

Teatro Alhambra: escamoteo y simulacro

Rosa Ileana Boudet

Con la república *plattizada* de 1902 no puede comenzar, como era de esperar, la modernidad teatral. El destino del país signado por la independencia traicionada, la desconfianza y la amargura, produce un simulacro. Esteban Borrero dijo que «el alma de Cuba estaba amenazada de muerte» y José Antonio Ramos testimonió que «Cuba libre fue para nosotros [...] como un despertar para morir, un salto en el vacío». Mientras la escena europea conoce la experiencia de Strindberg, Jarry, Chejov, Stanislavski y el Vieux Colombier, en un enigmático «coliseo», situado entre las calles Consulado y Virtudes, en la antigua Habana, transcurre entre 1900 y 1935 la temporada más larga del teatro cubano, el extraño fenómeno del Teatro Alhambra, que recorre como un hilo subterráneo la escena contemporánea como negación, rescate de su memoria en curiosa operación crítica o para evocar, con una pupila nueva, esquemas del bufo¹.

Transcurrirán treinta y cinco años, al derrumbarse el techo del pórtico y parte de la platea del edificio el 18 de febrero de 1935 a las doce y media de la noche, para que un año después, con la insolencia de La Cueva termine un «largo siglo» y Virgilio Piñera insulte al Olimpo invocando a los «no-dioses» con *Electra Garrigó*².

¿Por qué un extraño fenómeno? Porque el Alhambra no se puede analizar de forma aislada, porque fue un pilar que sacudió la vida de la pseudo-rrepública y porque ningún otro hecho escénico en la vida teatral cubana ha conocido juicios tan contrapuestos, amorosos cronistas y exégetas, detractores furibundos, análisis mesurados y figuras de alto rango intelectual, como Alejo Carpentier³, que se cuidaron de considerarlo en forma peyorativa.

¹ *Entre éstas* Función homenaje, de Rolando Ferrer; El macho y el guanajo, de José Soler Puig; Parodia, intención y cambalache, de Jesús Gregorio (inédita), La gran temporada, de Ricardo Muñoz.

² Rine Leal, «Viaje de un largo siglo hacia el teatro», en *Islas*, n. 35, 1970, pp. 59-75. En provocativa tesis Leal sugiere que nuestro largo siglo XIX comienza en 1827 y termina en 1948 (?) con *Electra*...

³ Alejo Carpentier, *Crónicas*, tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978, en «Teatro político, teatro popular, teatro viviente», p. 488.

Con todos sus defectos, con todas las vulgaridades –verdaderas o supuestas– que se quiera atribuirle, este teatro constituye un admirable refugio del criollismo [...]. Es uno de los pocos lugares habaneros en que se podía oír todavía, antes de mi partida a Europa, danzones ejecutados, según las mejores tradiciones (al comenzar la primera tanda, generalmente), es uno de los pocos sitios en que se mueven sabrosos personajes-símbolos de la vida popular... La llegada del Ba-ta-clán hizo estragos en la estética arrabalera del Alhambra; el delicioso repertorio antiguo –que conoció joyas en el género como *La casita criolla*, *Chelito en el Seborucal*, *El niño perdido*, *La danza de los millones* y otras– fue momentáneamente sustituido por revistas cojas, con exhibiciones de bellezas obesas, que no resultaban siempre gratas [...].

Eduardo Robreño⁴, quien ha realizado la única selección de libretos del género, declara que «... habiendo estado tan ligado al teatro... y teniendo de él tan gratos recuerdos, a veces parece [...] un tanto parcializado en el tratamiento del tema». Y Alvaro López, en un apéndice de la misma edición, estudia las variedades como empresa comercial y nos revela aspectos que el compromiso sentimental de Robreño con su familia teatral, ha imposibilitado desentrañar. López distingue dos etapas en la temporada: una que dura hasta 1906 y otra hasta 1935.

En la primera, el énfasis descansó en la dura competencia entre las compañías de variedades para conquistar al público con un cartel cambiante, que constituía una de las ventajas del Alhambra frente a la tradicional inmovilidad del repertorio. Tres funciones por noche y varios estrenos semanales eran suficientes para imponer gustos, estereotipos y clichés, al mismo tiempo que abaratar el costo de las producciones mediante la explotación de los títulos más gustados. La fórmula le aseguró un público estable y creó un fatal condicionamiento que, al rastrear en profundidad, es una costra que mantiene sus rastros hasta el presente con su facilismo, visión populachera y desideologizante. Sin embargo, hurgar en sus libretos proporciona un testimonio de primera mano de la actualidad con alusiones a presidentes y sargentos, campañas, elecciones, rumores, fraudes y modas.

Sus libretistas tuvieron intuición para el chiste de la calle, reflejar el momento, ventilar en el escenario los trapos sucios de la politiquería. Pero la mayoría de las piezas no resiste un análisis dramático serio, su lenguaje resulta pobre y gastado y al investigador actual le es impensable imaginar los procedimientos de complicidad y diálogo que logró entablar con los espectadores. La empresa requería una producción por entrega, fácil, popu-

⁴ Eduardo Robreño: Teatro Alhambra, *Biblioteca Básica de Literatura Cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 21.

lanchera, que complaciera los gustos del «respetable» (para hombres «solos» pero lo vio todo el mundo). Su voracidad, sólo comparable con la de la radio y la televisión, puso a prueba la capacidad de sus dramaturgos, los cuales escribieron centenares de obras, muchas de ellas perdidas o conservadas a través de los manuscritos de sus intérpretes o en ediciones a la venta durante las funciones (llenas de anuncios comerciales) como el telón cuadrículado en veinte *reclames* pagado por los anunciantes y adornado con las *vedettes* de la época.

Tipificación engañosa

La tipificación es el primer elemento simplificador de la obra y de una visión deformada de la realidad. Sergio Acebal, uno de sus populares actores, lo resumió en este romance calificado por Rine Leal de «subdesarrollada *ars poética*»:

Prescindiendo del guajiro
del gallego aplatanado
de la parda cumbanchera
y del morenito zafio
pues entonces dejaría
de ser teatro cubano
como dejaría el rico
ajiaco de ser ajiaco
sin la agujita de puerco
el verde plátano macho,
el ñame, la calabaza
y la yuca y el boniato.

La trilogía del gallego, la mulata y el negrito continúa hasta agotarlo un esquema manido y el teatro cubano, comparado con el ajiaco, es como un gran sopón populista. Pero el Alhambra tuvo sumo cuidado en la caracterización del gallego ya que los comerciantes españoles eran asiduos. Generalmente es adinerado, dueño de cierta prosperidad y un ciudadano decoroso. Ha llegado a nosotros, entre otras, la versión del «galleguibiri-macuntibiri», de Jorge Anckermann y Federico Villoch como aparece en *La bella del Alhambra*⁵: el dúo confraterniza y se reconcilia en el baile.

⁵ *La bella del Alhambra*, filme de Enrique Pineda Barnet, ICAIC, 1989. Banda sonora del filme, Ediciones EGREM, 1989.

La mulata, como símbolo sexual, tiene su apoteosis en *La casita criolla* (1912). Villoch la compara con el *asúca de refino* (sic) [...] «dicharachera y rumbera y amiga de la jarana / el que me ve se disloca / y el que me sigue me mata./» Se trata de la revista «Guarapo y oro», a manera de un interludio musical o de teatro dentro del teatro. Aquí nuestra mulata azucarada se autodefine: «Salta a la vista la causa / tratándose de una obrita / bufo-lírica-cubana / ¿cómo es posible, señores, que faltase la mulata?».

Ingrediente, componente dentro de la receta de la obra, artículo de lujo y objeto erótico, será larga la evolución de la mulata en la modalidad alhambresca y en el género lírico. La tipología como base de su dramaturgia ha conducido a Robreño a enumerar los diferentes «tipos» en el vernáculo⁶, entre los que destaca a las mulatas de rompe y raja como las más gustadas junto al gallego, siempre víctima de timos, a quien le arrebatan la hembra o la plata.

El campesino, prototipo de simple o gracioso en el bufo, aparece como Liborio, creación de Landaluce que Ricardo de la Torriente en *La Política Cómica* convirtió en símbolo. *Las desventuras de Liborio* (1906), de Villoch-Mauri y *Las enseñanzas de Liborio* (1922) de Del Campo-Anckermann muestran su permanencia. De igual manera, el «bobo» tuvo una efímera incursión.

El «negrito», hijo postizo de la familia blanca, criado o vividor, refistolero o catedrático, recorre la escena criolla desde *Los negros catedráticos*, de Pancho Fernández. Bozal con Creto Gangá, fino y retórico con Fernández, en el Alhambra es rumbero con su estelar macuntibiri que hasta hace poco bailó Carlos Pous. La tipología sustituye la realidad y el mecanismo opera como un truco dentro del simulacro de encubrimiento.

Según Álvaro López, la combinación del tipo con el ambiente es una de las fórmulas empleadas. En los bajos fondos aparecen los criollos de todo rango: negritos zafios y mulatas de toda estirpe. Pero la ambientación es por lo general neutra, sin contexto, salas y salones intemporales o el reducto de la marginalidad, el «solar» que pervive en el costumbrismo de nuestros días.

Y hay personajes, como el Cañita, por ejemplo, ciudadano sin oficio ni beneficio o «guarapeta» que tiene su antecedente en el borracho callejero o mascavidrio de *Perro huevero aunque le quemén el hocico*, de Juan Francisco Valerio, la obra que originó los Sucesos de Villanueva. Los préstamos entre música popular, poesía y teatro son frecuentes con personajes que constituyen una mitología.

⁶ Eduardo Robreño: «Como lo pienso lo digo», Tipos en el teatro vernáculo, pp. 177-207, Colección Manjuarí, UNEAC, 1985.