



Guarachas o aristas

El espacio público teatral como propuesta de identidad nacional

Por BEATRIZ COMBARRO

Fotos actuales: BALLATE

A partir de 1998, los estudios historiográficos cubanos han conocido una numerosa bibliografía en torno al fin de la dominación española sobre la Isla, orientada hacia el análisis de las diferentes aristas de un proceso tan complejo como la guerra del '95 y la posterior transición de Cuba a la vida republicana. Las investigaciones realizadas al respecto han permitido develar una buena parte del entramado finisecular, insuficientemente trabajado con anterioridad.

Esto no significa, ni mucho menos, el agotamiento de un periodo, no por breve menos rico y complejo en su desenvolvimiento. Uno de los aspectos más interesantes del interregno, lo constituyen, en mi opinión, los espacios públicos y el uso que de ellos hicieron los sujetos sociales a la hora de expresarse directa o indirectamente con respecto a la ocupación norteamericana y al futuro de Cuba. En este sentido son destacables los trabajos de Marial Iglesias sobre los cambios simbólicos y prácticos acaecidos en la cotidianidad cubana a raíz de la intervención, y de Pablo Riaño acerca del tratamiento dado en este periodo a las vallas de gallos y plazas de toros, como espacios públicos.

Entre esos espacios finiseculares, uno de los más llamativos desde el punto de vista investigativo, al menos en La Habana, fue el teatro. Este interés obedeció, en primer lugar, a la importancia ganada por el mismo a lo largo de toda la centuria decimonónica entre las preferencias de los habaneros de diversa procedencia social; en segundo, a la gran variedad de vías discursivas que amparadas en la relajación parcial de las reglas de la etiqueta, permitían la expresión de

los participantes en el hecho teatral. Desde la edificación, a finales del siglo XVIII, del primer teatro permanente de la ciudad, este espectáculo había iniciado un pujante avance en la preferencia de la población citadina. En la primera mitad del siglo XIX numerosos viajeros, entre ellos la Condesa de Merlín y la escritora sueca Frederika Bremen, reflejaron en sus impresiones sobre la ciudad, el gusto ferviente y cultivado de sus habitantes por la ópera y los espectáculos escénicos en general, así como la calidad de los edificios contruidos con este fin y de las compañías contratadas para actuar en ellos.

Estos elementos se consolidaron a lo largo de la segunda mitad de la centuria, con lo que La Habana se convirtió en una de las plazas más importantes del continente al rivalizar con Ciudad México como sede de los debutes de las compañías que venían "a hacer la América." Un momento importante dentro del devenir escénico, lo marcó la creación entre 1867 y 1868 del género bufo, desarrollado a partir de la ópera bufa, pero que en la ciudad y en el resto de la Isla, tomó un tono definitivamente autóctono, incorporando temas y personajes de la cotidianidad insular y proyectando un humor basado en el doble sentido textual y con fuerte carga erótica, que le permitió llegar exitosamente al público.

Hacia 1898 La Habana contaba con diez salas profesionales, ubicadas alrededor del importante eje recreativo constituido por los paseos del Prado y de Isabel II, asumiendo un carácter propio, una manera de hacer y decir, a través de su arquitectura, decoración, público y repertorio. El punto cero en la distribución espa-

cial, lo marcaba el teatro *Tacón*, situado privilegiadamente frente al Parque Central, corazón de la vida pública de los habaneros. La localización de los teatros era de especial importancia, pues cada sala se relacionaba con los cafés, salones de baile y otros espacios que formaban su entorno. Además, existía un número no cuantificado de escenarios aficionados diseminados por toda la ciudad, a cargo de particulares o instituciones. Estos escenarios permitían la difusión del gusto teatral a capas cada vez más amplias de la población.

Aun cuando lo virulento de la contienda emancipadora hizo mermar las economías capitalinas y con ellas la salubridad de los edificios y la calidad de las compañías contratadas, el teatro fue uno de los espacios recreativos que continuó funcionando, al ofrecer una de las escasas opciones de esparcimiento en la ciudad durante la guerra. El fin de la misma, así como la inesperada evolución de los acontecimientos, afectó a toda la sociedad finisecular, y por supuesto a todas las prácticas y espacios que la tradición había sacralizado. En ese momento, por primera vez, la identidad cubana iba a estar en el punto de mira y cualquier espacio público podría convertirse en la tribuna propicia para emitir, formar, y contrastar y enfrentar las opiniones al respecto.

Dicho enfrentamiento no sólo ocurría, como puede pensarse, entre aquellos que no creían en la existencia de una identidad cubana que validara la creación de un estado nacional y los que, al identificarse como miembros de una misma identidad, ansiaban la independencia como única vía de plena realización de la misma. Al ahondar en el periodo se des-

cubre, en este último grupo, una inabarcable variedad de percepciones sobre la cubanidad, sustentadoras de otros tantos proyectos para la vida futura de la Cuba republicana.

Tales proyectos, coincidentes en ocasiones y en otras excluyentes entre sí, fueron presentados en el teatro, a través de múltiples variantes discursivas, y logró crearse un diálogo vigoroso entre todos los participantes en el hecho teatral. Una de las formas menos evidentes, pero no por ello menos importante, fue la readeacuación y creación de salas teatrales.

En noviembre de 1898, Joaquín Robreño, figura ya conocida en las tablas capitalinas, inauguró el *Cuba*, pequeño escenario en el que reunió los actores más importantes del bufo en aquellos años. En el nuevo coliseo, las tradicionales efigies de grandes del teatro español fueron sustituidas por los retratos de generales mambises, lo que unido a su nombre y a un repertorio francamente comprometido con los ideales independentistas, atrajo un público conformado fundamentalmente por miembros del Ejército Libertador y sus simpatizantes. De este modo, la sala pasó a ser la primera consagrada a la expresión, en todas sus facetas, de un discurso favorable a la instauración de la República y la exaltación de una cultura cubana frente a la existencia de otras consideradas extranjeras, diferentes. Aunque durante la guerra el teatro *Irijoa* había burlado la censura mediante ingeniosos subterfugios para poner en ridículo al gobierno español y enaltecer el patriotismo de la concurrencia, la sola existencia del teatro *Cuba* como espacio donde manifestar abiertamente el sentimiento independentista, se convirtió en una alusión directa a una libertad que los cubanos sentían recién conquistada. En este medio favorable a los pronunciamientos independentistas, no es extraño que los encendidos parlamentos provocaran una fuerte repercusión en el público, a tal punto que ocasionalmente las respuestas trascendieran los límites espaciales fijados por el teatro. Así ocurrió en fecha tan temprana como el 11 de diciembre, y más tarde, durante el enfrentamiento entre Gómez y la Asamblea del Cerro, cuando un parlamento referente al hecho funcionó

como convocatoria para el público, el cual abandonó el teatro para salir a manifestarse frente a la Quinta de los Molinos, en apoyo al Generalísimo.

Dos años más tarde, el Liceo Habanero, institución reconocida tanto por su exclusividad como por su filiación independentista; compró el *Irijoa*, para convertirlo en la sede de sus veladas y representaciones. Rebautizado como *Martí*, el “coliseo de las cien puertas” fue para las élites lo que el *Cuba* para los sectores populares: una respuesta a la necesidad imperiosa de crear espacios asociados únicamente a la libre expresión del punto de vista independentista.

A este fin, no importaba que el coliseo no contara con la magnificencia y las dimensiones de otros en la ciudad, sino el hecho de que no había estado ligado por su nombre, repertorio o devenir, con el pasado colonial. Por supuesto que esto no invalidó a las otras salas para acoger espectáculos de esparcimiento, pero en el caso de las celebraciones de índole patriótica, estos se trasladaron al *Martí* y solo ocasionalmente el *Gran Teatro* pudo disputárselos. Este cam-

bio tuvo una gran repercusión en la opinión pública, sobre todo en los periódicos más elitistas, los cuales pasaron de obviar o ridiculizar al *Irijoa* y a su concurrencia, a alabar las virtudes arquitectónicas del *Martí*, convocando a los “elegantes habaneros” a las funciones que en él se celebraban.

Uno de los eventos más importantes ocurrido en 1900 lo constituyó la profunda reforma hecha al sistema de enseñanza cubano, basado hasta entonces en los cánones españoles y que se readeacuó según los preceptos de la moderna educación norteamericana. Como parte de la reforma se tradujeron los libros de texto norteamericanos, se adoptó el inglés como lengua extranjera y se organizaron escuelas de verano para los maestros primarios en Harvard y en La Habana. Como sede de estos cursos en la ciudad, la comisión organizadora designó al *Martí*, designación aceptada por el Liceo Habanero que de este modo se validaba ante la opinión pública como institución progresista, promotora de la instrucción de sus conciudadanos, con la considera-

ción de que esta era una virtud indispensable para el buen desempeño de Cuba como “república Moderna”.

Es interesante reflexionar sobre el por qué se eligió al *Martí* para tal actividad. Si bien era una práctica común en este periodo que los teatros, fa-



Teatro Martí: pasado y presente



vorecidos por la buena disposición espacial interna y la buena acústica, fueran tomados como salones de conferencias, en una ciudad donde escaseaban los locales construidos para este fin, lo cierto es que tradicionalmente se preferían espacios de mayor capacidad que el de la calle Dragones. También, dado el carácter científico del evento, existía la opción de celebrarlo en la Universidad de La Habana o en algunas de las renombradas instituciones de enseñanza de la ciudad. Entonces, ¿por qué el *Martí*?

Desde el punto de vista simbólico, la escuela que sirvió durante la colonia para preparar súbditos era inoperante, más aun, contraproducente con la formación de ciudadanos. Lo que se trataba de hacer con este proceso era una “escuela nueva” donde formar un “hombre nuevo”, eso descalificaba cualquiera de los antiguos centros de enseñanza del país como sede de este evento y colocaba a los teatros de la capital como alternativa natural para acogerlo. El hecho de que el principal centro de enseñanza estuviera en ese momento emplazado en un convento afianzaba la unión Iglesia Católica–Poder característica de la colonia, inadmisibles ahora en una República donde el respeto a las libertades individuales, entre ellas la de culto, debía ser garantía para todos los que las conformaban. Surgía así la necesidad de un nuevo local.

Enclavado en una zona de fácil acceso, en la periferia del eje recreativo constituido alrededor del Parque Central, el *Martí*, como ya se dijo, había sido planeado como teatro de verano con lo cual se garantizaba a un tiempo la ventilación y el recogimiento necesarios para el evento. Simultáneamente, seleccionarlo como sede equivalía a defender, tanto a los ojos de los cubanos como de los ocupantes, la cubanidad de una empresa cuestionada por la excesiva influencia de los paradigmas educativos norteamericanos.

Así, lo que podía tomarse (y de hecho fue tomado por muchas personas) como copismo servil o, peor aun, como intervencionismo cultural, se convertía, bajo la tutela simbólica de “Martí” y el Liceo Habanero, tradicionalmente vinculado al afán emancipador, en parte consustancial de la

Sitio donde estuvo el teatro Tacón, actualmente ocupado por el Gran Teatro de La Habana.



nación soñada, proceso imprescindible para la creación de un hombre nuevo, ciudadano digno de la República independiente. De este modo se afianzaba la alineación de las elites cubanas relacionadas con el proyecto educativo, en el bando independentista y se exorcizaban los fantasmas de posibles proyectos anexionistas.

Similares razones pueden aducirse para la elección del teatro como sede de la Constituyente Cubana de 1900, al tiempo que ambos gestos se insertaban en la creciente tendencia sacralizadora de la imagen de José Martí como figura mítica, asociada directamente con el proceso de fundación nacional.

Tanto el *Cuba* como el *Martí* eran, dentro de la ciudad, los espacios consagrados por los contemporáneos a la expresión y afirmación de la identidad cubana (lo cual no significa que el resto de los coliseos estuvieran al margen de los discursos identitarios). Sin embargo, aunque no pueden considerarse rivales desde el punto de vista empresarial, se convirtieron en representantes de dos percepciones de la cubanidad fuertemente excluyentes.

El primer argumento de esta afirmación lo constituye el público asistente a ambas salas, compuesto en el *Martí* por miembros de la élite habanera, sectores intelectuales y la alta oficialidad mambisa, mientras que en el *Cuba* se reunían los oficiales de pequeña y mediana graduación y miembros en general del Ejército Libertador (posteriormente vete-

ranos) además de partidarios de la independencia salidos de los sectores subalternos de la población citadina.

También el repertorio difería en ambas salas. En la esquina de Dragones se había reunido lo mejor del bufo, acompañado por el inseparable conjunto de guarachas. Los encendidos versos que exaltaban a la patria eran declamados por negritos “cheches”, mulatas y borrachos, que los alternaban con burlas descarnadas a los españoles y norteamericanos, y chistes de doble sentido. El público “culto” no dudó en manifestar su descontento:

¿Qué nos queda ya, para el espíritu?... las recreaciones disonantes que no conmueven y desesperan, de los malos versos patrióticos del *Cuba* (...)

Para muchos de los sectores “ilustrados”, el bufo no pasaba de ser una muestra de vulgaridad y mal gusto, símbolo repugnante del pasado colonial y de sus vicios, por lo cual era indispensable eliminarlo de la futura República. El “verdadero” teatro cubano, aun por escribirse, tenía sus raíces en Heredia y la Avellaneda y debía recibir toda la influencia posible de la ópera y el drama europeo, única posibilidad de educar en el pueblo una sensibilidad artística que lo cultivara haciéndolo digno de la “Nación”. El *Martí* era entonces la representación de lo que debía ser el teatro republicano. Al mismo tiempo, una de las vertientes del género bufo se dedicaba a parodiar el drama y la ópera, los que eran considerados por una

parte no desdeñable de la población habanera como europeizantes, estirados, faltos de ritmo, sensualidad y alegría, características estas últimas que eran vistas como consustanciales a la identidad cubana .

A la elaborada y bella concepción de las arias de Aída, La Traviata, y La Bohemia, se contraponían los picantes y actuales textos de las guarachas. A la espontánea actuación de los caricatos, salpicada de chistes y "morcillas", la cuidadosa y estudiada declamación de los más importantes actores y actrices cubanos y europeos.

Los eventos en los que se vieron involucrados ambos teatros contribuyeron a reforzar este antagonismo: a las veladas donde se daba a conocer la labor dramaturgica del *Martí*, con aquella participación de un público selecto, corresponde la participación del elenco del *Cuba*, en el amplio desfile popular que homenajeaba a Máximo Gómez, a su llegada a la ciudad. Si en el anfiteatro de la calle Dragones se recurría a la figura y palabra del prócer (que comenzaba a convertirse en mito fundante) para validar la autenticidad del sentimiento independentista y de identificación con el país, sustentado por organiza-

dores y asistentes, la compañía bufa optaba por la participación callejera, haciendo copartícipe a un grupo mucho más amplio y heterogéneo de sus inquietudes con respecto a un futuro incierto:

Estrellita solitaria / De mi bandera cubana

¿Cuándo te veré brillar / en el morro de La Habana?

En el mismo caso se situaron, de un lado la Escuela de Verano y la Asamblea Constituyente, celebradas en el *Martí* y en el opuesto las manifestaciones espontáneas generadas en el *Cuba*. Sacralizados los primeros por los sectores ilustrados como gestos fundadores del Estado Nacional, manifestaciones de lo más selecto de la sociedad, disueltos los segundos por el paso del tiempo entre los múltiples incidentes similares que tuvieron lugar en este período, muestras de la expresión anónima y democrática de una población de amplia cultura política.

En esta dirección ambos coliseos pueden verse como espacios públicos, a la vez que imágenes simbólicas, para pensar y construir dos concepciones excluyentes de la identidad. Una, selectiva, donde "todos los cubanos son iguales" pero los méritos (entiéndase: instrucción, cuna, papel desempeñado en la guerra, etc.) de un grupo en específico, colocan a un sector en una posición su-

perior al resto de la población, la cual es vista a través de una óptica que va desde el paternalismo hasta la crítica de la vulgaridad de las costumbres, consideradas como rezagos del pasado colonial. La otra, aparentemente más incluyente y popular, exalta a esta "meritocracia", que al mismo tiempo cuestiona y enfrenta, con respecto, una vez más, a la cubanidad de sus costumbres o al sentir que su voluntad no era correctamente representada (recuérdese el enfrentamiento con la Asamblea del Cerro).

En este sentido, el punto de coincidencia entre ambos sectores fue el hecho de hacer descansar, sobre esta élite conformada a través de los méritos, el poder de representar al resto de la sociedad, que debía apoyar y seguir sus decisiones. El principal conflicto giró entonces alrededor de la efectividad de ambas partes para satisfacer sus mutuas expectativas.

La existencia de una problemática mucho más compleja y vital, a saber, la lucha por la cristalización de los afanes independentistas, provocó el aplazamiento del conflicto desarrollado alrededor de la posibilidad de ambas partes para colmar sus expectativas mutuas. Esta insatisfacción quedó entonces latente, esperando para develarse, con fuerza, el nacimiento de la tan ansiada República. ✚