y frijolitos que sembrar en una latica.⁷

⁷ Estuvo seis meses en la agricultura en Camagüey antes de salir de Cuba. Nunca regresó.

Dos cartas de Roberto Fandiño

El libro de memorias de Morín no existiría sin dos amigos: el actor Gelasio Fernández y el director de cine Roberto Fandiño. Fernández fotocopia los capítulos terminados y escritos a mano y los echa al correo, destinados a Miami o a Madrid, donde Fandiño los mecanografía y edita. Escenógrafo, profesor, director teatral y también editor de cine, Fandiño aplicó ese saber al mundo de Morín que conoció muy bien – asistente, director y profesor de la Academia Municipal de Arte Dramático– y le insiste en no repetir datos u opiniones críticas, sino contar lo que nadie más podía hacer por él. Morín se auxilia de los periódicos y en una carta a Miriam Acevedo, le comenta que está “engordando” el libro con la consulta en las bibliotecas, en especial New York Public Library. He revisado esas anotaciones: apuntó año por año y mes por mes los estrenos desde 1944. Tuvo una constancia increíble. No se sirve de la prensa porque careciera de algo propio que narrar sino por otorgarle un espesor y un tono al libro, un poco impostados cuando se le conoce, pero en mi opinión, porque no quería hablar solo de él. Un cotejo pormenorizado de sus manuscritos con la versión final despejaría mi duda sobre si las profusas anécdotas o intriguillas de la farándula son enteramente suyas o peticiones del editor que deseaba “aligerar” el texto. Me consta que hay afirmaciones de las que Morín se arrepintió.

Extraño en su libro la lengua suelta y la irreverencia de la entrevista de Yara y Matías Montes

Huidobro sobre el estreno de *Electra Garrigó* (1976)⁸, cuya versión original integra este volumen. Morín tiene cincuenta y ocho años y es capaz de juzgar con lucidez y distancia aquel estreno. Treinta años después, al escribir sus memorias, no estaba seguro de algunos datos (hay muchos papelitos con apuntes de fechas) o deseaba, de cierta manera, autorizarlo con otras opiniones. A mi juicio –conuerdo con el reclamo de Fandiño– lo ideal hubiese sido conocer ideas, anécdotas acerca de actores, autores, directores y técnicos, sobre su familia, afectos o intereses, sus años de formación y sus conceptos sobre el teatro. Pero la a veces excesiva información del libro encubre un no revelarse, un esconderse, para resaltar también los méritos ajenos. Tan es así que cuando Miriam Acevedo le envía fragmentos de las memorias que escribía, inéditas, le aconseja «no ser tan explícita» y la desanima a contar sobre su familia. En esa correspondencia íntima y no pensada para un lector, le confiesa en 1981: “no me preocupo de nada ni ambiciono nada. Se murió mi sobrino Jorgito de 37 años”. O sobre Myriam: “te recordamos como algo intangible traspasado por Thalía, Ibsen, Cocteau, Kaiser... Bruckner, Gorki y Genet, pero invicta y aristofénica...”.

Cuando terminé la primera versión de *El teatro perdido de los cincuenta...* me dijo. “¿Y a quién crees que le interese esto?” A lo mejor pensó que me iba a desembullar, pero persistí y le gustó mi respuesta y continuamos. Pero no logré que me hablara de su

⁸ Montes Huidobro, Matías y Montes, Yara. “Para la historia escénica de *Electra Garrigó*: un conversatorio dramático escenificado”. *Anales Literarios* 1 (1995): 140-145.

intimidad. Lo más que llegué a saber, es que en el receso del almuerzo de su trabajo en los ferrocarriles, encontraba tiempo para darse un chapuzón en la playa de Marianao. “Sí, hija, sí, las guaguas no iban llenas”. Que no iba todas las noches al teatro una vez que la obra estaba en cartel, lo que contradice mi imagen del director que ejerce el control total sobre la puesta.

Hasta 1956 Morín realizó un trabajo de ocho horas en una oficina (taquígrafo-mecanógrafo) de los Ferrocarriles, como casi todos los teatristas en la época. Según Parajón, Paquito le gastó a la empresa cientos de pesos en cuentas telefónicas. Allí mecanografió los primeros cuentos de Cabrera Infante cuando Guillermito –para sus allegados– no tenía máquina de escribir. Le gusta contar que cuando teatralizó fragmentos de *Tres tristes tigres* en Miami y Cabrera le habló de los derechos de autor, él le recordó los que le debía por pasarle a máquina sus cuentos. No se ofendió cuando le hablé de Francois Morín, su firma de los primeros años, así lo llama Custodio en una crítica de *Arsénico para los viejos*, dirigido por Lorna de Sosa.

Me ha hablado con afecto de muchos y no sólo de su “alma gemela” Teresa María Rojas. Sin orden de aparición, de Assenneh Rodríguez, Elvira Cervera, Ernestina Linares, Roberto Blanco, Eduardo Moure y Pedro Álvarez. No parece haberle importado que Ernestina “se fuera con Vicentico”, integró con Vicente Revuelta Teatro Estudio en 1958. Para él siempre fue “la recordada”. Contradictorio, escribe con dureza de Miriam Acevedo en sus memorias pero en sus cartas la llama su querida Ache, como Ernestina, la felicita por sus triunfos europeos y le cuenta chismes, rumores y noticias de La Habana con un afecto repartido en treinta y una cartas en treinta y siete años (1972-2009).

Si somos estrictos con las estadísticas, la Acevedo es la actriz más constante en las puestas en escena de Morín con nueve, seguida por María Suárez y Ernestina Linares. Siguen cartas y crónicas de colaboradores cercanos. Las encontré en su papelería. Ellos lo conocieron antes y mejor que yo.

Miami, diciembre 15, 1994

Querido Morín:

tu narración es encantadora. Tienes en las manos un *bestseller*. Pero tú sabes que el arte es trabajo y más trabajo. Para montar una obra ensayas decenas de veces y cuando todo está armado empieza la labor más minuciosa de ajustar y pulir. El trabajo literario no es menos. Por favor, asume de ese modo estas memorias y te lo agradecerán miles de jóvenes aficionados al teatro, historiadores, viejos teatristas que se verán retratados, *dilettantes* y simples amantes del arte.

Me he tomado la libertad de leerle algunas páginas a distintas personas y todas se fascinan. Te aseguro que tienen mucho más interés de lo que tú te imaginas. Piensa que deberás dedicarle algunos meses de trabajo pero que te compensará ampliamente.

Bueno, como me dijiste que retocara lo que yo creyera, me he tomado libertades y atrevimientos. De todos modos tu trabajo es modificar y cambiar todo lo que te parezca que puede mejorarse.

He tratado de hacer la narración fluida y hasta he metido alguna frase que me parecía necesaria para redondear alguna idea.

También he podado ramas secas que le quitaban al árbol su aspecto lozano. Recuerda que he sido montador de películas muchos años y que he trabajado en dos ocasiones para revistas puliendo el material literario. Tengo vicios profesionales. El montador monta la escena según su parecer. Después viene el director y conserva lo que le parece y lo que no lo cambia. Verás que te he dividido el material en pequeños capítulos y a cada uno le he dado un nombre.

Es una sugerencia. Si no te gusta lo suprimimos y todo va de corrido. Si lo que no te gustan son los títulos se los cambiamos. También te sugiero un título para el relato completo, sólo pretendo estimularte para que sé te ocurran otras ideas.

Y aquí van preguntas y sugerencias de cosas que he echado en falta:

1. ¿Quién es el autor de Ixquic “la tragedia andina”?

2. ¿Cual fue la otra obra –además de *Fuenteovejuna*– que dirigió Baralt en la Plaza de la catedral?

3. ¿Quién es el director de *El difunto Matías Pascal*? Si estuviera en casa en Madrid te lo decía en el acto, pero aquí apenas tengo libros.

4. ¿Tuviste alguna participación en la primera representación, aparte de ser un crítico inesperado dos días después?

5. En tu crítica a Teté Casuso le dices que es superficial y a Marisabel que no tuvo profundidad. ¿No es lo mismo? Deberías retrabajar esos párrafos y enriquecer tus valoraciones.

6. Nunca te refieres al estilo de actuación que estos viejos maestros preconizaban. ¿Eran naturalistas, chejovianos, realistas, stanislavskianos, expresionistas, declamadores...?

7. ¿Qué es eso de las Becas de Violeta Casal y Roberto Cardona? ¿Cuánto duraban los cursillos, por qué no son cursos?

9. ¿Ese Ángel de quién hablas, qué apellido tiene? ¿Será Espasande?

10. ¿Por qué, como hiciste con Adolfo, no escribes una semblanza de Marisabel y los demás personajes importantes de tu historia para ir las colocando aquí y

allá estratégicamente? Constantemente se me ocurren sugerencias que hacer, pero las resumo en ésta: trabaja, enriquece tu historia, intercálale todo lo que se te ocurra, añádele anécdotas e historias graciosas, que seguramente hay muchas, que además te sirvan para caracterizar situaciones y personajes.

Aquí yo tengo los disquetes. Meter cosas nuevas, cambiarlas de un sitio para otro, hacer todo lo que se te ocurra es facilísimo. Por eso no te inhibas, para eso se inventaron las computadoras. En cuanto termine con las páginas que aún me faltan, te las mando.

Mi ojo mejora poco a poco, por lo demás estoy bien. Cariños de

Roberto Fandiño

Nota manuscrita: Ah, olvidé una pregunta importante. ¿Quién financiaba la escuela? ¿De dónde salía el dinero para cubrir todos sus gastos y pagar profesores? Creo que es importante decirlo.

3 de mayo de 1995

Querido Morín:

Madrid está igualito y NO le ha asentado a mi ojo que iba tan bien. Resulta que desde que vine veo peor y no sé si atribuírselo al clima o a los ajeteos del viaje, pero no me preocupo porque pienso que seguirá su proceso de recuperación apenas regrese a Miami o se adapte al acento español.

Ya te he copiado todo lo que tenía. Gelasio me dijo que tú querías saber si me mandabas nuevos materiales o no. Calcula que la correspondencia tarda unos ocho días y que yo tomaré el avión de regreso el día 4 de junio. Ese día después de las cinco de la tarde estaré en mi apartamento de Pennsylvania Ave. Si tú crees que el tiempo es suficiente para que me llegue aquí antes de partir, mándamelo, si no, dirígelo a Miami para encontrármelo en cuanto llegue.

No pienso imprimirte lo último que he hecho hasta que regrese. La razón es que aquí el papel tiene un formato y una calidad distinta y no se me ocurrió traer de allá. De todos modos te comentaré algunas cosas para tener también tu respuesta para cuando te imprima los nuevos capítulos.

Reboiro me contó el incidente de Gina Cabrera de otra manera. Dice que ella había ido a ver un espectáculo en el Martí donde presentaban muchos artistas y *sketches* con Pototo y Filomeno. Uno de los platos fuertes de la función era la actuación de Tongolele. Cuando terminó la función, Gina y Garriga, que la acompañaba, fueron a los camerinos a saludar a los artistas. Allí, refiriéndose a la exótica y sensual bailarina, Gina comentó un poco asombrada: “¡Uy, cómo mueve el pubis esa señora!” Y que fue Mimí Cal,

—no, Alicia Rico, que era popular, pero no grosera— la que le dijo: “¡Qué pubis ni pubis, eso se llama papaya!” Quien se lo contó a Reboiro fue Juanita Marcos, que dijo haber estado presente. Juanita tuvo la impresión de que Mimí se había sentido ofendida porque ésta, tal vez con menos gracia, había bailado de una manera similar en sus inicios artísticos en el Teatro Shangháí.

He conversado con Parajón que me pidió tu número de teléfono y luego me dijo que te había llamado. Aproveché para preguntarle algunas cosas que pudieran servirte para las memorias. Me dijo que la primera obra que él dirigió no fue para el Patronato, sino para ¡la ADAD!, y que había sido *Ensayando* de Jorge Antonio González, cuya dirección tú le atribuyes a Modesto en el capítulo 20. Luego dice que hizo “(La) esquina peligrosa” para Prometeo y que después fue que, por esfuerzos de Roberto Peláez, consiguió dirigir para el Patronato, y que allí montó *La luz que agoniza*, con una escenografía mía. Fue un tiempo después que hizo *Teatro* a la que tú te refieres en el capítulo 13. Si todo esto es como dice Mario, hay un problema cronológico, pues *Ensayando* fue en el 49 y *Teatro* tiene que haber sido en el 53 o el 54, y no debía estar en el capítulo 13. Yo me hice un gran lío para organizar el material tuyo correspondiente a ese capítulo, seguramente porque es el 13, número fatal según los americanos. Pero todo eso tiene fácil arreglo. Sólo tienes que decirme que Mario tiene razón y será suficiente con cambiar algunos párrafos de sitio.

Mario me ha hablado de un tal Pedro Boquet Requesens, que fue director y maestro de actuación, y de un actor y recitador llamado Luis Rodríguez Molina que lo dirigió —a Mario— cuando tenía trece años en una obra titulada *Los caballitos de madera*, que se puso en la

Casa Cultural de Católicas. ¿Conociste a Boquet o a Rodríguez Molina?

Espero que te hayas leído cuidadosamente la nueva versión y los nuevos capítulos y me señales errores o cosas que quieras cambiar (o añadir).

Verás que te suprimo muchas cosas. Realmente creo que no debes incluir espectáculos que no sean de teatro. Ya señalar éstos resulta a veces bastante monótono. Y aun éstos, si no hay algo interesante que decir sobre ellos, también es mejor suprimirlos y dejarlos para la relación. Te repito que lo valioso de tus memorias es lo que los Rine Leal no van a encontrar en esos mismos periódicos que tú consultas. Lo que más importan son tus recuerdos e impresiones de hechos y gentes. Tus anécdotas hacen encantadora la narración y recrean mejor que títulos y nombres el ambiente de aquellos años.

No abuses de los comentarios críticos de los Ichaso y las Regina de Marcos, ni te sientas obligado a ser un crítico tú mismo. Tú has sido un notable director de teatro y todas tus experiencias y recuerdos en este sentido son lo más interesante. La narración de cómo elegiste e hiciste el reparto de *Las criadas* ha quedado fenomenal. Yo le añadí todo lo que en una carta me contaste de tu amistad con Ernestina Linares.

Parajón me ha dicho que tus padres y tu hermano eran seres extraordinarios. Si ves una ocasión cuéntanos de ellos. Son parte de tu historia. La pasión de tu hermano por tener un cine, que me contó Mario, ya es por sí misma una bonita novela. No quiere decir que la escribamos dentro de estas memorias, pero referirnos a lo esencial de ella en el marco de tu vida enriquece el entorno.

Por favor, usa los periódicos sólo como acicate de tu memoria, no para reproducir informes que sólo son letra muerta. Hasta ahora tu narración ha estado llena de personajes que tú hacías vivir con tus recuerdos. Mantener ese tono en estos últimos capítulos me ha costado mucho trabajo. No te dejes deslumbrar por los periódicos.

Mi abrazo fraternal,

Roberto Fandiño

Dos crónicas de Mario Parajón

Mario Parajón publicó tres libros de ensayo teatral en los cincuenta: *El teatro de O'Neill*, Orígenes, 1952; *Técnica teatral de Ibsen*, 1953 y *Magia y realidad del teatro*, Orígenes, 1954. Una rareza. Si titánico fue hacer teatro, pareciera imposible que alguien se dedicara a pensarlo. El último, de escasas cuarenta y una páginas, se lee de un tirón por la elegancia de su prosa y sus muchas preguntas sobre la naturaleza del teatro como “registro de lo extraordinario, lance extraño y único, hazaña.” Identifica el instinto teatral en el quijotismo, el enamoramiento de la monja portuguesa Mariana Alcoforado, los consejos teatrales de Chevalier de la Merlé para dirigir la comedia de los salones del XVIII, o el suicidio ante el espejo de Mariano José de Larra.

Sin dudas, avanza desde los derroteros establecidos sobre la acción dramática y otras categorías tradicionales para juzgar el drama al concepto de la escena como lugar de metamorfosis y transfiguración ya que “interpretar el papel es vestir el hábito” como en el Siglo de Oro fue “encarnación del silencio místico del hombre que dialoga con Dios”. Su libro engarza con los textos teatrales publicados por *Orígenes*, con escasa o nula influencia en el teatro escenificado.

Décadas después, desde el Chinchón de Madrid, rememora sus recuerdos del teatro para su columna en el *Diario las Américas*. Empieza en Teatro Universitario según su propia confesión, se vincula a Morín (dirige *La esquina peligrosa*, de Priestley y *Ensayando*, de Jorge Antonio González) y muchas otras para el Patronato del Teatro para el que traduce y escribe notas al programa. Co-dirige la revista *Prometeo* en su segunda y

corta época. Consulté alrededor de veinte de esos textos en los recortes de la papelería de Morín, casi todos sin fecha. No todas están dedicadas al teatro (hay sobre escritores, pensadores y vida social) pero las que más me interesaron fueron las tituladas “La Habana eterna de ayer”, evocación de actores y directores, entre estos Luis A. Baralt, Ana Saínez, Marisabel Sáenz, Reinaldo Zúñiga, Roberto Peláez y Rosa Felipe, ya que “a medida que más y mejor le doy repaso a mi vida, más feliz me siento de haber conocido a los que conocí. [...] Dios nos pone en el camino a éste, al otro, a ése que nos cae muy bien y ese otro que nos irrita. Sólo vivimos una vez y sólo una vez hacemos nuestra vida. Es importante que conozcamos a fondo a esos con los cuales nos ha tocado ir en la misma embarcación, realizar nuestras empresas, detenernos a descansar, llorar nuestras lágrimas y reír las carcajadas.” Estas dos notas se escriben a cuatro años de distancia una de otra: antes y después de leer el libro de Morín.

Memorables memorias del monstruo Morín⁹

¿Alguien se ha puesto a pensar lo que serán las *Memorias* de don Francisco Morín, legendario director teatral cubano, que hoy vive en New York y dedica su tiempo a la gestación de este libro? Morín no ha hecho en su vida otra cosa que enrolarse en la carrera del teatro desde que lo dieron de alta como adolescente hasta que amaneció hoy. No ha tenido tiempo ni para comprar un billete de lotería ni para entretenerse una tarde con la novia. El día se le ha ido en preparar el ensayo y la noche en realizar el ensayo preparado por el día. Casto como José, pobre como Francisco, libre de ambiciones como un asceta, su manera de asumir el sacerdocio teatral algo tenía de divinamente monstruoso. Morín no usaba las máscaras para ocultarse y sólo escondía la cifra de su edad, pero era muy difícil de saber si prefería el calor al frío o los viajes trasatlánticos o los aéreos porque antes de que nos diéramos cuenta no bien nos encontrábamos ya estábamos hablando de teatro. Eso sí, de vez en cuando, en medio de la conversación, imitaba a alguien.

Todo noble tesón al cabo alcanza fijar las justas leyes del destino. Habló así el poeta, el Señor sea loado. Morín hizo suyo el tesón, y el reconocimiento le ha sido otorgado. Solitario y dichoso, enemigo del tiempo cuyo paso Jorge Manrique se empeña en señalarle,

⁹ *Diario Las Américas*. 6 de agosto de 1995. p. 10 A.

comiendo su pescado y sus frutas vegetales, Morín cierra los ojos y ve pasar los años cuarenta y cincuenta.

Para él no fueron los años de Grau ni los de Prío ni los de Batista. Para él fueron los de la Academia de Arte Dramático, los de su estreno de *El candelero* de Musset y los de su intervención a título de carnicero en *Un día de octubre* de Kaiser. En esos años Morín fundó y pagó y dirigió la revista *Prometeo*; y después creó el grupo del mismo nombre; y formó actores y actrices que provenían de la nada cuidando —a veces muy exageradamente— que nadie los elogiara para que no fuesen a crecerse en vanidad. Y entre todos hubo una predilecta, Ernestina Linares, cuyo recuerdo le arranca un bonito párrafo de su libro.

Por esas páginas que Morín escribe pasa el escenario de la escuela Valdés Rodríguez donde un sábado al mes ADAD presenta una obra. Se asoma el rostro de Marisabel Sáenz que igual interpreta una comedia que un drama, pero nunca un papel de señora entrada en años. Y se ve la humanidad majestuosa y dolida de Modesto Centeno y las fajas empuñadas y el desparpajo comunicativo de Reinaldo de Zúñiga.

Fueron años de tremendo entusiasmo teatral por parte de quienes ensayaban muchos días para representar pocas noches. Años locos, divertidos, ingenuos, con sus incursiones a lo más desconocido del corazón de La Habana, bares y restaurantes tan pintorescos como el de la plaza del Cristo (La Maravilla) donde servían un filete genial con una salsa espesa y negra por encima; o el chino de la calle Zanja (Pacífico), que estaba en un quinto piso y cada vez que el ascensor se detenía en los cuatro primeros se oía el escándalo formidable de los chinos que hacían música. El restorán funcionaba en una terraza cubierta y su

gracia consistía en que no venían los precios en el menú. A la hora de pedir la cuenta era la sorpresa: lo mismo podía salir baratísimo que tremendamente caro. La tradición mandaba que se empezara por las maripositas.

Morín participaba de la fiesta pero sabía calzarse las botas a tiempo. Zúñiga me dijo un día que Morín era un sabio del Oriente y yo le contesté que era el dueño del secreto del camello, el camafeo al punto de entrar en un paisaje de colinas y el adelantado de la eternidad.

Nacido en la calle Misión y decidido él a cumplir una en la vida, la cercanía de la terminal de trenes y de una ceiba misteriosa frente a ella, lo envolvió desde temprana edad en un halo de límpida locura.

Dulce, muy callada, aquiescente y tolerante lo fue su madre, a la que llamábamos Nine. Del rostro del padre no me olvidaré nunca: no se reía y desde fecha remota se hundió en su silencio como hicieron muchos padres de familia en vista del exceso edipiano que se registró en la vida cubana por entonces. Tuvo un hermano fanático del cine como Paco del teatro: los dos dedicados a mirar, a mirar y a mirar convencidos de que el mundo es un espectáculo o es la nada disfrazada de espectáculo. Este último Morín fue padre de un niño misterioso y conmovedor que nunca hizo un verso y fue el poeta de la familia. Murió muy joven.

En las *Memorias...* de Morín serán convocados docenas de fantasmas habaneros.

Volverán a la actualidad para instalarse en ella para siempre gracias a este hombre de ojos húmedos que no fue católico, ni protestante, ni espiritista, ni escritor, ni político, nada más que buen amigo y buen director teatral. Nada más y nada menos.

Las memorias del ilustre Morín ¹⁰

Al fin, gracias a que me lo envía la doctora Mercedes Muriendes San Pedro, mi amiga de cuando en Cuba servían helados Johnson y había periódicos de la mañana, el mediodía y el crepúsculo, me llega el libro del ilustre Morín: *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano*. Lo edita Salvat, suma trescientas setenta y ocho páginas y cuenta la experiencia de un hombre que se matriculó en la academia de Arte Dramático de la Escuela Libre de la Habana y que fue director de escena algún tiempo después; trabajó de manera incesante en los años que siguieron; fundó un grupo teatral llamado Prometeo, también una revista con el mismo nombre; y enseñó como profesor en el centro donde había sido alumno. Gracias a Morín, sobre todo en la década del cincuenta, asistimos al estreno de muchas obras de categoría; y no somos pocos los que recordamos *El candelero*, de Musset, *Un día de octubre*, de Kaiser, *Las criadas*, de Genet por la que tuvo predilección; *Despertar de primavera*, de Wedekind y *Calígula*, de Camus. Imposible escribir la historia del teatro cubano en ese periodo sin que figure él ocupando un espacio generoso y sin que deje de consultarse este libro que se lee agradablemente y que está escrito con buen humor y fluidez. En España se emplea una expresión fina para caracterizar los libros así. Se dice que “se dejan leer muy bien”. Los que pasamos aquellos años hundidos en la vida teatral, en el patio de las lunetas la mitad de las

¹⁰ *Diario Las Américas*. 28 de abril de 1999. p. 11 A.

veces y en el escenario la otra mitad, no necesitamos recordar muchos detalles, y también otros rasgos que no son detalles y sin los cuales no se revive la sucesión de los estrenos y la locura feliz de aquel tiempo. Porque eso es lo primero que sería menester decir: fue una época de escasa compensación en lo referente a la gloria, prácticamente nula en ganancia económica y de un entusiasmo y una felicidad, que quien pasó por ella, tiene motivos para dar gracias a los cielos el resto de su existencia. Este libro de Morín tiene que leerlo uno sin permitirse ni una salida imaginaria de ese mundo de chiflados que ensayan treinta días, estrenan una sola noche, ponen dinero de su bolsillo para pagar el decorado, como el propio Morín hizo tantas veces sin ser precisamente un capitalista; y a la mañana siguiente se llaman por teléfono, comentan si Fulano dio o no dio el tipo y hablan de una nueva obra cuyo texto acaba de llegar de París.

Junto a Modesto Centeno y Reinaldo de Zúñiga, Morín fue uno de los miembros del quinteto del grupo ADAD, que además contaba con Julio Martínez Aparicio y con Marisabel Sáenz. Funcionaba en la escuela Valdés Rodríguez, muy cerca del mar, en la calle 6 del Vedado. No se me olvida cómo llegábamos los peatones a aquel paraíso. Las representaciones tenían lugar un sábado al mes. Yo recuerdo que cambiaba de autobús en 12 y 23, tomaba el 26 o el 27, que no solían ir muy llenos y descendían por 12 hasta Línea. Me bajaba en 6 y por la acera de la izquierda siempre encontraba algún pretexto para sentarme en un café que no se parecía a ningún otro de los existentes en La Habana, protegido por un follaje bien tupido que le servía de techo y que casi se tocaba de alzarse la mano.

Aquel ambiente parecía favorable a la intimidad, a cierto género de confidencias y conspiración.

Seguía por la calle 6 asistiendo a una de las grandes transformaciones que sufría un barrio como el Vedado, tan propenso a las metamorfosis, y por fin llegaba a la escuela Valdés Rodríguez, en cuyo salón de actos tenía lugar el espectáculo. Y ahora es cuando yo quisiera decir en pocas palabras lo que significaba el ADAD: ante todo, el sabor de lo moderno en el teatro. Las obras que allí se representaban venían a satisfacer un apetito que sentíamos, pero cuyo reconocimiento sólo se producía cuando Morín, Centeno y Zúñiga nos la presentaban. Era el apetito del teatro ajeno a la declamación, del movimiento escénico realizado con elegancia, del interés por el personaje y por el problema que se planteaba, así como del buen decorado y el vestuario bonito. Para mí constituía un placer inmenso aguardar a que se levantara el telón. Esos minutos que preceden al momento del comienzo, creo yo que son los que mejor paladea un buen espectador. Sentía la felicidad inmensa del hombre que va a ser feliz y después gozaba con el espectáculo todo el tiempo lleno de asombro, yendo de sorpresa en sorpresa y sin sentir ni remotamente el paso del tiempo.

Creo que esto que he intentado expresar es lo que debía verse bajo esas casi cuatrocientas páginas escritas por Morín. En un libro hay espacio abundante dedicado a la reseña enumerativa, cuyo carácter mecánico no escapa a la monotonía, pero que es útil como información; hay olvidos inevitables, algún detalle prescindible y otros mini lunares de poca importancia, pero lo esencial es cómo a lo largo de su extensión irrumpe la pintura de este ambiente que he tratado de plasmar concentrándolo en la emoción del

espectador muy joven que asistía a las funciones del ADAD temblando de felicidad ante un mundo que se le abría.

Una reflexión de Roberto Blanco

Entre los grandes directores cubanos del siglo XX hay dos formados en la escuela de Morín. Berta Martínez, que lo desobedeció e hizo su propia creación de *El difunto señor Pic* y nunca lo ha admitido y Roberto Blanco, que lo reconoció ante todo el mundo. Cuando *Lunes de Revolución* lo invita a hablar de Stanislavski, cuenta que fue en el teatro de Morín donde encontró el sentido de legitimidad como actor. En *Prometeo* protagoniza con Teresa María Rojas *El mal corre* de Audiberti después que Morín lo ve, durante el montaje de *Sangre verde*, y su físico le parece apropiado para el personaje del Rey Atontado. Era, según cuenta, un actor de Luis A. Baralt. Después trabaja en *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Lorca con María Teresa Vales y traduce, sin acreditar por cuestiones legales, *Rencor al pasado* de John Osborne, su gran noche. Rine Leal escribe que estuvo “natural, nada afectado, con gran dominio y en plena posesión de su papel”. Egisto en la nueva puesta de *Electra* Garrigó, interpreta *Carina*, de Crommelynck, *Beatriz Cenci* de Alberto Moravia y *La reina y los insurgentes*, de Ugo Betti.

Al reflexionar sobre las memorias de Morín, es ya el reconocido director de Teatro Estudio, Ocuje e Irrumpe, cuyos montajes viajaron a festivales internacionales y fueron premiados en La Habana y vistos por miles de espectadores. Conocedor y estudioso, adicto al énfasis y el gran espectáculo, la poesía le sirve para hablar de su maestro y del libro que se esfumó entre sus manos... porque me han contado que los pocos ejemplares que alguien llevó a La Habana pasaban de mano en mano como pan caliente.

Por amor al arte, el libro de Morín¹¹

Efectivamente, *Por amor al arte* se llama el libro que tenía entre mis manos. A su autor, Francisco Morín, lo considero mi primer formador en este riesgoso afán de hacer teatro que todavía tenemos algunos nativos, como yo, y como testimoniaba –por amor al arte– el referido libro. No salgo de mi asombro, porque aunque le parezca increíble, el libro huyó, se esfumó, desapareció, como otro Viejo Pánico “se fantasmó”. No me pongo estupendo, le digo la verdad. Es más, eso de parecer otro, de enmascararse, el lirismo inicial, esperanzado y conmovedor, el reconocimiento “prometeico” y la soledad achicharrante y conclusiva, engañaban a cualquiera. El libro, al mismo tiempo, desde la primera página, se contorsionaba, torcía sus hojas como cucuruchos maniseros, o tal vez velamen reconocible, doblándose en formas, por olvidadas, novedosas. Llegó a parecerme un barco de papel, y de súbito, se perdió en el horizonte de resplandores por el Mar de las Antillas. La última vez que lo vi, fulgente con su carga de rostros, ilusiones –los 40, los 50, los 60...– cortaba el mar, campante, al murmullo de nombres, invenciones y anécdotas, algunas ciertas, otras no tanto, como corresponde, y una especie de aura entre adusta y ruborosa que, al parecer protegía los recuerdos y las láminas.

(Cesa la música). Sí, efectivamente, por amor al arte, mi querido y hosco maestro, logró levantar el acta insólita por única y pertinente, imagino al “monstruo”

¹¹ En *Tablas 2* (2001) p. 28.

masticando hielo o chupándole el veneno a las peligrosas naranjas de alguna carretilla callejera mientras fabulaba sus memorias. Tampoco Morín está; también se me perdió, se fue, como otro unicornio de los que pacen ignorados en la isla. Ya había alcanzado cinta y categoría de intocable...

¿Opinión? ¿Yo? No puedo tenerla. La opinión del que pierde algo y sufre, ¿no está en el sufrimiento mismo? Calcule usted: se trata del nacimiento del teatro moderno entre nosotros. (Se hace silencio, Un típico trío canta a *capella*).

Es un diferente, como yo,
no un semejante, cómo no,
detectable —el rumor Morín—
ante la manía de los atardeceres,
—el trueno Morín—
donde el espanto impera, cómo no,
—el trueno Morín.

Morín: el artífice

A continuación una cronología de Francisco Morín –un *work in progress*. No todos los datos están verificados como corresponde. Nunca encontré algunas fechas y por supuesto, hubiera querido hallar más críticas. Es una breve guía para “entrar” en Morín con los materiales que he podido consultar. Tampoco él tenía mucho más, sobre todo de la etapa de Cuba, que en esencia, es la más importante. Como se junta una vasija rota, la puesta en escena se reconstruye mediante fragmentos a veces incoherentes. Ninguna vida es una línea recta, tampoco la escena nos lleva de un punto a otro, sino es un viaje con tropiezos, curvas y retrocesos.

Después de la Academia de Arte Dramático de la Escuela Libre, Francisco Morín se une a los recién estrenados directores surgidos con ADAD (Academia de Arte Dramático) en 1945, mientras estudia, culmina su tesis universitaria sobre Oscar Wilde y trabaja como actor en los montajes de sus profesores y luego de sus compañeros Modesto Centeno, Julio Martínez Aparicio y Reinaldo de Zúñiga. Cuando este último se decide a dirigir, la opinión unánime y favorable sobre *La zapatera prodigiosa*, de Lorca, los anima a unirse. Centeno es la figura tutelar, actor en casi todos los montajes del periodo, escribe y dirige a partir de 1945 espectáculos ya considerados por la crítica, entre ellos, dos puestas de Tennessee Williams, entre estas la primera latinoamericana de *Un tranvía llamado Deseo*. “Descubrir” *El chino*, de Carlos Felipe con Martínez Aparicio bastaría para situarlo en un lugar preponderante pero ¿a quién interesó?

Cinco años más joven que Centeno, Morín realiza una corta estancia en los Estados Unidos, estudia en la Academia de Piscator en Nueva York con Reiken Ben Ari, afiliado a la escuela de Vagtangov, no por mucho tiempo, porque era cara, pero ve mucho teatro. No se interesa como Centeno y Cuqui Ponce de León por reproducir en La Habana montajes de Broadway sino que de una manera lenta y sin grandes estridencias, de tanteo en tanteo, explora buenos textos (Maughan, Andréiev, Moliere) y empieza a utilizar, probablemente sin mucha elaboración, recursos no siempre entendidos. Su preferencia por el «ballet» hace pensar a Regina que los de ADAD gustan de “jugar a los coreógrafos” como su uso de la música incidental molesta a Mirta Aguirre.

Morín me explicó que desde niño, cuando jugaba, movía y hacía bailar a los bolos, tanto que cuando Rubén Vigón lo invitó a Yale a ver una exposición de dibujos de notación coreográfica, se acordó que él lo hacía antes. No hay presunción en sus palabras. Nunca lo oí decir esto lo tomé de Jouvet o esto otro de Gastón Baty o de Stanislavski. Desde luego hablé con un hombre de casi ochenta años que me confesó cuánto lo impresionó *La escuela de las mujeres*, de Louis Jouvet en el Auditorium pero no hacía gala de erudición o de cuáles teorías integraron su universo y estaba tan atento al cine, la literatura como a los programas de televisión.

En 1947, antes de tener un grupo afín o una sala, se decide por fundar una revista teatral. No es el comienzo ortodoxo de un director escénico. *Prometeo* nace en octubre de ese año y en su primer número escribe sobre *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, de Santiago Pita (no reconocido todavía como su autor),

casi el apunte de una posible puesta en escena. Antes Paco Alfonso editó *Artes*, que vivió sólo tres ediciones. Esta se mantiene hasta 1953 y alcanza 28. La revista se nutre y lo nutre de estudios, conceptos, teoría y crítica de y sobre Stanislavski, Copeau, Meiningen, Reinhardt, Jovet... y muchos otros. ¿Puede anticiparse el *affaire* de *Electra Garrigó* en su puesta de *El candelero* o de *Ligados*? Es difícil precisarlo por la naturaleza de la crítica, y porque se conoce solo una mínima parte de su producción. En estas primeras puestas se celebra su «agudeza en la concepción del movimiento escénico» pero se le critica la selección de los actores. Y en *Ligados*, de O'Neill, su errada voluntad de mantener el clímax trágico de principio a fin.

Morín escoge *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera con cierta displicencia y casi sin tiempo de ensayos. Ya no se ampara en un texto clásico sino en el de un conocido poeta pero dramaturgo novato que transita sin suerte algunos concursos y regresa de Buenos Aires con la ambición de “salir a escena”. Fue un descubrimiento mutuo. La mejor reconstrucción de la puesta es una entrevista con Morín grabada en 1976 por Alberto Guigou en el Teatro El Portón de Nueva York. Nada de lo que ha dicho, ni siquiera lo que ha escrito es tan sincero y exhaustivo. Los vericuetos de ese montaje, el papel de Piñera en la polémica que origina y sobre todo el de la crítica es tan complejo que hay que estudiarlo más dentro del contexto. La austeridad lo preside —en el escenario no hay nada—, esencial para el director eliminar lo gratuito y accesorio, contar la fábula a partir de premisas materiales y no teóricas. No hablaba demasiado —me dijo— con los actores pero escoge a las dos actrices del momento con una trayectoria ascendente desde ADADEL (Marisabel Sáez y Violeta

Casal). La última luchó hasta el final con el monólogo del segundo acto, incapaz de declamarlo como a saber pedía Piñera. En cambio Marisabel se apropia al instante de Clitemnestra como si el autor lo hubiese escrito para ella.

Pero desde los ensayos se esboza la contradicción entre el dramaturgo que sueña con una representación «griega», acorde con el análisis de María Zambrano, y el director que concibe “la tragedia del choteo”. Morín confía en la cantadora de punto guajiro Radeúnda Lima para suplantar al coro y despliega con soltura elementos escénicos que antes ha empleado con timidez (coreografía, pantomima, juegos de luces, parodia) que hacen decir a Piñera muchos años después que la puesta fue “un sucesivo estallido de cohetes en el teatro”. La trama contada a través de “ripios” que narran hechos de sangre. La educación sentimental y la tiranía doméstica en la cuerda floja entre lo trágico y lo cómico.

Con las primeras críticas, se avecina la tempestad. Una respuesta airada del autor y una diatriba más violenta del crítico agredido y empieza la polémica teatral más importante del siglo XX. Por desgracia nunca se recogió y ni siquiera Morín en el 2007 recuerda sus pormenores. Cuando releyó la reseña de Francisco Ichaso, parecía que la leía por primera vez.¹²

Representada el 23 de octubre de 1948, es nuestra batalla de Hernani, “algo así como un escándalo, se afirma que se trata de un escupitajo al Olimpo” escribe

¹² Publicadas en *El teatro perdido... ¿Los críticos contra Electra Garrigó?*. Después he encontrado las críticas de Francisco Ichaso y José Manuel Valdés Rodríguez para un volumen en preparación.

Rine Leal. No posee la paternidad de la frase que ha calificado el montaje para siempre. Quizás es un «rumor-electra» que corre de boca en boca hasta llegar a Trocadero 162. José Lezama Lima cuenta a Rodríguez Feo que fue un “sabroso escandalito”. Repuesta el 7 de noviembre junto a otro monólogo para hacer tiempo de espera por Santelices, que tenía un compromiso en la radio, Morín publica en *Prometeo* “Nuestra posición” pero ya el 20, recuperado de la contienda que suponía su marginación y todavía inmerso en lo que se califica de “malestares”, dirige *La más fuerte*, de Strindberg, con Miriam Acevedo, María Suárez y Leonor Borrero para completar un programa de ADAD.

El segundo gran momento de Morín es *Laboremus*, de Bjornstjerne Bjørnson. Sin querer repite su tendencia a huir de lo establecido y solemne. En lugar de Moliere, Musset, en lugar de Ibsen, Bjørnson.

Francisco Morín fue por esta noche –su gran noche, sin duda alguna– algo más que un director. Fue un artífice teatral, que en renuncia de lo fácil, se entrega a la difícil colaboración con los valores internos del drama. La composición escénica, el gesto, el ademán, el ritmo, el movimiento se cuidaron hasta el virtuosismo. Hasta tal punto y medida, que es justo pensar jamás el teatro, entre nosotros, alcanzó un tan alto rango creador en trabazón armónica con las raíces literarias de la pieza [...] ¹³

¹³ Amado Blanco, Luis. *Laboremus*. Recorte en la papelería de Morín.

La elogiosa crítica lacera su amistad con Centeno y pone fin a su vínculo con ADAD. Morín quiere encontrar su camino propio. En busca de nuevos autores, lanza un concurso teatral en la revista y le estrena a un desconocido, Jorge del Busto, una farsita dramática imaginativa y delirante, *El Cristo* y animado por los jóvenes de la revista Nueva Generación y Nuestro Tiempo, se atreve con una temporada popular en el Parque Central, al aire libre, con entremeses, pasos y *El retablillo de Don Cristóbal*, de García Lorca, cuyos actores dicen a voz en cuello aquello de tus “dos pechitos como dos naranjitas” y el “culito como un quesito” y hace la obras de absolutos principiantes, Rine Leal y Silvano Suárez o de nuevos en la escena como Marcelo Pogolotti con *El descubrimiento*. Si ADAD no escenifica a su premiado autor, Morín estrena *Capricho en rojo* de Carlos Felipe aunque Carmen Montejo apenas se sabe la letra. Gaspar de Santelices rodeado de figuras fantasmagóricas en la conga final, recuerda qué hubiese sido *El chino* de Morín. También el segundo lugar del concurso: Virgilio Piñera. Reincide y no sólo dirige sino publica *Jesús*, que recibe una crítica implacable de Amado Blanco.

Francisco Morín, bien y mal, como en toda esta última temporada. Compuso con fácil eficacia de estampa religiosa –no de cuadro– y buscó ciertos escasos perfiles a la obra, pero sin molestarle o sin sentirse inspirado, por esta vez. Desorbitó el papel de la joven callejera hasta unos términos grotescos y desde luego, chabacanos. Estamos seguros de que Morín se entusiasma con lecturas que luego, al verlas de pie en la escena, llegan a repugnarle. Entonces, sin querer, por un movimiento de fuga,

se inhibe; o si le invitan demasiado, se ríe. Deliciosa risa si el teatro fuera un juego para el solo, pero peligrosísima para un destino común del tablado cubano.¹⁴

En 1951 estrena *Sobre las mismas rocas*, de Matías Montes Huidobro, premio del segundo concurso Prometeo, angustiada, compleja y muy elaborada pese a la juventud de su autor. Morín trabaja con tan escasos elementos y en condiciones de tal pobreza que maravilla imaginar sus logros con la luz, los oscuros y una linterna. Dirige dos obras con Patronato del Teatro y vive un *impasse* hasta encontrar un texto que exprese su concepción del teatro.

No pretendo insistir en todos los montajes de la cronología pero su periodo más creativo y valorado por la crítica comienza con *Orfeo* de Jean Cocteau (diciembre de 1950) y termina con la reposición de *Electra Garrigó* por el mes de teatro cubano, en febrero de 1958. Es un tiempo fuera del tiempo donde no importan las condiciones políticas favorables o adversas, los medios materiales, la publicidad y en cierta medida, tampoco el público. Morín llega a escenificar para un solo espectador y en una reunión convocada por Nuestro Tiempo, confiesa que prefiere a cualquier genio francés antes de hacer comedias superficiales. Está de moda un término: la “agradabilidad”.

Las criadas de Genet (1954) es una referencia obligada de muchos desde Ambrosio Fornet a José Triana, atraídos por la novedad de la puesta en escena –

¹⁴ Amado Blanco, Luis. “Jesús”. Retablo. *Información*. 15 de noviembre de 1950 p. 16, 17.

que aprovecha la modalidad del teatro arena– con tres excelentes actrices (Ernestina Linares, Miriam Acevedo y Dulce Velasco) de las que Morín obtiene lo más recordado de sus carreras. Graziella Pogolotti ha ofrecido una clave del por qué la permanencia de ese “violento juego de escarnio”.¹⁵

Calígula, de Camus, transcurre en un escenario “vacío de muebles pero lleno de luz y espacio vital”, según Rine Leal corto para las ambiciones de Morín. En lugar de un edificio de mármoles y espejos, acondiciona el local del Centro Republicano Español en Prado 262 –el público sentado en butacas de un desmantelado cine– y como es habitual, concibe con Andrés una caja negra de la que surgen unas manos cubiertas de guantes blancos, como candelabros, inspiradas en los brocados de Christián Berard, el diseñador admirado de Andrés. Si en *Carteles* el dibujante es colorista y «folklórico», en la escena y con Morín es sutil, exacto, eficaz. Una colaboración sostenida y mutua admiración. Mueve veinticuatro figurantes. Ensayan durante cinco meses. Harold Gramatges escribe la música que “simboliza un clima espiritual” escribe Walfredo Piñera. Dice Rine Leal que Adolfo de Luis estuvo magnífico pero escribe sobre «la voz apenas audible» de Adela Escartín con sus largas pausas. Pero pese a todo ratifica que es «el más hermoso empeño artístico que hemos visto en muchos años». En lo personal, termina con enemistades eternas.

Igual economía de medios y pareja “intensidad” logra en *Los endemoniados* de O’Neill. Vuelve a trabajar

¹⁵ Ichaso, Francisco. *Diario de la Marina*. 2 de febrero de 1954. p. 12, 14.

con Adela y Florencio Escudero, un montaje insólito «en medio de la apatía y la indiferencia general». Qué lejos del Escudero acartonado que llegué a ver actuar y murió en un trágico accidente. Juan Antonio Vizcaíno rescata la fotografía de uno de esos momentos de brillantez histriónica y las palabras de Daniel Jordán. “Sus gritos [los de Adela] fueron los de un animal monstruosamente herido, su pasión fue envolvente, posesiva, salvaje y su actuación general como una fuerza que polarizó toda la obra hacia ella y todo el público hacia la obra”.¹⁶ Sin embargo, Adela la termina abruptamente por enfermedad.

El difunto señor Pic, de Charles Peyret-Chappius, otro autor de posguerra del cual Theatralia estrenó *Frenesí* y a su vez Morín montó en 1951 para Patronato, explora el tema de la represión sexual como tiranía, en un ambiente exasperante, la sala de una casa de la provincias, tapizada de rojo con unas persianas cuyo abrir y cerrar comunica a los de dentro con el exterior, mientras en el piso de arriba yace el cadáver insepulto del señor Pic. Un acierto de Martínez-Morín pues cuando este viaja a Europa, deja a Berta Martínez a cargo del montaje. Cuando regresa no le gustó lo que vio, la actriz la convierte en un drama familiar. Rine Leal destacó a Ernestina Linares, cuyo personaje vivía en un «éxtasis frenético, llena de vida interior» y el de Berta, «acerada hasta el máximo», con «un abanico negro como complemento de su propia expresión». Entre ambas lograron el «más apetitoso, violento y descarnado juego escénico» que La Habana ha visto. Ichaso llama a Martínez “histrionisa cabal”, la conoció

¹⁶ Vizcaíno, Juan Antonio. Ob. cit. Tomo. I. p. 196.

en *Sangre verde*, antes participó del elenco de *Los fanáticos*, recién llegada de Nueva York. Sobresale la “sensualidad morosa y morbosa” de Linares y la capacidad de Manuel Pereiro de otorgar significación al pelele que las dos mujeres zarandean. La ARTYC los premia como mejores directores y a Martínez como mejor actriz.¹⁷ De su viaje a Europa trae *Rencor al pasado*, de John Osborne que Roberto Blanco traduce y protagoniza. Se reúnen dos sensibilidades afines y “monstruosas”.

Debajo de un dibujo de Andrés publicado al día siguiente del estreno de *El mal corre*, de Jacques Auduberti, se lee: “El gran dibujante Andrés nos ofrece una versión gráfica de la deliciosa farsa [...] triunfando de nuevo en París en estos momentos. Bajo la dirección de Francisco Morín, con decorados del propio Andrés, figuran en el reparto Teresa María Rojas, Helmo Hernández, Roberto Blanco, Manuel Pereiro y otros jóvenes actores. El grupo de artistas reunido en Prometeo merece la más cuidadosa atención y respaldo a su esfuerzo porque se trata de un verdadero culto al teatro con un repertorio excepcional y con un desinterés desde el punto de vista económico que constituye una hermosa oración cotidiana al arte”.¹⁸

Prometeo se reconoce como un lugar especial, ascético y místico, “el sagrado recinto de un templo” donde por obra de la excelencia del director y el conjunto, ocurre magia y conjuro, utilería que atraviesa

¹⁷ Ichaso, Francisco. Escenario y Pantalla. “El difunto señor Pic, un señalado acontecimiento de la sala Prometeo”. *Diario de la Marina*. 24 de agosto de 1957. A 12, A 14. Leal, Rine. En la Cronología.

¹⁸ *Diario de la Marina*. 26 de mayo de 1957. p. 3-C.

los espejos, efectos de la luz, movimiento de muchos personajes, en un ambiente de feroz pobreza y alta majestad. Rine Leal, en su crítica de *Beatriz Cenci*, recuerda: “Prometeo exhibe sus parches y sus remiendos con el mismo orgullo de quien dice frente a los palacios de la aristocracia. «Soy pobre pero honrado». Palabras como culto y desinterés se asocian siempre con Morín a quien se ha llamado «hacedor supremo», «demiurgo» o «apóstol» en dependencia del cronista de turno. Aunque inspira esa efusividad, después de conocerlo, huyo como de la pólvora de esas palabras grandilocuentes porque se concibió con humildad solo al servicio del teatro. Mario Parajón revela como nadie la personalidad de Francisco que vivió en y para la escena. Si no, no se explica que avanzada su carrera, cuando podía aspirar a mayores reconocimientos, regrese a crear a partir de cero con los jóvenes aspirantes a actores del teatro universitario en Santiago de Cuba. Viaja de la capital a Santiago más veces de las que hemos sido capaces de registrar, la energía de la ciudad y el talento de sus alumnos lo atraen y también la dificultad, las ganas de hacer con lo elemental como si reviviese la atmósfera de ADADEL en sus farsas, autos, entremeses y pasos. Cervantes, Casona o Lorca.

En 1958 resurge *Electra Garrigó*. Con Andrés, remozada la concepción y con nuevo elenco, vestuario y escenografía, la obra “entra por los ojos”. El telón vencido del Partenón se almacenó entre los trastos. Solo ellos dos confían en el éxito mientras Piñera se comparte entre los ensayos de la Garrigó y de otra obra suya, *La boda*, que dirige Adolfo de Luis en la sala Atelier. Hasta que se da por vencido. “Que Morín haga lo que quiera” dice Piñera en una de sus cartas. Y

Morín lo hizo. Con varias resurrecciones, *Electra Garrigó* es imbatible.

En 1959 no empieza por decreto una nueva etapa aunque se requiere para precisarlo de un estudio más extenso y profundo, pero esos primeros tiempos definen en buena medida el rumbo: tanteos, forcejeos y suplantación del modelo vigente desde los años cuarenta. En 1954 la puesta de *La ramera respetuosa* dirigida por Erick Santamaría, con Chela Castro como protagonista, demostró que el público acudía a las funciones continuadas y los estrenos de una sola noche quedan atrás. Surge la escena “comercial” y se inauguran las salitas. Pero por paradójico que parezca, el triunfo de enero de 1959, en lugar de eliminar, consolida este teatro, escribe Antón Arrufat. No es un accidente, es una realidad.¹⁹ Triunfa estrepitosamente la comedia musical *Mujeres*; celebra Arlequín cien representaciones de *Enredos de mujer*; *La oscuridad al final de la escalera* de Inge arrasa en Las Máscaras, mientras en la propia Prometeo, *Parada de ómnibus*, de William Inge, se abarrota y la “adaptación” de Enrique Núñez Rodríguez de *Aniversario de bodas*, de Chodorov y Fields, llena la salita casi siempre vacía de Prometeo. Al éxito sin precedentes de las adaptaciones y el interés demostrado del público por el teatro, se opone, el que no “interesa” al público, simbolizado por *Calígula*. Nada sobre el Morín de labor titánica y altruista, de intención espectacular definida, apreciada por Mario Rodríguez Alemán, sobre el que Rine Leal escribe en 1958: Prometeo es “el único intento en La Habana de realizar

¹⁹ Arrufat, Antón. “Teatro 1959”. *Lunes de Revolución* 43. (18 de enero de 1960) pp. 12-14.

un verdadero teatro de arte”. ¿Cómo es posible un cambio tan repentino si solo han transcurrido unos meses? Debió ser lapidario.

Los directores más capaces en 1959 son –escribe Arrufat– Adolfo de Luis, Vicente Revuelta y Andrés Castro, los restantes no son «exigentes» y la mayoría de los actores, incultos. No hay que esperar lejos para que empiecen las descalificaciones. Un poco antes, en abril de 1959, Leal, el joven autor de aquella obra lorquiana que finalmente sepultó, convencido propagandista del teatro épico, lo cree aplicable a las condiciones cubanas porque el público “siempre ha preferido la frivolidad y el facilismo”. El texto, no incluido en *En primera persona...*(1967), propone integrar el legado de Teatro Popular (1943) y las misiones culturales del Ministerio de Educación (1950), rechaza las piezas de “entretenimiento” y aconseja montar “a propósitos” con los temas de la reforma agraria, la alfabetización y los planes de desarrollo social, así como usar vistas fijas, filmes y altoparlantes para hacer “más fácil la comunicación del mensaje político” ya que los escritores noveles serían “reporteros de la realidad diaria.”²⁰ *Lunes va al teatro* tampoco le hace justicia. El pasado es Schajowicz y Marisabel Sáenz. Morín tiene cuarenta y un años y es presente. Cuando se enumeran los grandes momentos del teatro cubano, no se menciona a ningún director.

Es comprensible que muchos sintieran amenazadas las bases mismas de su quehacer, el

²⁰ Leal, Rine R.[Rolando]. “Bases de un teatro revolucionario”. *Lunes de Revolución* 3 (6 de abril de 1959). pp. 13-14.

sacrificio de tantos años “por amor al arte”. Así todo entre 1959 y 1964 dirige mucho, algunas puestas parecen compromisos, otras son festinadas o encargos sin relación con su estética, pero lo fundamental es la puesta en escena de los nuevos autores, José Triana, Fermín Borges y Antón Arrufat. De *El vivo al pollo* sólo existía el primer acto, se termina durante los ensayos o se escribe en ese proceso como *La casa ardiendo* de Triana fue improvisada. Entendió *Medea en el espejo* y *La muerte del ñeque* y uno de sus grandes pesares fue carecer de autorización para dirigir en México *La noche de los asesinos*, el gran éxito de Triana, Teatro Estudio y Vicente Revuelta.

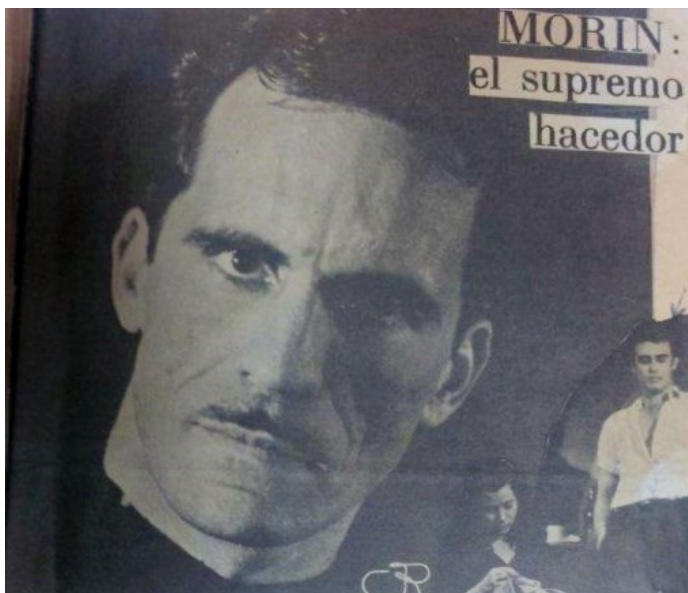
Su nombre desaparece. Piñera se sorprende de la calidad de *La endemoniada* de Carl Schoenherr y se siente compelido a escribir que seguía vivo y todavía tenía demonio. Una reivindicación irónica y tardía. Cuando se escribe de esta etapa, hasta no hace mucho, no se hablaba de Morín. Su último montaje en La Habana es una obra perdida de Fermín Borges, el director que le abrió las puertas del Teatro Nacional, ya marginado. La reconstrucción de los sesenta será más difícil.

Con la nacionalización de Prometeo, abandona el país. Pero no hace más que llegar a Inglaterra para una breve estancia y dirige una lectura dramatizada de *Electra Garrigó*, que lleva a cuestras, tan suya como de Piñera.

En los Estados Unidos, donde transcurre su otra vida (cuarenta y cuatro años) se alía a los centros de estudio, los pequeños teatros, los actores latinos, los novelistas sin público, los poetas sin libro, los dramaturgos con obras en la gaveta, españoles, norteamericanos, latinoamericanos y el Prometeo de Miami de Teresa María Rojas. Su afán es el mismo, su

persistencia, intacta. Como siempre, una nueva *Electra Garrigó* en la cabeza mientras ensaya la obra que sueña. Su cronología termina pero no su legado. El león no ha descansado nunca. Muere el director pero vive el «trueno».

Cronología
Francisco Morín Vidán (1918-2017)





Josefa Libertad Vidán y sus hijos. Morín es el segundo.

1918. 10 de junio. Nace en La Habana. Vive en la calle Misión 208 en el barrio de Jesús María. Actúa niño en conciertos del Conservatorio Granados con la profesora Flora Mora. Asiste con su madre a las funciones de zarzuela del Teatro Martí. Adolescente, escribe adaptaciones de novelas radiales para Radio Ideas Pazos, entre ellas *Rebeca* de Daphne du Maurier, que podrían haberlo convertido, como ha dicho irónico, en un «Delio» Fiallo.

1940. Ingresa en la Academia de Arte Dramático de la Escuela Libre de La Habana (ADADEL). Recibe clases, entre otros, de José Rubia Barcia, Lorna de Sosa, Francisco Martínez Allende, Ludwig Schajowicz, Luis Amado Blanco, José Manuel Valdés Rodríguez y Alejo Carpentier.

1941. 4 de junio. Actor en *Sumergidos*, de H. Stuart Cottman y Le Vergne Shaw, dirigida por Lorna de Sosa –como parte de las actividades de la academia– junto a Manuel Estanillo, Reinaldo de Zúñiga, Alejandro Lugo, Modesto Centeno y Ángel Aguirre.

1942. 17 de septiembre. Actor en *Arsénico para los viejos*, de Kesselring, dirigido por Lorna de Sosa. El crítico Álvaro Muñoz Custodio escribió que Francois Morín – nombre artístico– como el «derrengado» doctor Einstein fue la revelación de la noche.

1943. 6 de enero. Interpreta a un pastor adorando a la virgen en la *Fiesta de los villancicos* dirigida por José Rubia Barcia en la plaza de la Catedral de La Habana.

¿junio? Dirige *La llama sagrada*, de Somerset Maugham, en el Liceo de Ceiba del Agua. Con Modesto Centeno, Teté Casuso, Ángel Toraño, Reinaldo de Zúñiga y Hortensia Guzmán, entre otros.

3 de noviembre. Se estrena *La máscara y el rostro* de Luigi Chiarelli, dirigida por Francisco Martínez Allende, que ha ensayado como actor en la Academia.

1944. 13 de julio. Dirige *Ir por lana* de Pierre Wolff, traducida por Rubia Barcia, que interpretan en el Lyceum Eulogio Peraza, Rosa Felipe y Concha Brando.

25 de abril. Se crea ADAD (Asociación de Arte Dramático) integrada por los alumnos de ADADEL agrupados alrededor de Modesto Centeno. En su primer programa Morín graba la voz de ADAD.

1945. 3 de julio. Dirige el poema *El cuervo*, de Edgar Allan Poe, interpretado por Eulogio Peraza, traducción de Pérez Bonalde, en un programa junto con *La zapatera...* de Lorca dirigida por Reinaldo de Zúñiga.

[...] Dirige a Raquel Revuelta en *Cosas de Platero*.

26 de mayo. *Las preciosas ridículas* de Moliere. Montaje de ADAD con Georgina Loy, Bernardo Pascual, Pedro Pablo Prieto, Antonio G. Meléndez (Daniel Jordán), Blanca Díaz, Juan F. Fuxá y Eulogio Peraza. Escenografía de Rubén Vigón. Programa con *El patán* de Chejov y *Magdala*, de Modesto Centeno. Escuela Valdés Rodríguez.

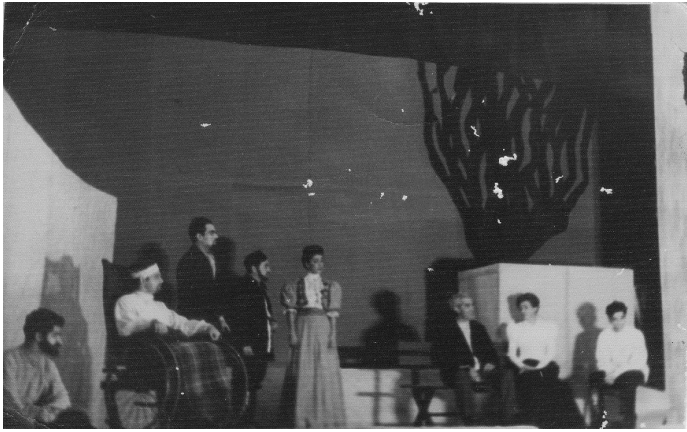
...teatro de sutilezas, de matices, con levedad de acuarela costumbrista el de Moliere, es de difícilísima realización... Si no todo fue perfecto hay que acreditar a Francisco Morín, una dirección cuidadosa y apegada en cuanto fue posible al espíritu molieresco, trabajo que en todo instante procuró esquivar con sobriedad, muy acertada, toda exageración en cuanto a la comicidad de la obra.

La objeción más importante se refiere al ballet que tuvo baja calidad y duración quizás excesiva.

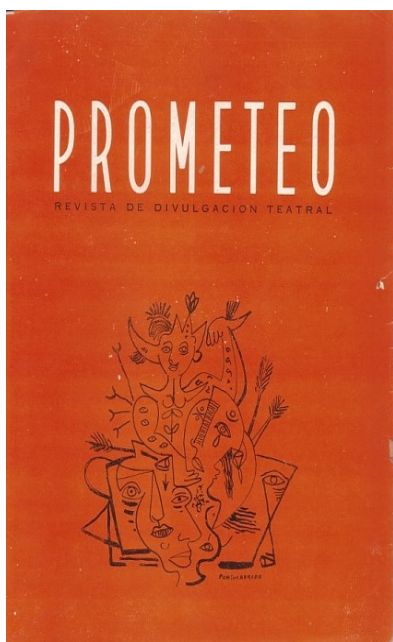
Mirta Aguirre. "Teatro A.D.A.D." *Hoy*. 29 de mayo de 1945, p .6.

1946. 6 de septiembre. Dirige *Hacia las estrellas* de Leonid Andreiev. Escuela Valdés Rodríguez. Integran el reparto María Ofelia Díaz, Adolfo de Luis, Julio Martínez Aparicio, Santiago García Ortega, Modesto Soret, Regina Suárez, Alberto Machado, Ángel

Espasande, Jesús Terán, Raquel Revuelta, Vicente Vargas, Josefina Agüero y otros. El 10 de septiembre aparece en el periódico *Hoy* una fotografía del elenco. Aguirre, Mirta. “Palabras sobre Leonidas Andreiev”. *Hoy*. 8 de septiembre de 1946. p. 10.



Hacia las estrellas de Leonid Andreiev (1946).



1947 Nace la revista Prometeo en octubre. Su nombre, de acuerdo con Morín, reconoce a su profesor, José Rubia Barcia, que quiso fundar una con ese nombre. Escribe “La primera obra teatral escrita en Cuba” sobre *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, que propone rescatar de los empolvados estantes de la biblioteca. “Fue él –escribe Sánchez Grey– quien hizo posible que *Prometeo* saliera casi ininterrumpidamente desde octubre de 1947 a julio de 1950 y en forma menos periódica hasta 1953, solventando de su peculio personal los gastos que la revista no pudiera cubrir por sus propios medios. A partir del segundo número toma Morín la dirección y Manuel Casal la subdirección por largo tiempo”.²¹ En el primer número aparece una nota

²¹ Sánchez Grey Alba, Esther. “Importancia cultural de la revista Prometeo”. *Círculo revista de Cultura*. vol. XXII (1993) pp. 111-119.

crítica suya sobre *El fuego mal avivado*, que dirigirá en 1957.

Profesor de la Academia de Artes Dramáticas, imparte Mímica. Ha concluido la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana con una tesis sobre el teatro de Oscar Wilde.

Viaja a Nueva York. Estudia con Ben Ari en la Academia de Piscator.

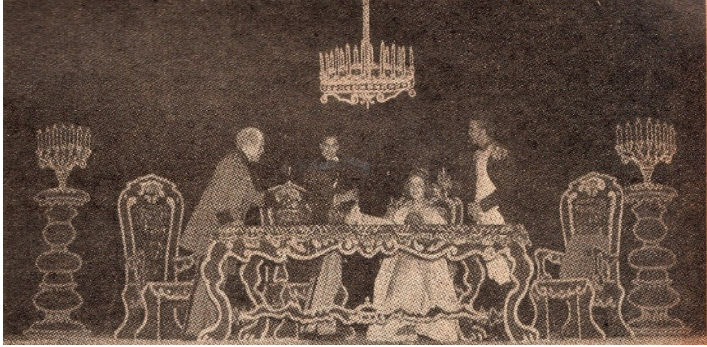
1948. 12 de junio. Dirige *El avaro* de Moliere con ADAD. Escuela Valdés Rodríguez. Ángel Espasande como Harpagón. Figuran en el reparto Alberto Machado, María Suárez, Enrique Martínez, Minín Bujones, Manolo Fernández, Vicente Revuelta, Margot Fundora, José Camejo, Nancy Dilbert, Fela Jar, Armando Soler, Antonio Pardo y Carlos Castro. Decoraciones de Henry Ramos Izquierdo. Exposición en el vestíbulo de Isabel Chapottin.

Francisco Morín [...] entendió correctamente que Moliere no fue únicamente un costumbrista, atento a las idas y venidas de sus contemporáneos, sino que fue ante todo [...] un poeta y un imaginativo[...]. Mientras el ballet tiende a teatralizarse, los directores de ADAD gustan de jugar a los coreógrafos y sumar pasos de baile, principalmente a las comedias que montan. A la decrepitud de *El avaro* añadió Ángel Espasande, la deformidad física. Mediante estas apoyaturas, consiguió a ratos, la comicidad.

Regina [de Marcos]. “Escenario y Pantalla”. *Diario de la Marina*. 16 de junio de 1948. p. 8.

Ángel Espasande se desarrolló con mucha habilidad en el Harpagón, personaje difícilísimo, anotándose en el monólogo su mejor momento.

Manuel Casal. *Prometeo* 7 (julio 1948) : 18-19



***El candelero* de Alfredo de Musset (1948).**

7 de agosto. *El candelero*, de Alfred de Musset, con ADAD. Escuela Valdés Rodríguez. Alberto Machado, Enrique Martínez, Gina Cabrera y Bernardo Pascual. Escenografía de Osvaldo [Gutiérrez].

Hay obras insobornables. *El candelero* es una de ellas. Francisco Morín demostró agudeza en su concepción general del movimiento escénico y mensaje artístico pero reincidió en el error, estrenado en *El avaro*, de rodearse de actores que no saben o no pueden manejar el papel, si no cabalmente, al menos con la elemental desenvoltura que hay que pedirle a un actor cuando no se trata de un mero rapsoda. Alberto Machado echó por la borda todo su tesoro: el primer cuadro. Gina Cabrera en Susana estuvo a leguas del personaje. [...] Solamente Enrique Martínez, en el Fortunato, se preocupó por

realizar una buena labor y lo consiguió casi siempre.

Indudablemente la sorpresa más agradable de la noche fue la escenografía de Osvaldo, por su gran impulso artístico y novedosa concepción. Es difícil disfrutar en nuestra escena de pareja honestidad. A base de líneas y contrastes de luz y sombra le dio Osvaldo al escenario una dimensión insospechable, sin diluir por ello los valores plásticos del mobiliario que, trabajado dentro de este estilo, adquirió relieve de personaje.

Manuel Casal. *Prometeo* 9 (sept. 1948): 20.

En casa de Violeta Casal conoce a Virgilio Piñera y se ofrece para dirigir su obra *Electra Garrigó*, después de *Ligados*.

28 de agosto. *Dirige Ligados* de Eugene O'Neill representada en la Escuela Valdés Rodríguez. Con Violeta Casal, Gaspar de Santelices, María Suárez y Alberto Machado. Primer montaje de *Prometeo*. Escenografía de Luis Márquez. A beneficio de la revista.

Francisco Morín se acercó a *Ligados* con la primera de las actitudes: la respetuosa, por otra parte muy honesta y revelatriz para catalogar su seriedad artística, pero demasiado confiado en un O'Neill que no es el verdadero O'Neill (aclaramos que nos estamos refiriendo a valor teatral y no a valor literario que sigue intacto en *Ligados* y al que en concurrencia había que tratar con mayor

dinamismo). Manuel Casal. *Prometeo* 10. (octubre 1948): 24, 26.

El director descuidó el movimiento de los personajes, tan difícil en una obra hecha a dúos, conduciendo por otra parte su tono a una histeria continuada, concebida de principio a fin en punto culminante, imposible de mantener. No se puede intentar con la obra dos horas de clímax trágico. Morín retornó, según Aguirre, a la utilización arbitraria de la música con una musiquilla de violín que “ni quitaba ni ponía rey en la ambientación de la obra”. Como detalle curioso, escribe que Vicente Revuelta como traspunte, “mas que a los artistas, dedicó su labor a la primera mitad de la sala”. Mirta Aguirre. “Ligados”. *Hoy*. 31 de agosto de 1948. p. 10.

The image shows a two-page spread of a vintage advertisement. The left page is titled "Electra Garrigó" and contains several columns of text, likely a review or promotional piece for the play. The right page features a central illustration of a vintage radio with the text "belleza exquisita" (exquisite beauty) next to it. Below the radio, there is a small box with the text "SUSCRIBIRSE A PROMETEO" (Subscribe to Prometeo) and "REVISTA DE DIVULGACION TEATRAL" (Theatrical Dissemination Magazine). The bottom right corner of the right page contains a box with the text "Ayuda a hacer llegar a TODAS PARTES los sonidos de nuestro destacado teatro más frecuentemente confundido a la FUNCION MENSUAL Suscripción: \$1.50 MENSUAL AQUIAN 20 - AS 0311".

23 de octubre. Dirige *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera. Escenografía: Osvaldo. Luminotecnia: Jorge Dumas. Principales intérpretes.²² Electra Garrigó, Violeta Casal;

²² Digna María Horta, Margot Hidalgo, Clara Luz Merino y Cristina Armeuil aparecen como mimos, así como Reinaldo Grave de Peralta, Sergio Arango, Leovigildo Borges y

Clitemnestra; Marisabel Sáenz; Agamenón Garrigó, Carlos Castro; Orestes Garrigó, Gaspar de Santelices; Egisto Don, Modesto Soret; Pedagogo, Filiberto Machado. Coro: Radeúnda Lima. Teatro: Escuela Municipal Valdés Rodríguez.

Empeño no fácil dirigir *Electra Garrigó* con todos los elementos aportados por el autor para la expresión de sus escenas. Acertó plenamente esta dirección, encomendada a Francisco Morín en la plástica del acto primero y extremadamente en la disposición de la primera de las dos escenas mímicas, que hemos aludido y en la que fue perfectamente secundado por jóvenes actores que en ellas tomaron parte y que sincronizaron con gestos a veces magníficos –como en el caso de Clara Luz Noriega, la doble de Clitemnestra– las palabras de los protagonistas.

El decorado, evocación en el medio cubano de la línea griega –tan frecuente en la arquitectura local– encuadró perfectamente el drama. En resumen, hemos visto una obra considerable, que revela un autor de personalidad aguda e interesante. Selma Barberi. *El Siglo*, noviembre 3 de 1948: 6.

7 de noviembre. Se repone *Electra Garrigó* “que ha gustado a unos, confundido a otros e interesado a otros”, según la nota del periódico *Hoy*. En el programa *Te estamos mirando*, Inés de Erskine Caldwell, con la

Eduardo Acuña. El vestuario de la casa Pilar y de Glamour. Traspunte, Ernesto Fuentes.

actuación de Loly Rubistein ya que Gaspar de Santelices llegaría tarde por un compromiso en la radio. La puesta abre la polémica teatral más rica del siglo XX. Virgilio Piñera contesta la crítica de Amado-Blanco y causa estupor entre los miembros de ARTYC (Asociación de Redactores Teatrales y Críticos Cinematográficos). Este a su vez responde con “Los intocables”, publicado en muchas revistas y periódicos del país. *Prometeo* publica en su editorial “Nuestra posición”.

Afortunadamente, María Suárez superó todas las dificultades que le ofrecía el personaje. Miriam Acevedo, con su magnífica voz y sensibilidad, dio su versión bastante acertada de la Mujer.

Manuel Casal. *Prometeo* 12 (diciembre de 1948): 19.

... Un éxito para el director Morín, quien consiguió un *tempo* y un movimiento escénico muy correctos. María Suárez en el personaje mudo, en linderos muy escuetos, muy afilados, consiguió expresión mímica. Miriam Acevedo se anotó la labor más madura, mejor, que le hemos visto. Muy buenas transiciones, gesto exacto y voz ricamente matizada.

“Función del teatro ADAD”

Mirta Aguirre. *Hoy*. 23 de noviembre de 1948.

En diciembre se repite el programa con *Scherzo* de Eduardo Manet en lugar de *Farsa...* como originalmente estaba concebido.

Se crea el Centro Cubano del Instituto Internacional del Teatro dirigido por una comisión presidida por José Manuel Valdés Rodríguez. Morín actúa como secretario.

1949. 20 de marzo. Actor en el personaje de El Abuelo en *La intrusa*, de Maeterlinck, dirigida por Matilde Muñoz, en un programa conjunto con *Petición de mano*, de Chejov, dirigida por Andrés Castro. En el Lyceum.

15 de mayo. Dirige *El mal de la juventud*, de Ferdinand Brückner. Con Héctor Tejera, René Sánchez, María Luisa Suárez, María Luisa Castell, Miriam Acevedo y Jorge Montalbán.

El mal de la juventud, de Brückner, como teatro psicológico ha envejecido bastante. Aún ciertas escenas, atrevidas en cualquier tiempo, conservan ese sello provinciano del que, por sobre todo lo demás, le basta con asombrar o dicho con el vocablo francés, epatar. Tenemos entendido que Francisco Morín, con prudente recato, expurgó el texto de frases y situaciones ingratas para un espectador sentado y que incluso, a uno de los personajes más “tarados” se le dio la oportunidad de quedar ante los ojos y por los oídos como una persona decentísima. A pesar de que *El mal de la juventud* no nos parece obra para Francisco Morín que está más a sus anchas dentro del clasicismo o por lo menos en teatro de valores plásticos como *El candelero*, de Musset o *Electra Garrigó*, de Piñera, se desenvolvió muy bien con este maremágnum de desquiciados y logró un tercer acto emocionado que el público agradeció de forma inusitada. En cuanto a los intérpretes y siempre en este tercer acto, nos sorprendió una María Suárez insospechada.

Manuel Casal. *Prometeo* 17 junio-julio 1949: 20.

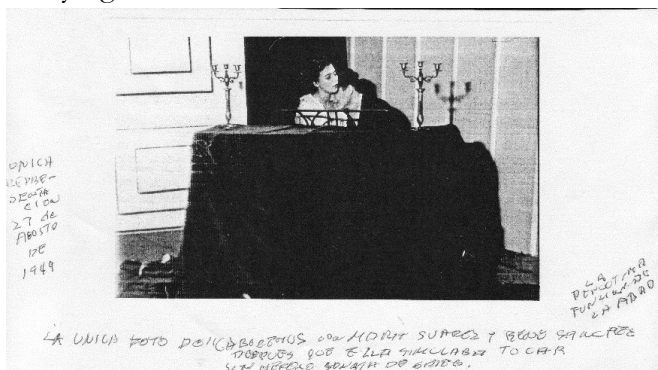


Modesto Soret y Morín.

5, 6 de junio. Dirige *Un día de octubre*, de George Kaiser. Con Modesto Soret, Miriam Acevedo y María Luisa Castell. En el Lyceum. Actúa en el personaje del Carnicero.

La función dejó en el ánimo del público una sensación de insatisfacción, cosa que no debía ocurrir en nuestro medio donde es tan difícil de llevar el público al teatro, debido a la parte masculina del elenco. Los señores Soret y Montalbán no tienen todavía la experiencia necesaria para rendir una buena labor durante toda una noche. [...]Miriam Acevedo, una de las mejores y más sinceras actrices de nuestro teatro. Francisco Morín, en calidad de actor, quien tuvo a su cargo el papel más difícil de la obra, [...] cometió una equivocación al colocar el personaje en una clave más bien cómica en lugar de formidable y odiosa. Clara Ronay. *Prometeo* 18. agosto 1949: 21-22.

28 de julio. Andrés Castro dirige *La Gioconda* de D'Anunzio para Prometeo en el Teatro de la Escuela Normal. Debut en La Habana de la española Adela Escartín. Morín trabaja como actor, según Aguirre, “muy rígido.”



***Laboremus* con María Suárez y René Sánchez. Ella simula tocar una hermosa sonata de Grieg. Penúltima función de ADAD. (1949).²³**

27 de agosto. *Laboremus*, de Bjornstjerne Bjørnson. Escenografía y vestuario femenino de Andrés García. María Suárez, René Sánchez, Fela Jar, Carlos García Calderón, Pedro Martín Planas, Alberto Machado y René Sánchez.

Este *Laboremus* de la última época es un drama singular, en la que el simbolismo se le mete, sin querer, por las cuartillas. La obra de un músico, su trayectoria ideológica, va a ser, en resumen por donde el drama va a apretar su nudo. [...] Los dos primeros actos, nos exponen, en largos parlamentos, casi monólogos de bella y apretada prosa poética, los antecedentes del

²³ Nota manuscrita de Morín.

caso. En el tercero y el último, el problema del mal y del bien, en la futura partitura, crean el clima indirecto, donde el destino de una realidad se debate en notas orquestales.[...]

Francisco Morín fue por esta noche –su gran noche, sin duda alguna– algo más que un director. Fue un artífice teatral, que en renuncia de lo fácil, se entrega a la difícil colaboración con los valores internos del drama. La composición escénica, el gesto, el ademán, el ritmo, el movimiento se cuidaron hasta el virtuosismo. Hasta tal punto y medida, que es justo pensar jamás el teatro, entre nosotros, alcanzó un tan alto rango creador en trabazón armónica con las raíces literarias de la pieza [...]

La escueta y sugerente escenografía y el exquisito montaje de Andrés colaboraron en acierto con las ideas del director, lo mismo que el vestuario femenino, bellísima estilización de la época.

[...] Reconozcamos que por esta vez, el público no llegó adonde debía. Se quedó fuera de los aciertos, despistado por el simbolismo del tablado, atento a las menudencias, sin dejarse arrastrar por las singulares calidades de la obra y de su puesta en escena. No obstante, debemos aclarar que pocas veces hemos salido de nuestros espectáculos de arte, tan rotundamente satisfecho como esta noche, en la que Francisco Morín se aupó a una indudable categoría de director soberbiamente preparado para las grandes empresas del arte de Talía. Luis Amado Blanco. *Información*. “Retablo” 29 de agosto de 1949.

Según Morín, en carta a Myriam Acevedo, esta crítica le gana la enemistad de Modesto Centeno.

Empieza su colaboración hasta mediados de los sesenta con Andrés García Benítez, artista plástico y diseñador escénico, nacido en Holguín, famoso por su obra gráfica, sus dibujos para el *Diario de la Marina* y portadas de la revista *Carteles*.

10 de septiembre. Dirige *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, de Alejandro Casona. Teatro del Lyceum. Con Pedro Pablo Prieto, María Suárez, Alberto Machado, Esther Franco, Armando Cremata y Carlos García Calderón y *El conde Lucanor*. Eduardo Manet dirige a Violeta Casal en *La llamada* de Dorothy Parker.

15 de octubre. Dirige *El Cristo* de Jorge del Busto, primer premio del concurso dramático de *Prometeo*. Con Margot de Armas, Esperanza Magaz, Miriam Acevedo, Carlos García Calderón, Ernesto Fuentes, Manolo Coego, Brunilda León, María Luisa Castell, Orlando Montes de Oca y Armando Soler. Escuela Valdés Rodríguez.

En resumen, se puede calificar a este *Cristo* como una comedia simpática, bastante bien hecha, en la que, un tanto vacilante, se apunta la personalidad de un dramaturgo en ciernes que cuenta con los elementos esenciales para triunfar en su carrera, pero que todavía los tiene que desarrollar barajándolos mucho, insistiendo principalmente en la hondura de sus personajes y en la firmeza y continuidad del propósito que lo guíe, pues a lo demás, y es bastante para ser nuevo en estos

quehaceres, lo ha puesto de manifiesto en su primera obra.

Mario Parajón. *Prometeo* 21 (enero de 1950): 22-23.

El espectáculo fue una obstinada afirmación para estancarse en pasatiempos de aficionados donde un grupito comenta, goza y critica a espaldas de los autores y actores, aunque en un momento determinado les enseñen los dientes en el pasillo dándoles la mano en señal de felicitación. [...] no es farsa ni drama con lo que resulta, que no es nada.

Sergio Nicols. “El Cristo”. *Hoy*. 18 de octubre de 1949.

1950. Se asocia con el grupo y la revista *Nueva Generación* y la sociedad Nuestro Tiempo para dirigir una temporada popular de teatro. Tres semanas de funciones en una caseta abandonada de la Feria del Libro en el Parque Central, con el apoyo de Carlos Franqui y Raúl Roa. Se vincula a Guillermo Cabrera Infante, Matías Montes Huidobro, Silvano Suárez y Rine Leal, entre otros. Zoila Infante, madre de Guillermo, brinda su casa de Zulueta como camerino. *La más fuerte* de Strindberg y *El entremés del mancebo que casó con mujer brava* se escenifican el 6 de enero.

“De nuestra temporada popular de teatro” aparece en *Prometeo* con opiniones críticas tomadas de la prensa.²⁴ Interpreta a Torubio en el paso de Lope de Rueda *Las aceitunas*.

²⁴ *Prometeo* 22: (febrero-abril, 1950). p. 7.

A bombo y platillo se anunciaba el comienzo de la farsa y se mantenía el ritmo loperruedino tan fácil de traicionar hasta el final. Como fondo de la escena colocóse la bandera de la España republicana, símbolo de la misma raíz humana que *Las aceitunas*. Francisco Morín fue Torubio, más violento que Alberto Vila que lo encarnó la primera vez; Brunilda León, magnífica en Águeda.

Manuel Casal.

Anoche les vi hacer, primorosamente, el paso de *Las aceitunas* de Lope de Rueda, tan lleno de gracia ruda y una escena cortesana bellísima del Lope mayor. La caseta es pequeña; mínimo el escenario. No tienen los actores donde vestirse; han de hacerlo en alguna casa vecina, atravesar las calles con su atuendo insólito, desafiando silbidos y chacotas. La primera noche se iba a cobrar treinta centavos por la entrada: el público estaba reacio. Decidieron no cobrar nada e hicieron ronda por el parque para atraerlo. Se llenó la caseta. Se ha seguido llenando casi tumultuosamente para las dos tandas que cada noche hacen.

Jorge Mañach.

Los habladores. René Sánchez, Esperanza Magaz, Armando Cremata, Rafael de Aragón.

Una de las figuras jóvenes que más aplausos arranca en el auditorio de doscientas personas que escasamente caben en la caseta, es René Sánchez, de excelentes condiciones histriónicas, que comparte honores en un paso de Cervantes

titulado “Los habladores” con el actor de carácter Armando Cremata.

28 de enero. Dirige dos obras de José Martí. *Amor con amor se paga*, con Millín Márquez y Mario Parajón y *Abdala*, con René Sánchez y Esperanza Magaz.

Gran dignidad, gran fervor que se comunicó a todos los participantes, puso la dirección artística en la noble tarea de mostrarnos a Martí autor teatral.

Eduardo H. Alonso. *Alerta*.

6 de enero. *La más fuerte*, de Strindberg y *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, de Alejandro Casona. Con María Suárez, Carlos García Cremata, Armando Cremata, Pedro Pablo Prieto, René Sánchez y Alberto Machado. *El retabillito de Don Cristóbal* de Federico García Lorca, con Armando Cremata, Rafael de Aragón, Esperanza Magaz, René Sánchez y Carlos García Calderón.

7 de enero. *La moza de cántaro* de Lope de Vega. Con María Luisa Castells, Fela Jar, René Sánchez, Carlos García Calderón y Orlando Montes de Oca.

Se estrenan *Desde adentro* de Rine Leal y *La máquina rota* de Antonio Silvano Suárez. El 10 de marzo se presenta *El descubrimiento*, de Marcelo Pogolotti en el teatro del Lyceum. Giran con algunas de las obras a San José de las Lajas y Trinidad y escenifican la farsa japonesa *El manto de la abstracción*, adaptación de Tomás Gutiérrez Alea y *Survey*, de Roberto Bourbakis, bajo la dirección del autor.



Gaspar de Santelices en la escena de la conga de *Capricho en rojo* de Carlos Felipe (1950).

12 de agosto. Estrena *Capricho en rojo* de Carlos Felipe, primer premio de ADAD, con un reparto integrado por Carmen Montejo, Gaspar de Santelices, María Luisa Castells, René Sánchez, Kenia Facenda, Modesto Soret, Caridad Camejo, Héctor Tejera, Nelly Gómez, Margarita Figueredo y Hiel Soto. Escenografía de Luis Márquez. Vestuario de Andrés.

La dirección de Francisco Morín fue desigual como si Morín hubiese puesto todo su interés en las escenas de movimiento de conjunto. [...] No hubo el sábado en la Valdés Rodríguez teatro intrascendente para divertimento digestivo de nadie. Y eso es ya, por sí mismo,

muchísimo. Es genuino empeño artístico y no pasatiempo social.

Mirta Aguirre. “Capricho en rojo”. *Hoy*. 15 de agosto de 1950.

A nuestro juicio *Capricho en rojo* no es superior a *El chino*, pero sin embargo, es un paso adelante en cuanto al desarrollo de los elementos dramáticos. En *El chino* toda la obra se circunscribe a Palma y el resto, sin ser tenue, es nada más que el soporte de la protagonista. En *Capricho en rojo* hay mayor despliegue.

Manolo Casal. *Prometeo* 24 (agosto–octubre 1950): 21.

El ritmo estuvo desunido, la dirección mal concebida y, como es natural, el propósito de gran espectáculo que la pieza conjunta, mal dispuesto. Faltó el color, se deslució la maquinaria accesoria de la pieza (sonidos, luces, etc.) y por lo tanto, los aspectos puramente teatrales fallaron en lo elemental de su consistencia. Si a esto unimos que la escena de la conga –la más esperada– estuvo mal movida, sin que los actores cupiesen en aquel pequeño escenario, y que no hubo un acoplamiento de gran conjunto para realizarla, comprenderemos que Morín no captó la esencia general de la comedia [...]

Mario Rodríguez Alemán. *Mañana*. 12 de agosto de 1950. p. 6.

10 de septiembre. Junto con *La llamada*, de Dorothy Parker dirigida por Eduardo Manet en el Lyceum, interpretada por Violeta Casal, estrena el *Entremés del*

mancebo que casó con mujer brava, de Casona “que animó con algunos detalles espectaculares y movió con gracia los personajes”. María Suárez, Armando Cremata y Pedro Pablo Prieto.

22 de septiembre. Estrena *Las máscaras apasionadas* de Matilde Muñoz. María Luisa Castell, Juan Cañas, Ernestina Linares, Miriam Acevedo, Reynaldo Román y Xenia Facenda. Debuta Linares, una de las actrices más apreciadas por Morín.

28 de octubre. Estrena *Jesús* de Virgilio Piñera. Jesús, Juan Cañas; Cliente, Alberto Machado; Madre, María L. Castell; mujer 1, Margarita Figueredo; Mujer segunda, Doris Thompson; Mujer tercera, Marianela Tellado; Adolescente, Mario Martín; Hombre 1ero, Eric Santamaría; Hombre 2, Rinaldo Martínez; Detective 1, Mario Marval; Detective 2, José Díaz; Reverendo, Daniel Farías; Condesa. Sara Rodríguez Lara; Agente de publicidad, Aldo Guash; Lázaro, Antonio Jorge; Tipo, Amador Domínguez; Gente del pueblo, Rolando Gómez y Gabriel Gould. Dirección Francisco Morín. Tramoya, Gerardo Rodríguez; Luces, Jorge Dumas.

22 y 23 de diciembre. *Orfeo* de Jean Cocteau. Con Eduardo Egea, Miriam Acevedo, Maritza Rosales, Adolfo de Luis y Manuel Martín. La puesta recibe el Premio de la ARTYC como director.

1951. Repone *La más fuerte* en la Sociedad Nuestro Tiempo con Miriam Acevedo, Leonor Borrero y María Luisa Castell.

14 y 15 de mayo y 21, 22 de abril. Dirige *Sobre las mismas rocas* de Matías Montes Huidobro en el local de Nuestro Tiempo, premio del segundo concurso Prometeo. Con Julio Riera, David Fernández, Armandito Zequeira, Roger Rivera, Ramón Ventoso, Josefina Elosegui, Glicería Soto, Haydée Olivera, Manuel Amor, Orlando Torres y Orlando Tajonera. El programa se completa con *Studio A*, de Jorge Antonio González, dirigida por Mario Parajón. Escribe Salvador Bueno:

Angustia soledad, tal es el tema principalísimo de la obra teatral [...]. Su protagonista, inválido, padece todas las formas del aislamiento, todas las ofensas de la incompreensión. Llega ésta hasta el extremo de negarle la propia personalidad. Es este o el otro, o el de más allá. Nunca llega a ser el mismo para la indiferente mirada de quienes lo rodean. ¿Para qué? No es más que un inválido. Sin embargo, también se transparenta en esta pieza [...] otra visión radicalmente pesimista del autor. Los hombres y las mujeres normales, aparentemente no inválidos, que aparecen, padecen de una total irreflexión, de una apatía extraordinaria, totalmente desvirtuadora de la propia individualidad. Ellos, que caminan, juegan, se pasean y aman, están mutilados en sus espíritus, en ellos está abolida toda atención sutil al mundo que les encierra, está clausurada toda curiosidad intelectual, todo empeño de conocimiento, toda actitud y aptitud hacia lo humano. Y el otro, el principal, el inválido solitario, hincado en su silla de ruedas, es la

inteligencia, es la sensibilidad, es la meditación, dolorosamente impedido, inválido.²⁵

20 de diciembre. Dirige para Patronato del Teatro *El difunto señor Pic* de Charles de Peyret Chappuis en el Auditorium. Con Dulce Velasco, Arturo Robles, Herminia Sánchez y Armando Cremata, entre otros. Escenografía de Roberto Fandiño y Miguel Fleitas. El montaje aparece acreditado a ADAD.

Imparte un curso de teatro para los bailarines del Ballet Nacional de Cuba.

1952. Repone en marzo *Amor con amor se paga* de José Martí. Con Millín Márquez y Mario Parajón.

31 de julio. Dirige escenas para una conferencia ilustrada de Mario Parajón sobre las piezas negras de Jean Anouilh (*El armiño*, *Eurídice*, *El viajero sin equipaje* y *La salvaje*.) Dulce Velasco, Sonia Facenda, Clotilde Galindo, María Ruiz, Antonia Pena, Leonor Borrero, Adolfo de Luis, Alberto Vila, José Díaz, Arturo Robles, Fausto Rodríguez, Manuel Bach, Florencio Escudero y Olga y Olympia Weslowski.

¿Qué será de de esta muchachada afanosa dentro de uno o dos años cuando el reclamo de la radio, de la televisión, del teatro comercial les trunque el estudio y los meta en el saco de la rutina o en ese otro saco peor, el del

²⁵ Bueno, Salvador. “La sociedad cultural Nuestro Tiempo”. *Revista Cubana* 28 (enero-junio 1951): 264-267.

engreimiento? 2 de agosto, Regina [de Marcos]
en el *Diario de la Marina*.

Taller de siete meses en el Instituto de La Habana comenzado el año anterior. Asiste Antón Arrufat, entre otros.

3 de octubre. Patronato del Teatro lo invita a dirigir *Los inocentes*, de William Archibald, a partir del libro de Henry James *La otra vuelta de tuerca* en el Auditorium. Con Dulce Velasco, Miriam Acevedo, Armando Zequeira y Marisol Márquez. Luces de Reinaldo de Zúñiga, sonido de Delfín Fernández, efectos especiales de Carlos Sosa y escenografía –copiada de la puesta en escena de Nueva York– de Guillermo Márquez.

... Obra que está demasiado cercana al melodrama para dejar de serlo y que basa su encanto en el mágico juego de los niños, verdaderos *enfants-terribles* y en la poética creación de una atmósfera sutil, que desde el primer momento conquista al espectador. Conquista por demás que queda sin satisfacer ante su final interrogante y el abuso de momentos sobrenaturales, a través de las cuales Flora y Miles plantean sus preguntas y crean su mundo propio. Por eso Archibald divide su obra en ocho rápidos cuadros con el propósito de sugerir más que decir, de proponer más que solucionar de envolver más que entregar. El director Francisco Morín realizó la obra haciendo hincapié en la ambientación. El aspecto de la actuación no estuvo tan afortunado.

Mario Parajón. *Prometeo* 28. marzo 1953. p. 29.

Francisco Morín no olvidó ninguno de los súbitos y continuos cambios de luz porque el que más y el que menos le tiene miedo a la oscuridad. Y además logró milagros en la interpretación de los niños Marisol Márquez y Armando Zequeira. Con algo de esfinge en el rostro afilado con preciso dominio de la actuación que al fin logra resolver a su manera, la Miss Giddins de Miriam Acevedo.

Manuel Casal. Prometeo 28 (marzo de 1953). p. 20.

1953. [...] Dirige “Señales de Moreto”, escenas de sus obras interpretadas por el Departamento de Drama del Ballet Alicia Alonso como parte de una conferencia de Mario Parajón.

Según su libro de memorias, vive un *impasse* por falta de una obra que contuviera las ideas que por esa época lo obsesionan respecto a la dirección teatral.



Público de *Las criadas*, de Genet como teatro arena. 1954.

1954. 30 de enero-4 de febrero. Dirige *Las criadas* de Jean Genet representada en el local de la Asociación de Reporteros. Funciones gratis. Con Ernestina Linares, Miriam Acevedo y Dulce Velasco.

En *Memorias de un teatrista cubano...* se lee el anecdotario y la detallada glosa de una crítica publicada por Francisco Ichaso con estas frases: “violento juego de escarnio”, “dos sirvientas saturadas del veneno de servir”. Sobre las intérpretes, elogia a Acevedo por su tipo y temperamento que se presta para estos

personajes que oscilan entre dos mundos, bien los de la cordura o la demencia, así como encuentra eficaces las actuaciones de Linares y Velasco, la última con el aplomo de la actriz avezada.

Un acontecimiento digno de nuestro indigno teatro nacional –si se puede calificar lo que debía existir y no existe– se produjo mediante golpes de voluntad del grupo Prometeo. Fue en la Asociación de Reporteros, sin escenario, sin decoraciones, a pecho limpio. Presentaron *Las criadas*, de Genet, drama surrealista... y realista. Esta alucinada historia, movida y dialogada por Jean Genet y bravíamente interpretada por tres mujeres que sobresaltan con su fibra patética y que son Miriam Acevedo, Ernestina Linares y Dulce Velasco, debe marcarse con letras de plata en nuestra cultura...

Usted debe ver, debe saber. Y además, como está entregado el problema en una obra realmente artística, usted debe sentir esa emoción que da ponerse en contacto con la literatura y el teatro legítimos.

Si Miriam Acevedo, Ernestina Linares y Dulce Velasco vuelven a presentar el drama de Genet, si el tesonero grupo Prometeo vuelve a auspicar esa hazaña, sea de los que asistan.

E. P. [Emma Pérez]. “Las criadas: espejo infernal”. Revista *Gente*. 28 de febrero, 1954. p. 14.

Recibe el Premio ARTYC como mejor director por esa puesta.

21 de mayo. Dirige en el Auditorium para el Patronato del Teatro *El señor milímetro* de Rafael Suárez Solís con

Pedro Álvarez, Ernestina Linares y Ángel Espasande, entre otros. Francisco Ichaso escribe el 23 en el *Diario de la Marina* “El señor milímetro de Suárez Solís en el Patronato del Teatro” pero sólo se ocupa del texto que a su juicio es el examen de un hombre cualquiera, burgués calculista, ahorrativo, metódico, que pone de relieve un alma insospechada, interpretado por Espasande.

24 de octubre. *Prometeo* abre un local en la calle 21 No. 109 e/ L y M, Vedado.

25 de diciembre. Dirige *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca en la sala de la calle 21. “Sensacional la versión de Francisco Morín ha hecho de la farsa de Federico García Lorca”. El público de pie ovaciona todas las noches a las estrellas del espectáculo, la bellísima María Suárez y el talentoso primer actor Santiago García Ortega, que anima el rol del abnegado zapatero remendón. El vestuario y los motivos escenográficos del gran Andrés, lo que ya de por sí asegura una nota de exquisito buen gusto y agradable estilización. Intervienen además en esta excepcionalmente montada Zapatera, como teatro arena, el valioso Vicente Revuelta, el encantador niño Angelito Rodríguez, que arrebató el público con su simpatía y Esperanza Vázquez, José Pila Ferro, Nancy Delbert, Mary Díaz, Queta Farías, Glicería Soto, Blanca Jiménez, María Julia Martel, Aurora Rodríguez, Nieves Castillo, Luis Alberto Ramírez y Luis Peña. La música, auténticamente española, es del maestro Durán. Este espectáculo estrictamente moral y apto para menores, tiene la ventaja que comenzando a las 8.30 en punto de la noche, termina a la 10: 15 lo que beneficia a las personas que viven en las afueras de la ciudad, Calle 21

en L y M, Vedado en el corazón de la nueva Habana.
A-6529. jueves 30 de diciembre de 1954. *Diario de la Marina*.



María Suárez y Angelito González



Adela Escartín y Adolfo de Luis. 1955.

3 de junio. Comienza los ensayos de *Calígula*.

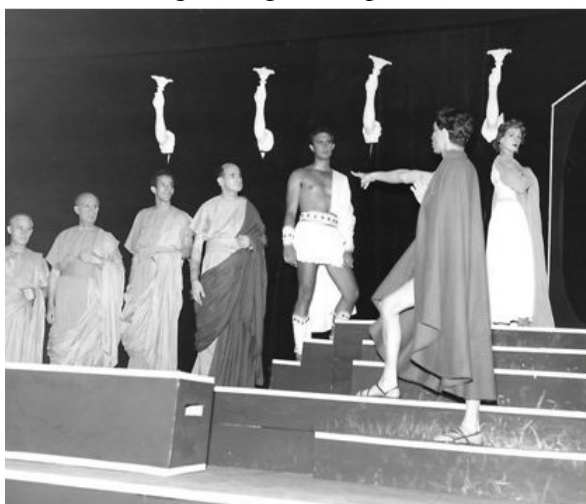
17 de junio. Estreno de *Calígula* de Albert Camus.

Reparto: Adolfo de Luis, (Calígula), Adela Escartín (Cesonia), Eliseo Gómez (Intendente), Santiago Rivero (Casio), Helmo Hernández (Quereas), Eduardo Moure (Escipión), Florencio Escudero (Helicón), Julio de Carlo (Metelo), Glicería Soto (Mujer de Mucio), Manuel Pereiro (Senecto), Rafael Cortés (Lépido), Raúl Xiqués (Mucio), Manolo Bachs (Mereya). Escenografía de Andrés García realizada por Ozones y vestuario de Andrés que realizó Pepito. Miguel Ángel Ferrer en la

iluminación. Música de Harold Gramatges. Estreno en la primera sala de Prometeo, sita en Prado 264 entre Trocadero y Ánimas.

Francisco Morín, nuestro mejor director, concibió la obra en un marco rígido y trágico de alta intensidad. Su mayor mérito consiste en haber utilizado las masas humanas y el espacio con sentido dramático y mover con suma efectividad a sus actores. Utilizando un escenario vacío de muebles, pero lleno de luz y espacio vital, Morín colocó hábilmente sus figuras y les insufló la vida necesaria para hacerlas verdaderas...

Rine Leal. *En primera persona*. p. 236-239.²⁶



Es uno de los más serios esfuerzos teatrales del momento en la capital y consagra, una vez más, al director Francisco Morín en su condición de

²⁶ Leal, Rine. *En primera persona*. (1954-1966). Instituto del Libro, 1967. Todas las citas de Leal son de este libro.

artífice del movimiento escénico, capaz de obtener admirables resultados con el empleo de limitados recursos. *Calígula* es una obra difícil. Sus cuatro actos de locura y filosofía la hacen agobiadoramente tensa. Sobre todo, a partir del acto tercero en el que la pintura del protagonista se extiende a través de inmensos monólogos. Pero el conjunto tiene altura de pieza fuerte y lograda, de poderoso dramatismo escénico, que se presta a numerosos efectos formales, muchos de los cuales han sido hábilmente realizados por el director Morín con el auxilio de una iluminación de muy buen gusto y una impresionante música incidental. [...]

“Calígula de Camus, un gran esfuerzo del grupo Prometeo” Auxiliar. [Walfredo Piñera] 24 de junio de 1955. 16-A y 18 A. *Diario de la Marina*.

13 de agosto. Dirige *La dama de trébol* de Gabriel Arout. Violeta Casal, Helmo Hernández, María Ofelia Díaz y Glicería Soto. Prado 264 esq. a Ánimas. Se ofrecen 17 funciones.

8 de octubre. Dirige *Los endemoniados* de Eugene O'Neill. Adela Escartín, Florencio Escudero, Eduardo Moure, Glicería Soto y Rafael Cortés.

No se trata de un esfuerzo sino de algo logrado, hecho. Francisco Morín, en la sala humilde de Prometeo logra dar cumplida expresión a la atmósfera trágica recreada por O'Neill. Se siente en el ambiente, la fuerza, la grandiosidad

de ese teatro y la devoción de los actores que lo viven. En *Los endemoniados* tiene el momento teatral habanero uno de los más altos niveles de arte desde que se inició esta boga triunfante de las pequeñas salas. La trilogía de E. O. *Mourning Becomes Electra*, *El luto le sienta a Electra*, está considerada por la mayoría de autores como la más grandiosa de las creaciones de su autor. O'Neill traslada el drama y los personajes de la *Orestíada* de Esquilo a la atmósfera estadounidense de la guerra de Secesión. Grecia es Nueva Inglaterra y la guerra de Troya es el conflicto entre el norte y el sur. Hasta el clásico coro griego tiene su equivalencia en el murmurante grupo de vecinos de la localidad. La representación... tiene esa admirable calidad monolítica integral, que posee la magia de absorber las imperfecciones, los deslices por otra parte mínimos. En un escenario pequeño con una escenografía sobria –casi esquemática, que no permite, gran mérito– distraer la atención de la fuerza expresiva de la palabra y el gesto de los actores. Francisco Morín mueve los personajes de O'Neill con ese inspirado sentido de la plástica escénica que le caracteriza como director. A los espectadores que tienen una subconciencia eminentemente cinematográfica les parece que en la escena se están produciendo encuadres de todas las distancias y ángulos posibles de la acción. Tal es la fuerza, el cuidado, el ritmo en la composición, en el matiz expresivo desde que en las primeras escenas Seth y sus amigos comentan el sino trágico de la familia Mannon [...] Adela Escartín y Florencio

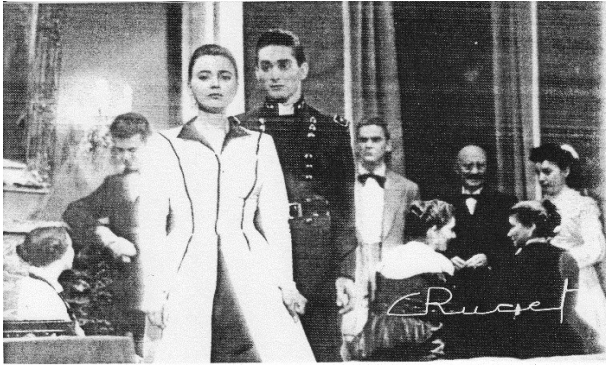
Escudero están francamente bien. Adela Escartín posee un don inapreciable, una extraordinaria personalidad escénica. Está además hecha a ese estilo de teatro en grande. Se transforma en la escena, matiza las situaciones de la serenidad al paroxismo.... Escudero domina su rol de angustias crecientes, conquistador de aversiones y entabla su lucha histriónica con capacidad de balance para Adela Escartín. *Los endemoniados*, es repetimos, de lo mejor y de más envergadura que anuncia la cartelera teatral capitalina. Un espectáculo como *Calígula*, de minorías cultas, pero del que no se arrepentirán nunca los espectadores ni los corajudos artistas que la animan. “Los endemoniados” teatro de altura y sólida actuación en Prometeo”. Por Auxiliar [Walfredo Piñera]. 19 de octubre de 1955. *Diario de la Marina*. p. 16 A.

El chirriar de las puertas, el sonido casi musical a fuerza de ser rítmico (un recuerdo para *El jardín de los cerezos*) y la presencia de la Escartín, vestida totalmente de negro en un marco perfectamente trágico, es un verdadero logro de dirección y técnica.

Rine Leal. *En primera persona*. pp. 243-246.

18 de diciembre. Participa en el Debate sobre teatro auspiciado por la sociedad Nuestro Tiempo. En la discusión se aborda el tema del teatro para minorías y Morín manifiesta que “prefiere las creaciones del genio francés [¿Camus, Cocteau?] por intelectuales que sean,

a piezas menores donde la calidad está ausente.”
Defiende el placer de hacer las obras de su gusto.



***Sur* de Julian Green: María Suárez y Florencio Escudero (1956).**

1956. 1ero de enero. Dirige *Sur* de Julien Green. María Suárez, Florencio Escudero, Glicería Soto, Helmo Hernández, Eduardo Moure, Manuel Pereiro, Santiago Rivero, Enrique Martínez y María Teresa Eca. Vestuario confeccionado por Pepito y Arsenio. Escenografía Ozones. Prado 264. Teléfono A-6529.

La tendencia dominante en el ambiente teatral de las pequeñas salas es a claras vistas, el morbo y el equívoco, la dosis picante y decadentismo. Se pretende que el gancho es bueno, que conduce al éxito. Con gran despreocupación del contenido moral y de la fuerza e impacto que reserva el teatro, arte de reconocida y secular influencia sobre los hombres al equívoco que los autores entrelazan de la acción dramática, se une ahora el que los directores y sus personeros presenten y sostienen como base de su selección y de los criterios que les sirven en el montaje. Con veinte o treinta espectadores y

alguna que otra vez, cien, lo que en un mes de continuadas representaciones alcanzaría apenas para llenar un teatro corriente, pretenden haber encontrado la “clave” que les permitirá sostener el espectáculo, uno con más, otros con menos pretensiones. Mientras unos deforman obras incorporándoles innecesariamente escenas propias de otra clase de teatros o haciéndoles salir de su centro, otros más cuidadosos, con mayor respeto por sí mismos, buscan y rebuscan obras “complejas” de autores notables que permiten la auto justificación intelectual y es triste que esto ocurra a veces hasta con quienes, como Francisco Morín, han representado y están a tiempo de continuar siéndolo, lo mas serio y estudioso de nuestra dramática.

¿Qué aporta *Sur*, la obra que presenta el grupo Prometeo, como no sea la complacencia con el morbo y la amargura, partiendo de posiciones anticientíficas y de posiciones trascendentes que, por cierto hacen bien poco favor a la religión o a la mística, en cuya sustancia hunde evidentemente sus raíces esta tragedia?

Nuestro Tiempo no 7. enero de 1956. p. 10 . “Sur de Julien Green en Prometeo”.



Eduardo Moure y Teresa María Rojas.
***Delito en la isla de las cabras* de Ugo Betti. (1956).**

1ero de abril. *Delito en la isla de las cabras* de Ugo Betti.
María Suárez, Ninfa Alfonso. Manuel Pereiro, Helmo
Hernández, Eduardo Moure y Teresa María Rojas.

El joven actor Eduardo Moure surge de las manos de Morín animado de una plasticidad que ningún otro director de Cuba podría imprimirle. Teresa María Rojas responde a tan apto director decantando y refrenando sus parlamentos como una experta, Ninfa Alonso

es “hechura elogiosa de quien la esculpe” y María Suárez está clamando por un medio lleno de posibilidades de triunfo que poner a sus pies. (Recorte no identificado en los papeles de Eduardo Moure).

12 de mayo. *Los fanáticos* de Carlo Coccioli. Estreno mundial. Manuel Pereiro, Berta Martínez, Frank Castells, Juan Cañas, Helmo Hernández. Escenografía de Andrés.

4 de julio. *Llama viva*, de John Steinbeck. Con Helmo Hernández, Manuel Pereiro, Eduardo Moure y Teresa María Rojas.

A invitación de la profesora y estudiosa Beatriz Maggie y el escritor Ezequiel Vieta, visita Santiago de Cuba para crear las bases para su Teatro Universitario. Allí estrena *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota, con Silvia Muñoz, Raúl Pomares, Renaldo Infante y Omar Valdés; *La moza del cántaro* de Lope de Vega, *El viejo celoso* de Cervantes con Raúl Pomares y Silvia Carbonell; *Doña Rosita la soltera* de García Lorca, *La más fuerte*, con Marta Farré y un espectáculo de sonetos con Tussy Caveda y Enrique Ramírez, entre muchos otros. Yolanda del Castillo ha enumerado veinticinco espectáculos dirigidos por Morín en Santiago de Cuba entre 1956 y 1961.²⁷

²⁷ Del Castillo, Yolanda. *Celebrando a Virgilio Piñera*. “Francisco Morín: su labor teatral en la Universidad de Oriente y en Santiago de Cuba”. Tomo II. González Montes, Yara y Matías Montes Huidobro. (Ed.) Plaza Editorial, 2013. pp. 241-245.



***Un tal Judas* de Claude André Puget y Bost (1956).**

7 de septiembre. Dirige *Un tal Judas*, de Claude André Puget y Bost. Numeroso reparto en el que sobresalen Florencio Escudero, Eduardo Moure y María Suárez. En la sala Prometeo. Escudero recibe ese año un premio ARTYC de actuación.

9 de noviembre. *Sangre verde*, de Silvio Giovaninetti. Con Gilda Hernández, Helmo Hernández, Henry Santana, Berta Martínez, Lillian Llerena y Manuel Pereiro. Sala Prometeo.

El contenido dramático de *Sangre verde* puede sintetizarse así: la sociedad moderna es un invencible leviatán que aplasta al hombre y contra la que es inútil toda rebeldía. Sólo que para Giovaninetti, el “hombre” es un intelectual de la clase media. Es lícito concluir que el autor no ha podido ir más allá de las fronteras de su

subjetivismo de clase y ha visto retratada a la humanidad en él mismo y a sí mismo en la humanidad. [...] De todos estos efectismos, Francisco Morín ha logrado obtener una impresionante plasticidad. Ha sabido coordinar, además, una actuación de conjunto de un nivel interpretativo poco común en nuestro medio.

José Massip. Revista *Nuestro Tiempo* 15. enero-febrero. 1957. "José Massip sobre *Sangre verde*."

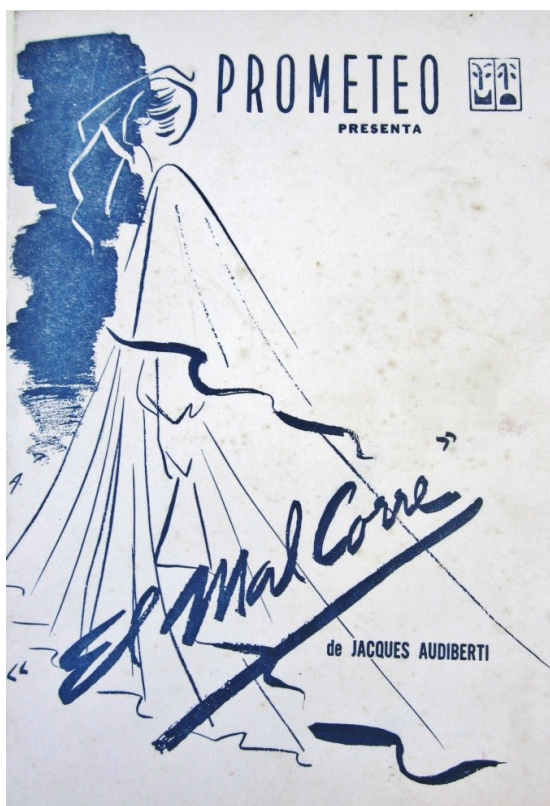
1957. 11 y 13 de enero. *Sangre verde* se presenta en el Teatro de Bellas Artes en la programación del Instituto de Cultura.

15 de enero. *El fuego mal avivado* de Jean Jacques Bernard. Con Ernestina Linares, Eduardo Moure, Caridad Méndez, Rafael Cortés. Prado 111, bajos de Radio Caribe.

Febrero-marzo. Dirige un programa de Teatro Arena en la Galería de Artes Plásticas de Santiago de Cuba. Omar Valdés actúa el monólogo de Segismundo de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y Marta Farré interpreta Tisbea de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

Bohemia 31 de marzo de 1957. p. 138.

5 de marzo. *Réquiem para una monja* de William Faulkner. Adaptación de Albert Camus. Berta Martínez. Jorge Luis Castro, Manuel Pereiro, Carlos de León, Florencio Escudero y Helmo Hernández.



25 de mayo. *El mal corre*. Jacques Audiberti. Teresa María Rojas, Roberto Blanco, Manuel Pereiro, Caridad Méndez, entre otros. Un dibujo de Andrés recrea la puesta en escena.

Él no desmaya, persiste en hacer buen teatro – teatro profesional– porque es un romántico del teatro. Los artistas no van a él engañados, sino para aprender y en busca de una buena crítica, pero es de lamentar que con ese gran talento y esa capacidad creadora, su teatro no dé mayores frutos”. La audiencia se quedaba perpleja, no sabía si reír como en un vodevil debido a escenas muy “reales”. Fernando del Castillo Jr.

Viaja a España, Francia e Italia.

19 de julio. *El difunto señor Pic* de Peyret-Chappius. Codirección con Berta Martínez. Escenografía de Andrés García. Con Alberto Vila, Fausto Montero, Glicería Soto, Ernestina Linares, Manuel Pereiro, Esperanza Muñiz, Ana Luisa O’Burke y Berta Martínez.

...el más apetitoso, violento y descarnado juego escénico que La Habana ha visto desde enero de 1954 en una especie de solo a dos voces, una sonata apasionada, un dúo llevado al agudo y que por un verdadero milagro no desborda sus propios límites hasta alcanzar el paroxismo vocal. Rine Leal. *En primera persona*. pp. 256-258.

Andrés García cede a Vicente Revuelta la sala para *Knock o el triunfo de la medicina*, de Jules Romain, estrenada el 1 de noviembre de 1957.

14 de diciembre. Estrena *Medea la encantadora*, de José Bergamín Actúan Ernestina Linares, Sergio Corrieri y Gilda Hernández en un programa con *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Lorca con Roberto Blanco y María Teresa Vales.

1958. 1ero de febrero. Prometeo se suma al Mes del teatro cubano. Gastón Baquero escribe:

Llega en momento muy oportuno la celebración del “mes de teatro cubano”.

Existe ya una corriente de interés y de sacrificio en favor de la creación de un sólido ambiente teatral. Se multiplican las pequeñas salas que en

todos los países mantienen viva y al día la producción de obras teatrales y cierto público se va haciendo ya a incluir entre sus entretenimientos de la noche, una visita semanal, por lo menos, a la sala o a la obra de su preferencia.

No podemos lamentarnos en cuanto a la rapidez con que son dadas a conocer obras de éxito en París, Londres o New York. Acaso esa misma ansia de estar al día —¡que tanto está dañando a nuestros pintores!— impida a veces el estudio detenido de la obra, la preparación de los artistas, la confección de los trajes y decorados, cayéndose con frecuencia en una improvisación, que si permite anotarse el tanto de una obra recién estrenada fuera, no permite sin embargo anotarse un tanto en el progreso efectivo del arte teatral.

Se observa una riqueza sorprendente de humana materia prima. Parece que en el cubano hay condiciones magníficas para la escena, y que la mano de un director diestro, es capaz de extraer actuaciones admirables en jóvenes que no habían pisado un escenario jamás. Ahora mismo, en una sala reducidísima y de escasos recursos económicos, se está presentando una *Medea, la encantadora*, de José Bergamín, con una actuación sorprendente. Una joven que ha aparecido pocas veces en la escena, Ernestina Linares, bajo la dirección de uno de los pocos directores de veras que hay entre nosotros, Francisco Morín, ofrece un trabajo a la altura de quien mejor pueda hacerlo en cualquier parte. Y este resultado ya no va produciéndose por milagro o por casualidad, sino que surge

con frecuencia mayor cada vez. Gastón Baquero. “En el mes del teatro cubano”. 7 de febrero de 1958. *Diario de la Marina*. p. A 4.



Morín con el elenco de *Electra Garrigó* (1958).

14 de febrero. Repone *Electra Garrigó* para el mes de teatro cubano con un nuevo reparto. Lilian Llerena, Elena Huerta, Helmo Hernández, Roberto Blanco, Fausto Montero y Francisco Tejuca. Escenografía de Andrés. “Esta vez resultó más colorista y espectacular que la anterior”, escribe Morín.

19 de abril. *Rencor al pasado* de John Osborne. Traducción de Roberto Blanco [no acreditada] Con Roberto Blanco, Helmo Hernández, Yolanda Arenas, Francisco Tejuca y Marta Ferrani. Escenografía de Andrés.

La dirección de Morín es apretada y segura, y en los cuadros finales llega a una exaltación y vigor aplastantes. [...] La estrella de este estreno es Roberto Blanco, natural, nada afectado, con gran dominio y en plena posesión de su papel. En cuanto a Marta Ferrani... se mueve con naturalidad y peso escénico.

Rine Leal. *En primera persona*. pp. 272-274.

21 de junio-3 de julio. *Beatriz Cenci*, de Alberto Moravia. Berta Martínez, Florencio Escudero, Helmo Hernández, Yolanda Arenas, Manuel Pereiro y Omar Valdés.

Beatriz Cenci es una obra sin grandes virtudes para el espectador, porque el teatro es algo más que placer auditivo. Pero Morín lo convierte en un espectáculo depurado, estirado hasta los nervios e inteligente.

Manuel Pereiro se alza hasta su más completa actuación desde *El mal corre* y deja ver una vez más que a la hora de los repartos, su nombre es casi sinónimo de seguridad y eficacia.

Rine Leal. *En primera persona*. pp. 277-280.

Morín, cada día más sobrio, más directo, más austero pero al mismo tiempo más firme en sus sugerencias, movió bien los personajes, llevó el drama hasta sus últimas consecuencias con el lento ritmo que las palabras sugieren. Ni un fallo. Una riqueza esplendorosa, válida... Luis Amado Blanco en Retablo. *Información*. S/f en los recortes de Morín.



Carina

4 de octubre de 1958. Se inaugura la sala de Galiano 258 con el anuncio “un espectáculo de arte en un teatro confortable y refrigerado” decorado al estilo colonial cubano. Estreno de *Carina* de Ferdinand Crommelynck. Con Yolanda Arenas, Teresa María Rojas, Roberto Blanco, Julia Astoviza, Raúl Xiqués, Ana Viñas, Silvia Brito, Tussy Caveda, Asseneh Rodríguez y Lida Triana. Música de Miguel García.

Cuidada dirección de Morín, aunque no de las mejores que han salido de sus sabias manos. Comprendemos las inmensas dificultades de la obra, pero así y todo le faltó ese toque angélico que impulsa las grandes creaciones. Idem de idem, el vestuario y el decorado de Andrés.

Luis Amado Blanco. Retablo. *Información* s/f. (en los papeles de Morín).

Las escenas de amor y de requiebros de *Carina* y Federico. Escenas que son verdaderos cuadros de belleza, estampas delicadas de arte exquisito. Y ese final casi callado, lento, en el

dolor por la muerte de Carina transportada al compás de un ritmo bronco, en los brazos fuertes de los enmascarados.

Renée Potts. “Carina en el programa inaugural de la nueva Sala Prometeo”. (Recorte en su papelería).

28 de noviembre-3 de diciembre. *La reina y los insurgentes*, de Ugo Betti. Con Lilian Llerena, Roberto Blanco, Lilo Yarson, Cecilio Noble, Antonio Jorge, Francisco Tejuca, Migdalia Diez, Orquídea y Videlia Rivero, el niño Alfedito Mulkay, Lida Triana, Carlos Martí, Jorge Luis Castro, Emilio Rodríguez y Jorge Mena.

2 de abril. Mientras se encuentra en Oriente, la sala, a cargo de Andrés, presenta la adaptación de *Parada de omnibus* de William Inge dirigida por Ramón Antonio Crusellas y el 3 de julio *Aniversario de bodas*, adaptación de Enrique Núñez Rodríguez de la obra de Chodorov y Fields. Con Fela Jar, Pedro Álvarez, Parmenia Silva, Miguel Llao y Verónica Lynn. Dirige Reinaldo de Zúñiga.

Primero de abril. Se crea en Santiago de Cuba la Sociedad Teatral. Ensayo *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca y *El avaro* de Moliere.

Viaja a México.

1959. En enero y febrero se repone en Prometeo *La reina y los insurgentes*.

¡Últimas representaciones de *La reina y los insurgentes*!

¡No deje de ver esta obra! 10 de enero de 1959. *Diario de la Marina*. 18 A.

Ya tocan a su fin las representaciones de la monumental obra, de palpitante actualidad mundial, de Ugo Betti que durante varias semanas ha colmado de público la nueva sala teatro Prometeo de Galiano 258 altos entre Concordia y Neptuno. Todos bajo la hábil y firme dirección de Morín. El hermoso marco escenográfico es de Andrés realizado por Roberto Rovira. *La reina...* plantea un interesante problema de superación espiritual, el encuentro de sí misma de una prostituta en un ambiente de lucha civil cuando, al verse rodeada de intrigas y de rencores indescifrables, decide tomar el puesto de la reina en desgracia, que perdió su reinado por debilidad y falta de carácter y en un súbito arranque de voluntad, nacido de una extraña responsabilidad interior, llega a sacrificar su propia vida con estas hermosas palabras en sus labios "Indudablemente ésta es una residencia para reyes y debemos vivirla como tales". Localidades 1.20. Informes 3-6529.

abril. Viaja a Santiago de Cuba. Se constituye el Teatro Universitario. Trabaja en montajes para la Sociedad de Oriente. Viaja a México.

19 de diciembre. Presenta en La Habana un espectáculo de entremeses de Cervantes (*La guarda cuidadosa, Los habladores y El viejo celoso*) con un elenco del Teatro de la Universidad de Oriente. Anfiteatro de Bellas Artes.

24 y 25 de diciembre. Presenta *Pastores de Belén*, de Lope de Vega, en varias locaciones de Santiago de Cuba.



1960. 3 de marzo. Repone *Electra Garrigó*. Sala Prometeo. Lilian Llerena, Elena Huerta, Eduardo Moure, Fausto Montero, Cecilio Noble, Silvio Falcón y Numancia Povea, sustituida por Zoa Fernández. Música por una orquesta de mujeres.

16 de marzo. Dirige *La ramera respetuosa*, de Jean Paul Sartre con la que se inaugura la sala Covarrubias del Teatro Nacional. Miriam Acevedo, invitada por Fermín Borges, director del Departamento de Artes dramáticas del Teatro Nacional, arriba en enero desde Nueva York para los ensayos. Integran el reparto Wember Bros, Pedro Álvarez, Carlos Bermúdez, Rogelio Montel, Manuel Pereiro, Tony Vega, Ramón Vilches y Rolando Escobar. Decorados de Luis Márquez. Arturo Robles, asistente de dirección y traducción de Graziella Pogolotti. Producción del Teatro Nacional, el

Departamento de Artes Dramáticas del TNC (Teatro Nacional de Cuba) y *Revolución*, órgano oficial del movimiento 26 de julio. Al estreno asisten Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Fidel Castro entre otras personalidades.



Se publica en la revista INRA un reportaje sobre el Teatro Nacional con una fotografía de Korda, con este comentario:

Le preguntamos a Francisco Morín qué opinaba de la obra (*La prostituta respetuosa*, de Sartre) y nos dijo que no, le preguntamos qué pensaba de sí mismo y nos dijo que no, le preguntamos si tenía algo que añadir y nos dijo que no. Morín opina que las opiniones no cuentan: lo que cuenta es “el teatro”.²⁸

16 de abril. Se estrena *La endemoniada*, de Carl Shoenherr para el Festival gran teatro con *La lección y La soprano calva*, de Ionesco, dirigidas por Julio Matas.

²⁸ Bloy, Red. “El teatro gesticula, baila, canta, ríe, llora” INRA 3 (1960). pp. 11-21

8 de octubre. Estrena *Proceso de familia*, de Diego Fabbri. Sala Prometeo. En el elenco Lilian Llerena, Marta Farré, Silvia Brito, Ángel Espasande, Héctor Quintero, Manuel Pereiro y Assenneh Rodríguez.

17 de diciembre. Dirige *Medea en el espejo* de José Triana. Puesta el 17 en Prometeo y los días 10, 11 y 12, 17 al 19 de marzo. Escenografía y vestuario de Andrés García. Interpretada por Assenneh Rodríguez, René Sánchez, Isaura Mendoza, Clara Luz Noriega, Arturo Robles, Wember Bros, René Franquíz, Alberto Vila y Cristina Gay.



Assenneh Rodríguez y René Sánchez

La puesta en escena es uno de los pocos espectáculos agradables que pueden encontrarse en estos momentos, debido a Morín y su técnica plástica de dirección, que si por un lado ha sabido extraer jugosas lascas a la obra, por otro lado la acerca injustamente a *Electra Garrigó*, de Piñera, un acercamiento que

pertenece más al director que al autor. Rine Leal. *En primera persona*. pp. 125-127.

La puesta en escena de Morín estaba “eminentemente enraizada en nuestra sambumbia”, ha dicho José Triana.²⁹

1961. Jurado del II premio Casa de las Américas junto a Andrés Lizárraga, René Marqués, Alejo Beltrán y Julio Matas. *Lunes de Revolución* publica una opinión suya sobre el premio. El 24 de febrero los jurados se reúnen con el presidente Osvaldo Dorticós.

A mí no me gusta escribir, me gusta muy poco hablar pero en este caso diré que considero al Concurso de la Casa de las Américas de grandísima importancia porque relaciona en lo cultural a los pueblos de América con Cuba y porque hace que conozcamos a muchos autores inéditos, jóvenes de estimable valor que en su mayoría no pueden publicar sus obras. Creo que he dicho bastante. A mí el concurso me gusta y creo que encontraremos una obra importante que estrenaremos pronto en Cuba.

30

²⁹ Vasserot, Christila. José Triana entrevistado. “Siempre seré un exiliado”. Encuentro 4-5 (1997) pp. 33-45.

³⁰ *Lunes de Revolución* 98. “Juran los jurados”, 6 de marzo de 1961. p. 20.



Lilian Llerena y Elena Huerta

9 de marzo. Repone en la Casa de las Américas y el Hubert de Blanck *Electra Garrigó* con Adela Escartín, Lilian Llerena, Julio Capote, Silvio Falcón, Raúl Xiqués, Fausto Montero y Cecilio Noble. Joseíto Fernández canta “La Guantanamera”. 29 de marzo.

La resurrección de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera promete ser uno de los más sonados espectáculos del año. La calidad literaria y teatral de la pieza, la labor de dirección de Morín y el trabajo de sus intérpretes, la sitúan hoy como ayer, como uno de los mejores momentos de nuestra escena. Cada vez que *Electra Garrigó* se representa y ésta es la cuarta vez en trece años, nuestro teatro recibe algo así como un estremecimiento porque esa pieza es lo más logrado que poseemos en nuestro repertorio, y uno de los grandes instantes de Morín como director.

Luis Ortición en *Revolución*.

1961. 1ero de abril. Dirige *El vivo al pollo*, de Antón Arrufat. Con Elsanima González, Lyda Triana, Raúl Xiqués, Isaac Velmar, René Sánchez, Arsenio Rodríguez, Asenneh Rodríguez y Arturo Robles. Escenografía de Andrés. El 15 de abril escribe José Manuel Otero en su columna de “*Hoy en la vida cultural*” que continúan las presentaciones.

El vivo al pollo, farsa delirante de Antón Arrufat, que Prometeo acaba de estrenar es otro típico ejemplo de comedia macabra, broma de salón, ensayo de juego mental, pieza vacía que se deshace en las manos del público. Uno sabe que el autor ha tomado en sus manos un tema serio y trascendente como es la inmortalidad y que parece en el primer acto, comenzar a burlarse de la muerte, sólo que al final nos queda la terrible interrogante de si en realidad él no ha hecho otra cosa que burlarse de los vivos...

... La dirección de Morín es correcta y la comedia se mueve sin grandes saltos y a un buen ritmo, aunque la obra no sea de esas que permiten a este director su extraordinario juego escénico.

Rine Leal. *Revolución* 5 de abril 1961.

En *Cámara de amor* (Letras Cubanas, 1994), Antón Arrufat narra el proceso de ensayos que le permitió escribir el primero y el segundo acto después de que Morín determina montarla. A partir del primer acto,

publicado en *Lunes de Revolución*, Morín comenzó los ensayos. “Era infatigable” comenta Arrufat.³¹

Con *El vivo al pollo*, el teatro cubano realiza el gran salto imaginativo que ya se iniciaba en *Falsa alarma*, de Piñera y *El caso se investiga* del propio Arrufat. El 16 de abril los sucesos de Playa Girón interrumpen las funciones. Según Morín estrena *El ángel negro*, de Nelson Rodríguez, cuya crítica incluye en su libro de memorias.

Ha llegado a la madurez creadora. Calvert Casey. *Diario de la Tarde*. 4 de abril de 1961.



Julito Martínez y Raúl Xiqués

Dirige *El auto de la compadecida*, de Ariano Suassuna para el Festival de Teatro Latinoamericano que comienza el 20 de octubre de 1961. Con Raúl Xiqués, Julio Martínez. y Alejandro Milián.

³¹ Arrufat, Antón. *Teatro*. “Las piezas y yo”. 5-27.

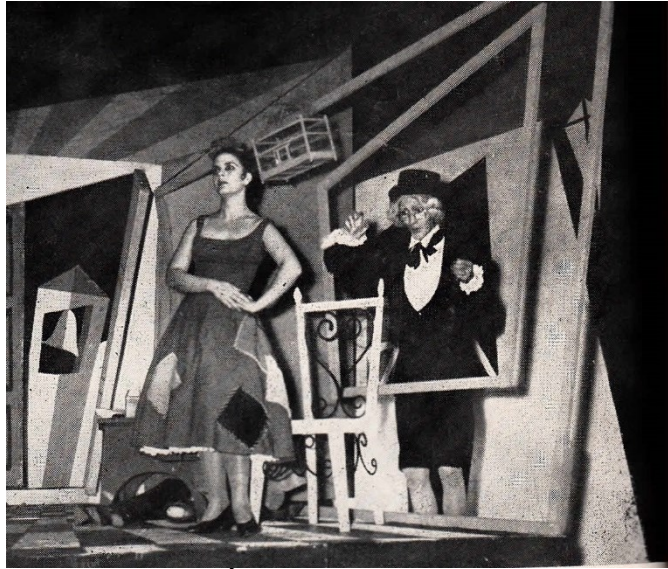
La dirección de Francisco Morín fue en extremo descuidada, pobre de recursos imaginativos y elemental. Rine Leal. *En primera persona*. p. 310.



2-5 de agosto. Dirige *Edipo rey*, de Sófocles. Con Florencio Escudero, Pedro Álvarez, Ángel Espasande, Rosa Felipe y Pedro Pablo Astorga. En el Amadeo Roldán. Consejo Nacional de Cultura.

Edipo Rey es una obra difícil. Para llevarla a escena satisfactoriamente se requieren tres cosas por lo menos: tiempo, estudio y actores. Francisco Morín, el director, ha carecido de esos tres elementos indispensables. También, a nuestro juicio le ha faltado asesorarse de un buen coreógrafo y de un maestro de música, sin cuyos auxilios el director está perdido en una obra como esta. A ellos se debe, y no a otra causa, la pobre demostración del coro de ancianos, pilar de la tragedia.

Alejo Beltrán *Hoy*. “El complejo de Edipo, rey”. 13 de agosto de 1961.



Cristina Lagorio y Ángel Espasande

18 de agosto. *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca. Con Cristina Lagorio, Ángel Espasande, Rosa Felipe, Pedro Álvarez. Sala Hubert de Blanck.

La zapatera prodigiosa es una obra llena de gracia y picardía, irónica, que bien actuada y bien montada debe gustar, como gustó, a pesar de sus lunares, Cristina Lagorio, de la Comedia Nacional de Uruguay. [...] Francisco Morín dirigió la obra siguiendo el criterio cerrado de lo supuestamente español: desplantes, manolettinas, banderillas y vueltas al ruedo aderezadas con panderetas. Esto, que va en perjuicio del poeta García Lorca, se le acredita Morín en beneficio porque la pieza se vuelve muy simplista, de una sola estampa —muy contrastada, por cierto, pero sin matices.

Su decoración, cayó el lo superficial. Quiriendo ser alegre, Andrés hizo una escenografía

distorsionada, mal aconsejado tal vez por la metáfora lorquiana. Alejo Beltrán. Suplemento de *Hoy*. 27 de agosto de 1961. p.16.

En “Los teatristas cubanos conversan sobre Stanislavski”, Roberto Blanco cuenta su experiencia con Morín. “Empecé a asistir a los ensayos de *Sangre verde* y me sorprendió extraordinariamente un sentido de legitimidad o sea, yo no creo que Morín siga un método predeterminado, un sistema de trabajo stanislavskiano o de otra clase, pero había en ese personaje que yo conocía una sensación de legitimidad frente al trabajo, el teatro ya no era ridículo, era una cosa que se hacía con un sentido más profundo, más artístico y entonces me integré a trabajar con Morín”.³²

Repone *Delito en la isla de las cabras* con Verónica Lynn y Pedro Álvarez.

1962

Termina su labor en la Universidad de Oriente. Dice en una de sus cartas que “lo sacaron”. La denuncia infundada de una alumna obliga a Morín a retirarse. Regresará temporalmente a dirigir fuera de ese marco. [...] Dirige *Gas en los poros* de Matías Montes Huidobro. Con Verónica Lynn y Parmenia Silva y *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera.

27 de marzo. Dirige *El abismo* de Silvio Giovaninetti en la sala Prometeo.

³² *Lunes de Revolución* 125. 25 de octubre de 1961. pp. 3-6.



Yolanda Farr y Julio de Carlo en *Antígona* de Cocteau
11 de mayo. Dirige *Antígona* de Jean Cocteau. Con Yolanda Farr, Estela Padrón, Julio de Carlo, Armando Lafont y José Triana junto a *La voz humana* de Cocteau, con Mirta Cartaya y Caridad Ríos. Última colaboración con Andrés que solicita su salida del país.

28 de mayo. Dirige *El parque de la fraternidad* y *La casa ardiendo* de José Triana, en Prometeo.

18 de agosto. *La isla de las cotorras* de Federico Villoch en el Festival de Música Popular.

Con María de los Ángeles Santana, Isaac Velmar, Sindo Triana, Eduardo Moguilla, René Socarrás, Ninfa Alonso, Ángel Luis Azcárraga, Patricia Camejo, Dolly de Francia, Fermín Mederos, Tony Fraga, Pura Suárez, Martha Ossorio, Yolanda Farr, Carmela Rodríguez, Rodrigo Cervera, Virginia Morales, Ada Busto, Víctor Loyola, José Llorens y Rosita Fornés. También las primeras figuras del Teatro Alhambra: Blanca Becerra, Amalia Sorg, Luz Gil, Sergio Acebal, Eduardo Muñoz (El Sevillanito), Mario Sorondo, Humberto de Dios, Víctor Reyes, Vicente Morín, Sindo Triana, Eduardo

Moguilla y Ángel Luis Azcárraga. Director de orquesta:
Gilberto Valdés.

La puesta de F. Morín es mínima, porque mínimo es el elemento dramático que halló entre sus manos.

Rine Leal. *En primera persona*.

22 de septiembre. *La hermosa gente*, de William Saroyan. Con Raúl Xiqués, Darío Proenza, Pedrito Silva, Omar David, Víctor Mirabal, Caridad Ríos y Estela Padrón. En la sala Prometeo.

Es una de las más limpias que el director ha logrado en los últimos meses. Sin caer en sus ya repetidas fórmulas escénicas, Morín mueve la obra sin dificultad y permite que sus actores trabajen con entera flexibilidad.

Rine Leal. *En primera persona*. pp. 327-329.

Dirige *Mano Santa* de Florencio Sánchez y *Pedro Mico*, de Antonio Callado. Presentadas en el II Festival de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas.

Dirige *La endemoniada* de Carl Schoenherr. Con Silvia Brito, Yolanda Farr, Carlos de León, Roberto Cabrera y César Torres.

1963. 24 de marzo. Estrena *El día en que soltaron los leones*, de Emilio Carballido en la sala El Sótano. Con Mirtha Cartaya, Dinorah Anreus y Dania Miró, entre otras.

Dirige *Rencor al pasado* para el programa de teatro de CMQ televisión.

Dirige *Recuerdos de Tulipa* de Manuel Reguera Saumell en Oriente.

8 de diciembre. *La muerte del ñeque* de José Triana. Estrenada en la sala teatro Prometeo. Reparto. Idelfonso Tamayo, Samuel Claxton, Reynaldo Rodríguez, Clara Luz Noriega, Carlos Peña, Marta Labatud, Zandra Gómez, Roberto Cabrera y Raúl Xiqués. El papel de Juvencio fue compartido también por Miguel Nin y Enrique Purdon. Realización de la escenografía, Isaac Vermal. Ayudante de dirección Isaac Vermal y José Corrales Aguiar.

“Morín sigue teniendo demonio” de Virgilio Piñera aparece en *La Gaceta de Cuba*.³³



Auto de la pasión en la Catedral de Santiago de Cuba

³³ *La Gaceta de Cuba* 225 (1963) pp. 14-15.

1964.

Inaugura en Santiago de Cuba el 11 de julio una pequeña sala con la puesta de entremeses de Cervantes y piezas cortas de Casona.

Dirige durante la Semana Santa el *Auto de la pasión* de Lucas Fernández en la Catedral de Santiago de Cuba. Con José Montánchez (San Pedro), José Vázquez (San Dionisio), Raúl Rivera (San Mateo), Eugenio Vega (Jeremías), Tanía Moreno (Cleofás), Yolanda del Castillo (Salomé) y Magdalena (Alice Blair) además de un reparto con más de cuarenta actores. Utiliza la música de *La pasión según San Mateo* de Bach y los himnos *Vexilla Regis* y el *Adoramus te Christe*, por el coro de la Catedral. Raúl Rivera actúa como asistente de dirección. En las notas al programa se escribe que “en sutil dialogar, los personajes comentan patéticamente, la muerte de nuestro redentor Jesucristo” en esta pieza del siglo XV cuya “emoción dramática y el realismo de la expresión la sitúan entre las mejores piezas del teatro religioso español.” El municipio de cultura que prometió las luces, las trasladó a otra parte a última hora, por lo que un único reflector, propiedad de la iglesia, iluminó el altar mayor y el escenario. Según Morín, esto dio al espectáculo “una extraña religiosidad”.

Dirige *La versión de Browning* de Terence Rattigan para la TV.

Andrés García solicita su salida del país. El padre de Morín le abona el dinero invertido en la compra de la sala para que obtenga el permiso de salida. Morín decía que Prometeo “se pagó dos veces”.

Dirige *La tía de Carlos* de Brandon Thomas. Versión de José Triana. Escenografía de Efrén del Castillo en el Teatro Musical de la Habana.

Dirige *Vestido de novia*, de Nelson Rodríguez para el Festival de Teatro Latinoamericano de 1964. También *La muerte del ñeque*, de José Triana, en Oriente.

1965. El Patronato del Teatro alquila la sala Prometeo para algunas funciones.

Dirige en Santiago de Cuba *El difunto señor Pic*.

21 de marzo. Dirige en Santiago de Cuba el *Auto de la pasión* de Lucas Fernández estrenada en la Santa Basílica Metropolitana. Yolanda del Castillo asume el personaje de María Magdalena.

27 de marzo. Por el día internacional del teatro repone *El mal corre* en la sala de Prometeo.

1966. 26 de agosto. Dirige *La danza de la muerte* de Fermín Borges, inspirada en una rumba con un personaje de protuberante trasero. Morín relata en sus *Memorias...* que “el primer acto era muy gracioso y se desarrollaba hábilmente hasta el momento en que la protagonista se apretaba con fuerza las nalgas y gritaba con desesperación: ¡Me crecen, cómo me crecen!”; pero el último acto “con un baile de máscaras muy caótico, pretendía parecerse al *Jardín de las delicias*.”³⁴

³⁴Morín Francisco. *Por amor al arte. Memorias de un teatrero cubano*. 1940-1970. Ediciones Universal, 1998. p. 321.

Dirige *Espíritu burlón*, de Noel Coward, a petición de Natasha Hernández y Adela Serra, que permanece cinco semanas en la sala Prometeo pero con otro elenco.

Dirige *Mi bella dama*, de Lerner y Loewe, con Daisy Fontao. Repone *El mal corre* de Audiberti y dirige un unipersonal de Assenneh Rodríguez.

1967. Prometeo se nacionaliza. Aparece *En primera persona* de Rine Leal con crónicas de sus montajes.

1968. Solicita su salida del país. Permanece seis meses en la agricultura en Camagüey porque contrae una enfermedad de la piel.

1970. 20 de agosto. Sale del país rumbo a Inglaterra. Un solo amigo lo despide: Gelasio Fernández. No vuelve a ver a su madre ni a su hermano. “Salí de aquel infierno” dice en una de sus cartas. “Al subir al avión cerré mi ciclo vital: ninguna nostalgia de las palmeras”.

1971. 28-30 de abril. Lectura dramatizada de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera en el Fitzwilliam College Theatre, en Cambridge, Inglaterra.

Visita a Guillermo Cabrera Infante y su esposa, la actriz Miriam Gómez. Viaja a España.

1972. Permanece en Madrid hasta 1973. Dirige dos obras cortas de títeres así como *Las aceitunas* y *La carátula*, de Lope de Rueda. Crea un retablo. Sueña con montar un auto sacramental en Galerías Preciados y ensaya una obra para el Colegio Mayor Guadalupe. Teresa María Rojas crea en Miami el grupo Prometeo.

1973. En septiembre escribe a Miriam Acevedo desde Brooklyn. Prepara algunas obras para el Teatro El Portón de Mario Peña.

1974. Retorna a Madrid ya que a los seis meses de estar en los Estados Unidos para visitar a su cuñada y su sobrino, Inmigración le niega la prórroga por su vínculo con la Sociedad Nuestro Tiempo. Meses después se establece en Nueva York y comienza a impartir clases en el Mercy College.



Ilustración del programa de INTAR

Dirige *La dama boba* de Lope de Vega en INTAR. Con Yolanda Arenas, Mirta Cartaya, Claudio Amador, Julio Ambros y Teresa Yenque, entre otros. Escenografía de Julio Matilla. Director artístico Max Ferrá.

1975. Dirige *Pasos y entremeses* de Cervantes y *El lugar donde mueren los mamíferos* de Jorge Díaz en Repertorio Español de Nueva York.

31 de mayo. Dirige *Flores de papel*, de Egon Wolff, en Prometeo de Miami, fundado por la actriz Teresa María Rojas, su “afecto de muchos años a partir de 1955 cuando la conoció en su primera salita de Prado”. Actúan Teresa María Rojas y José Armán.



Zully Moreno y Yolanda Arenas

1976. Febrero. Dirige *La más fuerte* de Strindberg en el Teatro El Portón. Con Zully Moreno y Yolanda Arenas.

Agosto. Dirige *Huida* de Alberto Guigou, basada en un capítulo de su novela *Los días ácratas*. Con Mateo Gómez y Ángel Santi. También *La madre y la guillotina*, de Montes Huidobro en el Café teatro El Portón de

Nueva York, con Lurdes Ferré, Regina Suárez, Mirta Cartaya, Luz Marina Cárdenas o Teresa Yenque.

Matías y Yara Montes Huidobro lo entrevistan sobre *Electra Garrigó*, grabación de Alberto Guigou.

1977. 26 y 27 de marzo. Dirige *La encantadora familia Bliss* de Noel Coward en Prometeo de Miami. Intérpretes: Glenda Díaz Rigau, Paul D'Alba, José Mamaya, Lourdes Meuci y Teresa María Rojas. El programa en el Archivo Digital de Teatro Cubano

1978 Mayo-junio. Dirige *Dos viejos pánicos*, de Virgilio Piñera con Luz Marina Cárdenas y Julio Ambros. Escenografía Osvaldo Apan. Auspiciado por el Centro de Estudios Prometeo. 16 Amsterdam Avenue, Nueva York.



7-30 de julio. Dirige *Electra Garrigó* en RAS Community Theater (después Teatro Avante) integrado por Mario Ernesto Sánchez, Alina Interián y Teresa María Rojas en el Teatro América de Miami. Los anteriores forman parte del elenco junto a Natacha Amador, Julio Rafael Mejido, Juan Felipe Noroña, Julio Ambrós y Many Fernández, entre otros. Dedicada a Andrés García.

14 de octubre. Dirige *Flores de papel* de Egon Wolff. Con Manolo Pérez Morales y Conchita Espín.

30 y diciembre 31, enero 1, 2 6 y 8. Dirige *Pastores de Belén*, de Lope de Vega. Con Osvaldo Apan, Tony Altilio, Antonio Navarro, Claudio Amador, Johnny Velez, Víctor Pacheco, Julio de Cuba, Dora Patiño, Raúl de Andrade, Gerardo Arocho, Lucía Vázquez, Tony Santiago, Michael Rodolis, Héctor Aldao, Juan Carlos Jiménez y Antonio Pons.

[...] Dirige *La ventisca* del francés venezolano Jean Zune. Con Antonio Jorge y Teresita LUISANO.

1979. 28 de octubre. Para el homenaje al dramaturgo cubano José Cid, dirige su pieza *La última conquista*. Con Rafael Martínez, Rafael Bordiú y Sara Slowka. Iniciativa del profesor Jesús Hernández en la que participa su amigo Oscar Fernández de la Vega.

1980. 7 de marzo. Dirige *Bruno*, de Alberto Guigou en “Prometeo en Lincoln Center”.

En Alberto Guigou encontramos siempre, bajo la superficie de lo escrito, un texto implícito que incita y conduce después a tan variadas como personales interpretaciones. Eduardo López en *Noticias de Arte*.

1983. Dirige en Teatro Avante, en Miami, *Bienvenidos a Tropicana* a partir de “Lo que no le dijimos nunca a nadie” de Guillermo Cabrera Infante. Con Marilyn Romero (*La niña escondida debajo del camión*) y German Barrios (*El maestro de ceremonia*).

1985. Enero-febrero. Presenta en Sala Tamanaco del IATI (Instituto de Arte teatral internacional, Nueva

York). *En la ardiente oscuridad* de Buero Vallejo. Con Raúl Andrade, Nelson García, Fabio Ureña, Ángela Madroñero, Sandy Dorromocca, Maribel Vázquez y Ana Vargas.

Todo un maestro en la dirección de artistas y un hombre que conoce su oficio, por ello de tantos triunfos en toda su larga historia teatral y de su bien ganado prestigio como uno de los más destacados directores.

Florencio García Cisneros en *Farándula de Nueva York*, enero de 1985, Año X, no. 1, escribe:

Francisco Morín, [...] ha demostrado una y mil veces ser el “mejor director del teatro de arte en español en Estados Unidos: recuérdese su dirección en *El fantasma de Marsella*, con la primerísima actriz peruana Teresa Yenque; recuérdese *Los perros jíbaros*; *Bruno*, singular cuento teatralizado del escritor Alberto Guigou, la lista es larga, de este director teatral sin recursos de ninguna clase, haciendo verdadero teatro de arte en español en la ciudad más teatral del mundo, donde los estrenos se suceden a veces, a dos y tres por día sin darnos descanso a los que queremos ¡ver!

Francisco Morín ha logrado en la pequeña sala del IATI la ambientación más cabal y paradójica, en común, extraña y difícil, que el hacer ambiente, iluminación, escenografía, mutis y efectos teatrales, imposibilitan el recinto mismo del saloncito de IATI. Ah, pero el maestro salva todas las incomodidades, inclusive las de camerinos donde apretujados tienen que vestirse y maquillarse ¡nada menos

que trece personajes! Femeninos y masculinos. Ah, por algo el Sr. Morín es Palmas de Oro de *Noticias de Arte* y en la noche que se la entregamos en el Bruno Walter Auditorium del Lincoln Center, lo nombramos “apóstol” del teatro en español de la ciudad de Nueva York. Sí, señores, apóstol es el director de teatro que sin un céntimo logra las más delicadas fantasías de ambientación direccional de un espectáculo. Aleida Durán escribe en *Ahora* de Union City, el 22 de febrero de 1985, que “dirige con firmeza e indudable acierto a este grupo latinoamericano de jóvenes, la mayoría de los cuales da sus primeros pasos en el mundo de la actuación como el colombiano Nelson García y el ecuatoriano Raúl Andrade”.

Muere su madre, se entera seis meses después. Al año siguiente muere su hermano.

1987. Se instituyen los premios Francisco Morín otorgados a Mario Ernesto Sánchez, director de Teatro Avante y del Festival de Teatro Hispano de Miami y Teresa María Rojas en el quince aniversario del grupo Prometeo. “Francisco Morín es un titán del teatro cubano”, dijo Sánchez al recibirlo.

21 de octubre. *Gas en los poros*, de Matías Montes Huidobro. Departamento de Español de Drew University. Con Teresa Yenque y Jeanette Mirabal.

1988. Visita Santo Domingo.

12 de noviembre. Repone *Huída* de Guigou para el Congreso del Círculo de Cultura Panamericano, en el Bergen College de New Jersey.

La editorial Letras Cubanas publica *El teatro cubano en vísperas de la Revolución* de Magaly Muguercía, acerca del teatro de arte y la etapa de las salitas.

1989 Viaja a Europa. Se encuentra en París con José Triana y su esposa Chantal Dumaine.

En un libro sobre los Festivales de Teatro Hispano en Miami, editado por Beatriz Rizk, el poeta Ángel Cuadra escribe:

Recuerdo haber asistido a algunas de aquellas obras en la pequeña y bohemia sala de Prometeo de la calle Prado, muchas de ellas con una mínima asistencia de espectadores Pero Morín ni desmayaba. Se empeñaba en aquel teatro de arte no comercial, sino de alta calidad estética, en las piezas seleccionadas y en el tratamiento escénico distinto de sus representaciones. No importaba si en los años iniciales costara abrirse paso en la comprensión del público. Había en Morín como una especie de misión.[...] ³⁵

1990 Viaja a Puerto Rico, Venezuela y Brasil.

Agosto. Dirige en Teatro Avante de Miami *Tres veces Cocteau*. “Una farsa en el castillo”. (Jesús Callejas), “El fantasma de Marsella” (Marta Aulet) y “La voz

³⁵ Sobre Francisco Morín. 1989. pp. 39-44.

humana”. (Silvia Álvarez). Escenografía de Rolando Moreno.

5 y 7 de diciembre. Dirige *5 horas con Mario* de Miguel Delibes. Casa de España. Nueva York. Con Graciela Mas y Carlos Collazo.

3 al 20 de junio de 1993. Dirige *Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos*. de J. L. Martín Descalzo con la española Soledad López. La propuesta llega tarde y no participa en el Festival de Miami.

La dirección de Francisco Morín es limpia y precisa, y nuevamente pone de evidencia ese talento singular que siempre le hemos reconocido. Morín es un director temperamental, y nunca dirige ni para complacer ni a la crítica ni a los actores, sino a sí mismo y a los que crean en su estilo de teatro. Quizás a esto se deba que no sea convocado con más frecuencia por los teatros establecidos; se ajusta simplemente a las reglas que su profesión le indica. Carlos Navedo.

1994 3 de junio. Union City, New Jersey. Dirige *Los perros jíbaros*, de Jorge Valls, escrita en la prisión de Cuba y puesta en el Memorial High School.

1994-95 Escribe sus memorias. Comenta a Myriam Acevedo que está enfrascado en “darle grosor” a su manuscrito con la consulta en las bibliotecas.

1996. Trabaja con Roberto Fandiño en la redacción y edición del libro que finaliza ese año e intenta presentar a la beca Cintas. Invitado al festival de Teatro Hispano

de Miami, visita durante siete semanas a José Ramón Suárez Nogueira. Presenta el libro de poemas *Hierba dura*, de Teresa María Rojas.

1997. Roberto Blanco en La Habana le dedica a Morín, Andrés, Lilian Llerena y Omar Valdés, su puesta de *Electra Garrigó* con Teatro Irrumpe. Morín busca vías para imprimir el libro.

1998. Asiste al XIII Festival de Teatro Hispano que le dedica la edición. Ediciones Universal publica su libro *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano. 1940-1970*. Aparece en la revista *La Ma Teodora* la entrevista de Carlos Espinosa Domínguez “El arte ilusorio de dirigir obras ajenas”.

2004. Luis de la Paz lo entrevista para *Diario las Américas*.

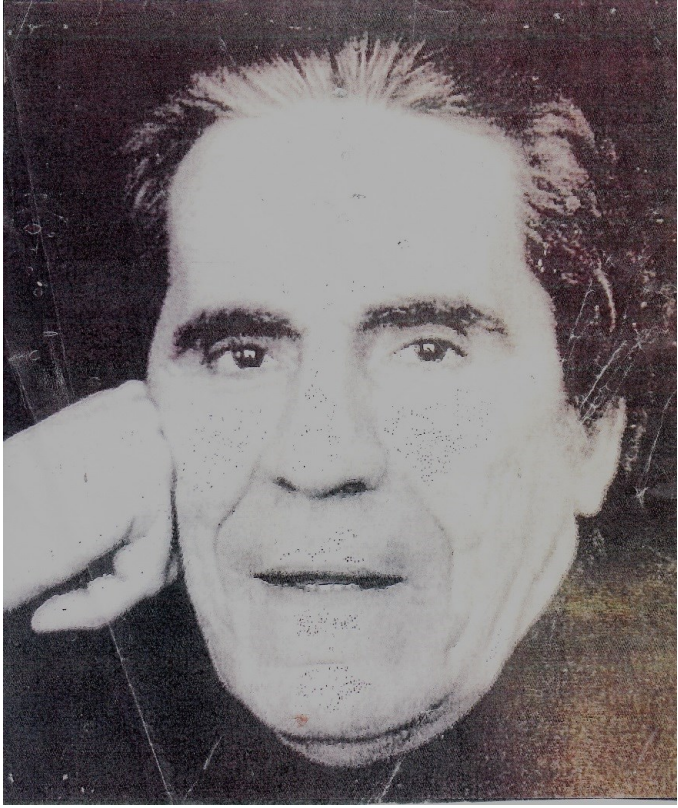
2009. 27 de junio. Pronuncia una conferencia sobre teatro cubano en el VIII Congreso del Centro cultural cubano de Nueva York. Recibe la medalla Avellaneda. Ese año el Instituto Cultural René Ariza lo honra con su premio.

2014. Ediciones de la Flecha publica *El teatro perdido de los 50. Conversaciones con Francisco Morín*, resultado del intercambio que Rosa Ileana Boudet sostiene con el director desde el 2007.

En La Habana, Miguel Sánchez León digitaliza la revista *Prometeo*, disponible en disco.

En su apartamento de la calle 8 en Nueva York, sigue curioso y atento el devenir del teatro, las noticias sobre amigos y colegas, los estrenos y la vida pública.

2017. Fallece en Nueva York el 7 de diciembre de 2017.





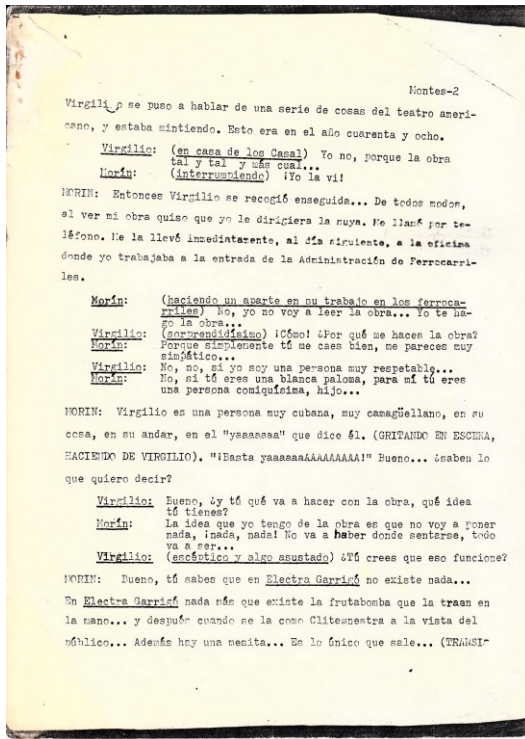
En Santiago de Cuba. Morín rodeado por Bebita Silva, Miguel García, Guillermo Fernández, Lyda Triana, Pepín Villoch, Silvia Muñiz, Berta Ramírez, Tussy Caveda y la madre de Morín, Josefa Vidán al lado de Irma. Despedida del cursillo de la Universidad de Oriente. 1957.



Montes Huidobro, Morín y Alberto Guigou con el elenco de Teatro El Portón en 1976. Cortesía de Montes Huidobro.

Para una historia escénica de *Electra* Garrigó En la voz de Francisco Morín

Matías Montes Huidobro
Yara González Montes



Francisco Morín. Fundó él 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 utilizar 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 Fabbri, 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 el 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.³⁶

Entrevistaron: Yara González Montes y Matías Montes Huidobro.

Grabación de Alberto Guigou.

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

MORÍN. 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. 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 48.

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

Morín. (*Interrumpiendo*). ¡Yo la vi!

MORÍN. Entonces Virgilio se recogió enseguida... De todos modos, al ver mi obra quiso que yo le dirigiera la suya. Me llamó por teléfono. Me la llevó al día siguiente a la oficina donde yo trabajaba, a la entrada de la Administración de Ferrocarriles.

³⁶ Esta versión, encontrada entre los papeles de Morín, difiere de la publicada en extensión, el orden de la conversación y en que hay más intervenciones del narrador, Montes Huidobro.

Morín. (*Haciendo un aparte en su trabajo*). No, yo no voy a leer la obra... Yo te hago la obra...

Virgilio. (*Sorprendidísimo*). ¡Cómo! ¿Por qué me haces la obra?

Morín. Porque simplemente tú me caes bien, me pareces muy simpático.

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

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

MORÍN. Virgilio es una persona muy cubana, muy camagüeyano, en su cosa, 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, ¡nada, nada! No va a haber donde sentarse, todo va a ser...

Virgilio. (*Escéptico y algo asustado*). ¿Tú crees que eso funcione?

MORÍN. Bueno, tú sabes que en *Electra Garrigó* no existe nada... En *Electra*... nada más que existe la fruta bomba, que le traen en la mano... y después cuando la come Clitemnestra a la vista del público... Además hay una mesita... Es lo único que sale... (*Transición*). La obra tuvo muchas dificultades al principio. Resulta que busqué a Violeta Casal. Ella era amiga de Virgilio y él quería que hiciera el papel de Electra.

Violeta. ¡Me cortas el monólogo del segundo acto!
¡Esto no funciona! ¡No me gusta nada! ¡No funciona!
Virgilio. (*Gritando*). ¡NooooooOOOOOOOOO!

MORÍN. Marisabel Sáenz sí quería hacer Clitemnestra.
¡Encantada! Violeta no quería hacerlo porque...
naturalmente... *Electra Garrigó* es Clitemnestra Pla, 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'Neill, ni la de Giradoux,
es superior porque tal cosa y tal cosa y tal cosa...

MORÍN. Nada modesto... Nada modesto...

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

MORÍN. (*Interrumpiéndose*). ¿Te acuerdas del programa?
¡Es fantástico! ¡Una verdadera tomadura de pelo! ¡Todo
aquello! La obra se hizo dos veces. En la segunda
representación, [Gaspar de] Santelices que hacía el
papel de Orestes (el papel más malo de la obra, el
monólogo de Orestes es lo que le sobra a la obra),
Santelices, que hablaba tacatacatatacatata-
tacatacatata... y creía que a todo el mundo le gustaban
más las dos mujeres... entonces él... cuando Violeta le
dice...

Violeta. ¿Y cómo debe morir Clitemmestra Pla?

Orestes. Debe morir envenenada por su fruta favorita.

Violeta. ¿Y cuál es su fruta favorita?

MORÍN. (*Interrumpiendo en presente*). El libreto decía la futa bomba y dice Santelices... ¡en el año 48, en La Habana!

Santelices: ¡La papaaaaYAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA!

MORÍN: (*Interrumpido por carcajadas en El Portón, acción en presente*). Entonces Violeta sale de escena. (*Gesto de Violeta*). Marisabel, que ve que sale Violeta, empieza su monólogo, intranquila porque no sabe lo que está pasando... Yo veía que había una bronca entre bambalinas.

Violeta. ¿Por qué has hecho eso? ¿Por qué has dicho una palabrota tan fea?

Santelices. Culoculoculoculoculoculoculo.

Violeta. ¡Jamás en la vida trabajo contigo! (*haciendo cruces*) ¡Por esta cruz, por esta cruz de cenizas!

Santelices. Culoculoculoculoculoculoculo.

Morín. (*Que nota que Santelices tiene que volver a escena, lo coge y lo empuja*). ¡Pruff!

NARRADOR. El episodio de “la papaya” es esencial. La palabra se refiere en el léxico cubano al sexo femenino y es considerada una “mala palabra”, que no se dice en público y tiene una connotación muy fuerte. Aunque no se dice en la obra, se usa el eufemismo nacional de la fruta bomba, 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!

MORÍN. 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!

MORÍN. ¡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!

MORÍN. A Virgilio le afectaban mucho las críticas. Publicó en la revista *Prometeo* “¡Ojo con el crítico!”: 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 40, asistimos a un curso universitario titulado “El cine: industria y arte de nuestro tiempo”. Entre los participantes estaban Rine Leal (después haría crítica teatral en *Revolución*, como yo también), Ricardo Vigón, Germán Puig, Néstor Almendros (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 dictaba el curso. La lucha se extenderá por años, Valdés Rodríguez controlando desde su cátedra y la 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 convertirse en una verdadera batalla campal, siendo particularmente aguerrido Valdés Rodríguez contra Cabrera Infante. Estos datos son de 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 de 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.

MORÍN: (*Siguiendo con Virgilio*). Y me traía *Falsa alarma*. La escribió inmediatamente después del estreno. Si no hubiera sido por esto, no hubiera escrito *Falsa alarma*... Y después *Jesús*, que escribió en dos o tres días. (*Transición*). 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 58... Era el mes del teatro cubano. Entonces 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 porque Virgilio quería que fuera una bata griega y toda esa cosa, con toda esa bobería... Tampoco había dinero. Pero ahora estaba Andrés y aportó el vestuario... Figúrate que la primera vez la bata la rifé para recaudar fondos, a veinticinco centavos la papeleta, creo que para pagar algo de la revista *Prometeo*, que ya estaba saliendo. La obra se hizo por el primer aniversario de la revista, que empezó a publicarse en 1947 y se publicó hasta el 53.

Bueno, en la segunda representación no estaba Virgilio. Era el mes del teatro cubano... Creo que le iban a poner esa... 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 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 [Morales] fue al ensayo...

Rebeca. (*Con gesto de dignidad ofendida*). ¡Yo no hago esa obra!

Virgilio. (*Grotesco*). ¡Ah, 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 invita al análisis desde un punto de vista actual dentro del marco de la liberación sexual de la mujer. Hasta qué 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, sino 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, mucho que decir.

MORÍN. (*Volviendo a Electra Garrigó*). 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”. La primera vez lo hizo Radeúnda Lima, la segunda, Joseíto Fernández...³⁷ (*Narración retrospectiva de Morín que vuelve hacia la primera representación*). Me acuerdo que la Radeúnda Lima cobró ¡treinta pesos! por aquello. En aquel momento treinta pesos, ¿te acuerdas?, en aquel

³⁷ Nota de la E. La segunda vez, 1958, la canta Francisco Tejuca y la tercera, 1961, Joseíto Fernández.

momento yo ganaba treinta pesos en los ferrocarriles... daba veinticinco pesos en casa y me quedaba con cinco para hacer teatro... (*Transición*). Entonces una mulata que fue famosa después, que trabajaba en el coro, me dice:

Mulata. Óyeme, cuando tengas otra cosita, me avisas.

Radeúnda. Óyeme, cuando vuelvas a poner la obra, tú me avisas. ¡Treinta pesos me vienen bien!

MORÍN. Y no se aprendió nunca el texto, sino que lo leyó en una tarjetica que le poníamos por delante...

Virgilio. ¡Radeúnda! ¡Formidable! ¡Lo cantó todo como yo quería!

Morín. ¡Pero Virgilio, esto no ha salido bien! ¡Esto no es así! ¡Esta obra hay que hacerla cubana!

MORÍN. Volví a la primera representación porque quise aludir a Radeúnda. Entonces después, diez años más tarde, no la pudo hacer a porque estaba enferma. Lo hicieron todos los cantantes de aquel entonces.

NARRADOR. MMH. Los datos económicos mencionados son fundamentales para comprender lo que significaba hacer teatro en Cuba en aquellos tiempos, titánicos para la independencia de criterios estéticos. Por otra parte contrasta con las ganancias de la gente que trabajaba para la radio (posteriormente en la televisión), aunque con frecuencia era un medio de solución económica (un tanto peligrosa estéticamente) para los que se interesaban seriamente en el arte y la literatura. Radeúnda Lima fue intérprete radiofónica de *La guantanamera* y a pesar de la idealización martiana

sufrida por estos ritmos populares en los últimos años, resulta irritante, pues se trata de una adulteración de sus orígenes. *La guantanamera* surge de la crónica roja, policiaca 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.

MORÍN. 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 trabajaba 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 Morín*). 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. Violeta no lo quiso hacer así, con esos movimientos.

MMH. (*Mientras escribe 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.

(*El monólogo visto otra vez en Persona, vida y máscara en el teatro cubano (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. Este hace de *Electra Garrigó* una obra profética.

MORÍN. Lo que no está en la obra es el baile de los gallos, al que se alude como algo que ocurre afuera. Nosotros lo llevamos a escena, ¿comprendes?. Ella habla, 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 fruta bomba con Elena Huerta, no era Marisabel Sáenz, que tenía comicidad, pero no la cosa esa de mulata blanconaza que tenía Elena Huerta. (*Escenificación de la escena por Morín. Gestos correspondientes*). Como entonces se podía decir papaya en escena, ya no importaba, no se dijo, porque pasaron diez años. (*Transición*). Muchacho, te voy a contar otra cosa. Diez años atrás, otra palabra, “cabrón” se dijo en en escenario en La Habana y fue un horror lo que dijeron los críticos... ¡En esa obra debuté yo! La dijo ¿cómo se llama éste?... Alejandro Lugo. ¡El cabrón de Satanás!³⁸

³⁸Nota de la E. Se dijo en *Sumergidos*, de Cottman y Le Vergne Shaw (1941) en la que Morín debuta como actor.

MORÍN: ¿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 cómo en una Academia de Artes Dramáticas se va a decir la palabra cabrón!

MORÍN. (*Volviendo a la segunda puesta en escena de Electra Garrigó*). Todo resultó de una manera distinta y entonces todos los críticos empezaron 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 repone durante el castrismo en la sala Prometeo de la calle Galiano y Morín la dirige 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 como Electra, Julio Matas en la dirección y el que esto narra (MMH) de guionista. Pero en conjunto la historia escénica resultará menos pintoresca.

MORÍN. 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 GUIÓN TELEVISADO DE ELECTRA GARRIGÓ 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 CANTA SUS DÉCIMAS ANTE UN MICRÓFONO RADIOFÓNICO.

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

Autores de los testimonios

Roberto Fandiño Rego (1929-2009). Cineasta, director de teatro, escenógrafo y montador de cine. Nació en Matanzas. Se traslada muy joven a La Habana, donde estudia dibujo y se inicia en la escenografía teatral en varios grupos habaneros y el Ballet Alicia Alonso. Dirige para el teatro *Árbol 13*, de André Gide (1953); *Ha llegado el momento*, de Javier Villaurrutia (1954) y *Antígona*, de Jean Anouilh (1955). Desde 1954 a 1965 ejerce como profesor de Historia del Arte y otras materias en la Academia de Arte Dramático de La Habana (Adad). En 1960 se integra en la plantilla de nuevos realizadores del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos) para el que dirige el documental *Gente de Moscú* (1963) y su primer largometraje, *El bautizo* (1966), una comedia de género, así como el corto de ficción *Alfredo en la playa* (1963). *El bautizo* fue enterrado tras su estreno y nunca más exhibido comercialmente.

En 1966 decide quedarse en España después de ganar una beca que le llevaría un año más tarde a Roma a estudiar estética en la Universidad La Sapienza. Conoce a Calvert Casey (1924-1969), cuyo suicidio lo conmueve. En España rueda *La espuela* (1976) y *María La Santa* (1977), así como los cortometrajes *La mentira* (1975) y *La antorcha* (1979). Trabajó para Televisión Española dirigiendo capítulos de *El juglar y la reina* (1979). En 1981, tras centrarse en el montaje, rueda *Miami, encuentro de dos culturas*. A medio camino entre esa ciudad y Madrid, le propone a Francisco Morín colaborar en la edición de su libro con absoluto desinterés.

Mario Parajón (1929-2006) Profesor, poeta y ensayista. Debuta como actor en el teatro universitario, dirige en *Prometeo* y colabora en la revista del mismo nombre con textos críticos y co-dirige con Morín su llamada segunda época. En la década del 50 dirige en *Prometeo* y Patronato del Teatro, traduce y pronuncia conferencias. Entre sus montajes, *Esquina peligrosa* de Priestley (1949), *El círculo*, de Somerset Maugham (1950), *Studio A*, de Jorge Antonio González (1950), *Invitación al viaje*, de Jacques Bernard (1951), *Celos o Monsieur Lamberthier*, de Louis Verneuil (1952), *Estuve aquí una vez*, de Priestley (1953), *El tiempo y los Conway* de Priestley (1953), *Teatro*, de Somerset Maugham (1954) y *La luz que agoniza*, de Patrick Hamilton (1955) con Luis Amado Blanco. Alumno de María Zambrano, ejerció la crítica teatral y el ensayo. Después de 1959, dirige el Centro de Investigaciones Literarias y enseña en la Escuela Nacional de Arte.

En 1971 se exilió en Madrid cuando su carrera como profesor universitario se vio trunca. Entre la amplia y variada labor que realiza en Madrid, imparte cursos de Filosofía y Teología en la Universidad Pontificia de Comillas y en la Universidad de El Escorial. Entre sus libros publicados allí, *Eugenio Florit y su poesía* (Editorial Ínsula, 1977), *Cinco escritores y su Madrid* (Editorial Prensa Española, premio Mesonero Romanos, 1986), *Santa Teresa de Lisieux* (Biblioteca de Autores Cristianos, 1987) y las guías turísticas de *Segovia, Toledo, y el Monasterio del Paular* (Editorial Everest).

Roberto Blanco Espinosa (1936-2002) . Se inicia en el Teatro Universitario y en 1956 destaca como actor en el grupo *Prometeo* de Morín. En 1958 pasa a Teatro Estudio con el que dirige *La hora de estar ciegos* de Dora

Alonso. En 1964 viaja a África y otros países. Entre 1964 y 1965 es asesor cultural en Ghana e invitado del Berliner Ensemble. En 1980 realiza un proyecto de colaboración con el músico nigeriano Akim Euba. En su larga carrera como actor recibe el premio a la mejor actuación masculina por *Corazón ardiente*, de John Patrick en 1960. Interpreta Mercucio en la puesta de Otomar Krejča de *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Ha trabajado en el cine, en *Los tiempos del joven Martí* y *Maluala*.

Sus montajes de *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, *Lumumba o una temporada en el Congo*, de Aimé Cesaire, *El alboroto*, de Goldoni y *De los días de la guerra*, con su grupo Ocuje lograron enorme resonancia de público y crítica. Creador del novedoso y experimental *Irrumpe*, entre sus últimos montajes con este, *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera y *El perro del hortelano* de Lope de Vega. Colaboró en Venezuela con los teatros juveniles, donde forma como en Cuba actores y nuevos directores. Su puesta de *Yerma* recibió el premio del Festival de Teatro de La Habana.

Matías Montes Huidobro. (Sagua la Grande, Cuba, 1931), dramaturgo, narrador, poeta y ensayista, hizo sus estudios de enseñanza secundaria en el Instituto Nro. 1 de La Habana, es doctor en Pedagogía por la Universidad de La Habana. En 1951 se da a conocer como poeta y como narrador con la publicación de su cuento “El hijo noveno” en la revista *Bohemia*; como ensayista en las páginas de la revista *Nueva Generación*, de la cual es uno de sus fundadores; y como dramaturgo con el Premio Prometeo por *Sobre las mismas rocas*, que se estrena ese año dirigida por Francisco Morín. Entre 1959 y 1961 estrena *Los*

acosados, Gas en los poros, La botija, El tiro por la culata y Las vacas, Premio José Antonio Ramos (1960). Ejerce la crítica teatral en el periódico *Revolución*, donde también publica artículos en la página editorial; colabora extensamente en *Lunes de Revolución* y es comentarista teatral en un programa semanal de CMBF Televisión Revolución, así como enseña en la Escuela de Periodismo hasta su salida de Cuba en 1961.

Entre 1962 y 1964 se establece en Meadville, Pennsylvania, donde enseña en las escuelas secundarias. y desde 1964 en la Universidad de Hawai. Durante su larga carrera profesional, ha sido invitado a enseñar en la Universidad de Pittsburgh, en Swarthmore College y en la Universidad de Arizona. Ha participado en decenas de congresos universitarios en los Estados Unidos y otros países. Ha fundado las revistas *Caribe, Anales Literarios*, y entre 1987 y 1991 la Editorial Persona, que publica dramaturgia y crítica y en el 2000, Pro Teatro Cubano. Entre sus libros más recientes, la novela *Caravaggio*. Una extensa bibliografía suya se halla en <http://www.matias-montes-huidobro.com/>

Yara González Montes. Estudiosa y ensayista. Nace en La Habana, Cuba. Doctora en Lengua española y Literaturas hispánicas por la Universidad de Pittsburgh (1978). Ejerce la docencia en la Universidad de Hawai (Manoa). Profesora emérita. Se especializa en Poesía española (Siglo de Oro) y en Literatura cubana del exilio. Algunos de sus ensayos publicados en libros son: “El lirismo vital del poeta en Los pies en la tierra”, en *Casi la voz* de Orlando Rossardi, 2009, Ensayo introductorio, en *Voces femeninas en la poesía afrocubana contemporánea*, 2006; “Autodefinición, historicidad y permanencia en Extravíos de Enrique Jaramillo Levi”,

en *La confabulación creativa* de 2001; “Autobiography, Historiography, and Mythography in Matías Montes Huidobro’s *Desterrados al fuego*, Remembering Cuba. Legacy of a Diaspora de Andrea Herrera, 2001; “La poesía cubana en los Estados Unidos”, en *Culturas Hispanas en los Estados Unidos*, 1990; “José Lezama Lima: Expresión del barroco americano”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, 1986. Entre sus libros publicados cabe destacar: *Matías Montes Huidobro: Su obsesión por la escritura*, 2007; *José Antonio Ramos. Itinerario del deseo. Diario de amor*, 2004; *Pasión y forma en Cal y canto de Rafael Alberti*, 1982; *Bibliografía crítica de la poesía cubana* (Exilio: 1959-1971), 1973. Colabora activamente en los proyectos editoriales con su esposo Matías Montes Huidobro.

Alberto Guigou (1913-2005). Participante activo de las luchas de los 30 y del Partido Ortodoxo, autor de *Días ácratas*, novela (Senda ediciones, 1981) y la obra teatral, *Bruno*, de la que apareció una encuadernación casera, dirigidas por Morín en Nueva York. En 1976 graba en El Portón la conversación sobre *Electra Garrigó* en la que participa con Montes Huidobro y su esposa Yara.