DEL CATEDRATICISMO O LA DESARTICULACIÓN DEL DISCURSO NEGRO

POR

RAQUEL MENDIETA COSTA
Stanford University

1. ARRIBA EL TELÓN

El domingo 31 de mayo de 1868 debuta el grupo de aficionados los *Bufos Habaneros* en el Circo de Villanueva, en La Habana. La figura central del grupo fue el dramaturgo, actor y director Francisco *Pancho* Fernández Vilaros. Los *Bufos Habaneros* lograron en sólo ocho meses un éxito sin precedentes dentro de la escena teatral cubana, que los llevó desde el popular Circo de Villanueva hasta el lujoso teatro Tacón, luego de pasear su repertorio por los más importantes centros urbanos a lo largo y ancho de la isla.

Los bufos dieron inicio a un género que ya tenía sus antecedentes cubanos en los negritos de Covarrubia y *Creto Gangá*:

Por la prensa sabemos que el 14 de diciembre de 1812 y el 16 de enero de 1815 Covarrubias hace de *negrito*, dieciséis años antes que Thomas Rice creara el tipo de Jim Crow y treinta antes que Daniel Decatur Emmett, supuesto autor de *Dixie*, creara los primeros *minstrels shows*. Aunque el personaje aparece esporádicamente en nuestra escena, el verdadero creador del *negrito* será un gallego negrero y anticubano que firmaba Creto Gangá: Bartolomé Crespo Borbón. (Leal, "Prólogo" I, 21)

Pero tomaron, también, ciertos elementos de los *minstrels* norteamericanos que habían visitado la isla entre 1860 y 1865, los cuales "al pintar su rostro y ofrecer su versión del negro domesticado, imitando y ridiculizando sus voces y gestos, ayudaron a perfilar una imagen que los bufos tomaron a su vez de sus antecedentes propios ..." (Leal, "Prólogo" I, 24). Y, asimismo, se declaraban oficialmente herederos del grupo español los *Bufos Madrileños*, de Francisco Arderús.

El teatro bufo, que surgió y se desarrolló con el objetivo de hacer un espectáculo popular, barato, entretenido y sin ninguna pretensión de trascendencia de gran arte ha logrado, sin embargo, el crédito de haber sido la expresión más acabada de un teatro nacional en el siglo XIX cubano.

Dos características van a definir al bufo: lo musical y lo paródico. En cuanto a la primera, incorpora, por primera vez de manera orgánica en un género teatral, la música popular cubana:

Lo importante en la evolución del teatro bufo cubano, es la cabida cada vez mayor que da a los géneros musicales (...) La seguidilla, el villancico, el aria tonadillesca, han cedido su puesto a la guajira, la guaracha, a la décima campesina, a la canción cubana (...). (Carpentier 121)

Y como bien señala Leal: “no se trata de música impostada en la obra debido a su gracejo popular, sino compuesta especialmente y creada por el autor de la pieza o por miembros de la compañía que trabajan en un verdadero equipo” (“*La selva*” II, 19).

Lo paródico, por su parte, va a ser el centro estructurador del teatro bufo. Matías Montes Huidobro señala que: “Del bufo me ha interesado en particular su sistema paródico, su conciencia de la teatralidad y la distorsión verbal que anticipa el teatro del absurdo” (241). Cabría agregar que es en esta “distorsión verbal” donde radica el sentido de la teatralidad del teatro bufo cubano. Cuando Raymond William habla de las cuatro formas de acción dramática que podemos distinguir en la base de todo *performance*, y explica lo que el define como *acted speech*, pienso en el teatro bufo cubano —guardando la enorme distancia que existe entre la *Antígona* de Sófocles y *Los negros catedráticos* de Pancho Fernández.

There is no important action that is separate from the words —“the poetry is the action”. The action is a necessary unity of speech and movement—“acted speech”. (William 160)

El teatro bufo cubano es eso: *acted speech*: acción, parodia y drama del discurso. Pero no de cualquier discurso, sino del discurso que se expresa a través del habla popular, o, para ser exacta, de la distorsión paródica del habla popular.

El teatro bufo incorporó, si no por primera vez, sí para dejarlos establecidos en la escena cubana, a un conjunto de personajes populares, algunos de los cuales cuentan con una presencia que dura ya más de un siglo: son los del negrito (con sus variantes de negro catedrático, cheche, chévere cantúa, brujo, etc.), el gallego, la mulata, el blanco *sucio*, el guajiro, el chino. Pero lo interesante es que estos personajes, todos cohabitantes de un mismo espacio marginal, se autodefinen por las características de su habla, o más bien, por la parodia de esas características.

Y lo más importante: lo hicieron hablando *en cubano* (...) lo que señalo es que el lenguaje bufo, con sus distorsiones bozales, congas, catedráticas, campesinas, curras, catalanas, asturianas, gallegas, chinas, ñañigas y populacheras crearon un arsenal idiomático que se transforma en algo más que palabras o términos costumbristas y folclóricos: se convierte en un ritmo, una manera, un oído y una lengua distinta de la española. (Leal, “Prólogo”, I 18)

II. ¡NEGRO TOITO!

Pero todos los autores coinciden en que es en la variante del *catedraticismo*, donde el bufo alcanza su momento paródico más logrado.

Mas, ¿qué es el *catedraticismo*?

Antes de responder a esta pregunta hay que dejar establecido que el bufo nace con el estreno de *Los Negros Catedráticos. Absurdo cómico en un acto de costumbres cubanas en prosa y verso*, escrito por el propio Pancho Fernández. Se puede decir, entonces, que el 31 de mayo de 1868 nace no sólo el bufo como género teatral cubano; sino también el *catedraticismo* como su variante más popular en la época.

Como hemos visto, el bufo —y en eso radica gran parte de su éxito— nace vinculado a las maneras o formas de hablar de los tipos y personajes que son representados. El *catedraticismo* es, entonces, la manera de hablar de los *negros catedráticos*, o, dicho con términos contemporáneos, la forma en que fue representada el habla de los letrados negros y de la clase media negra y mulata. Montes Huidobro, apropiándose de la terminología de la época, clasifica este lenguaje como *catedraticismo científico-matemático y literario-gramatical* (247).

Pero, ¿cuáles son las características del lenguaje catedrático? Son obvias la hipérbole de la frase, la grandilocuencia de la retórica, la distorsión de las palabras, la utilización absurda de un pretendido lenguaje científico (*científico-matemático*), la incoherente obsesión por la *gramática* (*literario-gramatical*). Ya en la primera escena de *Los negros catedráticos* (Fernández 135) están contenidos casi todos los elementos que van a definir el catedraticismo como habla:

- Aniceto: Cuán precaria es la situación física y moral de un padre, que trata con los fines más heterogéneos de conseguir la felicidad de sus hijos, en el difícil e invariable círculo de un himeneo.
- Crispín: Es cierto, se necesita un tacto especial para la elección del nuevo familiar, que va uno a agregar al árbol genealógico doméstico ... ¡Felices los que como nosotros, se ven ligados por las leyes de la gravitación universal!
- Aniceto: Sin embargo; aun cuando se tenga la felicidad de encontrar un cónyuge, digno por todos conceptos de ese beneficio, siempre un padre teme equivocarse en la *elepción* y caminar demasiado lijero en ese árido desierto.
- Crispín: No hay *similicuitancia* posible, cuando se trata con personas de una educación esmerada, que se elevan por sí solas más allá de la *equinopcial*.

Pero el habla, en tanto elemento estructurador del teatro bufo, ocupa el papel central dentro de las obras. El habla —y esto es así particularmente en el discurso catedrático— no es un simple elemento o vehículo transmisor, uno más de los múltiples lenguajes que utiliza el teatro. El habla en este caso es el *personaje central*: no es instrumento de comunicación de significado, sino significado en sí mismo. No es la caracterización de los personajes lo que define su discurso, sino que es el discurso el que define la caracterización de los personajes.

Ahora bien, la aceptación y popularidad de *Los Negros Catedráticos* fue tan extraordinaria que el 27 de junio del mismo año 1868 se estrena una segunda parte: *El Bautizo*; y el 30 julio del mismo año la tercera parte: *El Negro Cheche o Veinte Años Después*, para darnos la única trilogía del bufo cubano.

Lo primero que hay que señalar es que en ninguna de las obras aparecen negros esclavos. Los personajes de estas tres obras de Fernández son negros y mulatos libres —criollos y africanos—, marginales urbanos —las obras transcurren en La Habana. Los

podemos dividir en tres grandes grupos: uno formado por los negros(as) catedráticos(as), otro por los negros(as) y mulatos(as) criollos(as) y, un último grupo, formado por un solo personaje africano o negro *de nación*.

En *Los Negros Catedráticos*, estos grupos se van a conformar de la siguiente manera: Catedráticos: Aniceto, Crispín y Dorotea; criollo: Ricardo; africano: José (congo). En *El Bautizo* se repetirán los mismos personajes, a los que se agrega la negra María, criolla también. En *El Negro Cheche o Veinte Años Después* —que aparece firmada, además de por Pancho Fernández por Pedro N. Pequeño—, aparecen Aniceto y Crispín, como catedráticos. Entre los criollos: Tomasa, mulata; María, negra; Hércules, negro cheche;¹ y Carlos y Francisco, negros curros. Como africano, otra vez, el congo José.

En *Los Negros Catedráticos*, Crispín y Aniceto, abanderados del catedraticismo, deciden casar a sus respectivos hijos Ricardo y Dorotea, teniendo en cuenta la igualdad social y *cultural* entre ambas familias. Tanto Crispín como Aniceto han querido elevarse sobre su posición social e igualarse con los valores de la alta cultura de la cual es portadora la burguesía blanca, lo que está determinado por su condición de *catedráticos*. Lo interesante en este punto es que no es su aspiración social, su deseo de *ascenso* cultural, lo que define su catedraticismo, sino la utilización del *lenguaje catedrático* lo que define su actuación social. Cuando en *El bautizo* le preguntan a Dorotea —ya casada con el congo José—, qué tal va su esposo, ella responde:

Dorotea: Al principio muy mal, estaba muy mal; pero ya se va apaciguando. Entre taita y yo lo hemos ido a costa de mil sacrificios introduciendo en la sociedad y ha adelantado mucho en la versificación; aunque todavía se le notan algunos resabios extranjeros. ¿Y a ti? (Fernández 165)

Queda claro en este parlamento de Dorotea que la representatividad social y la manera de hablar (*verificación*, catedraticismo), van de la mano. Veremos cómo para los negros catedráticos de Pancho Fernández la representación social está vaciada de todo contenido moral: no es la condición de *ciudadano* honrado, trabajador, ahorrativo (en el sentido de acumulador de capital o fortuna), ni la *decencia* en el comportamiento social (rechazo del *matonismo* y la pendencia, o de lacras sociales como el alcoholismo y el robo), los que definen la representatividad social, sino el oropel distorsionado de un discurso que ha sido vaciado de todo contenido. Y es precisamente aquí dónde el catedraticismo juega su papel como *personaje*: en tanto definidor de los caracteres, el catedraticismo hace de los negros catedráticos de Fernández personajes que se definen por su falsedad, su interés material descarnado, su inautenticidad, su disolución identificativa; no son más que pompas de jabón que se deshacen ante cualquier sople de la realidad.

Pero, como hemos adelantado, José el congo también aspira a la mano de Dorotea. Mas en principio es despreciado tanto por esta como por su padre, pues lo sienten inferior porque es africano, *inculto*, y habla en *conguismo* (Montes Huidobro 246), lo que no es,

¹ CHECHE: Nombre que se le dio con frecuencia al negro curro. Pichardo dice que significa jaque, favorito. Aunque según Noreña esta voz es análoga a la de curro, por el uso fue llamado cheche especialmente al negro curro que se imponía a los demás matones. El cheche era el matón entre los hampones (...) Tomado de Fernando Ortiz, *Nuevo catauro de cubanismos* (194).

para los catedráticos, una simple corrupción del español, sino una expresión de barbarismo —en tanto esto lo identifica como africano— y, más allá, es un elemento determinante en la condición social inferior del personaje. Desde el punto de vista de los negros catedráticos, José es un bárbaro, un desclasado, alguien incapaz de poder elevarse por encima de su condición social; José está, *a priori*, descalificado como un elemento movilizador ascendente en la pirámide social, y es, por lo tanto, un elemento negador de las aspiraciones sociales de los catedráticos. José es, en definitiva, el pasado africano que los negros catedráticos quieren borrar:

- Crispín: Esos escollos que exasperan su fantasía sólo se encuentran en esos desgraciados seres de los extranjeros climas de África.
- Aniceto: ¡No hablemos de esos ignorantes individuos! ... ¡Lástima me da su incultura y el grado de brutología en que se encuentran, en *comparancia* de nuestros conocimientos científicos!
- Crispín: Parece mentira que en este siglo tan fértil en invenciones, no haya llegado aún la luz a ese infeliz territorio en que abunda la barbarie, a ese país retrógrado de las ciencias metafísicas y naturales; ... (...). (Fernández Virales, “Los negros catedráticos” 136)

Pero cuando José es rechazado como aspirante a la mano de Dorotea, por esta y por Aniceto, él ubica las cosas en el lugar donde, no el personaje José sino *Pancho* Fernández, considera que deben estar:

- José: (Incómodo) ¿To no so negro? ... ¿no? ... ¡Criollo, lucumí, carabalí, gangá, arará, congo, toítico, toítico so negro! ¡Negro toito! (Fernández Vilaros 145)

Y aquí entra un elemento importante: cuando José hace la pregunta retórica “¿To no so negro?”, con evidente intención igualadora, ¿quién está preguntando, José o su creador *Pancho* Fernández? El índice de esto nos lo da la propia ambigüedad en el uso del verbo ser: ¿*so* significa somos o son? Podríamos leer ¿todos no son negros?, en vez de ¿todos no somos negros? La razón de esto está en la propia ambigüedad clasista, cultural, racial e identificativa de los negros criollos libres, y muy especialmente los del sector medio. Este sector medio de “negros y mulatos libre con sus letrados, sus profesionales, sus propietarios urbanos, sus pequeños y medios negociantes, todos con sus aspiraciones de representatividad social, está tratando de autodefinirse a sí mismo. Es un grupo de larga tradición libre, y muchos de sus miembros forman parte de familias que han estado asentadas en la isla por varias generaciones. Ellos se saben diferentes de los africanos. Comparten con ellos una historia ancestral de emigración forzada como esclavos y un común origen africano, pero ellos son, más que cualquier otra cosa, el resultado de un proceso de transculturación. Mas lo que sí comparten, por sobre todas las cosas, es el mismo color de la piel en una sociedad donde el racismo no es sólo la expresión o el reforzamiento de una relación clasista (amo/esclavo), sino, además, un valor fundamental en la cultura. Para ellos *el otro* es el extranjero africano. Para los blancos racistas *el otro* es el Negro, no importa si criollo o africano, todos igualados —¿*to no so negro?*— en una relación subalterna.

Y aunque el parlamento de José pudiera parecer positivo en su igualitarismo, como oposición al “*racismo*” de los negros criollos, puesto en boca del personaje de José, en una obra hecha por un blanco y para un público también blanco, la verdadera función que cumple es la de tratar de rebajar, hasta la última escala social, a los miembros de la clase media negra y mulata. ¡*Negro toito!*, sin distinciones sociales ni culturales, todos destinados a ocupar el lugar que José asume como propio.

Porque lo interesante de la propuesta de Fernández es que José es el modelo del ciudadano negro. Frente a los catedráticos —retóricos, improductivos socialmente, oportunistas y alienados en su intento de *vivir a la blanca* (Leal, “Prólogo” 128)—, José representa al negro humilde, trabajador (de los muelles, como gusta de repetir el personaje), productivo para la sociedad y para sí mismo, ahorrativo y honrado pues ni roba ni bebe; pero es la propuesta del ciudadano negro, sobre todo, porque José no tiene pretensiones de transgredir la posición social que le corresponde desde el punto de vista de los blancos; él no tiene la intención de violentar la estructura socio/racial de la sociedad, ni de asumir una postura cultural que los sectores blancos dominantes consideran privativa de ellos. José, en fin, no quiere articular un discurso negro igualitario. Él ocupa, por voluntad propia, el lugar que, de antemano, la estratificación socio/racial le tiene asignado.

III. ¿NO HAY SIMILICUTANCIA POSIBLE?

Un elemento importante para el real esclarecimiento de esta problemática es tener en cuenta que este sector medio de negros y mulatos libres se ve a sí mismo como un grupo cubano en el momento en que el conflicto nacional ocupa un lugar primordial —sólo 5 meses después del estreno de *Los negros catedráticos* se inicia la primera guerra de independencia, o Guerra de los 10 Años, en la que los negros y mulatos criollos no sólo van a jugar un papel fundamental como parte de la tropa, sino que muchos de ellos alcanzarán con el devenir de la guerra altos grados dentro del ejército libertador cubano. En tanto grupo social aspiraron a una participación equitativa en la fundación de la nación de la cual se sienten parte. *El otro*, para ellos, no es el cubano blanco, sino los extranjeros, no importa si españoles blancos o africanos negros o chinos amarillos.

Pero uno de los problemas fundamentales que se le planteó al sector medio negro y mulato fue el de su validación como ciudadanos. Frente al mito del negro bárbaro, asesino de blancos y violador de blancas,² tan bien sentado en la conciencia colectiva del siglo XIX cubano, había que construir, por oposición, el del negro cubano: civilizado, culto, capaz de tener la actuación de un ciudadano de provecho. Tenían ante sí la difícil misión de romper con los estereotipos creados por el discurso colonial y racista en Cuba.

La construcción de esta imagen social tenía que estar dada a partir de los dos estereotipos que actuaban en oposición: por una parte, el negro africano: bárbaro, bestializado, lascivo, portador de una *no cultura*, que lo incapacitaba como ciudadano de una *nación moderna*; por otra, el ciudadano blanco criollo: culto, moderno, civilizado en

² Para profundizar más en la creación del estereotipo negativo del negro en el período colonial ver mi ensayo “Apuntes sobre una vieja polémica: Plácido”. Raquel Mendieta Costa, *Cultura, lucha de clases y conflicto racial. 1878-1895*.

el sentado de la tradición occidental, y que actuaba como el modelo hegemónico de lo que debía ser el ciudadano de la nación cubana.

Simplificando los términos, tenían que escoger entre la civilización y la barbarie. El color de su piel los identificaba epidérmica y automáticamente con la barbarie; pero la imagen que ellos proyectaban de sí mismos estaba sustentada por su condición de clase, por la cultura de que eran portadores y por una ideología política que los definía más que como negros, como cubanos.

Es por eso que en el discurso de los letrados negros, tanto en el siglo xix como en las primeras décadas del siglo xx, vamos a encontrar una constante intención de diferenciación entre el negro *cubano o criollo* y el negro *africano o de nación*.

Esta intención de diferenciación de lo africano, esta asunción de los patrones hegemónicos criollos, va a ser una constante en los documentos de la época. Ya Cirilo Villaverde describía en su *Cecilia Valdés* a estos negros artesanos libres que viajaban en coches igual que los blancos, vestían a la europea (piénsese en el elegante y siempre a la moda Uribe, el mulato sastre que aparece en la novela, y que fue además un personaje real de la época), hacían bailes y reuniones similares a los de la burguesía blanca, y que, en última instancia, aspiraban a igualarse a ella o, al menos, a infiltrarse de alguna manera dentro de un espacio social que les era negado por el color de su piel: es la pasión malsana —tal y como nos la narra Villaverde— de la mulata libre Cecilia por el blanco criollo aristocrático Leonardo.

Lo que el discurso racista criticaba era la aspiración igualadora del negro criollo con el blanco criollo, y para ello utilizo, en el caso de la trilogía de Fernández, la voz del congo José; pues, en la misma medida en que *el negrito* del bufo fue, a lo largo de toda su historia, un caso de travestismo racial —actores blancos pintados de negros—, el discurso racista blanco se enmascaró a través del discurso del negro africano.

Cuando Juan Gualberto Gómez —mulato, periodista y conspirador por la independencia—, regresa a Cuba en 1890, e inicia su campaña de reivindicación de los derechos de los negros y mulatos en la isla, desde su cargo de Presidente del *Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color de Cuba*,³ tiene entre sus objetivos lograr *la ilustración de la clase de color*. Ilustrar a *la clase de color*, fue una de las grandes obsesiones de los letrados y políticos negros. Ilustrar era algo más que educar. Ilustrar era formar al ciudadano negro sobre la base de la asunción del modelo del ciudadano moderno occidental. Ilustrar era asimilar los valores hegemónicos de la sociedad cubana.

Podría pensarse que es este un simple caso de mimetismo, tal y como lo define Homi Bhabha: (...) “Then colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite” (*The Location of Culture* 86).

Sin embargo, creo que en este caso la situación es más compleja: no es el Ser colonizador el que va a *desear* una modificación, *una reforma parcial* (Bhabha 87), del Otro colonizado, para construir una forma vacía de imitación metropolitana. Los negros

³ Para profundizar sobre la figura de Juan Gualberto Gómez y el Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color de Cuba ver mi ensayo “Agitación política y reivindicación socio-racial: el Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color de Cuba”, Raquel Mendieta Costa, *Cultura, lucha de clases y conflicto racial: 1878-1895*.

criollos son hijos de emigrantes africanos (en este caso emigrantes forzados), descendientes de ex-esclavos. Su posición subalterna se establece en una doble correspondencia: con relación al Ser metropolitano y con relación al Ser blanco criollo, quien a su vez tiene, también, una relación subalterna con relación al Ser metropolitano. Así, cuando el sector medio de negros y mulatos libres está reclamando para sí una cultura *ilustrada* —lo que ha sido interpretado por muchos como el mimético *deseo de vivir a la blanca*—, lo que está haciendo no es asumir, miméticamente, la forma vacía del modelo metropolitano, sino reclamar para sí un Ser —una identidad en tanto criollos— del cual se sienten copartícipes.

Juan Gualberto entiende, por ejemplo, la necesidad de la existencia de los Cabildos de Nación, pues sabe la importante función que estas instituciones tienen como estructura de soporte de los africanos en Cuba:

Los cabildos son sociedades africanas, constituidas para el socorro mutuo de éstos (los africanos), y para facilitar su reunión y recordar a la tierra natal ausente, *donde no todo lo que pasaba era malo y censurable*. Desde tiempos inmemoriales se permitió a los oriundos de África, aún en los días ominosos de la esclavitud, esa clase de reuniones. Y parece extraño que hoy que existe derecho de reunión y de asociación, y cuando hace muchos años que terminó la servidumbre, no se permita a los africanos reunirse los días de fiesta, para tocar el tambor y bailar a la usanza de su país, de sol a sol, como la preceptuaban los viejos reglamentos. (Gómez, *Las sociedades*, énfasis mío)

Lo que Juan Gualberto defendía era el derecho de asociación de los africanos en el contexto de las nuevas libertades concedidas por el gobierno colonial, que incluían el derecho de reunión y asociación. Señala, incluso, la necesidad cultural y social de estos *extranjeros* de reunirse en los cabildos o sociedades de africanos, para “recordar la tierra natal ausente, donde no todo lo que pasaba era malo y censurable”. Sin embargo, en el mismo artículo deja bien clara su posición frente a la participación de los negros criollos en estos cabildos:

Nótese bien que nosotros no somos partidarios, por razones fácilmente explicables, de que aquí se perpetúen las danzas y hábitos de África. Nos duele que los nacidos en Cuba, aunque sus padres sean africanos, dirijan la mirada a las playas a que no han de volver. Por lo que comprendemos muy bien que los Cabildos de Africanos deben ser para los africanos solos. (Gómez, *Las sociedades*)

Pero, ¿cuáles son esas *razones fácilmente explicables*? En otro artículo, “La verdad en su lugar”, donde se defiende de las acusaciones de racismo (en contra de los blancos) que le hace el letrado mulato Martín Morúa Delgado,⁴ Juan Gualberto deja bien sentadas las dos razones fundamentales que lo hacen rechazar lo *africano*:

El periódico matancero (que quería fundar Morúa Delgado) debía titularse —oígame bien— *El Eco de África!* Yo, a quien hoy se trata de hacer sospechoso a mis hermanos

⁴ Para profundizar sobre la figura de Martín Morúa Delgado ver mi ensayo “Martín Morúa Delgado: obra y realidad social”, Raquel Mendieta Costa, *Cultura, lucha de clases y conflicto racial: 1878-1895*.

blancos, no he pedido nunca mis inspiraciones al África. Mi patria es Cuba: *soy cubano y no africano* (...) Nunca consideré que *El Eco de África* pudiera tener nada de común con las ideas *cubanas y civilizadoras* de *La Fraternidad* (Gómez, J. G., 1990, énfasis mío).

Ideas *cubanas y civilizadoras*, nos dice Juan Gualberto. Lo que está en juego es el problema de la nación y de la identidad cubana (*soy cubano y no africano*); pero, además, Juan Gualberto está aludiendo a cierto tipo de nación cubana: su *comunidad imaginada* tiene un carácter inclusivo y está formada por cubanos blancos, negros y mulatos. (No olvidemos que Juan Gualberto es el gran conspirador dentro de la isla para el levantamiento armado de 1895, y el hombre de confianza a quien José Martí le manda la orden de alzamiento para el inicio de la guerra de 1895.) Pero es también una nación cubana para cubanos *civilizados*, y aunque en África *no todo lo que pasaba era malo y censurable*, las manifestaciones culturales africanas son vistas como expresiones de una no cultura, de una incivilidad que debe desaparecer con el último *extranjero* africano, pues el modelo del ciudadano para la futura nación independiente era, sin dudas, el del ciudadano occidental y moderno.

El *progreso* del grupo social, su integración igualitaria dentro de la nación que se estaba gestando era la obsesión de los letrados y la clase media negra y mulata. Pero frente a la cultura intelectual y la ilustración, estaban la rumba, los repiqueteos de tambores y los cantos africanizados; los bailes con sus ritmos desaforados y sus movimientos lascivos. De ahí que ser burgués e intelectual y bailar en un *bembé* resultaran valores en oposición. Martín Morúa Delgado también deja testimonio de este rechazo en su novela *La familia Unzuazu*, publicada en 1901:

Liberato había sido *reacio a todo intento de cultura intelectual*. Pero, a cambio de esto, en cuanto veía una oportunidad volaba al barrio de Antúnez, donde campaban a su capricho y por su respeto las asociaciones de “rumba”; concurridas siempre por hombres del “bronce”; libres, que organizaban francachelas con repiqueteos de tamborcitos y cantos africanizados, siguiendo con desaforada viveza el ritmo de la danza cubana; (...) los ajetreos y revoluciones de caderas y de todo el cuerpo de los bailadores eran tales que no consentían acercamientos. Bastante se excitaban, aún de lejos, *terminando por arrastrar en el lodo de la más desen, frenada lascivia sus extravagantes descoyuntamientos* (...) (119-120, énfasis mío)

Pero no es casual ni caprichosa esta obsesión por la ilustración y, mas allá, por la imagen social de los negros y mulatos, pues de ello dependía en buena medida el espacio social y político de estos grupos. Cuando en 1893 se estaba discutiendo si los negros y mulatos debían tener acceso al sufragio, el argumento que la burguesía blanca racista utilizó para tratar de negárselos fue el de su incultura o, en otras palabras, el barbarismo y la incivilidad de los negros, sin ningún tipo de distinciones sociales o culturales. Frente a esto Juan Gualberto Gómez argumenta:

El *Diario de la Marina* dice que existe una gran “disimilitud en ciertos órdenes, sobre todo en la cultura” entre los habitantes negros y los blancos de este país. *El Diario*, de

seguro afirma esto porque toma como tipos de comparación, por parte de los blancos, a las personalidades más cultas, y por parte de los negros a los más incultos (...)
Y decimos más: en la generalidad de los casos, *la cultura media de los artesanos cubanos de color* supera en mucho a la de los peninsulares recién llegados. Este aserto se comprueba fácilmente esperando en los muelles a los inmigrantes que trae el correo nacional, y comparando su modo de ser con el de los sastres, barberos, tabaqueros, carpinteros, albañiles, etc., de color. (Gómez, *La clase de color*, énfasis mío)

Juan Gualberto había ubicado las cosas en su justo lugar: el discurso colonial se sustentaba sobre la base de una narrativa racista, que ocultaba los intereses políticos y clasistas de los grupos en pugna por el poder. El sector medio negro y mulato, por su parte, se estaba autodefiniendo desde una perspectiva clasista, cultural y nacional.

Por supuesto, tuvieron que enfrentar una larga tradición de ejercicio social de racismo, y de ahí el importante movimiento de reivindicación socio/racial que Juan Gualberto dirige. Pero, hay un matiz interesante en cuanto a la actitud de este grupo social: ellos no suplican; ellos demandan e imponen. Cuando en noviembre de 1892 se hace público el caso de una familia negra a la que no se le permite sentarse en la tertulia del teatro Payret, la respuesta del Directorio Central es altanera, demandante y, más allá, punitiva:

En el caso actual, nosotros entendemos que *la clase de color no debe dejar sin correctivo* la conducta de la Empresa de Payret; y puesto que tiene de su parte a la razón y al derecho, es indispensable que proceda con la decisión y la unidad de miras necesaria para *triunfar* de todos los obstáculos.

Ahora es preciso que no nos contentemos ya con la entrada en la Tertulia. Ahora es preciso que reivindicemos nuestro derecho a ocuparlos en las condiciones de decoro que demandan. *Tenemos el derecho* de hacerlo, y debemos hacerlo; so pena de demostrar que no merecemos la estimación de los demás, puesto que empezamos por no estimarnos nosotros mismos.

(...)

Unámonos, pues, todos los hombres de color para dar la batalla a una preocupación trasnochada, y *para obligar* a las empresas preocupadas a guardar a los elementos negros de este país los miramientos y las consideraciones a que tienen derecho, por su laboriosidad, por su cultura y por su honradez. (Gómez, *Lo de Payret*, énfasis mío)

En total disonancia con los testimonios de la época, en la trilogía de Fernández el *catedraticismo* o, más allá, la *advenediza y usurpadora* actitud de los negros catedráticos al pretender igualarse a los blancos, los lleva a la miseria, la vagancia, la falta de respeto a sí mismos y a los demás, al oportunismo, al interés más descarnado por el dinero, la violencia, el *matonismo* y la locura.

José, el modelo de ciudadano negro, se casa con Dorotea gracias a su dinero y, por supuesto, a la amoralidad y el inescrupuloso interés material de los catedráticos. Pero, al asumir la vida de catedrático, que le imponen su mujer y su suegro, José pierde no sólo su dinero (gastado inescrupulosamente por aquellos), sino, sobre todo, su identidad y su integridad de ciudadano.

Su hijo Hércules, no es un negro catedrático, pero es el mal ejemplo de su abuelo el catedrático, lo que lo lleva a la vagancia, al matonismo, a la pendencia, a la vida de negro cheche.

El Negro Cheche ... alcanza su clímax cuando José decide romper con los *catedráticos* y el *catedraticismo* para volver a ser él mismo:

- José: ¿Qué le va disí yo? Que ya cansá de todo ese cosa matemático y rumbozo; que ma va pa la muelle: que yo no so ma aritocrático; que ya no quiere viví en esa mósfera físico; que ya ta burrí de toítico prosopopeya, y que donde ahuora yo so otra ve congo y trabajaore la muelle.
- Aniceto: Usted José ha perdido los cuatro quintuples avos de sus sentidos corpóreos. Usted ha dado un resbalón de a folio magno cae precipitadamente desde la corona del pico Turquino de mi honrosa jerarquía, para hundirse miserablemente en el fango de las calles de esta ciudad; usted está borroneando su papel; y por último: no puedo menos que convercerme, a la vista de ese cúmulo de torpezas periódicas, que usted ha hecho más de catorce visitas al bodeguero de la esquina en la mañana matutina de este endemoniado día.
- José: ¡Cuidado conese!, ¿eh? Yo no bebe guariente, no; lo borracho lo será usted mimo, porque usted so loco; usted so compañero de lo habitante de la luna; usted ma botá min dinero matemáticamente; y *dende ahuora yo so José mimo*; usted so Niseto Ojo lerta, se acabó la parentería. (Fernández, “El negro Cheche” 191, énfasis mío)

Sólo así —desde la perspectiva de *Pancho* Fernández— José puede recuperar su identidad y su dignidad de ciudadano, a diferencia de Aniceto que es calificado de loco, un *compañero de lo habitante de la luna* y, por lo tanto, alguien que debe ser desautorizado socialmente.

Ahora bien, tanto Montes Huidobro como Leal hablan de las *distorsiones* de los lenguajes en el bufo. Pero es significativo que es en el habla de los negros catedráticos, en la utilización de esta *supuesta* distorsión de la forma de hablar de ciertos sectores de los negros y mulatos libres, en el *catedraticismo* que se les endilga, y no en el *conguismo*, o en el *galleguismo*, o en el *guajirismo* o ninguno de los otros ismos posibles, donde encontramos la razón central de la alineación de ese específico grupo de negros criollos. O para ser más clara: la distorsión y exageración del gallego no aliena a los gallegos como entes sociales; la distorsión y exageración del conguismo no es un elemento de alineación social de los congos; incluso, la vulgaridad del habla de los negros (as) y mulatos (as) criollos (as) (cheches, chévere cantúas, mulatas de *rompe* y *raja*, etc.) no es tampoco el motivo de la alineación social de estos personajes. ¿Qué es, entonces, lo que hace diferente al catedraticismo con relación a los otros leguajes utilizados?

Si bien es cierto que el bufo creó *distorsiones* de las hablas populares, no es menos cierto que estas *distorsiones*, en tanto tales, tuvieron que partir de una variante real o norma popular que sirvió de base para la *distorsión*. Y eran precisamente las *distorsiones* y exageraciones de estas normas populares, que el público de la época podía identificar como parte de su cotidiano, lo que provocaba el efecto de comicidad buscado. Pero en el caso del *catedraticismo*, lo que se produce es otro mecanismo completamente diferente: el *catedraticismo* no es la *distorsión* de un lenguaje real, de la norma popular, sino la *construcción* de un lenguaje que adquiere su verosimilitud, su perfil realista, por un proceso de *simpatía* con los otros lenguajes *distorsionados*. O, dicho de otra forma, si

todos los demás lenguajes utilizados por el bufo son *distorsiones* de los lenguajes populares reales, el *catedraticismo*, por carácter transitivo, también debía serlo. Era esta identificación por *simpatía* lo que le otorgaba credibilidad teatral. A esto debemos agregar que el público que aceptaba la invención catedrática como una parte de la realidad, era un público que estaba *deseoso de creer*, porque el bufo fue, a lo largo de toda su existencia, un teatro escrito por blancos y para blancos, y, particularmente, para blancos pobres. Y no debemos olvidar que en la segunda mitad del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, muchos de los blancos pobres en Cuba eran inmigrantes de las zonas periféricas españolas, que debían competir en el mercado de trabajo con los artesanos negros y mulatos cubanos.

Los negritos de Fernández, a fuerza de ser catedráticos, han perdido su identidad y permanecen en esa tierra de nadie de la que sólo extraen el ridículo y la burla (...) Al asumir un gesto social que no corresponde a su verdad racial y económica, la actitud catedrática no pasa de ser una pirueta grotesca que se queda en lo meramente retórico, superficial e imitativo. (Leal, *La selva* 42)

Lo interesante de esta afirmación de Leal es que cabría preguntarse si en realidad el gesto social de este grupo de negros y mulatos criollos no correspondía a su *verdad racial y económica*. ¿Cuál era la verdad racial y económica de los negros y mulatos representados como catedráticos por el teatro bufo cubano? ¿Por qué el hecho de reclamar para sí la cultura *ilustrada* e intentar competir dentro de la estructura social, tenía que ser necesariamente, en el caso del sector medio negro y mulato, un acto indigno y paródico? Quizás la respuesta esté en la amenaza que representó este sector social no sólo para la estructura colonial cubana sino, incluso, para un proyecto de nación que preveía un lugar subalterno para *la raza de color*. Amenaza que estaba dada en la ruptura de los *estereotipos* creados, en el sentido en que el concepto es utilizado por Homi Bhabha:

An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of “fixity” in the ideological construction of otherness. Fixity, as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition. Likewise the stereotype, which is its major discursive strategy is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always “in place”, already known, and something that must be anxiously repeated [...] as if the essential duplicity of the Asiatic or the bestial sexual licence of the African that needs no proof, can never really, in discourse, be proved. (Bhabha 66)

Podría decirse, entonces, que el catedraticismo fue un recurso del discurso racista que intentó “fijar”, una vez más, el estereotipo del negro, con un afán marginalizador que pretendió desarticular el contra-discurso o discurso de resistencia de la *clase media de color*.

“Wherever he goes”, Fanon despairs, “the Negro remains a Negro” —his race becomes the ineradicable sign of negative difference in colonial discourses. For the stereotype impedes the circulation and articulation of the signifier of “race” as anything other than

its fixity as racism. We always already know that blacks are licentious, Asiatics duplicitous ... (Bhabha 75)

¡Negro toito!, nos dice *Pancho* Fernández por boca del congo José, todos igualados por el cuerpo/color, sin distinciones culturales o de clase, porque como señala Fanon “the Negro remains a Negro”.

Pero, a pesar del catedraticismo y el obvio racismo del que era portador, el teatro bufo cubano contenía los gérmenes de la cubanía, de una identidad que estaba entrando, precisamente en ese momento histórico, en un proceso de renegociación.

En el ámbito colonial cubano las relaciones binarias ser/otro, dominación/dependencia, colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro tuvieron, a nivel de los diferentes estratos sociales, una doble condición. El mundo cultural cubano se movía entre dos grandes polos: un polo cultural de raíces africanas, que era racialmente negro y dominado; un polo cultural de raíces europeo/occidentales, que era racialmente blanco y dominante. Pero dentro de esos dos polos estaba contenida una amplia gama de factores y elementos, frecuentemente en conflicto, incluso en obvia contradicción, pero todos interactuantes. Los criollos blancos eran *el otro* dominado y bárbaro con relación al ser metropolitano; pero eran también, el *ser* dominante y civilizado con relación al *otro* negro. Por su parte, los sectores medios negros y mulatos, como ya hemos visto, establecían su *otredad* con relación a lo africano, mientras asumían como *ser* los valores de una cultura ilustrada, moderna y occidental.

Y es precisamente debido a la multiplicidad, a la heterogeneidad y la ambivalencia de estos conflictos dentro de la realidad cubana que nuestra identidad nacional, a diferencia de las identidades europeas, se va a definir por lo que me gusta llamar la *solución paradójica*. Me explico: nos encontramos ante una paradoja cuando dos o más elementos, ubicados a un mismo nivel de la realidad o del discurso, entran en contradicción entre sí, y esta contradicción es resuelta —literalmente superada— a otro nivel de la realidad o del discurso. Es así, por ejemplo, que cuando José Martí define “cubano es más que negro, más que blanco, más que mulato”, lo que está haciendo es resolver la contradicción blanco/negro/mulato, establecida por el discurso racista y colonial, a través de la solución paradójica *cubano*, que supera e integra en una nueva categoría a las contradicciones que le dieron origen. En este caso, me atrevería a afirmar, que la formación de nuestra identidad, de nuestro *ser*, —y en esto radica su diferencia esencial con las identidades europeas—, está dada por la renegociación de nuestras diferencias raciales y culturales, más que por nuestro sentido identificativo. O sea, yo soy Yo, no porque soy igual a mí mismo y diferente de los otros, sino porque contengo, en mí mismo, todas mis contradicciones; y es esta contención de mis contradicciones lo que me hace diferente del otro europeo. Es esta particularidad de nuestro *ser*, de nuestra identidad nacional, lo que posibilitó la creación de un espacio simbólico integrativo: lo *mestizo* fue, a su vez, la solución paradójica a la polaridad cultural, y fue lo que permitió que el *cuerpo de color* pudiera asumir, más que máscaras blancas, una identidad en la que fue posible renegociar la racialización de la cultura. Así no somos afro-cubanos, ni europeo-cubanos, ni asiático-cubanos, etc.; somos, simplemente, *cubanos*, más allá de las diferencias (oposiciones binarias) raciales o culturales, porque nuestro ser se definió a partir de su capacidad de solucionar e integrar, paradójicamente, esas diferencias.

Por supuesto, con esto no quiero decir que las contradicciones fueron totalmente eliminadas a partir de esta formulación paradójica de la identidad, que en última instancia fue asumida y rechazada a lo largo de nuestra historia por diferentes sectores sociales. No debemos olvidar que en el caso cubano es imposible separar el conflicto racial del conflicto clasista y estos, a su vez, del conflicto nacional. Como tres círculos secantes que se entrecruzan, cada uno de estos conflictos estará determinando a los otros dos, y es necesario analizar estas interacciones en cada uno de los particulares momentos históricos. Por otra parte, el estereotipo del negro estaba tan bien establecido dentro del discurso racista cubano que, aún hoy en día, es fácil reconocer importantes reminiscencias del mismo.

Pero, pensar la asunción del modelo del ciudadano moderno occidental por parte del sector medio de negros y mulatos, como un simple proceso de *mimesis* (blanqueamiento) —en el sentido en que Bhabha define el término— significaría también —ubicándonos dentro de la problemática cubana— una nueva reafirmación del estereotipo del negro — ¡Negro toito! —, pues esta perspectiva eliminaría del análisis la influencia determinante que tuvieron los procesos transculturadores en la formación de la identidad cultural nacional. Entendiéndolo bien, el vacío que caracteriza al discurso catedrático parte, precisamente, de atribuirle al afán igualador e ilustrado del sector medio de negros y mulatos libres una actitud cultural y social mimética. O sea, para el discurso racista el catedraticismo, en tanto discurso vacío de contenidos, está fundamentado en la atribución de un mimetismo vano que elimina todo contenido social y cultural válido; y que es, en última instancia, lo que desautoriza al contradiscurso negro y mulato. En este caso “colonial mimicry is [not] the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite” (Bhabha 86), sino el Otro que no es sólo diferente sino además ridículo, porque su apropiación mimética es una apropiación discursiva que está completamente vacía de contenidos. En este caso, lo mimético está utilizado —criticado, ridiculizado— como un elemento que refuerza la diferencia, como oposición a la asunción de un modelo de ciudadano moderno, occidental, ilustrado, por parte del sector medio negro y mulato que, contrario a lo que describe Bhabha, no respondió a una “strategy of reform, regulation and discipline, which ‘appropriates’ the Other as it visualizes power” (Bhabha 86), sino como una estrategia que daba solución a un conflicto racista que tenía sus consecuencias últimas en la formación del proyecto nacional.

Asimismo, identificar a los negros cubanos como simples portadores o herederos de las culturas africanas llegadas a la isla, sería tan errado como pensar a los blancos cubanos como simples portadores o herederos de las culturas españolas. Las culturas africanas pasaron por un fuerte proceso de transculturación/deculturación⁵ en el contexto de las plantaciones esclavistas. Muchos de los elementos que tendieron a identificarse como expresiones de africanidad son en realidad expresiones de una cultura de plantación que marcó indeleblemente a las culturas del sur de los Estados Unidos, el Caribe y Brasil. Por su parte, lo gallego, lo asturiano, lo andaluz, lo castellano, lo vasco, lo catalán, devinieron

⁵ Para profundizar sobre el tema ver Manuel Moreno Friginals, *Aportes culturales y deculturación, África en América Latina*.

Lo Español justo en el contexto americano. Y, más allá, la interacción, la transculturación, la renegociación paradójica de todos estos elementos, fue una de las respuestas posibles a la ambigüedad creada por un conflicto donde lo nativo (Bhabha 82) no era sólo identificable con lo *negro*, sino también con lo *blanco criollo*. Mas lo que sí se puede afirmar es que esta formulación paradójica representó una ruptura del estereotipo, y creó la posibilidad de un espacio integrador de renegociación de las contradicciones dentro del imaginario colectivo cubano —la comunidad imaginada. Podría entonces decir que, a pesar de las contradicciones, la *similitud* fue posible y la nación cubana se elevó *más allá de la equinoccial*.

IV. ABAJO EL TELÓN

Cualquier espectador de la época hubiera pensado, no sin razón, que el teatro bufo cubano iba a morir bajo las balas españolas la noche del 22 de enero de 1869, cuando los Batallones de Voluntarios Españoles atacaron el circo-teatro de Villanueva, después de que el día anterior un músico diera un grito de *¡Viva Cuba libre!*, produciéndose una de las más famosas masacres de civiles de la primera guerra de independencia.⁶ Pero aunque se silencian casi completamente en el período de la Guerra de los Diez Años (1868-1878), regresan con nuevo vigor en cuanto se firma la Paz del Zanjón. Una nueva figura va a marcar al bufo del período de entre guerras de independencia: Miguel Salas, con su compañía *Los Bufos de Salas*; aunque también *Pancho Fernández* va a dejar su huella, y no sólo en Cuba, sino también en Puerto Rico, “donde influyen poderosamente en el surgimiento del *jíbaro-catedrático*” (Leal, “Prólogo” 32).

Según Leal “el regreso de los bufos fue de nuevo un hecho aplastante para el teatro españolizante” (“Prólogo” 33). Pero no por eso debemos pensar que el bufo fue siempre antiespañol y procubano desde el punto de vista político, pues sobran los ejemplos, no solamente en la época de paz, sino especialmente durante la guerra de 1895 a 1898; donde los autores apoyaron abiertamente el integrismo español en contra de los revolucionarios independentistas.

Por supuesto, el racismo también continuó siendo un importante ingrediente en muchas de las obras bufas. Cuando en diciembre de 1893, y como resultado de la Primera y Segunda *Exposición del Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color de Cuba*, el Gobierno General de la Isla de Cuba concede a los ciudadanos negros un conjunto de medidas igualitarias con relación a los ciudadanos blancos, entre ellas la utilización de las fórmulas de cortesía de *Don* y *Doña* en las cédulas de identidad —lo que hasta ese momento estaba reservado sólo para blancos—, la reacción de los grupos racistas no se hizo esperar y fue precisamente el teatro bufo cubano el que nos dejó el mejor ejemplo cultural de esta reacción: la obra *catedrática Con Don y sin Don, ayer y hoy*, en la que el personaje principal es el negro catedrático Juan Gualberto.

El 13 de septiembre de 1890 se inauguró el teatro Alhambra, que fue, ya entrado el período republicano y hasta la década de 1930, el centro más importante de desarrollo del

⁶ Para más información sobre los sucesos del Teatro de Villanueva ver Rine Leal, “Introducción a la *Antología del Teatro bufo del siglo XIX*, Tomo I, 31-32; *La selva oscura*, Tomo II, 53-67.

llamado “teatro vernáculo cubano”, el que tomó del bufo muchos de los rasgos que lo van a caracterizar.

El repertorio del Alhambra tomó del bufo sus elementos más externos (música, parodia, personajes-tipo, ambiente chancletero, lenguaje populachero) y lo sazonó con gruesos granos de pimienta que aún hoy asombrarían a más de un lector ingenuo [...] De esa manera, el género declinó rápidamente, perdió gran parte de sus valores primitivos y se diluyó en una colección de chistes y frases de marcado sentido erótico. A la dialéctica guaracha-zarzuela, honor-choteo, arte-diversión, sustituye ahora la pugna macho-hembra de un dudoso gusto [...] (Leal, *La Selva* 335)

Pero aunque es cierto que el teatro vernáculo cubano se plagó de un erotismo muchas veces soez, que en más de una ocasión lindó con lo pornográfico, no es menos cierto que siguió representando, en su mismo proceso evolutivo, las expectativas de una cultura popular que se autorenovaba constantemente ante nuevas circunstancias. Aunque el teatro Alhambra desaparece en la década de 1930, las expresiones vernaculares van a permanecer en el teatro Martí, y en los múltiples escenarios de circos ambulantes y teatros de provincias. Pero, más allá, en los personajes del gallego, el negrito y la mulata que pasaron, primero, a la radio y, después, a la televisión. Chicharito y Sopeira —Garrido y Piñeiro— encarnaron la pareja más famosa de gallego y negrito de la radio y la televisión cubanas en la década de 1950. Después de 1959 salen al exilio y con ellos termina, prácticamente, la presencia del negrito y el gallego en la escena cubana, pues con el triunfo de la Revolución el *negrito* desaparece de las salas de teatro, la radio y la televisión en Cuba: fue considerado como una manifestación del racismo de la sociedad republicana.

Sin embargo, lo curioso es que el catedraticismo no desaparece con la desaparición del *negrito*. Catedráticos van a ser ahora los burgueses, los políticos y los intelectuales republicanos. El mejor ejemplo de esto se puede encontrar en uno de los programas cómicos más populares de la televisión por más de veinte años: *San Nicolás del Peladero*, con personajes como la Señora Alcaldesa, esposa del corrupto alcalde del pueblo —Plutarco Tuero—, quien tiene pretensiones aristocráticas tan ridículas como las que podían tener los negros catedráticos de *Pancho* Fernández; o el siempre sobornable periodista del pueblo —realizado magistralmente por el actor y animador Germán Pinelli— con sus discursos floridos y *picúos* de despedidas de duelo o presentaciones de damas y *eventos de sociedad*; o los personajes del abogado catedrático, el Doctor Chapotín, y del guapo del pueblo, Cheo Malanga, realizados ambos por uno de los últimos *negritos* del teatro vernáculo, el actor Enrique Arredondo —quien, en una entrevista de televisión, recordaba la sensación de desnudez que sintió la primera vez que salió a escena sin tener la cara pintada de negro. En fin, que el catedraticismo perdió dentro del contexto de la Cuba postrevolucionaria su rasgo racial sólo para adquirir una contextualidad clasista.

Pero más curioso aún es que, si bien es cierto que el teatro vernáculo cubano perdió casi totalmente su vigencia dentro de la isla, en el exilio —particularmente en Miami— sigue teniendo una gran popularidad. Si las expresiones del vernáculo —especialmente en sus variantes para la televisión— adquirieron dentro de la isla un punto de vista ideológico/

clasista, en el teatro del exilio van a tener un marcado carácter político (anticastrista), que hace honor a lo que ha sido también un rasgo esencial de este teatro popular: la crítica política. Títulos de piezas tales como *Julita la balsera llegó a la sahuera* o *En los 80s Fidel revienta*, nos dan una idea del tono de las piezas.

Es en la capacidad de renovación, actualización y adaptación que ha tenido el teatro popular cubano, donde podemos confirmar el postulado de W. T. Lhamon Jr.: "Vernacular culture adapts rather than disappears" (65). Pero, más allá, el teatro bufo nos abre la puerta a espacios de nuestra cultura poco explorados hasta ahora, y que son esenciales para el análisis de los procesos de formación y desarrollo de nuestra identidad nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. Londres-Nueva York: Verso, 1995.
- Arrom, Jose Juan. *Historia de la literatura dramática cubana*. New Haven, CT: Yale University Press, 1944.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.
- Carpentier, Alejo. "El teatro cubano bufo". *Conjunto* 66 (octubre-diciembre 1885): 121-23.
- Fanon, Frantz. *Black skin, white masks*. Nueva York: Grove Press, 1982.
- Fernández, Vilaros, F. "Los Negros Catedráticos". *Teatro Bufo del siglo XIX*. Rine Leal, ed. Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- _____. "El bautizo". *Teatro Bufo del siglo XIX*. Rine Leal, ed. Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- _____. "El Negro Cheche o Veinte Años Después". *Teatro Bufo del siglo XIX*. Rine Leal, ed. Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage Books, A Division of Random House, Inc., 1995.
- _____. *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*. Nueva York: Vintage Books, A Division of Random House, Inc., 1994.
- _____. *The Discourse on Language*, in *The Archaeology of Knowledge*. Nueva York: Pantheon Books, 1971.
- Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 1988.
- Gómez, J. G. *La verdad en su lugar*. Caja n. 4, no. de orden 103, Fondo Adquisiciones, Archivo Nacional de Cuba, 1890.
- _____. *Las sociedades de africanos*. Caja fuera 144, no. de orden 24, 5 de octubre. Archivo Nacional de Cuba, 1892.
- _____. *Lo de Payret*. Caja abierta 144, no. 26, 10 de noviembre de 1892, Fondo Donativos y Remisiones, Archivo Nacional de Cuba, 1892.
- _____. *La clase de color y el Diario*. Caja fuera 144, no. de orden 30, Archivo Nacional de Cuba, 1893.
- Leal, Rine. *La selva oscura*. Tomo II. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.

- _____. "Prólogo". *Teatro Bufo del Siglo XIX*. Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Lhamon Jr., W. T. *Raising Cain*. Cambridge, MA/Londres: Harvard University Press, 1998.
- Montes Huidobro, Matías. "Lenguaje, dinero, pan y sexo en el bufo cubano". *Cuadernos Hispanoamericanos* 451-52 (enero-febrero 1988): 241-251.
- Moreno Fragnals, Manuel. *El Ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*. Tomos I y II. La Habana: Ed. Ciencias Sociales, 1978.
- _____. "Aportes culturales y deculturación". *África en América Latina*. México: Editorial Siglo XXI, UNESCO, 1977.
- Mendieta Costa, Raquel. *Cultura, lucha de clases y conflicto racial. 1878-1895*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989.
- Morúa Delgado, Martín. *La familia Unzuazu*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1975.
- Ortiz, Fernando. *Nuevo catauro de cubanismos*. La Habana: Ed. Ciencias Sociales, 1974.
- _____. "Los cabildos afrocubanos"; "La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes"; "Los negros curros"; "El teatro de los negros". *Ensayos etnográficos*. Ed. Ciencias Sociales, 1984.
- Seibel, Beatriz. *El teatro bárbaro del interior. Testimonios de circo criollo y radioteatro*. Buenos Aires: Teatro Popular. Ediciones la pluma, 1985.
- Stoler, Ann Laura. *Race and the Education of Desire*. Durham/Londres: Duke University Press, 1995.
- Williams, Raymond. *Drama in Performance*. Philadelphia: Open University Press, 1991.