

Taylem Piñeiro
Zaguirre
Yaíma Bermúdez
Padrón

*La mulata, el negro
congo y el catedrático
en dos obras del teatro
bufo cubano: «El
proceso del Oso» y
«El Brujo»: imagen
artístico-social y
características
lingüísticas*

Las obras tituladas «El proceso del Oso» (1882) y «El Brujo» (1896) de los dramaturgos Ramón Morales Álvarez y José R. Barreiro, respectivamente, son piezas principales que legó como herencia el bufo cubano. La presencia del teatro bufo en el país adquirió incuestionable importancia para la cultura. Con estas obras, en pleno siglo XIX, se enriquecieron las raíces cubanas. El teatro bufo posibilitó la entrada de los tipos populares en la escena. El negro en sus diferentes variantes, la mulata, el gallego, el chino y una gama inmensa de personajes representativos de la sociedad se manejaban teatralmente en su configuración particular. La imagen que se formó en determinados caracteres abarcó toda la época y trascendió a través de los siglos.

Dentro de los aportes más significativos se encuentra la representación de la sociedad criolla y su habla característica. La imagen artística del negro en el teatro bufo ha sido estudiada por Rine Leal en su obra *Breve historia del teatro cubano*, donde logra analizar, en su evolución, el tratamiento del negro y la mulata en las escenas cubanas. En la publicación Rine Leal ofrece también las diferentes imágenes que se han manejado con respecto a estos personajes. En el presente trabajo se desarrolla un análisis

centrado, de manera particular, en las dos obras presentadas anteriormente. Exposición en la cual se estudia la imagen que configuró el teatro bufo en los personajes tipo de la mulata, el negro congo y el negro catedrático; la visión estereotipada que de ellos tiene la sociedad del XIX y su representación escénica. En el estudio de la imagen artística se incluye una breve caracterización lingüística de la mulata y el catedrático, ya que contribuye a reafirmar los rasgos particulares de cada uno de estos personajes. Así, se completa la visión social tanto con el análisis de la manifestación escénica como con los elementos de su expresión propia.

En anteriores trabajos y proyectos que se han realizado y publicado en la revista *Islas*, ya se ha hecho gran énfasis en el habla bozal (específicamente: «Apuntes sobre el léxico del teatro bufo en el siglo XIX» en *Islas* número 69 y «Algunas consideraciones morfosintácticas en textos populares cubanos del siglo XIX» en la número 77). Este estudio, sin embargo, pretende abarcar algunas especificidades de la expresión léxica de la mulata y el catedrático, personajes importantes también dentro del teatro bufo cubano.

Configuración artística y social de los personajes

En la caracterización del cubano se incluyen los términos bailarín y fiestero. El elemento alegre es indispensable en su representación y configuración social. De ahí que la música y el baile sean componentes tan importantes en nuestro teatro actual, cuanto más en el teatro bufo, ensayo del contemporáneo. Las guarachas, que significaban el folclore propio, suben inicialmente a escena, diversificando luego su diapason. La primera obra que analizamos muestra, junto a los diferentes tipos sociales, el apogeo del baile y su enorme predominio en el ochocientos cubano.

La obra «El proceso del Oso», de Ramón Morales Álvarez, fue estrenada por los Bufos de Salas en el teatro Torrecillas el 28 de enero de 1882. Se le consideró un ajiaco bufo-lírico-bailable, propio de este teatro de entretenimiento. Su autor, aunque se han perdido la mayor parte de sus piezas, se destacó por utilizar la revista musical y los personajes del negro congo y catedrático. Otra de sus piezas representativas es «La Tenoria». «El proceso

del Oso» llevó al dramaturgo a la fama, estrenando en el mismo año tres obras en el Torrecillas.

Este cuadro teatral consta de dos actos y varias escenas en cada uno de ellos. El argumento es simple, Terpsícore, musa del Drama, reúne a los principales bailes de la época y algunos abogados para juzgar la conducta del Danzón, «El Oso». Los personajes Danza, Minué, Can-can, Lancero, Danzón y Congo representan los bailes más famosos y populares del siglo XIX y anteriores a este, vigentes todos en La Habana, capital de la Isla. La obra termina con la absolución del condenado, confirmando de esta manera el gusto por la música y el baile nacidos en el país. A pesar de la parodia y los diálogos llenos de comicidad hay una defensa de la cultura nacional, por encima de las influencias extranjeras. Alrededor del argumento principal aparece la relación Danza-Lancero-Congo, que tendrá gran peso en el desenvolvimiento de las acciones.

La llamada «Danza» es uno de los personajes principales. Como su nombre lo indica representa el famoso baile de la época. Además de esto, en el transcurso de los diálogos se infiere que es mulata. En la escena II del acto I, Minué dice lo siguiente refiriéndose a ella: «¿Y a usted le gusta la canela?» Luego en la escena III del mismo acto Lancero exclama: «Me gusta bastante este mulatito...» Se configura, de esta manera, el personaje típico de la mulata. La primera característica que sobresale está asociada a su representación como baile popular. La danza surge de la simplificación del nombre de contradanza. Es típico del siglo XIX el florecimiento de elementos propios del cubano. A principios del siglo los cronistas argumentaron que la contradanza, por sus características, tenía el apelativo de «criolla». No era un baile de moda europea como las piezas de cuadro, sino un modo significativo creado por los habitantes de la Isla. En las ciudades cobró fuerza fundamentalmente en celebraciones donde se reunían los sectores más humildes en casas destinadas a ello. Los conocidos como «bailes de cuna» en los «barrios bajos» eran visitados y concurridos hasta por los ricos y acomodados. Surgieron orquestas, casinos y liceos que aportaban letras y melodías a este apogeo musical.

En la obra de teatro la figura de la mulata representa este baile. Mezcla de dos razas, imprime lo característico de él, lo criollo y popular. Dice ella en la escena VIII del primer acto:

«Yo soy la Danza criolla y reyolla». La danza era la diversión de las clases bajas, a las que pertenece la mulata. El concepto de «baile de fiesta» va a definir el actuar del personaje. Danza es la mulata alegre que goza del placer.

La imagen social de Danza, la mulata, la ofrecen fundamentalmente otros personajes en una especie de caracterización indirecta. Ninfa habla de ella en la escena VII del acto I: «La sabrosa Danza»; Minué se refiere de esta manera en la escena II del acto II:

«Esa no cuenta aguacate, ni va a la Vuelta-Abajo a quitarle bichos al tabaco. Cuando baila mayombe echa cocó como mono, tiene una bulla que da gusto, no hay quien le sepa un frijol, tiene trichina en la cintura, no juega manganilla y está más reformada que una máquina de Sínger. Es una mujer... al pelo».

La mulata bailadora, divertida y sensual es mostrada con este personaje. Se lee en la misma escena: «para tratar con esa niña se procede como se aconseja en la caja de fósforos higiénicos...» Ella posee los atributos propios del fuego, no fría y tranquila, sino una mujer desbordante de alegría y provocadora con su movimiento. Pero esta última afirmación de Minué también encierra la otra visión con que es tratado el personaje. La mulata es, además, la aprovechadora, amante del dinero, con la que se debe tener cuidado.

Danza mantiene relaciones con el Congo, pero la representación escénica consiste en un juego ideado por Terpsícore para unir a la Danza con el Lancero, y con ese objetivo Danza conoce al inglés. La obra, por tanto, tiene en sí misma una idea subversiva: la anexión, la introducción y el acogimiento de lo importado, que significa cambiar la mentalidad del cubano, su imagen social y cultural, su identidad. Danza es el personaje escogido, precisamente por sus características (sandunguera, liviana, peligrosa, hermosa y pícara), para que se establezca la unión. Lo cubano, nuestro folclore, se ve influenciado por los elementos internacionales.

El personaje del Lancero representa e ilustra uno de los bailes famosos de los salones europeos y que se derivó de los de figura. Se introdujo en Cuba en la época del ochocientos. El personaje simboliza lo extranjero; como turista admira lo cubano y pretende tomarlo en posesión. Danza, al principio vacilante, se deja convencer por Minué para contraer un matrimonio de

beneficios con Lancero. Le dice Minué sobre él: «goza de muy buena posición en su país y no se mete en un negocio que no le deje pero muy bien arreglado». La decisión de casarse está movida por un interés monetario. Ella, en diálogo con Lancero en la escena III del acto II, afirma: «Nos casamos y me llevas para Londres». La unión no se basa en el amor. La mulata se presenta como aprovechadora y ligera, elementos propicios de una imagen negativa.

También aparece como la infiel. Al comienzo de la obra se dice que estaba comprometida con el Congo, pero al afirmar Lancero que sospecha que tiene otro novio ella le dice: «lo dejo cogiendo veinticinco; esto es, le doy los polvos del te-boté y a vivir tropa». Lo que se confirma luego a través de lo que dice Congo: «Adió mugé, tu mima tin gañate, / tu min jurá queré e tu mentiste, / y auro a tu palabra tu faltate». Para Danza es más importante el beneficio que le proporcionará el inglés: «Que se vaya... Mientras menos bulto más claridad... Para lo que sirve (...) Déjame ir a buscar al inglés, no sea que también se le antoje irse y entonces pierdo güiro, calabaza y miel». La infidelidad es otro rasgo de la mulata, con el que se le reconoce en la sociedad de la época. Aquí radica la violencia en su configuración: se muestra la imagen femenina que emplea sus recursos para obtener, por medios desviados, la oportunidad de elevar su condición social y material. Es necesario notar que durante el juicio, ya en los momentos finales de la obra, su lenguaje cambia de forma considerable. Exagera sus explicaciones utilizando un lenguaje artificioso y propio de los catedráticos. Esto sucede cuando ya se había comprometido con Lancero y comenzaría a formar parte del mundo burgués. Implica la visión de la mulata que ansía tener participación en la sociedad blanca, la imagen de una mulata «blanquizada». Imita ante todos los presentes el léxico cuidadoso de Terpsícore, quien dirige la reunión. Muestra de esta manera lo hábil de sus manifestaciones y lo mudable de su carácter. La mulata es un peligro para la sociedad y los buenos valores. Detrás de la belleza y la alegría de sus movimientos y expresiones de bailes se esconde la que vende su cuerpo, la que usa hábilmente sus estrategias para conseguir lo deseado.

El personaje típico del negro aparece con el congo Luango. Representa en toda la obra los bailes africanos. De esta forma se introduce el personaje en la didascalia de la escena VI del

acto I: «El Congo, seguido de un cabildo con bandera y tambores entra cantando la tonadilla Siembra café pa La Habana. Baila al son de los tambores; al concluir grita: Hueli e lea... ea. El coro lo repite». Lleva dentro de sí las raíces africanas en la música y bailes bantúes. En las fiestas y bailes rituales de esta religión tenía lugar el acto danzario y musical. Al negro esclavo se le permitió días de celebración, toques de tambor y la agrupación en cabildos. Como instrumentos musicales se utilizaban principalmente los tambores. En sus cantos se repetía la misma forma de solo-coro. Imitaban en su organización a la Corona, pues elegían su rey y reina. Lo ocurrido en la entrada del congo Luango es una síntesis de la práctica de la cultura africana que se ejecutaba por los negros esclavos. Tal como aparece en la obra se representaban realmente sus fiestas. Este personaje manifiesta las raíces africanas propias del folclore. Se divierte con su música y baile típicos que forman parte del cuadro cubano.

Simboliza, además, al esclavo sumiso ante su amo, conformándose con una visión desfavorable ante la idea de rendición al blanco. Él dice: «yo jablá con mayorá / auey mimo y me dicí / que yo tenga que viní con to la gente pa cá». Recibe órdenes y las cumple con toda obediencia, es dócil ante su amo: «Yo trabajá to lo día / y nunca tenga dinero / po que so mu cicatero / mi suamo José María». Aunque sabe que es explotado no se rebela, solo se queja de su suerte: «Yo so negro desgraciao / sumesé... ya ta cansao de chapíá con la machete». El hecho de ser esclavo permite que se le nieguen algunos derechos como individuo, mostrando la violencia a su figura. Durante el juicio del acto II declara: «Pidi la palabra para una ilusión personal». Enseguida todos exclaman: «Heee...». El negro no puede compartir sus opiniones personales ante la sociedad, es un instrumento y un ser indigno, villano, ruin. Se le recuerda en sus fiestas «para negros» y en su condición de mano de obra.

En las escenas en que Lancero y Danza contraen compromiso, no muestra una respuesta violenta. Se siente desalentado, pero mantiene una actitud inofensiva, solamente exclama: «Yo cambiá de casaca, quiere dicí de opinión... di opinión no... Yo cambiá la parecé... yo piensá de otra manere» y «Si mulato mi jase menoprecio / di entriégalo la mano a mi contrario». Aquí se muestra un Congo que es pasivo ante las circunstancias y acontecimientos, como debía ser el esclavo. Las palabras y actos

están matizados con su lenguaje y ritmo, creando una atmósfera de comicidad y divertimento.

La burla en el personaje se utiliza como elemento paródico y risible. Danza lo engaña y queda ante todos como el hombre abandonado. El mismo Lancero le dice en la última escena: «¡Caramba, conguita, te quita la muchacha!». El Congo soporta la burla y los comentarios sarcásticos. Le dice a Danza ante su engaño: «¿Tú ta creyé francamente que yo so uno marrano?». Se compara con un animal y en tal comicidad renuncia a su condición humana. Esta parodia aumenta en mayor medida la discriminación racial. El negro posee la imagen del hombre subordinado, inofensivo y dócil. Ante él solo se abre la risa, la posición ridícula de sus actitudes.

Con esta obra de teatro se presenta una mirada de diferenciación social hacia el negro y la mulata. Ambos gustan de la música y el baile, pero tras esta máscara se revela otra cara. La mulata se define como inmoral y peligrosa. El congo presenta una imagen sumisa y de burla. La pieza muestra la riqueza cultural del siglo XIX con el florecimiento de los bailes populares. Su rasgo fundamental es el entretenimiento que provoca con la música y los diferentes caracteres paródicos. A pesar de esto hay una posición acorde con la visión conservadora de las altas clases sociales. La discriminación y violencia se desprende en la acentuación de posturas de burla ante esos personajes tipo.

La zarzuela bufa «El Brujo», escrita por José R. Barreiro, fue estrenada el 2 de agosto de 1896. Barreiro dejó nueve obras en las que prevalecen los ambientes marginales del solar y personajes como el gallego, el negro y la mulata. Esta pieza consta de un acto y cinco cuadros.

El argumento concentra su visión en los personajes del negro brujo, el catedrático, las mulatas y el gallego. Se desarrolla principalmente en un solar, ambiente modelado por el teatro bufo, e incorpora de esta manera a los tipos marginales.

La figura de la mulata la representan los personajes Luciana y Telesfora. Conciben en sus caracteres dos modalidades que forman las variantes a la hora de caracterizar a este tipo. Luciana se configura como la mujer sensual y atrayente. El negro José siempre está admirando su belleza. En la escena II del primer cuadro exclama dirigiéndose a ella: «Esa mulata me tiene partida toda la espina dorsal. ¡Qué hembra, camará!». Luego

se lee en la escena I del cuarto cuadro: «Mulata sabrosona» y «mulata hermosa, encantadora, lindísima... boquita de merengue dulce». La belleza de sus formas produce una consternación. De esta manera su sexualidad es explotada, convirtiéndola en símbolo de atracción. Pero no queda solo en la contemplación, la belleza causa tensión entre su esposo y José. Para estos hombres no hay paz en la lucha por poseer y mantener a la provocadora. La imagen de la mulata sensual queda atrapada en las escenas con esa mirada del deseo.

Telesfora tiene mayor carga en la dirección de los acontecimientos. Por la importancia de su aparición en el giro de las acciones posee una gran fuerza y definición en sus caracteres. Ella manifiesta los rasgos de la mulata irreflexiva y casquivana. El hecho de amar a un brujo —ser marginado y peligroso—, demuestra su carácter. Según todos, él trata de hechizarla, pero no ocurre ninguna trampa, ella ama por sí sola. Cuando su confesora Lucía le dice: «A ti te dio brujería / Telesfora, ese hechicero», ella exclama: «No, Lucía, es que le quiero / con ardiente idolatría». Es incomprensible para la sociedad que ella mantenga relaciones con aquel brujo, para todos es irreflexiva. Cuando Lucía le pregunta qué piensa, contesta: «marcharme a Bolondrón / en busca del corazón / de mi brujo». A lo que la otra exclama: «¡Ay, me espanta / lo que tú estás diciendo!». Telesfora mantiene la postura de dejarse arrastrar por su ardiente pasión ante el individuo que produce espanto a los habitantes. Actúa por instintos, pues su conciencia permanece apagada. Ella dice: «En su sonrisa divina / y en el fuego de sus ojos / va mi vida presurosa / en pos de tan dulce amor». La atracción la motiva a seguir el camino desviado. No le asusta el miedo al castigo divino, tan difundido por la fe católica. El arrebató pasional es capaz de cegar lo concebido como lo racional que se debe seguir para alcanzar la vida eterna: «Si ese hombre es un Lusbel / que de arrebatarme trata / para traerme a su lado / seguiré su huella en pos / y que me perdone Dios / si por amor he pecado». El no temer al error permite entrever la fisonomía de una mulata que actúa sin reflexión. En el transcurso de los acontecimientos este rasgo va alcanzando un mayor nivel. El supuesto brujo, Juan Francisco, es encarcelado y ella organiza un plan para liberarlo. Se viste de hombre y burla a los guardias de seguridad con el fin de rescatarlo. En la justificación del amor

incumple las normas establecidas por la justicia social. Deja su vestimenta femenina y viola las leyes, convirtiéndose así en un factor pernicioso para las costumbres tradicionales. Su deseo de entrega hace que actúe de manera alocada, transgrediendo lo establecido. Cuando Juan Francisco es rescatado le pregunta conmovido: «— ¿Qué has hecho vida mía?» y Telesfora le responde: «Lo que sabe hacer una mulata cuando quiere de corazón». La ciega pasión hace que actúe sin pensar en los posibles resultados. La imagen de la mulata se torna, en estos matices, insensata y casquivana. No es un ser que medita, sino un apasionado personaje que entre la poesía y la música que acompañan a los diálogos, presenta la mirada discriminadora. Su configuración abarca lo negativo en un personaje que vive en un lugar marginal, el solar; y se relaciona con lo rechazado, el brujo.

La mulata sensual e imprudente es la imagen que presenta la obra. Tras el rostro de hermosura característico y la profundidad de la pasión se esconde la mujer que causa estragos a su paso y rompe con la ética de la moralidad.

En esta obra, de forma particular, la imagen del negro alcanza dos visiones distintas, el catedrático y el congo brujo. Ño José es la representación del catedrático, con toda su caracterización. Ya desde 1868 se trabaja esta imagen, con la concepción del negro libre que desea parecerse al blanco. Su lenguaje se torna retórico y se procede así a la burla. La idea de inferioridad racial se generó: al negro le es imposible llegar a la misma igualdad en sus rasgos con el blanco poseedor de alta capacidad. El factor de discriminación rodea toda la imagen que se apoya en el choteo, la parodia y la burla. Su popularidad, asociada a la intención de burla, le dio carta permanente en las escenas bufas. Luego de 1886 al esclavo se le otorgó la libertad y según la ley se establece en algún sentido la igualdad con el blanco. En esta medida la imagen del negro catedrático alcanza la mirada perniciosa de un constante juego de choteo. La moraleja se esconde en la siguiente tesis: detrás de lo exagerado de esa máscara, se encuentra un individuo que continúa siendo el discriminado.

Ño José, en «El Brujo», es uno de los principales personajes. Distorsiona su lenguaje, principalmente ante el gallego Tadeo. Su amplia retórica tiene lugar, pero nunca llega a ser comprendido

por Tadeo. Luego de una amplia disertación el gallego agrega: «¡Que me ahoguen si entiendo una palabra!». Así se ridiculiza esta actuación, siendo tanta su alienación que permanece como ser incomprendido y burlado por su lenguaje. El negro catedrático siempre está envuelto en la discriminación. En la escena II del cuadro I, en medio de un diálogo Tadeo le grita con matiz de claro desprecio: «¡Cállate tú, negro catedrático!», expresión que repite varias veces. El blanco critica su retoricismo y su imagen. Su visión deformada y discriminadora, cultural y racialmente está dada en lo fundamental a través de Tadeo. Las respuestas cortantes, la parodia a su lenguaje artificioso, la crítica y el elemento racial, pues lo considera un ser inferior, se transmiten en sus diálogos: «¡Pedazo de animal!», «¿Qué te decía el saco de carbón ese?», «te estoy viendo, negro relambío». El color de piel, junto a su intención imitadora, hace que permanezca siempre bajo una mirada discriminadora con la que es expuesto.

La «mala suerte» es otro recurso manejado en el personaje para crear comicidad con sus infortunios. La fatalidad le persigue, se pierde en los caminos, recibe golpes sin merecerlo. Constantemente encuentra la fatiga, excelente parodia que es utilizada en su caracterización. El catedrático se ve burlado y parodiado por la razón de no llegar nunca a la cumbre de su contrapunto (el blanco) y permanece donde debe estar su raza. En determinada ocasión exclama: «Todas las cosas fatales / han de sucederme a mí.../ No hay duda que estoy perdido... ¡Cuántas circunstancias calificativas rodean mi trágica existencia!». Ciertamente este es su destino. La configuración del personaje responde solamente al propósito de ridiculizarlo.

José tiene sueños de grandeza; sin embargo, solo es un pobre de solar, de raza discriminada. La contraposición realidad-irrealidad se manipula en este personaje en una burla a su condición, que no permite cambio alguno. Siempre va a permanecer en su condición de bufón. El negro catedrático desea igualarse y competir con el blanco y con esta visión se explota la parodia, la burla y la comicidad.

El negro brujo dirige todo el movimiento de las acciones. Los habitantes del solar permanecen alertas ante su presencia. En la obra se declara que es bilongo, según un término proveniente del bantú, brujo. Este personaje solo crea temor en la sociedad que

se muestra en la pieza de Barreiro. Representa el hechizo, la brujería, las malas intenciones. La primera escena está rodeada del misterio que trae consigo la aparición de su figura. Principalmente Tadeo, el gallego, lo declara un criminal: «Ese es el autor de un crimen homicida, criminal consumado... "Ese es bilongo", "ese brujo secuestrador"». Sin embargo, los demás personajes contribuyen también a fomentar esta idea, basada en el temor y el recelo:

Lucía: «ese brujo del infierno»

José: «diablo de hechicero»

Luciana: «¡El brujo! ¡El brujo está aquí!»

El matiz despectivo y discriminador está siempre presente en los personajes a la hora de referirse a él. Llega a tal extremo el miedo al marginado que se le acusa de peligroso. Ser un brujo significaba el horror de la comunidad. Su defensa es en vano, cuando se encuentra encarcelado le dice a Tadeo: «Yo no soy un criminal», a lo que Tadeo le responde: «Pero eres bilonguito», término que por sí solo ya encierra la imagen de temor y desconfianza. El considerarse un practicante de la religión bantú ya significa un acto de peligrosidad. Se le compara con lo negativo de la religión cristiana, así se le llama «brujo del infierno». Detrás de esa parodia se encuentra una alarma emitida a la sociedad. La imagen que ella tiene del brujo coincide con estas ideas fundamentales: el miedo; la discriminación racial, cultural y humana; el prejuicio a su figura, sus hábitos e incluso, a su físico. Aquí también existe violencia.

El personaje del brujo es la imagen marginal y más violenta de la figura del negro, quien nunca escapa de la discriminación. En una época donde el negro ya era libre, se le acusaba de todos los males sociales que existían en el país, la acusación se escondía en la risa que provocaba la parodia. En un ambiente solariego se presenta este individuo, peligroso para aquellos que le rodean. El hechicero es la imagen de marginalidad y discriminación que se le imprime al negro, fundado sobre la amenaza que supone quebrantar la paz ciudadana y el temor a su figura.

La totalidad de la configuración artística y social de los personajes estudiados en las obras se resume en las siguientes imágenes estereotipadas:

La mulata es símbolo de sensualidad, mujer fácil e irreflexiva. Su figura está asociada al baile, la canción y la fiesta como se

percibe en «El proceso del Oso», o actúa de manera insensata e irracional, tipo encontrado en «El Brujo». Sin embargo, las características que se conforman en la generalidad de las obras son: erotismo, sensualidad, la visión de la mujer zalamera y alocada. Representa el elemento criollo, pintoresco y folclórico. De esta manera se percibe la deformación de su carácter que le imprimió el teatro bufo, acuñando en ella valores negativos.

El negro en dos visiones: el congo (discriminado, esclavo y brujo) y el catedrático (imitador y bufón). El negro se concibe primeramente como el burlado, recordando la creación de Gangá en el personaje obediente y fiel a su amo. Luego se determina como el catedrático que imita las formas de los blancos. En ambas obras es parodiado y burlado. El negro brujo se configura como el ser marginal y peligroso para la sociedad. La figura del negro se enlaza con lo negativo, en él se reitera la inferioridad.

Caracterización lingüística

Las características fonéticas, morfosintácticas y léxicas (este último en mayor grado), que se presentan en este apartado son elementos distintivos de esos dos personajes: la mulata y el catedrático.

La mulata

La caracterización lingüística del personaje de la mulata está en concordancia con la configuración popular. Se presenta con ella el léxico popular (su gran aporte), las expresiones que son típicas del discurso coloquial. Hace gala de las frases y palabras de origen y creación populachera.

Gracias a su imagen artística y configuración lingüística a través de *Danza, mulata*, el autor nos pone en contacto con temas y formas populares de invención y originalidad nacional. Así, nos llegan los nombres populares de los bailes de la época:

 y quedé reducida solamente al cedazo, que vino a tomar distintos nombres, según la mera de ejecutarlo y se llamó de sube y baja... de vaya y venga, de me duermo bailando, a lo guanajay. Y apareció el cangrejito, la sopimpa, ... la cachumba, la caidita, el ladrillito, el chiquito abajo, el infanzón, la palanca y el cedazo de la malanga.

Y también frases coloquiales, que incluso se conservan hoy en el léxico del pueblo: «pierdo güira, calabaza y miel», «Mientras menos bulto más claridad».

En la revista *Islas* número 69 aparece un glosario mínimo de términos y expresiones considerados cubanismos, recogidos en una serie de obras de teatro bufo entre las que se encuentran las estudiadas en este trabajo. En la voz y caracterización lingüística de la mulata se manifiestan gran parte de esas palabras recogidas. Presentamos a continuación las expresadas por este personaje, y nos hacemos eco del significado propuesto en *Islas*.

A vivir tropa: ¡A gozar! «Le doy los polvos del te-boté y a vivir tropa».

Coger veinticinco: Abandonar a alguien. «Quiero decir que lo dejo cogiendo veinticinco, le doy los polvos del te-boté».

Dar polvos de te-boté: Despedir, echar a alguien.

De sube y baja: Tipo de paso en el baile de la danza.

Ducha: Algo frío, insensible. «Es más fuerte que una ducha, tiene el corazón de hierro».

Junto a estos se presenta también en su voz el término «Time is money», un préstamo de lenguas, de cultura.

Anteriormente en la configuración artística de la mulata Danza se había explicado su intención anexionista a los elementos y personajes extranjeros. Lingüísticamente se manifiesta en ella un cambio radical que responde a este hecho social y cultural. En «El proceso del Oso», la mulata representada por Danza, recibe el importante cargo de abogada defensora del acusado Danzón, justo después de aceptar su compromiso con Lancero. En el juicio su lenguaje se transforma en la típica habla catedrática. Adquiere así todas las características que distinguen esta expresión (excesiva retórica generalmente vacía de significación, solo en apariencia culta):

La preponderancia estética, metafísica y si se quiere antropológica, que de una manera tan vertiginosa y en consonancia con el binomio de nuton y la piedra filosofal, van adquiriendo las piezas sueltas, es la prueba más tangible, inconcusa... inequívoca, fehaciente, palpitante y axiomática de la protección pirotécnica que se dispensa en los círculos paralelogramos de nuestra patria a todos los artículos importados del extranjero...

Lo popular, en materia lingüística, se concentra en este personaje de la mulata. El estereotipo de su imagen artística: el baile, la fiesta, la despreocupación, el folclor quedan acuñados con la originalidad de su léxico y expresión lingüística. Así, configuración social y caracterización lingüística no aparecen divorciadas, por el contrario, están íntimamente relacionadas. Es un personaje completamente popular, su lenguaje es típico del pueblo. Cuando en determinada ocasión se muestra influenciada por la idea de ascender en la pirámide social, entonces su frase es catedrática. Pero a pesar de este episodio, en su visión la mulata es representante del habla coloquial, de la invención y originalidad lingüística propias del cubano.

Negro catedrático

El habla catedrática se caracteriza por:

- Términos cultos, casi siempre sin relación semántica entre sí («Mi opinión clara, sensata y estupenda me dice con la metáfora de costumbre, que ese ser humanitario viene a estos lugares históricos en busca de algún réprobo viviente para pedirle exacta cuenta de moralización en su vida mística; y por lo tanto, deduzco de mi genio orgánico que ese pulcro anciano es un autómatas volante bajado de las regiones etéreas para civilizar la merulidad de los neófitos que habitan terráquea tierra celeste...»).
- Adjetivación profusa e innecesaria (metafísico guardia, simbólico municipal, hercúlea reja, inteligencia intelectual, preorativa encefálica, arma pérforo estruendosa, matemática regla).
- Lenguaje retórico (rígida mansión: cárcel).
- Repeticiones innecesarias ya sea de una palabra y sus derivados o términos que son sinónimos, que se presentan para reforzar una idea («siento estruendo ruidoso de ruido», «asombro espantoso sorprendente»).
- En un mismo discurso hace uso de diferentes registros lingüísticos.

La expresión culta del catedrático presenta errores sintácticos y de pronunciación:

- Falta de concordancia entre el artículo y el sustantivo (la grave conflicto).
- Omisión del pronombre relativo que (Que es lo [que] piensas hacer).

- Errores en la pronunciación (riquísimo y esquisito plato).
En determinadas ocasiones el habla retórica del catedrático cambia completamente, llegando a tener una expresión popular:
- Cuando se refiere a la mulata de la cual está enamorado («Esa mulata me tiene partida toda la espina dorsal. ¡Qué hembra, camará!»).
- Cuando ha sido golpeado o atacado («Me dieron planazo de todos los colores. Qué manera de dar fuetazos, caballeros. Me han destornillado toda la espina dorsal»).
- Intención o tendencia de exagerar el mensaje que se quiere transmitir:
- Hipérbole («Por poquito ese animal me revienta el mondongo de un fuetazo»).
- Uso del sufijo -azo (zimbombazo, fuetazo).

El lenguaje altisonante acompañado de errores en la sintaxis o el género, es característico del habla catedrática, al igual que el retoricismo excesivo que carece de relación semántica. Los rasgos lingüísticos del negro catedrático marcan su imagen de imitador, puesto que él quiere transmitir la frase culta y cuidada del blanco, configurando así un personaje cuya apariencia se resume en esta frase: «Leído y escrito». Su lenguaje exagerado lo convierte en una farsa, haciendo de él un bufón. El catedrático es la burla de los demás tipos sociales precisamente porque pretende representar lo que no es y en su imitación comete errores gramaticales primarios. Por tanto, el recurso fundamental con que cuenta el teatro bufo para lograr la comicidad, la discriminación y la no aceptación del negro en esta imagen artística es el elemento lingüístico.

El teatro bufo cubano permite, primeramente, un acercamiento a la sociedad y sus personajes habituales. En las obras que se analizan, la mulata, el congo y el catedrático, personajes representativos del bufo, se muestran como tipos sociales del siglo XIX cubano. Los tres personajes presentan una imagen estereotipada que construyó, fundamentalmente, la sociedad de ese siglo. La mulata sensual, provocadora, ligera, peligrosa, sandunguera, infiel y casquivana. El recelo y el temor ante el congo brujo, representante de una religión diferente, esclavo, bozalón y sumiso. El negro catedrático en su configuración de imitador y bufón, constituye la burla de los demás sectores sociales ante su posición de inadaptado. Una trilogía de

personajes marginales, ya que están apreciados solo a través de la mirada del blanco y de la colonia.

El teatro se convierte en un ajiaco social y cada sector o clase aparece representado con su expresión propia. La caracterización lingüística se convierte en rasgo distintivo y esencial en las tablas. De igual forma, refuerza la imagen social y artística de los personajes. Se presenta la deformación fonética propia del bozal, los términos retóricos y exagerados del catedrático y las frases distintivas del pueblo en la voz de la mulata. Así, la configuración lingüística está en coherencia con la imagen artística y social: el habla popular en la mulata, el bozal en el congo y la expresión catedrática de su actor tipo, el catedrático.

Bibliografía

- CRISTÓBAL GARCÍA, ÁNGEL; GONZALO MÉNDEZ VÁZQUEZ Y RICARDO REYES PERERA: «Apuntes sobre el léxico del teatro bufo en el siglo XIX», *Islas* (69): 169-202, mayo-agosto, 1981.
- GARCÍA GONZÁLEZ, JOSÉ; RICARDO REYES PERERA; LUIS ALFARO ECHEVERRÍA Y SUSANA CARRERAS GÓMEZ: «Algunos fenómenos morfosintácticos en textos populares cubanos del siglo XIX», *Islas* (77): 61-76, enero-abril, 1984.
- LEAL, RINE: *Breve historia del teatro cubano*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2004, pp. 15-19, pp. 50-54.
- LEÓN, ARGELIERS: *Del canto y del tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1981.
- Perfil histórico de las letras cubanas desde los orígenes hasta 1898*, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, pp. 389-390.
- Teatro bufo del siglo XIX. Antología*, t. II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, pp. 9-56, pp. 126-184.
- Teatro del siglo XIX*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, pp. 5-29.
- VALDÉS ACOSTA, GEMA Y MYDDRI LEYVA ESCOBAR: *Diccionario de bantúismos en el español de Cuba*, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, La Habana, 2009.