

que la preciosa Leonor
 a los nueve meses justos
 un billete más contó!
 ¡Ay! ¡Qué calor!
 ¡Ay! ¡Qué calor!
 Los efectos del billete
 ella fue quien los sufrió.²²

No menos certero es el siguiente monólogo de uno de los personajes: «Bien le van a ladrar los oídos al hombre de los billetes. Y que hay papel como mono. Esto de *billetes como mono* es un injerto que no me hace feliz... Bien mirado con la bulla que han metido en La Habana debían sacarle un propósito... Por ejemplo, hoy decimos: la mulata Rosenda tiene bulla *en la cintura como mono*. Pues no Señor, se debe decir, la mulata Rosenda tiene hidrofobia en la cintura lo mismo que el billete-plata!»²³ Tenemos así una nueva aplicación de la imagen económico-sexual al contexto temático y a la crítica administrativa. En este momento el autor hace un aparte en la acción por medio de un personaje que se recrea en el lenguaje y teoriza sobre él. Habla de un injerto que no lo hace feliz; es decir, de una imagen que no le satisface, y propone otra que le parece más efectiva. Considera la necesidad de una nueva creación verbal de acuerdo con los acontecimientos nacionales. Hace una transformación de los términos ladrar-bulla-hidrofobia. De la idea billete como mono pasa a la idea cintura como mono. Después la transforma, uniendo términos, creando la imagen cintura como billete-plata. El autor se recrea en la elaboración, está consciente de ella, e integra en el juego lo económico (los billetes) a lo sexual (la cintura de la mulata).

El ingenio humorístico eleva (por lo menos en lo externo) los impulsos de una biología que no puede alzar el vuelo. Porque se vive al nivel de los intereses. Cuando en *Don Centén* Ricardo le dice a Amalia, «Usted ha jurado ser mía / y lo será, Dios mediante...»; ésta piensa: «Mediante... la lotería».²⁴ La relación amorosa está subordinada a un juego de azar con implicaciones económicas. En la misma obra nos encontramos con una ingeniosa situación cuando Ricardo, que no tiene dinero, pasa por una crisis de hambre que se hace más aguda cuando llega el mozo con la cantina. También parece pasar por una crisis de hambre sexual al referirse a una vecina que no le hace caso. El autor establece la relación ingeniosa entre ambos episodios cuando refiriéndose a la muchacha y no a la cantina, dice Ricardo: «¡Ay, qué rica! ¡Me la comería!»²⁵ Después de saludar a la vecina, se cierra la situación con la siguiente salida ingeniosa de doble sentido: «Nada, hace lo mismo que el cantinero... me enseña la cantina, y se va».²⁶ Se trata de la erótica del hambre. En el bufo siempre va integrada la protesta económica a la protesta del sexo. Ya que no puede hacerse políticamente explícita, ocurre un cambio de dirección hacia el sexo. No se puede decir que la rebeldía se «sublimiza», pero sí que se desvían las potencialidades de la rebelión. El sexo es la vía de escape. Es por eso que la metáfora expresa lo económico a través de lo gustativo-sexual

²² Díaz González, p. 148.

²³ Díaz González, p. 132.

²⁴ Federico Villoch, *Don Centén*, en *Teatro bufo*, p. 64.

²⁵ Villoch, p. 50.

²⁶ Villoch, p. 50.

(comer, tragar, devorar) y no por medio de la imagen directa político-gustativa o político-digestiva, que hubiera sido plano de acción más peligroso. Sólo ocurre subversivamente o como protesta menor contra ciertos aspectos del régimen: la burocracia, el impuesto de consumo, el papel moneda, etc.

Blancos, negros y mulatos, cubanos y extranjeros, se mezclan sexualmente en el bufo. Surge el concepto de lo mulato, que es el producto de la erótica materialista nacional. Como el impulso no es de altura, la construcción metafórica sexo-gustativa o digestivo-sexual tiene que ocupar un primerísimo lugar. Se trata del positivismo décimonónico manifestándose frecuentemente en términos directos y ordinarios.

La primera que yo tuve
era negra de nación,
muy bembona y muy coqueta
y de mucha pretensión.
Le gustaban los frijoles
y los huevos con arroz
y a su lado por la noche
no podía estar ni Dios.
Tuve otra que era conga
hija de carabalí,
que le gustaba el tasajo
todavía más que a mí.
Y una vez de guacamolas
tomó tal indigestión
que si no la ayudo un poco
revienta del atracón.²⁷

No hay duda que hay humorismo, pero no hay duda también de que se trata de un humor primario y, lo que es peor, con una constante de denigración y racismo. Porque el concepto «idílico» de la mulatez cubana es el producto de dos extremos, colonialismo y esclavitud, que mezclan los sudores del sexo con tasajo y guacamolas. La concepción es igualmente humillante para la mujer y, muy específicamente, la mujer negra. La negra de «nación», «conga» y «carabalí», se integrará a la sexualidad blanca gracias a los «frijoles», los «huevos con arroz», el «tasajo» y las «guacamolas». El «quebrado blanco» de nuestra mulatez (como dirá elaboradamente nuestro catedratismo bufo) es el resultado de una integración genética contradictoria. La fanfarria de la mulata arquetípica, Cecilia Valdés, no es más que una síntesis corporal de un orgasmo nacional de atracción y repulsión, de amor y de odio, que el humorismo del bufo cubano pone de relieve al desnudar a Eros de toda lírica.

Esta desnudez materialista del bufo tiene dos máximos ropajes verbales que, para designarlos de algún modo, vamos a llamar *catedratismo* y *conguismo*. El fenómeno léxico más interesante del bufo cubano hay que buscarlo en las manifestaciones del llamado género catedrático. El *catedratismo* surge cuando en la temporada de 1868 se estrena *Los negros catedráticos* de Francisco Fernández. En otras ocasiones he hablado de esta obra, observando las manifestaciones de un léxico que se puede clasificar como

²⁷ José Barrero, *Los cheverones*, en *Teatro bufo*, p. 35.

catedratismo científico-matemático y literario-gramatical.²⁸ A su vez, en *Los negros catedráticos* se contraponen el lenguaje catedrático con el congo, y el uso de este último con sus variantes es un fenómeno no menos interesante.

Después del estreno de *Los negros catedráticos*, el «negro catedrático» es un personaje que aparece con regularidad en el bufo. La mayor parte de las veces el *catedratismo* está uniformemente caracterizado en cuanto al tema. Es el personaje que disfraza con la distorsión léxica su desnudo materialismo y generalmente propone una relación matrimonial, basada en un objetivo monetario, como medio para superar su situación socio-económica. Para ello se ve precisado también a negarse étnicamente, proponiendo un «blanqueamiento» racial. Pretende una ascensión burguesa y a medida que se va alejando de su origen africano, integrándose dentro de una burguesía mulata, siente que va logrando sus objetivos. La burguesía es su meta y esto explica que la crítica cubana actual muestre una marcada actitud «anti-catedrática».²⁹ El disparate léxico del género en cuestión es la consecuencia lógica de la ambigua realidad de los personajes que están atrapados entre la negación del ser y el deseo de parecer. El «negro congo» es, escénicamente, la antítesis del «negro catedrático», ya que éste se opone por regla general a la hipocresía lingüística del *catedratismo* y no niega su etnicidad.

Detrás de la cuestión léxica existen múltiples ramificaciones étnicas y económicas. Las razones detrás del léxico catedrático están expuestas claramente en la escena inicial de *La Trichina* de José María de Quintana, donde Rita quiere mantener su autenticidad social, étnica y léxica, en oposición al *catedratismo* de su tío.

RITA Pues, señor, bella es la vida.

CLETO Así me gusta, así: usa siempre esos términos, ese lenguaje escogido, y sepárate de esos terminachos de ciudadela, que hacen de nuestro lenguaje, el más asqueroso y abominable de los idiomas.

RITA ¿Usted acabó?

CLETO Por ahora.

RITA Pues ya sabe que me he quedado estuperflauta. Mire usted que es bueno lo que usted quiere: ¡que yo sea catedrática! ¿Habrá hombre mentecato? No se le ocurre ni al que asó la manteca.

CLETO ¿Y por qué? ¿Tú no eres mi sobrina? ¿No eres descendiente de la raza blanca?

RITA Dejemos estas cuestiones que no nos han de dar provecho. Usted a mí no me convencerá nunca de que yo debo de ser fina ni catedrática.

CLETO ¿Y por qué?

RITA Porque eso no es más que una parejería.

CLETO ¿Parejería, insensata? ¿Quién te dice que mañana siendo tú una pardita fina, no has de tener entrada en la buena sociedad?

RITA ¿En la buena sociedad? ¿Pero usted está loco, Don Cleto? Cuidado que es pretensión. ¿Quién soy yo? Rita...

²⁸ En el XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en 1975, discutí por primera vez algunos aspectos de *Los negros catedráticos* en mi trabajo «Irracionalidad, incongruencia y absurdo en la estética del teatro bufo cubano». Mi interpretación sobre el conguismo en *La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura, en contraste con el catedratismo, aparecerá en las Memorias del I Congreso Internacional sobre el Español en América celebrado en Puerto Rico en octubre de 1982.*

²⁹ Rine Leal adopta esta posición en su ensayo «La chanclera y el coturno», prólogo a Teatro Bufo Siglo XIX.

CLETO Valdés.

RITA Rita la mulata, conocida por la Trichina, que no salió nunca de la ciudadela, y que siempre fue muy rumbera.³⁰

En el texto anterior, don Cleto propone la «pureza» del lenguaje como procedimiento para superar las «impurezas» de la etnicidad. De acuerdo con el uso del idioma, el componente blanco de la «pardita fina» se impondrá sobre su «negritud» de ciudadela. La negación étnica tiene una razón de ser socio-económica, que en la mentalidad de don Cleto le permitirá a Rita entrar en la «buena sociedad». En la «mancha» de su apellido, Valdés, que indica que es hija ilegítima y el resultado de una relación blanqui-negra que la llevó al hospicio, encuentra don Cleto las bases que le permitirán a Rita mejorar su condición social. Pero Rita se niega a la propuesta académica del tío, ser «catedrática», y lo expresa con formas coloquiales o disparatadas («estuperflauta»). Defiende su «ser» contra un «parecer» falso, y como dirá después, no quiere ser «finolis» porque, «si yo soy una mulata, a mi modo y como pueda, siempre me he de divertir. Rumba hoy, rumba mañana y que me entierren pasao». ³¹ El *catedraticismo* es, para Rita, una negación de la belleza de la vida que proclama al principio, y la rumba que se prepara en su casa nunca será la «suaré» que quiere su tío.

Este esquema de interés y de etnicidad se repite en otras obras de este estilo dramático. En *Traviata*, Concho utiliza el lenguaje catedrático para oponerse a las relaciones de Margarita con su hijo Eduardo.

MARGARITA Vamos a ver: yo quiero que tú me digas, ¿qué inconveniente hay para que tu hijo Eduardo se case con una igual?

CONCHO ¡Cómo igual, deslenguada! Eduardo es un mulatico claro color de crema y tú eres más prieta que la esperanza de un pobre.

MARGARITA ¿Y tú, de qué color eres?

CONCHO Yo soy diferente. Yo soy trigueño lavado.

MARGARITA Sí, con cocimiento de agua de palo de Campeche.

CONCHO Además, cómo voy a permitir que mi hijo se case con una negra... puntos suspensivos.

MARGARITA Eso de puntos suspensivos lo será usted, y mire como habla.³²

Los matices del color forman parte esencial de los acuerdos y desacuerdos matrimoniales, pero la realidad étnica es un elemento secundario. El color se transforma dentro del contexto monetario, como queda aclarado en los siguientes textos de Concho.

CONCHO Dispensa mi acaloramiento y mi falta de reflexión en estos solemnes momentos. Yo te pido mil perdones por el estado de putrefacción en que se encuentra mi lenguaje, pero de cualquier manera es preciso que tú le des pasaporte a mi hijo Eduardo para que se pueda casar con una prima que tiene por lo bajo catorce mil pesos en oro...³³

CONCHO Es menester que tú rompas tus relaciones con Eduardo para que él se case, sino con la prima, al menos con los catorce mil pesos.³⁴

³⁰ José María de Quintana, *La Trichina*, en *Teatro Bufo Siglo XIX*, pp. 61-62.

³¹ *De Quintana*, p. 63.

³² *Tamayo*, p. 322.

³³ *Tamayo*, p. 323.

³⁴ *Tamayo*, p. 324.