

CONCHO Mira, Margarita, yo sé que tú tienes el corazón más blandito que un plátano salcochado. ¡Ese matrimonio es mi salvación! ¡Ese matrimonio es la palanca de Arquímedes colocada en el radio de la circunferencia monetaria! Si ese matrimonio se rompe mi desgracia es segura, mi ruina es completa. ¡Volveré a robar, hija mía! Porque tú sabes que el que hace una mesa bien puede hacer un escaparate.<sup>35</sup>

El acierto del autor al desarrollar el léxico de Concho ha sido la eficaz mezcla de elementos procedentes del *catedratismo* y otros que no lo son. Del primero tenemos imágenes típicas del género, algunas de resonancias matemáticas («la palanca de Arquímedes colocada en el radio de la circunferencia monetaria») y otras de resonancias gramaticales (los «puntos suspensivos», el «estado de putrefacción» verbal), que José Tamayo debió pedirle prestadas a «Paco» Fernández. El efecto es más cómico porque al lado del disparate rebuscado del léxico catedrático, la metáfora popular («el corazón más blandito que un plátano salcochado», «el que hace una mesa bien puede hacer un escaparate») sirve de contrapunto coloquial y crea el ritmo variado del texto. Pero lo cierto es que detrás de todo esto, el denominador común es el dinero, la concepción materialista de la vida que cosifica las relaciones humanas; matrimonio con los catorce mil pesos. El concepto materialista de la burguesía décimonónica, el «bufo» de Galdós, da al bufo del teatro cubano la textura monetaria, escéptica, cruda, digestiva, del naturalismo galdosiano. Después de todo tanto el color de la piel como el lenguaje que lo cubre y lo descubre son dependientes de los catorce mil pesos que representan los móviles de la conducta. Afortunadamente para Margarita, la pérdida de Eduardo quedará más que compensada con la consistencia monetaria del otro pretendiente, Tragabolas, que es portavoz del lenguaje catedrático.

TRAGABOLAS Vamos a ver si con la ayuda de los cinco sentidos y toda la retórica espiritual de mi pensamiento físico consigo tocar con mi palabra en el punto más palpitante del corazón de esa bella negrita, al fin de hacerle comprender de una manera superlativa los filantrópicos sentimientos de amor que se hallan hospedados en las habitaciones mejor amuebladas de mi corazón. Pero me ha parecido escuchar un par de pantuflas tocando en el tablado de la escena.<sup>36</sup>

Este clásico modelo del *catedratismo*, con su adjetivación hiperbólica e inusitada («retórica espiritual», «pensamiento físico», «filantrópicos sentimientos» amorosos), sus increíbles asociaciones (el amor como huésped de un corazón con habitaciones) de efecto anti-realista, podría cobijar en su gala barroca alguna autenticidad amorosa. Pero no es posible. En realidad el *catedratismo* delata su inautenticidad al propio nivel léxico. Es un lenguaje que se parodia a sí mismo, lo que lo vuelve esencialmente funcional en su engañoso oropel. Lo que hay detrás es pedestre interés.

TRAGABOLAS ¿Me ama usted, Margarita?

MARGARITA Con el amor más puro y desinteresado. Y dígame una cosa, ¿qué capital tiene usted?<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Tamayo, p. 324.

<sup>36</sup> Tamayo, pp. 327-328.

<sup>37</sup> Tamayo, p. 329.

El «desinterés» de la erótica de bufo queda al desnudo gracias al rápido contrapunto del texto de Margarita. El *catedratismo* del «monólogo interior» de Tragabolas, previamente citado, conduce a la verdad detrás del circunloquio, que deja bien sentado el principio normativo: dinero, pan y sexo.

En el *conguismo*, sin embargo, hay una cierta autenticidad de valores. Es cierto que se persiguen las mismas satisfacciones materiales, pero el objetivo se busca cara a cara y no se pretende lo que no se es. El tratamiento más original y elaborado hay que buscarlo, como también en el caso del *catedratismo*, en la ya varias veces mencionada pieza de Francisco Fernández, *Los negros catedráticos*. Aniceto y Crispín, «negros catedráticos», planean el matrimonio de Dorotea, hija del primero, con Ricardo, hijo del segundo. El matrimonio está debidamente concertado cuando aparece José, «negro congo», que solicita la mano de Dorotea. Por razones sociales y étnicas don Aniceto se opone. Dorotea es mulata mientras José es negro. Además, la pretensión «catedrática» del padre coloca a José a un nivel inferior: casar a su hija con un «congo» representaría dar marcha atrás tanto social como étnicamente. Sin embargo, tan pronto se sabe que José ha acumulado un capital considerable, la actitud de Aniceto y Dorotea cambia y José es visto dentro de otras perspectivas.

Francisco Fernández maneja los personajes dentro de diferentes niveles léxicos. Aniceto y Crispín, subordinados a los más sórdidos intereses, representan el *catedratismo* puro. Quizás sea José el personaje más significativo dentro de la trilogía de obras en un acto que forma *Los negros catedráticos*, ya que presenta la evolución léxica de mayor flexibilidad. El análisis léxico de José sirve para trazar su evolución caracterológica, ya que Fernández no usa los efectos del lenguaje de un modo gratuito.

José es un negro congo que habla de acuerdo con su origen y sus condiciones socio-económicas. Representa temáticamente la corriente positiva de la acción. Frente a la expresión *catedrática* de Aniceto, está su lenguaje directo, distorsionado por el desconocimiento del castellano. Las distorsiones de José son diferentes a las elaboradas y disparatadas transformaciones de los otros personajes. No son deliberadas sino el producto de su origen y situación social. No forman parte, en fin, de ningún acto voluntario. Ofrecen contrastes de pronunciación y vocabulario, pero sobre todo de concepto y actitud ante la vida. Se enorgullece de ser congo y trabajador de los muelles, de ser honesto, no llevar mala vida y tener dinero. Los otros personajes están separados de José por los abismos de la palabra, como si procedieran de mundos diferentes. El rechazo es inmediato. Pero el dinero tiene una fuerza unitiva que elimina todas las barreras del léxico. Dorotea, que empezó considerándolo un negro desgraciado y llamándolo así de forma directa y grosera, acaba utilizando imágenes sexo-gustativas para aumentar el apetito erótico de José. Este utiliza sus propias expresiones sexo-gustativas, pero Fernández comprende que cada personaje tiene que expresarse de distinto modo (aunque el fondo sea el mismo) y las imágenes más groseras de José se enfrentan a las más «refinadas» de Dorotea.

Durante la primera parte de la obra, el personaje se encuentra en toda su plenitud gracias al *conguismo*. No manifiesta ninguna claudicación léxica a consecuencia del control que tiene sobre la situación. Está orgulloso de su identidad, que opone a la del «*catedrático*» Aniceto. «¿Tú no só negro?... ¿No?... ¡Criollo, lucumí, carabalí, gangá, ara-

rá, congo, toítico só negro!»<sup>38</sup> El origen del personaje está reafirmado a través de su expresión verbal, que no está sometida aún a transformaciones y que se opone violentamente a los modos de los otros caracteres de la obra. A pesar de verse sometido a burlas crueles, José se siente dueño de sí mismo. Cuando se encuentra con Ricardo, éste le dice: «¿Para qué viniste aquí/ a esta casa *fashionable*./ Responde... Di... ¡Miserable!/ ¿Viniste a vender maní?»<sup>39</sup> En los dos primeros versos Ricardo se burla utilizando una imagen catedrático-ascendente, mientras que en los dos últimos produce un cambio intencional y da lugar a una imagen popular-descendente. Pero en estos momentos José no se deja intimidar por el *catedratismo* y opone a los términos absurdos de su léxico su palabra «a lo congo» y su honor correspondiente: «¡Trompá limpia, sí señó./ ¡Mucho leña, mucho leña!»<sup>40</sup> Ricardo, defensor paródico del honor de Dorotea, tendrá que tomar en consideración la posible agresión física de José, que pone en peligro los lineamientos de un honor importado gracias a un *conguismo* que es mucho más directo.

La expresión verbal de José no claudica durante esta primera parte, indicando a las claras su posición dentro de la obra, aunque ya Aniceto nos ha anticipado la evolución que tiene preparada. Mediante su educación catedrática Aniceto promete convertirlo en un diccionario, pero no en un diccionario cualquiera sino en uno de lengua clásica. Esta evolución a través del verbo tendrá lugar en la segunda parte, llamada *El bautizo*, que resulta uno de los mayores aciertos de la obra. A principios de esta parte Dorotea nos ofrece una explicación literario-gramatical de los cambios que ha experimentado José y mide el progreso de su marido mediante adelantos en la «versificación»; opone, como indicación de sus limitaciones, la presencia de «algunos resabios extranjeros». <sup>41</sup> La situación es más delirante todavía porque el autor trabaja con dos mundos léxicos, el del *catedratismo* y el *conguismo*, que chocan en delirante contrapunto. Cuando José entra en escena utilizará un lenguaje que podría clasificarse de congo-catedrático, categoría única que es el sistema de caracterización utilizado por Fernández. José no ha logrado separarse de sus formas verbales anteriores. Tampoco domina las reglas del lenguaje catedrático que le han impuesto su mujer, su suegro y su nueva condición social. Sirvan de ejemplos: «Yo no pué guanta sulfuriamente el calórico de casaca ese». <sup>42</sup> «Bueno, Ud. criba eso cosa aritméticamente pá que yo luego con linfáticamente lo jace uno estudiando escolápío». <sup>43</sup> «Yo no pué guanta esos zapatos sarcófagos». <sup>44</sup> «A mí gutá con agebraicomente uno cabildo». <sup>45</sup> Durante el segundo acto el *conguismo* de José se encuentra atrapado en las siniestras redes del *catedratismo*. Le han obligado a renegar de su *conguismo*, y se ve en un mundo que adora valores falsos, tanto de índole

<sup>38</sup> Francisco Fernández y Pedro N. Pequeño, Los negros catedráticos, en Cuba en la UNESCO, p. 72. Esta obra se divide en tres partes o actos: Los negros catedráticos, El bautizo, El negro cheche o Veinte años después. Sólo la última parte la escribe Fernández en colaboración con Pequeño.

<sup>39</sup> Fernández, p. 72.

<sup>40</sup> Fernández, p. 73.

<sup>41</sup> Fernández, p. 87.

<sup>42</sup> Fernández, p. 90.

<sup>43</sup> Fernández, p. 91.

<sup>44</sup> Fernández, p. 93.

<sup>45</sup> Fernández, p. 96.

material como a nivel léxico. Al mismo tiempo, no lo consideran un «igual» dentro del mundo en que se ha metido; es, en definitiva, un advenedizo dentro de la secta. Por todo esto Dorotea afirma que aunque domina la teoría, «todavía se le enreda la lengua en la práctica». <sup>46</sup> En el segundo acto, José ha dado un paso en falso en relación con su identidad, que lo llevará a la rectificación del tercero.

Durante el tercer acto *El negro cheche* o *Veinte años despues*, las consecuencias del sistema «catedrático» se dejan ver en Hércules, el hijo de José y Dorotea. José se ve precisado a hacer algo y esto va a tener lugar mediante un retorno a sus orígenes. De esta forma los valores étnicos del *conguismo*, la autenticidad del personaje, se confirman cuando José reniega del período de veinte años en que intentó, en vano, ser las apariencias. Se enfrenta a Aniceto, pone orden en su casa y en su hacienda, y hace un retorno léxico al *conguismo* porque comprende que su *catedratismo* con alfileres no hizo más que alejarlo de los valores más legítimos.

El recorrido por la trilogía temática del dinero, el pan y el sexo, nos ha llevado a detenernos en las variantes del lenguaje del bufo, que de lo directo pasa a lo imaginativo y popular, a las formas dialectales, aventurándose, sin abandonar dinero, pan y sexo, por los caminos de la irrealidad léxica. El *catedratismo* es un mundo intrigante y paradójico en que culminan los matices del género bufo cubano. Particularmente en el caso de *Los negros catedráticos* no deja de ser paradójico que, al mismo tiempo que es la más viva expresión del género, la pieza lleva implícita su repulsa, ya que es el *conguismo* lo que aparece como valor más auténtico. Si ésta fue la intención del autor, no lo sabemos, aunque sí fue su resultado. Por eso, aunque sean observables elementos racistas, el conjunto no lo es tan claramente porque, viendo la obra en sí misma, podemos observar en la pieza una parodia respecto a la sociedad burguesa y los falsos valores en general. El otro gran acierto paródico del texto es que se llega a la gran parodia del texto no-lectible. Es decir, el gran principio de creadores, críticos y lingüistas de hablar para que no se les entienda. Como diría Dorotea: aunque se saben la teoría a veces se les enteda la lengua en la práctica. No creemos, naturalmente, que Fernández lo tuviera presente en 1868, pero eso no excluye que su resultado paródico fuera no menos efectivo. Hay que darse cuenta que Fernández logra convertir al lenguaje en personaje dramático: hace del teatro una batalla campal de la voz en la cual la técnica verbal es el personaje dramático que sube a escena. Si como se ha dicho, la novela moderna es toda voz y no texto, Fernández ya novelaba cuando escribía su teatro. En un ensayo donde Noël M. Valis discute los virtuosismos del lenguaje en la novela latinoamericana, y en el que también hace referencia a la novela cubana, indica que «for all the mastery and glorification of technique, language as a game finally becomes boring. It is obvious that the reader will find himself in terrible difficulties with books of this sort precisely because there is no coherence of content. It is not surprising that he might suspect the old shell game. But even if he does find out where the pea is, it is still only a dried-up, little pea». <sup>47</sup> La conciencia de la jerigonza forma una secreta clave es-

<sup>46</sup> Fernández, p. 90.

<sup>47</sup> Noël M. Valis, «Voices of Solitude: The Modern Latin American Novel», *The American Spectator* (December 1978), p. 16.

tética de las letras cubanas, cuya ambivalencia es una constante manifestación en el bufo. Obsérvese cómo teatralidad y léxico se dan la mano en el siguiente diálogo:

- SEVERINO ¿Ninguna humanidad artística se ha presentado en el marco de la puerta conductora?
- FILOMENO Cuando usted me habla en latín no lo entiendo.
- SEVERINO ¡Eso es hijo de que tus órganos cerebrales no están dotados de la fosforescencia suficiente para hacerlos asequibles a todas las ramificaciones del saber humano!
- FILOMENO ¿Ya usted ve? Ahora me habla usted en griego antiguo... Dígame claramente lo que quiera pa que yo lo entienda.
- SEVERINO Tienes mucha razón; ya veo que contigo hay que prescindir del armonioso lenguaje de los hombres elevados, para descender, a la jerga chacharachera de la palabrería del vulgo necio.
- FILOMENO ¡Bueno!...
- SEVERINO ¿No ha venido nadie?
- FILOMENO ¿Ya ve usted? Si usted empieza así no se pierde tanto tiempo? <sup>48</sup>

Este recorrido que va de la pregunta inicial sobre alguna «humanidad artística» en «la puerta conductora», y que termina en la simple pregunta del «no ha venido nadie», constituye una verdadera síntesis de la ambivalencia verbal del bufo; encierra también un interesante planteamiento sobre el valor del juego de palabras. La jocosa estética del *catedratisimo* nos parece de un interés diverso dentro de la tradición literaria cubana y es curiosísimo antecedente de cáscaras y semillas.

**Matías Montes Huidobro**

<sup>48</sup> Benjamín Sánchez Maldonado, Los hijos de Thalia, en La Enciclopedia de Cuba, p. 466.

