


**La verdadera historia de
La verdadera
historia de
Pedro Navaja.**

*Una conversación
informal con
Pablo Cabrera*

por Francisco Beverido Duhalt

99

Manhattan, Nueva York. Una noche tranquila y fresca de febrero de 1981. A un par de cuadras del Central Park y a unos pasos de Broadway, pero un poco lejos de la bulliciosa zona de los espectáculos. Calle noventa y tantos.

Nos encontramos con Pablo Cabrera en su pequeño departamento en un décimo piso. Por la ventana se cuelan los sonidos extraños y multiformes que es capaz de producir una ciudad como Nueva York: desde una música lejana hasta las sirenas de la policía, rumores de un televisor o de una conversación en voz (bastante) alta.

Mientras Pablo sirve una taza de café aromático y delicioso (no muy frecuente en esta tierra de plásticos), nosotros observamos desde la comodidad de un sillón la abigarrada colección de cuadros, grabados y pinturas que se distribuyen con cuidado sobre la pared.

Brincando a nuestro alrededor, saltando sobre el sillón y casi metiendo su hocico en la taza o acomodándose entre nosotros, "Filimelé", la simpática perrita maltés que nos ha prestado nuestra común amiga Carmen Martín, a quien debemos la fortuna de conocer a este hombre y disfrutar de su compañía y de su charla.

Pablo Cabrera es una gente con una larga trayectoria en el teatro puertorriqueño contemporáneo. A él se le han encomendado los estrenos de muchas de las mejores y más recientes obras de dramaturgos puertorriqueños, de Marqués, de Luis Rafael Sánchez, de Gerard Paul Marín. Además de otros autores internacionales, puestas en escena operísticas, espectáculos universitarios, etc.

*Actual director del Departamento de Drama del Hostos College en Brooklyn, poco después de esta charla habrá de estrenar en Nueva York, con la compañía de Miriam Colón **La muerte no entrará en palacio de Marqués**: el estreno de la obra en este país (que incluye, no hay que olvidarlo, a Puerto Rico).*

*Pero ahora nos concentramos en **Pedro Navaja**, que a seis meses de su estreno, allá en Puerto Rico, sigue llenando el teatro "Silvia Rexach" con un público entusiasta en un éxito sin precedentes.*

*¿Cómo empezó la aventura de **Pedro Navaja**? ¿Qué tipo de relación hay entre "Teatro del 60" y tú?*

Hasta **Pedro Navaja**, ninguna. Bueno, no lo conocíamos, tú sabes. Yo había trabajado con actores del "Teatro del 60", pero no **dentro** del "Teatro del 60". También, algunos de ellos pertenecían al grupo "Anamú", que yo dirigía antes de venirme a Nueva York. Los conocía a casi todos, tú sabes, había una relación de amistad. Pero no había habido una relación de trabajo. Me habían invitado a trabajar con ellos, pero como que nunca decían: "En **tal** época queremos que haga teatro". Nunca daban una fecha exacta.

¿Quiere decir eso que Pedro Navaja empieza como un contrato que te ofrece "Teatro del 60" para dirigirlo?

No. Mira, en el 78 yo hice, en el teatro "Silvia Rexach", una obra, una primera aventura de escribir que se llamaba **Eleuterio, el coquí**.

Ese fue el primer acercamiento, donde la palabra "pronto", "futuro cercano" y "qué quieres hacer", pues, salió. Entonces, como que uno dice: "Bueno, vamos a ver lo que hago".

El verano siguiente remontaron **Eleuterio, el coquí**, durante la época de los Juegos Panamericanos, pero en otro teatro, en el teatro "Rivera". Entonces, estando en Puerto Rico para hacer la reposición, me llamaron del "Teatro del 60". Ellos tenían una reunión esa noche, que por favor, que si yo podía ir, no para concretar, sino para hablar y para que les sugiriera y para que hablaran conmigo... y toda la situación. Fue ahí donde me dijeron que les interesaría que yo fuese a hacer algo en el verano del 80. Pero fue una conversación de tres o cuatro horas una noche. Yo salía para Boston a hacer una serie de televisión que comenzaba ese verano. Y recuerdo que en esa conversación yo les dije que a mí me interesaba mucho la cuestión de la cultura popular. La prefiero, tú sabes. Y no la prefiero, porque... bueno, uno hace de todo. Pero siento un gran interés por todo eso. Además la conozco, he vivido sumergido dentro de ella. Y fue en ese momento, no sé cómo salió, que dando vueltas a la situación surgió el nombre de "Pedro Navaja". ¿De qué lado salió? Pues... Y todo quedó en que sería interesante hacer algo con "Pedro Navaja". Y se asoció inmediatamente a Brecht. Ahí quedó.

Pedro Navaja es decir la canción de Rubén Blades, ¿no? Y ¿cómo se asoció a Brecht?

101

Sí, sí, el **Pedro Navaja** de Rubén Blades, la canción. Yo hablé de qué

interesante es la canción, que me parecía una maravilla que la canción hiciera casi una obra. Esas cosas que uno se pone a hablar, tú sabes.

Y el "Teatro del 60"... Tienes que entender que es una compañía hecha con gentes que parece que son eléctricas, porque ellos como que todo lo captan, y son como catorce o quince... Uno toma un apunte y ... Ellos como que siempre se pasan haciendo proyectos. Todavía no sé cómo encajó todo, pero creo que fue Idalia Pérez Garay o alguien que dijo "sí, sí, porque yo creo que **Pedro Navaja** debía integrarse a la obra de Brecht", porque alguien les comentó... sí, porque Rubén Blades en una entrevista había dicho que se había inspirado (para la canción) cuando vio **La ópera de tres centavos**. No sé. Me fui. Me fui a hacer mi serie de televisión, y "sí, yo regreso y nos ponemos de acuerdo", "sí, el verano que viene". Pero no quedó, en nada. Hice la serie, la terminé, de principios de junio a septiembre, y regresé a Nueva York. Pero la segunda parte de la serie de televisión se filmaba en enero, febrero, marzo y abril, porque la segunda parte era en invierno. Estando ahí un día recibí una llamada de "Teatro del 60", de Idalia Pérez Garay. Que sí podía hacer **La ópera de tres centavos** de Brecht en el verano, que ese era el proyecto que ellos preferían; que se podría integrar la música de **Pedro Navaja**, y que posiblemente, con la música que había, pues darle un giro de salsa. Pero tú estás en los diez o quince minutos que te toma un **break** de televisión y te están esperando en el estudio. Tú dices "sí, sí, hoy nos comunicamos..." Y bueno, no me olvidé realmente, pero...

Pero tampoco quedó fijo en la conciencia como un compromiso formal.

Claro, dije que sí porque como me interesaba trabajar con la compañía, pues sí. Y creo que a todos los directores.... Hay autores que tú siempre dices "sí". A lo mejor no lo tienes a la mano, o lo leíste hace muchos años, o lo viste hace muchos años, y aquella vez sí la hubieras hecho. Pero, tú sabes, uno debe volver a leer antes de decir "sí". No recordarlo... como un recuerdo... Imagínate, lo que es Shakespeare, Calderón, Chejov, O'Neill, Brecht, Ibsen, Strindberg, Gorki, que tú tiendes a decir "bueno, sí". René Marqués en Puerto Rico. Tú dices "sí, sí". Tú sabes. Entonces la cuestión fue que seguí trabajando. Cuando regresé en abril, entonces vino una llamada más formal de Idalia Pérez Garay diciéndome que como la obra

abría el once de septiembre, y pues aquí venía una adaptación de la obra de Brecht. No era una adaptación, sino una puertorriqueñización de la obra de Brecht.

Sí, hecha por una escritora que no es de "Teatro del 60" pero que es amiga. Eneida... se me escapa el apellido. (Es muy tímida, por eso se me escapa el apellido.)

Y que ya tenía los derechos de la canción de Rubén Blades; que él pues dijo que usaran su música y su canción como mejor les pareciera. (Rubén Blades estaba creído que iba a ir dentro de **La ópera de tres centavos**). Y dándole tiempo al tiempo, le contesté que yo estaba allá tal día, y le dije, bueno, cuando lleguemos allá miramos el libreto y lo revisamos. Cuando yo llegué a Puerto Rico, a mitad de junio, y empecé a funcionar con Brecht, como que yo no tenía muchos deseos de hacer a Brecht, pero ya estaba el compromiso.

No era que yo no tuviera deseos. Era que de momento me di cuenta que no iba a reflejar lo que yo quería dentro de la sociedad puertorriqueña, que era lo que a mí me interesaba en ese momento y quizás porque me condicioné o me lavé el cerebro yo mismo. Lo encontraba tan distante. Tan distante desde el punto de vista afectivo, porque desde el punto de vista intelectual, pues no hay por dónde tomarlo. Volví a hablar con ella (Idalia), y nos decidimos, pues, quizá a puertorriqueñizar un poco más a Brecht. Pero aquello sonaba espantoso, porque tú sabes, Brecht está bregando casi con una aristocracia. El Mac-Heath es un tipo bastante aristocrático. Y no había forma de meter al Pedro Navajas, un ser absolutamente lumpen, de la cultura popular. Un héroe popular pero de bajo mundo.

En ese momento estaba también el hecho de que Pedro Rivera Toledo estaba para hacer la música. Pero Pedro no tenía una idea clara de la música que se quería. Pedro es un compositor, un artista de primera categoría...y estaba esperando. Es de esta gente bien complaciente... Ha trabajado antes con "Teatro del 60"; hizo la música para **Puerto Rico** — los arreglos, no la música, los arreglos — que fue uno de los éxitos de "Teatro del 60".

Empezamos a hablar con los miembros de la compañía: con Idalia Pérez Garay, que es la que ahora hace uno de los personajes; José Félix Gómez, que hace ahora el "Pedro Navaja"; Belén Ríos, que no está en la obra pero es la encargada de las relaciones públicas; Félix Pascual, que es otro de los actores que está en la obra pero también se encarga de la publicidad. Discutiendo así, porque aquello no funcionaba, en un momento dado le digo a

Idalia: “Mira, esto no sale, vamos a buscar **La ópera de los mendigos** de John Gay, y afortunadamente ella tenía un ejemplar (porque no lo había en ninguna librería de Puerto Rico, no se encontró en la Biblioteca de la Universidad, o estaba fuera, o algo pasó, pero ella tenía un ejemplar), y volví a leerla. Digo, las tonadas de John Gay eran tonadas populares, del momento, ahí fue que me dije: “Esto es. No es Brecht, es John Gay, que es lo que encontró Brecht”.

Entonces lo que se hizo fue que se reestructuró la obra. Porque no sigue fielmente a Gay, pero te da la idea. Y por eso un poco fiel a John Gay, pues en vez de satirizar la ópera italiana, pues se satiriza la telenovela, con la diferencia de que el que está satirizando dice que la telenovela es buena y que a él le gusta: por eso es que escribe una telenovela. Y entonces, en la cuestión de la música, pues hubo una cosa bien clara para decirle a Pedro.

¿Cuál es el estilo de la música?

Pues ahí lo que traté de hacer fue recoger esos ritmos que, pues, son los favoritos de por lo menos los puertorriqueños, y me imagino que de gran parte de Latinoamérica y el Caribe. Pero no son autóctonos puertorriqueños, porque esos no son los favoritos de siempre. Se empezaron a hacer canciones de acuerdo al personaje y de acuerdo a lo que más me recordaba el personaje tomándolo de las películas mexicanas de los años cuarentas y cincuentas. Así que la obra tiene personajes que más que de telenovela son en realidad los personajes que le son tan queridos a la gente de mi edad, que nos criamos dentro de ese cine latinoamericano, especialmente el cine mexicano, que era el cine número uno en Puerto Rico, en los cuarentas.

Sí, era el que tenía el mercado más grande en Latinoamérica.

Sí, claro.

Y era cuando valía la pena.

104

En mi primerísima juventud, allá en los cincuenta, ése era el cine que había. Y esos son los recuerdos agradables míos... y parece

que de la mayoría del público de Puerto Rico, que todavía sigue viendo a **Pedro Navaja** en su sexto mes, igual de lleno.

Así pues, lo que hice fue tomar distintos tipos de música por ejemplo, los villanos, que son los padres de Mapi y que su apellido es Buenaventura y equilvaldrían a los Peachum de John Gay; cuando ellos cantan sobre la miseria —porque ellos de eso viven— pues hay un tango, y es un dueto en tango.

¿Por qué un tango?

Pues mira, porque a mí me recordaba siempre... que los tangos cantan siempre sobre la miseria. La gente sufre y llora. Y como que se presta a esa manipulación. Bien sentimentales. Así que ellos están diciendo una letra bien horrenda con una música bien sentimental. Cínico, pero con una letra bien sentimental. Que además es la manera de funcionar del personaje mismo, es decir, todo ese manejo de la miseria, etc. Y la mujer, pues creída en el tango, y el marido, pues como que le abre los ojos: “Mira, está equivocada, la miseria es nuestra vida, nuestros ingresos...”

Después viene una canción diferente. Porque Pastor Buenaventura no vive tanto de los mendigos como de la miseria del pueblo que le rodea. Especialmente, el ejemplo que se toma en la obra es el jíbaro, el campesino que lo fuerzan a emigrar, y esa es la víctima clara en la obra; no sólo los mendigos que roban. Este jíbaro canta pues un “seis”, que es un ritmo típico de la montaña, un ritmo absolutamente tradicional, puertorriqueño.

Y, claro, pues Diana “la moromera”, y en el ambiente de cabaret es ya entonces un film de Juan Orol. Y te digo un film de Juan Orol porque eso fue lo que traté de recapturar, porque fue lo que ví: los gansters de Juan Orol, y el revólver que disparaba veintidos balas sin ser recargado, que peleaban y nunca se les caía el sombrero... tú sabes. Eso no sucede en la obra, pero eso...

...Era la imagen...

La bella perdida, la mujer perdida pero bella, siempre, hermosa...

...y buena en el fondo...

...y después de todas las canalladas, tiene un corazón de oro. Y ahí, pues lo que hay es un mambo, donde baila todo el mundo y donde hay

una de las actrices —báilarina pero actriz— que en la versión de ahora tiende a ser una especie de... llámale María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, las Dolly Sisters... lo que tú quieras. Pero que hace un baile en ese estilo.

Y después está el danzón, que es el número kilométrico de la obra porque es la música de fondo para toda la conversación entre Pedro Navaja y Diana...

...y que también es parte de la tradición cinematográfica.

Y ese cuadro del cabaret termina, pues, con lo que debía terminar: un solo en bolero de Diana, la mujer mala que, ahí tú te das cuenta, es buena, sólo que los hombres han abusado de ella como abusa el hombre del automóvil. Y ella hace su comparación. Así que hay un toquecito quizás de... Ella no está tan enajenada, ella sabe que la están usando pero lo acepta.

Y también hay el otro tipo de canción, que es cuando las dos novias de Pedro Navaja, la esposa joven de Pedro Navaja y la hija del jefe de la policía se encuentra en un momento dado en la cárcel frente a Pedro Navaja, y ahí llegamos al bolero ése, cuando dos mujeres se pelean por un hombre, que fue...quizás eso fue un poquito después, casi al final de los cincuentas, que se da este tipo de bolero: “deja a ese hombre, que ese hombre es mío, tú eres la mala y yo lo quiero...” Y hay un dueto en bolero, que es otro de los números del final.

Hay otra pieza, que es cuando el amigo de Pedro Navaja, que están solos después que han celebrado la boda de Pedro con la hija de Buenaventura. Eso es como una especie de guaracha donde ellos hablan de lo que es la vida para ellos y que en la vida hay que saber hacer pocas vergüenzas para salir adelante.

En ese mismo cuadro, el jefe de la policía, que es un hombre arrogante, inspirado en todos los “heavy” del cine mexicano (Antonio Badú... David Silva...), pues lo que canta es una ranchera cuando brinda por la boda de Pedro.

¿Por qué una ranchera?

106

Pues mira, porque dentro de la música puertorriqueña toda la gente canta, pues, corridos y rancheras. Y si los coges desprevenidos pueden decirte que es música puertorriqueña con toda tranquilidad de tanto que la han cantado.

Dentro de la partitura hay dos que están fuera de tiempo, digo, que no son de nostalgia: una es el dueto de amor entre Pedro y su esposa — porque ya es su esposa: él la seduce después que se casa con ella, no la seduce antes: él se la lleva, se casa y la seduce con la canción (porque hasta eso hace Pedro, ¿ves?: él nada forzado; él, tiene que ser ganado todo)—, y la música es lo que no te recuerda nada, porque está inspirada en frases de bolero: el dueto está hecho que ellos se contesten pero con frases de boleros, sólo que la música no es ésa. La música es quizás lo más cercano a lo que te podría decir un dueto de una comedia musical americana.

La otra canción que no cae dentro de la música nostálgica es la balada final de Pedro cuando está en prisión, que... (se hizo a propósito esto) que tiene un sonido como de nueva canción hispanoamericana, porque es donde Pedro plantea lo que es su vida.

Quedó fuera **Pedro Navaja** en sí, pero **Pedro Navaja** es conocida, y **Pedro Navaja** es de Rubén Blades. Toda esa otra música de la que yo hablaba es de Pedro Rivera Toledo. Pedro lo que hizo con **Pedro Navaja** fue que lo reorquestó, para la orquesta que está en la obra — pero esa no se cambió nunca, fue un arreglo. Se modificó la letra para adecuarla a la historia, porque en realidad, **La verdadera historia de Pedro Navaja** es lo que le sucede a **Pedro** antes de que la canción lo inmortalizara.

También puede ser “la verdadera historia de Pedro Navaja” porque el personaje que la cuenta dice que él sabe que es así. En otras palabras, puede ser, como lo interpretó mucho el público, que la canción de Rubén Blades es ya “Pedro, el héroe popular mitificado”, y la obra es “no, mira es así”, o “esto fue lo que pasó, sólo que la tradición popular lo llevó a esto”. Otra gente lo ha interpretado así.

Es un poco lo que pasa con ciertos corridos mexicanos, ¿no?, muchos de ellos, que son biográficos. En principio tienen una historia real, pero en algún momento la historia empieza a modificarse, es decir, el cantor empieza a modificarlo porque al público no le interesa ese aspecto, ese carácter específico del personaje, sino que se deja llevar por otras canciones y el héroe, en vez de héroe revolucionario, por ejemplo, se convierte en héroe romántico. Entonces, todo el problema que se canta en la canción ya no es el

107

problema del latifundista o del mal gobierno, ya no es un pleito por un pedazo de tierra, sino por una mujer.

Fíjate que sucedió una cosa extraña. Antes de que se estrenara la obra, cuando salieron los primeros anuncios, hubo comentarios: "Pero ¿por qué glorificar a un ser tan abyecto como el que presenta Rubén Blades en su canción? Un día me invita un compañero que tiene un programa de charla en radio; es un programa que se oye muchísimo porque es por la mañana, cuando el mundo camina al trabajo — pero también le gente llama por teléfono. Llamó una señora y me dijo "¿Pero cómo va usted a escribir sobre esa historia tan... sórdida?" Ellos no sabían de qué se trataba en realidad. ¿Por qué glorificar a ese ser? Y en realidad la obra lo que trata no es de ... no está glorificando ni justificando, está explicando por qué puede llegar a haber un 'Pedro Navaja', cómo las circunstancias pueden crearlo. Pero el Pedro Navaja de la obra, no el Pedro Navaja de la canción. Sí, el Pedro Navaja de la obra es hasta cierto punto un personaje que el público adora, porque se dan cuenta de que Pedro ha sido víctima de todo. O sea que llega a ser **personaje**.

Llega a ser realmente una personificación de una ... no de una, sino de muchas generaciones de puertorriqueños. Es declr, no un "héroe" popular, sino un personaje con el que el público se está identificando.

Sí. Tú sabes, nunca pensé que el personaje resultara con esta acogida de parte del público.

Ahora, pasó una cosa bien extraña. Yo quería que la obra se ajustara a todo lo que pasaba en la canción, porque si tú en la canción.. dijo, él la mata con una navaja y ella le pega un tiro. Para llegar a eso — eso no lo tiene ni Brecht ni Gay, eso es de la canción de Rubén Blades—, por ir en esa dirección, de momento los personajes están claros en John Gay y en Brecht que, pues no se pudo seguir la línea de ninguno de los personajes. Los que más se parecen son los Peachum, los Buenaventura. Pero Pedro tenía otras motivaciones, otra trayectoria. Lo mismo Diana "la maromera" —y se le puso Diana simplemente porque se llama Diana en la obra de Gay, pero Diana es una borrachona, que es la que vende a Pedro Navaja, aunque no tiene nada que ver con Jenny de Brecht. Pero no podía ser borrachona. Entonces, ¿cuál es el conflicto?, ¿qué es lo

que hay entre Pedro y esa mujer? Pues hay una traición. ¿Cuál es la traición? ¿Qué pasó? Que después que yo trabajé a todos los personajes vi que estaban muy delineados, y entonces los personajes como que empezaron a exigir... y eso fue lo que verdaderamente... llegó un momento en que... ¿a dónde iba a terminar esto? Tú sabes.

Y también quería hacer el juego del doble final. ¡Y eso se ve tan sencillo en el libreto! Pues yo estuve como cuatro días pensando “Bueno, ¿cuál es este doble final?” Por fin llegué con un compañero y le dije: “Lo que sucede es **esto**”. Dice “Ay, ¡no puede ser!, ¡pero eso es como en las novelas de televisión!” Y le dice Idalia Pérez Garay: “Pero si eso es lo que sucede: **es una novela de televisión**. ¡Me parece buenísimo!”

Pero eso de la cosa que más me extrañó: como que llegó un momento... yo no soy escritor, ¡pero que un personaje pueda irte dictando lo que es, lo que va a hacer! Como que tú lo inventas, pero como que el personaje no se deja inventar sino que, no, **tiene** que hacer esto, **debe** hacer esto, no habla así sino **así**. Y precisamente, de esa forma fue que salió la escena —que resulta una de las que al público le gusta mucho— en que Diana vende a Pedro a los Buenaventura. Yo la planeo como un diálogo entre Buenaventura y Diana... y nunca salió diálogo: se convirtió en un monólogo de Diana. Buenaventura no tenía por qué hablar dentro de esa escena.

Es muy de telenovela esa escena.

Sí, sí.

Toda esa escena, todo el monólogo. Incluso con el aspecto visual. Es decir, Buenaventura no está diciendo nada, pero está haciendo cosas, y todo ese hacer cosas lo registra la “cámara que está funcionando”.

Sí, hay escenas en que verdaderamente hasta la luz las limita, casi, como si fuera que la luz borra lo que está alrededor para que se enfoque sobre eso.

Esa escena, ese monólogo, es sensacional.

Fíjate, Idalia fue la que lo estrenó. Es de esas cosas que tú la has escrito, tu la has montado, y después, cuando la vuelves a ver, como que es algo muy de ella. Pero fíjate que ahora —la semana pasada— debutó en ese personaje Johanna Rossaly, que es la reina

de las telenovelas en Puerto Rico. Bueno, yo no he recibido la crítica, pero me la leyeron por teléfono, y todo el mundo menciona la escena del monólogo y lo bien que está Johanna Rossaly... porque como es la reina de las telenovelas... Inclusive, la escena final yo le llamo "el homenaje a Johanna", la escena del segundo final. Pero, claro, antes de ser la reina de las telenovelas, pues Johanna es una actriz de teatro, inclusive es una de las pocas actrices en Puerto Rico que es capaz de hacer zarzuelas, comedia musical, teatro serio —por ejemplo **El zoológico de cristal** de Tennessee Williams—, y es capaz de hacer "Reinalda". Así que méritos los tiene. Y es una actriz que ha pasado con una gran comodidad de un medio a otro, sin llevar nada, ni de la técnica ni de los manierismos de un género a otro. La palabra es que ella es una actriz con mucha destreza.

Hubo una cosa bien cómoda también, y es que la compañía estaba allí, y es que los veía todos los días, que estábamos juntos de seis a siete horas diarias, que entrábamos, salíamos... Se sentaban a hablar conmigo, yo les leía y me decían "sí, me gusta" o "no me gusta", pero yo ya empezaba a ver dentro de la compañía quiénes eran. Porque de los que están en el reparto ahora yo ya había trabajado antes con Idalia Pérez Garay, pero cuando Idalia era más niña, que hicimos **Las mujeres sabias** de Moliere. Pero viéndolos funcionar a los actores, tú empiezas a ponerles a los personajes, a verle caras a esos personajes, y le das a leer pedazos y los oyes y puedes corregir. También es una experiencia que yo nunca había tenido.

Sí, una integración más profunda y más directa de toda la compañía, de cada uno de los actores, no sólo con un personaje sino con todo el proceso de una obra, incluido el proceso de creación de la obra misma.

Exacto. Hubo una gran ventaja, que cuando se terminó de escribir se empezó a montar y la compañía ya sabía lo que había, no había que hacer análisis de ninguna índole: ya estaba.

¿Ese tipo de trabajo no se hace — o no se hace muy comúnmente en Puerto Rico?

110

Lo hacía, que yo te pueda decir, el teatro "Anamú". Pero el "Teatro del 60"... Pues mira, ellos siempre trabajan más o menos de esa

forma. Sí, es una compañía que está muy integrada, y es una compañía donde son actores pero que saben hacer otras cosas: ellos son gente de teatro. Así que yo creo que sí, ellos han hecho este tipo de trabajo anteriormente. No quizás exactamente como se hizo en **Pedro Navaja**, pero muy cercano, porque han montado otro tipo de espectáculos que también han sido hechos a las necesidades de la compañía. Aunque en este caso, y debo agradecerlos a ellos, me dijeron: "Escribe. Si sirve la obra a la compañía, bien; si no sirve, se busca a quien sirva". También eso es una gran comodidad.

El hecho de situar la obra en los cincuenta, ¿es parte de esa reminiscencia... de cine, de telenovela?

No exactamente. Había que buscar una razón por la cual, a un jefe de policía, un atorrante como Buenaventura pudiera decirle... o pudiera chantajearle. Eso está en Brecht y está en John Gay: es una coronación, en Gay es de un rey y en Brecht es de Victoria. En los cincuentas porque se desarrolla dos días antes de la gran celebración de la Constitución del Estado Libre Asociado. Hay una parte en que el jefe de la policía le dice: "Si no haces lo que quiero te mando todos esos desmayados—muertos—de—hambre que dependen de mí para que te dañen el espectáculo que tienes montado en esa parada que van a hacer para celebrar la Constitución". Esa es la forma de chantajear, esa es la razón por la cual están ahí. Y también porque... no sé, creo que el teatro entra por los ojos, tú sabes. Y si lo que estás viendo te llama la atención, va estás más predispuesto a oír lo que está pasando. No sé, quizás fue por antojo. Eso fue una, y también que la época se prestaba para toda esa manipulación de canciones, el estilo, los personajes...

Supongo que el público que está viendo la obra no es exclusivamente el público que conoció, que pasó por aquello, sino que debe haber gente mucho más joven.

Tú notas quién hay en el público dependiendo de dónde hay la risa. Hay ciertas frases que en algunas funciones no pasa nada, pero hay ciertas frases o ciertos dichos —todo está en el refranero de los cincuentas— que tú oyes tres carcajadas solas de alguien que te están diciendo: "yo tengo cincuenta años", "yo tengo treintacincos". Pero sin embargo ha despertado curiosidad. Porque, digo, el público que va a "Teatro del 60" es un público joven, el público más

joven de todos los públicos que van al teatro en Puerto Rico. Ese es el que va a "Teatro del 60". A excepción del domingo por la tarde, que también se ha convertido —y no **Pedro Navaja**, sino lo que hace "Teatro del 60"— en la reunión de toda la gente mayor, que no le gusta salir de noche, etc. Y también te diría que el público que va al teatro "Silvia Rexach", que es donde ha estado la compañía ya por... ocho años, es un público que tú no ves a veces en otros teatros de la ciudad, es un público del vecindario, de Puerta de Tierra, público clase trabajadora.

Fíjate, por ejemplo, un día llegó un hombre a instalar unos teléfonos y al pasar por la taquilla — era como semana y media antes del estreno— lo primero que preguntó fue: "¿Hay alguien en taquilla? Para hacer reservaciones". Y preguntó "¿Qué obra es la que viene?" (En otras palabras, es una persona que está acostumbrada a ir a ese teatro). Yo le dije: "¿Pero tú vas a venir sin saber lo que hay?" "Sí —dice—, yo siempre vengo aquí por lo menos dos veces al mes." Y digo: "¿Y cuando dura mucho?" "Pues la veo dos o tres veces." Y me dice: "No, pues yo he visto **Amor en el caserío**, ví **Puerto Rico fuá**, ví **1898**, ví **Marat-Sade**... "pero con una tranquilidad... Es un señor que para él el teatro es un sitio al que va como al cine. Y esa es la gran labor que ha hecho "Teatro del 60". Mira, quizás nosotros nos impresionamos con **Marat/Sade** de Peter Weiss. Y este hombre vio una obra que se llama **Marat/Sade** (él lo dijo como lo tenían en la marquesina: "Maratsade") y a él le gustó. Y mira, lo que más le gustó fue **1898**, qué no era una obra de teatro, era un espectáculo basado en documentos de la toma de los americanos y lo que pasó después de 1898. Eso fue lo que más le gustó porque eran cosas que él no sabía y "mira, me enteré de un montón de cosas". Y bueno, el tipo era tan fanático del teatro y todo, y como vino a instalar los teléfonos a tiempo, alguien que habla por ahí le regaló sus dos entradas para **Pedro**. Vino el segundo día. Le gustó muchísimo **Pedro Navaja**. "Muchas canciones bonitas". Estaba encantado el hombre.

A propósito del éxito musical, tengo entendido que se ha grabado la música, ¿no? La propia compañía se ha encargado de la edición de un disco. ¿Para cuando saldrá?

112 Ya está grabado — todo. Me imagino que no puede tardarse más de dos semanas, porque ya está grabado y estaban haciendo la pasta. Así que nada más estarán en la cuestión de la decisión de la

carátula que lleva. Porque es muy artístico “Teatro del 60”. Los afiches... todo.

Es un trabajo muy interesante, ese involucrarse en todas las actividades. Me parece que así es como se descubre realmente a la gente de teatro. Me gusta ese tipo de trabajo, que no es el “teatro profesional” en el sentido de aceptar un contrato y cumplir con él y ya, sino que implica un involucrarse a fondo no sólo con un personaje —o el objeto del contrato— sino con todo un proceso de trabajo que incluye todos esos aspectos (incluso la creación, como decíamos antes).

Pero fíjate que precisamente por eso yo creo que esta compañía tiene un profesionalismo tan increíble.

¡Claro!

Porque quiero decirte que la disciplina de esa compañía... De veras, de llegar al respeto absoluto por ese público. ¡Es increíble! Inclusive con **Pedro Navaja**.

Y ellos se han convertido ya en una fuente de trabajo para otros actores que no pertenecen a la compañía. En **Pedro Navaja** hay como seis que no pertenecen a la compañía.

¿Esos seis entraron desde el principio?

Sí, entraron desde el principio. La compañía los contrató porque se necesitaban para los personajes.

¿El reparto es más grande que la compañía?

No. Lo que pasa es que no todo el mundo en la compañía cabía dentro de los personajes, porque es una compañía joven. Había que cantar y no todos tenían la voz que se requería para la pieza. Fue un trabajo bastante cómodo de mi parte. Por ejemplo, tú sueñas al jefe de la policía tenor, y te encuentras uno que es tenor y que te lo hace, y no hay que ajustar nada. Pedro Navaja es barítono. Mapi, la esposa de Pedro, es soprano lírica. Y aparecieron... Por ejemplo, ésa, Jacqueline Ferrer, no pertenece a la compañía, es la primera obra de teatro profesional que hace; había trabajado en grupos

universitarios, durante su primer año, porque está en su segundo año de Universidad. Pero la criatura tiene un talento increíble. Y se ha unido con esta compañía como si fuera parte de ella.

Y por ejemplo, el que hace del jefe de la policía es un cantante popular, que hace discos... Ramón Saldaña. Ha dejado su "night-club", todo. Claro, cuando ya el presupuesto baja, porque el teatro no paga tanto, entonces como hay un sustituto, pues "Moncho" toma dos semanas y va, hace sus contratos de "night-club", vuelve a tener con qué comer y vuelve entonces a seguir haciendo **Pedro Navaja**.

Los Peachum, los Buenaventura, yo los conocía porque son... ella es Elizabeth, soprano, y Manolo González, barítono. Yo los conozco de haber trabajado con ellos en ópera. Teatro de esta índole nunca habían hecho. Para ellos fue como que creían que yo hablaba en serio cuando los invité. Y la verdad es que están sensacionales.

Bueno, pero para tí que es Pedro Navaja. Tú como autor, como director...

Mira, yo no sé. Es un fenómeno al cual no me he acostumbrado todavía. Fue una labor que me metí tanto dentro de ella que la veo... tan distante... como que no es mía. Porque hubo que producir ese libreto, porque ya estaba el compromiso hecho. Así que una de las satisfacciones es haber sido uno de mis proyectos favoritos. Pero el trabajo fue tan intenso... Como que estoy empezando a disfrutar del trabajo que se hizo hace seis meses. En aquel momento no había tiempo, te digo. En la noche sabía lo que había pero ya no podía. Yo nunca había escrito una cosa de la índole de **Pedro Navaja**. Digo, **Eleuterio, el coquí** era un sainete, era más liviano... Y **Preciosas**... eran adaptaciones de otras cosas... hechas con tiempo. Pero aquí llegó un momento en que todo dependía prácticamente de lo que había hecho. Cómo lo había escrito y lo había montado, así que no había quien dijera "eso no es". En otras palabras, no había quien frenara. Tú sabes... A veces el autor te dice "No", y claro, tú dialogas y alguien convence a alguien. Pero aquí no había que convencer a nadie. Y yo les preguntaba a los de la compañía, que son gentes que tienen un criterio muy severo, y ellos decían "No, no, está funcionando". Pero yo decía "A lo mejor lo hacen... pues como me invitaron a trabajar con ellos... muy diplomáticos". Son gentes en quienes yo confío. Pero llegó un momento en que

ellos también estaban envueltos dentro del proyecto. Así que era muy difícil. Llegó un momento en que “Pedro Navaja” (José Félix Gómez) se miró en el espejo y dijo “¡Yo no me parezco a ‘Pedro Navaja’, yo no soy ‘Pedro Navaja’, tú te has equivocado dándome esa parte!” Esas cosas que le pasan a los actores, ese pánico a mitad de ensayo.

Cuando se empieza a dudar de lo que uno está haciendo, empieza a perder un poco de confianza...

Sí, llega un momento en que si uno no tiene...

...si no hay un punto de referencia externo...

Sí, ése es el problema. Cuando tienes una obra, pues a veces uno se atreve a decir: “Esto como que es un poquito excesivo, vamos a quitarlo”. Si uno conoce al autor, pues le dice algo. O el autor te dice “No, lo estás llevando por otro camino, yo quisiera que este fuera así...” Fíjate, una de las preocupaciones más como director es no traicionar el texto del autor, tú sabes. Y a lo mejor se me ha pegado por mi amistad con Luis Rafael Sánchez, que es escritor.

Hay otra cosa. No vi Eleuterio, el coquí pero Pedro Navaja no es una obra —a pesar de todos los momentos de humor, los momentos cómicos, muy chistosos, muy divertidos— no es una obra liviana. Es una obra muy seria.

Ese es el asunto. **Eleuterio, el coquí** era una sátira, pero limpia, clara: “Mira, esto es una sátira”. Pero en **Pedro Navaja** ya se estaba funcionando con algo más serio...

Mucho más serio, además, con una crítica social y política muy profunda.

Esa es la cosa. Además, también, **Eleuterio, el coquí** exige que tú lo montes de manera que el actor sepa que está haciendo una comedia. **Pedro Navaja** hay que hacerlo en serio. Posiblemente ahí estriba la gracia, en hacerlo absolutamente en serio. Todos los diálogos tienen que ser muy en serio, porque si no resulta otra cosa.

Sí, resultaría ridículo y no funcionaría en ningún sentido.

Sería quizás una comedia con diálogos fáciles, baratos, que al público finalmente no le harían ninguna gracia.

Y es una obra que requiere una gran intensidad de parte de todos los personajes, porque es "bien intensa", porque son unas pasiones fuertes. Sí, en eso hay una gran diferencia entre ésta y **Eleuterio**. Que, también, **Eleuterio** está bregando con otro tipo de crítica: la enajenación de la gente de su ambiente.

Aquí, por ejemplo, la crítica a la telenovela hay que hacerla al mismo nivel: la gente que hace telenovelas se toma todo eso muy en serio, entonces hay que presentarlo, con todo lo ridículo que tiene, pero haciéndolo con esa seriedad, para realmente crear...

Y hasta cierto punto sin denigrar el medio, porque el medio no es para denigrarse. ¿Te imaginas las maravillas que se podrían hacer con telenovelas bien pensadas? ¡Es una maravilla! Es **cómo** se utiliza, es el producto, que es precisamente eso lo que dice el personaje que la hace: "Una novela de las de verdad..."

Pero que finalmente tiene que cambiarla...

Y tiene finalmente que cambiarla porque le dicen que no se va a vender.

¿Cómo se llama?... "Jalisco". El es el que le dice que "la telenovela no se puede vender así".

¡Ah, sí!, porque "Jalisco", obviamente, ha venido con un gran contrato. "Jalisco" es de fama internacional.

Bueno, pero esto también sucede mucho en el cine, ese tomarse muy en serio cosas o situaciones que finalmente son intrascendentes; y la problemática de Pedro Navaja sí es para tomarse en serio. Es la manera en que se crean y se presentan las situaciones la que las hace aparecer ridículas, absurdas.

tura llama al jefe de la policía y le hace el chantaje final para que arreste a Pedro Navaja. Esta escena se desarrolla con Buenaventura sentado en un inodoro y el jefe de la policía en el inodoro de al lado. Digo, me interesó hacerlo así más o menos para demostrar lo poco que vale la vida de un ser humano para esta gente, cuando están en el poder, cuando suben, cuando están de por medio los intereses económicos o lo que sea; pues mira: dondequiera se liquida a un ser humano. Y dije: "A lo mejor no funciona, porque pueden reírse" Eso es lo que me sorprende: cuando se enciende la luz y se dan cuenta de lo que está sucediendo, pues hay una gran carcajada, pero después el público se vuelve a callar porque quieren oír que es lo que están diciendo. Así que esa parte, que es en la que más dudas yo tenía...

Pero es muy funcional, sobre todo en ese sentido: realmente, la vida de ese ser...

...Se discute leyendo un periódico y haciendo un acto bien cotidiano y en un lugar público...

...Donde nadie esperaría que se discutiera el destino de la gente.

Exacto. Y la realidad es bien graciosa a veces; como dice Luis Rafael Sánchez en **La guaracha del Macho Camacho**: hay un personaje que dice "Locura, locura; la vida copiando la literatura" o algo así. Estábamos, como el día antes del estreno de **Pedro** y uno de los titulares de uno de los periódicos era de un enredo político: que se habían encontrado en ese hotel al que se hace referencia en la obra... Pues sucedió como dos días antes, así que esos primeros días esa era una escena en que la gente aplaudía como... Parecía que se había tomado de las noticias del día anterior. Son esas casualidades increíbles. Y claro, todo el mundo encuentra siempre que un personaje es fulano, perensejo, mengano: siempre hay alguien que, a uno de los personajes últimos de la política o del bajo mundo que sale en los periódicos, lo asocian con la obra. Pero me imagino que eso sucedería con esta obra en cualquier época que se presente, porque lo que se discute es todo lo que sucede todos los días y ha pasado siempre desde que el mundo es mundo.

117

Sí, y eso es claro y a partir del texto mismo que sirve de base,

es decir John Gay, es decir Brecht. Ellos adecúan una serie de situaciones teatrales a una serie de situaciones contemporáneas (para cada uno de ellos). Y a partir de Gay, entonces Brecht toma una serie de cosas que le interesa decir, una serie de personajes que él conoce y de situaciones que se están desarrollando en su momento (aunque establezca una diferencia entre la época en que escribe y la época en la que sitúa su obra). Y ahora, con Pedro Navaja, tú has hecho algo semejante, ¿no es cierto? Incluso con la diferencia ópera/telenovela.

Hay algo en la obra que yo quise que fuera así, a propósito: que la última persona que cantara en la obra... la última canción... tenía que ser de "Pedro Navaja". De ahí en adelante la obra dura un poco más y no hay una sola canción más, después de haber habido tanta música anteriormente. Cuando estábamos en los ensayos yo decía "Ahora se va a levantar la gente porque no hay más música". No. Nadie se mueve. Nadie la ha comentado tampoco, que era lo que yo esperaba, que alguien lo comentara "Ni una canción más". No, mira, la gente se queda, y ya de ahí en adelante se convierte todo como en un gran absurdo, pero todavía se quedan. Y en el momento del segundo final, el de telenovela, ahí es como la gran catarsis del público: "¡Vaya, era una telenovela!, ¡qué bueno!, ¡ffjate!" Esa es la reacción, tú sabes.

La verdad es que ha sido una experiencia sumamente productiva y una experiencia de aprendizaje bien intensa. Me dejó bien agotado, todavía no creo estar repuesto de ésta.

Veremos hasta dónde llega **Pedro Navaja**.

Seguramente seguirá.

Pero yo creo que llega un momento en que se agota el público, pues la isla no es tan grande.

Pero si hay gente que la está viendo dos veces...

118 Sí, eso es lo que no puedo creer. Hay una crítica que me enviaron el otro día... porque parece que como la obra ha durado ya tanto, pues los críticos de teatro ya fueron. Pero ahora están empezando a aparecer críticas, por ejemplo, de los críticos musicales de los distintos periódicos. El otro día, uno de los más severos, Donald

Thompson, del **San Juan Star**, fue a la obra y él dice que iba muy prejuiciado (así empieza la crítica), que aquello a él no le iba a gustar porque le habían dicho que la música era, pues un montón de boleros. El hombre, pues sale todo fascinado y al final dice: "Bueno, no había una orquesta, estaba hecho con cinta, y tampoco había un director de orquesta. Y a la larga, ¿quién lo necesita?" Es una crítica sumamente favorable a la obra, una cosa increíble.

Y la música es realmente buena.

Además, el análisis musical de Donald... porque él hizo un análisis de la obra pero también del por qué de la música, y el estilo de las interpretaciones. Porque Donald es también musicólogo y su especialización es en teatro musical. Entonces empiezo a ver que él sabe mucho de John Gay y Brecht, muy enterado. Y preguntó, "No sabía que Donald sabía", y me dicen, "No, si la tesis de Donald fue sobre **La ópera de tres centavos** de Brecht. Su trabajo de tesis es un estudio sobre esa época y sobre Brecht". El señor, pues lo examina detalladamente.

Creo que es una crítica... posiblemente la más analítica de todas, incluidas las de los críticos de teatro.

Y él no hace crítica de teatro.

No, él hace crítica de música. Pero me extrañó porque a los personajes él los conoce, claro, él sabe su teatro musical.

Pero ya hemos pasado cerca de dos horas conversando, se han agotado dos jarras de café y casi una cajetilla de cigarrillos. "Filimelé" fue devuelta a su dueña a mitad de la conversación (es casi una niña: no soporta no ser siempre el centro de atención... ¡y se esfuerza verdaderamente por conseguirlo!). Nos despedimos de Pablo, deseándole mucha suerte con el estreno de La muerte...

Unos días antes (casi un mes) habíamos tenido la oportunidad de conversar, con todo el entusiasmo que en ellos despierta esta "aventura", con Pablo, autor y director, y con José Félix Gómez, el "Pedro Navaja", de paso en Nueva York por las vacaciones (José Félix acompañado de cassette), vimos muchas fotografías y, particularmente, compartimos

esa emoción que brota de un trabajo al que se le ha dedicado no sólo tiempo y esfuerzo, sino también cariño.

Dos días más tarde, casi para tomar el avión de regreso a casa, Carmen Marín nos tiene una sorpresa realmente agradable: Pablo (una gente muy amable, pero también muy quisquillosa... como buen artista) nos obsequia su copia del libreto. Lo habíamos leído ya de un tirón, en una noche, porque había que devolverlo. Pero ahora podemos disfrutar de su lectura, con más calma, en el viaje de regreso.

Pero es... ya se podrá comentar en otro momento.