

Duany Hernández
Torres

Un guiño a la oralidad desde la risa. Vulgarismos y refranes en la obra de Enrique Núñez Rodríguez

1. Los nexos existentes entre oralidad y escritura

El análisis del lenguaje, ya sea oral o escrito, ha sido motivo de debate y centro de los estudios lingüísticos. O bien se ha discutido si el lenguaje tiene raíces orales o escritas, o se ha tratado de establecer predominios de unas sobre otras. Pero la realidad demuestra que donde haya dos seres humanos, habrá comunicación. En la obra ¡A Guasa a garsín! de Enrique Núñez Rodríguez aparecen gran cantidad de ejemplos que demuestran la imbricación de la oralidad en la escritura. El objetivo de este artículo es demostrar esta relación en el libro, sobre la base de ejemplos particulares de la variante del español que se habla en Cuba.

El español José de Jesús Bustos Tovar¹ trata muy bien esta relación y, según él, es importante el concepto de oralidad para ver el modo en que se reproduce en el discurso escrito. Es necesario distinguir entre transmisor, creación o producción oral. El primero participa de ciertos rasgos de la oralidad. Así ocurría en la transmisión oral de textos y así ocurre en la transmisión de cuentos y narraciones tradicionales, en los que la transmisión

¹ José Jesús de Bustos Tovar: «La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo», en *El español hablado y la cultura en España e Hispanoamérica*, de Thomas Kotschi, Wulf Osterreichcher y Klaus Zimmermann (eds.), Frankfurt am Main, Vervuert, Iberoamericana, Madrid, 1996.

por la voz no oculta la existencia «superficial» de una retórica basada esencialmente en fórmulas fosilizadas, estereotipos, construcciones fijas, que son propios de lo que llamamos lengua escrita, hasta el punto de que pueden adquirir valor simbólico en cuanto a signos pertenecientes a un sistema de referencias, lo cual es objeto de estudio de la antropología social y cultural.

Los elementos de la oralidad se encuentran asimismo en ciertos actos de comunicación de base escrita que son transmitidos por los actuales medios audiovisuales. Por eso se puede hablar de un lenguaje radiofónico, televisivo y cinematográfico que participa solo parcialmente de los rasgos propios de la oralidad.

La imitación dialogal de la oralidad se pone al servicio de la ironía narrativa, según Bustos Tovar, y para reafirmarlo establece diferencias entre el discurso directo y el indirecto. Para él, el discurso directo desempeña una función narrativa que no consiste solo en la repetición objetiva de la realidad, sino en la interpretación del modo de ser del personaje. La ironía busca la ambigüedad del discurso reproducido, esta ambigüedad nos traslada, en este caso, al plano de la oralidad por el tipo de diálogo producido, y al plano de la enunciación narrativa por la intención que el narrador traslada al lector.

Entre los mecanismos introductorios para lograr la imbricación de la oralidad en la escritura se encuentra la gran variedad de verbos de comunicación. Unos son meramente enunciativos (decir, preguntar, replicar); otros añaden valores semánticos y pragmáticos (murmurar, susurrar, bisbisear, exclamar, gritar). En ocasiones, van acompañados de complementos que añaden notas significativas respecto al grado de oralidad.

Otro tipo de signos, subraya el especialista español, son los llamados «marcadores conversacionales» que señalan la continuidad de la relación establecida entre los interlocutores. La lengua ha establecido formas específicas para el encuentro entre los interlocutores. Unos son identificadores tanto del yo como del tú y sirven para señalar su situación respecto de lo dicho en el enunciado; algunos de ellos son meros conectores de la secuencia dialogal y pueden poseer valores diversos: indicar la iniciación del diálogo con significación fática (oye, diga, buenos días, etc.), señalar la relación con el otro (formas de tratamiento), llamadas de atención más o menos enérgicas (fórmulas interjectivas), imperativos de percepción inmediata.

El diálogo, en su nimiedad temática, está perfectamente construido gracias a la cohesión que le proporcionan los elementos de la oralidad que se introducen en el acto de enunciación. Lo relevante no es tanto que existan signos de oralidad en el enunciado (interrogaciones, interjecciones, rupturas sintácticas) sino que la situación narrativa pueda ser interpretada desde el ángulo de su manifestación oral, es decir que permita ser recreada oralmente.

Culmina Bustos Tovar con varias recomendaciones y plantea que la indagación sobre la oralidad en los textos escritos (y de modo muy especial entre los de naturaleza narrativa) debe dirigirse no solo a la localización y descripción de rasgos orales en los planos fónico, léxico y sintáctico sino también a determinar los grados de oralidad existentes en la escritura y la función que los signos que así lo manifiestan, desempeñan dentro del discurso reproducido. Estos signos adquieren su valor por referencia a los agentes del discurso y a la situación comunicativa.

Para el desarrollo de este trabajo se seguirán los criterios de Wulf Oesterreicher por la claridad de sus postulados. Además desde el punto de vista metodológico los ejemplos que se analizarán se enmarcan muy bien en estos criterios.

Según Oesterreicher² los términos «hablado/oral» y «escrito/escritural» designan en primera instancia la realización material de expresiones lingüísticas, es decir, el hecho de que estas se manifiesten, bien en la forma de sonidos (fónica), bien en la forma de signos escritos (gráfica). Sin embargo, por mucho que la justificación de esta diferenciación sea evidente, por sí misma no da cuenta de la problemática de la oralidad/escrituralidad.

La línea divisoria indica que la relación entre lo hablado y lo escrito solo puede ser concebida como un continuo entre las manifestaciones extremas de la concepción.

En uno de sus trabajos,³ Oesterreicher clasifica los diferentes tipos de lo hablado en lo escrito y hace un acercamiento metodológico al estudiar estos ejemplos. Plantea el estudioso alemán que con respecto a lo hablado son importantes todos los

² Peter Koch y Wulf Oesterreicher: *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, Gredos, Madrid, 2007.

³ Wulf Oesterreicher: «Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología», en *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, de Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann (eds.), Frankfurt am Main, Vervuert, Iberoamericana, Madrid, 1996.

problemas que se refieren al medio de comunicación, es decir, a la diferencia entre la realización fónica de un enunciado y su manifestación gráfica. El problema fundamental es la manifestación de lo hablado en textos. Lo importante es el hecho de que lo hablado, o la inmediatez comunicativa, presenta una afinidad con la realización fónica pasajera y lo escrito, o la distancia comunicativa, a su vez con la realización gráfica perdurable.

Lo hablado en textos representa un planteamiento muy antiguo que ha sido concebido de manera imprecisa y vaga, y hasta ahora insatisfactoria. El estudio del latín vulgar y, además, la investigación de los primeros testimonios de las lenguas y dialectos románicos exigen un examen sistemático de ciertos aspectos de lo hablado en sentido concepcional.

En cualquier comunidad lingüística, las dimensiones de la variación idiomática diatópica, diastrática y diafásica, conllevan normas descriptivas que en su conjunto forman la arquitectura de la lengua y constituyen el espacio variacional de la misma. Las variantes de una lengua no se prestan indistintamente a todas las necesidades comunicativas, no se utilizan en todas las tradiciones discursivas.

En una comunicación escrita nunca se encuentra lo hablado en estado auténtico, puesto que la comunicación escrita implica la existencia de unos valores paramétricos de las condiciones comunicativas que definen la distancia comunicativa. No existen y no pueden existir textos hablados, pero sí se puede encontrar en textos, por un lado, la aparición esporádica de rasgos universales de lo hablado «proscritos» por la norma, y por otro lado, las variantes diatópicas, diastráticas y diafásicas afines a lo hablado.

Un primer tipo de lo hablado en textos, según Osterreicher, se caracteriza por la falta de formación cultural del que escribe el texto. El autor que escribe o dicta un texto no conoce suficientemente ni la variedad lingüística por el género respectivo ni las reglas discursivas válidas para la estructuración del texto. El texto producido contiene construcciones y elementos que normalmente solo se utilizan en el ámbito de la inmediatez comunicativa. Esta inseguridad en el manejo de las normas lingüísticas y discursivas provoca ultracorrecciones. Este tipo de producción de lo hablado en textos corresponde a lo que podemos denominar competencia escrita de impronta oral.

Un segundo tipo de evidencia se encuentra en los textos de hablantes bilingües en situaciones en las que una lengua domina a otra. Muy a menudo se producen mezclas.

La espontaneidad, la intimidad y la familiaridad de la situación comunicativa facilitan el empleo de construcciones y elementos ajenos a textos elaborados. Se comprende que son textos del ámbito privado, apuntes de uso personal. Se tiene que eliminar el tema en cuestión, ciertos tipos de simples errores que claramente carecen de valor testimonial para la perspectiva de la lengua particular.

Otro tipo de lo hablado en textos corresponde a los intentos de los autores de adaptar, esporádica e individualmente, la forma lingüística de un texto al nivel intelectual y las posibilidades de comprensión de los lectores. Elige el autor un lenguaje cercano al coloquial. En ocasiones, elige, incluso, variantes no ejemplares para hacerse comprender mejor o para acercarse afectivamente a sus destinatarios, lectores y oyentes. Esta opción pedagógica se observa generalmente en textos concebidos para niños, jóvenes, gente humilde y, en parte, para extranjeros (xenolectos).

Otro tipo de manifestación de lo hablado en lo escrito se encuentra en textos claramente literarios en los cuales los autores han elegido un lenguaje que evita lo artificial, lo sofisticado, la expresión retórica, elaborada, ampulosa. Se trata de un estilo literario relativo que ni coincide con el lenguaje coloquial auténtico, ni se sitúa cerca de él, pero que sí utiliza todos los recursos lingüísticos concepcionalmente orales, que en la tradición literaria, pueden ser empleados para expresar naturalidad, espontaneidad, simplicidad, ligereza. El estilo viene concebido esencialmente por finalidades estéticas y no por el interés de imitar la lengua hablada.

La imitación de lo hablado o las diferentes formas de la cita directa no son nunca completas, se trata siempre de simulaciones: es el autor, o sea, la conciencia lingüística del autor, la que selecciona ciertos rasgos considerados característicos de la lengua hablada. En este sentido, subraya Osterreicher, la lingüística tiene que contentarse con conocimientos indirectos y por definición, incompletos y precarios.

Con este basamento teórico se analizarán los diferentes ejemplos de oralidad en la escritura, presentes en la obra de Enrique Núñez Rodríguez.

2. ¡A Guasa a garsín!

Enrique Núñez Rodríguez le hizo un guiño a la muerte y con ¡A Guasa a garsín! demostró que además del humor, la crítica social y la opinión también formaban parte de su arsenal como creador. Sin desdeñar en esa última escaramuza literaria la única novela que escribió, y por si fuera poco, hasta un ensayo. Esta selección de textos escogidos es la obra más completa perteneciente al quemadense, y en la que más se manifiesta la relación entre lo hablado y lo escrito.

El título del libro resulta muy peculiar y pudiera parecer descabellado, pero tiene su génesis en una de las anécdotas y en Sagua la Grande, el municipio más cercano a Quemado de Güines, la tierra natal del autor. Lo cierto es que algunos carros lujosos se paseaban en aquella época por el parque de Quemado, los fines de semana, pregonando en voz alta el destino de su ruta: ¡A Guasa a garsín! La frase el propio autor la desentraña porque: «leída con cierta técnica, descubría un cifrado que anunciaba la visita al prostíbulo de María Camión».⁴ Y es que Sagua la Grande, además de su emblemático río, tenía la casa de María Camión, el prostíbulo más cercano a Quemado: otro privilegio por el que los quemadenses odiaban a los sagüeros. El título fue indudablemente otro chiste del autor, aunque Tupac Pinilla, su nieto no se aventura a determinar el verdadero motivo de semejante nombre para un libro: «El título se lo puso él y se quedó, no sé si por respeto a su jodedera o como gancho».

Esta gran aventura literaria comienza con una presentación de Tupac, titulada «Morir, pero contarla», parafraseando la autobiografía de Gabriel García Márquez (Vivir para contarla), que según Enrique Núñez era su «Vecino de los Altos», debido a la página que compartieron en Juventud Rebelde. Después aparece el prólogo informal (por el estilo y el lenguaje) de Abel Prieto, hecho especialmente para *Mi vida al desnudo*, memorias publicadas unos años antes de su muerte. Este umbral exquisito deja la escena lista para que la risa y el costumbrismo cubano se conviertan en los protagonistas principales del libro.

Esta selección de textos escogidos está dividida en cinco partes fundamentales tituladas: Anécdotas, Opiniones, Cuentos, Sube

⁴ Enrique Núñez Rodríguez: ¡A Guasa a garsín!, p. 43, Ediciones Unión, La Habana, 2003.

Felipe, sube (novela), y El humor en Martí (ensayo). El libro trató de recoger casi todas las aristas del Enrique escritor, ese que hacía desternillarse de la risa a cualquiera con sus anécdotas, pero que a la vez podía mostrar opiniones sobre temas sociales que aún nos golpean, y sobre todo al más desconocido: el literato que también incursionó en la novela y el cuento.

Los guiones de radio y televisión no aparecen porque no existen aunque «existen cosas interesantes, como una temporada de Leonardo Moncada, pero no sé si a él le habría gustado que se publicaran los guiones tal como fueron escritos (hay que pensar que son obras “intermediarias”, que no suelen enfrentarse al público hasta devenir obra radial o televisiva). De hecho, él pudo intentarlo y ni siquiera lo consideró».⁵

Afortunadamente en sus últimos años, Enrique Núñez se dedicó a contar sus memorias, a través de anécdotas vinculadas a su Quemado querido o sobre la gran cantidad de personas relevantes en el ámbito cultural que tuvieron contacto con él. Los lectores que siempre han perseguido la riquísima prosa de este cubano afable y talentoso encuentran en ¡A Guasa a garsín! el texto que recoge al Enrique risueño, crítico y narrador.

3. Los privilegios de Sagua. Vulgarismos

Desde el propio título del libro ¡A Guasa a garsín! Enrique Núñez comienza a demostrar la imbricación de la oralidad en la escritura. Y resulta que detrás de esta exclamación se esconde un re juego lingüístico para enmascarar el verdadero propósito de la misma. Ante la imposibilidad de gritar la frase en el parque de Quemado se trastocan las sílabas de las palabras y se cambian de lugar. En «garsín» encuentra el lector el primer vulgarismo relacionado con el acto sexual: la frase original es ¡A Sagua a singlar! con el objetivo de atraer personas al prostíbulo sagüero.

En el libro aparece una gran diversidad de géneros, desde los literarios como el cuento, la novela, el ensayo y la anécdota, que se encuentra dentro del testimonio, hasta trabajos de opinión que responden a géneros periodísticos. La mayor cantidad de ejemplos que evidencian la oralidad se encuentran en las anécdotas que acaparan la mayor parte del libro. Además, la anéc-

⁵ Estas opiniones fueron ofrecidas en una entrevista concedida por el Dr. Tupac Pinilla Núñez para este trabajo.

dota, desde el punto de vista narrativo, se ajusta a la utilización de estos fenómenos orales. La palabra anécdota proviene del griego *anekdotos*, que significa inédito, y no es más que la relación breve de un rasgo o suceso particular y curioso. También aparecen ejemplos de otros géneros, pero en menor medida.

Los vulgarismos junto a los fraseologismos aparecen con frecuencia en la obra del humorista quemadense. Uno de los vulgarismos que más refuerza el humor se encuentra en la anécdota «Herencia de familia»: al abuelo del autor lo mandan a servir una cena de lujo en su café, pero resulta que una prostituta, de tanto beber, se orina allí. Al entregar el abuelo la cuenta, esta decía: «diez paellas, 20 pesos; cuatro botellas de vinos Marqués del Riscal, 12 pesos; M de la P, 35 pesos». Los usuarios no entendían el último acápite, el abuelo se encargó de aclarar la situación: «M de la P quiere decir: meada de la puta. Es la propina que quiero dejarle al empleado que tuvo que trapear el salón» (: 31). Se utiliza «puta» como vulgarismo para referirse a la prostituta. Pero este mismo vulgarismo es utilizado para reafirmar la corrupción imperante en la Cuba neocolonial.

En la anécdota «Un amigo influyente» Enrique Núñez cuenta sobre las bondades amorosas de la casa de Marina y narra lo sucedido a un conocido político. Este hombre afirmó un día, ante las muchachitas de Marina, que se sentía allí como en su propia casa, y dándose cuenta de su imprudencia, rectificó: «Pero sin las putas, desde luego», Marina exclamó semiofendida: «A lo mejor. Quién sabe...» (: 99). El vulgarismo calza muy bien la situación imperante.

Existen frases vulgares que son utilizadas con asiduidad para ofender a personas y constituyen vulgarismos. Estas se cargan semánticamente y encierran un valor negativo. Generalmente van acompañadas de complementos preposicionales que arremeten contra las progenitoras, que son sagradas para los seres humanos. Con el propio título de la anécdota «¡Qué República era aquella!» ya el autor deja bien claro todos los males de la neocolonia y lo demuestra con varios ejemplos: «Otra anécdota que demuestra el olfato del pueblo para descubrir la demagogia barata de aquellos mítines, sucedió en Matanzas. En cierta ocasión, un candidato del partido Liberal dijo en un parque: “Hace cuatro años hablé en este mismo parque, en este mismo pueblo, a favor del partido Conservador. Hoy hablo, en este mismo pueblo y en este mismo parque, a

favor del partido Liberal; y ustedes se preguntarán por qué”. Un grito salido de la multitud, le contestó:

—¡Porque te vendiste, hijo de puta!» (: 70)

El pueblo, con esta sencilla frase, le demuestra al candidato demagogo que conoce las verdaderas intenciones de los políticos inclinados ante el empuje del dinero.

Otro ejemplo donde aparece esta frase y se le brinda una marcada importancia al aspecto fónico es en la anécdota titulada «El pijama». El autor cuenta la historia de Pancho Tinajón, compañero de estudios que llegó a ser magistrado de la Audiencia de Camagüey en el gobierno de Grau. Cuando Barrerita, el dueño del kiosco que servía a Pancho y sus compañeros en la etapa estudiantil, se enteró de tal designación, «Exclamó, orgulloso de su antiguo cliente:

—Classse hijo´e puta.» (: 96).

Aquí la frase analizada muestra fuerza en la pronunciación y evidencia la astucia de un hombre que, con dinero, fue capaz de llegar muy lejos. Ocurre desde el punto de vista fónico un proceso de énfasis dado por un reforzamiento articulatorio de la consonante fricativa alveolar sorda /s/. Este fenómeno se representa ortográficamente a través de la repetición en tres ocasiones del grafema «s».

Otro vulgarismo presente en la obra aparece al referirse el autor a su primo Martín: «me dijo que quería advertirme que mi primo era maricón» (: 40), un término bastante utilizado en el habla popular para referirse a los homosexuales masculinos. Este ejemplo es intencional: reafirma el carácter machista de nuestro país, acentuado aún más en aquella época. Lo hace patente el autor cuando deja bien claro que para los quemadenses el ballet era cosa de maricones o cuando Cataneo le cuenta que fue a la Scala de Milán y había un maricón que cantaba divino, o sea, se vincula el vulgarismo con los hombres que se dedican al arte. Aunque no solo es utilizado para referirse a los homosexuales, sino también para ofender a una persona. En la anécdota referida a Rita Montaner, una de las más grandes artistas cubanas del siglo xx, Enrique cuenta la relación de trabajo de Rita con Rubén Vigón, teatrista y director de la sala Arlequín. Los artistas traían sus propios vestuarios, pero Vigón era muy exigente y, por si fuera poco, sordo. Rita, al enseñarle varios trajes, y al repetirle varias veces la misma pregunta por su sordera, le soltó:

«—Que te compres una trompeta, maricón...» (: 163)

Se le desbordó la paciencia a la famosa artista y con el vulgarismo solucionó la situación.

Un mismo vulgarismo es utilizado en la obra con diferentes significados pero siempre en función del humorismo. Sucede con «mierda» en varias anécdotas. Al recordar el escritor su infancia, sobre todo en el año 1930, cuando mejor se había portado, hace alusión a los Reyes Magos. Nunca les perdonó la ingratitud del miserable regalo que le dejaron debajo de la cama: «venir de tan lejos para dejarme esa mierda» (: 81). En otro momento, al recordar a Alicia Rico, la principal figura femenina del teatro vernáculo cubano, vuelve la palabra como protagonista. En este caso aparece en una discusión entre Alicia y el compositor musical Gonzalo Roig. Alicia, sin respetar a la gran figura con la que conversaba, le espetó: «Pues estamos a veintinueve iguales porque a mí tampoco me gusta el Quiéreme mucho ese de mierda que usted escribió» (: 158). El vocablo «mierda» se utiliza para destacar el escaso valor de un regalo y de un tema musical.

El término generalmente se emplea para denominar el excremento tanto de personas como de animales y aparece con su significado literal, reafirmando la gracia de Arturo Liendo, un gran periodista radial. En una ocasión, Liendo servía de guía a un trío mexicano de visita en Cuba. Los músicos, al pasar el puente sobre el río Almendares, sintieron un mal olor y uno de ellos exclamó:

«—¡Qué peste, mano! ¿A qué huele?

Otro le respondió:

—A mierda, cuate. ¿No te das cuenta?

Y esperaron la explicación de Liendo; este, en vez de salir del desagradable momento, afirmó:

— Sí, a mierda. Pero, ¿qué más le habrán echado?» (: 243)

Arturo Liendo no tenía respuesta y lo que hizo fue acentuar el criterio de los mexicanos.

En otro de los ejemplos es vital la escritura: se refiere al lema de un pasquín. Casto Mier, secretario de la redacción de Zig-Zag, se agenció una candidatura en las elecciones de 1944. El director del periódico encargó la tarea del pasquín a los caricaturistas. El lema del pasquín rezaba: «Casto Mier no promete, Casto Mier da» (: 69) Con este lema ambiguo se logra

desacreditar la demagogia de los politiqueros. Aquí la escritura calza el ejemplo y el fino humor se logra uniendo el apellido del candidato con el verbo. No solo en las anécdotas el escritor utiliza este ejemplo; también en la novela, cuando Felipe San Jorge reflexiona sobre su miserable vida: «Todo esto es una mierda. ¿Por qué voy a sacrificarme de nuevo?» (: 363). El vulgarismo aparece con el significado de pérdida de valor.

En la anécdota titulada «¡Cliiin!» el vulgarismo es utilizado en forma de rima para molestar al español propietario de una bodega. Resulta que Arroyito, uno de los caricaturistas de Zig-Zag, llamaba todas las madrugadas por teléfono a la bodega. Lo hacía para molestar al gallego propietario, porque este no fiaba sus mercancías. Arroyito siempre preguntaba:

«—¿Es la bodega El Escudo?

El español respondía afirmativamente y Arroyito le decía:

—Pues métasela en el culo.» (: 133)

Esta palabra desvaloriza a la tienda porque constituye una parte del cuerpo subvalorada también por su función biológica.

Uno de los grandes cómicos de este país ha sido, indudablemente, Leopoldo Fernández, el popular Trespatines de La tremenda corte. Leopoldo era gracioso hasta con su esposa, Mimí Cal. Enrique Núñez cuenta lo sucedido en la calle Prado, cuando van pasando frente a una tienda y Mimí le comenta a Leopoldo:

«—Mira, Leo, en este establecimiento hay un español que, cuando yo tenía quince años, me daba una pesetita de cuando en cuando para que comprara caramelos. Yo llegaba a su establecimiento y él se quedaba mirando para mis teticas y siempre me daba una peseta para que comprara confituras. Me gustaría saludarlo. Él fue muy amable conmigo y hace como veinte años que no lo veo.

Leopoldo detuvo el carro y le dijo:

—Dale, ve a saludarlo.

—Es que ha pasado tanto tiempo que ya no debe ser el mismo gallego.

A lo que respondió Leopoldo:

—Ni las mismas tetas.» (: 183)

Leopoldo, molesto por la historia contada, solo trató de demostrarle a Mimí que el tiempo pasa inevitablemente para todos.

Otro de los grandes hombres de la Cuba neocolonial fue, sin dudas, el magnate de los medios de comunicación Goar Mestre.

Un pasaje de su vida también forma parte del libro. Mestre en una ocasión mostraba a visitantes extranjeros las bondades de su emisora y escogió un local vacío en el que un viejo empleado español realizaba labores de limpieza. En ese momento un locutor daba un comercial sobre una compañía de aviación y preguntaba:

«—¿Sabe usted cuánto vale un viaje a España?

Entonces el viejo español parece que nostálgico y sin percatarse de la presencia de los visitantes contestó:

—¡Un cojón!» (: 199)

Aquí el vulgarismo es lanzado airadamente, con molestia, y el humor lo brinda el momento en que es pronunciado, nada menos que frente a los visitantes. El significado del término en este ejemplo es equivalente a una fortuna, algo utópico para un simple trabajador de limpieza.

En el libro aparecen otros ejemplos con una misma palabra que encierra, de acuerdo con el contexto, diferentes significados. José Manuel Roseñada era caricaturista del Diario de la Marina y visitaba Zig-Zag diariamente. Un día salió al balcón de este semanario y comenzó a gritarle a un amigo, de apellido Calvo y que, para colmo, no tenía pelo.

«—¡Calvo! ¡Calvo! ¡Calvo! Cuando el aludido se volvió y miró hacia el balcón, Roseñada se dio cuenta de que no era su amigo. Iba a darle una excusa, pero ya era tarde. El desconocido, furioso, lo increpó:

—¿No está usted muy grande y muy viejo para ser tan come mierda?» (: 129)

La palabra compuesta adquiere un valor ofensivo: con esta palabra el hombre al que le gritan tilda a Roseñada de imbécil, estúpido, tonto.

En la referida anécdota «¡Cliiin!», además del ejemplo analizado, aparece otro importante. Marín debía dibujar el cintillo del semanario con el titular. Se entretenía haciendo correr en su mesa de dibujo una botella vacía de izquierda a derecha y viceversa. Como usaba un anillo, la botella emitía un sonido similar al título de la anécdota; pero la escena se repetía constantemente y necesitaban el cintillo para la publicación. Castor Vispo, director de Zig-Zag era un hombre caracterizado por el trato respetuoso con sus subordinados, le gritó al dibujante:

«—¡Marín, ya salió el título de la portada y es necesario que lo dibujes inmediatamente! ¿No oyes que te estoy llamando?

Fue más la fuerza de la voz de Vispo que el contenido mismo de lo que dijo lo que nos hizo comprender a todos que nuestro director estaba indignado. Se hizo un silencio absoluto entre los redactores y se escuchó clara, serena, reposada, la voz de Marín que contestó:

—Perdone, director, pero ahora no lo puedo atender. Estoy comiendo mierda.» (: 134)

Esta respuesta tranquila y ocurrente hizo que todos los presentes se desternillaran de la risa. A diferencia del ejemplo analizado anteriormente, «comiendo mierda» adquiere el significado de perder el tiempo.

El momento en que Enrique más abusa de los vulgarismos es en «¿Adónde vas, Lalo?», para afianzar el gracejo popular. Resulta que la fiesta de improperios las pone en boca de una de las parejas más distinguidas y prestigiosas de un ingenio: Lalo y Noni; la discusión comienza:

«—¡Hijo é puta!

El señor administrador le gritó a la maestra normalista:

—¡Maricona!— Y le anunció a su distinguida esposa:

—¡Me voy pa'l carajo!

[...]

—¿Adónde vas, Lalo?

—A casa de la resingá de tu madre, puta é mierda!» (: 56).

La oralidad es marcada en este diálogo sobre todo en el uso de las exclamaciones y en el aspecto fónico al escribir los vulgarismos, tal y como a menudo se pronuncian.

El autor pone los vulgarismos hasta en boca de un cura en el pasaje «Cuando fui monaguillo». Le encomiendan al autor la misión de sonar una campana y lo hace con demasiada antelación. El padre hace el ridículo en la misa y es capaz de lanzar esta diatriba contra el muchacho: «Dios te salve, emmm, emmm. ¡Hijo de p..., cretino!» (: 38). Aquí funcionan los elementos gráficos de la escritura para no plantear con exactitud el vulgarismo pronunciado por una persona tan respetada.

La escritura se convierte en protagonista en varios ejemplos de oralidad sobre todo a través de los puntos suspensivos que permiten dejar a medias el vulgarismo o la frase cargada de humorismo e ironía. Uno de estos ejemplos aparece en «Los apodos»: ante la llegada de un médico nuevo al municipio, Nené Culo é vaca le empezó a contar todos los

nombretes de los choferes del pueblo. «Curioso, el doctor Lamar pre-guntó:

—Y a usted, ¿cómo le dicen?

Nené contestó sin inmutarse:

—A mí me dicen Nené C... de res.» (: 65)

En la anécdota dedicada a Armando Bianchi, destacado actor de la televisión, se narra la relación entre este y Rosita Fornés. Bianchi era tan irónico que ni Rosita se escapaba de sus comentarios punzantes. En una ocasión se le acercó un sastre y el autor del libro le preguntó si ella se cosía con él, Bianchi no desaprovechó la ocasión y soltó:

«—Ella se cose con Dalmau.»

Dalmau era un famoso cirujano especializado en cirugía estética. Rosita, sonreía, reconociendo que Bianchi había hecho el chiste de la noche, le dijo dulcemente:

«—¡Qué hijo de... tú eres!» (: 221).

La frase se fragmenta mediante los símbolos gráficos para no desvalorizar a una figura tan importante de nuestra cultura como Rosita Fornés.

Lo mismo ocurre en la anécdota dedicada a otra personalidad: el genial pianista Ignacio Villa, o simplemente, Bola de Nieve. La homosexualidad de Bola era conocida, por lo que sufrió mucho en aquella sociedad machista y plagada de prejuicios. Enrique confiesa que el propio Bola a veces afirmaba: «—A mí me gusta que digan de mí: ¡qué clase de artista es Bola de Nieve, lástima que sea m...! y no que digan: ¡qué m... es Bola de Nieve, lástima que sea artista!» (: 227). Los puntos suspensivos se utilizan para aminorar el efecto de la palabra pronunciada por una reconocida persona.

Ocurre también cuando se rememora el majestuoso cabaret Tropicana y a Roderico Neyra, Rodney, el encargado de los espectáculos en aquel lugar: «Rodney ensayaba. Bellísimas muchachas respondían a sus indicaciones. Tenía una manera muy especial de dictar sus órdenes: mueve ese c..., proyecta la pelvis, muévete como si lo estuvieras haciendo» (: 233).

Otra personalidad con un sentido tremendo del humor era el propio Cataneo; incluso es el padre de algunas bromas clásicas como la ocurrida en Monte y Prado. Cataneo, en una ocasión, abrazó a un desconocido y le dijo con entusiasmo fingido:

«—Pepe, cará, qué gusto me da verte, muchacho».

Rechazado por el desconocido, molesto y estrujado, Cataneo le dio la vuelta a la manzana con paso rápido para reencontrarse con el sorprendido ciudadano al que abrazó de nuevo, con más entusiasmo que la vez anterior:

«—Pepe, muchacho, me acabo de encontrar con un comem... igualítico que tú» (: 238).

El vulgarismo lo completa el lector y reafirma el buen sentido del humor de Cataneo, un músico eminentemente cubano.

No solo aparecen estos ejemplos en las anécdotas, sino también en otros géneros. En la novela *Sube Felipe, sube* la oralidad se auxilia de la escritura cuando Felipe San Jorge le cuenta a su padre sobre su encuentro con el coronel Pilar García. El padre le dice lo que le había comentado el comandante Rojas, otro sanguinario policía:

«—Que Pilar te había jugado una broma. Una especie de amenaza contra mí y contra tu madre. Y que tú habías actuado como un buen hijo.

—Él también actuó como un buen hijo de...» (: 365).

El autor aprovecha la novela para caracterizar, en boca de otro personaje, a una de las figuras más mezquinas de aquel gobierno títere.

Esto sucede también en la opinión «Ese dictadorcito», cuando el propio autor utiliza una de estas palabras y deja que los puntos suspensivos se encarguen de completarla:

«—¿Cómo Nicolás Guillén? ¡Tú eres Núñez Rodríguez, que yo te conozco hace cuarenta años!

Entonces el dictadorcito que todos tenemos dentro se rebeló en mí y le grité:

«—Y si lo sabes, ¿para qué c... me lo preguntas?» (: 286).

El propio autor no pudo contener su ira y arremetió contra el custodio con una palabra bastante fuerte y dejó que la escritura también cumpliera su objetivo en este ejemplo.

4. La sabiduría de los refranes

Entre los tipos de fraseologismos que aparecen en el libro abundan las paremias. Según Gloria Corpas⁶ las paremias poseen significado referencial y gozan de autonomía textual. Para la estudiosa española⁷ el refrán es la paremia por excelencia, pues

⁶ Gloria Corpas Pastor: *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid, 1996.

en él se encuentran las cinco características definitorias: lexicalización, autonomía sintáctica y textual, valor de verdad general y carácter anónimo. Es esencial en este tipo de texto su carácter popular y tradicional. Entre los ejemplos que aparecen en la obra se encuentran refranes utilizados en el habla popular que forman parte de algunas anécdotas y de la novela.

Resulta muy curioso, tan solo a los cinco años, cuando le plantearon al autor que «el miembro o rabo, como le decían, al igual que el sable “no se saca sin motivo, ni se guarda sin honor”» (: 35). Otra vez la referencia a una parte vinculada a la virilidad del hombre y la comparación basada en una máxima.

Incluso un refrán le da título a la anécdota que se dedica a Benny Moré. En «El venao no es de sogá» se dibuja la personalidad del ilustre cienfueguero. El genial cantante se convirtió en una etapa de su vida en una personalidad controvertida debido a su informalidad. Cantaba como solo él podía hacerlo, «pero la fuerza de la publicidad sensacionalista de aquella época llegó a fabricar un Benny Moré discolorado, negligente, que no respetaba los rígidos cánones del comercio artístico»⁸ (: 214).

Los amigos se preocuparon y fueron a ver a Miguel Matamoros para que lo alertara. Ante la reiteración de que debía aconsejar al Benny, volvió a negarse rotundamente:

«—Pero, ¿por qué, Miguel? ¿Por qué no lo intenta?»

Miguel sonrió y concluyó aquel diálogo con una frase muy criolla:

—Muchachos el venao no es de sogá» (: 214).

Y el fundador del histórico trío tenía razón, porque esa informalidad acompañó al Benny durante toda su vida. Con esa frase retrató Matamoros al genio, un típico animal que necesitaba libertad.

En un pasaje de la novela, Rosendo del Real y Alberto Recio, dos de los personajes secundarios, comentan sobre el pésimo debut como actor del protagonista Felipe San Jorge:

«—La actuación de Felipe en el velorio es lo más ridículo que yo he visto en mi vida. Y aquellas declaraciones, diciendo que había perdido una de las alas de su corazón.

⁷ Ob. cit., p.150.

⁸ Este fragmento de la obra se ilustra para demostrar la capacidad del autor a la hora de utilizar el lenguaje, desde el vulgarismo más fuerte hasta la palabra precisa.

—No debió de hablar de alas. Es como mencionar la sogá en casa del ahorcado» (: 425).

Con esta frase se acentúa la mala calidad representativa de Felipe. Mediante «la sogá en casa del ahorcado» se reafirman los inconvenientes de una situación complicada de antemano. Era muy mediocre Felipe San Jorge y encima de la baja calidad como artista le agregó a su parlamento una frase digna del olvido.

Hasta en el ensayo presente en el libro aparecen ejemplos que vinculan la oralidad y la escritura. No es común en este género que aparezcan esos fenómenos, porque el ensayo requiere un lenguaje más especializado sobre el tema tratado. Estos ejemplos son utilizados porque patentizan el humorismo martiano.

Martí se destacó como un gran periodista y algunos de sus trabajos para ilustrar esta faceta desconocida se recogen en el epígrafe «El humorismo como arma». Para Martí la caricatura era el modo eficaz de hacer visible el defecto por su exageración. En *El Diablo Cojuelo* caricaturiza mediante una sátira el breve período de «libertad de imprenta» concedido por el entonces Capitán General de la Isla, Domingo Dulce.

Escribe el adolescente rebelde:⁹ «Esta dichosa libertad de imprenta, que por lo esperada y negada y ahora concedida, llueve sobre mojado, permite que hable usted por los codos de cuanto se le antoje, menos de lo que pica» (: 473). Aquí aparecen frases del habla coloquial como «llueve sobre mojado» y «hable usted por los codos de cuanto se le antoje, menos de lo que pica». La idea general del planteamiento está basada en que no existía tal libertad de imprenta, porque se podía hablar de todo, menos de lo más importante en aquel momento: la contienda bélica contra la metrópoli española. La sabiduría de los refranes es también aprovechada por importantes figuras de nuestra cultura e historia.

Con la lectura y el análisis de *¡A Guasa a garsín!* de Enrique Núñez Rodríguez se evidencia que la oralidad se vincula a la escritura en todos los géneros que forman parte del libro: anécdota, cuento, ensayo, novela y opinión. En las anécdotas aparece la mayor cantidad de ejemplos de la oralidad vinculada a la escritura porque desde el punto de vista narrativo este género es el que más se ajusta a la utilización de estos fenómenos. Este

⁹ Martí publica este trabajo en *El Diablo Cojuelo* en 1869 con solo 16 años.

libro como toda la obra de Enrique Núñez Rodríguez retrata la idiosincrasia del cubano y muestra con disímiles ejemplos la variante del español que se habla en Cuba y que la hacen particular dentro del contexto latinoamericano. Es por eso que vale la pena el intento para llegar ¡A Guasa a garsín!

Bibliografía

- BÁEZ HERNÁNDEZ, LUIS (2007): Los que se fueron, p. 299, Casa Editora Abril, La Habana.
- BUSTOS TOVAR, JOSÉ JESÚS DE (1996): «La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo», en *El español hablado y la cultura en España e Hispanoamérica*, de Thomas Kotschi, Wulf Osterreicher y Klaus Zimmermann (eds.), Frankfurt am Main, Vervuert, Iberoamericana, Madrid.
- CÁRDENAS, GISELA Y GRACIELA PÉREZ (1972-1973): «Metáforas en el habla popular de Cuba» en *Anuario L/L* (3-4): 40-67, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana.
- CASARIEGO VÁZQUEZ, ROCÍO (1998): «Oralidad, literatura y educación indígena» consultado en (<http://veneno.com/1997/v-9/roci-09.html>).
- CORPAS PASTOR, GLORIA (1996): *Manual de fraseología española*, Gredos, Madrid.
- KOCH, PETER Y WULF OSTERREICHER (2007): *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, Gredos, Madrid.
- LAMAN, KARL (1936): *Dictionaire kikongo-francais, avec une etude phonetique decrivant les dialectes des plus importants de la langue dite kikongo*, p. 121, Librería Falk fils, Bruselas.
- LIENHARD, MARTIN (1990): *La voz y su huella*, Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- MEGENNAY, WILLIAM (1982): «Elementos subsaháricos en el español dominicano» en *El español del Caribe*, pp. 185-201. Universidad Católica Mado y Maestra, Departamento de Publicaciones, República Dominicana.
- NAVARRO, CARMEN (1999): «Observaciones sobre fraseología española», in *Quaderni di Lingue e Letterature*, (24): 77-87, Verona.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, ENRIQUE (2003): *A Guasa a garsín*, Ediciones Unión, La Habana.

- ONG, WATTER (1987): *Oralidad y Escritura: Tecnologías de la Palabra*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- PAZ PÉREZ, CARLOS (1988): *De lo popular y lo vulgar en el habla cubana*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- OSTRIA GONZÁLEZ, MAURICIO: «Literatura oral, oralidad ficticia», en *Formas de ficcionalización de la oralidad en el discurso literario latinoamericano*. Consultado en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-7132001003600005&script=sci_arttext&tlng=en).