

Bufonerías: los afrodescendientes y la burla en el teatro cubano colonial

Jorge Camacho

University of South Carolina

Resumen: En este ensayo analizo la mirada del hombre blanco para crear situaciones degradantes al hablar de los afrodescendientes. Me enfoco en el teatro bufo cubano y en la forma que estos escritores señalan marcas victimarias al recurrir a la risa, el sarcasmo y los estereotipos raciales. Subrayo así el lugar que ocupan estos personajes en tanto son sujeto-receptores de la violencia discursiva blanca; en quienes los blancos desahogan sus frustraciones en medio de una crisis social que llevó a la guerra de independencia (1868-1878). Desde el punto de vista teórico me apoyo en los conceptos de supremacismo blanco de Ghassan Hage, lo “abyecto” de Julia Kristeva y la teoría del “chivo expiatorio” de René Girard.

Palabras clave: teatro bufo, afrodescendientes, racismo, burla, Cuba

En una de sus crónicas para el *Papel Periódico de la Habana*, José Agustín Caballero les recordaba a sus lectores la necesidad de poner fin al desorden en el vestir en la sociedad habanera. El autor de *Filosofía electiva* se molestaba porque los atributos que usualmente estaban destinados a llevar los blancos nada más, eran compartidos también por los negros y mulatos, creándose confusión. Decía el escritor que la espada “distintivo de la nobleza” tan bien la ceñía “el militar y noble a quien corresponde, como el negro, el mulato y un Quidom a quien no pertenece. Igual atavío adorna a una Señora de carácter como una negra y mulata que deberían distinguirse por ley, por respeto y por política, de aquellas a quienes ayer tributaban reverencias, y servían como esclavas” (Caballero 67). En sus palabras puede verse una distribución de los símbolos, abalada por la ley, que, era violada por aquellos que debían acatarla, lo cual pone al descubierto al cronista en función de vigilante o administrador cultural que vigila las costumbres, la ley y la política en la sociedad colonial cubana. De esta forma, el comentarista social se detendrá en lo permitido y lo prohibido, para acabar con el desorden. Al hacerlo se aseguraba de mantener las diferencias entre las clases y las razas, fijar la condición del Otro en la vida pública y que los blancos fueran los únicos que pudieran lucir su dinero y poder en los paseos a los que estaban tan acostumbrados. No por gusto el período que va de finales del siglo XVIII hasta los años 1830, abunda en representaciones de personalidades públicas o hacendados blancos que ostentan su lujo y poder en los cuadros de José Nicolás de la Escalera y Juan Bautista Vermay, quien fundó en 1818 la Academia de San Alejandro en La Habana, para según Jorge Rigol “rescatar de las manos de los artesanos negros el oficio de pintor” (74). ¿Cómo aparece pues el cruce de razas en el teatro bufo cubano? ¿Cómo se fijan las reglas del deber ser en esta representación de los afrodescendientes cubanos a mitad del siglo diecinueve?

En lo que sigue, me interesa responder estas preguntas y explorar los límites raciales y simbólicos que aparecen en este teatro producido a partir de la mitad del siglo XIX. Discutir como los “negros catedráticos” son representados cuando transgreden la norma lingüística y moral en una sociedad que dependía de esas normas para lucrar y sacar provecho de ellos; es decir, para mantener la cultura, la gramática y las relaciones diferenciadas entre las razas. En dicha sociedad, el cruce de la línea racial o las prohibiciones implicará un peligro. No por gusto, el sistema colonial estableció desde su origen leyes como la interdicción de los matrimonios desiguales o el uso de símbolos de poder, como ciertas prendas de vestir, joyas, porte de armas y acceso a la educación universitaria para perpetuar esas diferencias. Son estos cruces o violaciones de los espacios y normas prohibitivas los que, sin embargo, crearon a la larga una cultura híbrida, transculturada como decía Fernando Ortiz o menos jerarquizada. No obstante, son en esos cruces, imitaciones o violaciones de la ley, en las que se enfocan los escritores blancos y el aparato represivo colonial de esta época para destacar la amenaza que esto significaba para la cultura blanca heteronormativa y católica. De ahí que critiquen y traten de sacar de ella todos aquellos objetos, personas y gestos que produzcan una distorsión en ese mundo jerarquizado y vean a los afrodescendientes, libres o esclavizados, a los brujos o los ñáñigos como sujetos que deben acomodarse a sus gustos, normas y tradiciones. De esto resulta, como decía el antropólogo australiano Ghassan Hage en relación con la cultura de su país, una perspectiva supremacista y excluyente (47).

Un ejemplo de estas dinámicas de poder puede ser observado en las obras de teatro bufo, donde se evidencia la burla hacia los individuos afrodescendientes debido a su deficiente dominio del idioma español y su aspiración por mejorar su posición en la sociedad. En estos casos, son los individuos blancos, quienes ostentaban un estatus social superior en la sociedad, los que se mofan de ellos, utilizando su acceso a los medios de comunicación como una herramienta de poder para desaprobar sus costumbres y comportamientos. A diferencia de las

obras antiesclavistas del grupo de Domingo del Monte, estas representaciones teatrales no abordan el tema del sufrimiento experimentado por los esclavizados, sino que se centran en la supuesta arrogancia de los afrodescendientes libres y su intento de imitar a los blancos. Los esclavos que trabajaban en los ingenios azucareros no contaban con la libertad ni los recursos económicos de los mulatos y negros libres para participar en la vida urbana y pública, por lo tanto, no eran señalados por imitar mal a los blancos ni por transgredir las normas y costumbres de la sociedad. Esta es la razón por la cual Agustín Caballero y Francisco Fernández muestran preocupación por los que sí podían hacerlo.

En relación con las obras teatrales del género bufo habanero, que se desarrollan en el espacio urbano, es relevante mencionar que algunos de los individuos a los que se hace alusión en dichas obras lograron disfrutar de una vida acomodada o alcanzar éxito económico. Según señala Zoila Lapique en su obra *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes, 1570-1902*, un grupo de estos individuos se encontraba asociado al Batallón de Pardos y Morenos de La Habana, quienes recibieron respaldo por parte de la élite española y tuvieron la oportunidad de acumular fortuna. Decía Lapique que a “este grupo socioeconómico se le indujo a imitar ciegamente la cultura y la civilización europea y se llegó al extremo de llamar ‘políticos’ a esos hombres que desdeñaron en público sus tradiciones y culturas ancestrales” (77). Los afrodescendientes que pertenecían a los cuerpos militares de la ciudad recibieron honores y llegaron a tener esclavos. Un documento importante, afirma Lapique, es el manifiesto correspondiente al año 1828, subtítulo “Justo sentimiento de Pardos y Morenos españoles en la Habana” donde se lee, entre otras cosas, “tenemos fincas rurales y siervos en los mismos términos que poseen estas propiedades los que componen la población entera del pueblo cubano” (cit. Lapique 77). En este documento la equiparación entre “pueblo cubano” (entiéndase blancos) y afrodescendientes se da a través de los beneficios materiales, del dinero que ambos grupos tenían, de modo que el dinero aparece tanto aquí como en la obra de teatro de Fernández como un signo de equivalencia entre ambos grupos sociales separados por la línea racial y el racismo que imperaba en la sociedad cubana.

Un aspecto poco explorado por la crítica que ha hablado de estas obras, sin embargo, es el de la movilidad racial a través de la educación, que les permitía a los blancos en aquel momento vivir de su entendimiento. Según muestran las cifras que da Antonio Bachiller y Morales en su *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública de la isla de Cuba* (1859-61), la educación que recibían los descendientes de africanos era muy escasa. Cuando se inauguró la Universidad de La Habana en el siglo XVIII estaba escrito en su constitución la prohibición de aceptar no solo a los negros, mulatos y mestizos sino también a los que “procedan” de ellos, “aunque su defecto se halle escondido tras de muchos ascendientes, y a pesar de cualesquiera consideraciones de parentescos, enlaces, respetos y utilidades” (297). En un informe de 1801, el reverendo P. fray Manuel de Quesada pide a la Sociedad Patriótica de Amigos del País, “que se destierre el abuso del tiempo que hacen algunos maestros dedicándole a enseñar a leer y escribir a los esclavos” (Bachiller Apuntes 23 énfasis original), y que sigan los acuerdos aprobados en 1794, los cuales fijaban que “no se admitieran en las escuelas más que personas blancas” (Bachiller, Apuntes 23). En 1851 la población primaria de La Habana era de 5, 271 niños blancos y 216 niños negros (Bachiller, *Apuntes* 65).

De más está decir entonces que el acceso tan limitado a la educación en todos los niveles tuvo un impacto significativo en el progreso económico de los afrodescendientes en la sociedad cubana, y en la escasa presencia de escritores de su clase en la historia literaria del país. Resultaba evidente que los blancos tenían un interés propio en

evitar el avance económico de los individuos de ascendencia africana y en restringir su habilidad para educarse, ya que de esta manera impedirían que estos individuos conocieran sus derechos y protestaran contra la esclavitud, tal como lo hicieron Juan Francisco Manzano en su *Autobiografía* y el esclavo Sab en la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

En su *Autobiografía*, Manzano relata los castigos que recibió por parte de sus amos debido a su deseo de adquirir conocimientos. Para el esclavo-poeta, el aprendizaje de la escritura representaba una afirmación de su propia identidad y un acto a través del cual obtenía un poder que anteriormente solo ostentaban sus dueños. Saber escribir le permitió contar su historia, gracias a la cual logró liberarse. Resulta entonces al menos sospechoso que en un momento que surgen varios poetas afrodescendientes, algunos de ellos esclavos como Ambrosio Echemendía, surja también la crítica al modo en que estos hablan, se educan y utilizan el español. Propongo reparar en este motivo en las obras del teatro bufo habanero para ver cómo los blancos reaccionan ante el interés que tenían estos sujetos en educarse, ya que el periodo que va de 1844 a 1898, es justamente cuando los afrodescendientes ponen más énfasis en la instrucción cívica y la educación como “la vía más expedita de combatir la negrofobia” (Sarmiento-Ramírez y Ferrer-Diez 142). En estas tramas los personajes afrodescendientes quieren lucir educados. El único inconveniente es que no conocen el significado de muchas de las palabras que utilizan y por tanto producen parlamentos incoherentes o “absurdos”, como dice el subtítulo de la obra de Francisco Fernández, estrenada en el teatro Villanueva el 31 de mayo de 1868: *Los negros catedráticos: absurdo cómico en un acto de costumbres cubanas en prosa y verso*. Al inicio de esta obra se nos dice, además, que la escena ocurre en una casa pobre en la cual hay un sofá y una mesa redonda con varios “avíos de escribir” (Fernández, *Los negros* 5). Los dos personajes son amigos y están acordando el matrimonio de sus hijos: Ricardo y Dorotea. No obstante, el diálogo comienza por la necesidad de educarse —como indicaría también los utensilios sobre la mesa—, y ambos tratan de mostrar esa educación al hablar y utilizar conceptos en los que mezclan palabras cuyo sentido no se aviene con la frase o son gramáticamente incorrectas. Dicen:

Aniceto: No hay duda que la educación es la base del edificio; pero algunas veces no sirve de nada, en el radio de la *circunferencia familiar*.

Crispín. Esos escollos que exasperan su fantasía solo se encuentran en esos desgraciados seres de los extranjeros climas de África.

Aniceto. No hablemos de esos ignorantes individuos!... ¡Lástima me dá su incultura y el grado de *brutología* en que se encuentran, en *comparancia* de nuestros conocimientos científicos! (Fernández, *Los negros* 5).

Quienes hablan en esta escena son dos hombres negros libres. Las palabras mal utilizadas o incorrectas que usan están subrayadas en el texto y dichas seguramente con énfasis en la escena para hacerle entender a los espectadores que así fue como las pronunciaron los personajes y que evidentemente era un error de ellos. Irónicamente, a quienes se refieren los dos amigos son los que llaman “extranjeros”, que como sabrá el lector poco después, eran los recién llegados de África, los negros bozales, que hablaban español con marcas lingüísticas que hacía muy difícil comprenderlos.¹ En la obra de Fernández, ese Otro negro, es José, un negro congo, libre, que trabajaba en el muelle. José también está enamorado de Dorotea, la hija de Aniceto, y aspira a casarse con ella, pero como es de esperarse por lo que dicen él y Crispín al inicio de la obra, tanto el padre como la hija lo rechazan y optan por Ricardo. Hasta que se enteran los tres de que José tiene dinero y entonces el

1. Para más detalles sobre el español hablado por los negros recién llevados de África a Cuba véase el artículo de Sergio Valdés Bernal “Las lenguas africanas y el español coloquial de Cuba”.

padre y la hija cambian de opinión. Por este motivo la obra de Francisco Fernández *Los negros catedráticos* muestra la disyuntiva entre la educación y el dinero, entre educarse y progresar, en la que finalmente optan por el “bárbaro” africano para vivir económicamente mejor. Según Aniceto, el hijo de Crispín, Ricardo, no era un partido muy ventajoso para su hija. Era músico, pero prometía ser una “antorcha de la *propaganda literaria*” (*Los negros* 6). Dado los ruegos de Dorotea, no obstante, don Aniceto acepta que esta se case con José, a pesar de que le había dicho anteriormente, que “ninguno de mi *prosápia* formará alianza ofensiva ni defensiva con ningún negro *heterogéneo* sino con los de su *clase* y condición” (*Los negros* 10). Aniceto y Crispín eran negros criollos. José había nacido en África por lo cual no era de su “clase ni de su condición”, aunque sí tenía dinero, que como afirma Dorotea, lo hace cambiar todo.

Todo lo cambia el dinero!
Si ayer pobre, era un borrico.
Hoy que sabemos que es rico,
Es el congo un caballero,
En deseos de verlo ardo,
O con él o con ninguno
Me caso! (*Los negros* 13)

El objetivo de este parlamento es hacer ver que el dinero cambia de clase a la persona, en este caso, a José. Este puede aspirar ahora a la categoría de caballero, algo que por supuesto, era lo que temía el escritor de *Filosofía electiva* cuando hablaba de la confusión de los trajes y los símbolos en Cuba. De este modo la obra de Fernández contrapone el dinero y la educación. Muestra dos “tipos” de afrodescendientes como en la literatura costumbrista. Uno trabajador del muelle y otro que aspira a la categoría de letrado o persona culta, que quiere distinguirse por su comportamiento y habla, que era lo que prescribía la sociedad esclavista, y que al igual que los blancos rechaza al negro bozal, porque se siente superior a él desde el punto de vista de la cultura y la clase.

Vale añadir aquí que hay una razón por la cual el autor de esta obra bufa escoge el trabajo de los muelles para José, y es que este era uno de los empleos mejor pagado en la época. Por los documentos que el gobierno colonial produjo a raíz de la llamada Conspiración de La Escalera en 1844, entre los que hay confesiones, actas de jurado y testimonios que hablan de una supuesta rebelión de esclavos para acabar con la raza blanca en la isla, sabemos que los trabajadores que trabajaban en la carga y descarga de los barcos que llegaban al puerto de la Habana recibían un peso diario por trabajar allí. Según Deschamps Chapeaux, ser capataz de muelle era, por entonces, “entre los empleos desempeñados por negros, el más productivo de cuantos se conocen” (*Contribución* 18). Algunos de estos capataces, como el negro José Agustín Ceballos, tenían esclavos, varias casas, y dejó una cuantiosa fortuna al morir.

Este debió ser el caso también en la década de 1860, lo cual justifica que José pueda haber ahorrado tanto dinero como para competir con el otro pretendiente de Dorotea. Ni los músicos ni los “catedráticos” podían ganar tanto dinero. Por eso, si Dorotea y su padre tienen que escoger entre educación y dinero, prefieren el dinero. Al fin y al cabo, parece decirnos Fernández, la educación de la que presumen es falsa porque las palabras que utilizan son erróneas o gramaticalmente incorrectas, creando parlamentos difíciles de entender. Sus parlamentos, podríamos decir, son una imagen de sus cuerpos. Así Fernández equipara el negro congo con el negro criollo, el lenguaje bozal con el lenguaje catedrático, ya que ninguno de los dos reproducía correctamente la norma. El último porque pretende demostrar más de lo que sabe y el primero porque no sabe. Uno peca por exceso y el otro por defecto. En medio de ambos está el vacío de la educación que

ninguno puede obtener porque en una sociedad esclavista como la cubana no se esperaba que los afrodescendientes lo hicieran.

Aniceto, por tanto, es el exceso, de ahí también, que en su sobreproducción verborrágica compare a José congo con términos literarios y gramaticales, como cuando le dice: “Ese lance de honor que con tanta *prosopopeya* llevó a efecto, me ha convencido que es V. un gerundio y que el otro no era más que un *pretérito pluscuamperfecto de indicativo*” (Fernández, *Los negros* 15). Términos poéticos y gramaticales, que anclan las referencias en la cultura, la educación mal empleada, y el sinsentido, ya que si bien, las palabras “prosopopeya”, “gerundio” y “pretérito pluscuamperfecto de indicativo” denotan cultura letrada por derivar estos vocablos del griego antiguo y del latín, expresan lo contrario por estar mal colocados y oscurecer la comunicación. No obstante, los personajes lo ignoran o lo aceptan para que siga desarrollándose la trama en una especie de suspensión momentánea de la norma gramatical y semántica que produce la burla. De esta manera el “absurdo” se normativiza. Se racializa y se convierte en una cuestión de los Otros, los afrodescendientes. No extraña entonces que Aniceto termine la obra recitando una décima, con palabras esdrújulas al final de cada uno de los versos, que suenan importantes gracias a su origen latino o griego, cuando en realidad solamente revelan su falta de educación y la ausencia del significado. Es decir, palabras como “flemático”, o “perículo” (del latín *periculum*, que significa peligro) o “pirotécnica” intentan describir el objeto, tratan de explicar o cerrar la acción dramática, pero son palabras que solo provocan la risa.

Señores pido flemático
Ya que salí del..... perículo,
Para no quedar ridículo
Un aplauso; pero enfático.
No soy más que un catedrático,
Que busca con su gramática,
Elíptica y sistemática,
La rígida clave técnica,
Política, pirotécnica,
Quirúrgica y problemática.
(Fernández, *Los negros* 20)

¿Cómo se han interpretado entonces esta y otras obras de teatro bufo? Críticos como Manuel Pereda, Escarpenter, Rine Leal, Montes Huidobro y Jill Lane han destacado su desarrollo a partir de la *Commedia dell'arte italiana* (Pereda 317), los *minstrel* norteamericanos y los bufos españoles (Escarpenter 60-62), (Leal 29); (Montes Huidobro 24); (Lane 2005); (Boudet 258). Pocas veces se ha puesto el acento en la crudeza con que se muestra a los afrodescendientes en estas obras por violar la gramática signico-normativa de la sociedad blanca criolla o por sus ansias de superarse. Porque, ante todo, debemos insistir, estos personajes son producidos para hacer reír a los espectadores en su mayoría blancos que iban a ver estas representaciones. Son personajes que encarnan estereotipos de la época como eran el de la mulata interesada en casarse o encontrar a un blanco español, o en conseguir dinero (no importa cómo), o narraciones que resaltaban la vida violenta de los curros como habían mostrado escritores costumbristas de la talla de José Victoriano Betancourt, Cirilo Villaverde y Creto Gangá. Según el crítico cubano Rine Leal, Creto Gangá creó el personaje del “negrito”, que más tarde reaparecerá en estas obras. Es un personaje que habla en lenguaje bozal, que primero fue utilizado como instrumento de adoctrinamiento religioso en las plantaciones, como puede verse por la *Explicación de la doctrina cristiana*, obra atribuida a Antonio Nicolás Duque de Estrada y escrita a finales del siglo XVIII y más tarde para burlarse de los esclavos y libertos.

Sin embargo, la crítica especializada ha visto en las obras del español aplanado en Cuba, Creto Gangá, y del teatro bufo, una marca de “cubanismo” por los giros del lenguaje, la música popular que acompañaba estas representaciones e incluso por la ideología que reproduce. Así, José A. Escarpenter cree que en lugar de ser una crítica a los negros cubanos representaba una burla a “nuestras clases dominantes” (61), y algo similar piensa Huidobro (28). Por su parte, José Antonio Portuondo y, sobre todo, Rine Leal, destacaron su importancia para la formación de la nación y la identidad del cubano, aunque el negro fuera representado en estas obras como “bufón” (Portuondo 32). Según el crítico marxista, esta no era la primera vez que el negro aparecía como personaje en la literatura cubana, ya que antes había sido el protagonista del primer poema que se escribió en la Isla, *Espejo de Paciencia*, donde toma el papel de “héroe” al matar al pirata Gilberto Girón. Por lo cual, el negro del teatro bufo significaba necesariamente una involución en la forma de representarlo, cosa que iba de la mano de los reparos que le puso el crítico Aurelio Mitjans en 1887 quien tildó estas obras de vulgar y chabacana. Portuondo se limita a decir que Mitjans no pudo “advertir su entraña popular y las posibilidades de desarrollo ulterior” (Portuondo, “El negro” 33).

Esta tesis, sugiero, es retomada más tarde por Rine Leal cuando escribe la introducción a su antología del teatro bufo del siglo XIX en 1975 y se la dedica a los “hombres y mujeres” que por treinta años lo crearon, pero cuyos nombres no aparecían en ningún diccionario, obras completas, ni listas académicas (15). Eran actores anónimos que nadie conocía, que, sin embargo, a partir de 1868, dan un “viraje radical a la sensibilidad del público y deja una señal que aun marca nuestro rostro” (15). Por supuesto, al referirse al año de 1868, Leal estaba conectando el teatro bufo con la guerra independentista de Carlos Manuel de Céspedes, de la cual la Revolución cubana de 1959 se ve como heredera, ya que buscaba liberarse de España y liberar a los esclavos. Por lo cual, la reevaluación del bufo como teatro nacional que propone Leal, pasa por la política, lo popular y sus actores anónimos, que eran como dice, “gentes sin historia” concepto que repite varias veces a lo largo de la introducción (15). Tales frases estaban ancladas en la ideología revolucionaria de 1959 y tal es así que, sirve de título al ensayo de Pedro Deschamps Chapeaux y Juan Pérez de la Riva *Contribución a la historia de la gente sin historia* (1974).

Esto quiere decir que los actores y personajes del bufo no podían escapar a esta reevaluación historiográfica, mucho menos cuando su popularidad coincidió con uno de los momentos políticos más importantes de la isla. Por eso, Leal fustiga a los críticos que le precedieron por hacer un tipo de “crítica españolizante” que solamente ve en estas obras “mal gusto y grosería” (16). Él, por el contrario, afirma categórico: “Lo cierto es que los bufos asumen la escena como un producto exclusivamente nacional, actúan y representan a la cubana con desenfado y pimienta, y durante más de treinta años son el camino más transitado por nuestra dramaturgia” (17). El resto del teatro no hace más que producir una “retórica colonialista y hueca, imitación del peor teatro español” (17).

Lamentablemente, Leal no se pregunta si la retórica que pusieron en práctica los Bufos Habaneros no eran parte también de esa imitación “colonialista y hueca”. Para sostener su punto de vista se enfoca en lo que él llama una “crítica a la moral” colonialista, que define con la triada cristianismo, historia española y propiedad privada, a la cual los bufos opondrían otra, “la vida libre, el amor, los personajes desclasados, el desenfado guarachero, el chiste cargado de malicia y la familia sacudida por la rebeldía de los hijos” (18). Piensa por eso que, a través de la parodia, la guaracha y el choteo “el género destruyó hasta sus cimientos la moralidad de una sociedad nostálgica de esclavismo y loas a Pelayo y Colón” y “lo hicieron hablando en *cubano*” (18 énfasis original).

Cito la opinión de Leal porque esta nos ayuda a entender el cambio de matriz epistemológico que propone para analizar estas obras, un cambio enfocado en supuestos valores populares, y que mostraban una forma de ser, hablar, cantar y actuar distinta a la española, porque incluso, como dice, el “lenguaje bufo con sus distorsiones bozales” dejan de ser términos costumbristas y folclóricos para convertirse en “un ritmo, una manera, un oído y una lengua distinta a la española” (18). Todo lo cual prueba que para este crítico no era tan importante la representación racial como la “manera” de representar lo cubano en estas obras.

Para colmo, Leal menciona los *minstrels*, al “gallego negrero y anticubano” y a Creto Gangá, pero ni siquiera entonces habla del modo deshumanizante y ficticio en que este escritor habló de los esclavos (22-23). Se enfoca, por el contrario, en la función desacralizadora del choteo, y la crítica de la moral cristiano-burguesa, que fue también la preocupación de los revolucionarios de 1959 que se proponían desmotar los mitos que habían creado los letrados coloniales y republicanos y destacar el valor del pueblo como correspondía a una Revolución que se había hecho “por los humildes y para los humildes” según la frase de Fidel Castro (“Discurso”). Para ello tiene que pasar por alto su tratamiento del negro, porque como dice, “si descubrimos elementos ‘negreros’ en muchos de los textos o peyorativos para el campesino el artesano, es debido o bien a un Creto o un Zafra, o el resultado de un pensamiento esclavista que mancha las buenas conciencias, a pesar de las mejores intenciones” (Leal 27 énfasis nuestro). Leal piensa que la “historia de la discriminación racial” evidente en estos textos llega hasta la Revolución, y “está aún por escribirse” (38), pero ese no es el objetivo de su ensayo, en el que habla someramente de todos los grupos étnicos que comparten rasgos como el de la imitación, que, en lugar de analizarlo en los negros de estas obras, Leal ve como propio de los blancos y los escritores del diecinueve, y por lo cual diluye las diferencias en las pugnas políticas en el transcurso del desarrollo de la cubanidad, como es típico de hallar en otros ensayistas de este periodo como Cintio Vitier y José Antonio Portuondo.

Destaco entonces las ideas de Rine Leal porque su visión del teatro bufo como “nuestro rostro” (15), o como “producto exclusivamente nacional” (17) ha monopolizado la opinión sobre este género y fue retomada por Jill Lane en *Blackface Cuba 1840-1895*, de acuerdo con la cual el género, con sus “comic performance implicitly mocks colonial culture and authority, and provides the space for newly patriotic, newly revolutionary Cubans to affirm their shared values, their anticolonial sentiments and reiterate their shared sense of national belonging” (14). No está claro, sin embargo, cómo los afrodescendientes que aparecen en estas obras podían mostrar su “sentido compartido de pertenencia nacional” cuando ninguna de ellas fue escrita por afrodescendientes, y cuando se trataba en todo caso de burlarse de ellos, y representarlos de una manera grotesca. Lane, al igual que Leal, se enfoca en estas obras desde el punto de vista costumbrista, trazando el desarrollo del género en Cuba desde los tiempos del *Papel Periódico de la Havana* hasta Creto Gangá. Pero lo que parece demostrar en su libro no es estos deseos compartidos de pertenencia, sino los deseos de una clase blanca letrada, que define la cubanidad en términos blancos, y controla o limita la voz del negro en estas obras (43-44). Porque el hecho de incluir a los afrodescendientes dentro de estas obras (ya sea las del grupo de Del Monte como las del teatro bufo) no significaba que se consideraran parte de la nación o fueran integrados dentro de la cubanidad que sentían poetas afrodescendientes como Juan Francisco Manzano, Plácido y Ambrosio. Más bien su inclusión respondía a un fin didáctico, prescriptivo, que al exponer al catedrático como una anomalía cultural buscaba eliminar este tipo de comportamiento. Lane, a diferencia de Leal, sí se detiene en la representación de los personajes afrodescendientes, y por esta razón habla en varias

ocasiones de la “cubanidad” de estas obras, y dice que en ellas “audiences recognized themselves on stage, and in that moment of recognition, in that mutual gaze from audience to stage and back, recognized themselves as *Cuban*” (60 énfasis original).

De nuevo, el problema con este tipo de lectura homogeneizadora e indeterminada de la audiencia es que nunca sabemos cuál es el público al que van dirigidas o quiénes son “ellos”. ¿Los negros?, ¿los blancos o los dos? ¿Acaso los afrodescendientes podían “reconocerse” en aquella forma tan grotesca en que los blancos los representaban? Lane no aclara o no se hace estas preguntas, ni tampoco los otros críticos que hemos comentado. Lo que les importa destacar son los ambientes vernáculos, la fraseología, lo popular, que encerraría como en la tradición romántica el verdadero sentir del pueblo enfrentado al sujeto producido por la cultura española. Por eso no creemos que estas obras sean una crítica de la “sociedad burguesa”, sino una crítica burlesca de los afrodescendientes, de su avance social, educativo, del problema que significaba en un país esclavista el ascenso de un grupo subordinado, con dinero y educación, en un momento crítico para la identidad criolla que fue el horizonte de la Guerra de los Diez Años (1868-1878).

Los negros y los blancos, independientemente de haber nacido en Cuba, no podían ver de la misma forma estos sketches, porque no eran considerados iguales. No gozaban de las mismas libertades ni derechos ni rango social. No importaba si los primeros eran libres o libertos, recién traídos de África o mezclados con blancos. Estos siempre eran considerados ciudadanos inferiores, de segunda categoría, en un país en el que mandaban los intereses negreros. Por eso no creemos que la intención de estas obras sea subvertir la norma blanca-católica o la “moralidad de una sociedad nostálgica de esclavismo”, como decía Leal (18), ni que implícitamente, como dice Lane, “mocks colonial culture and authority” (14). Estas obras no se burlan de la “autoridad” ni de la “cultura colonial”. Se burlan de los afrodescendientes, de sus aspiraciones literarias y musicales. Se burlan de los que trataban de educarse, volverse “blancos”, los que querían avanzar en la sociedad y ganar mayor reconocimiento.

Mi tesis por tanto es que el teatro bufo no muestra tanto la “cubanidad”, si por esta entendemos algo más que las manifestaciones vernáculos, como la victimización tradicional de esta clase en la sociedad esclavista. Esta victimización se da dentro de los marcos tradicionales y refleja un ambiente de crisis económica y social, dado la contradicción entre dos modos productivos de relaciones mercantiles (el trabajo libre y el esclavo), las divisiones políticas, la campaña abolicionista y la desigualdad económica. Este es el ambiente en el que los descendientes de africanos luchan por superarse, igual que lo hacen los blancos criollos que estaba subordinados a la Metrópoli, pero que discriminaban a quienes tienen la piel más oscura que ellos. Para los blancos criollos los “negros catedráticos”, diríamos, son los sujetos de reemplazo de la política, el otro grupo que compite en la arena pública por equiparar o superar su estatus político-social y su condición económica. Insisto en la economía porque como han señalado Moreno Fraginals y otros historiadores, la guerra de independencia tuvo una base económica. Comenzó en las provincias cuya economía estaba más depauperada (*Cuba / España* 233).

En este contexto de crisis podemos ver cómo y por qué los catedráticos de estas obras son el objeto de burla de los blancos. La crítica se manifiesta a través del sarcasmo, la violencia discursiva y la sátira social. Ellos son percibidos como los “otros”, de la nación/patria del criollo blanco, como sujetos de menor valor y dignidad. Son la válvula de escape de la frustración y la ansiedad de quienes encuentran en ellos precisamente por su estatus marginal y su falta de poder, un objetivo fácil para desahogar sus frustraciones. Dicha imagen de

abyección se corresponde pues con otras maneras de discriminación que sufrían estos hombres y mujeres en la época, como la violencia física y psicológica, la exclusión social y la privación de sus derechos. Es lógico por tanto que esta violencia aparezca también reflejada en la literatura y las caricaturas de la época.

Aclaro aquí que en la historia de la humanidad esto sucedió también con otros grupos marginados o discriminados como los judíos o las brujas, que sirvieron, como dice René Girard, de “chivo expiatorio” para resolver crisis sociales. En el caso del teatro bufo cubano, escrito y actuado por blancos, habría que entender dicha representación como una opción para una clase que no puede dirigir sus críticas directamente al gobierno colonial, que no pueden resolver sus contradicciones de otra forma que no sea a través de la guerra, pero como compensación se enfoca en los que no eran blancos para dar rienda suelta a su frustración. Por supuesto, la burla oculta o pasa por alto el hecho de que la “mala educación” de los afrodescendientes originaba justamente en el sistema discriminatorio de los blancos; en el racismo que sirve de base al sistema esclavista; en la falta de oportunidades para educarse y sobresalir en la sociedad. Al señalarlos por su vocabulario afectado, “absurdo” o grotesco, o al criticarlos por querer blanquearse la piel, el dramaturgo y los actores no hacían más que señalarse ellos mismos como los usufructuarios de un sistema que les daba privilegios educacionales, económicos y simbólicos a ellos y se los quitaba a los otros. En estas representaciones no solo se anula la voz y el poder que pudiera tener el negro para representarse, sino que el sujeto blanco se apropia de esa posibilidad, ocultando su parte de culpa para perpetuar ese sistema. El objetivo es corregir su “anormalidad”, exponiéndolos a la luz pública como hacen también José Victoriano Betancourt en sus cuadros de costumbres, Creto Gangá en su teatro y Víctor Patricio de Landaluz en sus dibujos satíricos. Los tres se apoyan en estereotipos raciales, en marcas como la negritud, la extranjería y la voz deformada, que, gracias a mecanismos retóricos como la exageración, el sinsentido y la complicidad con el público blanco, provocan la risa y el rechazo.

En su periódico *Don Junípero*, Landaluz publica en 1863 varias caricaturas entre las que hay una que se refiere al lenguaje ampuloso y distorsionado de los afrodescendientes; el mismo lenguaje que utilizan más tarde los catedráticos (figura 1). La caricatura se titula “El baile de color en Mariano” y en ella aparecen en primer plano tres personajes que tienen un breve diálogo. En él, una de las mujeres le presenta su hermano a la otra, el hermano habla y la señora le responde.

-Señora Marquesa, presento a V. a mi hermano.

-El cual Me recopiló agreste ante las aras de ese populoso edificio..... (sí)

-Qué fino es este joven!!, se conose que es de buena casa.
(*Don Junípero* 380)

Nótese que en este diálogo las palabras que dice el hombre negro no tienen sentido. Suenan pomposas o como sacadas de un texto literario. Las palabras están escritas además con faltas de ortografía, y el parlamento del hombre termina en una frase usualmente asociada a la religión afrocubana al despojo o expulsión del mal: “síá” (*Don Junípero* 380). Sin embargo, la señora Marquesa, un título nobiliario que, por supuesto, se usa aquí para burlarse de estos individuos, porque realmente no lo es, dice que por las maneras y vocabulario se veía que el hombre venía de una buena casa. La ironía del dibujo, los errores lingüísticos, las poses encorvadas y el sinsentido de las frases ayudan, pues, a crear esta imagen del negro bufón, ridículo, que trata de mostrar buena educación y etiqueta social cuando en realidad dice disparates.



Fig.1. Víctor Patricio de Landaluze,
"El baile de color en Marianao". *Don Junípero*, 1863.

Este tipo de imágenes no hacían más que degradar la humanidad del negro. Lo ven como un sujeto inferior, cuyo estatus muestra abyección, ya que como decía Kristeva, lo abyecto es "algo rechazado del que uno no se separa", es "aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto" (11). El negro con su carácter de ser excluido de la sociedad blanca, que constantemente amenaza a los blancos con su negrura, a través de la mezcla racial o la violencia, es lo abyecto por naturaleza. Utiliza mal los símbolos de los blancos. Pervierte el idioma. Rompe las reglas que la sociedad esclavista había marcado. Es el límite que invade todo. Es la mercancía humana de la cual los esclavistas quieren deshacerse, pero no pueden porque dependen de su mano de obra para fomentar su riqueza. La burla, el sarcasmo, la crítica descarnada es por tanto la herramienta que usan para atacarlos. Burla que se enfatiza además con los trazos exagerados o grotescos con que se pintan a estos participantes de los bailes de color, que serán los que aparecen en el teatro bufo pocos años después.²

En las caricaturas de Landaluze y otros dibujantes de la colonia la sátira adquiere un propósito más agresivo. Se convierte en un arma para burlarse tanto de los negros como de los independentistas. El teatro de Fernández no es tan agresivo como las caricaturas de Landaluze, pero en ambos, agrego, el punto es la burla fácil contra el negro, que necesita la complicidad de quienes reconocen estas marcas como algo negativo, anómalo, y las señalan para ayudarlos a producir su propia subjetividad e imponer su moral e ideología. "Ellos", los blancos, no hablan ni se comportan así. De ahí que el negro o las mulatas fueran ese objeto fácil, que los humoristas blancos asocian constantemente con la sexualidad, el alcoholismo, las malas costumbres y dibujan con facciones grotescas. La representación de estas escenas bufas sigue anclada, pues, en una lógica jerarquizadora. Responde a una visión de estirpe supremacista que tiene una larga tradición en manos de letrados blancos que representan a los afrodescendientes de esta forma, no solo a través de la palabra sino también de la ley y del performance. Gracias a este poder de representación y decisión estos pueden burlarse de ellos; asumir el lugar de jueces; verse como voceros de la razón, las buenas costumbres y como los dueños y víctimas a su vez de las ansias sexuales de las mulatas.

A tal extremo llega la degradación que si los afrodescendientes copian a los blancos en estas escenas es para reproducir su racismo ya que, si bien los blancos tenían a los afrodescendientes como inferiores a ellos,

2. Según Peter L. Burger debemos distinguir entre el humor benigno y el humor como arma. El primero no tiene la función de atacar sino de evocar placer: "it is harmless, even innocent. It is intended to evoke pleasure, relaxation, and good will" (93). La sátira por otro lado tiene un propósito, propone una visión diferente, juzga a partir de esa visión el mundo de los otros (146).

los negros catedráticos se ven también como superiores a los otros negros recién llegados de África. No creo, por eso, que para Fernández la mala gramática, el exceso de materialismo y la verbosidad de los protagonistas de estas obras significaran una respuesta válida a la cultura española en la isla, ni a los blancos cubanos. La incorrección verbal de estos personajes, sus locuciones absurdas, sus delirios de grandeza, sus deseos de tener más dinero y de blanquearse la piel debían ser corregidos, no alentados. Al final, sin embargo, Aniceto encarna el deseo de otros descendientes de africanos en la literatura negra escrita por blancos, donde estos personajes llevan la etiqueta del “discriminado-discriminador”.³ Es decir, aquellos que son discriminados en la vida real son representados en la literatura como discriminadores de personas de piel más oscura que ellos. En la novela de Villaverde este es el caso de la mulata Cecilia Valdés, cuyo objetivo era mezclarse con un joven blanco para ascender en la escala social, porque como dice el narrador de *Cecilia*, la joven mulata pensaba que “a la sombra del blanco, por ilícita que fuese su unión, creía y esperaba [...] ascender siempre” (77).

Esta filosofía del blanqueamiento es la que aparece al final de la obra *El negro cheche*, o, *Veinte años después*, estrenada por primera vez por la compañía de Bufos Habaneros en el teatro de Variedades en la noche del 26 de Julio de 1868, y que fue la última entrega de la trilogía. En ella los autores regresan a la casa de Aniceto veinte años después, y ven que su español sigue siendo igual o peor que lo era antes. Aniceto disfruta del dinero de José, quien tiene un hijo llamado Hércules que está enamorado de la mulata Tomasa. Hércules quiere casarse con Tomasa por lo que le pide permiso al abuelo, quien acepta el matrimonio de los dos jóvenes porque como dice, si ambos se casaban y tenían hijos, estos serían más blancos que ellos, es decir, “adelantaban” la raza. Dice Aniceto:

Yo como gran papá al ver el arrepentimiento de Hércules, doy mi venia con doble mayor satisfacción, al considerar que la cónyuge solicitada pertenece a la clase mista. Este ligamiento con Tomasa, de mi convertido nieto, dará por resultado en la ecuación amorosa de su luna de miel, un nuevo descendiente que se cotizará en los círculos políticos sociales, como azúcar de cucurucho. No hay duda de que este es un adelanto muy marcado porque, los sucesivos ligamientos con las clases superiores, andando el glóbulo terráqueo, dará al cabo de algunos años un quebrado blanco muy admitido en los círculos sociales y azucareros de este mercado. (*El negro cheche* 16)

Como puede verse por este planteamiento de Aniceto la ideología del blanqueamiento tanto cultural como racial es la que domina y que vertebra estas obras. Es una ideología de orden racista, creada al calor del sistema colonial para mantener al negro subordinado, sin derecho ni libertad, y como instrumento para proveerle riqueza. El hecho de que los personajes negros en esta obra quieran blanquearse no puede ser por tanto una manera de ser anticolonial ni demostrar un sentimiento nacionalista o separatista, porque este es el modo de pensar de los colonizadores, el gobierno español y de las clases que se le subordinaban. Los intereses que guían a estos hombres que malimitaban a los blancos eran el ser como ellos para recibir el mismo respeto social. Buscan tener más dinero, ya que como había dicho Dorotea, el dinero podía convertir un “borrico” en “caballero”, y aquí la palabra “borrico” tiene un doble significado. Significa poca inteligencia, pero también animal, lo que ha sido la comparación más repetida en el discurso discriminatorio para rebajar o atacar a la víctima. Aun si el negro congo es visto como un animal y Dorotea se siente superior a él, el dinero lo hacía persona.

De este modo, podríamos decir que la obra de Fernández sigue la lógica supremacista de los sacarócratas cubanos. No es su respuesta como

3. Para otros casos de la dupla “discriminado-discriminador” véase el ensayo de Ruth Wodak y Bernd Matouschek “Se trata de gente que con solo mirarla se adivina su origen”: análisis crítico del discurso y el estudio del neo-racismo en la Austria contemporánea” (88). Para un análisis más detallado de este tema en la literatura cubana y la novela de Villaverde, véase *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial* (2015).

pensaba Leal. Al igual que otras obras costumbristas como la de Cirilo Villaverde, muestra sujetos que quieren “adelantar” la raza uniéndose a alguien de un color de piel más clara para que sus hijos sean más parecidos a los amos, los negreros y blancos que gozaban de un mejor estatus social en la sociedad esclavista. En estas uniones lo importante es cruzar la línea racial que separaba ambos grupos, ya sea a través de los símbolos que utilizan (la ropa, el habla, la literatura) o de la mezcla racial, aunque para ello tengan que ocultar la vía que usaban.

El autor, por ejemplo, no nos dice cómo llegó la mulata Tomasa a ser como era. El origen de su blancura permanece en secreto mientras que se hace evidente la negrura del congo hasta en la imagen que sirve de promoción a la obra (Figura 2). Ese secreto es lo que mueve el drama que se desencadena al final en la novela de Villaverde cuando nos enteramos de que Cecilia y el hijo de Gamboa son medio hermanos y por lo tanto incurrir en incesto. Al igual que en la novela de Villaverde, se hace explícito en la obra de Fernández que el cruce racial es para el bien de la familia, ya que, en el caso de la mezcla racial entre mulata y blanco, o entre negra y blanco, la madre se sacrificaría para que su vástago heredara el color del padre. En esta obra todos son afrodescendientes libres, y Aniceto, el abuelo de Hércules, es quien acepta el matrimonio en aras de “mejorar” el color de la familia. En tal dinámica transactiva la mulata Tomasa perdería en color lo que ganaría en dinero y clase social, ya que al igual que José, ella trae algo al matrimonio que Aniceto necesita: un color más claro. Ella lo hace por amor, igual que Hércules, pero el abuelo acepta el matrimonio en virtud de la ideología del blanqueamiento.

Así es que en el interior de las obras dedicadas a los “negros catedráticos” ocurre un trance de intereses, una negociación que comienzan por el valor positivo de la educación, pero terminan con el dinero y una piel blanqueada, ambos atributos de clase, los privilegios, la superioridad y el poder de los hacendados blancos. A diferencia de estas dinámicas movilizadoras, tenemos que los amos son descritos en las obras costumbristas sin otro interés que aumentar su caudal y satisfacer sus instintos libidinales. Ellos deben mantener su posición social, su dinero y su color para evitar la pérdida de los beneficios materiales y simbólicos que venía con ellos. Si los amos actúan bajo el signo de la fijeza, los afrodescendientes de estas tramas lo hacen bajo el signo del cambio. Es un cambio observado, juzgado y temido, ya que significaba una amenaza para los amos blancos dueños del capital que quieren obtener los que son diferentes a ellos. Los blancos son los “dueños” de las mujeres (blancas, negras y mulatas), dueños de la educación y del lenguaje, dueños de la religión y la moral que imponen y utilizan para su conveniencia.

Por tanto, podría argumentarse que el cruce racial se evalúa en la obra de Francisco Fernández en virtud de una ideología racista que intenta borrar el color negro de su linaje. Se expresa en términos de cifra, gusto y mercado, ya que si leemos las razones que da Aniceto para aceptar el matrimonio de Tomasa y Hércules, vemos que dice que el fruto de su “luna de miel” daría un nuevo tipo de azúcar, “azúcar de cucurucho” y con el pasar del tiempo y otras mezclas, su progenitura terminará en “quebrado blanco muy admitido en los círculos sociales y azucareros de este mercado” (16).

El matrimonio de ambos se compara así con un proyecto multigeneracional en el cual el azúcar/ negro iría refinándose hasta alcanzar el “blanco” aunque era justamente esto lo que los blancos trataban de impedir a través de la pragmática contra los matrimonios desiguales vigente en Cuba desde 1805 hasta 1881. De modo que a través de este “interés” en cambiar de color y aceptar a Tomasa dentro de una familia de clase superior a la de ella (Tomasa era una vendedora en el mercado), Fernández estaría normativizando un gesto que era producto de la ideología colonial. En tal sentido, la comunicación en

estas obras se establecería a través de un eje horizontal entre el espectador blanco y el director/actores también blancos. Los parlamentos, la risa y la representación de su superioridad les permitiría reconocerse como diferentes, superiores a los afrodescendientes representados en escena. Ambos saldrían satisfechos con haber cumplido con el mandato blanconormativo, de orden racista y colonial, que jerarquiza la sociedad y atribuye valores, sentimientos y tipos de acciones a cada bando. La violencia discursiva en este caso se establecería en un eje vertical, de arriba hacia abajo, del blanco hacia el negro, al mostrar el primero su poder de etiquetar, sancionar y burlarse de los otros.⁴ El tributo o finalidad es reforzar el valor y el poder de los blancos en la sociedad cubana; mantener esas jerarquías porque ella beneficia al director y a los actores blancos, no a sus personajes. De ahí que la comparación del cuerpo y del azúcar tenga también un significado simbólico. Sea un producto diseñado por el blanco. Represente dinero, y mayor valor en el mercado. En esta obra tiene también un valor erótico, expresado a través de la lógica del gusto, del sabor, ya que los hijos de la pareja serán “azúcar de cucurucho”, una etapa de refinamiento inferior en el proceso de producción del azúcar.

Dicha clasificación aparece en otras de las caricaturas de Víctor Patricio de Landaluz en el periódico *Don Junípero*, en manuales prácticos del proceso azucarero, e incluso en las marquillas de tabaco producidas por las fábricas *Para Usted* y *La legitimidad*. En estas alegorías se describen a las mujeres con términos como “quebrado de segunda” para referirse a una mulata de piel oscura y “blanco de primera (refino)” para hablar de las mujeres blancas. En la serie titulada “Muestras de azúcar” para *La legitimidad* aparecen un total de seis rostros que se distinguen por el color de su piel que van del más claro al más oscuro. El más oscuro es el llamado azúcar de “cucurucho”, y el más claro: azúcar “refino”. La azúcar de cucurucho es la más negra, vieja y desaliñada de todas, mientras que la azúcar “refino” es blanca y de clase alta. A medio camino entre estas dos estaba el azúcar “quebrado” y también el llamado “quebrado de segunda”. Este color de piel es el típico de las mulatas que aparecen por lo general en las marquillas cigarreras y a las que se refieren escritores como Cirilo Villaverde.

Así, Fernández reproduce en su comedia una lógica mercantil y degradante de los cuerpos, típico del sistema esclavista y patriarcal. Los cuerpos de estas mujeres quedan asociados al azúcar y al tabaco, los dos ramos económicos más importantes de la isla en aquella época, que Fernando Ortiz utilizó para explicar el proceso de transculturación de la sociedad cubana. Al segundo de ellos estaba vinculado directamente, además, uno de los actores de esta obra, Jacinto Valdés, quien era tabaquero (Boudet 260). Al unir a su hijo con la mulata Tomasa, Aniceto esperaba que tras múltiples parentescos pudiera llegar su familia al color “quebrado” ganando así mayor prestigio y beneficios materiales y simbólicos en la sociedad. Al igual entonces que en su primera obra, lo que le interesa destacar a Fernández aquí no es el amor sino el interés económico. El interés material o el deseo de cambiar de color de piel: de tener más dinero o tener una descendencia más clara. En ambos casos la educación queda relegada a un lado. Se muestra como un interés secundario o ficticio en comparación con estas dos temáticas. Es una imagen prejuiciada porque toma la filosofía del blanqueamiento racial y el interés económico, como los objetivos supremos de este grupo y utiliza la sexualidad para tipificar a la mujer afrodescendiente. No es un azar entonces que la negra o la mulata sean vistas como sujetos erotizados sin ningún recato moral o en busca de satisfacer sus deseos materiales como aparece en la canción-guaracha que cierra la obra: “¡¡Que te vaya bien, chinita!! en cuyos primeros versos se lee:

Adiós negrita de fuego
Que armando vas tanto embrollo
Me has dejado medio ciego
Con ese, sígueme pollo. (Fernández, *Los negros* 21)

4. Para un análisis de los ejes de violencia en las relaciones, especialmente sexuales, véase el libro de Rita Segato *Contra pedagogías de la crueldad* (2018).

Recordemos, que Dorotea es la que decide casarse con el negro congo al saber de su fortuna. Aniceto solamente acepta el matrimonio, también por interés, y la obra termina con Ricardo mostrando su despecho por el rechazo de la joven, que acentúa al cantar en la escena esta guaracha que no es más que otro ejemplo de la mulata o negra como mujer de apetito sexual desmedido, que según José seduce con sus ojos “como un chinchorro/ los jóvenes elegantes” (*Los negros* 16). Detrás de estos comentarios recriminatorios podemos descubrir una representación misógina de la mujer negra, sujeto que supedita su cuerpo y honradez al interés material.⁵ En el folleto de la obra de teatro aparece la canción junto con el retrato de Aniceto y José congo que resalta este tema, y también el carácter ficticio de la negrura de los personajes (figura 2).



Fig. 2.

Última página del libreto de Francisco Fernández, *Los negros catedráticos: absurdo cómico en un acto de costumbres cubanas en prosa y verso* (1868).

La canción, “¡Que te vaya bien, chinita!” al parecer, se hizo muy popular en Cuba dado que 13 años después, en 1882, se reimprimió en la antología *Guarachas cubanas*. En este texto la mujer es la típica *femme fatale* de las marquillas cigarreras a un mismo tiempo deseada y rechazada por los hombres. Es una mujer que encarna el espíritu de disolución, mestizaje y transgresión de la norma moral representativa e impuesta por la religión católica y el poder colonial. Junto con la letra de la canción aparece, además, los retratos de Aniceto y José congo con la vestimenta que seguramente ambos llevaron en escena. Aniceto con un traje formal, como correspondería a un hombre educado, y José Congo sin zapatos, con sombrero y ropa de trabajo, que lo caracteriza como un hombre “bruto”, pero trabajador. En el retrato de Aniceto, además, se señala la pigmentación negra de la piel con manchas lo cual indica el carácter ficticio del color en obras de teatro que eran representadas por actores blancos.

Algo similar a esta erotización de Dorotea en la obra de Fernández ocurre en la de Pedro Pequeño titulada *Músico, poeta y loco*, publicada en 1892, pero estrenada casi veinte años antes, en 1870, en el teatro familiar del Sr. Agustín T. Muro en Calabazar, un poblado cerca de La Habana. La trama de esta obra es diferente a la que hemos señalado

5. Para las representaciones femeninas en la literatura cubana y, especialmente, de las mulatas como cuerpo sin voz y objeto sexual, véanse los estudios de Madeline Cámara como el titulado “La mulata, cuerpo-símbolo de la cultura cubana”.

más arriba. No está dedicada a los “negros catedráticos”, sino a una ama blanca que no puede escoger entre tres pretendientes. Tiene una criada llamada Inés y no importa las razones que da su ama para rechazar a los pretendientes, Inés siempre le responde que cualquiera está bien y ella solo piensa en encontrar un hombre. De esta forma, Pequeño establece dos tipos de moral. La moral de la criada y la moral del ama. Si la primera no discrimina entre hombres, el ama no puede escoger ninguno. La escritura establece así marcas que separan, tipifican y encasillan una y otra raza para postular lo correcto e incorrecto en la sociedad.

Entonces ¿qué tipo de moral es la que muestran estas obras? Creemos que el dramaturgo no exalta en ellas una moral diversa a la española-colonial porque de lo que se trata en el fondo es de tipificar las acciones bajas de los afrodescendientes, que no buscan otra cosa que ser ricos y blancos. El interés económico y racial es, por tanto, el eje que rigiere sus comportamientos. El primero porque puede convertirlo en caballero y el segundo porque a través de varias generaciones evitaría que fueran reconocidos como antiguos esclavos. Esta obra tampoco muestra una comunidad unida por lazos de mutuo afecto. Ni siquiera aparece en ella un enemigo extranjero frente al cual se constituyan sujetos unidos con un mismo ideal. Este tipo de comunidad imaginada entrelazada por una ideología solo aparecerá en las obras teatrales de la guerra de independencia en que los blancos aparecen dándole la libertad a los esclavos para luchar contra la opresión colonial (Camacho 2018). En las obras que tienen que ver con los “negros catedráticos” no hay pues alegorías de la nación, ni situaciones que muestren una comunión racial o ideológica entre ambas razas. Sigue existiendo una comunidad dividida por los intereses esclavistas y el perjuicio racial. Son personajes que giran en círculos concéntricos, y sus acciones se limitan a los de su clase. El punto de escape de su condición de aislamiento está en un futuro lejano cuando los descendientes de Aniceto logren por fin romper la barrera del color a través de la mezcla racial y se conviertan en casi “blancos”. Ese sueño estaba limitado, sin embargo, por las leyes que impedían los casamientos desiguales y la suspicacia de los blancos que veían con recelo este tipo de mezcla racial.

Finalmente, recordemos, que quienes escriben estas obras de teatro no son afrodescendientes, sino blancos por lo cual es una representación más propia de sus intereses, que los de los negros. No dudamos que los actores de esta obra de teatro fueran críticos del gobierno colonial. Se sabe que la compañía de Bufos Habaneros causó el famoso encontronazo entre los voluntarios y los partidarios de Carlos Manuel de Céspedes en 1869 en el teatro Villanueva que dejó varios muertos y mostró el apoyo de los habaneros por la gesta emancipadora. Pero una cosa es la intención política detrás de estas funciones teatrales, y otra la forma en que los afrodescendientes son representados en ellas. Es necesario establecer un deslinde entre intención ideológica y representación étnica, entre la ideología independentista y el racismo, que como sabemos no era extraño en las filas independentistas tampoco (Ferrer 155). Este racismo latente es el que provoca una representación descarnada del sujeto afrodescendiente, que subyace en la crítica a la imitación distorsionada de los blancos, en el estereotipo de la negra o la mulata como mujer de fuego, en la idea de blanqueamiento racial, en sus pretensiones de educación, de superioridad y su materialismo que lleva a Dorotea a aceptar por esposo a un hombre que no ama.

Para resumir y concluir. La literatura costumbrista de la primera mitad del siglo XIX abunda en las críticas al comportamiento de los afrodescendientes especialmente libres. Como ejemplo vale citar la crónica de José Victoriano Betancourt sobre los curros del Manglar o las críticas de Villaverde a los deseos Cecilia de vivir con un blanco. Los blancos criticaban a los afrodescendientes por corromper el habla, influir en su música, mal utilizar sus atributos simbólicos y ocupar los

trabajos manuales. Sugiero que este tipo de críticas es la que se repite en las obras de Creto Cangá, Francisco Fernández y Pedro Pequeño. En el caso del segundo de estos autores el punto focal no es solo el habla afectada de los afrodescendientes, sino también sus deseos materialistas y su interés erótico. En el fondo, detrás de estas críticas, lo que estaba presente era el temor a que la cultura y la lengua europea se degradaran, y se convirtieran en la nueva norma en la sociedad cubana. Es otro ejemplo del inveterado “miedo al negro” que aparece aquí en un momento de crisis y que Fernández utiliza para burlarse de ellos. Es una burla “sacrificial”, si pudiéramos utilizar la palabra, ya que reproduce un patrón de rechazo que es típico de las narrativas persecutorias de “chivos expiatorios”. Significaba criticar y acabar con lo anómalo, con lo extraño, con el Otro como sujeto que intimidaba al blanco, le hacía perder el prestigio de su cultura y cruzaba la línea racial, desdibujando de esta manera, los límites de la sociedad blanca-criolla. Es un humor letrado, metalingüístico, que muestra la perspectiva del blanco sobre el negro y la mezcla racial de su cuerpo. Así, en las obras que hemos analizado aquí se muestra una repetición de los conceptos básicos que estableció la cultura española colonial. Estos valores morales son los que impuso en Cuba la clase esclavista que tipificaba así a los descendientes de africano y acusaba a las negras y mulatas de fomentar la prostitución. Estos valores no son los compartidos por ambos grupos étnicos. En tal sentido las diferencias entre estas obras y las que se produjeron a raíz de la guerra de independencia, como la titulada “El Grito de Yara” de Luis García Pérez, es abismal. No buscan representar a una comunidad igualitaria o unida por los mismos intereses políticos o sociales, o una comunidad que reclama sus derechos. Son únicamente juguetes cómicos para entretener a través de escenas y parlamentos “absurdos” y seguir mostrando a los afrodescendientes como sujetos abyectos en medio de la sociedad esclavista criolla.

BIBLIOGRAFÍA

Bachiller y Morales, Antonio. *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública de la isla de Cuba*. Vol. 1. Cultural SA, 1936.

Berger, Peter L. *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*. De Gruyter, 2014.

Boudet, Rosa Ileana. *Cuba: actores del siglo XIX*. Ediciones de la Flecha, 2017.

Caballero, José Agustín. "Carta sobre la confusión de los trages". *La literatura en el Papel Periódico de la Habana 1790-1805*. Textos introductorios de Cintio Vitier, Fina García Marruz, y Roberto Friol. Editorial Letras Cubanas, 1990, pp. 67-70.

Camacho, Jorge. *Miedo negro poder blanco en la Cuba colonial*. Iberoamericana-Vervuert, 2015.

---. *Amos, siervos y revolucionarios: la literatura de las guerras de Cuba (1868-1898). Una perspectiva transatlántica*. Iberoamericana-Vervuert, 2018.

Cámara, Madeline. "La mulata, cuerpo-símbolo de la cultura cubana". *Monographic Review*, 15, 1999, pp. 121-129.

Castro, Fidel. "Discurso pronunciado en las honras fúnebres de las víctimas del bombardeo a distintos puntos de la República, efectuado en 23 y 12, frente al Cementerio de Colón, el día 16 de abril de 1961". <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f160461e.html>

De la Riva Pérez, Juan y Pedro Deschamps Chapeaux. *Contribución a la historia de la gente sin historia*. Ciencias Sociales, 1974.

Escarpenter, José A. "Presentación [de los negros catedráticos]". *Panorama del teatro cubano*. [Comisión Nacional Cubana de la Unesco], 1965, pp. 60-64.

Fernández, Francisco. *Los negros catedráticos: absurdo cómico en un acto de costumbres cubanas en prosa y verso*. Litografía Impr. del Comercio, 1868.

---. "¡Que te vaya bien, chinita!". *Guarachas cubanas*. La principal editora, 1882, p. 50.

Ferrer, Ada. *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*. UNC Press, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Editorial Anagrama, 1986.
- Hage, Ghassan. *White nation: fantasies of white supremacy in a multicultural society*. Pluto Press, 1998.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores, 2004.
- Landaluze, Víctor Patricio de. *El Grabado en Cuba. Oficina del historiador de la ciudad de la Habana*. Ediciones Canaricard, 1995.
- . "El baile de color en Marianao". *Don Junípero*, 30 de agosto de 1863, pp. 380.
- Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. U of Pennsylvania Press, 2005.
- Lapique, Zoila. *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes, 1570-1902*. Ediciones Boloña: Editorial Letras Cubanas, 2011.
- Leal, Rine. "La chancleta y el coturno". *Teatro bufo. Siglo XIX*. Editorial Arte y Literatura, 1975, pp. 15-46.
- Mitjans, Aurelio. "El teatro bufo y la necesidad de reemplazarlo fomentando la buena comedia". *Estudios literarios*. La Prueba, 1887, pp. 47-72
- Montes Huidobro, Matías. *Teoría y práctica del catedratisimo en Los negros catedráticos de Francisco Fernández*. Editorial Persona, 1987.
- Moreno Fragnals, Manuel. *Cuba / España. España/ Cuba*. Historia común. Crítica, 1995.
- Pequeño, Pedro. *Músico, poeta y loco: juguete cómico en un acto y en verso*. Impr. La Idea, 1892.
- Pereda, Manuel. "Revista Teatral. Los bufos habaneros". *El Renacimiento. Periódico literario*. Vol. 1. Imprenta Diaz de León y Santiago White, 1869, pp. 317-18.
- Portuondo, José Antonio. "El negro héroe, bufón y persona en la literatura cubana colonial". *Unión*, 6 1968, pp. 30-36.
- Rigol, Jorge. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba: de los orígenes a 1927*. Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Sarmiento-Ramírez, Ismael y Rodrigo Ferrer-Diez. "Represión, resiliencia y educación de la élite afrocubana, de 1844 a 1898". *Santiago*, vol. 158, 2022, pp. 140-155.

BIBLIOGRAFÍA

Segato, Rita. *Contra pedagogías de la crueldad*. Prometeo libros, 2018.

Valdés Bernal, Sergio. "Las lenguas africanas y el español coloquial de Cuba". *Santiago*, vol. 31, 1978, pp. 81-107.

Wodak, Ruth y Bernd Matouschek. "Se trata de gente que con solo mirarla se adivina su origen": análisis crítico del discurso y el estudio del neoracismo en la Austria contemporánea". *Poder decir o el poder de los discursos*. Ed. Luisa Martín Rojo y Rachel Whittaker. Traducción supervisada por Pedro Tena Junguito. Arrecife, 1998, pp. 55-92.