

tiende popular que llega a la modernidad, donde la música está excluida de la escena. Como rara excepción, «Para pantalón y saco», conocida como «El pescao» se cantó en *Tembladera*, de José Antonio Ramos en 1943, puesta de Paco Alfonso en el Teatro Popular.

Teatro de actores

Teatro de intérpretes, estos culminaban con su gracia espontánea el esquema dramático del libreto. Eran virtuosos naturales y no se formaron en ninguna academia. La estabilidad de la compañía les aseguró un salario fijo. Pero pertenecer al elenco era algo más. Para alcanzar popularidad en Cuba había que lograr una caricatura en *La Política Cómica*, un danzón de Romeu o una obrita en Alhambra. Por las características del texto no puedo mencionar a todos los actores que integraron el elenco. Baste recordar a Arquímedes Pous, a Enrique Arredondo (que nos dejó deliciosos recuerdos de comediante) y a Candita Quintana y Blanca Becerra, las últimas estrellas del Alhambra. La primera, con una capacidad innata para lo tragicómico, manifestada en la puesta de *El premio flaco*, de Héctor Quintero, dirigida por Adolfo de Luis en 1966 y la Becerra en una cuerda lírico-humorística de gran alcance.

Es lógico pensar que una empresa que devoraba libretos y tuvo varios autores fijos, escribiera para su elenco, aprovechara sus tics, comicidad y recursos expresivos. Y que por ello, parte del sentido de las obras terminara con la muerte o el retiro de sus artistas, venerados como figuras públicas, siempre dispuestos para el chiste oportuno, la gestualidad de doble sentido y el arte del baile y el canto, pero que no transmitieron su escuela, enquistada en tres décadas de hacer.

Hace muchos años Candita Quintana me dijo en una entrevista que ella era «una artista silvestre»¹². Y efectivamente, pertenecía a una escuela basada en la ductilidad, la expresión desenfadada, la observación de tipos callejeros y la comunicabilidad con el público. Los actores terminaban de bocear los tipos y los enriquecían con los aportes improvisados, las «morcillas» del *argot*. Los buenos intérpretes intuían cuando y cómo apartarse del original e improvisar sin desvirtuar la escena. Esta fue la capacidad más desarrollada del Alhambra, que como una primitiva *commedia dell'arte*, reelaboraba lo escrito. Según el testimonio de Candita Quintana, el público la

¹² Rosa Ileana Boudet: «Candita Quintana: Soy una artista silvestre», *Revista Cuba Internacional, La Habana*, 2 (17) 28-35, diciembre, 1970.

esperaba para oír una de las suyas o Enrique Arredondo quien narraba que apenas reconocía un texto suyo interpretado por *morcilleros*.

El conocimiento mutuo del compañero —como en los actuales ejercicios de confianza— permitía seguir al otro, acompañarlo en su lenguaje no verbal, polisémico, cargado de subtexto y alusiones de todo tipo (incluidos el doble sentido y el juego erótico) dentro de una intuitiva interrelación.

Obligados por el género a encarnar «tipos», la pobreza psicológica de los personajes debía ser suplida por los rasgos externos, así como las limitaciones propias de los libretos eran un acicate para que los actores acapararan el interés del público (en abierta complicidad con el respetable) intercalando chistes y bailables.

Y así como anteriormente había sucedido con los intérpretes de la *commedia dell'arte*, estos actores desarrollaron una técnica donde lo histriónico se unía con lo danzario, lo musical y hasta lo circense. Un buen negrito o una buena mulata por antonomasia debían ser diestros rumberos. De la misma manera que los elencos contemplaban cultivadores de la guaracha, el bolero y otros géneros musicales. El propio Arquímedes Pous tenía números en los que bailaba en patines¹³.

Un código común emparenta el juego improvisatorio y las referencias del espectador. Los intérpretes aprovechan este marco de absoluta libertad para la crítica política, vinculada a la tradición de nuestros cómicos desde el incidente del Teatro Villanueva. Existe una perfecta sincronía público-escena que logra una complicidad sólo entendible como el capítulo final del eslabón que comenzó con los bufos de 1868 y que continuó perfilando sus recursos hasta la absoluta precisión. Una relación activa con los textos códigos precedentes, como una forma de hacer que se constituye en tradición viva.

Sin embargo, la decadencia del Alhambra, comienza mucho antes del derrumbe. El éxito del cine sonoro, la aguda crisis económica y la revolución de 1930 contra Machado socavan al interior los cimientos de la «empresa». Julio Antonio Mella fustiga el Alhambra con una frase lapidaria: sus representaciones servían, como la política, para divertir al pueblo y para corromperlo.

La sátira política se vincula a intereses politiqueros y los libretistas tienen el suficiente olfato para no herir los intereses de las clases dominantes y, con la mixtificación de valores y la relajación moral, imponer las concesiones, los chistes obscenos y los elementos sicalípticos como embriones de su desintegración.

¹³ Eduardo Vázquez Pérez, «En busca de un actor perdido», en *Tablas*, n. 1, 1984, p. 51.

Tampoco hay que insistir que lo que fuera bastión de resistencia (como parodia y burla) en los mejores exponentes del teatro bufo del XIX, llega a mixtificarse, perder raíces y orientación definitiva para convertirse en la máscara de nosotros mismos en una época de tensión y amargura. En el único fragmento conocido del que sería el tercer tomo de *La selva oscura*, Rine Leal es muy severo con el Alhambra.

Los primeros años del teatro cubano en la república de 1902 estuvieron marcados por el predominio absoluto del género alhambresco [...] y un descenso vertiginoso hacia la banalidad, el entretenimiento ligero y hasta la pornografía o sicalipsis, como se le llamaba pudorosamente en la prensa [...]. Es indudable que nuestra escena alcanza su nivel más bajo de calidad y moralidad¹⁴.

Sin embargo, consigna que no es más que el «pálido reflejo del profundo deterioro político en que la República, recién inaugurada, había naufragado»¹⁵.

La crisis del Alhambra, incapaz de rebasar el populismo, cercena la posibilidad de alcanzar un teatro popular. El proceso de escamoteo llega al escenario para brindar por treinta y cinco años choteo, máscara, apariencia y parodia y es, entre otros factores, causa del retraso del teatro con respecto a la renovación plástica, musical y social que se produce en Cuba, con la sola excepción del auge lírico, fenómeno que requiere particular estudio.

El protagonismo de la música en el teatro popular, sin dudas, relegó el texto verbal a un plano secundario por lo que mientras la mayor parte de los libretos se ha perdido o tiene muy dudosa vigencia, las melodías son gustadas e interpretadas y pertenecen a la memoria colectiva. La relativa independencia de la música (empleada como obertura o de forma incidental cuando era requerida) impide hablar con propiedad de una concepción de comedia musical. Sin embargo, la coreografía combina espectáculos acrobáticos y de bailarines propios del café-concierto y las revistas.

La dicotomía música nacional empotrada en un libreto falso, que ya está presente en el Alhambra, continúa en el auge lírico, que comienza en 1927 y alcanza su esplendor entre 1931 y 1937.

De manera paralela a la vigencia del Alhambra transcurren «la explosión lírica» y los intentos de hacer un teatro «culto» a través de voces aisladas que tampoco escapan a la alienación imperante, el clima de desilusión y la

¹⁴ Rine Leal: «De cuando la sicalipsis reinó en nuestra escena», en *Letra Cubanas*, n. 20, 1994, pp. 204-206.

¹⁵ *Ob. cit.*

angustia asfixiante. Entre estos, la Sociedad de Fomento del Teatro (1910), la Sociedad pro Teatro Cubano (1915) y la obra precursora de José Antonio Ramos (1885-1946), dieciséis obras de denuncia, angustia y «dramática impaciencia». Su obra es el otro polo del Alhambra, aunque en 1910 escribe el sainete *A la Habana me voy*, estrenado por la compañía de Regino López en el Payret. Una curiosa pieza perdida es el único puente entre dos tendencias irreconciliables.

Raquel Carrió¹⁶ ha precisado que:

«La obra de José Antonio Ramos ilustra el esfuerzo consciente y sostenido por la creación de una dramaturgia que aborde los problemas sociales del país y proyecte un ideario nacional y antiimperialista... Pero no pasaban de ser intentos aislados, desconocidos. Por el contrario, sólo Alhambra imponía un sentido de continuidad, una presencia escénica real. Esta imagen que hoy reconocemos deformada de la realidad era quizás la más clara expresión de la crisis de un teatro y una dramaturgia nacionales. Ramos y Alhambra significan intentos polares».

Dos sistemas textuales coexisten en abierta contradicción: un teatro vivo cuyo soporte no es literario ni verbal sino espectacular –cuyo baluarte principal es el Alhambra– y una literatura dramática culta, influida por los modelos del momento y con aspiraciones de alcanzar una alta calidad, pero que no pudo consumir su proyecto en medio de una república neocolonial.

Pero el fenómeno del Alhambra tiene varias lecturas. La visible en sus pobres textos, y otra, la oculta, inferida a través de alusiones, gestos perdidos en el tiempo, chistes no registrados y otros signos, que impugnan de manera soterrada la idílica mirada hacia criollos indolentes y paradisíacas mulatas, frutos jugosos, negros mansos y respetables gallegos. Su autenticidad y su enigma residió en lo no-letrado, en lo que pertenece a la memoria que atesoró un conservatorio de ritmos y melodías propias y a la gestualidad depositada en los cuerpos-mentes de los silvestres comediantes.

Es la temporada única que, según Cardoza y Aragón¹⁷, admiró García Lorca en su visita a La Habana. El guatemalteco rememora como «brotaban lágrimas de tanta risa en tales noches cuando con Federico vi uno de los actores que entraba en escena con armadura: Carlos V bailando conga, al propio tiempo que los demás personajes típicos se mezclaban con diálogos de grandeza en harapos y retruécanos con furias políticas y sexuales».

¹⁶ Raquel Carrió: «Tres autores de transición», en *Tablas*, 2, 1992, p. 19.

¹⁷ Luis Cardoza y Aragón: *El río. Novelas de Caballería*, Colección *Tierra Firme*, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 252.

Un largo camino recorrerá el teatro cubano para desprenderse de los reza-
gos de esta colonización espiritual. «Para nuestras muchedumbres de hoy
[dice José Antonio Ramos en 1916] lo único genuinamente cubano que
podemos ostentar sigue siendo lo que nos permitía el Ministerio de Ultra-
mar: el negrito, la mulata, la hamaca, el tabaco, la guajira, la rumba, el
«chévere cantúa» y el pasmo de admiración y acatamiento por todo lo
extranjero»¹⁸.

Cuando Carpentier dice que «... prefiere cien mil veces una mala palabra
de Otero, que al 'Dadme el brazo, señora condesa', de los dramones europe-
os...», habla en propiedad de la pugna entre teatro viviente y teatro muerto.
Porque se trata de una imagen dual, ironizada por Rine con el «coturno y
la chancleta», que persiste hasta nuestros días: una escena, irreverente,
lúdica, pero de baja calidad y un tímido teatro de arte intentando abrirse
paso. En 1936 cristaliza en un café habanero cuando un grupo reinventa
Esta noche se improvisa la comedia, de Pirandello: una corta temporada
que remueve los cimientos de la escena.

Tendríamos que esperar a los 60 para que un continuado proceso permi-
ta superar esta imagen dual y una «Alhambra mejorada»¹⁹, el teatro políti-
co que Rafael Alberti soñó en vísperas de la Guerra Civil Española,
encuentre su expresión en la escena contemporánea y los cotos de lo popu-
lar y lo culto se contaminen de manera irreversible.

¹⁸ Citado por Ambrosio Fornet, *En blanco y negro, Colección Cocuyo, 1967, Instituto del Libro*, p. 27.

¹⁹ Alejo Carpentier, ob. cit. «Y se me antoja que, estilizándolos apenas, los tipos, tan despre-
ciados por los estetas, del negrito, del guajiro, del gallego, de la mulata, a los que pueden aña-
dirse todos los de la mitología popular criolla, reales y por inventar (el hacendado, el político,
el Chino de la Charada, Juan Odio, Juan Indio y Juan Esclavo, Manita en el Suelo, María la
O, Papá Montero, la Virgen de la Caridad, la Oración del Anima Sola) podrían servir para ani-
mar farsas musicales cuya acción neta y desquiciada, sabría encerrar mil sutilezas a profundi-
dad».

