

Making off de la República

► *Apenas entrevistado en la memoria nacional sobre la primera República nuestra, el espectáculo erótico y pornográfico formó parte de un acontecer que involucró segmentos sociales diversos y figuras notables de los sectores de poder. Negocio de considerables utilidades, espacio de construcción cultural, es introducido por las pesquisas del investigador Abel Sierra. Devela escándalos judiciales y de prensa asociados.*

Al tiempo que los Estados Unidos ensayaban un nuevo modelo de dominación colonial en la Cuba de inicios del siglo xx, un nuevo espíritu se instauraba en la Isla. Los procesos de modernización vendrían acompañados, además, del *entertainment* porno-cinematográfico que los cubanos consumirían con avidez y desenfreno. Durante esa etapa, lo social y lo nacional no sólo se articulaban en torno a huelgas obreras y revoluciones que se irían «a bolina» como los papalotes, sino, también, en torno a lo lúdico y lo sexual. De lo contrario, no tendría sentido ver a chulos, prostitutas, coupletistas y cabareteras inmortalizados por la literatura y el imaginario colectivo de una Isla que además de producir azúcar, estaba implicada en una economía de sexo-servicios para el mercado interno y foráneo.

En ese sentido, los teatros eran sitios no sólo de producción y circulación de la cultura popular, sino también el escenario lúdico/erótico para hombres solos. De este modo, se fomentaba –hipócritamente– un tipo de sociabilidad propiamente masculina, excluyente no solo por razones de género, sino también por clase y raza. El tema del sexo en los teatros abría posibilidades infinitas de discusión social y política y, al mismo tiempo, funcionaba como gancho de taquilla y generaba un mercado para el consumo de determinadas representaciones sobre la sexualidad. Resultan contrastantes los discursos que en esa época prestan especial atención a la moralidad y la familia y

tienden a reforzar las fronteras de lo público y lo privado, con lo que sucede en la praxis regular en la que estaban implicadas no sólo las capas populares, sino también las élites de poder.

Mucho se habla o se especula sobre estos ambientes y escenarios. Varios textos de corte periodístico y literario los recrean de algún modo; pero las investigaciones históricas sobre esa etapa han escogido otros caminos y se han ocupado de otras jerarquizaciones y universalizaciones de carácter socio-político. Los textos de María del Carmen Barcia, Pablo Riaño, Marial Iglesias, entre otros, han demostrado que la vida cotidiana y la esfera pública tienen un peso e importancia nada despreciable en la conformación de lo nacional y en la cristalización de nuestra identidad cultural.

Más allá de lo anecdótico y especulativo, a partir de fuentes históricas concretas relacionadas con el mundo del teatro y el cine de la primera década del siglo xx en La Habana, me interesa ofrecer algunos elementos contribuyentes al enriquecimiento de nuestra visión sobre los inicios republicanos cuyo corpus historiográfico resulta un tanto exiguo. No se trata aquí de demonizar lo pre-revolucionario, sino de encontrar nuevas herramientas para el estudio y comprensión del pasado, de visualizar otros aspectos y zonas posibles de investigación y análisis. Establecer nuevas rutas nos aportará no sólo una visión más amplia y compleja de la Historia, sino un diálogo más orgánico entre ésta y nuestra cultura.

MAKING OFF. ENTRE TELONES Y LUNETAS
En 1909, un año antes de que muriera el proxeneta cubano más famoso de todos los tiempos, Alberto Yarini, se abre un expediente criminal en la Audiencia de La Habana, por el delito de prevaricación contra el alcalde de Marianao, Baldomero Acosta, y contra Manuel Pacheco y Céspedes, jefe de policía de esa localidad. El juicio fue cubierto por algunos medios, entre ellos el periódico *El Mundo*. En esa publicación, un peculiar articulista, Enrique Loynaz del Castillo, escribe un artículo bajo el rótulo «La corrupción oficial en Marianao». El caso tiene que ver con algunos hechos de alto contenido sexual –más bien pornográfico, como señalan varios testigos– que sucedían en el Teatro Nogueira, del cual el alcalde de la localidad era arrendatario.

En el juicio llamaron a declarar como testigo a Tomás Soloso, asiduo espectador de las funciones nocturnas. En la ocasión referida –comentan los que allí estuvieron– se proyectaron algunas películas cinematográficas, vinculadas al *entertainment* sexual. Así lo describe este señor:

El público hizo su entrada en el teatro atropelladamente, posesionándose de las sillas lunetas, que arrastraban lo más cerca del escenario, resultando un hacinamiento. Después de una espera prolongada durante la cual iba engrosándose el número de los concurrentes, que calculo en más de doscientos, empezó el Cine a funcionar. Las películas eran más que pornográficas, del género indecente, que reproducían escenas de realización de actos carnales y *contra natura*, siendo las protagonistas figuras que representaban jóvenes solteras unas con otras, religiosas fornicando con frailes, maridos con las criadas, sus mujeres con los criados y una hija de familia que ante esos ejemplos y excitada por la masturbación sale al balcón y hace entrar a un soldado que la posee, al angosta, en una de las sillas de estrado. Recuerdo que el nombre de algunas de las películas era *Una familia modelo* y *Mercado de esclavas*.¹

Después de la función filmica, que fue ovacionada por la multitud enardecida –aduce el señor Soloso– algunos artistas de la compañía del teatro, formada por cuatro hombres y tres mujeres, intentaron representar una obra de Francisco

Albizuri, igualmente de matices pornográficos; pero no pudo llevarse a cabo por:

la interrumpía del público con solicitudes y gritos de «No queremos machos, hembras», protestas que hacía dicho público enardecido al ver presentarse en la escena una artista ostentando un enorme falo en erección. Bailaron luego tres mujeres encueros y un hombre, la rumba, cantando luego varios *couplets*, como la sultana, la pulga, parodiadas con letra más viva que la conocida. Se dio el caso de que, para terminar un incidente entre algunos jóvenes y el que hacía el papel de gallego, saliera este, completamente desnudo y solo con un pingajo de gasa que, a manera de sudario, parecía cubrir sus partes genitales, los que a los sacudimientos obscenos de su cuerpo, al bailar, rebotaban al aire los testículos. El espectáculo duró hasta las 11 de la noche.²

En estos fragmentos subyacen algunos elementos interesantes que van más allá de lo descarnado y la alusión sexual vulgar y explícita. Uno de ellos tiene que ver efectivamente, con la temprana existencia del cine porno en la esfera pública cubana y la convivencia y diálogo con el teatro del mismo carácter en esa época. Asimismo, nos ilustra cómo los políticos y autoridades estaban implicados en este fenómeno que debía aportar, seguramente, grandes dividendos.

Al parecer, los espectáculos de este cine/teatro estaban encaminados a la crítica de la institucionalidad religiosa y familiar, a través del desmontaje de roles de género, mediante la utilización de códigos sexuales y artísticos con alto grado de morbo y carga política. La molestia e indignación del público –que aduce el declarante– ante el travestismo y el carácter homoerótico de una de las propuestas teatrales, caracterizados por éste como indecente, nos ilustra de algún modo la reacción moral masculina ante la interpelación jurídica, es decir, pública. Esta función no es un hecho aislado en la propuesta cultural de este teatro y, por lo que sale a relucir en el expediente judicial, el Teatro Nogueira formaba parte de la rutina y recreación de muchos sujetos de los sectores medios y altos que asistían al mismo con cierta asiduidad. Es posible que la lejanía del lugar respecto del centro urbano les ofreciera a

1. Fondo *Audiencia de La Habana*, Leg. 482, exp. 7, Archivo Nacional de Cuba.

2. *Ibidem*.



estos sujetos menos visibilidad pública, y a los dueños del teatro y las compañías artísticas les permitiera subir el tono respecto de otros espacios como el Alhambra. Asimismo, la ridiculización del gallego no es excepcional, sino parte de una estrategia de negación de lo hispánico sobre la que se montó el teatro vernáculo y la nueva sociedad que se estaba creando.

Luciano Martínez comenta que al llegar al teatro esa noche, todas las capacidades estaban vendidas pero que pudo comprar la suya gracias a los revendedores por el precio de \$1.20 plata española. Este señor dice que el público que se reunía en el lugar estaba compuesto «en su mayoría por personas de aspecto decente, entre los que figuraban los españoles en un gran número, algunos americanos y varias personas conocidas en nuestra sociedad, algunos policías locales muy pocos en número se veían en el salón».³ Aduce que las películas que se exhibieron esa noche:

no pueden calificarse de sicalípticas, sino como groseras y desvergonzadas: la mayor parte de ellas representaron el coito, efectuado en diversas posiciones y en algunos casos de modo muy anormal, esto es por *retaguardia*, empleando en este caso el nombre que recibió una de las películas. Hombres y mujeres se desnudaban completamente antes de efectuar el coito, el cual trataba de representarse del modo más exacto revelándose en los rostros de los que efectuaban todas las impresiones del orgasmo venéreo.⁴

Este testimonio coincide con otros expresados durante el juicio, que revelan la identidad de una artista que actuaba luego de finalizado el tiempo del celuloide. Se hacía llamar La Bella Camelia. Llevaba un ligero camisón que dejaba casi al descubierto su cuerpo, después de cantar «La sultana» y otros *couplets*. Según Luciano Martínez, el actor que actuaba junto a ella la despojó del

3. *Ibíd.*

4. *Ibíd.*

chal en que se envolvía, y quedó completamente desnuda, lo que provocó fuertes gritos del público, que pedía lujuriosamente a la artista que se pusiera de frente a los espectadores; pero ella se cubrió con una toalla de baño para bailar una rumba con su compañero.

El lujurioso espectáculo terminó cuando el tren que aguardaba a los espectadores frente al teatro, anunció su salida hacia la urbe y sólo la perspectiva de quedar abandonados hizo calmar a los enardecidos vociferantes que llegaron a la capital alrededor de las doce de la noche. Según el dueño del teatro, al otro día de la función había ochenta sillas rotas y el telón que le había costado doscientos pesos, fue severamente dañado.

Felipe Nogueira Brea era el propietario del teatro y se lo había arrendado al alcalde Baldomero Acosta para ofrecer funciones de cinematógrafo, teatro y también para bailes de personas blancas exclusivamente. El alcalde debía pagar el 25% de las utilidades de cada función, y tenía que entregar todos los meses la cantidad de \$212 pesos en oro del cuño español como mínimo.

En la investigación se acude a la Policía Secreta para hallar a los artistas. El detective a cargo del caso, Jesús Hernández, identificó a las coristas Consuelo Portela como La Bella Chelito que trabajaba en el restaurante La Estrella, y quien fuera una de las cupletistas más famosas de principios de siglo. Esta mujer, de familia hispánica, había nacido en 1885 en la región de Placetas, en la provincia cubana de Santa Clara.

Según las investigadoras españolas Eli y María de los Ángeles Alfonso, autoras de un libro titulado *La música entre Cuba y España*, Consuelo Portela Audet debutó en 1900 en el Salón Madrid, en España, y luego de sus presentaciones en Barcelona fue bautizada como La Bella Chelito. An-

tes de llegar a La Habana, en 1909, había pasado por México, donde se le conoció como La Ideal. En Cuba tuvo una gran acogida entre las masa de varones que acudían solos a los teatros. Ese mismo año se estrenaron más de diez sainetes líricos con títulos alusivos a la artista como *Chelito en la playa*, *El mamey de Chelito*, *El proceso de Chelito*, *Chelito en Bainoa*, *Chelito íntima*, *Chelitoterapia*, *Adiós a Chelito*, *Chelito y su criado*, *Chelito en Remanganagua* y *Chelito triunfadora*.⁵ Según el periodista Ciro Bianchi, al final de la temporada de teatro, la Chelito se rifaba a sí misma y se iba a la cama con el ganador, lo cual era muy atractivo para su numeroso público masculino.

El detective ubicó también a La Bella Camelia, residente en Manrique 31B. Trabajaba en el teatro Alahambra. Por otra parte, «la postalita» Amelia Morales Taylor, de dieciocho años, trabajaba en el Molino Rojo, en Galeano y Neptuno. Al parecer, las formas de recreación masculina vinculadas con el sexo eran bastante extendidas y los lugares donde trabajaban estas coristas, muy populares. Curiosamente, la insinuación o las prácticas homoeróticas –fundamentalmente femeninas– se presentaban en estos espacios como productos morbosos apreciados por los espectadores habituales.

Además de indagar sobre la identidad de las coristas, el detective intentó seguir el rastro de las cintas cinematográficas exhibidas en el Teatro Nogueira. En su informe alude a la existencia de algunos pequeños y medianos negocios que rentaban películas y brinda una relación de filmes encontrados en los dos establecimientos de La Habana dedicados a tal actividad: Artigas y Salas, sito en San Rafael 14, y la Compañía Unión Cinematográfica. Los títulos sugieren que las películas pueden ser de factura nacional o de origen hispánico.

En el registro del primer establecimiento se revisaron filmes como *Vicisitudes de la vida*, *El viejo actor*, *Circunstancial evidencia*, *Casamiento secreto*, *Un marido vengativo*, *Más temperatura*, *Automóvil sin chofer*, *Un héroe de cuatro patas*, *Un hombre infame*, *La corneta de Guillermito*, *Músico a pesar suyo*, *Ladrón de bicicletas* y *Don Toribio, gran policía*. En el segundo encontraron: *Tres muchachos revoltosos*, *Aduanero sobornado*, *Venganza de perros*, *De París a Montecarlo en automóvil*, *Niños terribles en el colegio*, *Circo ecuestre*, *Barba rebelde*, *Evasión de presos*, *Noche de carnaval*, *El miserable*, *Efectos de un dolor de cabeza*, *Paz de familia*, *El*

5. Victoria Eli y María de los Ángeles Alfonso: *La música entre Cuba y España*, Fundación Autor, Madrid, 1999, p. 84.

primer cigarro de un colegial, Viaje de novios, Efectos del alcohol en París y El mejor amigo.

Los filmes pornográficos jamás fueron encontrados. Es probable que los mantuvieran a buen recaudo previendo auditorías o registros policiales —estrategia que también se realiza en la actualidad, en los bancos clandestinos de alquiler de películas, algunas de las cuales se reservan para clientes exclusivos y confiables y no aparecen en los catálogos.

Después del revuelo, los implicados en el escándalo, tanto el alcalde como el jefe de la policía, son eximidos de toda culpa y liberados tras el decreto presidencial de amnistía en junio de 1910. No sería el primero ni el último de los escándalos de una época convulsa y compleja, cuando la cultura popular cubana se debatía entre telones y lunetas, la injerencia yanqui y la corrupción política, el tiempo muerto y el sentimiento nacional. ♦

RESEÑA

EL FILO DE LA FÁBULA, RECUENTO DICHOSO

Alguna vez, a propósito del poema «Campo de *sport*», de Luis Lorente, he apuntado que sus versos se distinguen por lo raigal «doliente, cautivador y hermoso» que allí anida, para recordarnos que «el rocío de la memoria», como «gotas de sangre y de lágrimas que arden en las visiones del tiempo ido», favorece el calado en los entresijos de la palabra poética. Ahora, al leer *Fábula lluvia*, donde el poeta establece un muestrario de su obra —en la nota de presentación previene que esta vez se complace y se aleja de los padecimientos de la disconformidad—, reafirma su condición de viajero sin sosiego, a través de los parajes donde la remembranza fija los términos de su heredad. Pero, atención, en su caso la remembranza no es catálogo de imágenes para ilustrar lo perdido, sino más bien punto de partida para que, en la fibra más íntima de la escritura, sea la evocación lo único que otorgue permanencia a la travesía del poeta por los dominios de sus querencias más auspiciosas.

Fábula lluvia es el título que ha destinado Luis Lorente para juntar poemas provenientes de cuatro libros, publicados en veintidós años y que bien pueden ser su *cuarteto personal* —y aquí más que las cuatro voces distintas, según lo puntual de la definición, mejor se trata de la suma de cuatro tiempos perfectamente delimitados—: *Café nocturno*, *Aquí fue siempre ayer*, *Esta tarde llegando la noche* y *Más horribles que yo*. Cuarteto que permite seguir los pasos al rumbo de una totalidad expresiva ajena a cualquier conveniencia circunstancial, dilatándose con creces e indemne a las veleidades de *modas y modos*; apogeo crecido en la observancia de la precisión más depurada a la hora del verso y en la intimidad que rige su deslinde acentual, desde lo

por Eugenio Marrón

presumible de una madurez que se apoya en el entendimiento de los resortes que guardan la savia de experiencia —y no se me olvida que, según Blake en sus cantos, la experiencia bien llegaba tras la inocencia perdida.

A ello se agrega que en la poesía de Luis Lorente, aquella savia sólo tiene fundamento si la circunstancia que propicia su vuelta es incorporada, desechando cualquier cosa ajena a la aptitud de recordación como santo y seña, con lo cual se confirma lo efectivo en el entrelazamiento de la memoria del instante —disposición del poeta— con el instante de la memoria —fundamento del verso—, para guiar los tiempos sumados en este volumen. Ejemplo donde se manifiesta con vigoroso aliento, sostenido de principio a fin, es el caso del texto que muy bien da nombre al libro, *Fábula lluvia* —y aquí vale recordar lo escrito por Lezama sobre Saint-John Perse: «La lluvia es como la prueba acompañante de los reinos [...] comienza como una caricia que se trocarse en precisos espejos reproductores, hasta el final de una galería, donde la gota cuenta el tiempo, en la agazapada eternidad de las grutas»—, o la suerte de memorial contenido en «El recuerdo de Aquiles (últimos años)», en el que un retrato en grupo, donde el *uno* se descubre en el *otro*, para intercambiar rememoraciones al calor de historias familiares, más o menos ocultas en la madeja de los años, resulta hilo conductor que permite un prontuario de acontecimientos que transitan por diversas estaciones.

«Doliente, cautivador y hermoso», cualidades ya advertidas a propósito de un poema, son también el signo en la suma que propone *Fábula lluvia*: «doliente» en tanto la recordación es allí, lejos de complacencia o demanda fugaz, el único reservorio posible para guardar aquello que Carlo Emilio Gadda llamó en una novela «el aprendizaje del dolor»; «cautivador» en la capacidad extremadamente memoriosa para recuperar, desde los sentidos y sus aristas más insospechadas, los resortes de un mundo ya ido y sus protagonistas; «hermoso» en la plenitud de una voz con elegancia de acendrado linaje que logra su señorío. En el punto más elevado de tal ascendencia, se distinguen «Olas», «Casa de acuario», «Amor días después» y «Soneto de la amante», entre otras posibilidades para confirmar las tres maneras distintivas del oficio poético de Luis Lorente. En esa medida, el cuchillo que aparece en la portada del libro —un boceto de Arturo Montoto— bien resulta el filo de la fábula en el recuento dichoso de un poeta que cumple su designio con extremo rigor. ♦