

# Lenguaje, dinero, pan y sexo en el bufo cubano

Ya desde 1944 destaca José Juan Arrom<sup>1</sup> la importancia del teatro bufo cubano. El interés por el género se acrecienta en Cuba en 1959 cuando los dramaturgos cubanos tratábamos de encontrar las fuentes del teatro nacional. Esa inquietud es recogida por *Lunes de Revolución* y aparecen varios trabajos sobre el tema; entre ellos, «Nueva mirada hacia el pasado»<sup>2</sup>, «Un actor se prepara»<sup>3</sup> y «El teatro bufo cubano». En este último trabajo, Alejo Carpentier comenta que «la *seguidilla*, el *villancico*, el *aria tonadillesca*, han cedido su puesto a la *guajira*, la *guaracha*, a la *décima campesina*, a la *canción cubana*, cuando no a ciertas composiciones más libres, que pretenden expresar el carácter de los negros cheches, horros o de nación, así como de los *negritos catedráticos*, erigidos en tipos tradicionales equivalentes al *roto chileno*, al *pelado mexicano*».<sup>4</sup> Carpentier se refiere a un fenómeno de transculturación verbal y lírica asociado a manifestaciones nacionalistas, étnicas y socio-económicas. Este interés por el bufo se acrecienta cuando en 1961 aparece *Teatro bufo*,<sup>5</sup> publicado por la Universidad de Las Villas. Se publican obras bufas en un número especial de *Cuba en la UNESCO*,<sup>6</sup> en 1965; en *La Enciclopedia de Cuba*,<sup>7</sup> en 1973, hasta que en 1975, en *Teatro Bufo Siglo XIX*,<sup>8</sup> se incluyen muchas obras del género.

Del bufo me ha interesado en particular su sistema paródico,<sup>9</sup> su conciencia de la teatralidad,<sup>10</sup> y la distorsión verbal que anticipa el teatro del absurdo, características dominantes del teatro cubano en el siglo XX. Fascina, principalmente, la galería léxica del bufo, que va de la transcripción del lenguaje distorsionado por la etnicidad, como

<sup>1</sup> Ver José Juan Arrom, *Historia de la literatura dramática cubana* (New Haven: Yale University Press, 1944).

<sup>2</sup> Ver Matías Montes Huidobro, «Nueva mirada hacia el pasado», *Lunes de Revolución* (N. 84, nov. 27, 1960), pp. 30-31.

<sup>3</sup> Ver Matías Montes Huidobro, «Un actor se prepara», *Lunes de Revolución* (N. 99, mayo 13, 1960), pp. 13-14.

<sup>4</sup> Alejo Carpentier, «El teatro bufo cubano» *Lunes de Revolución* (N. 87, diciembre 19, 1960), p. 4.

<sup>5</sup> *Teatro bufo* (Las Villas, Cuba: Universidad Central de Las Villas, 1961).

<sup>6</sup> *Cuba en la Unesco* (N. 7, feb., 1965).

<sup>7</sup> *La Enciclopedia de Cuba* (San Juan y Madrid: Enciclopedia y Clásicos Cubanos, 1973), Vol. II.

<sup>8</sup> *Teatro Bufo Siglo XIX* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975).

<sup>9</sup> Ver Matías Montes Huidobro, «La reacción antijerárquica en el teatro cubano colonial», *Cuadernos Hispanoamericanos* (N. 334, abril 1978), pp. 5-19.

<sup>10</sup> Ver Matías Montes Huidobro, *Persona: vida y máscara en el teatro cubano* (Miami: Ediciones Universal, 1973), pp. 69-79. Incluye un análisis de *Los hijos de Thalia* o *Bufos de fin de siglo* de Benjamín Sánchez Maldonado.

es el caso de *Un ajiaco o La boda de Pancha Juía y Canuto Raspadura*, de Bartolomé José Crespo y Borbón; al barroco del absurdo, como en *Los negros catedráticos*, de Francisco Fernández.

En síntesis se puede decir que el teatro bufo es la manifestación más significativa del teatro cubano en el siglo XIX. Descansa sobre una serie de elementos temáticos y formales que pueden resumirse del siguiente modo. Su aproximación es estrictamente materialista, los valores espirituales son sistemáticamente eliminados y aunque, en ocasiones, nos encontramos con una actitud crítica respecto a las condiciones de vida en la Cuba colonial, sería discutible afirmar que el teatro bufo tiene una conciencia cívica. El materialismo del bufo descansa sobre una constante o denominador común, el dinero, el cual sirve para satisfacer los instintos primarios del estómago y del sexo. Es un teatro que tiene hambre de cópula y de mesa: gula de la sexualidad y sexualidad del alimento. De ahí la trilogía del dinero, el pan y el sexo.

El humorismo establece relaciones inusitadas y elabora ocurrentes salidas. No se nos esconde que muchas veces estas relaciones son ordinarias, pero el ingenio se pone a trabajar con no menos validez y efectividad que dentro de una terminología poética. La relación económico-gustativa no falta, destacándose esta característica tan dominante en el bufo, como en esta secuencia de *Los detallistas* de Olallo Díaz González.

DON JAIME Es que las viandas tampoco  
del nuevo impuesto se escapan.  
JUAN ¡Las viandas!... ¡Válgame Cristo!  
¡Y a mí que tanto me agradan!  
VICENTE A mí me gusta el chayote.  
SINFOROSA A mí una buena malanga.  
DON JAIME A mí la papa sabrosa.  
JUAN A mí una yuca bien larga.  
SINFOROSA El plátano macho es bueno.  
DON JAIME La col y la calabaza.  
JUAN También el ñame que atora.  
VICENTE Y el quimbombó que resbala.  
DON JAIME Todo tiene que pagar.  
JUAN Pues yo no les pago nada.<sup>11</sup>

Los personajes se recrean en esta orgía gastronómico-verbal, como si deglutieran el texto. El autor integra el motivo alimenticio al mensaje inmediato de la obra, la crítica a la actualidad cubana: el impuesto que fija el gobierno a los productos alimenticios. La comida ocupa un primer plano, apareciendo casi «idealizada» ante la perspectiva de su escasez. Ante las dificultades que se avecinan, los personajes parecen «saborear» las frases en una tradición que nace en la picaresca hispánica. La problemática económica se expresa mejor mediante el motivo reiterativo de la comida, la evocación de lo que no se tiene, lo que no se ha tenido o lo que se quisiera tener.

DON JAIME Que ahora tendrá que pagar  
contribución la comida,

<sup>11</sup> Olallo Díaz González, *Los detallistas*, en *Teatro bufo*, p. 180.

los rábanos, los chorizos,  
 los huevos, las longanizas,  
 los nabos, las butifarras...<sup>12</sup>

En dramático «crescendo» la relación económico-gustativa se vuelve lógica de un texto donde los imperativos de la gula y los placeres elementales son la más viva expresión de la realidad económica nacional.

La comida es un motivo fundamental que funciona como sistema paródico, en prosa o en verso, en multitud de obras. En el caso de *Traviata o La morena de las Clavellinas*, de José Tamayo, es un motivo esencial ya que desde el principio hasta el final de la obra la acción se desarrolla alrededor de una «bachata soberana»<sup>13</sup> que pone en peligro la vida de Margarita a consecuencias de un atracón de quimbombó. Se vive en la constante del menú. «Hay boniato asado, boniato frito, boniato cocido y boniato pasado por agua. Además, arroz amarillo con quimbombó a la andaluza y plátanos a la vizcaína».<sup>14</sup> Margarita quiere celebrar su cumpleaños, según afirma, como una gran cortesana, pero se alarma cuando Juana compra cinco centavos de mondongo: «¡Muchacha! ¿Tú estás loca? ¿Tú quieres que reventemos?»<sup>15</sup>. Como muestra de su elegancia, agrega grotescamente poco después: «Si te ha sobrado alguna manteca de chicharrones, pónmela en el tocador que quiero peinarme a lo Mazantini»<sup>16</sup>. Los gatos se llevan el tasajo, los plátanos se enfrían después que Margarita recibe un «horrible machucón»<sup>17</sup> en el corazón, y, por último, la protagonista sufre la correspondiente indigestión dramática.

MARGARITA Siento un feroz tormento  
 aquí en la cabeza  
 que me causa horror.  
 Me muero,  
 ya miro enredor  
 los plátanos verdes  
 y hasta el quimbombó.

TODOS Quimbombó, quimbombó,  
 el quimbombó, el quimbombó,  
 Doctor, doctor,  
 ¡cúrela usted por compasión!<sup>18</sup>

El «coro» acrecienta el «choteo» trágico. No hay que olvidar que ésta es la aproximación «clásica» del teatro cubano y que *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera (con similar utilización de la masa coral, el envenenamiento grotesco de Clitemnestra comiéndose una papaya y chocantes procedimientos léxicos) y *Medea en el espejo* de José Triana, son dos herederas directas de este sistema paródico del bufo. En *Traviata*, mientras Margarita se contorsiona («Ya se me encapotan los órganos visuales de la vista de los ojos.

<sup>12</sup> Díaz González, p. 178.

<sup>13</sup> José Tamayo, *Traviata o La morena de las Clavellinas*, en *Teatro Bufo Siglo XIX, Vol. I*, p. 310.

<sup>14</sup> Tamayo, p. 327.

<sup>15</sup> Tamayo, p. 312.

<sup>16</sup> Tamayo, p. 312.

<sup>17</sup> Tamayo, p. 325.

<sup>18</sup> Tamayo, pp. 335-336.

¡Ay! Ya siento el quimbombó dando vueltas de carnero en el estómago. ¡Ay!»<sup>19</sup>), el réquiem musical y gastronómico sirve de fondo a la pataleta de la actriz.

TODOS            El que me diga que el plátano verde  
                      no es tan sabroso como el quimbombó,  
                      no conoce lo que es aguacate  
                      con flores de azufre y miel de piñón.  
                      Muchachos, comed azufre y piñón  
                      y veréis a las dos o tres horas  
                      que pronto daréis  
                      el gran reventón.<sup>20</sup>

Sin embargo, la antimística cubana tiene su solución con respecto a la tragedia. Como dice la letra de una popular composición musical cubana («tan pronto sintió la conga el muerto se fue de rumba»), el «levántate y anda» de nuestra cubanía es ritual dionisiaco y, por consiguiente, parodia de la fe. La protagonista de *Traviata*, en 1879, fecha de su estreno, ya conoce los acordes de la metafísica nacional y baila al ritmo que le toquen.

Hay que tener presente también que estas imágenes gustativas no sólo están relacionadas con lo económico sino con lo sexual. Al desespiritualizarse todo, el amor nunca aparece en un plano superior. Lo dominante es la elementalidad sexual de la relación amorosa, la cual a su vez aparece íntimamente conectada a los intereses económicos. Esto prostituye la relación masculino-femenina. El dinero es el objeto principal del culto materialista de los personajes, ya que soluciona los problemas primarios del sexo y la comida. Abundan en el bufo juego de imágenes que surgen de este principio económico-sexual.

En *Los efectos del billete*, sátira del bufo contra el uso del papel-moneda, tenemos varios ejemplos de comicidad de este tipo. Guadalupe, la dueña del prostíbulo, no quiere que le paguen en billetes, «una especie que al menor descuido la barre el viento y que para contarlos se necesita perder un tiempo que a mí me hace falta para atender a otros marchantes y vigilar a mis pupilas».<sup>21</sup> El juego económico-sexual está muy bien expresado mediante esta construcción humorística ya que el tiempo en contar billetes (lo económico) afecta las actividades de marchantes y pupilas (lo sexual) —todo en función crítica de un hecho económico inmediato: la implantación del papel moneda. Los siguientes versos demuestran la feliz integración de la imagen económico-sexual al propósito crítico de la obra en relación con las medidas del gobierno. Hábiles y muy bien traídos, un acto de naturaleza económica (contar billetes) se transforma en un resultado sexual de nueve meses justos:

El Sacristán don Rupero  
y la Beata Leonor,  
todas las tardes estaban  
contando papel los dos.  
¡Tanto fue lo que contaron

<sup>19</sup> Tamayo, p. 336.

<sup>20</sup> Tamayo, p. 337.

<sup>21</sup> Olallo Díaz González, *Los efectos del billete*, en *Teatro bufo*, p. 129.