

Analectas de la imagen.

Teatro y cine cubano

————• Por Esther Suárez Durán •————



Entre las matrices que sustentan el proceso de construcción y expresión de la nacionalidad en nuestra escena tal vez la más significativa sea el teatro bufo cubano, tanto en la modalidad que denomino clásica —aquella que recorre el último tercio del siglo XIX y que determinada por el clima político del momento hubo de transcurrir en dos etapas (1868-1869 y 1878-1900)—, como en la forma teatral que le sucede y que se ha identificado con el nombre de vernáculo, la cual se extiende más allá del primer tercio del XX. Ese fenómeno artístico, de interés para cualquier historia dramática, fue liderado por el Teatro Alhambra con sus treinta y cinco años de exitosa existencia, cuyas señales llegan a nuestros días.

Sin embargo, alrededor del bufo —teatro popular y musical— se ha ido construyendo un muro de prejuicios y visiones esquemáticas, alentado por el insuficiente estudio del fenómeno, por el análisis de su contexto socio histórico bajo una óptica que dista de poseer la complejidad necesaria y, tal vez, por ciertos enfoques pequeño-burgueses que animan aún hoy nuestros modelos y cánones culturales y se inscriben entre los disímiles modos de manifestación que asumen en el espacio de la cultura las relaciones entre centro y periferia, pues si bien durante sus exitosas temporadas las compañías de género cubano (como también se les denominaba) se colocaron en el centro de la atención y lograron los mayores ingresos dentro del campo teatral de sus respectivas épocas, ello no significó que ocuparan una posición hegemónica en la cultura.

Por lo tanto, aunque la polémica de que fueron objeto en su momento estas modalidades teatrales encuentra eco en nuestros días, no es posible hallar un estudio detallado del fenómeno dentro de disciplinas tales como la historia o la crítica teatral, la teatrología, la sociología o la lingüística, aunque varias de ellas se hayan referido a él de manera puntual o parcial en determinadas aproximaciones. De su examen se mantienen ausentes algunas perspectivas que contribuirían a una mejor comprensión; varias de

ellas exceden el territorio específicamente teatral y se abren a los respectivos contextos culturales y sociales.

En su valiosa *Historia de la literatura dramática cubana* (New Haven, 1944), José Juan Arrom aludía a la escasa población flotante, la parquedad de medios y la competencia de diversiones más baratas entre las dificultades que aquejaron al teatro cubano de la etapa, en tanto cronistas, críticos y estudiosos han referido una y otra vez las negativas consecuencias que supuso para aquel la emergencia del cinematógrafo entre nosotros.

La mayoría de las apreciaciones se concentra en el plano inmediatamente visible de la competencia, el que incluye el establecimiento del cinematógrafo en las instalaciones teatrales con el consiguiente desplazamiento de compañías, producciones y artistas. Sin embargo, existe un nivel más profundo y de más comprometida impronta: el que tiene que ver con los cambios en la percepción audiovisual y la sensibilidad receptora, que se traducen en la necesidad de una estimulación más intensa y en modificaciones en el tempo-ritmo, entre otros aspectos.

A tales circunstancias parece haber respondido el teatro bufo en los años en que hubo de coexistir con la novedad del espectáculo cinematográfico y, sobre todo, el vernáculo que le hereda y que no será más que una mutación del género acorde con el nuevo contexto socio-histórico, estético y teatral. Atento a las exigencias del mercado, tal vez la organización de sus procesos de trabajo, las características de sus espectáculos y los derroteros por los cuales se encaminaran sus producciones tengan tanto que ver con factores exógenos como con los internos, y el particular desenvolvimiento del fenómeno.

En tal sentido, interesante resulta el hecho de que las continuas solicitudes de reforma del género obtengan por respuesta la adaptación del mismo a los nuevos medios: el cine, la radio y, más tarde, la televisión, con la consecuente expansión de sus modelos. Iniciar el examen de las relaciones entre el cine cubano y las modalidades bufa y vernácula de nuestra escena es el propósito fundamental que anima estas páginas.



Las informaciones acopiadas sobre los antecedentes del cinematógrafo en la Isla se relacionan con las exhibiciones de vistas que tienen lugar desde la tercera década del siglo XIX¹ y dan cuenta del enorme interés que tal asunto despertaba en la población.

Al estreno del Cinematógrafo Lumiere en La Habana el domingo 24 de enero de 1897, con sus primeras vistas en movimiento y sus exitosas tandas de treinta minutos por espacio de cinco horas, le sucede la aparición de otros competidores: el Vitascopio de Edison, en Prado entre San Rafael y San Miguel, el Cronofotógrafo Demeny, poco después en la misma instalación, las exhibiciones de cine en el Teatro Irijoa (que dan inicio el 10 de abril del propio año) con el Biograff, un tipo de cinematógrafo que proyectaba imágenes de mayor tamaño que las del Lumiere, hasta llegar a la presencia de la imagen en movimiento en el propio recinto del connotado Alhambra, donde en el mismo mes de abril —el día 21— funciona un nuevo cinematógrafo al término de su tercera y última tanda de funciones. Esta predilección, que irá en aumento durante las próximas décadas,² no solo incidió en el desarrollo de la actividad productora —dentro de ciertos límites— sino, sobre todo, de la actividad distribuidora que hizo que los teatros se convirtieran en cinematógrafos con la consiguiente afectación del arte teatral.

Inicialmente el cine propuso un espectáculo novedoso con precios más bajos en comparación con la ópera y el teatro. A dichas ventajas se añadirá posteriormente la proliferación de sus instalaciones, lo

que democratizará su oferta de acuerdo con la proximidad geográfica de sus salas y las escasas exigencias que plantea en cuanto al atuendo de su público. Sin duda las huestes teatrales se vieron perjudicadas por el nuevo entretenimiento, pero sabiamente pusieron en práctica diversas estrategias de sobrevivencia que operaron en planos diversos.

De su relativa efectividad da cuenta el hecho de la cantidad de instalaciones teatrales en la capital que ofrecían espectáculos de género cubano durante las cuatro primeras décadas del siglo XX, así como la sostenida trayectoria de sus más sólidas compañías, entre las que sobresalen la del Teatro Alhambra (López-Arias-Villoch), la de Pous-Gomís, que cierra una importante etapa con la lamentable muerte de su líder en 1926; la de Suárez y Rodríguez, que protagoniza la temporada dorada del Teatro Martí entre 1931 y 1936; la Compañía de Revistas y Sainetes Cubanos, de Hernández y Orozco, que tiene en el Teatro Actualidades su sede principal, mientras figuras como el propio José Gomís, Mario Sorondo, Enrique Arredondo, Pedro Castany, José Sanabria, Carlos Pous animan la continua aparición de agrupaciones que alcanzan cierto realce.

Varios artistas extienden sus presentaciones a los locales cinematográficos y comparten programa con las exhibiciones de películas, en tanto para 1932 Mario Sorondo acomete su proyecto de los teatros transportables, que abandona definitivamente seis años después, ante la desidia gubernamental.

La alta dinámica organizativa de las tropas vernaculares permite la formación incesante de compañías de diversos formatos, en diálogo con las características del contexto, y su intensa movilidad por los variados escenarios de la Isla. Una nota curiosa es que las temporadas exitosas de estas agrupaciones llegaban a su fin, generalmente, por falta de repertorio.

No se ha analizado aún la influencia del cinematógrafo sobre los hábitos de percepción y los gustos de las audiencias teatrales, pero parece evidente que la presencia del cine en el espectro cultural planteó algunas demandas al teatro. Una de ellas se relaciona con el ritmo de renovación del repertorio, lo que habla de una organización de la programación teatral que, en alguna medida, debe emular con el estilo de la cinematográfica. Otras exigencias apuntan hacia las características particulares de las obras.³

Las empresas que dieron fama al Alhambra y al Martí contaban con ingeniosas estrategias de programación, una organización y un sistema de producción capaces de satisfacer tales demandas, aunque para la mayoría de las entidades de este tipo se impuso un estilo de trabajo en el cual, llegado el caso, el espectáculo podía tan solo recrear algún suceso extraordinario o de actualidad. Se iba a escena tras apenas una lectura ligera de mesa y un par de ensayos. La buena fortuna de la función estaba en manos del apuntador que daba el texto a los actores y de la capacidad de improvisación de estos, que por lo común se desempeñaban en tipos fijos y, aunque sea pertinente recordar que semejante *modus operandi* caracterizó en su momento a la *fabula atellana* latina y a la *commedia dell'arte* italiana, sabemos que, sin hacer caso omiso de la tradición, aquí están actuando con particular intensidad las fuerzas del mercado.

En tal sentido pienso que la competencia que significó el cine, como oferta de menor costo para empresarios y público, mínima complejidad y riesgo, es un hecho objetivo a tener en consideración en cuanto a las reales expectativas y posibilidades de desarrollo artístico del teatro de género cubano, en el cual se operó, no obstante, una transformación singular y escasamente valorada con el advenimiento del nuevo siglo, que dio paso al género revisteril, de moda en los escenarios internacionales y portador de una estructura más ágil, flexible y atractiva, con producciones que desafiaron los límites del aparato escénico por el grado de elaboración de sus escenografías, la dificultad de sus movimientos de tramoya y una presencia musical de mayor calidad y complejidad, como bien atestiguan los mejores espectáculos de la Compañía de Pous y Gomís y del polémico coliseo de Consulado y Virtudes.

Un proceso de especial trascendencia se inició cuando los artistas teatrales comenzaron a participar en las realizaciones del nuevo medio. La preferencia de los públicos por el vernáculo, que se vería reforzada más tarde por el carácter comercial de la radio y la televisión, haría que sus escritores y, sobre todo, sus intérpretes gozaran de una favorable suerte en el séptimo arte.

Al igual que sucede con otras cinematografías, la nuestra solo conserva de sus años inaugurales algunas muestras documentales, una película de ficción y unos pocos rollos de otras dos.⁴ Tal situación impide el examen de su estética y estilo, el conocimiento cabal del número de producciones donde los actores del vernáculo realizaron personajes cercanos o similares a los tipos que ellos pusieron de moda y limita el análisis a la procedencia de sus artífices y a escuetas informaciones sobre la clasificación genérica de los productos y sus argumentos. No obstante, desde esta perspectiva la pesquisa llevada a cabo indica que la presencia de los artistas identificados con el teatro de género cubano se registra desde el período silente del cine nacional que transcurrió entre 1897 y 1930.

Ya en la séptima película de ficción realizada por este cine⁵ —*Manuel García o El rey de los campos de Cuba*— participa como guionista Federico Villoch, uno de los empresarios y grandes libretistas de Alhambra. Este filme, estrenado el 5 de agosto de 1913, constituyó un resonante éxito de taquilla. Le sucede *El rescate del brigadier Sanguily*, que se presenta el 9 de enero de 1917, en cuyo elenco aparece Paco Lara. En la siguiente producción intervienen Sergio Acebal, Pancho Bas, Eloísa Trías, Mariano Fernández y Julio Díaz. Se trata de *La hija del policía o En poder de los ñáñigos*, un film de corte policíaco con 72 minutos de duración, realizado en 1917 y estrenado el primero de agosto de ese año en el Payret, que figura, además, como nuestra primera comedia fílmica.

Junto a Regino López, Pancho Bas y Consuelo Álvarez, Acebal también participa en *La zafra o Sangre y azúcar*, un melodrama llevado a cabo entre 1918 y 1919, con guión de Federico Villoch y dirección de Díaz Quesada, estrenado el 3 de mayo de 1919; en *La brujería en acción* (1919), del mismo director, junto a Mariano Fernández, y en *Acebal se saca el Gordo* (1919), con argumento del propio actor, quien interpreta aquí su célebre personaje del Negrito. Las fuentes consultadas lo presentan como el corto más destacado de una serie semanal en la que intervenían Acebal y Pepe del Campo como productores.

Regino López, por su parte, debuta en el cine con *El tabaquero de Cuba o El capital y el trabajo*, de 1917, con argumento de Pablo Santos y dirección de Quesada, obra que se estrena el 7 de enero de 1918 en

Payret. Días antes, el 4, tenía lugar en el Maxim la premier de *Los apaches cubanos*, del género de aventuras, con Pepe del Campo, Eloísa Trías y Carmen Otero. Ese mismo año se realiza *La ley del timbre*, con la Trías y Sergio López. En 1921 la actriz interviene en *La maldita*, bajo la dirección de Alberto Román, estrenada el 8 de marzo en el Campoamor. Entre tanto Mario Vasseur, otro actor procedente del teatro vernáculo, participa en *Los apuros de Guedito* (1921), *Entre col y col* (1922), bajo la dirección de Julio Power, y, años más tarde, en 1926, en *Ca Chez Ca* (producida y dirigida por Manuel Andreu), junto al también intérprete vernáculo Juanito Álvarez. El 19 de abril de 1929 el realizador Mario Orts estrena en Payret *Alma guajira*, a partir de la obra de Marcelo Salinas, en la cual actúan Lolita Berrios, Fernando Mendoza y Consuelo Novoa.

Como una nota pintoresca habría que añadir a esta relación *Amor y arena*, realizada por Richard Harlan en 1926, acerca de la cual se dice que imitaba el estilo de las comedias norteamericanas de la época y que sus personajes estaban caracterizados como algunos de los más famosos actores cómicos de aquellas obras. A dichos personajes los acompañó esta vez el Negrito del bufo cubano, que estuvo a cargo de Abelardo Chamizo (Bombón). Entre las últimas películas

silentes destaca *La virgen de la Caridad*, largometraje de 71 minutos de Ramón Peón, estrenado el 8 de septiembre de 1930 en el Teatro Rialto y considerado como el más importante exponente de este cine. Entre sus actores figuran Julio Gallo y Mario Vasseur.

Desde la década del veinte ya las empresas norteamericanas controlan la exhibición y la distribución cinematográfica en la Isla. Algunos estudiosos consideran que se percibe una influencia sobre el gusto del público.⁶ En los filmes cubanos se observa un cambio temático. El interés en los asuntos nacionales que mostró la obra de Díaz Quesada desaparece tras un cine con cierto aire cosmopolita que asume las pautas del modelo norteamericano. Atrás parecen haber quedado los tiempos en que películas como *Manuel García* o *El rey de los campos de Cuba* (1913), nuestro primer largometraje silente, y *La manigua* o *La mujer cubana* (1915) resultaban hitos de taquilla. Ahora sus lugares lo ocupan títulos tales como *Realidad*, *Inexperiencia*, *Aves de paso*, etc. No obstante, de un total de cincuenta y cinco producciones silentes, en casi un tercio de ellas (29%) tomaron parte figuras procedentes de las filas vernáculos.

El cine sonoro cubano se inicia con varios cortos musicales: *Maracas y bongó*,⁷ de Max Tosquella; *El frutero*, producido por la empresa Royal News, de Luis



Fotograma del filme *La virgen de la Caridad* (1930) de Ramón Peón.

Ricardo Molina, y *Como el arrullo de palmas*, dirigida por Ernesto Caparrós; las últimas con música del maestro Ernesto Lecuona.

Una exitosa serie radial sirve de base al primer exponente dramático. El 19 de julio de 1937 se estrena *La serpiente roja*, largometraje sonoro de ficción bajo la dirección de Ernesto Caparrós, con Aníbal de Mar encabezando su reparto e interpretando al célebre detective chino Chan Li Po, creado por el escritor Félix B. Caignet.

El éxito de crítica y público estimula a sus productores (Félix O'Shea y la Royal News de Molina) a filmar *Tam Tam* o *El origen de la rumba*,⁸ un musical variado que recorre la historia de los bailes afrocubanos.

Le sigue una profusión de largometrajes de diversos géneros, entre los cuales predomina la comedia, cuyos repartos sostienen primeras figuras del teatro vernáculo. Los nombres de Alicia Rico, Julio Díaz, Alberto Garrido, Federico Piñero, Armando Bringuier resultan frecuentes en un tercio de los filmes realizados desde finales de los años 30. A ellos se suman Rita Montaner, Lolita Berrio, el Chino Wong, Candita Quintana, Leopoldo Fernández, Aníbal de Mar, José Sanabria, Minín Bujones, Pepe del Campo, Rolando Ochoa, Américo Castellanos, Blanquita Becerra, Carlos Pous, etc.

También los libretistas tienen su parte. Agustín Rodríguez se encarga del argumento y los diálogos en *Sucedió en La Habana* (1938), un musical, y del argumento del melodrama *El romance del palmar* (1938) y la comedia *Estampas habaneras* (1939).⁹ De José Sánchez Arcilla y Francisco Meluzá Otero son los argumentos de *Cancionero cubano*¹⁰ (1939) y *La canción del regreso* (1940), respectivamente. De Víctor Reyes los guiones de *Prófugos* (1939), *Yo soy el hombre* (1952) —junto al argumento— y *Romance musical* (1942), en cuyos diálogos participa Arturo Liendo. Carlos Robreño, Alberto Garrido y Agustín Rodríguez firman el argumento de *Dos cubanos en la guerra*, compuesta a partir de los episodios cómicos presentados por el Noticiero; Castor Vispo el de *Hitler soy yo* (1943) y José Sanabria comparte con Yeyo Arias la historia de *Qué suerte tiene el cubano* (1951). Por su parte, Julio Díaz —junto a Alejo Carpentier— escribe los diálogos de *Fantasmas del Caribe* (1943).

Además del humor, es la música el otro garante de éxito en la taquilla, de manera que la fórmula ya probada en las tablas se repite en el celuloide.

Las creaciones de Lecuona, Simons, Bola de Nieve, Jorge Anckermann, Gilberto Valdés, Roig se dejan escuchar indistintamente en *Sucedió en La Habana*, *El romance del palmar*,¹¹ *Estampas habaneras*, *Una aventura peligrosa* (1939), *La última melodía* (1939),

Cancionero cubano (1939), *La canción del regreso* (1940), mientras los títulos y breves sinopsis argumentales de algunas otras permiten especular acerca de la importancia de las intervenciones musicales también en ellas. Tal es el caso, en la década del cuarenta, de *Romance musical* (1942) y *Embrujo antillano* (1945). Durante el siguiente decenio entre los intérpretes de *Rincón criollo* (1950) figuran Celia Cruz, Celina y Reutilio, Níco Saquito y su conjunto; Obdulio Morales aparece entre los créditos musicales de *Yo soy el hombre* (1952) —como director musical— y *Qué suerte tiene el cubano* (1950), en esta última junto a Níco Saquito, Pérez Prado y Orlando de la Rosa. Otros títulos de la época son *Música, mujeres y piratas* y *La rumba en televisión* (ambas de 1950), *Cuba canta y baila* (1951), *La mesera del café del puerto* (1955) y *¡Olé... Cuba!* (1957).

El espacio del cabaret resulta recurrente en el universo que conforman estas producciones (*El romance del palmar*, *Rincón criollo*, *Música, mujeres y piratas*, *El ángel caído*, *Tropicana*, *Qué suerte tiene el cubano*, *Príncipe de contrabando*, *Hotel de muchachas*, *Honor y gloria*, *Paraíso encontrado*, *La mesera del café del puerto*). En alguna de ellas por un giro de la fortuna el protagonista femenino pasa a desempeñarse como cantante de cabaret. En una buena parte de estos filmes es posible hallar secuencias musicales (se interpreta la rumba, el mambo, la guaracha, el son, el cha-cha-chá, la canción) insertas en la trama, incluso en estructuras dramáticas y esquemas genéricos donde no se espera encontrarlas.¹² Como es usual en cualquier panorama mediático, también este cine acude a argumentos de éxito en la radio. (*La serpiente roja*, *Rincón criollo*, *La renegada*).

Durante los años 30 y 40 la comedia alcanza la mayor presencia entre los géneros dramáticos. Es también el período en que los escritores relacionados con el teatro vernáculo consiguen la más alta intervención en el cine. Aún el género gozaba de cierta preeminencia, así como también sus autores, los únicos que conseguían llegar a la escena con frecuencia.

Sus intérpretes, en cambio, se mantuvieron participando de la producción cinematográfica hasta el fin de la etapa en 1960, lo cual les garantizó el reforzamiento de su prestigio, popularidad e influencia sobre los públicos.¹³ El examen de las copias a disposición colabora en sostener la hipótesis de que sus desempeños actorales, sobre todo en las dos primeras décadas, guardaron relación con el tipo de caracteres dramáticos que habitualmente defendían sobre las tablas.¹⁴ Sus intervenciones en los dramas y melodramas resultan semejantes a las de la triada bufa en la zarzuela cubana; en todos estos casos desarrollan personajes secundarios humorísticos.¹⁵

La impronta del teatro sobre el cine cubano del período va más allá del carácter de los argumentos, la presencia de la música y de sus principales figuras y personajes tipos y se revela en los aspectos formales. El predominio del diálogo sobre la imagen, la frontalidad en el encuadre, la abundancia de planos generales (que cuidan de incluir los elementos escenográficos), la duración desmedida de los planos denota la ausencia de oficio en parte de los profesionales a cargo de la dramaturgia y la dirección cinematográficas.

De 1953 a 1958 aparecen frecuentes coproducciones con la cinematografía mexicana que privilegian el género del melodrama. La producción se enseria. En este cambio de tono tal vez intervengan también factores semejantes a los que incidieron en el proceso de modernización de nuestro teatro y el surgimiento del llamado teatro de arte.

Los artistas del teatro vernáculo contaron con otras vías más populares y sistemáticas para garantizar sus presencias en el celuloide. Una de ellas fue la realización de episodios humorísticos que formaban parte de la publicidad de la empresa cervecera La Polar; la otra, la producción de noticiarios. Entre ellos figuran el de la empresa Royal News, que en 1938 pudo sistematizar sus ediciones con una frecuencia semanal, y los noticieros América y Nacional, estos últimos bajo la dirección de Manolo Alonso.

De acuerdo con la estructura de estos documentos fílmicos los minutos finales contenían un *sketch* cómico con el cual cerraba el noticiero, un recurso para garantizar la atención de los públicos. En noviembre de 1944 el Royal News comenzó a completar sus ediciones con un monólogo humorístico, que inicialmente estuvo a cargo del actor Rolando Ochoa. Con posterioridad en este segmento participarán los populares actores Leopoldo Fernández y Aníbal de Mar, secundados por Ochoa, Jesús Alvaríño, Julito Díaz, Julio Gallo, Mimí Cal, José Aparicio, Julita Muñoz y otros valores de la escena y la radio vernáculos. Entre tanto, los noticiarios Nacional y América ofrecen como complemento los cortos humorísticos que tenían como estrellas a Alberto Garrido y Federico Piñero patrocinados por la empresa cervecera La Polar.¹⁶ Mediante la edición de varios de estos cortos en un solo discurso se armaban luego nuevos largometrajes. Son los casos de *Cosas de Cuba*, *Dos cubanos en la guerra*, *Ratón de velorio* —todas de 1943—, *Estampas criollas* (1946), *Garrido Gaito*, *Levanta parejo*, *El paso de jicotea*, de 1947, etc.

Para 1944 estos noticiarios se exhiben en los circuitos de Smith, Carrerá y Valcarce a los que se añaden 65 cines de la capital y 162 del interior. En 1945 el *Noticiero América* se ofrece en instalaciones como América (1 775 localidades), Martí (1 000), Campoa-

mor (935), Payret (780), Rex Cinema (750), Rialto (698), Arenal (676), y Radio Cine, mientras el *Noticiero Nacional* puede verse en el Nacional (2 000), Fausto (1 300), Auditorium (2 208), Alkázar (1 299), Encanto (1 150), Trianón (1 100), Riviera (806), Rex Cinema (750) correspondientes a los circuitos Cobián, Valcarce y Carrerá. Para 1950 los tres noticiarios se difunden a través de 250 teatros, para un estimado de unos 750 000 espectadores semanales.¹⁷

En 1953 se registran en el país 530 salas de 35 mms, que suponen unos 365 833 asientos, y 164 de 16 mms, lo que hace un total de 694 instalaciones, una cifra significativa para una nación de un estimado de 5 700 000 habitantes. Esta infraestructura garantizaba que el cine resultara un poderoso medio de difusión (sobre todo en una época en que buena parte de los hogares carecía de aparatos de televisión) y un vehículo reafirmador de modelos, estilos y patrones. La presencia de los intérpretes y personajes propios del vernáculo en dicho medio posibilitó que el mismo los consolidara en el imaginario cultural del país.¹⁸

Tras el radical cambio político que tiene lugar en enero de 1959, entre las primeras instituciones culturales revolucionarias emerge el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), fundado el 24 de marzo del propio año. El rechazo al cine comercial y a sus fórmulas fáciles y trilladas y la impaciencia por llevar a cabo un cine de arte comprometido socialmente hicieron que se privilegiara una creación de vanguardia, influenciada por el neorrealismo italiano y las corrientes internacionales en boga, en la búsqueda y elaboración de una identidad propia. El cine de ficción deja atrás las expresiones que con anterioridad se habían conectado con la cultura popular.¹⁹ Filmes como *Las doce sillas* (1962), de Tomás Gutiérrez Alea, y *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), de Julio García Espinosa, que exploran ahora el asunto desde otra perspectiva, quedan tan solo como intentos aislados.

Al inicio de la década de los 80 una nueva promoción de realizadores, procedente del cine documental, inicia su trayectoria en el universo de la ficción. En medio de una esperada polémica sus obras producen un giro en el desarrollo del cine cubano que, en mi opinión, contribuye a la ampliación de su base social en la medida en que lo acerca a los segmentos mayoritarios de espectadores.

Hasta este momento en la relación de títulos apenas se registran comedias. Desde *Aventuras de Juan Quinquín*, correspondiente a los años sesenta, hasta *Se permuta* (Juan Carlos Tabío), en 1983, se extiende década y media.²⁰ Le sucederán *Los pájaros tirándole a la escopeta* (R. Díaz, 1984), *De tal Pedro tal astilla* (Luis Felipe Bernaza), *En 3 y 2* (R. Díaz) y *Una novia para David* (Orlando Rojas), todas de 1985. Y para 1988 *Plaff*

o *Demasiado miedo a la vida* (Tabío) y *Vals de La Habana Vieja* (Bernaza).

Si se examina similar período en la escena cubana es posible ver cómo ambas historias corren paralelas. En un primer momento las nuevas instituciones encargadas de la cultura promueven un repertorio un tanto ecléctico que se selecciona en un proceso de tanteos, cuidando que exista una gama amplia de opciones. En 1962 se funda la compañía teatral Rita Montaner con la misión expresa de preparar un repertorio formado por vodeviles, comedias y comedias musicales. Durante los primeros meses del mismo año el Teatro Experimental de La Habana presenta *Mefistófeles* y *Esta noche sí* —ambas de Ignacio Sarachaga— en la sala Las máscaras. Del 61 al 65 en el Martí actúa la compañía vernacular de Carlos Pous y José Sanabria, a la cual sucede el grupo Jorge Anckermann que reúne en su elenco a reconocidas figuras del teatro vernáculo republicano y cuenta entre sus líderes a Eduardo Robreño, Enrique Núñez Rodríguez y Rodrigo Prats. En 1963 en el legendario espacio de Consulado y Virtudes donde otrora estuviera el Teatro Alhambra abre sus puertas el recién creado Teatro Musical de La Habana. Entre espectáculos que siguen la línea de la comedia musical norteamericana aparecen otros que privilegian ambientes y caracteres cubanos, a veces de un acentuado costumbrismo, mientras se escucha la música de Enrique Jorrín, Tony Taño, Rafael Casas.

Por su parte, José Triana escribe su *Medea en el espejo*, en la cual emplea arquetipos vernáculos, pero trasciende el horizonte vernacular. En 1960 la obra se mantiene más de seis meses en cartelera. En 1964 Abelardo Estorino estrena *Los mangos de Caín* que contiene los temas que luego ya se tomarán por característicos de su teatro: la familia, la rebelión de los hijos, el machismo, con una mirada subvertidora que tiene por esencia esa puesta en solfa singular que es *el choteo cubano*. Ambos se inscriben en la senda contemporánea de expresión particularísima que dejó inaugurada Piñera cuando en 1941 el mito Electra tomó un apellido del trópico.

Entre las nuevas hornadas les siguen otros autores: Nicolás Dorr con su primera pieza, *Las pericas*, y luego *La esquina de los concejales*; José Ramón Brene con buena parte de su dramaturgia; un teatro desmañado y exuberante, vitalísimo y sin autocensuras que apenas consigue llegar a los escenarios; José Milián, con el éxito de *La toma de La Habana por los ingleses* (1970).

En 1967 se realiza el Seminario Nacional de Teatro en medio de una atmósfera de insatisfacción que refleja la incorrespondencia entre la nueva situación socio cultural y el desarrollo propio del teatro. Tras el referido evento se produce una fractura al interior del movimiento teatral y surge la modalidad denomina-

da Teatro Nuevo, inspirada por un grupo de creadores insatisfechos por la reducida influencia social de su arte hasta el momento y que se propone insertarse activamente en los procesos sociales en marcha.

En 1971, al finalizar las sesiones del I Congreso de Educación y Cultura y, paradójicamente, en los momentos en que la experiencia del Escambray comienza a exhibir sus primeros logros, finiquita la actividad del grupo Jorge Anckermann y el Teatro Musical de La Habana cierra sus puertas. Hasta entrados los 80 y, sobre todo, durante los 90 no volverán a la escena las señales reconocibles de la tradición popular del xix y primera mitad del xx, en medio de los procesos de hibridación de lo tradicional y lo moderno que se dan en la cultura durante el período y de los cambios medulares en el contexto socio-económico.

La etapa que corresponde a la construcción de una sociedad nueva portadora de una axiología diferente fue escenario de contradicciones de similar carácter en la creación teatral y en la cinematográfica, en el empeño por alcanzar un arte de nuevo tipo. Sin embargo, las condiciones tecnológicas y la organización de la producción que caracterizaron al cine cubano de la segunda mitad del siglo xx limitaron aquí, mucho más que en el ámbito teatral, la amplitud del espectro estético, en detrimento del cabal desarrollo en el nuevo contexto social de aquellas expresiones que durante décadas habían dialogado con los sectores mayoritarios de público y que contenían elementos de la cultura popular.

No obstante, los discursos artísticos que resignifican y recirculan aquellos motivos, fórmulas y recursos estilísticos se vieron respaldados por altas cifras de espectadores. En un corte realizado a la altura de 1990²¹ entre los filmes más populares producidos por el ICAIC se ubican *Aventuras de Juan Quinquín*, con 3,2 millones de espectadores; *Los pájaros tirándole a la escopeta* y *La bella del Alhambra* (1989, E. Pineda Barnet), cada uno con 2,8 millones, y *Se permuta*, que alcanzó los 2,2 millones. De ellas, tres son comedias donde el tono costumbrista está presente con diferente intensidad en tanto la cuarta constituye un hermoso homenaje fílmico al teatro vernáculo. Y llama la atención que este filme, en aquel momento el de más reciente producción, haya alcanzado ya para la fecha un número semejante de espectadores.

Quizás un significativo colofón; una nueva señal de «la continuidad del género y su perenne popularidad a través de las vicisitudes de los tiempos».²²

Notas:

¹ En el teatro Diorama, fundado por Juan Francisco Vermay en 1828, era posible apreciar vistas panorámicas.

Poco después, en 1836, Francisco Vanochi presentó el Gran Cosmorama, una exhibición de vistas a las cuales añadió música. En 1894 se inaugura la Exposición Imperial en un local del Paseo del Prado (identificado entonces con el número 126), en tanto otras noticias hablan del Panorama Soler, por la Plaza de Albear, del Panorama, en el número 118 de la calle O'Reilly, y del Salón de Variedades en el propio Paseo del Prado. Todos presentaban fotografías en vidrio de paisajes y sucesos convenientemente iluminadas. Se utilizaban lentes estereoscópicos que les otorgaban relieve.

2 Se estima que en el transcurso de los años 40 a los 50 el número de espectadores superó los diez millones y que la recaudación de la taquilla cinematográfica representaba el 0,7 % del ingreso nacional. Véase María Eulalia Douglas. *La tienda negra*, Cinemateca de Cuba, La Habana, 1997. p. 229.

3 Hacia 1949, por ejemplo, algunos cronistas culturales opinaban que el público de entonces se había hecho en las salas de cine —durante la época en que a causa de la crisis económica cerraron los teatros—, razón por la cual le era difícil llegar a disfrutar de las obras teatrales. Ver Ángel García Torres. «Los líricos se movilizan», Sección «Avances Radiales». *El Avance Criollo*, 9 de febrero de 1949, p. 6.

4 Se conserva *La virgen de la Caridad*, un rollo de *Entre amores* (1925) y parte de *El veneno de un beso* (1929).

5 De acuerdo con la relación de títulos elaborada y la clasificación establecida por María Eulalia Douglas en *La tienda negra*, para quien *Un duelo a orillas del Almendares* es nuestra primera película silente de ficción. No obstante, para otros autores la primera fue *El brujo desapareciendo*, un cortometraje de 1898, publicidad de una firma cervecera, realizada por el actor y luego empresario cinematográfico José E. Casasús. Enrique Díaz Quesada colaboró en el filme con solo quince años. Con posterioridad será Casasús quien llevará el cinematógrafo al interior del país.

6 V. María Eulalia Douglas. Op. Cit., p. 226.

7 Su argumento se desarrolla en el ambiente de un solar.

8 Interviene en él la actriz Chela Castro, la misma que en 1954 protagonizará el suceso teatral que significó el estreno de *La ramera respetuosa*.

9 Con esta película debuta en el cine la actriz Blanquita Amaro.

10 Jaime Salvador, un director mexicano relacionado con la primera etapa cinematográfica de Mario Moreno como Cantinflas, es quien dirige este filme junto a *La última melodía*, *Mi tía de América* y *Estampas habaneras*, todas realizadas en 1939.

11 Resulta electa como la mejor película filmada en Cuba en un concurso que organiza la revista *Cinema*, órgano oficial de la Unión de Empresarios. Alberto Garrido es seleccionado como mejor actor.

12 Son los casos de *Siete muertes a plazo fijo* y *La renegada*, por ejemplo.

13 «De aquellas películas lo que ha quedado en pie es la presencia de sus protagonistas, que fueron figuras popularísimas de la radio y el teatro, o cantantes cuya fama ha sido permanente». Walfrido Piñera y María Caridad Cumaná. *Mirada al cine cubano*. Edición OCIC, Bruselas, Bélgica, 1999.

14 Son los casos de *Sucedió en La Habana*, *Estampas habaneras*, *El romance del palmar*, *Rincón criollo*, *Qué suerte tiene el cubano*, *Hotel de muchachas*, *Soy el hombre* y *¡Olé...Cuba!*

15 Así se comportan en *El romance del palmar*, *Rincón criollo*, *Seis muertes a plazo fijo*, *La mesera del café del puerto*, *El farol en la ventana*.

16 Desde 1945 La Polar también tenía unas pinceladas cómicas, como se les llamaba, a cargo de estos mismos actores en el espacio de uno de los noticieros de la radio. El interés comercial hace que el mismo recurso sea utilizado en medios diferentes.

17 *Anuario Cinematográfico y Radial Cubano 1950-51*, La Habana, 1951. Para esa fecha el Royal News había pasado a manos de Manuel Alonso.

18 Arredondo narra cómo entre las motivaciones que lo deciden a participar en *Qué suerte tiene el cubano* (1951) a pesar del bajo salario que le ofrecían los productores estuvo la posibilidad de que la película le sirviera de promoción para la actividad teatral de su compañía. En efecto, tras la presentación del film la siguiente gira de su agrupación escénica fue excelente.

19 Al respecto dice Reynaldo González: «El grupo que se hizo con la conducción del cine en la revolución le dio una negativa rotunda a esas expresiones fílmicas, las demonizó y negó.» (...) Había prisa por valorar una mirada totalmente opuesta a ese cine intermitente, irresoluto, y poner en práctica realizaciones más elogiadas que conseguidas». «Coproducciones, mal que nos pese», en *La Gaceta de Cuba*, 5, sept.-oct., 2006, p.50.

20 En su libro autobiográfico, Rosita Fornés refiere la demora en la aprobación del guión cinematográfico de esta película, así como la relación del mismo con el teatro cubano del momento. Véase Evelio R. Mora. *Rosita Fornés*, editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, pp. 219-220.

21 Véase *La tienda negra*, Tabla 10, p. 292.

22 José Juan Arrom. Op. Cit., p. 89.

