

No existe una investigación exhaustiva del Alhambra. Federico Villoch (1868-1954) escribió más de trescientas obras, por lo que recibió el apelativo de «Lope criollo». Cálculos conservadores me hacen pensar en cientos de obras, muchas perdidas o de dudosa paternidad. Los escritores estaban pendientes del acontecer diario y no otorgaron a su trabajo mayor alcance que la inmediatez. Casi ninguno de los textos ha pertenecido a la literatura dramática, y las obras han de analizarse como un suceso escénico en el cual música, coreografía y escenografía se conjugan para un incipiente espectáculo total⁷.

El Lope de Consulado

Federico Villoch, nacido en Ceiba Mocha, cultivador de la prosa, la poesía y el periodismo, es uno de los pilares del Alhambra. Se consagró al teatro y su sentido del diálogos, su cultura y sus experiencias vitales encuentran un destino: *La casita criolla*, *La isla de las cotorras*, *Cinemanía*, *Los siete colores*, *Las travesuras de Venus*. Estas obras son una parte minúscula de su prolífica labor a la que entregó todo su talento. Y aunque el mismo se consideró «un cronista que adapta y dialoga la actualidad para la escena», un escritor tan exigente como Antón Arrufat⁸, ha manifestado que:

Su teatro no ha sido estudiado (ni editado) aún como merece. No sólo es importante por el valor del libreto, menor, sin dudas, pero firme y delicioso, sino para la comprensión de la historia de nuestro teatro y como documento para el estudio de la sensibilidad de las tres primeras décadas de este siglo.

Los hermanos Robreño, Francisco (1871-1921) y Gustavo (1873-1957) son otros libretistas de importancia. Escribieron un repertorio amplio en el que sobresalen *Buffalo Exposición*, *Dos boers improvisados*, *Los dardanelos*, *Napoleón* y *Tin tan te comiste un pan*. Francisco fue autor de los cantables de las piezas, además de desempeñar todos los oficios de la escena; el segundo fue un popular actor.

⁷ Por las características de este texto no aludiré en detalle a la coreografía y el decorado. La primera era pobre, aunque recibió la influencia del Ba-ta-clan francés. Miguel Arias, Pepe Gómez y Nono Noriega se consideran autores de los decorados, basados en telones pintados y en efectos, las llamadas «mutaciones». El Festival de Teatro de la Habana 1980 les rindió homenaje en un espectáculo que debía ser museable como recuerdo a la «maquinaria» del Alhambra.

⁸ Antón Arrufat, «Postal de Federico», en *Revista Tablas*, n. 1, 1985, pp. 9-17.

En *La casita criolla* (1912), texto de Villoch y música de Jorge Ancker-mann, la burla a la reelección de José Miguel Gómez es al mismo tiempo pasquín electoral pro Menocal, el presidente que prometía honradez y enarbolaba su humilde origen, en su «casita criolla». En la representación, la Alegoría del Alcohol, dice: «Por eso a mí no me importa: a mí lo mismo me da, que mande Juan como Pedro, porque no soy liberal, y conservador, maldito, ni tengo qué conservar, y si me dan tres pitazos, que mande el que ha de mandar...». La filosofía de la desilusión cala hondamente a través de los estereotipos. Se entroniza la inutilidad de la resistencia en medio de una melopea de sones y danzones en síntesis de palabra-música jamás alcanzada por nuestra escena. Es posible que los libretos conservados, desprovistos de la música que les era consustancial, revelen con más facilidad los ripios, la prisa, la baja calidad literaria, la situación repetida.

Mientras el diálogo de *La casita...* resulta falso, el de *Tin Tan...*, conocida como *El velorio de Pachenco*, de Gustavo y Francisco Robreño (1901), quizás la obra más representada del teatro cubano, está vivo (según Robreño tiene 1610 funciones).

¿Cómo un juguete intrascendente ha perdurado en nuestros escenarios hasta la actualidad? Su anécdota es absolutamente trivial: un grupo de estudiantes de medicina, «calaveras» sin dinero, decide engañar a un gallego rico fingiendo la muerte de Pachenco para lucrar con su entierro. Pero la mulata Rosalía, amante del muerto-vivo, descubre la componenda y desenreda el equívoco. El cadáver irreverente se levanta del ataúd y con una rumba final, bailada por todos, cae el telón.

Los hermanos Robreño, a ocho meses de abrir sus puertas el coliseo de Virtudes, estaban más cerca del bufo. Las caracterizaciones de Pachenco, simpático amante de la música, de Rosalía y el Alcohol, son logros, así como los ambientes y el delineado de los personajes dentro de un esquema rústico. La obra se estrena el mismo año en que se aprueba la Enmienda Platt. Es fácil advertir la fórmula: el choteo y la burla como evasión.

El género más cultivado fue el sainete, que de España cruza los mares y se rearticula en forma no clasificable. Incluye el de costumbres, de solar, la revista de actualidad, la parodia y la opereta. Algunos acentúan el matiz político, como *Napoleón*, la propia *La casita criolla* o *La isla de las cotorras*, libreto de Villoch, llena de alusiones a la intervención de Estados Unidos en Isla de Pinos. Otros, las intrigas banales basadas en un periodismo de actualidad, como por ejemplo *Delirio de automóvil*, que narra los avatares de una familia con vehículo o *La carretera central* que se refiere al proyecto anunciado en 1921.

El catálogo del Alhambra permite seguir los acontecimientos de la vida de la república, sólo que a través de un lente adulterado. Las referencias al juego del jai-alai, las exposiciones internacionales o la moda de la mujer del cabello corto aparecen junto a la preocupación más general o colectiva. Un papel importante desempeña la parodia, de larga tradición en el teatro popular cuando los «relacioneros» del XIX hicieron su propia versión del teatro español⁹. Ahora *La madame Sans-Gêne*, de Sardou, se convierte en un *Napoleón* cubano y el vaudeville francés *Chez Maxim* es *La guabinita*, de la cual se independizó el popular estribillo: «Entra, entra Guabina / por la puerta de la cocina». Pero quizás la más popular es la basada en el *Don Juan Tenorio* que, bajo el título de *Don Juan jolgorio* era «[...] obra maestra de gracejo, buena versificación festiva y ritmo tremendo», según Carpentier.

La estructura del género descansa por lo general en cuadros marcados por las entradas y salidas de los personajes o un cambio de ambiente o decorado como en los *sketches* de la revista contemporánea. El sainete cumple siempre con la regla de los moldes fijos, que a la manera de la pieza bien hecha, repetidos y combinados, «... crean la ilusión de una gran variedad de obras diferentes, cuando en realidad se trata de los mismos temas, personajes y asuntos revertidos en anécdotas que se remiten a situaciones inmediatas y de gran actualidad»¹⁰.

El discurso escénico basado en tipos-ambiente y acción dividida en cuadros hace que el argumento no dependa de una progresión ni de un clímax. La intervención musical es coyuntural y gratuita. No siempre se vincula al curso de los sucesos. Una guaracha, una rumba o un danzón son los modestos *deus ex maquina* que resuelven el enredo, los equívocos y restablecen la armonía.

Algunos motivos tienen una recurrencia notoria, como la muerte fingida y el entierro-resurrección (en *Pachencho...*) el loco-fingido o el pobre trastocado en rico, en *Napoleón...*; todo matizado por continuas referencias a la realidad exterior. Por ejemplo, en *La isla de las cotorras*, el Ciclón es la amenaza foránea, el Águila, los Estados Unidos y el Chino, el presidente de turno. La relación con el contexto es un truco de acción doble: una intriga banal sobre la que subyace la realidad que es objeto de escamoteo y burla. El doble sentido, el choteo y el juego de palabras caracteriza las situaciones, mientras el desenlace es un restablecimiento de la armonía con una irreversible rumba, final de apoteosis y reconciliación.

⁹ Cf. José Antonio Portuondo: *Astrolabio*, La Habana, Colección Cocuyo, 1973.

¹⁰ Freddy Artiles: «Teatro culto y popular en la seudorrepública», en *Conjunto* n. 47, oct-dic., 1980, p. 77.

La música

La fecundidad de Villoch es sólo comparable con la riqueza musical aportada por Jorge Anckermann (1877-1941), quien se integra en 1911 a la compañía. Autor de más de quinientas partituras, según el catálogo del Seminario de Música popular, y 1159 números musicales. También fue significativa la creación de Manuel Mauri, José Marín Varona y Rafael Palau, por lo que un análisis dramático de las piezas requiere estudiar el binomio partitura musical-texto verbal.

Mauri será el primer compositor del Alhambra, pero en 1911, disgustado con los empresarios, comienza su labor Anckermann con *La revolución china* (libreto de Villoch). Desde esa fecha su carrera prolífica se adapta a las exigencias de un elenco sin cantantes líricos. En catorce versos el saínete Agustín Rodríguez lo retrata así: (*Carteles*, agosto, 1923).

Escribió tantas obras en su vida
tantos miles de oídos endulzó
con su música tierna y divertida
y tanta gloria y lauros conquistó
que si hubiera nacido en otra parte
a pesar de que es joven todavía
sus arcas estuvieran bien repletas
pero aquí que tan mal se paga el arte
de este maestro insigne juraría
que tiene más canciones que pesetas.

Pero el compositor no sólo fue admirado por los caricatos, sino por Carpentier, por su sólida formación [...] que sabía contrapunto y fuga, que sabía instrumentar [...]»¹¹. Sus trepidantes danzones servían de obertura al espectáculo y manejaba con igual elegancia, el punto, la clave, la guaracha, el bolero, la criolla y la rumba. Desarrolló motivos afrocubanos. Cuando las comparsas fueron prohibidas en 1913 muchos de sus cantos pasaron al repertorio alhambresco. En *La casita criolla* un tango congo de su cosecha inaugura el género, mientras que su guajira «El arroyo que murmura» es uno de los cantos más populares de Cuba.

La música fue el pilar más importante del teatro de la época. De los bufos siguió al Alhambra, mientras era despreciada en el teatro «culto». Comenzaba un divorcio entre el elemento musical como identificador de la ver-

¹¹ Alejo Carpentier: Conferencias, «Sobre la música popular», Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 47.