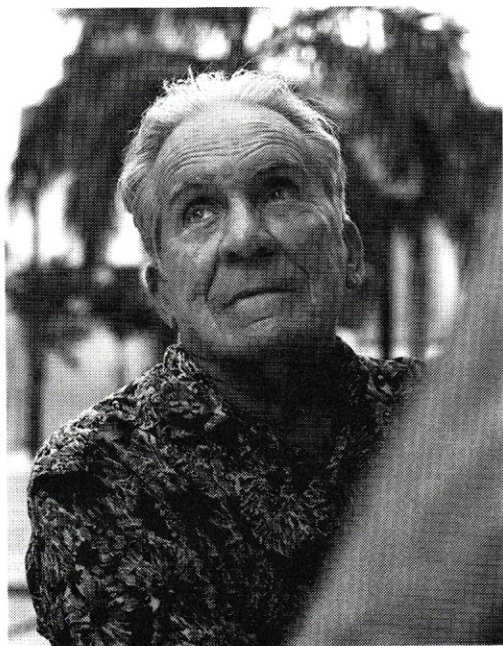




El arte ilusorio de dirigir obras ajenas. Entrevista a Francisco Morín

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ



(foto/pedro portal)

Un escéptico con muy buena memoria.

Ha sido una coincidencia realmente feliz el que la salida del primer número de **La Má Teodora** coincida con la actualidad que ha recobrado Francisco Morín en el panorama cultural cubano de la diáspora. Acaba de salir de la imprenta **Por amor al arte** (Ediciones Universal, 1998), un libro

en donde recoge sus memorias correspondientes a los años que van de su ingreso en la Academia de Artes Dramáticas, en 1940, hasta su salida de Cuba, en 1970. Se trata, al decir de Concha Alzola, autora del prólogo, de "un inventario cuidadoso de treinta años de quehacer teatral cubano", que a su gran valor histórico y testimonial añade el de la amenidad del estilo con que está escrito. Libro salpicado de sabrosas anécdotas, de información de primera mano, de revelaciones, será, a no dudarlo, una obra que levantará ampollas y ha de suscitar polémicas, por la sinceridad con que Morín reconstruye el mundo del teatro cubano a lo largo de tres décadas especialmente significativas. Cumpliendo una vez más los mágicos designios del azar concurrente lezamiano, su salida se produce cuando se cumple el medio siglo del estreno de *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, cuyo montaje está unido de manera indisoluble al nombre de Morín.

Comunicativo, vital y dotado de una memoria que muchos jóvenes le envidiarían, no le cuesta mucho esfuerzo remontarse a aquellos lejanos años cuando un jovencísimo Francisco Morín llegó a la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana. ¿Qué lo llevó a estudiar teatro? ¿Hubo en su casa un ambiente que le estimulara las inquietudes artísticas?, le pregunto para comenzar el asedio. No. *Nadie en mi casa me esti-*

muló, aunque mis padres, un matrimonio humilde, honesto y generoso, aceptaron con sorpresa y resignación mi decisión de estudiar teatro. Desde muchacho yo jugaba con unos bolos, los movía como si fueran muñecos, y como iba mucho al cine creaba con ellos argumentos fantásticos. Entonces las películas eran mucho más teatrales que las que se hacen ahora. Después, cuando era ya un jovencito, me puse a escribir adaptaciones para radioteatros con las que un día me presenté en el programa Ideas Pazos, y para sorpresa mía me las aceptaron. Por mis novelitas adaptadas me pagaban una miseria, peso y medio por libreto. Algunos leran tan largos que tenían que pasarlos en tres noches, como el de Rebeca, que escribí antes de que se pusiera en Cuba la película de Alfred Hitchcock.. Los firmaba como François Morin, que me parecía un nombre mucho más bonito que Francisco. Yo además leía muchísimo y conocía perfectamente muchas de las obras notables del teatro griego. Mis padres, por otra parte, iban todos los lunes al Teatro Martí. Pero ése fue un tipo de teatro que a mí nunca me gustó, así que prefería quedarme en casa oyendo radio.

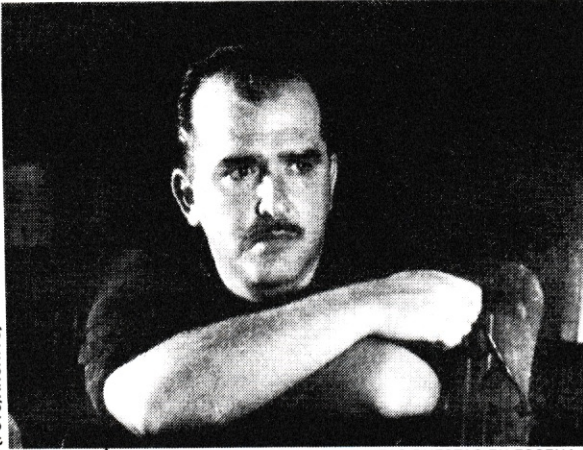
Cuando me presenté en la Academia, la mayoría de los alumnos eran mucho mayores que yo. Recuerdo que en el primer examen me dieron no apto. No quise contestar una pregunta cuya respuesta sabía, porque quería repetir el primer semestre. En la Academia tuvo como profesores, entre otros, a Lorna de Sosa, José Manuel Valdés Rodríguez, Alejo Carpentier, Ludwig Schajowicz, José Rubia Barcia, Francisco Martínez Allende y Luis Alejandro Baralt. A este último lo recuerda como un hombre culto, refinado y de una personalidad muy armoniosa. Era una excelente persona y tenía una vida espiritual muy rica. Como director podía ser muy bueno si se le exigía; si no, se dejaba ganar por un extraño pesimismo que le hacía perder la fe en lo que hacía, y entonces consideraba inútil cualquier esfuerzo. Sabía mucho de voz y entonación y poseía el don del espectáculo. En las aulas de la Academia tuvo como compañeros de estudio a Modesto Centeno, Teté Casuso, Martha Elba Fombellida, Ana Saínz, Julio Martínez Aparicio, Rosa Felipe, Adolfo de Luis, Violeta Casal y Marisabel Sáenz, quienes a la vuelta de unos años se convertirían en nombres de primera fila y a muchos de los cuales dirigiría. En 1941 interpreta su primer papel, el marinero cobarde que quiere escapar del submarino hundido de *Sumergidos*, de Laverne y Shaw. El cierre de la Academia dejó al grupo en una desoladora orfandad y propició su debut como director. Los exalumnos seguíamos rumiando nuestro abandono. Ibamos a las funciones que se daban en La Habana y las comentábamos en nuestras reuniones, lo mismo que las películas más destacadas que se exhibían. Pero necesitábamos hacer algo por nosotros mismos. Nos reuníamos en la casa de Centeno, y allí rumiábamos nuestras inquietudes y nos preguntábamos cuándo debutaríamos. Decidí entonces montar una obra en cualquier escenario y estaba decidido a empezar los ensayos de inmediato. Hablé con los exalumnos. Les dije que había un director que quería montar una obra, que ya tenía los papeles distribuidos y que incluso contaba con lugar y fecha de estreno. Marisabel quiso saber quién era ese director y yo le contesté: soy yo. Así fue como montamos *La llama sagrada*, de Somerset Maugham, que ensayamos en la gran sala de la casa de Centeno y

que estrenamos en noviembre, en el Liceo de Ceiba del Agua. Fue un gran éxito y al final nos aplaudieron mucho. Marisabel se negó a hacer la madre, pese a que era un papel magnífico, porque no le gustaba hacer de vieja.

NACE PROMETEO

Para Morín, ese montaje marca el inicio de una destacada carrera como director que incluye más de un centenar de puestas en escena. En 1944 los egresados más entusiastas de la Academia crean ADAD, que nace con el ambicioso proyecto de poder llegar a dar, como el Patronato del Teatro, una función mensual. Es por esos años cuando Modesto Centeno, desalentado por la hostilidad con que la crítica de la época recibió algunos de los espectáculos, deja de actuar y se dedica por entero a la dirección. De él, Morín comenta que tenía encanto personal. Ninguno de nosotros tenía tanto poder de seducción como él. Por eso se le tomaba afecto de inmediato. Yo lo estimaba mucho. Pero él llevaba muy mal su homosexualidad, de la que se avergonzaba profundamente, y su atormentada vida personal lo hacía desconfiar hasta de sus mejores amigos. Con Marisabel, que lo adoraba, siempre fue muy cruel, siempre estaba hablando de sus defectos. Yo, te repito, le tenía mucho aprecio, pero se fue volviendo más reservado y frío y fui dejando de quererlo. No es la suya una visión idílica ni complaciente del mundo teatral de esos años, que reconoce era un ambiente sórdido permeado de chismes y murmuraciones. De Marisabel Sáenz y Violeta Casal comenta que eran las dos actrices más solicitadas. Nunca simpatizaron entre sí, circunstancia que aumentó la rivalidad y la enemistad. A veces parecía que iban a irse arriba y arañarse. El de 1947 es un año significativo en su trayectoria artística. Funda la revista **Prometeo**, de la que alcanzan a salir veintiséis números, se gradúa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana con la tesis "El teatro de Oscar Wilde", pasa a impartir clases en la recién creada Academia Municipal de Arte Dramático, forma parte del jurado del concurso de ADAD que premia *El chino*, de Carlos Felipe, a quien, por cierto, había dirigido antes en el Patronato en su única experiencia como actor, y se va a Nueva York. Acerca de lo que le aportaron las clases que allí tomó, su respuesta es categórica: Nada. Los cursos que se daban no dejaban de ser interesantes, pero yo no tenía dinero para seguirlos todos. Cada uno costaba unos doscientos cincuenta dólares, que en aquella época eran una suma inmensa. Yo me matriculé en el de Actuación, pero lo que me interesaba realmente era ver lo que el profesor hacía más que hacerlo yo. Enseña en la Academia Municipal y, como el resto de los profesores, empieza a hacerlo sin cobrar un centavo. Volverá a ejercer la docencia muchos años después en Nueva York, mas confiesa que es una labor en la que no se siente a gusto. Lo suyo es más el escenario, el trabajo con los actores, el largo proceso de los ensayos.

A su regreso de Nueva York, monta con ADAD *El avaro*, de Molière, con Angel Espasande en el personaje de Harpagón. Una noche, en la casa de Violeta Casal conoce a un escritor que había vuelto tras una estancia en Buenos Aires y de quien había leído algunos cuentos. La charla pasó a ser casi un monólogo cuando



(FOTO/ARCHIVO)

ANDRÉS, SU FIEL COLABORADOR EN TANTAS PUESTAS EN ESCENA.

éste tomó la palabra. Su nombre: Virgilio Piñera. En 1948 dirige *El candelabro*, de Alfredo de Musset, con Gina Cabrera, Bernardo Pascual y Enrique Martínez, y es reclamado para llevar a escena con ADAD *Ligados*, de O'Neill. En realidad, el grupo debía haber estrenado *Electra Garrigó*, de Piñera, quien había convencido a Marisabel Sáenz con el argumento de que había escrito la obra pensando en ella como intérprete del personaje de Clitemnestra Plá. Eso, comenta Morín, *entusiasmó a Marisabel, que dio a leer el texto a los otros miembros de ADAD, Julio Martínez Aparicio y Modesto Centeno, a quienes, por falta de imaginación, no les gustó el modo como se cubanizaba el mito de Electra. Por suerte, yo leí la obra, me gustó mucho y estuve de acuerdo con Marisabel en que había que estrenarla. Por eso cuando unas semanas después Virgilio me llamó para felicitarme por mi montaje de El candelabro y pedirme que le dirigiera su Electra en ADAD, yo le contesté que eso era imposible porque Centeno había vetado su representación. Virgilio se desanimó profundamente con la noticia, y para consolarlo le ofrecí estrenársela en una función con la que planeaba celebrar el primer aniversario de Prometeo. Su reacción fue inmediata, y al día siguiente me llevó nueve copias mimeografiadas de la obra. Le sugerí entonces un reparto que él aceptó encantado.*

Ensayamos en un salón en el último piso de la Asociación de Artistas, que estaba, si no recuerdo mal, en la calle Animas. Virgilio asistió a todos los ensayos y nunca abrió la boca. Los personajes principales los interpretaron Violeta Casal, Marisabel Sáenz, Gaspar de Santelices, Carlos Castro, Modesto Soret y Alberto Machado. Cuatro actores negros realizaron la pantomima, y una cantante de música guajira muy popular entonces, Radeúnda Lima, cantó las décimas de "La Guantanamera". Evocand aquella noche que Rine Leal llamó ingenuamente nuestra batalla de Hernani, en la bastante aburrida Habana de 1948, Morín comenta: La obra se estrenó el 23 de octubre de 1948 y tuvo una estruendosa recepción por parte del público. Inesperadamente Virgilio subió al escenario y nos abrazó a todos, pues sabía el gran esfuerzo que todos habíamos realizado. Son muchas las anécdotas que circulan en el mundillo teatral sobre el ya mítico montaje. Le pido a Morín que me narre una que tuvo como protagonista a Violeta Casal. Resulta que durante los ensayos ésta tuvo dificultades con el monólogo de

Electra. Le parecía más filosófico que teatral, y efectivamente lo es. Quería que Virgilio lo cortara, cosa a la cual él se negó categóricamente. La noche del estreno lo dijo de espalda, y maravilla de maravillas, cuando terminó la obra a la primera que abrazó Virgilio fue a ella. Al día siguiente de la representación salieron publicadas las críticas de los miembros de la Asociación de Críticos Teatrales y Cinematográficos (ARTYC). Sus comentarios fueron realmente muy injustos. Sólo Matilde Muñoz, que colaboraba en el semanario El Siglo, pareció entender la obra a cabalidad. Indignado, Virgilio escribió el artículo "¡Ojo con el Crítico!...", que yo publiqué en Prometeo. Por ello fui citado por José Manuel Valdés Rodríguez, quien me amonestó por haber abierto las páginas de la revista a Virgilio. Sin amedrentarme, le aclaré que Prometeo no era responsable de las opiniones que se expresaban en los trabajos y que si la ARTYC quería responder, podía hacerlo. Días después recibí un artículo titulado "Los Intocables", que firmaba Luis Amado Blanco. A pesar de la tensa situación que se creó, Electra Garrigó fue repuesta el 14 de noviembre y tuvo la misma acogida favorable entre los espectadores. Después de esas representaciones, la obra de Virgilio permaneció sin llevarse a escena durante casi diez años. Se repuso en febrero de 1958 en la Sala Prometeo, y esta vez la ARTYC reconoció sus valores y la eligió como la mejor producción del Mes de Teatro Cubano. Entonces se pudieron dar unas treinta funciones continuas. Para esa reposición, la escenografía y el vestuario fueron diseñados por Andrés, quien acentuó los elementos plásticos cubanos. Por mi parte, yo modifiqué algo el concepto del montaje, que esta vez resultó más colorista y espectacular.

Con el estreno en 1948 de *Electra Garrigó*, Prometeo pasó a ser un grupo teatral. Autores extranjeros como Kaiser, Bergamín, Prietsley, Osborne, Saroyan, D'Annunzio, Tennessee Williams, Odets, Cocteau, Camus, Green, O'Neill, alternan con dramaturgos nacionales como Martí, Marcelo Pogolotti, Piñera, de quien Morín estrena en 1950 su *Jesús*. Títulos significativos de esta etapa son *Calígula*, *Las criadas*, *Réquiem por una monja* y *Sangre verde*, con el que debutó como actor Sergio Corrieri. La importancia del grupo en el panorama teatral de la época era indiscutible, y al comentar una de sus puestas en escena Rine Leal escribió que Prometeo sostiene en "una labor titánica el más desinteresado teatro de arte de La Habana" y reconocía en Morín a "nuestro mejor director". Interrogado sobre cómo Prometeo se sostenía económicamente, expresa: *Yo no acostumbraba a darle mucha importancia al dinero. No puedo trabajar pensando en eso. Cuando hacía falta algo, lo conseguía sin pensarlo demasiado. O bien Andrés pagaba el vestuario y la escenografía. Si hubiera tenido que preocuparme de lo que entraba o salía de taquilla, que siempre fue más bien poco, hubiese dejado de hacer teatro. Llevé ese sistema durante años y nunca se me ocurrió cambiarlo. Me hubiera resultado insoportable tener que justificar cada centavo que necesitaba para llevar a escena una obra. Hasta 1956, yo trabajé en la oficina de los ferrocarriles. Mis padres también me ayudaron mucho. Durante años se sacrificaron haciendo ella de taquillera y él de portero. Personalmente no tenían mayor interés en el teatro, pero lo hacían para que yo pudiera tener un local donde presentar mis obras. Mi papá había lle-*



MANUEL PEREIRO, ADOLFO DE LUIS, GLICERIA SOTO Y BERTA MARTÍNEZ EN LOS FANÁTICOS (1956).

gado a invertir a fondo perdido su propio dinero. Cuando estuvo en Cuba el director de cine español Mur Oti habló elogiosamente de los grupos, y dijo que lo que más le maravillaba de nuestro movimiento teatral era que en algunas salas los artistas no cobraban y en otras, cobraban muy poco. No era sólo en Prometeo donde trabajábamos con tanta pasión y tan poca economía. En realidad, quienes entonces nos dedicábamos al teatro en Cuba lo hacíamos por amor al arte.

DE LA CELEBRIDAD AL OSTRACISMO

Cuando se reabrieron las salas tras los nueve días de inactividad que siguieron a la euforia del 1 de enero de 1959, se nos impuso dedicar la primera función a Violeta Casal, en homenaje a sus méritos en la Sierra Maestra como guerrillera y por su trabajo en Radio Rebelde. Esta primera intromisión de los políticos en nuestros asuntos no la tomamos como tal, pues nos resultaba agradable homenajear a una artista que considerábamos nuestra. Como actriz, Violeta era casi completa, tal vez mejor en el drama y, sobre todo, en la tragedia. La comedia no le iba a la medida porque jamás aprendió a reírse, no sólo en el teatro, sino en la vida. Cuando los barbudos bajaron de las montañas y ella se convirtió en una figura política, no se volvió más sociable, por el contrario, se hizo aún más huraña y reconcentrada en sí mismo. Andrés Castro la llamaba La Divina, mas ella nunca le perdonó que le diera a Adela Escartín el papel de Yerma, y que sólo se lo viniera a ofrecer cuando la otra no quiso hacerlo. Siempre le guardó ese resentimiento. Los Festivales de Teatro Latinoamericano que organiza la Casa de las Américas le ponen en contacto con la dramaturgia de este continente. Dirige así *Mano Santa*, de Florencio Sánchez, *Pedro Mico*, de Antonio Callado, *El día que se soltaron los leones*, de Emilio Carballido, *El auto de la compadecida*, de Ariano Suassuna. Asimismo lleva a escena a algunos de los nuevos autores cubanos: José Triana (*Medea en el espejo*, *La muerte del ñeque*), Antón Arrufat (*El vivo al pollo*), Manuel Reguera Saumell (*Recuerdos de Tulipa*) e incursiona en el género vernáculo con *La isla de las cotorras*, de Villoch. De este último montaje recuerda que durante los ensayos tuvimos que mantener sepa-

radas a Luz Gil y Amalia Sorg, quienes desde tiempo inmemorial se odiaban. La primera despreciaba a la Sorg porque en el Alhambra, cuando saludaba al público, tenía la costumbre de cogerse los senos y hacer como si los lanzara a los alborotados hombres que estaban en el teatro. En La isla de las cotorras repitió el mismo gesto. Confiesa que no tuvo dificultades con Triana ni Arrufat cuando dirigió sus obras: *De Medea en el espejo* sólo existía el primer acto. El resto de la obra Triana la fue escribiendo durante los ensayos, a partir de las sugerencias que yo le hacía. Igual ocurrió con *El vivo al pollo*: cuando empecé a dirigirla faltaba el tercer acto, que en definitiva nunca se logró. Recuerdos de Tulipa fue un encargo que me hicieron en el Teatro Universitario de la Universidad de Oriente. Yo no la conocía, y cuando la leí me pareció que a partir del segundo acto es muy floja. En cambio, tuve un pequeño incidente con Virgilio. Estaba interesado en que yo montara *Aire frío*, de la que yo conocía el primer acto, que le dije me parecía un poco largo. Hablamos del posible elenco y él mencionó a Adolfo de Luis. Yo le dije: Con Adolfo de Luis yo no trabajo más. Se fue bravísimo conmigo y durante un año se mantuvo distanciado de mí. Pero cuando yo estrené *La endomoniada* publicó en La Gaceta de Cuba un artículo muy bonito titulado "Morín sigue teniendo duende" y volvimos a hacer las paces. Otro de los títulos cuyo montaje se frustró fue *Réquiem por Yairini*. Había conseguido el permiso de Carlos Felipe para estrenar su obra. Le había explicado mi idea del montaje y mi propósito de suprimir los textos de ese personaje simbólico que es La Macorina. Pensaba que eso aumentaría la extraña magia que posee la pieza. Felipe estaba encantado con el elenco, en el cual figuraban Pedro Alvarez, Verónica Lynn, Eduardo Moure y Marta Farré. Tuvimos un primer ensayo muy prometedor, pero al día siguiente Felipe se apareció muy contrito y me dijo: Mi hermana Rosa dice que la obra debe ir así, porque fui yo quien la escribí y no Francisco Morín. Gracias a mi capacidad de reaccionar, pude responderle que me parecía muy bien, y dirigiéndome a los actores les propuse reponer *Delito* en la isla de las cabras. Para inaugurar la aún inacabada Sala Covarrubias del Teatro Nacional, dirige *La ramera respetuosa*, a cuyo estreno asistieron el propio Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y el mismísimo Fidel Castro. Es una experiencia de la cual, confiesa, no guarda un buen recuerdo. La escenografía de Luis Márquez parecía más un salón que la pequeña habitación del modesto hotelucho donde se desarrolla la acción. Tampoco Miriam Acevedo hizo una buena interpretación. Se dejó dominar por un sentimiento más fuerte que el de su papel. La embargó la emoción de saber que estaba actuando para Sartre y para el Máximo Líder. En aquellos años estaba pesa-

dísima, quería ser la actriz de la revolución. Tenía una fuerte rival en Lilliam Llerena, que también ansiaba ser coronada con tan excepcional título. Qué barbaridad, qué tontas eran las dos.

En marzo de 1961 repone una vez más *Electra Garrigó*, que se representa ante los jurados del Premio Casa de las Américas. Para esa ocasión participan en el elenco Adela Escartín (Clitemnestra), Lilliam Llerena (Electra), Raúl Xiqués (Egisto Don) y Julio Capote (Orestes Garrigó). Tuve dificultades con Adela durante los ensayos, pues no lograba ver el personaje. Me pasé dos largas horas tratando de hacerle entender los mejores matices que yo concebía para la Clitemnestra y que le habían aportado Marisabel y Elena Huertas. Al final, siguió las pautas que yo le indiqué y le salió una Clitemnestra calculadora y fría, por la que recibió muchas felicitaciones. Esa reposición tuvo además un aliciente inesperado: "La Guantamamera" fue interpretada por Joséito Fernández. La última vez que volvió sobre el texto de Piñera fue ya en el exilio. Lo dirigió en Miami en 1978, con Alina Interián y Natacha Amador, en los roles protagónicos. *Entonces, me cuenta, la obra recibió críticas tan malas como las que tuvo en 1948.* Comparte su tiempo entre Prometeo, que cuenta con una salita en la calle Galiano, y el Teatro Universitario de la Universidad de Oriente, que había creado unos años antes. Mas comienza a sentirse incómodo con el rumbo que fue tomando la vida en Cuba. *El talante dictatorial del régimen se fue haciendo más evidente. Las opiniones contrarias, aunque fuesen moderadas, no eran admitidas. Surgieron también muchos oportunistas que por ponerse a tono con las exigencias del momento, traicionaban a cualquiera. La homofobia de la cual la revolución estúpidamente presumía, se fue haciendo intolerante y crearía profundos desgarramientos en infinidad de seres humanos. Hubo redadas en el Parque Central y otros sitios señalados de La Habana, y el mundo artístico, en donde tanto abundaban los homosexuales, sufrió gravemente. Para 1964, las salas que no pertenecían al gobierno se enfrentaban al lento pero inexorable propósito de asfixiarlas. El régimen sólo hacía propaganda de las actividades que ellos patrocinaban; los demás debíamos conformarnos con un cuadrito de una o dos pulgadas en El Mundo, el único diario privado que entonces se publicaba. Cada vez se hacía más difícil montar obras, pues eran más las presiones y las amenazas veladas que llegaban de todas partes. Uno ni siquiera podía contar con un programa de mano que quedara de recuerdo. No era raro que un actor no viniese a la función porque tenía guardia de milicia o porque tenía que ir a hacer trabajo voluntario cortando caña o recogiendo tomates. De manera que cuando en 1967 me comunicaron que Prometeo dejaba de existir, no me tomó de sorpresa. La sala no la perdimos en aquel momento, la habíamos perdido desde que el régimen se apoderó de todo y empezó a condicionar nuestro trabajo.*

En 1968 decide presentar la petición de salida del país y es enviado a realizar trabajos agrícolas en la provincia de Camaguey. Sólo está allí unos meses, pues contrae una enfermedad infecciosa en la piel que hace que lo licencien, por temor a que contagiase a los compañeros de albergue y, sobre todo, a los guardias. Regresa a La Habana con veinte libras menos. Se inicia para él una etapa de marginación y ostracismo. *Debí*

convertirme en una sombra. Siempre fui solitario, pero aquella situación aumentó mi apartamiento. Apenas me quedaron amigos que me visitaran ni a quienes visitar. Y como una sombra seguí asistiendo al cine y al teatro. Esta completa inactividad artística era terrible y echaba de menos mi trabajo como director. Con unos alumnos que tenía Mario Peña, un grupo de gente adulta y con condiciones para la actuación, trabajé en una versión de La ramera respetuosa en una casona del barrio de Arroyo Apolo, corriendo el riesgo de ser descubierto. Fue una experiencia interesante, mas no alcancé a ver su culminación. Ni siquiera supe si lograron entrenar. Por fin me llegó el telegrama liberador que me señalaba la fecha del 12 de agosto de 1970 como día de mi viaje a España. La noche antes del vuelo, una sola persona vino a despedirme: el actor Gelasio Fernández, quien se comportó con su integridad de siempre.

En el exilio se reencuentra con viejos amigos y compañeros de profesión: Andrés, Antonia Rey, Andrés Castro y la actriz Teresa María Rojas, "mi alma gemela, mi querida imprevisible", y quien está dedicado **Por amor al arte.** Imparte clases en el Mercy College, vuelve a dirigir y durante cinco años mantiene en Nueva York un teatro ("Prometeo en Lincoln Center", decía el anuncio) y que me quitaron igual que me quitaron la sala en Cuba, pues vendieron el edificio. Retirado ya de la actividad escénica, me cuenta que en el camino quedaron algunos proyectos sin materializar. *Hubiese querido montar Así que pasen cinco años, de Lorca. Era una pieza que tenía elegida en la última etapa de Prometeo, pero nunca la pude realizar porque resultaba una producción muy cara. Y Andrés por su parte se cansó, pues para entonces era muy difícil reunir el reparto. Casi todos mis actores se fueron yendo para Teatro Estudio. Una vez Lilliam Llerena me lo comentó, y yo le dije: Si los hijos se le van a los padres, ¿cómo los actores no se le van a ir al director? Además, ellos no son Prometeo. Prometeo soy yo, algo que hoy puede parecer un poco pedante. Reconoce que se siente bien en sus cuarteles de invierno en Nueva York. Va al cine, al teatro, lee, ha escrito sus memorias y hasta reconoce, entre risas, que ve algunas de las telenovelas que diariamente inundan la programación de los canales hispanos. Concluyen aquí las confesiones de este hombre que aportó a la escena cubana muchos de sus grandes momentos y que dedicó su vida a interpretar y dirigir obras ajenas, junto con otros ilusos como yo, en una bella y encantadora isla a la que siempre acochó un destino maldito. ■*

