

Parcas en «La mariposa»

Rosa Ileana Boudet

La obra de Rolando Ferrer (1927-1976), considerado entre los grandes autores de la “transición”, resulta menor comparada con la de Virgilio Piñera y Carlos Felipe. Releerla es, por lo tanto, reparar en los límites y restricciones de esta clasificación que tendrá que ser revisada para incluir a otros autores que en los 50 tienen una producción similar. Ferrer, no obstante, destaca con una obra magnífica, *Lila, la mariposa* (1951, 1954), “una de las más intensas metáforas dramáticas de nuestra historia teatral” según Raquel Carrió, coautora con Flora Lauten en 1983 del montaje que redescubrió los valores de la pieza¹. La puesta en escena del Buendía ha sido definitiva en la lectura contemporánea del dramaturgo. Sin embargo, el mundo cerrado que se describe en *Lila, la mariposa*, el de varias mujeres encerradas en una casa, apareció antes en *La hija de Nacho* (1951), sólo que en lugar de ocurrir en un barrio del puerto en La Habana, sucede en Santiago de Cuba —ciudad natal del autor—, en 1904.

La casona colonial es habitada por tres mujeres: Eloína, América y Yara, quienes junto a otros personajes femeninos ocasionales conforman un mundo opresivo y violento que recuerda al Lorca de *La casa de Bernarda Alba*. El acierto de Ferrer es construir este encierro a través de los numerosos elementos que penetran del exterior, junto con la luminosidad de las persianas. En primer lugar, los pregones —recurso similar al de Tennessee Williams en *El tranvía llamado deseo*— vociferan flores con nombres trágicos: sangre de cristo, maría dolores. En segundo lugar, “la canción de la hija de

Nacho”, cuya naturaleza no se explica pero el espectador conoce a través del diálogo: la hija de Ignacio, “boticario de Clarín”, se volvió loca y todos los días, “precisamente a la hora del rosario, va al final de la calle, por donde pasan los hombres; los mira a los ojos; como si algo se le hubiera perdido, y después, ¡ya sabes! ¡Bonita locura!”², explica Eloína. En tercero, los comentarios, cuchicheos y rumores que llevan y traen las vecinas —la criada Cliseria— y dos mulatas viejas que pasan por la calle. También, el mundo sonoro: pregoneros, silbidos, comparsa, y hasta una sonata mal tocada por una mala alumna. Dentro, las hermanas viven su propia tragedia. Eloína, Yara y América sufren sus desavenencias por la preferencia de los padres. América es la hermana mayor, viuda, autoritaria y maternal que tiene al padre como propiedad y vive pendiente de los retratos de los muertos; Eloína, la del medio, que consintió en casarse para no estar sola; y Yara, la más joven y la más sedienta de pasión y sexo, que aguarda para casarse con un novio ausente:

Yara.— [...] varias noches, en mi cama, desnuda, sentí el cuerpo tan caliente que me dieron deseos de tirarme a la calle (*ríe*), así, desnuda, y saludar a los Fernández, a los Martínez, como la cosa más natural del mundo”. (28)

La tensión entre las tres hermanas tiene un fondo irracional. Eloína aguanta por tener un marido, por no quedarse sola. En el primer cuadro, aparece

Chucho —el montuno fanfarrón metido a la turbulencia de la política que las acosa sexualmente— (“¡total!, nadie se va a enterar”) y las tres de una manera u otra están pendientes del hombre como del “gallo” en el gallinero. Y nuevamente Ferrer, a través de una acción referencial —una comparsa del día de los mamarrachos y una grotesca gallina de papel asomada a la ventana— anticipa, a través de este efecto simbólico, el código machista. La temática del “gallo” no es original. Ya Piñera mató al gallo viejo de Agamenón Garrigó. Ferrer retrata el gesto machista en un ambiente de provincias y refleja a tres mujeres agazapadas en su frustración y deseo sexual. Mientras América se contiene y repudia a Chucho, Yara sucumbe y se acuesta con él. La hermana Eloína ha tenido un desmayo en el cuarto contigo y Chucho y Yara satisfacen sus deseos:

Chucho.— Lo que tienes que hacer es quererme.
 Yara.— ¡Y vieja!
 Chucho.— Cuando me elijan, te sacaré de aquí.
 Te pondré una casita fuera de la ciudad. Esas cosas pasan todos los días. Déjate llevar por mí.
 Yara.— Me siento como una cosa. (51)

El machismo de Chucho no es ostentoso, sino que lo asume de una manera natural: “Un hombre es un hombre. Y yo no soy malo. Soy como todos. Es algo que hay en el aire” (44).

Sin embargo, América espía la escena, se entera que Chucho ha regado por el pueblo que se acuesta con las tres y por eso el vecindario las margina. Así mismo, ha escrito una carta falsa y el novio de Yara la abandona. Afuera arrolla la comparsa durante los mamarrachos carnavalescos. Y Eloína dispara contra Chucho, quizás tan enloquecida como la hija de Nacho. Al final, las mujeres le han arrancado la “cresta” al gallo. Para Montes Huidobro “su apodo tiene connotaciones sexuales, ligeramente descaracterizadoras. Un chucho es un vergajo o látigo, pero no es una verga. Generalmente es un palo corto. Se usa para ‘achuchar’. Aunque puede producir dolor, molestia, no mata. Esto caracteriza la dimensión exacta del machismo de la obra”³.

La situación claustrofóbica caracteriza otro empeño de Ferrer que se creía perdido: *Cita en el espejo* (1948)⁴, que integra, junto a *Soledad* y *Otra vez la noche*, sus obras iniciales e inéditas, estrenada en un programa junto a *Nosotros los muertos*, de René Buch, y *Scherzo*, de Eduardo Manet. Esta obra de cámara, bastante críptica, no añade mucho

a la trayectoria del dramaturgo: un joven de veinticinco años impide que una mujer se suicide cuando la ve por el espejo. El texto es bastante retórico y denso, y descansa en el intercambio verbal de los personajes reclusos en una habitación:

Él.— Apenas lo miraste, solamente lo necesario para no confundirlo con un frasquito de perfume; de esos que llevan las mujeres en la cartera. Levantaste el brazo... poco a poco, y fuiste dejando caer el contenido del frasco dentro de la copa. Gota a gota. Fue entonces que se rompió el silencio. Aún las siento... Una gota primero, luego otra... y así hasta la décima; y lo peor de todo, fríamente. Me incorporé. ¡Tenía que ponerme en acecho! No podía permitirlo! Quise esperar hasta el último momento. No sé por qué, quizá sea algo morboso el esperar siempre el último momento. En el fondo, todos amamos los espectáculos. ¡Ese era maravilloso! (*Pausa*) Alzaste la copa y te la llevaste a los labios. Antes de apurar el contenido, nuestras miradas se encontraron en el espejo. Yo estaba ya a tu lado. Una navaja de aire solamente entre tu cuerpo y mi cuerpo. Fue entonces que hablé: “Deja eso” te dije. Me miraste sin comprender y entonces lo insólito! Renunciaste sin un gesto de protesta. Dejaste la copa con el mismo desgano con que pensabas vaciarla. “Sígueme”, salimos a la calle y aquí estamos; sólo recuerdo el adoquinado recién mojado por la lluvia; ahora que están fuera todas las estrellas. No hemos pronunciado una palabra en todo el trayecto; pero yo tenía que hablar. ¿Comprendes? Yo tenía que hablar.

Lila, la mariposa —estrenada en 1954— muestra el universo femenino en un taller de costura, la casa de Lila en un barrio cercano al puerto de La Habana, que será una locación favorita en Carlos Felipe. Las confecciones se llaman “La mariposa” y allí trabajan como operarias —una tríada interracial: “negra, mulata y blanca”— Lola, Clara y Meche, parcas que tejen y destejen los destinos de Lila mientras juegan a las adivinanzas, los refranes y los juegos de palabras. Según el autor, “son en el religioso mundo de la criada, mágicas encarnaciones de las fuerzas naturales desencadenantes de la tragedia” (61-62). Esta acotación y el carácter disperso de la construcción dramática, me hace sospechar si la pieza no está narrada por Mariana, que es la “única que ve cosas”. Santera, su mundo de supersticiones y sabiduría natural está muy relacionado con el de los muertos que invoca, el vaso de

agua que coloca, los alfileres y la brujería que lleva consigo. Para Nancy Morejón, “la presencia de este truco de prestidigitación ya revela un interés por explorar el mundo de la irracionalidad y/o del inconsciente”⁵.

De la misma manera que en *La hija de Nacho* el canto de la loca es un presagio, aquí el “aleteo” de Lila alrededor de su hijo: “Dándole vueltas / como una mariposa / hasta que se quemé” (67), resulta un anticipo del desastre. Estas parcas tienen previsto el final de Lila, que consumará su muerte con unas tijeras colocadas dentro de sus sábanas. El coro de las tejedoras lo anticipa y el espectador recibirá un cuadro descompuesto y fragmentario de los personajes, en especial, las mujeres de Ferrer.

Lila es viuda de un marinero, enfermo de mujeres, y se aferra a su hijo Marino en una suplantación del marido, al punto de no querer que crezca, sobreprotegiéndolo: “Yo lo prefiero así, que no crezca ¿verdad?” (70). La vida de Marino transcurre en una cárcel: “Y yo me siento como si me tuvieran amarrado. Los demás muchachos saltan, brincan [...]. Las matas de mi tía crecen y rompen las macetas. Pero yo no puedo crecer. (*Llora*)” (85). Del otro lado, la tía solterona Hortensia es la otra cara de Lila, dos polos de la misma insatisfacción. Una depende de la otra. La primera es frágil y exquisita, revolotea alrededor de la luz, está enferma de los nervios, la segunda asumió el rol de víctima y aceptó ese destino de segunda. La luz y la sombra. Ella móvil y tú fija, así las definirá el poeta Juan Alberto.

Hortensia.— [...] Yo quería ser como ella. Siempre viví a través de los otros; y como ella se reía tan bien, yo no me reí más; como yo no tengo hijo, tengo que querer al suyo. Como hablaba tan bonito, yo me callé y, poco a poco, me he ido convirtiendo en esto que soy ahora, una máquina, un mulo de carga, la tía, la flaca, la aguanta velas. Y mi gran miedo es que a Marino le pase lo mismo. (87)

Los monólogos de Lila y Hortensia son los más bellos en el teatro cubano y revelan sus respectivas psicologías, dispares y parecidas. Ferrer nos descubre sus secretos de una manera muy especial con una técnica de veladuras. Las mujeres se descubren, se desvelan, no de una sola vez sino con lentitud y aplomo. La construcción es dispersa, desasida y, por eso, ofrece cabida al desmontaje que realizaron Carrió y Lauten. Ellas aprovecharon

el dramón radial y el *show* de cabaret y colocaron el entierro de Lila en el primer acto. Mientras, la escena se llena de imprevistos. La llegada de la Cotorrona —cliente de Lila— y su hija Energúmeno, es un momento expresionista grotesco. La señora de Estévez, administrador de la “Co. All Sea Company” se parece a Estefanía de *El travieso Jimmy*, por su aspecto de estridente nueva rica, y su hija Energúmeno es quizás la versión en pesadilla de la maternidad. Para Morejón la esperpéntica Cotorrona, satirizada, “es el símbolo, mejor la proyección, de la burguesía dependiente —sobre todo del inversionismo yanqui—”⁶. Energúmeno palmea diabólicamente y dice: Mariposa quemada, incendiada, achicharrada. Y desencadena un “ataque” en Lila. La enfermedad de Lila —que se queja de opresión en el pecho— es imprecisa pero constante. Se alude como “de los nervios” y emparenta a Lila con las criaturas de Tennessee Williams que es a partir de 1947, junto a García Lorca, el autor más estrenado en La Habana. Ferrer —como después Piñera en *Aire frío*— introduce elementos inesperados dentro de la trama poética, como el poeta Juan Alberto con un “libro de versos”, un personaje anacrónico que sirve para reforzar la idea de que Lila sólo tiene ojos para Marino y no le interesa la poesía de Juan Alberto ni restablecer su vida emotiva. O como en el segundo acto, el borracho Cabalita que habla en “charada”: “El Cheche Cacamónico, que toma agua y mea gasolina” (89), cuya desfachatez y libertad contrasta con las buenas maneras de la señora de Estévez. De alguna manera, *Lila, la mariposa* es muy deudora del teatro de Carlos Felipe no sólo en sus locaciones sino en sus personajes y su vibración poética, como la resonancia de los versos de la charada —clave de *El chino*— o el poder y omnipresencia del mar.

En el segundo acto se desarrolla la relación entre Marino y Adelfa, una muchacha de su edad que hace planes para el futuro, y Capitán, el personaje que le abre los ojos del mar. “Oye, cuando nos caemos vamos a correr el Malecón. ¡Vamos a correr el mundo!” (82). La idea de que el malecón representa el mundo es una de las claves por las que la obra se ha interpretado como una afirmación de insularidad. El mar, temido por Lila porque arrastró al padre de Marino con “ese rumor eterno, como si un gentío enorme hablara y hablara sin cesar” (69), es, sin embargo, ilusión para Marino, que lo contempla como posibilidad para romper el cordón umbilical y huir del vientre materno. Al final del segundo

acto, Marino quiere salir a encontrar trabajo y Lila en su desesperación trata de impedirlo. Lila se esconde en su cuarto y se escucha un grito. Las tres costureras dicen “Adivinaste”. La adivinanza se ha cumplido y en el primer cuadro del tercer acto, estamos en la funeraria. Ferrer vuelve a la tradición de los “velorios” de José Agustín Millán y Flora Díaz Parrado, y desarrolla un diálogo entrecortado e ininteligible con elementos de humor negro. Una vieja no sabe bien si están velando a Hortensia o a Lila, se escuchan los lugares comunes típicos de los velorios y los comentarios elogiosos sobre la difunta, “el momento en que Rolando Ferrer apresa con mano magistral las costumbres cubanas de provincia”⁷. En el segundo, la vida sigue y Hortensia recapitula sobre la envidia.

Sin embargo, ahora que Marino tiene la posibilidad de hacerse un hombre y partir al mar junto a su amigo Capitán, decide quedarse como un marino en tierra. En lugar de partir como Orestes, se queda, para reiniciar el ciclo de dependencia con Hortensia o para hallar su libertad individual ahora que ha crecido como ser humano. ¿Qué es hacerse hombre? ¿Qué es ser un hombre?, se pregunta y su voluntad de quedarse es otro elemento que ratifica la posibilidad de una lectura afirmativa de los valores de la isla, posesiva como una madre.

Para Enrique Pineda Barnet, en quien Rolando se inspiró para crear a Marino:

Evocar *Lila, la mariposa* es evocar esa sensación absorbente y viscosa de nuestro Edipo más raigal. Es el peso de nuestra madre en todo su sentido de posesión, amparo y desvalidez del adolescente cubano, del hijo único o no, pero único donde el universo matriarcal gira alrededor de nosotros como la mariposa alrededor de la luz. Rolando Ferrer y yo compartimos muchos de esos momentos de adolescentes atormentados que escribíamos nuestras angustias, despertando la ternura de los más, el rechazo furibundo de los menos. Y una vez Rolando me dice que va a escribir *Lila, la mariposa* y me habla del personaje de Marino —que está inspirado en mí, en él mismo⁸.

Nancy Morejón ha hablado de exuberancia en sus dos primeras tragedias, que abarcan un mundo fuerte y violento. Nada más cierto para calificar el teatro de Rolando y, sobre todo, *Lila, la mariposa*, una pieza tan inclasificable. En busca de una posible explicación, Carrió cree que la obra “expresa el crecimiento en la intensidad de las contradicciones

que provoca la multiplicidad de planos de la acción, fenómenos de enrarecimiento y dispersión de la luz, el color, el grado de transparencia u opacidad de las imágenes en el marco del universo representado”⁹. La puesta de Andrés Castro con el grupo Las Máscaras en el Palacio de los Yesistas contó con Antonia Rey (Lila) y Elena Huerta (Hortensia), aparte de un elenco integrado por Leonor Borrero, Tony García Méndez, Silvia Falcón, René Sánchez. La escenografía de Raúl Martínez, recuerda Pineda Barnet, “me resultaba impresionante”.

A comienzos de los 50, Ferrer estrena tres obras. Se concentra en detalles que otros dramaturgos no vieron. La discriminación racial, por ejemplo. No sólo se encarga de aclarar el “color” de la piel de sus personajes sino que ve la interracialidad en sus parcas, hace decir al pregonero “tiene desconfianza porque soy negro”, como Adelfa en sus paseos se encuentra, como García Lorca, con “negritos”. Su última obra, *Las de enfrente*, abordará ampliamente el tema. El otro elemento es la costura. En ambas tragedias hay hebras, cintas, broches, hilos, puntadas, y se oye el ruido de la máquina de coser y su polea. La modista era uno de los oficios más socorridos de las mujeres pobres de Cuba. En *Aire frío*, Luz Marina también coserá para la calle.

Su teatro posterior al 59 establece una verdadera ruptura con las obras iniciales. Son piezas cortas, abordan temas sociales y poseen el marcado propósito de agitación política. No pertenecen al ámbito de la “transición”. Sólo queda la que sin dudas podría haber sido su gran pieza pero que fue publicada como un boceto: *A las siete la estrella*. Difícil de ubicar cronológicamente, es anterior a 1963 pues el primer acto aparece en su *Teatro*. De nuevo dos hermanas, Ester y Cristina, se encuentran después de quince años. En realidad han transcurrido treinta, pues la pieza es un *flash back* de la primera visita de Cristina a la capital, al apartamento minúsculo donde su hermana desvive rodeada de hijos de todas las edades, en las orillas del Vedado, cerca de Pan con Timba. “Nada en la casa ha sido renovado”, como después en *Aire frío*. Cristina ha envidado y viene a la capital a buscar ayuda en unos parientes para que su hijo bachiller llegue a la universidad. Ester también está sola, su marido vive con una mujer rica que lo ayuda a mantener la casa. Si Lila fue la madre sobreprotectora, Ester es la madre desgastada por una vida material miserable y sobre todo,

derrotada moralmente y agobiada por la crianza y la enfermedad de los hijos.

Ester. — [...] Y yo seré solamente la criada de mis hijos. Una mujer que se acuesta sola, que hace la comida, que saca al sol los colchones meados, y a la que no se le habla más que cuando se ha roto un fusible, para cambiarlo, o cuando hay que cambiarle la zapatilla a la pila del agua. Un día ella los llevará a pasear en máquina, y otro día, y poco a poco llegarán a ser hijos de ella. No es el primer caso. [...] (303-204)

Juntas rememoran el pasado reciente —mientras se escuchan canciones en la radio— y hablan en ese tono menor de sobremesa de los chismes del barrio y de los antiguos novios. Es una pieza chejoviana, sin el ímpetu ni el brío de sus tragedias anteriores, pero con un diálogo emotivo y lleno de sinceridad. Cristina, quien desde el camino en la guagua pensaba que había hecho el viaje por algún motivo, desea llevar a los niños a la estrella girato-

ria. La estrella del parque de diversiones y las del firmamento se confunden en el único resquicio de luz que penetra en la obra. Sin embargo, el paseo se malogra y todo vuelve a su pesada monotonía. Sin dudas, es un registro diferente en la visión trágica de Ferrer, que no escoge la muerte o la locura como soluciones, sino el infierno de la existencia doméstica. El infierno del matriarcado, el de las mujeres solas de Ferrer que se enfrentan con estoicismo a cuidar de sus hijos aunque el agobio les impida disfrutar de las estrellas.

Ferrer mezcla adivinanza y dicharacho, coloquialismo y colorido provinciano. Universaliza los pregones, los personajes de ambiente con sensualidad en el lenguaje, las pausas y las miradas. Es un autor minimalista influido por Fermín Borges y su mirada hacia la vida popular. Lamentablemente Ferrer no pudo prolongar más allá de los sesenta su teatro «mayor», cargado de vida interior y mitología, parcas cubanísimas tejedoras del desastre, hijos negados a crecer y madres posesivas.

n notas

¹ Raquel Carrió, *Dramaturgia cubana contemporánea*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1988, pág. 19.

² *La hija de Nacho*, en Rolando Ferrer, *Teatro*, selección, prólogo y notas de Nancy Morejón, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, págs. 19-56 (25). Las citas de esa obra, de *Lila, la mariposa* (págs. 57-111) y de *A las siete la estrella* (págs. 187-212) corresponden a esa edición, por lo que en adelante irán seguidas del número de la página correspondiente.

³ Matías Montes Huidobro, *El teatro cubano durante la república. Cuba detrás del telón*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, pág. 541.

⁴ Copia manuscrita en poder de Gerardo Fullea León, a quien agradezco una copia del texto inédito.

⁵ Nancy Morejón, “El teatro de Rolando Ferrer”, en José Prats Sariol (selección y notas), *Nuevos críticos cubanos*, La Habana, Letras Cubanas, 1983, págs. 490-502 (495).

⁶ Nancy Morejón, ob. cit., pág. 494.

⁷ Nancy Morejón, ob. cit., pág. 497.

⁸ Enrique Pineda Barnet, “Lila en el recuerdo”, *La Má Teodora*, núm. 3-4, abril-sept. 1999, págs. 52-53.

⁹ Raquel Carrió, ob. cit., pág. 20.

