

El Teatro Cubano. Surgimiento y Partidismo. Siglo XIX

Héctor González Fuentes

La actividad teatral en Cuba tiene raíces muy profundas, solo es preciso recordar las referencias que hace Rine Leal sobre las escenificaciones presentadas en las fiestas del Corpus Christi u otras festividades religiosas y también la obra de Santiago Pita “El Príncipe Jardinero o Fingido Cloridano”; pero fue en el siglo XIX, en que realmente se define con características propiamente cubanas y del lado de los cubanos.

Desde el siglo XVIII se había venido desarrollando un teatro que pretendía hacer reír, y que encontró su punto culminante en Luaces, quien escribió verdaderas comedias. Sus comedias *El becerro de oro*, *A tigre, zorra y bull-dog* y *El fantasmón de Aravaca*, forman el mejor ejemplo de un teatro que, si bien parte de Moliere y Bretón de los Herreros, entrega un producto cubanizado, que toma la comedia como punto de partida, pero la transforma en un espejo de la realidad. Se plantea que ese género se inició en Cuba en 1842, con la obra *Una Aventura o El Camino más corto*, de José Agustín Millán, posteriormente continuó perfeccionándose.

Pero no todos los autores tuvieron el alcance de Luaces, las mismas intensiones, ni las formas de hacer teatro y prefirieron encantar al público, y ganarse su dinero, mediante el humor y la sátira. Este tipo de teatro, quizás menos elaborado, dio origen al teatro bufo. El iniciador de la bufomanía fue Francisco Fernández Vilarós, nacido en la Villa de Trinidad, periodista y tipógrafo, hombre humilde radicado en La Habana, quien en compañía de Miguel Salas, Jacinto Valdés, Joaquín Robreño y otros, constituyeron los “Bufos Habaneros”. El hecho es revelador porque estos hombres no son esclavistas, no son señores de la clase dominante habanera, no producen literatura, ni estética culta, por el contrario lo que producen es una creación populachera, muy centrada en los tipos cubanos, las cálidas mulatas, negros cheche y curros, guajiros sin educación pero felices, chinos, ñañigos y muchachas jóvenes nada inocentes, un diálogo doméstico, mucho humor cargado de picardía, choteo y desde luego las guarachas sandungueras. Recogen elementos que ya perfilan la nacionalidad, porque como hijos del país se antepone a los colonizadores, porque su ideología no es esclavista, ni sacarócrata.

Como género asume elementos del teatro español y de los shows norteamericanos que por esa época ya se veían en Cuba, pero con características propias, que lo muestran cubano, y desde luego heredero de Francisco Covarrubias, Bartolomé Crespo Borbón (Creto Gangá) y otros, claro salvando las distancias, la inocencia de unos y la crítica hiriente o burla intencionada de otros. Y por supuesto tomando algo de la buena comedia.

Cuando el 10 de octubre de 1868 comenzó la guerra, el ardor independentista llenaba los corazones de los cubanos y lo expresaban en hogares, plazas y teatros.

El día 21 de enero de 1869, en el teatro Villanueva, se le dieron vivas a Carlos Manuel de Céspedes, por el actor y popular guarachero Jacinto Valdés, uno de los fundadores de los bufos, y al día siguiente 22 de enero, ocurrieron los terribles acontecimientos del Villanueva donde los colonialistas utilizando a las hordas de voluntarios masacraron a los espectadores que enardecidos y amantes de una Cuba libre, en un momento de la función dieron vivas a Cuba libre, durante la presentación de la obra *Perro Huevero Aunque le Quemem el Hocico*, de Juan Francisco Valerio.

Para poner un broche de dignidad al teatro cubano el día 23 de enero de 1869, es publicado un pequeño periódico donde aparecía la obra de José Martí: *Abdala*. Con esta obra, de gran

significación patriótica y ética, el apóstol además de mostrar el amor a la patria y como ésta debe ser defendida de opresores, también muestra por primera vez en Cuba a un personaje negro en un papel principal, lo presenta como príncipe, imagen muy alejada de la acostumbrada hasta entonces, ubica la escena en una tierra lejana, un héroe negro dispuesto a abandonar sus comodidades y a ofrendar su vida por el amor a la patria expresando con ello un concepto maduro de tal sentimiento que va a influenciar en todo el teatro posterior que se llevará a cabo en Cuba o fuera de ella, pero que toca el tema de la libertad y la independencia. Martí muestra que conoce la técnica para escribir teatro y que puede hacer obras frescas muy creativas, también recalca su concepción anticolonialista y su idea de independizar la cultura americana de la europea, y su deseo de mostrar a la América como una unidad política.

Se puede afirmar que con Abdala nace un nuevo teatro, el teatro mambí, del cual se plantea que se presentaba en los campamentos mambises y desde luego fue representado en el exilio por los cubanos, donde tuvo una abundante creación.

A partir del año 1869 se anuló la actividad teatral en las ciudades de Cuba. La dramaturgia cubana se desarrolla dentro de la isla o en el exilio y la que se lleva a cabo en la Isla se puede dividir a su vez en dos, la que se desarrolla en los campamentos mambises, y la que se producía solo en La Habana y ocasionalmente en alguna otra ciudad, que serían representaciones de un teatro plegado a la colonia y a los intereses de las autoridades gobernantes, se presentaría zarzuela, llegada del extranjero o montada por autores habaneros cuyos intentos nunca fueron convincentes.

Por su parte la dramaturgia en el exilio o de la inmigración en su mayoría se convierte en militante y abraza la causa independentista.

El teatro mambí tiene lo que pudiéramos llamar su primer manifiesto cuando Jacinto Valdés desde las páginas del periódico El demócrata, en Nueva Cork, señala que su viva a Céspedes fue una acción premeditada contra la política colonialista en Cuba que trataba de ocultar el alzamiento independentista de Céspedes. A partir de ese momento y con los antecedentes que conocemos el teatro cubano, se hizo más militante, épico, político, revolucionario y aportó a la independencia. En la escena aparecieron soldados, negros que habían sido esclavos y ahora eran libres, mujeres cubanas verdaderas heroínas, relatos de batallas y frases llenas de dignidad, hombres humildes convertidos en héroes, también dirigentes de las contiendas liberadoras como Carlos Manuel de Céspedes y José Martí.

Se escriben obras o se representan en México, Estados Unidos, Perú, Guatemala, Colombia o donde quiera que radicaran emigrados cubanos.

El teatro mambí en la manigua también jugó su papel, no solo recreativo, sino también ideológico. No han llegado hasta nuestros días muchos testimonios de este teatro, pero Rine Leal en su texto La Selva Oscura presenta el de un periodista irlandés llamado James O`Nelly que en ocasión de entrevistar a Céspedes tuvo oportunidad de presenciar una representación puesta por un soldado mambí actor.

Se plantea que este teatro en la manigua no podía ser otro que un teatro muy parecido al llamado teatro de las relaciones, seguramente hasta con menos condiciones que las que tenían los relacioneros originales y esto dado por las restricciones de la guerra ya que se representaban en los campamentos y sin ningún tipo de elemento de vestuario o escenografía. Fue una forma de expresión netamente cubana que contribuyó a mantener el buen humor y la cohesión de la tropa.

Al terminar la Guerra de Independencia e instaurarse la seudorrepública, tras la ocupación yanqui, la frustración invadió a los teatristas cubanos, el género decayó, en las primeras décadas no se puede hablar más que del teatro que se presentaba en el Alhambra, que aunque con ciertos valores estéticos y dramaturgicos solo alcanzó excelencia en la música que utilizaba y mucho de manipulación politiquera salvo algunas excepciones, y de algunos intentos de un teatro de reflexión como los de José Antonio Ramos con sus obras Tembladera y La Recurva, posteriormente Paco Alfonso inauguró Teatro Popular en enero de 1943, auspiciado por el Partido Unión Revolucionaria y la Confederación de Trabajadores de Cuba. Se proponía fomentar la dramaturgia cubana y apoyar la lucha contra el nazismo. Estrenaron obras de autores cubanos entre ellos Luaces, Ramos, Nicolás Guillén, y otros. Fue un teatro de compromiso social y más representativo y digno de ese periodo, su alma fue Paco Alfonso quien además de sus ideales fue buen teatrista y lo demuestra que en el año 1951 obtuvo el Premio Prometeo con su obra Hierba Hedionda que trata el tema de la discriminación social y racia

El teatro en Cuba

La primera manifestación de arte teatral en Cuba fueron los areítos -mezcla de poesía, música y danza con magia y religión- practicados por los aborígenes antes de su exterminio por parte de los colonizadores españoles.

Iniciada la época colonial, la primera expresión teatral de que se tiene noticia data de 1520, relacionada con las fiestas del Corpus Christi. Precisamente, con estas tradiciones se vincula el primer autor conocido, en 1570, Pedro Catilla. Elementos de escenificación también eran frecuentes en las fiestas y ritos de los esclavos africanos.

El habanero Santiago Pita y Borroto, que vivió entre los siglos XVII y XVIII, es considerado el primer dramaturgo de la isla por su obra El príncipe jardinero y fingido cloridano, comedia editada en 1730 y 1733 en Sevilla.

Sin embargo, es Francisco Covarrubias (1755-1850) a quien se atribuye el nacimiento del teatro nacional, pues gracias a él comenzó a hablarse "en cubano" en los escenarios de la isla. Introdujo además el personaje del "negrito", que como el "chino" y el "gallego" sería muy caro al teatro vernáculo. Fue también el mejor caricato de su época y su popularidad creció porque solía intercalar canciones, generalmente décimas, en sus obras. Tiene además la paternidad del género chico cubano, que consistía en adaptar los pasos, sainetes y entremeses españoles al ambiente local.

José Jacinto Milanés (1814-1863) es reconocido como uno de los primeros cultivadores del drama romántico en lengua española, iniciado en la península en 1834. La obra que le dio esa distinción es El Conde Alarcos (1838), que lo hizo el escritor de moda de entonces.

Durante el siglo XIX, las salas de teatro se hicieron abundantes en La Habana, hasta convertirla en plaza frecuentada por artistas de renombre. De esa época se recuerdan los teatros El Coliseo (1775), el Circo de Martes (1800), el Diorama y el Tacón (1838).

Por entonces, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) escribió obras como Leoncia, El millonario y la maleta, y Baltasar y se adelantó a la escena hispánica. Autora de una veintena de piezas para la escena, se afirma que nadie tuvo un talento dramático más alto.

Otros nombres importantes de esa centuria fueron Joaquín Lorenzo Luaces (1828-1867), considerado el mejor comediógrafo. Como modalidad, los bufos habaneros, que debutan en 1868 y dan inicio al teatro bufo cubano, movimiento que partiendo de modelos foráneos se acriolla y llega a ser tan criollo que entre 1869 y 1879 la corona española prohíbe su representación aquí. Resalta además el llamado Teatro Mambí, hecho en el exilio, y cuyo principal exponente es la obra Abdala, escrita por José Martí.

En 1890, nace el Teatro Alhambra, sólo para hombres, sede de subidos y eróticos bufos y sainetes. Por esos años hay una explosión de grandes actores y se asegura que es el mejor momento de la crítica mientras el teatro Martí tenía los mejores repartos de América.

DÍA DEL TEATRO CUBANO

El 22 de enero se celebra el Día del Teatro Cubano. Un capítulo en la historia de Cuba conocido como los sucesos de Villanueva, motivó la selección de esta fecha:

Los patriotas, al mando de Carlos Manuel de Céspedes, se habían levantado en armas contra el gobierno español unos meses antes. La noche del 21 el teatro ofrecía uno de sus criollos espectáculos, en medio del cual el actor Jacinto Valdés dio un VIVA a Carlos Manuel de Céspedes.

El hecho tomó por sorpresa a los voluntarios que mostraron enojo. Al día siguiente, viernes 22 de enero de 1869, ante un teatro rebotante de público cubano y de voluntarios españoles, en medio de la obra, un actor, que hacía papel de borracho, gritó con tono insinuante:

¡Que viva la tierra que produce la caña!

Y desde la tertulia le respondieron: ¡Que viva Cuba Libre!

Los voluntarios, esta vez preparados, arremetieron, sables y pistolas en mano, contra los asistentes. Aquella jornada, reseñada por Martí en unos hermosísimos versos, fue el germen de un largo y sostenido tributo del Teatro Cubano a la Identidad Nacional.

Al día siguiente de los fatídicos sucesos del Teatro Villanueva, José Martí publica su poema dramático Abdala. Con apenas 15 años, Martí nos revela en esta obra su temperamento romántico, y esboza no solamente el argumento central de su destino o 'la profecía de su vida' —al decir de Marinello—, sino que además ubica el orden de prioridades afectivas:

Escena V - Espirita y Abdala

Abdala:

Perdona, ¡oh, madre! que de ti me aleje
para partir al campo. ¡Oh! Estas lágrimas,
testigos son de mi ansiedad terrible,
y el huracán ruge en mis entrañas.

TEMA 2:

Objetivos:

Que los estudiantes:

- Aprecien la significación que alcanza la actividad teatral en el período de la primera etapa de la guerra independentista, como medio de crítica revolucionaria, como forma de expresión de las ideas anticoloniales y a la vez como esparcimiento.
- Establezcan la línea de continuidad entre las diversas formas de la creación teatral y las realizaciones en el período de la guerra.
- Comprendan el proceso de conformación del teatro hasta el establecimiento de los caracteres definidores del teatro vernáculo cubano.
- Entiendan las transformaciones del llamado "Teatro bufo" con la elevación del nivel de elaboración textual.
- Valoren la dramaturgia que se produce en el período, tanto en la Isla como en la emigración.

Indicaciones metodológicas:

Son válidas las señaladas para el tema anterior, es decir, una presentación icicial de los fenómenos teatrales de la época en relación directa con las circunstancias histórico sociales del período y las características que las mismas le imprimen a las obras que se dan en él, elementos que se destacarán en el análisis.

Aspectos fundamentales:

En este tema deberá establecerse la definición de actividad teatral dentro de la Isla y dramaturgia de la emigración durante el período de 1868 a 1878.

En la actividad teatral que se lleva a cabo en el territorio cubano se distinguirá la que se realizaba en los campamentos mambises y la que se producía en La Habana.

Debe subrayarse la importancia del *teatro de relaciones* que se produce en el territorio liberado, del que ha llegado noticias a través del testimonio de James O'Kelly en *La tierra del mambí* en el que relata su permanencia en el campamento de Carlos Manuel de Céspedes y las representaciones que allí pudo disfrutar.

Se atenderá a la significación que tuvo la temporada de "*Los Bufos cubanos*" y cómo a través de estas presentaciones se iba consolidando un teatro vernáculo cubano. Debe hacerse énfasis en el papel que desempeñó este teatro en los incidentes del Teatro Villanueva y la repercusión de los mismos en la política colonial española.

Se atenderá a la dramaturgia que se realiza en la emigración y se valorará los resultados de la misma, si no en un ascenso de la calidad teatral, sí en el inicio de una tradición de teatro comprometido con la nacionalidad. Para esta etapa será de gran utilidad la consulta de la antología publicada por Rine Leal bajo el título de *Teatro mambí*. Dentro de este teatro en la emigración se dará una especial atención al teatro de Martí: *Abdala, Amor con amor se paga, y Patria y Libertad*.

Se establecerá la importancia que el teatro, que se llamará *bufo* a partir de la *etapa de entreguerras*, tendrá en un incremento de la preocupación formal en la dramaturgia. en un enmascaramiento de los temas que pudieran tener alguna connotación política, y en el aumento de las características espectaculares con música y baile que lo van acercando a la comedia musical. Se pondrán ejemplos de este teatro y para ello puede utilizarse la obra de Raimundo Cabrera que aparece en la antología que se señala en la bibliografía básica.

Bibliografía:

Básica:

Rine Leal: *Breve historia del teatro cubano*. Editorial Letras cubanas. La Habana, 1980

Varios: *Antología de Teatro cubano del Siglo XIX*. Editorial EMPES.

La Habana, 1983.

De consulta:

Rine Leal: "El teatro y la Historia" en *Teatro mambí. Editorial Letras cubanas, La Habana, 1977.*

Rine Leal: *La chancleta y el coturno* en *Antología de Teatro bufo. Editorial Letras cubanas, 1975.*

José A. Portuondo: "El negro, héroe, bufón y persona en la literatura cubana colonial" en *Capítulos de Literatura cubana. Editorial Letras cubanas. La Habana, 1981.*

José Martí: *Teatro* en *Obras completas Tomo 18. Varias ediciones.*

Fina García Marruz: "Martí y el teatro" en *Temas martianos. Edición Biblioteca Nacional José Martí. La Habana, 1969.*

TEMA 3:

Objetivos:

Que los estudiantes:

- Establezcan los nexos de continuidad y ruptura entre las primeras manifestaciones del llamado teatro bufo cubano y la actividad teatral que se produce durante 35 años en el *Teatro Alhambra*.
- Valoren el esfuerzo de los intelectuales de principio del Siglo para intentar la realización de un teatro de tesis como medio de convertirlo en un factor de activación social.
- Aprecien la significación de la obra dramática de José A. Ramos.
- Aprehendan los elementos que aportó a la literatura dramática la modernización del teatro cubano a partir de 1936.
- Sean capaces de destacar los valores fundamentales de la obra de los dramaturgos de este proceso de modernización.

Indicaciones metodológicas:

Se ratifican las señaladas para los temas anteriores.

Aspectos fundamentales:

La etapa entre 1902 y 1935 comienza con estado de crisis teatral determinada por la frustración revolucionaria y nacional, la intervención, la hecatombe económica y la politiquería. A esto va a oponerse la voluntad de crear fórmulas que permitieran el avance del teatro cubano: *Sociedad de Fomento del Teatro*(1910), *Sociedad de Teatro cubano*(1915), *Revista Teatro*(1919) *Instituto cubano Pro Arte Dramático*(1927) Pero falta, fundamentalmente la actividad escénica que pudiera lograr el avance deseado.

Un solo escenario será el que mantenga la presentación sistemática de obras teatrales, en una temporada que se extenderá desde 1900 a 1935: *El Teatro Alhambra*.

Deberá destacarse la relación que existe entre el teatro que se pone en el Alhambra y los elementos que se habían sistematizado durante el Siglo XIX en el llamado teatro bufo: pintura de costumbres, tipos populares, lenguaje cotidiano coloquial, utilización del humor, presencia privilegiada de elementos música y danza imbricado en la trama, lo paródico, etc. Se establecerá la contradicción de juicios sobre este tipo de teatro dentro de la sociedad de la época, algunos de ellos cargado de una mirada altamente peyorativa. Entre ellos, cabe destacar las opiniones de Julio Antonio Mella quien en el artículo: *Machado, Mussolini tropical*, en 1925 dijo:

Creemos tan útil la política como las representaciones del Alhambra. Ambas cosas sirven para divertir al pueblo de Cuba y para corromperlo. Hablamos de política como de las últimas representaciones lúbricas en el teatro de Regino.

Para estudiar la dramaturgia de este teatro se trabajará con la antología realizada por Robreño con un estudio muy documentado de la historia de este fenómeno teatral. También puede reflexionarse sobre la película *La bella del Alhambra*, que inspirada en la novela-testimonio de Miguel Barnet *La*

canción de Rachel, hace una excelente reconstrucción de época. Considerar las distintas opiniones y dejar sentado que, lo que de importante deja el Alhambra, es el sostenimiento de una temporada teatral de 35 años en que se mantienen las funciones diarias, los estrenos cada semana y la creación de un sistema de escritura y de actuación que se ponía al servicio de la puesta sin permitir interrupciones en su marcha. Y el mantenimiento de un público durante toda su existencia, sobre el cual el crítico teatral cubano José Manuel Valdés Rodríguez escribió en el periódico *El Mundo* del 31 de diciembre de 1944:

La concurrencia el Alhambra ofrecía un verdadero corte vertical en el agregado social cubano. Desde los sesudos magistrados de la audiencia y el Supremo, los abogados y los médicos más prestigiosos, los caballeros y rentistas a los obreros y la gente del pueblo, los guajiros visitantes de la ciudad, los jóvenes de casa rica, hijos de las mejores familias, dependientes del comercio, pasando por algún que otro sacerdote de manga ancha, según la frase de José Juan Arrom, era posible encontrar el Alhambra representantes de todos los grupo sociales.

Hasta cierto punto en oposición a este tipo de teatro, se va a dar en la época un esfuerzo mantenido de algunos intelectuales para lograr una dramaturgia de calidad literaria y de exposición de ideas. Dramaturgia que va a hacerse, fundamentalmente, para ser leída pues no se aseguraban las puestas por falta de recursos, a pesar de lo cual se producen algunas obras que van a tener gran significación por sus intenciones y por la presencia en ellas de la influencia del naturalismo "ibseniano". En este sentido se estudiarán dos obras fundamentales de José A. Ramos: *Tembladera* y *La recurva*. En el análisis de estas obras se enfatizará en su condición de obras de tesis, y en las transformaciones de la dramaturgia de Ramos que harán que *La recurva* sea una pieza moderna, en un solo acto y con un final abierto. A través de estos presupuestos se destacarán los valores de Ramos para la cultura y el desarrollo ideológico cubanos. Sobre este asunto será extraordinariamente útil la consulta del trabajo de José A. Portuondo: "*El contenido político y social de las obras de José Antonio Ramos*" que se señala en la bibliografía y el de José Juan Arrom: *El teatro de José A. Ramos*, que pueden encontrar en *Letras, cultura en Cuba, Tomo 3*, que también aparece en la bibliografía.

En relación con *La recurva* podría consultarse el artículo de Iraida D. Rodríguez Figueroa: "*La recurva de José A. Ramos: expresión de una época*".

Debe subrayarse el valor que tiene para la dramaturgia cubana, y en general para toda la actividad teatral en Cuba, el período que se inicia a partir del año 1936 con proyectos teatrales como *La Cueva* que se propusieron lograr una profesionalidad en las distintas actividades que integran el teatro -texto, actuación, luces, música, escenografía, etc. y hacer avanzar la escena cubana hacia la actualización. Este movimiento constituye la vanguardia en el teatro cubano.

Se establecerá la importancia del esfuerzo de los teatristas por constituir grupos que se dieran a la tarea de poner en escena obras que fueran logrando este afán de modernización a la vez que intentaban establecer un público a través de la sistematicidad de las funciones teatrales. Se enfatizará en el concepto de *teatro de arte* con el que van a establecerse muchos de estos grupos.

Este período puede subdividirse en dos momentos: de 1936 a 1952 y de 1953 a 1958.

Se verá someramente la trayectoria de algunos de estos grupos: *Teatro Popular, Prometeo, Teatro Universitario, ADAD,*

ADADEL, y otros.(en el primer subperíodo) y *TEDA, Farseros, Las Máscaras*, en el segundo. También habrá que subrayar el papel que desempeñaron "*las salitas*", o sea, la creación de pequeñas salas teatrales en las que los grupos hacían sus puestas en escena y se empeñaban en alcanzar la función diaria. Referir la especial significación que tendrá la integración del grupo *Teatro Estudio*.

Muy útil para el propósito de estudiar este período resulta el libro de Magaly Muguercia: *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*.

Debe destacarse que en este período se van a poner en Cuba las obras de los más importantes reformadores del teatro y sus seguidores. Las dos terceras partes de las obras puestas corresponden a dramaturgos que comenzaron su producción a partir de los años 20 y, en no pocos casos, el montaje cubano es de los primeros de estos autores fuera de su medio de origen.

En relación con la dramaturgia, se verá que en ella se hace presente la impronta de este panorama del teatro universal, a la vez que una continuidad de preocupaciones y formas de hacer que constituían la tradición cubana.

Se conocerá la obra de Virgilio Piñera, Carlos Felipe, Rolando Ferrer y Paco Alfonso. La dramaturgia de Felipe, Ferrer y Piñera presenta el mundo teatral de la pequeña burguesía, fundamentalmente el de la familia pequeño-burguesa, con análisis sicologistas de los conflictos dentro de un mundo sin salida, asfixiante, enajenado. Teatro profundamente individualista por sus presupuestos y soluciones, es, desde el punto de vista dramático un indiscutible progreso ya que elevó el lenguaje teatral por encima de lo hecho anteriormente y se separa de las limitaciones del teatro vernáculo sin renunciar a la búsqueda de elementos esenciales a la cubanía. Actualiza además la escena nacional con la utilización de las técnicas más contemporáneas del teatro universal. Para conocer la obra de estos autores se utilizarán las Antologías de estos dramaturgos que han sido publicadas.

Se recomienda el análisis de las obras de Virgilio Piñera *Electra Garrigó* y *Aire frío*. Para este fin puede contarse con el **Tomo 3** de la colección *Letras, cultura en Cuba* preparado por Ana Cairo, en el que se seleccionaron tres obras fundamentales de Piñera. Ambas obras recomendadas han sido puestas en pantalla por la televisión cubana, además de montadas por diferentes grupos teatrales, por lo que se puede contar con esas referencias.

Debe subrayarse que todos estos avances se producen en pleno enfrentamiento con dos contrincantes que le habían aparecido al teatro y que constituían un verdadero reto para él en su competencia por el logro de un público: Desde los primeros años del Siglo el cine había desplazado los escenarios de muchos locales que se convirtieron en salas de proyección cinematográfica, y en la década del 50 la televisión agravaría la competencia con su capacidad de buscar al público en sus hogares. La falta de financiamiento más la carestía de dotar de condiciones a los locales, hacía del teatro una actividad que, no solo no se sostenía por sí misma, sino que demandaba de los teatristas solventarlo, muchas veces, con el producto de sus ingresos personales, ganados en las más disímiles labores.

Bibliografía:

Básica:

Rine Leal: *Breve historia del teatro cubano. Editorial Letras Cubanas La Habana, 1980.*

De consulta:

Varios: *Teatro Alhambra*. Selección y estudio introductorio de Eduardo Robreño. *Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978*

Eduardo Robreño: *Historia del teatro popular cubano. Oficina del Historiador de la Ciudad, 1961.*

José A. Ramos: *Teatro. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976.*

José Juan Arrom: *El teatro de José A. Ramos en Letras, cultura en Cuba. Tomo 3. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1984.*

José Antonio Portuondo: *"El contenido político y social de las obras de José Antonio Ramos" en Capítulos de Literatura cubana. Editorial Letras cubanas, La Habana, 1981.*

Iraida D. Rodríguez Figueroa: *"La recurva de José A. Ramos: expresión de una época". En proceso de publicación.*

Magaly Muguercia: *El teatro cubano en vísperas de la Revolución. Editorial La Habana, 1983*

Raquel Carrió: *Tres autores de transición* en *Revista Tablas. No.2, 1982.*

Virgilio Piñera: "Electra Garrigó" y "Aire frío" en *Letras cultura en Cuba. Tomo 3. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1984*

Paco Alfonso: *Teatro. Editorial Arte y literatura. La Habana, 1979*

Rolando Ferrer: *Teatro. Editorial Arte y Literatura. La Habana, 1976*

Carlos Felipe: *Teatro. Editorial Arte y Literatura. La Habana, 1979*

El teatro en Cuba siglo XIX

Resuena la vida nacional en la escena.

La línea determinante donde lo cubano alcanza un carácter definitivo será en el sainete. Es en estos 30 años donde acumula las mejores obras y precursa a los bufos, y la comedia cubana. Uno de los más viejos ejemplos (1834) Los portales de gobierno de Miguel G. Orihuela, (canario) se dedica a Covarrubias. La acción en la plaza de Armas habanera es una defensa del Capitán General Tacón con su política de saneamiento y orden: a pesar de su diálogo y ambiente popular, no puede dejar de verse su carácter e intención españoles.

Ramón de Palma será el primer autor de un drama serio en Cuba (1837) la prueba la vuelta del cruzado: drama en un acto y verso que narra el ardid a que un cruzado somete a su esposa disfrazando su identidad bajo el traje de trovador para comprobar la fidelidad de su dama de la que ha estado separado largo tiempo. Después de algunos contratiempos se concluye que el honor de la familia nunca se pone en duda. Se expresa que pudiera ser un sainete habanero si perdiera el empaque medieval.

Un año más tarde el sainete criollo ofrecerá un de los más agradables ejemplos "----- Violante" de Juan A. Cano. Su acción está situada en La Habana y llena de referencias locales, abriendo un camino por el desfilarán los autores posteriores. Esta obra toca uno de los temas del imaginario habanero: el quitrín volanta carruaje sin el que no se concebía a vida elegante. Cuenta el amor de dos hermanas por un mismo hombre y el rejuego de este, que se descubre al final enamorando a una tercera dama.

Hay que destacar que es el espíritu crítico de Creto Ganga (Bartolomé José Crespo) el que instala el negrito definitivamente en el teatro cubano. Con el negrito, e gallego y la música popular, Crespo va a conformar su teatro y aporta una de las características más decisivas del teatro bufo, del cual es el más importante predecesor. Hizo historia al crear la jerga bozal de los negros esclavos y trasladarla a la escena.

Con "La boda de Pancho jutía y canuto raspadura" o "Un ajiaco" es que se aplatana y penetra en el teatro cubano la firma de Creto Ganga, como un negrito esclavo y holgazán que reaparecerá en otras obras como un personaje.. Este Creto salvó a su autor del olvido.

Crespo es respetuoso al presentar a sus personajes negros, aunque en su jerga todavía lo blanco predomina, sobre todo en la idea de que el negro era bueno para eso: la burla y el choteo.

Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (el cucalambé)

Está nutrido por el mundo campesino al igual que José Fornaris. Con el drama "Consecuencias de una falta" drama en 4 actos que coloca su acción a orillas del Cauto en la primera mitad del s XVII: no paso de ser un melodrama más (con asesinatos, amores incestuosos, etc)

José Formaris con su obra "La hija del pueblo" 1865, continúa con el tratamiento de la campaña oriental; pero en los dos hay que criticar la presencia poetizada de estos campesinos, el lenguaje falso, las emociones artificiales, que no es más que el último reducto del siboneyismo que contempló la isla con mirada indulgente.

Alfredo Torroella: Estamos ya en los umbrales del drama social, pero teñido aún de elementos del melodrama. Ya en él aparecen conflictos clasistas, llega a fijar su atención en relaciones sociales que escapan a los autores de su tiempo. Su verdadera importancia radica en los dramas que lo sitúan como autor de tesis.: “Amor y pobreza” en tres actos y verso, y “El mulato” en tres actos y prosa.

La primera es en lo externo un típico melodrama en versos cursis, pero que en lo interno presenta dos conflictos clasistas que se solucionan por el clásico expediente de un descubrimiento moral de la época: Adela, a quien el padre quiere casar con Emilio, es en realidad hija legítima del capitalista Miguel, padre de su novio. Esto deja abierto el camino para que Emilio se case con Julia, hija del obrero Antonio. Torroella intuye que todos los males y las posibles soluciones parten de la bolsa del hombre y no de su conciencia.

En este drama se habla por primera vez de ricos y pobres como alternativa social y de fábricas y salarios. Lo más importante es la perspectiva y la intención situada en un tiempo real.

El teatro desde 1868 hasta 1902.

Los años transcurridos entre el 1868 y el 1898, fueron en nuestro teatro en consonancia con los sucesos históricos del momento, una etapa compleja donde, oponiéndose a los intereses de la metrópolis, el sentido de lo cubano ganó terreno en nuestra escena.

Desde el punto de vista arquitectónico se construyen:

1. Payret (1877)
2. Torrecillas (1877)
3. Jané (1881)
4. La Risa (1884)
5. Irijoa (1884)
6. Trotcha (1886)
7. La Caridad (1885)
8. Terry (1890)

Como apoyo a la actividad teatral de estos años aparece una crítica que se caracteriza por reflejar los pormenores relacionados con el acontecer del género en su totalidad, no solo se hablaba de las puestas en escenas, del remozamiento de los teatros: sino que lo más importante está en las reflexiones que se hacían sobre el suceso teatral. Los principales críticos fueron:

- ❖ José de Armas (Justo Lara) 1866-1919
- ❖ Aniceto Valdivia (Conde Kostia) 1857-1927
- ❖ Emiliuo Bobadilla (Fray Candil) 1862-1921
- ❖ Julián del Casal (Hernani) 1863-1893
- ❖ Rafael Pérez Cabello (Zerep)

Se dedicaron a esta labor de manera ocasional:

- Ramón Meza (1861-1911)
- José Fornaris (1827-1890)
- Aurelio Mitjans (1863-1889)
- Enrique José Varona (1849-1933)
- José Martí (1853-1895) Martí es sin dudas la figura descollante del estudio teórico del teatro en general.

A partir del 68 nuestra escena libra una constante batalla por su independencia. Sus dos vertientes más conocidas son la bufa y la mambí

El teatro mambí

Este teatro se inicia con la obra “Abdala” de José Martí. Publicada en La Patria Libre el 23 de enero del 1869, al día siguiente de la masacre del Villanueva. Es un poema dramático, una

parábola sobre la lucha de independencia del pueblo Nubio o etíope contra las invasiones conquistadoras de Egipto. El hecho no pasó inadvertido para las autoridades coloniales, pues con esta obra se rompe no solo con el esquema colonial, sino también con el esquema social cubano, pues se presenta el negro como héroe dramático, alejándolo de la imagen bufonesca o exótica: es una clarinada anticolonialista, y asombra que Martí, apenas un adolescente fuese capaz de esta hazaña teatral.

Bien pronto la dureza de la guerra despojará la escena de parábolas y metáforas para pasar a la confrontación directa.

A la corriente de Valmaseda o tetaro integrista corresponderá a Luisa Martínez Casado, inaugurar la escena contrarrevolucionaria y dar tono de insulto y vejamen a los mambises. Si Martínez Casado inaugura el teatro contrarrevolucionario pronto surgirá un fuerte competidor en desde “niños por la patria” de Manuel Martínez Otero: el texto muestra al niño Arturo que desea hacerse soldado, escribe versos a la memoria del español Gonzalo de Castañón, y promueve el temor y la alarma de su padre y su abuelo con una falsa alarma.

No es de extrañar que el teatro revolucionario se desarrollara en menor medida que el integrista por la sencilla razón de que las salas estaban ocupadas por los españoles y las compañías dominadas por elementos colonialistas. No hay noticias de que en plena manigua hubiera representaciones, aunque hay referencias a las representaciones litúrgicas que se hacían en los campamentos de Carlos Manuel de Céspedes, conocidas como teatro de “relaciones”(=====)

También hay una referencia de Antonio Zambrana que recoge las actividades de los antiguos esclavos y apalancados en la manigua con sus ritos religiosos, danzas, e historias trivales de su nación.

El teatro de Martí

Este teatro revela insospechadas facetas. Hombre de teatro desde sus primeras letras Martí desborda la escena cubana para devenir ideólogo, teórico y creador de una escena latinoamericana. Escribió solo 4 obras, solo una fue representada en vida del autor, no obstante ser el teatro el amor de su vida. La prueba está en la inmensa cantidad de núcleos de dramas que diseñó y no tuvo tiempo de escribir, las reseñas de innumerables puestas en escenas y la valiosa crítica que ejerció en este género.

Su obra Abdala referida anteriormente recrea un personaje basado en Abu- Abadía, fundador de la dinastía de la Almohades quien guerreó en Marruecos. Esto es quizás tomado de la historia general de España, que era la que se impartía en las escuelas e impresionado por el carácter del jefe árabe, lo transforma en nubio y da cuerpo a la obra.

El poema dramático fue escrito expresamente para “La patria Libre”, es allí donde el héroe árabe es transformado en un africano, lo que constituye un rompimiento radical con la escena de su tiempo y un adhiere desafío al esclavismo que los mambises destruyeron en la manigua: mientras los bufos tienen al negro como un elemento exótico y bufonesco, Martí lo convierte en un Héroe que encarna por primera vez en nuestra escena virtudes patrióticas y militares.

Este aspecto muestra una vez más la coherencia del pensamiento martiano con su acción, en este caso vio en los oprimidos los pilares de la resurrección latinoamericana.

Abdala es un juvenil canto de amor a la patria, no concebida como hecho geográfico, sino como odio a las tiranías y las guerras de conquista y rapiña:

El amor madre a la patria

No es el amor ridículo a la tierra

Ni a la yerba que pisan nuestras plantas:

Es el dios invencible a quien la oprime

Es el rencor eterno a quien la ataca.

Este poema está lleno de referencias personales: especialmente en la relación madre-hijo y el conflicto entre el llamado de la patria y a obediencia hacia la madre.

El desenlace es relampagueante: el joven guerrero triunfa a costa de la vida y muere en brazos de la madre.

Es una obra simple en su desarrollo dramático. Breve, directa, un verdadero nudo dramático que impacta por su fuerza, por lo fluido del verso y la dimensión épica que le confiere al texto.

Bajo la influencia de Echegaray y Leopoldo Burón, Martí da un nuevo giro a su quehacer teatral al escribir el drama “Adúltera”. Es una obra en círculo cerrado. El tema es el engaño al marido y la fragilidad de las mujeres; pero más es “un estudio del relajamiento moral que sufren las esposas infieles, se trata de un análisis de la sospecha del esposo, de la vida como dolor, de la dualidad cuerpo- alma y sobre todo de la duda como germen de la existencia.

Calificada como la más española de sus obras “Adúltera” va más allá del melodrama a lo Echegaray, para transformarse en una ambiciosa pieza de un escritor de apenas 20 años.

En México, 1875, escribe de un tirón, en una mañana “Amor con amor se paga”, tomada de un proverbio fresco y ágil que trabaja la técnica del teatro dentro del teatro. Lo mejor de la pieza es la versificación en la que Martí manifiesta sus mejores dotes.

Los personajes(él y ella) que toman los nombres de Julián y Leonor (Martí y su madre) nos muestran que el autor pasaba por un período de relativa calma, que deseaba amar y que estaba en contacto directo con la vida teatral. Es obra poco ambiciosa, la más frívola y simple y paradójicamente su único éxito.

En Guatemala en 1877, produce su drama indio “Patria y libertad” donde su afán anticolonialista y su deseo de independizar la cultura americana de la europea y mostrarnos tal cual somos cuajan en una obra de mecanismos más eficaces.

Escrita probablemente a petición del gobierno guatemalteco, es su pieza más completa, la mejor construida, la más representable. En sus páginas aparece el pueblo como personaje por primera vez en la escena americana. Pasea su victoria final por calles y plazas o por amplios salones del palacio colonial, en contraste con la comisaría española que abandona su sitio “vencida por la pujanza libertadora de América.

Con este drama indio y americano donde por primera vez utiliza el término “nuestra América”, Martí rompe con la escena cerrada, los arquetipos, el juego galante y amoroso, la parábola como medio de disfrazar los ideales independentistas, creando las bases de un teatro nuevo que caliente y vivifique “la fatigada fantasía europea”.

Dentro de esta tendencia podemos situar a “Chac Mool: tragedia simbólica de los tiempos presentes” que aparece entre sus apuntes. Se trata de una rápida narración de sucesos fundamentales distribuidos en actos que describen el despertar del indio y su relación con la estatua maya del Chac Mool, símbolo de lo autóctono frente a la guerra de rapiña e intervención de la raza blanca. Esta obra se queda en un plan dramático, un bosquejo general, los apuntes de una acción dramática que sitúan a Martí en el umbral del teatro moderno.

Su “Teatro en escenas” consiste en diálogos, trazos de escenas sin trabazón argumental visible, tanteos y núcleos de dramas como los llamó en alguna ocasión que parecen encaminarse a la línea de teatro nuevo al que Martí hace referencia, en busca de lo natural.

Apenas tres años antes de su muerte, Martí define al teatro como un producto vivo de la historia, pero que necesita independencia y voz propia para expresar “nuestra alma libre en la forma que han tomado de afuera los que nos la agobian (...) Y así, con esa libertad de la naturaleza puede nacer nuestro teatro épico.”

LA DRAMATURGIA INDEPENDENTISTA EN EL EXILIO

Si el teatro integrista se desarrolla entre La Habana y Madrid, el teatro mambí existió en el exilio: entre Nassau, Filadelfia, Charleston, Nueva York, Cayo Hueso, México y Colombia. El verdadero teatro cubano se hará por estos años fuera de la patria y paradigmáticamente fue más cubano que nunca.

Se debe destacar la solidaridad de países como México, Colombia y Perú con la escena mambí: en el primero de estos países no solo se acoge a los bufos sino que se representan obras de Torroella como “El Istmo de Suez”(1870), “El mulato”(1870), “Amor con amor se paga” José Martí (1875)

En 1874, Luis García publica en N. York, “El grito de Yara” cuyos personajes, episodios y textos reproducen casi una lección de historia patria. Contemplamos a Céspedes, Aguilera planeando el movimiento del 10 de octubre, la primera victoria, la detención de Oscar, hijo de Céspedes y el rechazo del presidente al chantaje español ... todo ello sazonado con el imprescindible romance mambí. El balance de nuestra escena mambí se cierra con el “epopeya en tres actos en verso de Joaquín María Pérez estrenada en N. York en 1877 en plena agonía de la revolución. Esta obra está basada en el apresamiento del vapor correo “Moctezuma” y su incendio final.

En comparación con el teatro integrista su calidad es mayor pues sus cultivadores pesan más en la historia general y teatral de Cuba que un Martínez Casado, o un Martínez Otero. La escena revolucionaria es mejor no solo en realización sino en intención: gracias a la guerra el teatro cubano descubre su “historia”, esa de la que Martí hace emanar la escena, haciendo que desfilen por la escena desde Agüero y López hasta Aguilera y Céspedes, mezclando anexionistas con independentistas en una galería que muestra las tendencias del momento, apareciendo bien pronto la cubana teatral.

Nunca antes nuestra escena conoció igual fervor...y lo consiguió trabajando en las condiciones más difíciles, en países extraños, sin compañías profesionales.

El teatro Bufo

Los autores del género bufo tomaron como modelo inicial tanto a los bufos madrileños creados por Francisco Alderús en 1886, como a los Minstrels norteamericanos que el público pudo disfrutar en el 1860 y 1865. Siguieron bien de cerca la línea fomentada por Covarrubias , Creto Ganga, etc.

La primera temporada de los bufos abre en el teatro Villanueva el 31 de mayo de 1868. Su origen puede ubicarse a partir de la camaradería de un grupo de guaracheros que se reúnen en “cuarteles 18 La Habana”. Así a partir de las guarachas sandungueras se registran cuadros de costumbres de la época centrados en mulatas de fuego, desafiantes negros, inocentes guajiros, chinos de Cantón, (...) todo visto y comentado con excelente humor picardía y sabrosura. Lamentablemente su música se ha perdido.

No obstante en los textos que se conservan pueden distinguirse como afirma Rine Leal ¹ cuatro modalidades:

1. el bufo campesino
2. el sainete de costumbres
3. la parodia
4. el catedraticismo

En el **bufo campesino** se destacan las obras de Juan Guerrero, que alcanzan numerosas representaciones, mostrando esa visión del campesino un poco ridiculizado y sometido al choteo y a la burla, pero reflejo en definitiva de un fragmento de la realidad cubana.

El sainete de costumbres generó una línea muy vinculada a la producción de los años anteriores al 68 “Convertir el teatro en espejo de la realidad circundante” aunque la mayor parte de las veces

¹ Rine Leal: La selva oscura. ED. Arte y Literatura, La Habana, 1975, t II, p.32

solo se tradujo en exposición de elementos superficiales que aunque criticaban el gobierno y las instituciones, no se comprometían de manera seria y abierta: realmente su importancia está en que al menos llevó a la escena los ambientes y usos del país y criticar algunas costumbres de la clase dominante sirviendo de acicate al público que identificó tales características con el ardor de la independencia ya palpable en el pueblo. (Ejemplo “Pero huevero aunque le quemén el hocico” de Juan Francisco Valerio, a pesar de no tener en el contenido ninguna alusión explícita de apoyo a la lucha por la independencia fue asociada al sentir nacionalista y provocó el conocido enfrentamiento durante su representación en el teatro Villanueva. Este suceso histórico cercenó la temporada con una verdadera matanza, y mostró como el teatro se hacía también escenario de las confrontaciones políticas entre la colonia y la metrópolis.

La parodia aunque fue considerada la línea más débil en el quehacer bufo, fue bien recibida por el público que gustaba de ver aquellos espectáculos en los cuales importantes dramas de la época eran modificados y ofrecidos en versiones jocosas que los ridiculizaban.

La **línea catedrática** fue la más novedosa y cultivada en los primeros meses de la aparición del bufo. Su creación la debemos a Francisco (pancho) Fernández Vilarós, quien el 31 de mayo del 68 con el debut de la compañía Bufos Habaneros, llevó a la escena del Villanueva la obra “: Los negros catedráticos”, cuyo éxito rotundo no solo propició que conformara con ella una trilogía adicionándole otras dos partes: “El bautizo”y “El negro Cheche”; o “Veinte años después” ; sino que también en muy pocos meses la tendencia se extendiera a lo largo del país.

Esta línea ofreció una visión del negro igualmente discriminatoria, pero con la diferencia de aportar personajes libres y ciudadanos, quienes en contacto con los blancos se permean de ciertos modales, formas de comportamiento y pseudo cultura, que los alejan de su lugar en la sociedad para convertirlos en mimesis ridiculizada del “mundo de la alta sociedad”...esta es una forma más de mostrar una crítica mordaz del medio blanco.

Un ejemplo típico es :

1. Los negros catedráticos: De Francisco Fernández. (Aniceto y Cripín deciden el matrimonio de sus hijos (Dorotea y Ricardo) con el mismo florilegio verbal que dos familias de rancio abolengo.

Los bufos habaneros se presentan como una compañía, a imitación de los bufos madrileños, y como tal son un teatro lírico y paródico, una sabia reacción al repertorio operático romántico y melodramático del momento.

El éxito de la temporada determinó que en 8 meses, surgieran 8 compañías: a los “Habaneros” suceden “Los caricatos”, su más peligroso rival, “Los bufos ministros”, “Los madrileños”, “Los bufos”, “Los bufos torbellinos”, etc.

Los bufos son artistas pobres que saben recoger los gustos populares, hombres y mujeres que viven en constante relación con negros libres, artesanos, críticos destructores del ambiente operático y romántico de los grandes salones.

Crearon una escena amulatada que produjo una ideología populista, literaria y guarachera, en oposición a la ópera “la cultura” y el círculo cerrado de los privilegiados.

Sus personajes son populares en la medida que representan sectores mayoritarios de la población. Su idioma es doméstico y común en tanto que comprensible para todos. Sus temas son menores porque precisamente el destino de su país no estaba en sus manos.

Asumieron el teatro como un negocio, comerciaron con él pero nos dejaron una escena nacional y si bien es verdad que ridiculizaron al negro, al blanco sucio y al campesino es producto del sentimiento negrero que corría a todo lo largo del teatro del s XIX.

Y sea cual fuera la línea desarrollada esta modalidad teatral (bufa) es la que hace que por primera vez sea rentable la escena cubana y suba a los escenarios para triunfar frente a la ópera, el drama y la zarzuela.

Después de lo del Villanueva el género es prácticamente suprimido, hasta que en 1879 regresan con nuevos bríos sobre todo con la fundación de la compañía de Miguel Salas (1844-1896) cuya importancia para el teatro cubano es resumida por Rine Leal de la siguiente forma:

“A partir de Salas nuestra escena se define como un movimiento colectivo, y no la creación de un autor solitario. Todos en conjunto conforman un producto teatral que toma carta de naturaleza, conciencia de su diferenciación con lo foráneo y, por supuesto, confianza en su fuerza escénica”²

Con los bufos de Salas (en el 79) se inicia lo que viene siendo la segunda etapa del género, que irá decayendo a finales de los años 90 y se cerrará con la apertura del Alambra en el 1900

Con Salas llega la época dorada del género. Junto a los populares intérpretes aparecían nuevos dramaturgos, guaracheros, críticos y un público creciente y entusiasta.

La precaria tregua del Zanjón abrió los escenarios al bufo que se opone a las presentaciones con tendencia extrajerezante (italiana, francesa, española, inglesa) mientras desarrolla formas más complejas que darán paso al estilo Alhambresco. Este período de Salas establece las bases de una nueva sensibilidad capaz de reconocer y criticar la sociedad cubana a través de los temas, la música, la lengua, los personajes, el ámbito social, el aspecto moral, etc.

El análisis de las 19 piezas que quedaron de esta temporada ofrece un cuadro bastante completo.

1. “De potencia a potencia”: Representada en el Villanueva. Se trata de un sainete negro donde unos padres presuntuosos se oponen por orgullo al amor de sus hijos para descubrirse al final que si un padre es capataz de cabildo, el otro es un rey africano a quien todos deben obediencia. La intervención de un brujo (es la primera vez que aparece) da cierta americanidad a este sainete cuyo mejor logro es ese sorpresivo final de aristocracia africana: un toque burlón en medio de una sociedad esclavista.

2. ”La gallina ciega”: De Luis Cruz, estrenada por los “Habaneros” en el Villanueva. Pasa entre blancos (un comerciante, un catalán, un abogado y un poeta) aspirantes a la costurera Margarita: la humilde obrera prefiere al poeta sin fondos y para lograr su amor juega a “la gallinita ciega” con los tres hombres con la promesa de casarse con el que agarre, todo no es más que un ardid consiguiendo al final su objetivo.

3. El aceite de San Jacobo: Es una sátira al popular remedio que se anunciaba como curalotodo: un médico lucha contra sus pacientes y se niega a recetar el milagroso bálsamo para terminar por rendirse ante la evidencia de su popularidad. Cuando se decide a vender la solicitada medicina descubre que los bufos la han escogido como tema y chotean públicamente el remedio, por lo que decide escapar a México con su ayudante.

La noche del 21 de enero del 69, los bufos chocaron con el poder colonial. Ese día en el Villanueva, el popular Jacinto Valdés al cantar “El negro bueno” dio un vivas a Carlos M. De Céspedes: la cosa no pasó de un escándalo sofocado y la indignación y asombro de los presentes; pero Valdés había escogido bien el momento escénico pues “El negro bueno” había devenido una especie de Marsellesa y daba título a un periódico tan rebelde que se permitía los siguientes consejos revolucionarios:

“no vayas al teatro”, “no compres ropa” y “gasta vergüenza”

Desde el exilio Valdés explicó su provocación en la escena: dijo que con su grito quiso radicalizar al pueblo y demostrar que existía otro camino.

Resumen final

- ❖ Los bufos traen un soplo renovador a la escena cubana.
- ❖ Establecen cánones anti españoles, en el aspecto formal al separa la división entre el autor y la escena, veían el teatro como un producto final en el que eran escritores, directores, actores, músicos, bailarines.

² Rine Leal: ob. Cit.(1980), pag.80

❖ Al mantenerse mes tras mes en la escena con un repertorio exclusivamente cubano, definen la escena como un hecho nacional que en cierto sentido lograba la independencia que las armas españolas negaban a la isla

❖ Al representar un segmento social con sus tipos, costumbres, lengua, gestos, bailes, música, ayudaron a la identificación del cubano.

❖ Al asumir una moral distinta de la oficial negaron un sistema de hipocresía y falsedad que era la columna vertebral de la cultura colonialista. Fue su obra una de las que más ayudó a la destrucción de esa mentalidad colonial.

1895-1902

Con el reinicio de las guerras la actividad teatral sufrió un nuevo receso. Los combates y la tea incendiaria paralizaron casi por completo las representaciones. Las compañías extranjeras no fueron tan constantes en sus visitas y la ciudad perdió gran parte de su tradicional prestigio: ahora no hubo Villanueva, pero el teatro cubano se injertó en su historia y llevó el ardor mambí a obras y representaciones (sin olvidar una bomba que estalló en el Irijoa en respuesta a la desaparición del Maine. En comparación con la de los Diez Años el repertorio de guerra, tanto cubano como español fue menor, pero la irrupción de Estados Unidos favoreció la aparición de temas y títulos integristas que se pusieron al servicio del poder colonial nuevamente. estos son años difíciles y menores para el teatro.

El 5 de enero de 1899, en medio de un entusiasmo cercano al delirio Francisco Robreño estrena en el Cuba la obra “El alcalde de la guira” La obra describe las peripecias de un alcalde que según el rumbo de la batalla colocaba retratos de Weiler o Maceo. La obra terminaba con el cruce apoteósico y triunfal de Maceo y la bandera invasora por el escenario. Era la primera pieza patriótica tras la evacuación de las tropas españolas y prometía ser el inicio de un teatro nacionalista y republicano por el que tanto se había luchado.

Pero... unos días después el teatro Payret presentaba una compañía norteamericana con la actriz miss Nilson vestida con la bandera cubana “dio unas cuantas vueltas de vals y en una de ellas desabrochó la saya (a espaldas del público) la volteó como una flor, dio unos giros de los talones y se presentó deslumbrante vestida con la bandera americana: era la respuesta neocolonial y entre ambas banderas se desarrolló nuestra escena a lo largo de tres años y medio de una nueva ocupación militar que sustituye el repertorio patriótico por una nueva gama de obras que proclamaban bien el agradecimiento a los poderosos vecinos o en el mejor de los casos, lanzaban ataques a los interventores para ocultar la nostalgia por el poder perdido apoyándose en un público de inmigrantes y negociantes hispanos.

La del 99 fue una temporada de fiebre patriótica que ni siquiera alcanzó seis meses de existencia.

A Robreño se le unen Villoch con “Vida nueva” y “La independencia”, Olallo Díaz con “Los efectos del bloqueo”