Monografía

Título: El teatro como espacio público de comunicación y de formación de la identidad nacional (segunda mitad del siglo XIX hasta 1902).

Autoras: Lic. Dayanna Puñales García.
Lic. Anisleidy Martínez Fonseca

Introducción.

Apuntes históricos sobre el nacimiento y proliferación del teatro.

Los teatros, después de los templos, fueron los edificios escogidos que en mayor consideración tenían los griegos de la antigüedad, quienes además supieron transmitir este programa constructivo con similar jerarquía al pueblo romano. Ya en la época medieval, las representaciones teatrales pasaron al interior de las iglesias y posteriormente a plazas públicas con tableros y graderías, sirviendo el periodo renacentista como puente para el nacimiento de un teatro moderno que surge en la Italia de fines del siglo XVII, con platea alargada, palcos a su alrededor y bancos que sustituyeron las graderías tradicionales.

Los conquistadores europeos que llegaron a Cuba a fines del siglo XVI. Se encontraron con formas y representaciones que precursaban una estructura dramática, y que se pudiera considerar una de las primeras expresiones culturales. Estos espectáculos, fueron destruidos por el europeo, que los suplantó por su teatro, mostrando así la colonización artística que comenzaron a ejercer.

La población aborigen, no pudo subsistir a los maltratos de los colonizadores, y con su rápida desaparición se perdieron las expresiones culturales, bajo la implantación de esquemas foráneos. El areíto, máxima expresión de la cultura aborigen, quedó prohibido en 1512 por una de las Leyes de Burgos, y de esta manera se impusieron las celebraciones cristianas del Corpus Christi, teniendo lugar la primera en Santiago de Cuba por el año 1520, referencia esta la más temprana en tierras americanas. Comenzó así el desarrollo de la escena cubana, partiendo de sencillas danzas y llegando a la comedia. El teatro en Cuba repitió el proceso español, siendo muestra así del carácter colonial de la escena cubana inicial.

En La Habana del siglo XVII el teatro fue un elemento de gran significación que llegó a cobrar auge en la siguiente centuria.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, fue La Habana testigo de fastuosas temporadas teatrales, visitada por los más famosos cantantes y los más excelentes comediantes, no solo de habla española, sino también franceses

e italianos. (Robreño, Eduardo: *Como lo pienso lo digo*. Ediciones Unión, 1985, p 97) De modo que por este tiempo se convirtió La Habana en una importante plaza de teatro en la Isla.

DESARROLLO

Antecedentes cercanos a esta fecha.

A inicios del siglo XVIII, carecía La Habana de espacios consagrados especialmente a las representaciones teatrales, por lo que estas se representaban en barracas levantadas al efecto o en salas o barracones, sin preparación adecuada para cumplir su objetivo, ni comodidades para el público.

Los antecedentes históricos del teatro en Cuba, señalan funciones esporádicas en la llamada *Casa de Comedias* del Callejón de Justiz, y el 24 de junio de 1596, fecha en la que el gobernador de la Isla, Juan Maldonado, obligó a hacer silencio al público bajo la sentencia de darle cepo de campaña a aquel que no lo obedeciera.

Hasta 1773, y debido al gobernador Márquez de la Torre, no fue que tuvo La Habana un local dedicado especialmente a representaciones teatrales; con la inauguración del *Teatro Coliseo*, o *Principal* (como se llamó más tarde); que construido de mampostería y tabla, se ubicó en el lugar llamado el Molinillo, al final de la calle Oficios, en la Alameda de Paula, junto al mar, en una de las locaciones más céntricas de la ciudad intramuros. Es entonces cuando “el público habanero pudo ser asiduo visitante del teatro y pudieron presentarse piezas del género operático francés y algunas representaciones de compañías españolas que hacían el llamado teatro del Siglo de Oro” (Robreño, Eduardo: *Como lo pienso lo digo*. Ediciones Unión, 1985, p 98). Este teatro ubicado en la cabeza de la Alameda de Paula, además de quedar alejado de la población extramural, era una construcción que había sido reconstruida varias veces, y contaba con poca prestancia y limitada capacidad, por lo que cuando se ofrecían en él funciones por artistas o compañías de cierta calidad, las personas pudientes que tenían que contribuir con los gastos, impedían que las más modestas pudieran disfrutar de ellas. Esto se hacía particularmente evidente cuando se presentaban espectáculos de ópera, que gustaban muchísimo los habaneros.

El 8 de julio de 1828 se inaugura el *Teatro Diorama*, situado en la calle industria, entre San Rafael y San José, en el fondo del ex -jardín botánico. Dicho teatro fue construido con la autorización de Fernando VII, por el pintor francés Juan Batista Vernay, en aquel entonces director de la Academia de San Alejandro. En él actuaron algunas compañías dramáticas de lengua inglesa, y sirvió también para representaciones exitosas de Covarrubias al frente de su compañía. En este teatro tuvo lugar el martes de carnaval del año, el primer baile público de máscaras que se vio en La Habana.

Ya en los primeros años del “siglo de las luces”, las actividades teatrales fueron en aumento. En este hecho influyó notablemente la Primera Compañía de Cómicos del país, en cuyo elenco sobresalía quien más tarde se convertiría en el ídolo del público: Francisco Covarrubias.

Segunda mitad del siglo XIX.

Es en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el catalán residente en Cuba y propietario de una pescadería, Francisco Marty y Torrens, logra de Miguel Tacón un préstamo de doscientos mil pesos y con ellos construye un teatro extramuros que fue catalogado por su magnificencia y buen gusto el mejor del continente: el *Teatro Tacón*. El teatro llevó este nombre como homenaje que quiso hacer Marty al Gobernador General. Este en cambio solo pidió para su gobernación celebrar bailes públicos los cuatro domingos de la temporada carnavalesca. Y así fue como se iniciaron las noches del teatro *Tacón*, que más tarde se convertiría en el escenario por excelencia de la aristocracia criolla.

El lugar escogido para la construcción fue Prado esquina a San Rafael, que era considerado el más adecuado de toda la ciudad puesto que hacía frente a la Alameda de Isabel II y a las puertas de la muralla llamada de Monserrate, que era el punto de más movimiento en los arrabales. Era un edificio acomodado en su interior al punto de poder compararse con los mejores coliseos europeos, y además con una estructura, capacidad y elegancia muy similares a los del Teatro de Madrid o el Liceo de Barcelona. Su capacidad era de 2 000 espectadores, pero podía admitir una cuarta parte más cuando la ocasión lo requería.

Era esta una sala famosa por la acústica perfecta que tenía y por la monumental lámpara o araña de cristal que colgaba del techo. Tal admiración despertó esta lámpara del *Tacón* que en toda Cuba se hizo muy popular la siguiente estrofa:

Tres cosas tiene La Habana
Que causan admiración:
Son el Morro, la Cabaña
Y la araña de *Tacón*.

El 28 de febrero de 1838 el teatro abre sus puertas con cinco bailes de máscaras, tan concurridos, que se dice que dentro habían más de 8 mil personas, y en las afueras alrededor de 15 mil.

El inicio de las funciones tuvo lugar el 15 de abril de ese mismo año con el drama traducido por Mariano José de Larra, titulado “Don Juan de Austria”, y en cuyo elenco se encontraba Covarrubias.

El establecimiento de este teatro de vastas proporciones, fue tan fastuoso y estuvo situado en tan magnífico lugar que pronto dio sus frutos. Por su escenario desfilaron las más notables compañías líricas y dramáticas del

mundo, así como los más brillantes artistas extranjeros del drama, el canto y la música.

Los habaneros del siglo XIX pudieron gozar del privilegio que el *Tacón* les ofrecía. En el año 1867 Adela Ristori ofreció una temporada a la que dedicó Enrique Piñeiro once críticas teatrales, de entusiasta exaltación de la artista. Por el año 1887, Sara Bernhardt incluye a La Habana en su vuelta al mundo, debutando en la tragedia Racine. Se presentaron también Coquelin, Virginia Reiter, La Rejané, Vatalia Vitalini.

Por su parte la familia Robreño se adueñó del cartel de este teatro durante cuatro años y trajo de la Península Ibérica a Matilde Diez y su esposo, a Julián Romea, a figuras cumbres del teatro español, alternándolas con algunas ya sobresalientes actrices nativas entre las que se encontraba Adelita Robreño.

Por el año 1862 se presenta en este escenario Adelita Patti, la mejor soprano absoluta de “todos los tiempos”, como se le llamaba en los periódicos. Posteriormente la Gazaniga y el tenor Aramburu, fueron también figuras sobresalientes en el cartel del Tacón. Otros notables cantantes que pasaron por el escenario del *Tacón* fueron Paola Marié, Le Theo, Letelier, Caput y Copone.

Las noches del *Tacón* se hicieron particularmente famosas por el espectáculo que ofrecía el conjunto de hermosas mujeres cubanas que muy ataviadas aparecían en los palcos y lunetas, mostrando ante el asombro y la admiración del extranjero su belleza, gracia, distinción y elegancia.

Tras el éxito ya antes mencionado obtenido por Pancho Marty en su teatro, otros tres paisanos suyos quisieron emular con el afortunado distribuidor del vivero y la pescadería de La Habana. Ellos fueron el valenciano José Albisu, el catalán Joaquín Payret y el vasco Ricardo Irijoa.

El primero construyó el teatro que llevo su mismo nombre, *Teatro Albisu*, cerca de lo que hoy es la Plaza de Albear en la calle San Rafael entre Monserrate y Zulueta, y lo inauguró el 17 de diciembre de 1870, con la presentación de una compañía lírica dirigida por Don José Curbelo.

En sus inicios cultivó el género lírico de la zarzuela española, en el cual obtuvo un extraordinario éxito como contraparte de la ópera, el drama y la comedia dramática de *Tacón* y *Payret*. Pero ya en las últimas décadas del siglo se dedicó a cultivar el género chico con obras como “La verbena de la paloma”, la cual se estrenó en Cuba a los cinco meses de haber sido llevada a escena en el teatro Apolo de Madrid.

Albisu presentaba las mismas características que el célebre teatro madrileño y hasta sus funciones, que eran por tandas, tenían la famosa cuarta que comenzaba al filo de la medianoche. Ambos géneros, el zarzuelero y el llamado chico, se hacían con gran acierto y excelentes intérpretes en el *Teatro Albisu*.

Su público procedía fundamentalmente de la burguesía y de aquellos que se encargaban del comercio español. Además en él se celebraban quincenalmente las veladas del Círculo Habanero, al cual pertenecían fundamentalmente el elemento criollo de la sociedad.

El segundo de ellos, o sea, *Payret*, inaugura el teatro de su mismo nombre el 21 de enero de 1877. Situado en la antigua Alameda de Isabel II (hoy Paseo Martí) y la calle San José, su dueño presumía que su teatro rivalizaba con el *Tacón*, y como este lo dedicó a la ópera y otros espectáculos de alta categoría. Aunque un derrumbe ocurrido poco después de su inauguración lo mantuvo cerrado por largo tiempo y más tarde se remata el edificio.

Por predominar en su interior el color rojo intenso, los cronistas lo llamaban el coliseo rojo. Su sala contaba cinco pisos con una capacidad de total de 2 300 espectadores con: 2 pisos de palcos, 1 de butacas, la tertulia y la cazuela.

Su escenario fue testigo de destacadas figuras del arte escénico como Bernhardt, Enrique Borrás, Novelli, Tina de Lorenzo y Ruggiera. En lo lírico hicieron brillantes temporadas cantantes de fama como los tenores Anton, Matee y Aranamburu, y las sopranos Volpini y Emma Clave.

El *Teatro Irijoa*, o teatro de las cien puertas como también se le conoció, fue levantado en la esquina de Zulueta y Dragones derivó su nombre del ya antes mencionado don Ricardo Irijoa, siendo inaugurado el 8 de junio de 1884. Este aunque más pequeño que los dos anteriores, era muy atractivo por estar rodeado de jardines; contaba con una sala rodeada de tres pisos de palcos y butacas; y más tarde se convirtió en uno de los preferidos de las élites habaneras.

Este teatro se dedicó al género costumbrista o criollo, en el cual alcanzó grandes éxitos. Uno de sus visitantes más asiduos era el excelentísimo señor Porrúa, gobernador de la provincia de La Habana por esos años, y el prestigioso abogado José de Poo.

Los bailes eran aquí una cosa típica. Terminadas las funciones se acomodaba la sala y se daban bailes públicos a los que acudía gran cantidad de personas. Los palcos eran ocupados por personas de viso que iban a solazarse en la contemplación de las pintorescas escenas, y recrearse el oído, oyendo los danzones que continuamente estrenaban Valenzuela y otros, muchos de los cuales estaban dedicados a los triunfos de la manigua. En el año 1884 el *Irijoa* fue un verdadero centro de conspiración, donde se estaba al tanto día por día del curso de la campaña independentista; celebrándose con entusiastas brindis y alegres fiestas las noticias halagadoras; y comentándose entre callados y dolorosos suspiros y maldiciones los acontecimientos adversos, como la muerte de Martí, José y Antonio Maceo y otros. (Colección Facticia tomo 106, Palacio de los Capitanes Generales)

En 1900, como parte de las celebraciones ofrecidas por el natalicio del Apóstol, se colocó un busto con su imagen en uno de los salones y se

estrenó la obra "Amor con amor se paga". En 1901 se reúne en él la Convención Constituyente, cuando ya se había cambiado el nombre al teatro por el actual *Martí*.

Algunos de los teatros cubanos como el *Villanueva*, está íntimamente ligado a las luchas por la independencia de la Patria. Este teatro fue construido en 1846 por don Miguel Nin y Pons, protegido del conde de Villanueva, ocupando el terreno en el lado oeste del antiguo Palacio Presidencial (donde hoy existe una fábrica de tabacos). Era de construcción ligera pues por su cercanía a las murallas de la ciudad, las autoridades no permitieron construir un edificio sólido.

En este sencillo teatro, de sala rodeada por dos órdenes de palco y con una capacidad para más de 4 000 espectadores, actuaban ordinariamente compañías de verso, prestidigitadores y acróbatas, así como también los bufos cubanos; y estando el teatro *Tacón* en reparaciones, este albergó a algunas de las grandes compañías de ópera que solían actuar en aquel.

El 2 de enero de 1869, durante una velada se produjeron reiteradas manifestaciones de simpatía por el grupo de revolucionarios que encabezaba Carlos Manuel de Céspedes, lo que motivó que el gobernador impusiese una multa a Nin y amonestase a los artistas, a quienes se atribuía haber cantado canciones con letra subversiva. El mismo programa se repitió la noche siguiente, en función que los integristas estimaron destinada a recaudar fondos para la Revolución. La recitación de una poesía que terminaba con un "viva la tierra que produce la caña", fue estimada por los españoles como una provocación y se entabló una riña en la que intervinieron los voluntarios, sembrando en el público el pánico y la muerte. Después de estos sucesos, apenas se vuelve a hablar de este teatro, el que a falta de especial merito arquitectónico, evoca un dramático episodio en la historia por la independencia cubana.

Por otra parte también fue construido el *Teatro Alambra*, que estuvo ubicado a una cuadra del llamado Paseo de Isabel II (actual Paseo del Prado). En este lugar existía un amplio caserón de una sola planta, en la esquina de Consulado y Virtudes, en el que se asentaba un taller de herrería que operaba el dueño del inmueble, el catalán José Ross, quien al observar el espacioso lugar del edificio que no era utilizado por su pequeño comercio, equivocado estuvo en el espacio sobrante instaló un gimnasio que pensaba sería visitado por la juventud de entonces. Esto no ocurrió pues la juventud prefería las salas de armas y los campos de tiro cercanos a la capital, donde poder entrenarse para la futura lucha independentista que se avizoraba como única solución al problema cubano. Tras más tarde fracasar el intento de convertir el lugar en un salón de patinar, Narciso López junto a su propietario, crean un pequeño teatro de verano, muy de moda en Madrid en aquellos años.

Llevaron a cabo su proyecto, y con el nombre de Alambra abrió sus puertas el 13 de septiembre de 1890 con un programa que tenía en el cartel las obras líricas tituladas "La mascota y la marina". Este género zarzuelero y el chico

ya se hacían con acierto en el teatro Albisu por lo que el pueblo habanero dio las espaldas al recién inaugurado coliseo que intentaba competir con su vecino de a solo 4 cuadras.

Narciso López decide cambiar la fisonomía del espectáculo y después de un receso que duró varios meses, el 21 de febrero de 1891 comenzó una nueva temporada en que las representaciones de obras españolas fueron cambiadas por otras de sabor netamente criollo, donde apartándose de los moldes del teatro bufo, se intercalaban escenas picarescas de amor un tanto vodevilesas. Para ello se contrataron artistas que hablasen en "cubano" y autores conocedores de las cosas y costumbres del país. El cambio fue contraproducente, pues el elemento español, mantenedor principal del espectáculo se ausentó, pues vio en el cambio ciertos ataques a la Madre Patria, principalmente en la figura de gallegos, catalanes y asturianos.

El estallido de Baire, la indisciplina de algunos de los componentes del elenco y las razones ya apuntadas, apresuraron el fin de aquella primera temporada del género vernáculo.

En 1898 durante el gobierno interventor el teatro cambió su nombre por el de Café Americano, donde funcionaba una especie de music-hall. Pero Federico Villoch, libretista, Miguel de Arias, escenógrafo, y el actor José López Falco, unieron sus esfuerzos en una empresa y alquilaron el teatro, le restituyeron su antiguo nombre y comenzaron una temporada teatral el 10 de noviembre de 1900, que duró 35 años seguidos.

“El *Alhambra* se convirtió en el escenario para hombres solos más importante de la ciudad durante la última década del siglo XIX, y la primera mitad del XX”. (Colección Facticia tomo 106, Palacio de los Capitanes Generales)

Breve reseña de algunos teatros menores.

Muchos teatros de menor importancia fueron también construidos en La Habana durante la época colonial. Existían más de un pequeño teatro donde se ofrecían funciones por tandas a precios módicos, y donde se cultivaba el género chico español y el vernáculo.

Entre estos teatros estaba el *Cervantes*, fundado en el año 1878 en Consulado esquina a San José. El público español era el que más asistía al teatro, y entre ellos principalmente dueños y dependientes de tiendas, almacenes y bodegas; además de gran número de empleados y oficiales del Gobierno de la Colonia, de los cuales los de mayor rango gozaban, por lo general, de “entradas de favor”. El *Cervantes* fue un teatro que tuvo también sus noches de gran sala y de grandes triunfos.

Después del *Cervantes*, el teatro que le seguía en crédito e importancia era el llamado *Torrecilla*, el cual era un teatro diminuto que se encontraba ubicado en una casa en la calle Neptuno. En él trabajaron compañías de varios géneros y a cada rato se cambiaban los carteles debido a la variedad de su oferta. Tenía el teatro fama de ser albergue de gran número de

bohemitos de la clase de autores, cómicos y periodistas como Ramón Morales, Domingo Barbera, Gustavo Gavalda, etc.

Actuaron allí compañías de zarzuela y opereta francesa, la compañía de bufos cubana; además se estrenaron revistas y sainetes de Morales, Robreño, Don Joaquín, Leoz, Lozano, Noreña, Clarens y otros.

Otro de estos teatros fue el *Modernista*, que durante largo tiempo funcionó en el Parque de Trillo. Era este un pequeño teatro abierto con el único fin de estrenar las obras del catedrático Doctor José Simón Castellanos. El público que lo frecuentaba estaba compuesto en su gran mayoría por estudiantes "amigos de la jarana y el choteo".

El *Teatro Cuba* por su parte, fue abierto en 1899, recién acabada la guerra, y estuvo situado en Galiano y Neptuno. Su pequeño escenario fue inaugurado por Joaquín Robreño, y en él se reunieron las más destacadas figuras del género bufo como Susana Mellado, Rosa Bea, Raúl del Monte, los guaracheros de Ramitos, entre otros. Establecido en un antiguo local restaurado, el nuevo escenario fue más que el último nacido en la colonia, el primero abierto a los tiempos que se avecinaban. Las efigies de dramaturgos españoles, tradicionalmente colocadas en vestíbulos y telones habaneros, fueron sustituidas por medallones con los retratos de los generales mambises, y el 27 de noviembre de ese mismo año, a menos de un mes de fundado, cerró sus puertas en homenaje a los ocho estudiantes de medicina. En el teatro se ofrecían obras de profundo fervor patriótico, vibraba continuamente de aplausos, y estaba siempre abarrotado de concurrencia, entre ellos miembros del Ejército Libertador y simpatizantes del proceso de independencia, viéndose muy a menudo al Generalísimo Máximo Gómez, al Márquez de Santa Lucía, a Alejandro Rodríguez, Juan Gualberto Gómez, Collazo, entre otras connotadas personalidades de la guerra. Cada vez que una de estas figuras estaba en la sala, se les tributaba una ruidosa ovación. Era un teatro que siempre tenía las plazas llenas, y en el que se abusó tanto del Himno Nacional, que se dio la orden de limitarlo solo a casos excepcionales.

El teatro chino, el doméstico y los anfiteatros.

Un aparte merece el *teatro chino*, no solo por encontrarse fuera del eje teatral, por lo general en zonas de alta concentración de inmigrantes de esa nacionalidad; sino también porque, cerrado en varias ocasiones por las autoridades coloniales a causa de la inseguridad de los edificios, no construidos para ese fin, y en vecindad con otros establecimientos pertenecientes a asiáticos, se vio obligado a trasladarse a diferentes locaciones: Zanja, los altos del Mercado de Colón, etc., pese a la intervención del cónsul Liu Liang Juan.

Es importante destacar la convivencia con estas salas de numerosos *teatros domésticos*, diseminados a todo lo largo y ancho de la ciudad, como iniciativas surgidas del entusiasmo artístico y empresarial de la mayor parte de los sectores sociales habaneros. Estos coliseos improvisados, aunque no

contaron siempre con la mejor disposición arquitectónica y geográfica, promocionaron la afición de los ciudadanos, difundieron el espectáculo dramático, incluso entre aquellos de menor recurso, y permitieron una descentralización del espacio teatral dentro del entramado urbano.

Hacia 1898 la ciudad contaba con diez anfiteatros profesionales, de los cuales ocho se ubicaban jerárquicamente en el eje definido por el *Tacón* y el Parque Central, asumiendo un carácter propio, una manera de hacer y decir, a través de su arquitectura, decoración, público y repertorio.

¿Qué ofrecían los teatros cubanos de la época?

Durante el período tratado en este trabajo, existió en La Habana una publicación llamada “El Espectador”, la cual servía para anunciar las obras que se estrenarían próximamente en los teatros habaneros, aunque no especificaba el teatro en el que sería. Este periódico, fundado por José Doroteo Valdés Fuentes, traía en la portada la foto de alguno de los importantes artistas que participarían en la puesta en escena, y la mayoría de las veces aparecía una pequeña reseña de su vida artística, personal y por supuesto, de los principales lauros obtenidos. Para este periódico aparecían indistintamente la denominación de “nuevo periódico teatral”, y en otros la de “antiguo periódico teatral”.

Existían además otras publicaciones que hacían un trabajo similar al de “El Espectador”, que bien eran sueltos promocionales de la obra, o sea, como una suerte de programa que se difundía en la ciudad antes del estreno; la publicación “El entreacto”, o “La Revista de teatros.”

Algunas de las obras que se presentaron y de sus principales intérpretes fueron:

- Comedia en un acto y en verso “A lo tuyo”, por Valentín de Nagerilla. Representación en el *Teatro Tacón*. (suelto promocional, con fecha 17 de julio de 1880).
- Ópera “Romeo y Julieta”, del maestro Gounod, con la primera soprano Ana María Pettigiani. (“El Espectador”, 13 de enero de 1891).
- Ópera en tres actos “Frá Diávolo” del maestro Auber. (“El Espectador”, 5 de enero de 1892).
- Ópera con argumento de la “Aida” con la primera tiple dramática Madame Talexis.
- Ópera con argumento de “La Africana”, por el maestro concertador y director Arturo Boni. (“El Espectador”, 5 diciembre de 1899).
- Ópera “Lucía de Lammernoor”, con Adelina Padovani de Farren (“El Espectador”, 17 de enero de 1900 y 10 de enero de 1901).
- Ópera “La Traviatta” con la tiple ligera Adelina Padovani, el tenor Juan Badaracco; bajo la dirección de Arturo Boni. (“El Espectador”, 1 de abril de 1900).
- Drama en tres actos y en prosa “María del Carmen”, con Antonio Vico. (“El Espectador”, 6 de octubre de 1900).

- Drama de costumbres populares en tres actos “La casa de Dios”, con esperanza Pastor. (“El Espectador”, temporada de verano de 1900).
- Comedia del teatro antiguo en tres actos y en verso “El vergonzoso en palacio, con Fernando Díaz de Mendoza”; y la comedia en tres actos “Lo positivo”. (“El Espectador”, 13 de abril de 1901).
- Drama en tres actos “Malas herencias”, estreno en La Habana con María Guerrero. (“El Espectador”, 22 de diciembre de 1901).
- Drama en tres actos y en verso “La Dolores”, con María Guerrero. (“El Espectador”, 7 de enero de 1902).
- Ópera en tres actos “Otelo”, con Ramón Blanchart y Valentín Duc. (“El Espectador”, 25 de diciembre de 1902).
- Zarzuela en tres actos “El Juramento”, con María Esperanza Pastor; y la ópera “Caballería Rusticana” (“El Entreacto”).
- Drama fantástico religioso en siete actos “Don Juan Tenorio”, con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza; y la comedia en tres actos “Lo positivo”. (“Revista de teatros”, 3 de enero de 1902).

(En Programas)

- Concierto de Rafael Díaz Albertini (*Teatro Tacón*, 29 de octubre de 1880).
- Compañía de Ópera Bufo Francesa de Grau y Chizzola (*Teatro Tacón*, 25 de febrero de 1875).
- Función dramática extraordinaria a beneficio de los fondos del Liceo de La Habana (*Teatro Tacón*, viernes 25 de febrero de 1862).
- Compañía Cómico- Lirica “Bufos de Salas”, con el maestro y director concertador Rafael Palau.

Presentando: Zarzuela “Trabajar para el Inglés” (8:30p.m)

Intermedio: solos de violín por la niña Soledad Pavia.

Zarzuela “Los infantiles Urbanos” (9:30 p.m.)

Música en los jardines (7:30 p.m.)

Escena del Señor Faule, verdadero brujo, quien adivinará con precisión cuántos objetos toque el señor Martínez.

En ensayo las zarzuelas: “Fregoli”, “Las mulatas” y “El archipampano”
(*Teatro Irijoa*)

CONCLUSIONES.

Importancia del teatro como espacio de comunicación y de formación de la identidad nacional.

Sin lugar a dudas el desarrollo teatral en la segunda mitad del siglo XIX, tuvo una gran significación desde diversos puntos de vista. Al terminar la centuria, el teatro ocupaba un lugar indispensable en la vida de La Habana, con un importante rol que desempeñar en los tiempos que se avecinaban.

“El siglo XIX fue fundamental para el espacio público teatral dentro de la ciudad. Amparados por el gusto, cada vez más extendido en la población por este entretenimiento, el teatro se desarrolló en todas sus facetas, que

incluyeron la multiplicación de espacios cada vez mejor equipados, la ampliación de los repertorios en la búsqueda de satisfacer las exigencias más diversas, y el crecimiento de la calidad escénica de los espectáculos representados". (Combarro, Beatriz: Tesis de Licenciatura, Universidad de La Habana, 2001)

El teatro como espacio de comunicación validada por las más diversas vías y en todos los sentidos, estuvo marcado por la asistencia a sus salas de los más diferentes públicos, pertenecientes a los grupos y sectores de la sociedad cubana, y entre ellos el Estado, que podía asumir una actitud de mecenazgo, o por el contrario de represión. Esta comunicación permitía que el teatro, visto ya como espacio público e imbricado en la vida de la sociedad, participara en la construcción de identidades, en tanto esta construcción se hallaba intrínsecamente ligada a las prácticas discursivas de los sujetos sociales. Por otro lado, la construcción identitaria ocurre de forma ininterrumpida, al ser cada sujeto social heredero, portador y a la vez transformador de su identidad nacional.

Además la ubicación de cada uno de los espacios públicos debe estar estrechamente pensada en relación con el espacio físico que lo rodea, y en el caso de los teatros, estos estaban estrechamente imbricados en el entramado de la ciudad, en el cual se localizaban de acuerdo a su importancia, refinamiento, repertorio y espectadores, vinculándose con otros espacios públicos cercanos como calles, plazas, paseos, cafés, bares, hoteles, casas de citas y otros teatros.

Tomemos en cuenta que en el teatro se da un proceso de estratificación social al poseer el mismo diversas localidades para el público, de acuerdo con su amparo económico, el sistema social variaba de los palcos, que eran ocupados por los más ricos, al que le seguían en precio las lunetas, para finalmente llegar a la tertulia que era para los blancos pobres, y más arriba a la llamada cazuela que era para los negros libres. Cada una de las clases sociales de la sociedad cubana tenía bien definido el lugar que le correspondía de acuerdo a su linaje o a su pobreza.

La distribución de los asientos dentro de las salas, tendían a reproducir la jerarquización de la sociedad habanera, haciéndose más rígida y meticulosa a medida que acogían a un público más encumbrado. Con el tiempo esta división llegó a extremos significativos, de los cuales *Payret*, uno de los coliseos más notables, fue un vívido ejemplo. Las 2 500 plazas del teatro estaban distribuidas de la siguiente forma:

<u>Categoría</u>	<u>Número de asientos.</u>
Lunetas	600
Plateas	150
Palcos Generales	174
Palcos del segundo piso	72
Proscenio	48
Anfiteatro	212
Delantero tertulia general	94

Gradas tertulia general	293
Delantero tertulia señora	52
Gradas tertulia señoras	172
Delantero paraíso	94
Gradas paraíso	325
Delantero gente color	52
Gradas gente color	172
Totales	2 500

Esta distribución conllevaba una cuidadosa demarcación arquitectónica de las diferentes localidades, poniendo especial cuidado en el confort y visibilidad de los palcos, donde se agrupaba lo más selecto de la concurrencia.

En muchos de estos teatros encumbrados, solo se permitía entrar a los negros y mulatos, “gente de color” según la terminología de la época, en la cazuela o paraíso, o solo en una porción de los mismos, sin importar su rango o posición económica.

También se acostumbraba a crear espacios en palcos y cazuela para las mujeres solas, es decir, sin compañía masculina, poniéndose especial cuidado en que estuvieran bien separados del resto de las localidades, llegando a construir accesos separados por razones “obvias” de moral.

“En claro contraste, la jerarquización espacial de teatros más humildes, como el *Irijoa*, el *Cervantes* o el *Alambra*, era mucho menos complicada, consistiendo por lo general en unos pocos palcos y grillés, un amplio lunetario y paraíso o cazuela. Esta distribución tendía a eliminar, al menos parcialmente, las barreras sociales, posibilitando un intercambio más fluido entre los asistentes”. (Leal, Rine: *La selva oscura*. Editorial Arte y Literatura, 1982, p. 102 y 103).

Más, no obstante a estos intentos de jerarquización y división, cada uno de estos actores sociales, confluyen en el mismo escenario, en el mismo espacio comunicativo, y además son testigos del mismo enfoque dado por los personajes representados, que aunque visto desde el sistema de descodificación de cada individuo, de cada clase, asisten en el mismo momento a recibir un mensaje previamente concebido. Así nos encontramos en el caso de algunos teatros, con el necesario proceso de identificación patriótica, independientemente de la procedencia social. Aunque en otras ocasiones, los altos precios de las temporadas en teatros como el *Tacón* y el *Payret*, unido a la sofisticación de la dramaturgia del género y a la frecuente necesidad de conocer otros idiomas para comprender el argumento de las obras, tendían a hacerlas exclusivas de las élites. Cabe destacar que en 1898, el gobernador autonomista Rafael Fernández de Castro estrenó la ópera *Yumurí*, primera pieza del género compuesta en el país.

Se debe destacar en estos hechos, el indiscutible rol preponderante del teatro en el desarrollo cultural de la Isla al permitirse el establecimiento y auge de un género costumbrista nacional, así como el acceso del público a

destacados exponentes de la cultura universal de la época. En este sentido también podemos señalar como en las tablas del *Tacón*, el *Payret*, el *Albisu* y ocasionalmente en el *Irijoa* u otro teatro de menor categoría, se representaban casi todas las obras del Siglo de Oro, Shakespeare, Molière, Corneille, Racine, la producción europea decimonónica y obras de autores del patio de la talla de la Avellaneda y Heredia. Por otro lado los actores, cantantes y dramaturgos más populares y famosos del momento en el país, como los Robreño, Federico Villoch, Ignacio Sarachaga, entre otros; aunque generalmente actuaban en los populares *Irijoa*, *Cervantes*, o *Alambra*, también se presentaron en el *Tacón* y el *Payret*, lo que da una idea de su imbricación en la idiosincrasia de la ciudad.

Por otro lado vemos como a las posibilidades de reunión y expresión brindadas por las representaciones teatrales, se sumaba el hecho de que los teatros de la época admitían otros eventos como: bailes, banquetes, tómbolas, carnavales y mítines políticos, espacios estos de importancia en la interacción social.

Mención importante merece el hecho de que la actividad y auge del teatro, trae como consecuencia el desarrollo y perfeccionamiento en el orden constructivo y arquitectónico, al erigirse, precisamente en este período, importantes edificios como los teatros *Tacón*, *Payret*, etc., para la puesta en práctica de este fin de renombrado prestigio estilístico, algunos de los cuales han perdurado hasta nuestros días.

La supuesta homogeneidad del público que visitaba el teatro, se disolvía en la diversidad proporcionada por la procedencia social, racial y sexual, el nivel de instrucción y la filiación política de los asistentes, que generaron diferentes formas de pensar y actuar dentro del espacio. Este comportamiento estaba estrechamente relacionado con la especialización de las salas en ciertos repertorios que atraían, fundamentalmente a un público específico (ópera en el *Tacón*, teatro de la élite; bufos en el *Irijoa*; variedades picantes en los salones para hombres solos en el *Alhambra* y el *Cervantes*). Esta especialización se completaba con una adecuación física a las prácticas de los visitantes, particularmente en los teatros más selectos, donde se atendía tanto al refinamiento de la decoración, como el esparcimiento de los espectadores, a los que se les brindaba otros servicios (cafés, salones de baile, jardines), y sobre todo a la reproducción de las jerarquías sociales mediante una meticulosa distribución de los espectadores en las localidades, de lo cual hablamos anteriormente.

No solo las diferencias del público atomizaron el espacio teatral, las motivaciones individuales y colectivas para acudir a estos espacios ofrecen una amplia gama de posibilidades, partiendo desde la necesidad de esparcimiento y goce de un placer estético, hasta otras vinculadas a la cultura, la política, etc. Muy asociado a estas motivaciones estaba también el deseo de enajenación producido por los contratiempos de la cotidianidad, la búsqueda de información sobre actualidad, así como la evaluación que sobre aquella tenían los otros sujetos sociales. De manera complementaria, existía la necesidad de expresar y cotejar el punto de vista propio, ya fuera a través

del diálogo o mediante prácticas simbólicas como el uso de determinado vestuario, el comportamiento público o la acogida otorgada a los planteamientos de la obra.

El discurso que necesitaba reafirmar la imagen de buen gusto y el cosmopolitanismo de la sociedad, solía recurrir a un gran número de prácticas simbólicas para hacerlo, como el uso de determinados elementos en el vestuario (cintas con los colores de la bandera, tocado con las flores preferidas de las artistas de moda, vestidos especialmente confeccionados para la ocasión, etc.), la ubicación de los asientos ocupados, así como el comportamiento observado durante la función.

Como vínculo entre los sujetos a uno y otro del telón, estaban la ovación y la chifla, cuyas manifestaciones constituían la fuente de retroalimentación de los actores y directores en su condición de emisores, que podía cambiar incluso el curso de la representación.

En este contexto, la prensa constituyó una ampliación de las fronteras físicas y temporales del espacio teatral, al que sirvió con variados soportes que incluían crónicas, críticas y carteleras; los cuales viabilizaban de igual forma la expresión de directores, actores, dramaturgos, y la del público. La crónica teatral posibilitaba la trascendencia del suceso escénico, condenado a desaparecer por su carácter inmediato.

Fue el teatro un marco donde se aprecia también el surgimiento de una identidad nacional, dada por el proceso de profundización de ideas de independentismo y rompimiento con la metrópoli. Cada uno de los teatros habaneros desarrollo características propias en este sentido, por ejemplo, el teatro *Cuba* glorificó a los generales del Ejército Libertador, sus representaciones eran claramente patrióticas, y la concurrencia que a él asistía, estaba conformada en su mayoría por mambises y simpatizantes de la causa independentista. El *Cuba* se convirtió en el primer espacio teatral consagrado a la expresión de un discurso favorable a la instauración de la República y a la exaltación de una cultura cubana frente a la existencia de otras culturas extranjeras diferentes. El *Irijoa*, si bien es cierto que por su parte, durante la guerra, se dedicó a satirizar al gobierno español y a enaltecer el sentimiento patriótico mediante ingeniosos subterfugios que le permitían burlar la vigilancia de los censores; la posibilidad de manifestar abiertamente el sentimiento independentista dentro del *Cuba*, convirtió su sola existencia, en una alusión directa a la libertad recién conquistada por los cubanos. Además muchos de los títulos de las obras estrenadas en este escenario, son indicios elocuentes de la necesidad de expresión independentista, reprimida hasta entonces.

Al convertirse el *Irijoa* en *Martí*, en 1900, este se convirtió para las élites lo que el *Cuba* para los sectores populares, una respuesta a la necesidad de crear espacios asociados únicamente a la libre expresión del punto de vista independentista. Así a la hora de pensar en la celebración de un acontecimiento de índole patriótica, se recurría a este teatro. Al convertirse el *Martí* en la sede de la Convención Constituyente en 1900, solo habría que

agregar que la imagen del *Martí* como espacio para la libre expresión de las ideas y preocupaciones independentistas, se afianzaba con este evento, al tiempo que se convertía en el sitio adecuado para pensar, confrontar y construir los proyectos republicanos.

Tanto el *Cuba* como el *Martí*, fueron dentro de la ciudad, los espacios consagrados por los sujetos sociales a la expresión y formación de la identidad cubana, lo cual no implica que el resto de los coliseos no lo fueran. El primer argumento de esta afirmación lo constituye el público asistente a estas salas, compuesto en el *Martí* por los miembros de la élite habanera, sectores intelectuales y la alta sociedad mambisa; mientras en el *Cuba* se reunían los oficiales de pequeña y mediana graduación, miembros en general del Ejército Libertador y posteriormente sus veteranos, además de los partidarios de la independencia, salidos de los sectores subalternos de la población citadina.

Una de las reformas más relevantes sin dudas, fue la creación del *Cuba* y la transformación del *Irjoa* en *Martí*, lo cual obedeció a la necesidad de crear espacios asociados, únicamente con la libre expresión del sentimiento independentista.

De esta forma, los individuos vinculados a las empresas teatrales, como directores, escenógrafos, dramaturgos, músicos y actores, divulgaron sus simpatías, inquietudes y opiniones respecto al futuro del país. Se comunicaron con sus contemporáneos, influyendo sobre sus criterios y participando de la vida social y política del país; aunque esto no significó una ruptura definitiva con el lenguaje escénico desarrollo durante toda la centuria. A vez, el público que asistía a las en escena y otras actividades, encontraba posibilidades de expresión e intercambio dentro de las mismas. Entre ellas estaban no solo la ovación y el abucheo, sino también la asistencia o el abandono de las funciones, los comentarios entre los asistentes, que muchas veces culminaban en altercados, la generosidad durante las funciones en beneficio de determinado actor o compañía y el uso de atributos identitarios en el vestuario. La relación entre el teatro y el público es sin dudas de las más importantes, pues entraña el objetivo, la razón de ser del teatro.

Resumiendo este tema podemos decir que no se puede hacer una valoración justa de la historia de nuestro país, sin tomar en cuenta el impulso y aporte dado por el teatro, como manifestación cultural, como institución y como espacio de comunicación (que no por mencionarse de último revierte menos importancia), a la cultura nacional, al ideal patriótico, y a la vida política y social del país.

El teatro como espacio público donde se construyen las identidades es importante si se asume que la identidad es un fenómeno cultural. De ahí que su afianzamiento en la cotidianidad cubana, la relajación parcial de las reglas de la etiqueta, la convivencia en su seno de múltiples discursos, así como la diversidad implícita en cada uno de ellos, lo convierte en un objeto de estudio que ofrece una rica gama de matices e informaciones en este sentido.

Bibliografía.

- Robreño, Eduardo: *Como lo pienso lo digo*. Ediciones Unión, La Habana 1985.
- Leal, Rine: *La selva oscura*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982.
- Weiss, Joaquín E.: *La arquitectura colonial cubana (siglo XIX)*. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1996.
- Combarro, Beatriz: Tesis de Licenciatura, Universidad de La Habana, Ciudad de La Habana, 2001.
- Colección Facticia de Emilio Roig de Leuchsenring, ubicada en el Palacio de los Capitanes Generales; tomos 105 y 106. Ciudad de La Habana.
- Publicaciones *El Espectador*, *El entreacto* y *La Revista de teatros* (las publicadas en el período trabajado). Ubicadas en el Archivo del Palacio de los Capitanes Generales. Ciudad de La Habana
- *Lista de libros y revistas sobre teatro*, La Habana, 1965, ubicada en Biblioteca Nacional José Martí.
- Trelles y Govín, Carlos Manuel: *Bibliografía cubana del siglo XIX*. T8, Impr. De Quirós y Estrada, Matanzas, 1911- 1915, 8t.