

Universidad de Oriente
Facultad de Humanidades
Departamento de Letras



Trabajo de Diploma

*Título: El negro en el teatro bufo cubano del siglo
XIX. Aproximación lingüística.*

Autora: Diana de la Caridad Sagarra López

Tutoras: Dra. Irina Bidot Martínez

Dra. Tania Ulloa Casaña

Santiago de Cuba

Año 2020

Dedicatoria:

A las personas que me guiaron desde niña e hicieron posible este sueño, que con sacrificio y entrega hicieron de mí la mujer que soy hoy día: mis padres.

Agradecimientos:

Quiero agradecer a mis tutores Irina Bidot Martínez y Tania Ulloa por su dedicación y apoyo incondicional a la realización de este trabajo, por su tiempo, comprensión y por haber creído en la validez de esta propuesta.

A la profesora Graciela Durán Rodríguez, que se preocupó mucho por esta tesis y corrió para buscarme información sin pensarlo siquiera, por sus consejos siempre oportunos y por su eterno cariño.

A mis profesores de la Facultad que de una forma u otra aportaron su granito de arena en a esta labor, y me alentaron con sabias lecciones desde el inicio de la carrera.

Mis profundos agradecimientos al profesor Alejandro Arturo Ramos Banteurt por su apoyo incondicional durante mi recuperación luego de un proceso hospitalario. Gracias, muchas gracias por su comprensión.

A todos mis compañeros y amigos que hice en los cinco años de carrera.

A mi familia por ser el pilar que me sostuvo en este proceso, en especial a mi hermana que siempre me dio aliento, me levantaba el ánimo, me hacía bromas y siempre con una sonrisa incondicional. Gracias a mis padres por su dulzura y sobrada paciencia y por acompañarme en mis desvelos.

A mi tío Verónico López Gómez ¡Ese tío! Ha sido mi segundo padre, un pilar fundamental en mi vida, dando oportunamente sabios consejos y apoyo incondicional. A él gracias por toda su preocupación, su apoyo, su guía y sus regaños cuando tiene que darlos pero siempre con la intención de enseñar.

Un agradecimiento muy especial a mi compañero de vida Leonardo, que sin su apoyo emocional, digital, económico y de índole idiomática, no hubiera sido posible esta investigación. Agradezco su amor, su paciencia, su comprensión y su dedicación en cada momento de mi vida por más difícil que fuere, por apoyarme en las alegrías, en las tristezas y los sinsabores que trae, que muchas veces te golpea, pero siempre como sea, uno intenta levantarse y ser mejor, positiva y dándole una sonrisa por muy extraño que sea el motivo. Gracias mi amor por todo.

A mi mejor amiga Gabriela por apoyarme y siempre tener a mano un consejo, por entenderme en momentos difíciles de mi vida, por siempre estar cuando la necesito tanto en momentos de alegría como de tristeza.

A todos los que confiaron en mí y los que no, gracias.

Resumen

Estas piezas teatrales, son portadoras de un exquisito conocimiento lingüístico y literario representativos de su época y contexto. Fue trascendiendo en la búsqueda de su propia autenticidad, a través de un lenguaje picaresco, ataviado de refranes populares, neologismos y marcado por el tipo social de cada uno de sus personajes.

La tesis abordó el rol del personaje negro masculino en la construcción y consolidación de la nacionalidad cubana y valoró su importancia dentro de la escena teatral, pues estos hombres, llenos siempre de una energía propia del cubano, agregan su sello peculiar a cada parlamento, con características lingüísticas identitarias de una Cuba nueva.

En la presente investigación se analizan los fenómenos lingüísticos que configuran el habla del personaje negro, en obras del teatro bufo cubano del siglo XIX. El análisis se realizó teniendo en cuenta los niveles fonológico, morfosintáctico y lexical. Todos los objetivos están orientados en establecer las características lingüísticas más sobresalientes del habla de este personaje.

El informe final quedó conformado por dos capítulos; el primero, Fundamentación teórico- metodológico; el segundo, Análisis de fenómenos lingüísticos en los personajes femeninos negros y mulatos del teatro bufo. Por último se destacan las conclusiones, recomendaciones y bibliografía.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: Fundamentos teóricos para el estudio del personaje negro masculino en el teatro bufo.....	6
1.1 Aspectos significativos acerca del teatro bufo cubano del siglo XIX. Aproximación al personaje negro.....	16
1.2 La variante de la lengua española en el siglo XIX cubano. Su representación en el teatro bufo.....	17
1.3 Variante cubana del español.....	24
Capítulo 2 Análisis lingüístico del personaje negro masculino en el teatro bufo del siglo XIX.....	36
2.1 Procedimientos metodológicos para el análisis.....	36
2.2 Análisis lingüístico de las muestras seleccionadas.....	40
2.2.1 Análisis fonológico.....	40
2.2.2 Análisis morfosintáctico.....	44
2.2.3 Análisis lexical.....	48
Conclusiones.....	56
Recomendaciones.....	57
Bibliografía.....	58
Anexos.....	64

El idioma es compañero inseparable del género de vida de toda comunidad, a la vez su instrumento de coherencia y acción, su expresión y como la huella dactilar de su carácter.

Amado Alonso

Introducción

El teatro bufo cubano tuvo una repercusión importante en el desarrollo de la cultura popular cubana, y, a su vez, se convirtió en un tesoro inapreciable dentro de la cultura teatral. En vísperas de la Demajagua, el 31 de mayo de 1868 surgen los bufos, quienes serían al mismo tiempo autores, intérpretes, guaracheros y negarían el melodrama y la zarzuela u ópera italiana, es decir, las escenas extranjerizantes.

Este teatro surge en La Habana y fue creado por Francisco “Pancho” Fernández; quien tomó la idea de los bufos madrileños de Arderius y la influencia de los minstrel norteamericanos que llegan a la capital en la década de los '60 del siglo XIX; surgen así los bufos habaneros y los bufos caricatos. Su repertorio va tentativamente en cuatro direcciones: la catedrática; la más importante, que nos dejó la obra “*Los negros catedráticos*” con su segunda y tercera parte, que constituyó la única trilogía escrita por Pancho Fernández; la paródica, la campesina y el sainete de costumbres, que también se califica de juguete cómico o cuadro de actualidad, latigazo cómico burlesco o ajiaco dramático; como otras de las direcciones que repercutieron en el teatro bufo. Sus creadores eran cubanos sin esclavos, artistas pobres que sabían recoger los gustos populares, que observaban sagazmente la realidad doméstica, hombres y mujeres en constante relación con negros libres y artesanos. (Martiatu, 2008: 5)

El 21 de enero de 1869, un guarachero, Jacinto Valdés da un viva a Céspedes dentro del teatro Villanueva y los bufos cerraron con una obra bufa titulada “*Perro huevero aunque le quemem el hocico*”. Esto despertó sentimientos de cubanía y los artistas y espectadores fueron reprimidos por los españoles; lo cual provocó el terror en La Habana. Por esta razón los bufos tuvieron que emigrar a México y no es hasta 1878, con el fin de la Guerra de Diez Años, que permiten su entrada nuevamente a nuestro país. (2008:7)

Con la creación del teatro bufo cubano quedan descubiertos los temas más delicados de la época tras la necesidad de incorporar a escena las características de los sujetos sociales, buscando así un acercamiento a las masas populares. Por esto, el género bufo sobresale por la búsqueda exhaustiva de la autenticidad y las costumbres por medio del lenguaje picaresco y popular que define y caracteriza a

cada uno de los sujetos sociales.

Yaimara García Ferrer ha trabajado el teatro bufo desde la perspectiva literaria, específicamente tratamiento de las obras de Ignacio Sarachaga; además se consultó el trabajo *El teatro de tema histórico en la isla de Cuba durante el siglo XIX. Principales obras y autores* (2011), de Virginia B. Piña Suárez donde son presentados un conjunto de aspectos que permiten tener una mejor documentación histórica y un panorama más amplio sobre el desarrollo del teatro, pero nuevamente desde la perspectiva literaria. Y, por último, se debe mencionar uno de los libros más loables sobre el tema, publicado en el 2008, *Bufo y Nación*, recopila las pesquisas de un prestigioso grupo de ensayistas e investigadores que se acercaron críticamente a los anales de este teatro.

La temática del teatro bufo del siglo XIX, ha sido poco abordada en nuestro país desde el punto de vista lingüístico. Y uno de los exponentes que han tratado esta temática en Cuba es Sergio Valdés Bernal con su obra *El teatro cubano colonial y la caracterización lingüístico-cultural de sus personajes* publicado en Madrid en 2018. Su estudio abre las puertas a un mundo lleno de expresiones lingüísticas, que intervienen en el habla popular cubana del siglo XIX en correspondencia con cada uno de los personajes (la mulata, el gallego o el negro). Ofrece una perspectiva interdisciplinaria novedosa al integrar el análisis lingüístico y el estudio del género teatral de la Cuba colonial.

A partir de la importancia del negro como uno de los componentes étnicos de la nacionalidad cubana, la investigación que se presenta propone un estudio desde el punto de vista lingüístico que se focaliza en las principales características del habla del personaje negro masculino, en el entorno en que se inserta dentro de la representación teatral.

A partir de los aspectos valorados se parte del siguiente problema de investigación: ¿Qué fenómenos lingüísticos caracterizan el habla del personaje negro masculino en el teatro bufo del siglo XIX cubano?

Como respuesta a este problema se defenderá la idea de que: el habla del personaje negro masculino en el teatro bufo del siglo XIX cubano se caracteriza

por el uso reiterado de fraseologismos con la intención de mostrar elementos identitarios del habla del cubano.

Para esta investigación se traza el siguiente objetivo general: Realizar una caracterización lingüística, del habla del personaje negro masculino dentro del teatro bufo del siglo XIX cubano para así tipificar mediante los fenómenos lingüísticos a este personaje popular.

Para dar cumplimiento a dicho objetivo se ha seleccionado una muestra de cinco ejemplares del teatro bufo, pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIX, entre los años 1868 y 1896:

- 1) *Los negros catedráticos* (Absurdo cómico en un acto de costumbres cubanas en prosa y verso) La Habana, 31/1/1868. Francisco Fernández Vilaros
- 2) *Lo que pasa en la cocina* (Cuadro de costumbres en un acto) La Habana, 1881. Ignacio Sarachaga
- 3) *El proceso del oso* (Ajiaco bufo- lírico- bailable) La Habana, 1882. Ramón Morales Álvarez
- 4) *La herencia de Canuto* (Zarzuela bufa en un acto, en cinco cuadros en verso). La Habana, 1896. Benjamín Sánchez Maldonado
- 5) *Los hijos de Thalía o Bufos de fin de siglo* (Desconcierto anti literario, cómico- bufo- lírico burlesco y mamarrachero en verso y prosa en un acto y tres cuadros) La Habana, 1896. Benjamín Sánchez Maldonado

El cuerpo del trabajo se estructura de manera lógica para dar cumplimiento al diseño de investigación anteriormente proyectado, posee una introducción, dos capítulos, conclusiones y las referencias bibliográficas y anexos. Para su elaboración se tomaron en cuenta los preceptos y normas previstos para la redacción y presentación de este tipo de trabajo.

En los Fundamentos teóricos, se ofrece un análisis de diferentes criterios de autores que se inclinaron por investigar lingüísticamente el teatro bufo del siglo XIX. Se realiza un análisis del personaje negro masculino, tanto como

personaje así como ente social, así como un breve acercamiento a la presencia de lenguas africanas introducidas con el español de los conquistadores.

En el Análisis lingüístico del personaje negro masculino del siglo XIX en el teatro bufo, se presenta un análisis según los diferentes niveles de la lengua en el personaje negro masculino que aparecen en la muestra seleccionada para así mostrar la característica de cada personaje negro según su forma de hablar.

Las conclusiones recogen las consideraciones finales elaboradas a partir de la consulta bibliográfica realizada, la implementación de una metodología para desarrollar la investigación y el análisis de las muestras; y las referencias bibliográficas detallan los textos que fueron de utilidad para la elaboración del trabajo.

Para el desarrollo de la investigación, con enfoque cualitativo, se utilizaron métodos generales y específicos. Entre los generales se encuentran el análisis-síntesis para determinar, a partir de la bibliografía consultada, los elementos que sirvieron de base para desarrollar la investigación, y el método de inducción-deducción, con el cual se llegó a generalizaciones en torno a la temática estudiada.

Como técnica de investigación se emplearon la consulta bibliográfica para la recopilación de información, el análisis de contenido para analizar la muestra de estudio y el hermenéutico para la interpretación de dicha muestra.

El trabajo aporta nuevas herramientas para los estudios lingüísticos desde los niveles de la lengua sin abandonar las características propias de este tipo de teatro; realiza además un análisis pormenorizado de los personajes negros masculinos en cuanto a la forma de hablar heredada desde la entrada a Cuba por parte de los españoles de esclavos africanos.

Proporciona un acercamiento desde el habla del personaje negro masculino a la época de fortalecimiento del teatro bufo cubano del siglo XIX, así como a la forma propia de hablar del cubano. Esa preservación de las lenguas africanas se enraizó a través de la tradición oral, específicamente en el teatro colonial.

Proporciona un acercamiento desde el habla del personaje negro masculino a la época de fortalecimiento del teatro bufo cubano del siglo XIX, así como a la forma propia de hablar del cubano. La novedad de la investigación consiste en la realización de un estudio de este tipo en las obras de teatro bufo de la segunda mitad del siglo XIX en Cuba. Estas obras y sus respectivos autores han sido abordadas desde perspectivas diferentes, fundamentalmente literaria. Son obras en su mayoría inéditas, poco conocidas por el público y con menos acceso, por lo que a través de su análisis se logra acrecentar la información sobre ellas.

Capítulo 1: Fundamentos teóricos para el estudio del personaje negro masculino en el teatro bufo

1.1 Aspectos significativos acerca del teatro bufo cubano del siglo XIX. Aproximación al personaje negro.

El calificativo de bufo apareció en el universo operático francés e italiano del siglo XVIII para nombrar piezas de carácter humorístico. Por lo general tenían partes habladas, aunque también sus textos podían estar musicalizados en su totalidad. Durante la primera mitad del siglo XIX, en París, se les llamaba les bouffes a los teatros donde se presentaban obras de este corte y también a sus intérpretes. El modelo de aquel teatro bufo era el de una obra breve, de argumento descabellado e impredecible, con cierto tinte de exotismo, que empleaba música agradable y ligera, y se burlaba de los grandes temas, tales como los mitos históricos, la realeza, la política, etcétera. Sus espectáculos obtuvieron gran aceptación popular y, aunque el género tuvo muchos detractores entre quienes estaban a favor de respetar las pautas de la zarzuela tradicional, también encontró ilustres defensores, como el escritor español Benito Pérez Galdós, unos de los más reputados intelectuales de la época. (Leal, 1975: 37-38)

En Cuba, el teatro bufo surge en 1868¹, a solo pocos meses del estallido de la Guerra de los Diez Años, momento clave de la formación y toma de conciencia de nuestra nacionalidad. El fin de la Guerra de los Diez Años propició su regreso a la isla después de haber sido prohibido durante la guerra por sus agudas sátiras pro cubanas y haber provocado la represión en el Teatro Villanueva. La década de los '80 está marcada por la Compañía de Salas cuyo trabajo se destaca no solo por el modo cubano de actuación, sino por tener una dramaturgia propia. Con ello el bufo se transforma en una revista de actualidad política y social, reflejo de su época y en el que la música, ya no es solo la guaracha, para los intermedios y el final, sino partituras más complejas que incluyen otros géneros de moda en la música popular. En las representaciones

¹ La primera función se produce el domingo 31 de mayo de 1868, es un momento de vital importancia para la formación psicológica del cubano y la aparición de rasgos que proyecta socialmente y que lo acompañan hasta nuestros días.

se perfeccionan los personajes típicos de este género burlesco con estereotipos que van a pervivir con el tiempo: el gallego, la mulata, el negrito, el guajiro, junto a los personajes ocasionales que completan la trama de la obra, nada complicada, con parlamentos directos, en los que se usa y abusa del doble sentido, que se hace fuerte y a veces obsceno. No es un teatro de autor, más bien es de actores; la calidad dramática no es lo que predomina, pero sí una forma de responder a la realidad vigente, poniendo en ridículo una sociedad estancada e hipócrita, que presume de moral, en un país que sostiene sus riquezas sobre la más cruel de las formas de explotación, la esclavitud. El bufo no fue un género consciente de lo que se proponía, pero hacer reír burlándose de la vida social y poniendo en entredicho las costumbres establecidas, es su logro mayor porque pone al descubierto las raíces de lo nacional, aunque se burle también del negro, de los humildes y de lo sagrado. (Martiatu, 2008: 23) Se trata de un teatro que, inscrito en la vertiente costumbrista de la cultura cubana, inundó la escena de ambientes, tipos, bailes y ritmos populares a través de piezas breves que no excedían los dos actos y cuyos argumentos se relacionaban con temas inmediatos, ajenos a toda pretensión de trascendencia. Estas obras asumieron múltiples formas genéricas con evidente desenfado a partir de las modalidades del sainete, la parodia y el apropósito, entre otras. El bufo era un teatro satírico y paródico que atendió a la escena antes que al texto literario y solo puede valorarse a cabalidad desde aquella, ya que en buena medida su eficacia descansa en la gracia y picardía de sus intérpretes y en la relación cómplice que estos conseguían con los públicos.

Constituyó una expresión contrahegemónica en tanto colocó en escena a los personajes y ambientes marginados en su contexto histórico social, al tiempo que verificaba un ejercicio crítico sobre su sociedad. Contribuyó a la construcción de la imagen propia al reafirmar, desde el espacio público de las tablas, toda una peculiar manera de sentir y manifestarse. Se mantuvo en los escenarios durante el último tercio del siglo XIX, aunque transcurrió en dos etapas: 1868-1869 y 1878-1900, determinadas por el clima político del momento. (Leal, 1975: 41)

Los bufos dieron inicio a un género que ya tenía sus antecedentes cubanos en los negritos de Covarrubia y Creto Gangá². 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, 1975: 24). Y, asimismo, se declaraban oficialmente herederos del grupo español los Bufos Madrileños, de Francisco Arderius.

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. (Chao, 1989: 14)

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 cubana³. 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” (1989: 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” (2004: 241).

En este sentido, el término distorsión verbal, se puede asociar con lo que Raymond William define como *acted speech*⁴: acción, parodia y drama del discurso; pero no de cualquier discurso, sino del discurso que se expresa a

² 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 minstrel 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, 1975: 21)

³ 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, 1979: 121)

⁴ No hay acción importante que esté separada de las palabras— “la poesía es la acción” Allí la acción es una unidad necesaria del diálogo y el movimiento— “lenguaje actuado” (William, 1991: 160)

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: 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. (Leal, 1975: 35)

Entre las numerosas figuras relevantes de este teatro pueden citarse: a Francisco (Pancho) Fernández, actor, empresario y autor, creador de la vertiente catedrática de intensa impronta en la escena posterior; Manuel Mellado, Luis Cruz, Andrés García, Benjamín Valdés, Jacinto Valdés, Elvira Meirelles, Enrique Guerrero, Miguel Salas, Ignacio Sarachaga, Joaquín Robreño, Raimundo Cabrera, Manuel Mauri, Ramón Morales Álvarez, Benjamín Sánchez Maldonado, entre otros.

Los creadores bufos lejos de imitar la escena española, sus grandes historias y su lenguaje culto, dan a este teatro un sello netamente cubano. Gracias a los bufos los tipos sociales son representados en un mismo nivel de igualdad, con conflictos que pueden ser terriblemente inquietantes, pero siempre con la grandeza de encarnar una cultura que ciertamente podría denominarse cubana.

Los personajes lograron enfrentar un mundo en el que la distinción entre clases sociales era considerable, los prejuicios y diferencias económicas recaían sobre el sector más bajo, y el desarrollo intelectual los golpeaba en gran magnitud. Sin embargo, con la picaresca actitud que cada actor le supo atribuir a cada una de sus representaciones, este teatro se convirtió en uno de los más aclamados en la escena cubana, dejando a un lado la zarzuela española y la ópera italiana. (Suárez, 2006: 142)

Es por esto que Esther Suárez Durán expresa:

Constituyó sin lugar a dudas, una expresión subvertidora en tanto colocó en escena a los personajes y ambientes marginados en su contexto histórico-social, verificando así un ejercicio crítico que se potenciaba con sus burlas de la administración colonial [...] contribuyó a la construcción de la imagen propia en cuanto reafirmó, mediante el espacio tribunicio y público de la escena, toda una peculiar manera de sentir y manifestarse (2006: 153).

El teatro bufo cubano es una de las matrices más significativas entre las que sustentan el proceso de construcción de la nacionalidad en y desde la escena cubana. Su repertorio bufo llegó a las salas teatrales para imponer su expresión y convertir su ideología en un estilo auténticamente cubano. La picardía, el humor y la gracia con que imitaban características de la sociedad, siempre vinculados a la crítica aguda y certera en la que acentuaban su propósito, dieron el impulso inicial para el desarrollo teatral en la Isla. Fue así como nacía una nueva arista dentro del desarrollo cultural, en la que sobresalía la máxima expresión nacional.

Con él se llevó al teatro la sociedad cubana con sus diferentes particularidades, tanto sociales como idiomáticas, y constituyó un medio de expresión del pueblo cubano a través de sus más auténticos creadores. Las obras están permeadas de la ideología de los autores, y que reflejan la fuerte lucha ideológica de la etapa histórica en que surgió y se desarrolló. Es por ello que el bufo es la expresión de una actitud, *“el fruto de una colonia que se empeñaba en reír a pesar de su desequilibrio moral”* (Leal, 1975a: 25).

En estos textos el lector no solo encontrará estos personajes populares, sino también el lenguaje empleado en aquel momento, de aquí que cada grupo social se instala en la escena con sus peculiaridades idiomáticas. *“El lenguaje bufo [...] se transformó en una forma, una manera distinta, un oído y una lengua distinta a la española”* (Leal, 1975a: 18). Por ello, desde el punto de vista lingüístico, son una fuente de gran valor porque constituyen un muestrario de las manifestaciones lingüísticas que intervienen en la heterogeneidad del habla popular cubana, especialmente la del siglo XIX.

Es en esta época donde confluyen el negro bozal, el catedrático, el ñañaño; es decir el negro bruto, el negro ridículo, el negro considerado como delincuente. En el teatro vernáculo es donde el negro únicamente encuentra asilo, con una imagen de hombre subordinado, inofensivo y dócil. Ante él solo se abre la risa, la posición ridícula de sus actitudes. (Teurbe, 1961: 162)

Para esta imagen del negro, para la imagen del cubano, quedaron para siempre el choteo, la irresponsabilidad, la vagancia, la trampa, el engaño, la falta de seriedad y el irrespeto hacia sí mismo y hacia los demás.

Con la presencia de estos personajes en escena, las diferencias raciales se expresan y tienen innumerables connotaciones. No hay ningún anhelo de convivencia racial. El género nace ya distorsionado en este sentido. Defienden una moral contraria a la española, la cual a la larga le sirve al colonialismo para denigrar al cubano.

Hay que tener en cuenta que esta, aunque pudiera considerarse una expresión de nacionalidad por el momento en que surge, sería sin embargo expresión de una nacionalidad problemática, escindida. El bufo evidentemente maltrata a algunos de los componentes de esa nacionalidad emergente entonces, principalmente al negro. Tanto desde la escena, con sus personajes, como con la complacencia del público al que iba dirigido.

El propio Leal aclara su posición sobre el carácter nacional o no de los bufos cuando dice:

Todo lo que pudo ser un rico tesoro de gracia popular y nacional, todo lo que pudo representar la savia de un pueblo que busca de sus raíces y su independencia, fue lastrado por el poder español, por el espectro del negro [...] lejos de magnificar la imagen nacional en los inicios de la lucha independentista, la redujeron a una visión marginal, barriotea y vulgar que España identificó como toda la sociedad cubana. De ahí parte el error, que algunos comparten hoy día, de identificar al bufo con todo el teatro nacional. (Leal, 1975: 23)

En un ambiente de carnavalización y ocio, las caracterizaciones del negrito y la mulata se contraponen a la realidad del negro y la negra esclavos en las plantaciones. Estos trabajaban duramente en el renglón más importante y que sustentaba la economía de la colonia. En el ámbito urbano desempeñaban los más disímiles oficios: vendedores ambulantes, sastres o maestros. Ellas, a veces libres y otras veces esclavas, trabajaban como vendedoras, criadas de mano, cocineras, prostitutas obligadas por sus amos o por el hambre y, en el mejor de los casos, modistas, maestras o comadronas. En el teatro bufo se caracterizan estos personajes de una manera festiva y superficial. El negrito, la mulata y el gallego son mostrados como construcciones simbólicas de una nación ambivalente. En el enmascaramiento de las caras pintadas se está ocultando la fea cara de la explotación esclavista y racista de la colonia. (Leal, 1975: 23)

El negrito y la mulata, representados por actores blancos con los rostros pintados, ofrecían una imagen complaciente del pueblo cubano en un teatro peculiar en que se burlaban de sí mismos. Ridiculizaban y escarnecían al negro bozal por su forma de hablar (recién llegado, no dominaba el idioma), al catedrático (tratando de imitar a las clases “altas”) y al lumpen. A estos agregaban la mulata sandunguera, y el gallego bruto, siempre burlado por el negrito y la mulata. Este teatro logró el entusiasmo de un público que se identificaba con las expresiones de una incipiente nacionalidad.

Desde el punto de vista de la representación simbólica, el fenómeno del bufo ocultaba múltiples aristas. La definición de una nacionalidad problemática es solo una de ellas. Pero al mismo tiempo es evidente que es los elementos negros, presentes en la música y otras manifestaciones culturales, son un factor sumamente importante para identificar lo nacional.–Al decir de Sergio Valdés Bernal, en su libro *Las lenguas del África subsahariana y el español de Cuba*, toda esta masa de negros procedía del antiguo reino del Congo (1978:107); tesis que corrobora Miguel Barnet, en *La Fuente Viva* (1983:198).

Aunque la Trata Negreira acarreó crueldad indescriptible, debe señalarse que constituyó la vía mediante la cual el negro fue integrándose a un nuevo entorno cultural sin dejar a un lado sus costumbres, idiosincrasia y religión. Algunos

ideólogos enfatizaron en la no aceptación de los africanos y sus descendientes como cubanos. El miedo al negro se hacía sentir en frases de Arango y Parreño y José Antonio Saco. Este último manifestó: «Blanquear, blanquear y hacernos respetar», «Cuba sería blanca y podría comenzar a ser cubana» (citado por Martiatu, 2008: 148).

Un análisis de estas expresiones revela la evidente exclusión del negro ante cualquier proyecto nacional. Este temor de los blancos se evidenció de dos maneras: simpatía, dada por el hecho de que algunos políticos comenzaron a sugerir la libertad de los esclavos, y un profundo racismo, que, por otra parte no se debe obviar que la mezcla de etnias diferentes, el cambio de medio geográfico y la aparición de descendientes nacidos en Cuba, sin recuerdos de la cultura africana, dio lugar a una nueva cultura que garantizó el mantenimiento de su legado. La preservación de las tradiciones posibilitaba definir una especie de identidad, y la identidad representaba una recuperación de cierta dignidad, además de asegurar el nexo entre los esclavos y los hombres de color que vivían en aislamiento (García: 2004, citado por Voss, s.a.:17).

Ciertamente, a la par de todos estos violentos procesos descritos con anterioridad, que acarrearón el desarraigo de africanos de distintos grupos étnicos, tuvo lugar otro del cual se ha venido haciendo referencia: la formación de la nacionalidad cubana. La liberación en el año 1880 provocará una insalvable crisis en la colonia. Es por eso que se arremete contra los negros libres, y al igual que la mulata, se inventa al negro delincuente y brujo. El bufo se alimenta de ñáñigos con sus puñales sangrientos, jugadores, vagos, viciosos, matones, explotadores de mujeres, ladrones, borrachos y lumpens. El negro es marginado, convertido en un personaje del que había que cuidarse, en quien no se podía confiar. (Martiatu, 2008: 150)

Rine Leal en sus trabajos establece la azarosa trayectoria de la presencia del negro en el teatro cubano. El miedo al negro, la negrofobia, caracteriza este período. Siempre fue representado por actores blancos con el rostro pintado de negro. Ridiculizaban y escarnecían al negro bozal por su forma de hablar,

como un recién llegado que no dominaba el idioma impuesto y al catedrático, que trataba de imitar a las clases altas. (Fernández, s.a: 28)

Y fue precisamente el hombre blanco⁵, con conciencia plenamente esclavista, quien incluyó al negro en las obras teatrales que se gestaban, tomándolo como personaje, pues nunca se le consideró como héroe dramático. Es evidente la intención colonialista, con el propósito de negar nuestra identidad o fusionarla con la burla y el escarnio.

Negros o esclavos libres, quienes sufrieron igual desplazamiento social, crearon en escena una imagen que se alejaba mucho de la que se manejaba en las demás clases sociales, no aceptada por estas ni mostrada en escenarios oficiales y sí en fiestas y celebraciones religiosas⁶, En esta exteriorización estaban los códigos para comprender los anhelos de libertad, las características de la fusión de creencias y la representación de las luchas.

A propósito dice Rine Leal:

Si las expresiones afrocubanas representan al negro visto con pupila negra, actuando en su idioma propio, para públicos negros, y ofreciendo la imagen teatral de su cultura, de su identidad, los autores blancos crearán su antípoda en el negrito, es decir, en el personaje negro representado por actores blancos, para público blanco, actuando en español o en bozal (el idioma parodiado), y por supuesto, mostrando el punto de vista de la cultura esclavista. Es así que el negrito penetra hondamente en nuestra historia y escamotea la versión del negro para servirse de ella como fuente de burla y escarnio ideológico (1980: 30)

⁵ Un gallego que se hacía llamar Creto Gangá fue el encargado de consolidar la figura del negrito, tomando de la realidad los aspectos más pintorescos de este. Nótese cómo curiosamente fue un español quien mostró esta imagen “popular” que se ha tenido a lo largo de los años como verdadera y “nacional”.

⁶ Sobre todo en el Día de los Reyes. Se trata, por ejemplo, de las ceremonias afrocubanas, exponentes fieles de sincretismo religioso y expresión de lo más arraigado y típico de la sociedad negra venida de África.

Y más adelante continúa: “Ofrece lo nacional en forma balbuceante, y lo popular es más bien populachero que una exacta aproximación.[...]El negrito llega para quedarse, pero no podemos esperar de tan simpático personaje más que burla, discriminación y obediencia al ambiente blanco (1980: 35)

En las obras la figura del negrito bozalón, obediente y bonachón, ayudó considerablemente a representar una imagen muy saludable para alejar el fantasma de la insurrección esclava. El renombrado pintor Landaluze dejó el “retrato caricaturesco de este negrito, que encarna los sentimientos negreros de la reacción española” (1980: 45). Pasado por el tamiz de los blancos, el negro será siempre visto y ridiculizado, como lo muestran las obras citadas.

Según Rine Leal, en estos momentos:

Se inicia otro escamoteo de nuestras raíces nacionales. En un país de economía azucarera, el personaje obrero debió ser fundamentalmente el cortador de caña, solo que su color lo expulsó de la escena y lo sustituyó por el artesano blanco, generalmente tabaquero. El esclavismo, que corre por la espina dorsal de nuestra historia, negó las posibilidades de personaje dramático al negro, y lo desplazó al bufo, donde tuvo que compartir suertes y percances con la mulata, el chino, el desclasado blanco y el inmigrante pobre, generalmente gallego. Es por eso que el drama serio, de contenido social, quedó lastrado por el esclavismo y la censura de todo tipo que se ejerció sobre el negro y su expresión artística. (1980: 49)

Por otra parte, también como espectador fue negado o relegado a las peores localidades, ni siquiera tenía derecho a comprar un asiento para una representación teatral.

Los negros trajeron con sus cuerpos su espíritu, pero no sus instituciones, no su instrumental. Vinieron negros con multitud de procedencias, razas, lenguas, culturas, clases, sexo y edades, confundidos en los barcos y

barracones de la trata y socialmente igualados a un mismo régimen de esclavitud.

Un signo muy distinto tiene la presencia del negro como personaje en el teatro popular cubano del siglo XIX. Por lo general predomina ahí la óptica negativa: la gente "de color" es ridiculizada y disminuida. Este género, que en Cuba se conoce como criollo, típico o vernáculo, tiene una historia tan antigua como el teatro español mismo, y ha venido coexistiendo con los otros géneros más elevados y complejos apuntalándolos más que socavándolos. Cierto es que estas piezas son cuadritos sin trama, fragmentos arrancados a la vida de las clases bajas y traídos a escena sin depurarlos siempre del humorismo picante y a veces chocarrero de los personajes que emplea. Cierto es también que a menudo encierran sátiras contra ridículas costumbres sociales o reprobables situaciones políticas. Y no faltan algunas que llegan a ser joyas de concisión y de buen gusto, cuyos adarmes de picaresca gracia valen más que las toneladas de soporíferas tonterías de otras piezas tan cansadas como altisonantes.

Ya en territorio cubano, los hombres negros llegados o nacidos en la Isla asumieron una lengua que los aunó y los relacionó con el resto de los componentes étnicos de nuestra nacionalidad. De esta manera, contribuyeron en la conformación de la variante de lengua española en Cuba, la cual fue representada en el teatro bufo.

1.2 La variante de lengua española del siglo XIX cubano. Su representación en el teatro bufo.

Los estudios lingüísticos en la región hispánica constituyen un ejemplo fehaciente de la marcada labor de muchos investigadores por descifrar las características comunes y divergentes de la lengua española en el vasto territorio que ocupa. En Cuba, específicamente, el siglo XIX estuvo caracterizado por el incremento de estudios y acercamientos a la variante de lengua hablada en el territorio, lo cual proporcionó un acercamiento a nuestra lengua materna como parte de las riquezas de nuestra nación.

Sin embargo, como ha señalado Rodolfo Alpizar Castillo⁷, “a pesar de la gran cantidad de gramáticas que se publicaron, ninguna atención se prestó en ellas a la sintaxis del español de Cuba. Este aspecto de la realidad lingüística cubana parece haber sido olvidado incluso por los estudiosos de más amplia visión.” (1989:104), no así en el caso de otros aspectos de nuestra variante de lengua como por ejemplo los elementos léxicos.

Si cierto es que de la expresión popular han derivado jergas poco apropiadas en determinados contextos y a la cual se le atribuye un sentido peyorativo, también hay que evaluar el sentido que estos hablantes le confieren a este lenguaje, pues como explica Saussure “*el lenguaje es multiforme y heteróclito [...], pertenece además al dominio individual y al dominio social*” (1973: 51), por lo que se puede destacar que es un hecho social según añade Catony (1985: 5).

Por tanto, la jerga, según apunta este último, es una de sus manifestaciones; diferencia que también se le imputa a la necesidad de oponerse a un modelo que se les trató de inculcar a los nacidos en la Isla desde la llegada de los españoles. Pero a pesar de esto, grupos también marginados defendieron su expresión y su vocabulario, adjudicándoles un sentido no siempre peyorativo como algunos creen imponer, y que llegarían a formar parte del habla cotidiana y de la norma oficial cubana, incluso en la actualidad.

El español en Cuba es heterogéneo y renovador, las diferentes culturas que penetraron en la Isla le atribuyeron un acento diferenciador al resto del español en América y España, siendo sin dudas uno de los niveles de la lengua más enriquecidos, el lexical. Hay que destacar, en este sentido, que el nivel lexical, puede aportar características vinculadas a la vida social en general. Un ejemplo fehaciente es el de los personajes del teatro bufo que van a estar muy apegados a la realidad de la época, y muchas de las situaciones representadas van a estar complementadas con su forma de expresión lingüística.

⁷ Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de La Habana. Estudiante de la gramática en Cuba. Entre sus publicaciones más sobresalientes se encuentra: Apuntes para el estudio de la lingüística en Cuba.

[La lengua], como uno de los indicadores de la identidad de una nación [...] constituye un monumento histórico muy complejo que refleja las ideas que han sucedido en las diferentes épocas de su evolución, el nivel de desarrollo de la ciencia, de la cultura, y el arte, de los procesos sociales. Refleja [...] las tendencias ideológicas y estéticas que forman la conciencia nacional, así como también los valores materiales y espirituales de un pueblo (Cárdenas, 2004:66).

En el caso del nivel fonético, este ha sido manejado por los investigadores del teatro bufo del XIX pues los tipos de personajes que allí se presentan se caracterizan con sus rasgos fonéticos propios, por ejemplo, el negro bozal es un sujeto que conoce escasamente el idioma español, por lo tanto, su pronunciación va a estar distante de la norma existente y va a estar marcada por omisiones de sonidos o síncopas de sonidos o sílabas.

Gracias a los bufos los tipos populares entraron en escena [...] y lo que es más importante: lo hicieron hablando cubano. Los nuevos autores nada tienen en común con los anteriores en el uso del instrumental lingüístico [...] El lenguaje bufo, con sus distorsiones bozales, congas, catedráticas, campesinas, curras, catalanas, asturianas, idiomático que se transformó en una forma, una distinta, un oído y una lengua distinta de la española (1975: 17-18).

Los bufos supieron hablar en “cubano”, libres de normas gramaticales. Comunes son las distorsiones bozales, congas, catedráticas, campesinas, curras, catalanas, ñañigas. El uso del idioma está marcado por la explícita diferenciación que quieren lograr de la cultura española.

La agria sátira contra el negro procede, sobre todo, del manejo del lenguaje. Aniceto personaje de la obra *Los negros catedráticos*, es un negro catedrático y habla así:

Evitemos preliminares y vamos, separando los radios, a colocamos en la circunferencia del asunto, evitando de este modo las elípticas para hallamos más en armonía con el sistema planetario... Nosotros, como usted conocerá, no somos más que una estrella nebulosa comparados con el proto-medicato de la esfera celeste. Sentado este principio científico, no valemos nada en la tierra sin el dinero; así como los astros no alumbran sin la luz del sol. Por lo tanto, cada ser existente debe buscar el sol que más calienta para tener más brillo. (Leal, 1975: 157)

Por su parte, el infeliz José, de en la segunda parte de *Los negros catedráticos* inventa un lenguaje catedrático-bozal y dice cosas como estas: "Bueno; usté criba esa cosa aritméticamente pa que yo luego con linfáticamente lo jace uno estudiamiento escolapio..." (Leal, 1975: 172)

Llama la atención la marcada insistencia por reflejar una cultura matizada por diferentes lenguas; es decir, el bufo bebe sobre todo de la cultura africana; de ahí que muchos vocablos y expresiones puestos en boca de sus personajes provengan de estas culturas, que han permeado nuestra lengua desde las más disímiles expresiones. La aparición del negrito irá ligada a un detalle esencialmente teatral: el idioma. Es ese español bozal, desconyuntado, ridiculizado, mezcla de jerigonza y chispa verbal, lo que definirá auditivamente al personaje.

Naturalmente que esas pronunciaciones y formas idiomáticas de los negros de la colonia fueron cediendo hasta desaparecer por completo con la emancipación de los esclavos y el advenimiento de la República, pero es evidente que muchos de los fenómenos fonéticos que señalaba Pichardo han dejado huella más o menos marcada en el lenguaje actual. (Camacho, 1994: 49)

Trabajo, como por ejemplo el de Humberto López Morales *El supuesto africanismo del español de Cuba*, explica que los negros lo que hicieron fue reforzar las características fonéticas que ya implantaron los andaluces y

españoles meridionales en la variante de lengua, pero que no incidieron en lo fónico ya que donde más incidieron fue en el léxico. Aunque la diversidad dialectal haya sido grande, la condición de esclavitud de estos negros los forzó a aprender rápidamente, al menos una serie mínima de elementos léxicos españoles. En muchos casos aparecerían cruzamientos y términos híbridos que comprendían una jerga convencional válida para los primeros contactos lingüísticos. (López, s.a: 204)

Bachiller y Morales nos habla también de la diferencia entre el habla de los negros bozales y los negros criollos: "...el negro bozal hablaba el castellano de un modo tan distinto al que sus hijos usaban, que no hay oído cubano que pudiese confundirlos". No son muchos los datos concretos que podemos sacar de sus impresiones, pero cabe afirmar que estos pocos debieron ser los más sensiblemente perceptibles. El negro criollo distinguía bien los elementos criollos en contraste con el bozal, (que además de la confusión i-e señalada por Pichardo confundía o-u), aspiraba la s final, vocalizaba en i la r final y sustituía la l implosiva por r. (López, s.a: 205)

A los africanos y negros nativos que vivían en las ciudades les resultaba mucho más fácil aprender la lengua española, ya que estaban más en contacto con la población blanca, especialmente los llamados esclavos familiares y los artesanos. Pero la mayoría de la población negra, vivía en las plantaciones.

A todo lo largo del siglo XIX se impusieron determinadas tendencias en cuanto a la utilización del lenguaje por parte de la población negra asentada en la Isla, lo cual se reflejó también en la caracterización de los personajes negros de las obras teatrales cubanas. Lo mejor de las obras de teatro bufo -dice Rine Leal- "...es el uso de los dialectos en esa ensalada de lenguas que tanta fortuna hizo en el teatro popular. Estamos ante una escena cuyos valores más que literarios son idiomáticos, reveladores de un amasijo de razas y nacionalidades que se presentan parodiadas y, por supuesto, ridiculizadas". (Leal, 1982: 23)

Sin lugar a dudas, de todos los personajes no criollos, ocupó un destacado lugar como recurso de comicidad y de jocosa caracterización lingüística el negro bozal, africano de origen. Si bien fueron muchos los autores y las obras que tienen a estos personajes, la mejor caricaturización de su habla fue la del

gallego aplatanado Bernabé José Crespo y Borbón, alias Creto Gangá, como podemos apreciar en este monólogo de Canuto en la obra *Un ajíaco o La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura*:

“Canuto: Luno lo que da conseja; lotro revuevé toítico mucho qui son rilanbío, pidí tabaco y refreca, y lo ñampia to cosito que lo incuéntrá de comía, lo meme que uno gandía”. (1975: 61)

En la frontera entre el negro africano o bozal y el cubano o criollo, tenemos al negro curro, cuyos orígenes se remontan a la introducción de negros ladinos procedentes de Andalucía en el siglo XIX. Estos negros vestían y hablaban a la andaluza para diferenciarse de los negros africanos y cubanos, pero con el tiempo fueron tomados como modelos a imitar por los propios negros y mulatos criollos. Se les caricaturizó con la vocalización de l y r (poique ei niño puee considerai que es mejor dinero que papei), caída de consonante en posición distensiva (vamo, déjeme crusá), yeísmo (resaltado gráficamente: ninguna tierra se jaya), seseo (veses), entre otras características del habla acurrada. (González, 2013: 25)

En cuanto al negro catedrático, el habla no oculta más que un afán imitativo del habla culta, nunca realmente logrado. Se localiza entre negros libres urbanos que pretenden vivir “a la blanca” y asumen de esta forma una actitud social inconsecuente con su realidad económica, racial y lingüística. El lenguaje de este grupo está matizado por términos cultos, la mayoría de las veces sin relación semántica alguna entre sí. Su lenguaje es meramente retórico y superficial, y pretende dejar una impresión de cultura y educación. (2004: 289)

La gran diversidad lingüístico-cultural de los negros fue explotada convenientemente por los esclavistas, pues formaban grupos de trabajo con individuos de diversa procedencia, para que ninguna lengua del África al sur del Sahara pudiera servir como medio cohesionador y viabilizador de sentimientos e ideales. Con esto se lograba un mayor grado de desculturación del africano. Por este motivo, al negro africano no le quedó otro remedio que recurrir a la lengua de sus explotadores, incluso para comunicarse con sus compañeros de infortunios. (Suárez, 1995: 45)

José: (Incómodo) ¿To no so negro? ... ¿no? ... ¡Criollo, lucumí, carabalí, gangá, arará, congo, toitico, toitico so negro! ¡Negro toito! (Fernández Vilaros, 1975: 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 forzosa 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 solo 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. (González, 1828:150)

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, 1975: 28)—, 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.

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 —solo 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 solo 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. (2004: 299)

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,⁸ 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 el sentido 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. (Arrom, 1944: 78)

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.

Lo que el discurso racista criticaba era la aspiración igualadora del negro criollo con el blanco criollo, y para ello utilizó, 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. (Lachatañeré, 1939: 56)

⁸ Para profundizar más en la creación del estereotipo negativo del negro en el período colonial ver ensayo "Apuntes sobre una vieja polémica: Plácido" de Raquel Mendieta Costa (1878)

El español en boca de los africanos sufrió grandes alteraciones, verdaderas simplificaciones de su estructura gramatical, sistema fónico y plano semántico.

Por otra parte, gran cantidad de negros fungía como esclavo doméstico, para lo que era imprescindible hablar bien la lengua de sus amos. La prohibición de la trata a su vez, redujo considerablemente el peso demográfico de los africanos. A esto hay que sumar que las guerras independentistas decimonónicas aceleraron la participación del negro en el proceso de etnogénesis de la nación cubana, en el cual la lengua española desempeñó la importantísima función de vehículo de comunicación y de apoyo a la cohesión cultural. Por eso el negro es parte de la nación cubana, no es una minoría o un grupo étnico, es, sencillamente, un cubano más.

Como un producto de esa asimilación e integración de los esclavos en la cultura colonial dominante, el idioma predominante no podría ser otro que el español. En *Los negros brujos* Fernando Ortiz (1906) ya había planteado: “El espíritu que conserva el latín y hebreo entre las personas religiosas blancas ayuda a explicar la conservación de las lenguas africanas entre los fetichistas, a pesar de que casi han sido olvidadas completamente por la mayoría de los negros afrocubanos”(Ortiz, 1906, citado por Jill Lane, 2008: 50). El teatro, como espejo de la historia, refleja la agonía colonial en el género.

El negro pasa de simpático e inofensivo a brujo tenebroso, ñáñigo y delincuente, envuelto en navajas y bravuconerías, y la mulata se mostró prostituta. Ignacio Sarachaga (1855-1900), exponente del género, en sus obras refleja una elegancia verbal y sentido nacionalista, aunque no desdeñó la música callejera. Una de sus obras, parodia crítica, es: *En la cocina*, (1881), en la que los personajes son vistos con simpatía y humanidad. (Suárez, 2006: 20). El teatro bufo es un género amulatado y nada aristocratizante. Los espacios que recrea son la cuartelaría, el solar chancletero, el bohío, el hogar modesto lleno de borrachos y jugadores; y los caracteres de los personajes están enmarcados en el matonismo, el machismo, la brujería, la moral flexible, siendo de esta forma el bufo sinónimo de lo cubano. Todos los personajes viven en un mismo nivel económico y se borran las diferencias raciales. El género bufo es un fenómeno característico del XIX cubano. Reflejaron la agonía colonial, pero

lo hicieron alegremente; bajo la máscara del negrito que ríe, se esconde la mueca de la frustración nacional y se expresa de una forma muy peculiar que lo tipifica.

1.3 Variante cubana del español

Siempre que se pretende caracterizar “lo cubano”, todo parece estar muy claro si se refiere a manifestaciones artísticas como la danza, la música, la pintura, o a otras expresiones que marcan la identidad de un pueblo como pueden ser, por ejemplo, la vestimenta, la gastronomía o las costumbres. Sin embargo, no queda igual de claro si se refiere a la lengua, cuya variante posee matices propios, distintivos del español peninsular. Se encuentra registrado en la ciencia lingüística que, además de las lenguas que poseen una homogeneidad territorial, existen aquellas que poseen características sociales y lingüísticas propias que las llevan a convertirse en un complejo de variantes específicas que son utilizadas por diferentes comunidades. A este tipo de existencia de una lengua se le ha dado en llamar, desde bases sociolingüísticas, variante nacional de lengua, ya que es el aspecto funcional de los recursos lingüísticos, o sea, su uso en los actos del habla, el que determina lo característico de dicha variante. (Molina, 2004: 38)

Abundando sobre este tema, la académica cubana Gisela Cárdenas Molina, considera que un enfoque puramente lingüístico sobre este tema no alcanzaría a definir completamente las características de una variante de lengua, por lo que se hace imprescindible acudir, además, al conjunto de relaciones que se establece entre grupos lingüísticos, unidos entre sí por características sociales, económicas y culturales, como segunda condición de orden socio-histórico o matriz de comunicación. De ahí que el criterio definitorio para determinar una variante de lengua sea la función social que la misma desempeña en el sistema lingüístico que se analiza. Y es que la variante de lengua, al igual que cualquier lengua nacional, posee plenitud funcional, pues es utilizada por toda la nación. De ahí que la variante nacional de lengua asuma como principios: a) asignarle la función determinante a la forma hablada y la función secundaria a la forma escrita, y b) considerar como elemento fundamental de su estructura la forma culta coloquial. (Ortiz, 2000: 84)

Es por ello que una variante nacional de lengua está caracterizada por poseer una estructura más compleja que el dialecto, además de su propia diversificación diatópica o geográfica, diastrática o social y diafásica o contextual; cuenta con una forma nacional de habla culta coloquial, así como con un subsistema estilístico-funcional desarrollado que, por regla general, difiere de los subsistemas de otras variantes de lengua. El reconocimiento de la variante cubana del español, por otro lado, no implica que exista una diferencia entre el español de Cuba y el dictado por la Academia, semejante a la que pueda existir entre este último y cualquiera de los dialectos primarios de España. Uno de los rasgos distintivos de la situación lingüística cubana lo constituye, justamente, el sentido de pertenencia que, tanto desde lo histórico como desde lo cultural, han desarrollado los cubanos hacia la comunidad hispanohablante, convencidos de que el español de la Península española y el del archipiélago cubano constituyen una misma lengua. (López, 1992: 34)

El español que se habla en Cuba reproduce, en todo su sistema, todas las estructuras de una lengua nacional, pasando por los fenómenos que tienen un marcado carácter local y, por lo tanto, se consideran dialectales dentro del sistema estilístico-funcional del español cubano, hasta llegar a la lengua culta. Es por ello que, al no presentar diferencias sustanciales desde el punto de vista estructural y gozar de plenitud funcional, ha adquirido una reconocida autonomía en la nación cubana que ha coadyuvado a la determinación del español de Cuba como una variante nacional dentro del diasistema de la lengua española. Por supuesto que lo anteriormente expuesto posee un basamento histórico innegable que tuvo sus inicios con el arribo, en 1492, de los primeros “conquistadores” al así llamado Nuevo Mundo. (Valdés, 1994: 25)

Ese año devino relevante para la comunidad hispánica no solo por haber tenido lugar el “encuentro entre dos culturas”, la aborígen y la española, sino por ser, además, el momento en que vio la luz, en Salamanca, la Gramática de Elio Antonio de Nebrija, primer *Tratado de Gramática de la Lengua Castellana* y primero de su tipo de una lengua moderna en general. Se puede considerar, entonces, que, a partir de esa fecha, comenzó a conformarse la variante americana del español por cuanto la lengua castellana hubo de enfrentarse con las lenguas de los aborígenes que habitaban las lejanas tierras con peregrinas

lenguas. No es ocioso recordar que, en la América precolombina, existían 123 familias de lenguas, lo cual constituía un reflejo de la estratificación de los sistemas lingüísticos que se utilizaban antes del arribo de los españoles. Tal como aseveran estudiosos del tema, los colonizadores provenían, en su gran mayoría, de Castilla, Extremadura, Canarias y Andalucía, aunque, principalmente, de estas dos últimas comunidades, lo cual hizo que se trasladaran a la América precolombina las características lingüísticas típicas de estos lugares, como el seseo/ceceo o la debilitación de la –s al final de las palabras. No se debe pasar por alto, que la región andaluza tuvo una gran influencia de los moros, siendo Granada el último reducto árabe en España, lo cual también se reflejó no solo en costumbres, sino en el castellano que llegó posteriormente al hemisferio americano. Palabras tales como aljibe, almíbar, almohada, alcalde y otras tantas que comienzan con al- son provenientes del dominio del Al-Ándalus, que era como nombraban los árabes a esta zona del sur de España. Igual procedencia tiene aduana, catre, azúcar, quintal, azucena, adelfa, etc. Vale destacar que, en Cuba, el personaje del chévere andaluz, recreado en el Romancero Gitano por el famoso poeta andaluz Federico García Lorca, que fuera matizado, además, con algunos rasgos del negro, hizo surgir el personaje del guapo de la literatura costumbrista cubana, con su hábito de portar navajas y protagonizar riñas callejeras. (Ortiz, 2000: 79)

Es importante señalar que, a inicios de la colonización, la política lingüística de la Corona en América no fue siempre la misma. Primeramente, se prescribió enseñar la doctrina cristiana en las lenguas autóctonas de los aborígenes, pero ya a partir de 1618, por decreto real de Felipe III, se impuso el castellano como lengua oficial, por cuanto "la eliminación del lenguaje provee la eliminación de la cultura". Este hecho, conjuntamente con la catequización de los aborígenes, facilitó que el español o castellano se impusiera como sistema lingüístico en casi toda la América, lo que contribuyó, igualmente, a la conformación paulatina de la llamada variante americana del español, el cual presentaba ciertas características que lo diferencian, en cierta medida, de las normas del español peninsular. (Valdés, 2007: 30)

En Cuba, una importante contribución a este fenómeno lingüístico fue aportada por los gallegos que se dedicaban, principalmente, al comercio, lo cual les

permitió integrarse fácilmente en las distintas regiones de la Isla. Los gallegos ganaron popularidad por gustar de las mulatas y permanecieron en el imaginario popular como los clásicos poco dadivosos y mal hablados. Del gallego-portugués, su lengua oriunda, que fuera más tarde dividida en dos lenguas romances, heredamos vocablos tales como bicho, escarranchado, bagazo y chubasco, entre otros. De los inmigrantes canarios, penetraron no solo en la variante cubana del español, sino de otras regiones americanas los vocablos acotejar, chiflar, fañoso, fajarse, pararse, golondrino, gofio, ordinario (en el sentido de grosero), parejero, ratón (en el sentido de tacaño), tentempié, tolete, etc. (López, 1992: 42)

Por su parte, los habitantes de la isla, a la llegada de los conquistadores, eran indígenas taínos, siboneyes y guanahatabeyes que, desde los inicios mismos de la colonización y como resultado del maltrato por parte de los colonizadores, y de enfermedades traídas del Viejo continente, entre otras causas, fueron rápidamente aniquilados. No obstante su efímera presencia, su lengua dejó una huella indeleble y en Cuba se puede aún sentir, en la variante cubana del español, al igual que en el resto de las Antillas, la influencia lingüística de los indígenas americanos, mucho más acentuada en el registro coloquial o para designar elementos autóctonos cubanos como batey, bohío, caney, caimán, casabe, cimarrón, ajiaco, bajareque, comején, guajiro, guanábana, jagüey, jicotea, jíbaro, jutía, jimagua, anón, curiel, güira, yuca, majá, mamey, mangle, manigua, totí, yagua, yarey, entre otros muchos. Todo ello también contribuyó a que se comenzara a conformar lo nacional cubano, pues la isla de Cuba, junto con Puerto Rico y la República Dominicana fueron los primeros lugares del continente americano a los que arribaron los colonizadores españoles y era desde estas tierras que las expediciones se dirigían al resto del continente. Pero, conjuntamente con la desaparición de la población indígena precolombina de la isla, a partir de 1517 tuvo lugar el arribo a tierras cubanas de miles de esclavos provenientes de África, en especial, del África subsahariana. El Golfo de Guinea y las regiones del Congo y Angola fueron las zonas que tributaron la mayor cantidad de mano de obra africana. El número de africanos en la isla era muy elevado hasta el punto de que la población blanca era minoritaria. Todo ello dejó huellas significativas no solo desde el

punto de vista cultural, sino también lingüístico. Se hace necesario apuntar que este componente étnico de la sociedad cubana fue sometido al conocido proceso de transculturación afrohispanico marcado por una diversidad lingüística previamente planificada y «exacerbada por los propios dueños de ingenios, quienes intencionalmente constituían las dotaciones con esclavos de las más diversas procedencias, para que ninguna de las lenguas subsaharianas sirviese de medio de comunicación y de reforzamiento identitario e ideológico» (Valdés Bernal, 2007, p. 42-43).

Se considera que fenómenos tales como el intercambio de /l/ y /r/ (mejor > [mejol], caldo > [cardo]), la geminación de /r/ más consonante (cerdo > [ceddo], puerta > [puetta] o la entonación del cubano podrían tener origen africano, por cuanto las lenguas congas y bantúes de estos esclavos carecían de sonidos consonánticos presentes en el español como la –s- y la –r-, que comenzaron a ser omitidas o cambiadas por otros sonidos (amor –[amol]; mar – [mal]). Sin embargo, hasta el momento, ninguno de estos supuestos ha conseguido ser suficientemente fundamentado, ya que el intercambio de /l/ y /r/ tenía lugar también en Murcia y en ciertas regiones de Andalucía y la modulación que le imprime al habla el cubano presenta similitudes con la entonación que se escucha en zonas de Andalucía y las Canarias. (Alvar, 1996: 36)

Todo lo anterior reafirma el hecho de que, en sentido general, la lengua constituye un fenómeno cultural, dinámico, históricamente condicionado, el cual caracteriza a uno o más pueblos que, a la vez que la utilizan, también la enriquecen, convirtiéndola en rasgo esencial de su propia cultura. No podemos olvidar que, en todos los tiempos, la lengua ha jugado un papel sobresaliente en la conformación de civilizaciones y culturas. Son muchos los lingüistas que concuerdan en que la lengua se nutre de la cultura y la historia de un grupo, de una comunidad, y no solo se nutre y vive de ella, sino que la expresa. Con ello se fortalece la relación entre lengua y nación, entre lengua y cultura. La lengua es parte integral de la nación y de la cultura y, por otro lado, es vehículo de ambas e instrumento esencial para identificar y fusionar a cada ciudadano con su grupo. Algo que se ha dado en llamar función cultural representativa del lenguaje. En el caso concreto del español de Cuba, éste comparte muchos rasgos con el que se habla en las Antillas, a la vez que se distingue dentro de

esta comunidad lingüística por elementos peculiares, tanto de orden fonético como léxico. Otro tanto ocurre si se compara con el español peninsular. Existen algunos rasgos generales que matizan el español que hablan los cubanos y le aportan ese toque de singularidad que los diferencian del resto de los hispanoparlantes. Entre las características fónicas más marcadas del español de Cuba se encuentra la pronunciación de la <z> y la <c> como <s> en todos los casos y de la <s> aspirada, semejante a una <j>. Por ejemplo, casco <cajco>, cesto <cejto>, bastante <bajtante>, etc. Este es un fenómeno que se da a lo largo y ancho de todo el territorio nacional, aunque debe señalarse que, a pesar de percibirse algunas diferencias en la forma en que se habla la lengua en las distintas regiones del país, es más que evidente la presencia de peculiaridades lingüísticas comunes a todas ellas. En relación con esto, la investigadora Lourdes Montero Bernal afirma que se ha corroborado la inexistencia de dialectos en la variante cubana de la lengua, lo cual mantiene invariable el carácter unitario de su uso en toda Cuba. Las transformaciones más significativas en cuanto a la pronunciación del idioma se encuentran casi siempre al final de las palabras. Así, la -n final no es dental sino velar, por lo que se produce un sonido más abierto al pronunciarse con el velo del paladar. Se omite el sonido -j en esta posición (reloj- [reló]). Se aspira u omite la -s final (las canciones - [laj cancione]), etc. (Alvar, 1996: 38)

Otras variaciones de la norma que se dan dentro del territorio nacional tienen que ver con el uso de los pronombres personales del singular yo, tú, él/ella. Según establece la gramática española, en las oraciones interrogativas, el sujeto de la oración debe ir después del verbo y en la variante cubana se suele ubicar delante. Los pronombres personales de la primera y segunda personas del singular, yo - tú, que suelen utilizarse sólo en algunas situaciones, ya que la conjugación verbal indica la persona a la que se refiere el que habla, se usan en la variante cubana en cualquier situación. Algunos investigadores consideran que este uso se debe a la influencia recibida del inglés, mientras que otros se inclinan a pensar que puede estar justificado por la necesidad de borrar la ambigüedad que produce en la variante cubana del español la aspiración u omisión de las -s- (tú tienes [tiene] - él tiene), que se suple con este marcado uso de los pronombres. Otro rasgo distintivo que se observa no

solo en Cuba, sino en toda Hispanoamérica, es la utilización, en lugar del pronombre personal informal de la segunda persona del plural vosotros, del pronombre ustedes, tanto en su uso formal como informal. Las características que va adoptando una lengua en una determinada región se hacen más evidentes a nivel lexical, lo cual adquiere marcada relevancia para la conformación de una identidad lingüística, resultado de un abundante caudal de préstamos de diverso origenetimológico (indigenismos, afronegrismos, anglicismos, entre otros). El vocabulario del cubano o cubanismos y sus significados constituyen, por supuesto, elementos diferenciadores respecto a otras normas del español, incluso dentro de nuestro propio continente, pues es a ese nivel que se refleja, en mayor medida, la influencia sociocultural, lo único y lo típico de la sociedad, la cultura, la naturaleza, las costumbres y actitudes de los cubanos de hoy. (Castellanos, 1980: 29)

Es oportuno igualmente apuntar que a través del castellano llegaron a nosotros influencias de otras lenguas como el francés y el italiano. Durante la Época de Oro de las Letras españolas fue amplio el contacto con estas dos naciones. Del francés o galo llegaron vocablos como bouquet, banquete, buró, bufete, toilette, croqueta, mensaje, homenaje, monje, fraile, vinagre, manjares, entre otros, mientras que del italiano nos llegaron las voces banderola, matutino, bagatela, pizza, bailarín, soprano, a capella, espagueti, y muchos otros. De las relaciones entre lenguas y culturas surge un importante elemento: el cambio lingüístico, que expresa en primera instancia, la dinámica de la relación entre pensamiento-lenguaje-realidad. El cambio lingüístico permite que la lengua marche al compás de su tiempo, es decir, diacrónicamente y se enriquezca y transforme como vehículo primordial de comunicación. Después de haber referido los anteriores fundamentos lingüísticos, culturales e históricos, se puede dar una respuesta un poco más precisa a la pregunta: ¿qué español hablamos los cubanos?, pues el que se formó en nuestra tierra, con el concurso de toda la comunidad hablante, como resultado de nuestra situación geográfica, cultural e histórica; matizado y enriquecido por todos los componentes y aportes lingüísticos de las distintas oleadas migratorias llegadas a nuestro país. (Castellanos, 1980: 30)

El español de Cuba ha marchado siempre al mismo compás que su realidad, creando o adecuando palabras, giros y expresiones (¿Qué bolá/vuelta?= ¿Qué tal?, dar un teque/una muela=hablar mucho, guagua=autobús, guapo=buscapleitos, espejuelos=gafas, etc.), que son también resultado de la identidad cubana. Sabemos que la identidad cultural no es un concepto fijo sino dinámico, pues se encuentra en constante evolución, alimentándose y transformándose de manera continua de la influencia exterior y de las nuevas realidades históricas del pueblo en cuestión.

El lingüista cubano Sergio Valdés Bernal afirma que el idioma es componente esencial de la cultura de su país y un medio de su desarrollo. «Tanto es así que cuando los cubanos hablamos en nuestra lengua nacional nos diferenciamos de un español, de un mexicano, de un argentino o de un chileno. El español en Cuba y el uso que hacen de él sus pobladores refleja los principales elementos del largo proceso de mestizaje ideológico y cultural que devino en gestor de nuestra nación». La lengua no es solo un medio de expresión o de comunicación, no es solo forma. «En la medida en que deviene expresión de la cultura, es símbolo de la identidad y, como tal, es muy importante preservarla al igual que el resto de los símbolos que nos singularizan». «El uso es más poderoso que los Césares», aseveró el poeta romano Horacio y es esa una verdad que la sabiduría popular ratifica. El idioma, por ejemplo, solo muestra todas sus posibilidades y rasgos, y sirve como herramienta de comunicación humana, cuando las personas lo utilizan, lo transforman, juegan con él, lo heredan, lo reciclan y lo vuelven a actualizar. Somos usuarios de una modalidad específica de una lengua multinacional que se ha tenido que adaptar a las más diversas realidades de las diferentes naciones latinoamericanas sin perder esa personalidad propia compartida por todos. Preservar nuestra lengua es preservar la libertad de pensamiento, una particular manera de ver la vida, una identidad cultural que trasciende lo lingüístico y abarca los más variados aspectos. No debemos caer en el purismo a ultranza, que nos aisle perjudicando el intercambio en diversos órdenes de la vida, pero tampoco en la molición, que termine por borrar las huellas del español, el lenguaje que heredamos de la madre patria que nos une e identifica con los pueblos

hermanos, en valores compartidos, en comunidad de origen, de vida, de desarrollo y de objetivos. (Valdés, 2007: 18)

Los hablantes cubanos son capaces de distinguir a un guantanamero, un camagüeyano o un habanero, un santiaguero, ya sea por su entonación, modos de pronunciación o palabras que usan. Si no logramos ubicar exactamente la provincia del hablante en cuestión, con seguridad podremos identificarlo como perteneciente a una determinada área geográfica de Cuba. En Cuba, desde las formas andaluzas y populares, entroncando con el aporte aruaco y el subsahariano, se fue conformando una variante al mismo tiempo única y distinta con el español de su raíz, y que ha sido reconocida desde el siglo XIX como factor de identidad nacional. El español de Cuba es una variante nacional de lengua. (Cárdenas, 2004: 36)

En la lingüística soviética se ha establecido el hecho de que, junto a lenguas que se presentan con una homogeneidad territorial, existen otras que constituyen un complejo de variantes específicas; cada una de ellas funciona en una comunidad diferente y posee peculiaridades propias, tanto sociales como lingüísticas. Esta forma de existencia de una lengua ha sido denominada variante nacional de lengua. El aspecto funcional de los recursos lingüísticos de las variantes nacionales es de suma importancia, pues lo específico de una lengua se determina no solo por la existencia de unas u otras unidades, sino por su utilización en los actos concretos de habla. (Cárdenas, 2004: 23-24)

Los fenómenos del español de Cuba pueden clasificarse en tres categorías: fenómenos panhispánicos que son los comunes a todos los hablantes del español; fenómenos que no tienen matiz dialectal que están sancionados por la norma axiológica cubana, aunque esta no coincida con la norma académica (frente a las denominaciones académicas embrague, fontanero, bañador, azafata, los cubanos sostienen cloche, plomero, trusa, aeromoza) y los fenómenos que tienen un marcado carácter local y, por lo tanto, se consideran dialectales dentro del sistema estilístico-funcional del español cubano: brillantina por luz brillante, dolama por dolencia, bacín por orinal. El español de Cuba posee una suma de rasgos específicos, y en su sistema reproduce todas las estructuras de una lengua nacional, desde los dialectos sociales y

territoriales hasta la lengua culta. Por tanto, como forma de existencia de una lengua que no presenta divergencias estructurales agudas, tiene plenitud funcional y ha adquirido una autonomía reconocida dentro de los límites de la nación cubana. El español de Cuba constituye una variante nacional del diastema de la lengua española.(Cárdenas, 2004: 25)

Ya desde mediados del siglo XIX Esteban Pichardo hablaba de diferencias “en la mitad oriental y en la mitad occidental” pero no es hasta un siglo más tarde, en 1958, que se realiza un estudio fonético y fonológico que señala la existencia de tres zonas lingüísticas: Occidente, Centro y Oriente.

Se debe precisar qué se entiende por dialecto, definición traída y llevada en los estudios lingüísticos. Si entendemos como dialecto “un sistema de signos desgajado de una lengua común, viva o desaparecida, normalmente con una concreta limitación geográfica, pero sin una fuerte diferenciación frente a otros de origen común” (Alvar, 1996: 13) la respuesta es no, no puede hablarse de dialectos en el español de Cuba. La homogeneidad de la variante cubana del español es tal, que no es posible identificar dialectos, por lo que se prefiere hablar de variación asociada a la geografía, o lo que es lo mismo, de zonas geolectales:

(...) en nuestro país no existen dialectos de nuestra lengua nacional, la modalidad cubana del español. O sea, las diferencias regionales en los diversos niveles de lengua (fonológico, léxico, morfológico y sintáctico) no evidencian matices o rasgos que permitan clasificar estas hablas regionales como dialectos. Por ese motivo, preferimos hablar, en el caso de Cuba, de áreas geolectales, y no de áreas o zonas dialectales, calificativo que presupone la existencia de dialectos (Valdés, 2007: 25).

El reconocimiento de la variante cubana del español no implica que exista una diferencia tal entre el español de Cuba y el académico, como puede existir entre este último y uno de los dialectos primarios de España. Precisamente una de las características de la situación lingüística cubana es el sentimiento de

pertenencia a la comunidad hispanohablante que tienen los cubanos; tanto histórica como culturalmente, el español de Cuba y el de España son la misma lengua. Sin embargo, la conciencia metalingüística de los cubanos los lleva a sobrevalorar lo registrado por la Real Academia Española. (Cárdenas, 2004:26)

Capítulo 2: Análisis lingüístico del personaje negro masculino en el teatro bufo del siglo XIX

En este capítulo se expone el resultado del análisis lingüístico realizado a cinco obras representativas del teatro bufo. Para ello se implementó un procedimiento metodológico que permitió dicho análisis para la realización de un estudio lingüístico de los obras antes mencionadas.

2.1 Procedimiento metodológico para el análisis

En otra fase del análisis, se seleccionaron los criterios teóricos sobre el tema para conformar una amplia información de juicios que son indispensables para un mayor entendimiento y análisis de lo propuesto. Una vez conformado el corpus se concretaron los fenómenos lingüísticos según los niveles de la lengua, logrando una caracterización de los mismos, estos se analizaron tomando en consideración el criterio de los investigadores Lapesa (1981) que delimitan una serie de fenómenos sobre todo de orden fónico y morfosintáctico, que son propios del XIX. Para el análisis del léxico, se trabajó con el DRAE (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española 2001); conjuntamente con el Nuevo catauro de cubanismos (1974), y el Glosario de afronegrismos (1990), ambos de Fernando Ortiz, entre otros textos.

La presente investigación está basada en un total de cinco obras del teatro bufo cubano del siglo XIX que se registran a partir de la segunda mitad. La selección de este corpus está fundamentada en un criterio de orden histórico y lingüístico. El trabajo con las muestras se realizó de manera uniforme, primeramente, se hizo un criterio de selección según lo explicado anteriormente, y además por la creciente labor de los autores bufos que se acrecentó luego del inicio de las luchas independentistas, lo que denota un incremento de conciencia e identidad nacional de estos autores.

Al citar cada ejemplo se pone entre paréntesis el número de la obra⁹ y por último la página, todo esto separado por coma y dos puntos respectivamente. Estos elementos permiten distinguir con más precisión cada señalamiento, y a su vez remite a una referencia más exacta. Para citar cada parlamento se comienza nombrando al personaje que hace uso de estas citas.

Ej. Congo: Yo **cambiá**¹⁰ la **parecé**... yo piensá de otro **manere** (III: 47)

Ciriaco: Ya lo verá. Yo va **preguntá** a too la gente si conocé a mi yijo Eulogio, nació y crio en el Guatao (V: 240)

Propuesta de pasos metodológicos:

Revisión bibliográfica de los referentes teóricos que han abordado el teatro bufo, este paso posibilitó la elaboración del primer capítulo e igualmente demostró la necesidad de este estudio que se acerca al teatro bufo pero desde la perspectiva lingüística, y focalizado en uno de los componentes de la etnonacionalidad cubana

1- Determinación de las obras tomadas como objeto de estudio: Estas cinco obras son tomadas a partir de la segunda mitad del siglo XIX específicamente entre 1868 y 1896. La decisión de trabajar con estas y no otras obras se debe a que a partir de esos años es cuando se produce un auge y fortalecimiento del teatro cubano ya que con el estallido de la guerra de Independencia en 1868, se va a producir una importante consolidación de la toma de valores. Son obras inéditas, poco conocidas por el público por lo que a través de su análisis se logrará acrecentar información sobre ellas. Además son cuadros sin trama, fragmentos arrancados de la vida de las clases bajas y traídos a escena sin depurarlos siempre del humorismo picante y a veces chocarrero de los personajes que emplea.

2- Caracterización general de las obras en función del objeto de estudio (personaje negro masculino): Todas las obras de teatro bufo analizadas

⁹ Remitirse a Anexo 1

¹⁰ Cabe aclarar que los ejemplos señalados de las obras se caracterizan por emplear el formato de negrita en cada fenómeno encontrado destacándolo de esta forma.

son de la segunda mitad del siglo XIX durante el desarrollo de la guerra de los Diez Años, además todas pertenecientes y desarrolladas en La Habana. El tema de las mismas casi siempre es lo mismo, el negro tratando de ascender en la escala económico-social mediante embustes y artimañas y en otras la defensa de la cultura propia cubana como el danzón. Más a fondo el tema de cada obra es el siguiente: en Los negros catedráticos es Ricardo un negro criollo, José un negro congo y Aniceto uno catedrático tratan en ausencia de sus amos subir en la escala social e imitan los modos de vida típicos de los blancos de la clase media: sus atuendos, sus dietas, sus muebles, sus modales, sus bailes y su lenguaje; en el caso de la obra El proceso del oso trata sobre el enjuiciamiento de los ritmos europeos, criollos y afrocubanos como el lancero, el minué, el can-cán, el zapateo y la danza, al danzón (El Oso), lo acusaban de extranjerizante por las influencias africanas que padecía, pero este sabrosísimo ritmo cubano se impone por sobre las cadencias extranjeras, aquí también entra el negro congo quien no se entromete en la demanda pero es partícipe de esta como representación de la cultura africana. En el caso de Los hijos de Thalía o Bufos de fin de siglo, Maldonado hace un intento pre-pirandelliano de contemplar el teatro desde dentro, desde el interior de las mismas tablas, La obra consiste en la preparación de otra por parte del negro Severino, autor de la misma, quien afirmaba que el teatro bufo se encontraba en decadencia y pretendía salvarlo con la obra El Lucumí obra de ópera espeluznante, de caricaturas destripadoras, diabólicas que iba a ser una revolución en el teatro moderno, pero esta al final fue un desastre, hay golpes, gritos y planazos. Al final la solución fue criollísima, la orquesta toca una rumba que baila todo el mundo mientras baja pausadamente el telón. En Lo que pasa en la cocina de Ignacio Sarachaga todo se desarrolla en la cocina de una casa de personas acomodadas. La clase baja representada por el negro José Jesús hacen una imitación de las costumbres de sus patrones, realizando un festín en la cocina. A su vez el amo Mauricio, toma a escondidas unas clases de danzón para asistir a los bailes de cuna y relacionarse con la clase baja. El autor pretende darle un doble sentido social a la obra ya que utiliza al personaje

Mauricio (clase alta) como un elemento para igualar a través del danzón a la clase baja. Y por último en la composición La herencia de Canuto la imagen del negro sigue los modelos rutinarios. El tipo de brabucón es sistemáticamente disminuido, apareciendo con frecuencia como un pseudoguapo, como un cobarde. En la obra el personaje negro Camaleón hace derroche de verborrea pero su coraje no aparece por parte alguna.

- 3- Determinación de las variables lingüísticas que se estudiarán específicas que el análisis se realizará teniendo en cuenta el nivel fonológico, morfosintáctico y léxico. En el nivel fonológico se analiza la pérdida de la /-d/ intervocálica y en posición final de sílaba, sustitución vocálica, diptongación, pérdida del fonema /-s/ en posición final de sílaba, la omisión de /-r/ final de palabra y neutralización de /-r/ tras vocal. En lo fonológico se parte de la representación grafemática, pues el teatro es una manifestación artística escrita para ser representada oralmente, por tanto es una manera de representar la forma de expresión de los personajes en función de su caracterización. En el caso del nivel morfosintáctico se analiza la falta de concordancia entre sujeto y verbo, omisión de preposiciones, uso de formas de tratamiento pronominal, uso de las formas verbales ser y estar, el artículo, concordancia sustantivo- adjetivo. Y en el análisis lexical se trabaja con los afronegrismos, cubanismos y los fraseologismos.
- 4- Selección de los parlamentos en los que intervienen personajes negros masculinos: después de leer cada obra se extrajeron los parlamentos en los que intervienen estos personajes y se diferenciaron según el tipo en bozales, catedráticos, congos, y fueron los parlamentos donde se evidenciaron de acuerdo al tipo de negro, los fenómenos analizados.
- 5- Análisis lingüístico de los parlamentos seleccionados en función de los tres comentarios establecidos: esta parte es fundamental en la investigación pues fue la que permitió la descripción de todos los elementos antes mencionados, su análisis y la determinación de las

regularidades, generalidades y diferenciaciones, para de esa manera dar respuesta al objetivo propuesto.

- 6- Elaboración de la memoria final de trabajo que constituye la concreción de esta investigación.

2.2 Análisis lingüístico de las muestras seleccionadas

2.2.1 Análisis fonológico

Pérdida de la /-d/ intervocálica:

Este fenómeno consiste en la omisión de la consonante /-d/ entre vocales, muy frecuente entre las vocales a y o, así como i y o. En las obras analizadas es muy recurrente como lo es también en la actualidad en el habla popular cubana se generalizó en el bufo. Lapesa en su obra Historia de la lengua española plantea: la pérdida de la /-d/ intervocálica registrada, que es una característica del español meridional que se pasó a América y que el influjo subsahariano lo reforzó. Ya en los siglos XVI y XVII, ocurre tanto en la terminación –ado-, se admite –ao-, esto al desaparecer completamente da lugar a la formación de diptongos (1981:462).

Camaleón: Ese dinero, me dijo, está **enterraao** en tal punto (IV: 101)

_____ : Con un chévere ladrón del presidio **desertao** (IV: 112)

_____ : En cuanto a Pepillo no hay miedo de que se presente porque si lo han **cogío** debe estar en el Vivaque (IV: 112)

_____ : ¡Animales! me han **dao** gato por liebre! (IV:112)

Maruga: ¡**Botao!** (V: 239)

Filomeno: Está **chiflao** con los cómicos y va a perder su dinero V: 219)

Ciriaco: Yo va a preguntá a **too** la gente si conocé si a mi yijo (V: 240)

Congo: yo so negro **degraciao**, sumecé ya ta **cansao** de chapiá con la mechete (III: 24)

Este caso se da generalmente en participios regulares en ocasiones en función adjetiva y en otros en función verbal (han cogio, han dao) y esta también el caso de too que es un pronombre en función adjetiva.

La relajación de la /-d/ intervocálica se manifiesta desde fines del siglo XIV en las desinencias verbales, se propaga a otros casos en textos descuidados y muy vulgares. (Lapesa, 1981: 389) Afecta en mayor grado al lenguaje corriente, pero más incrementada en el vulgar. (1982: 467)

La **pérdida de la /-d/ en posición final de sílaba**, aparece en menor medida en las obras por lo que Lapesa expresa al respecto: esta omisión aparece en menor medida, en comparación con los casos de posición intervocálica(1981: 392)

Congo: Güeno día **sumercé**, uaté tá cuchá la tango, ese so lo congo loango y yo so la rey José (III: 23)

Sustitución vocálica:

Consiste en sustituir una vocal por otra, en estos casos provoca un cambio de número. Aquí con el cambio de vocales se imita el habla de los negros bozales (Alpízar, 1989: 48)

Ciriaco: ¡**Esi** son mi hijo! (V: 252)

Congo: Yo cambiá la parecé... yo piensá de otro **manere** (III: 47)

_____: **Pidi** la palabra para una ilusión personal (III: 51)

En estos casos se refleja la forma de hablar de los negros congos propio de las regiones africanas y adaptándolo al lenguaje traído por los españoles a Cuba.

Diptongación:

La diptongación es cuando se cambia una vocal por un diptongo. En estos casos también se manifiesta la forma de habla de los negros congos.

Ciriaco: Cinco grullos. Yo no **tiengá** ma que gallino guineo y cochinos (III: 243)

Congo: y conmigo no **dientrá** po que no tenga zapato (III: 23)

Pérdida del fonema /-s/ en posición final de sílaba:

Muy presente en el habla cubana y recurrente en el teatro bufo, este fenómeno ha trascendido más allá de la región española, y en Salamanca y Madrid es muy empleado; al igual que en las Antillas, Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia, y el norte de Argentina. Es común que su omisión se manifieste en diferentes posiciones de la palabra, y es reforzado por lo que señala Lapesa: “en gran parte de Hispanoamérica es general la aspiración de /-s/ final de sílaba o de palabra que se asimila con frecuencia a la consonante siguiente” (1981: 479). Como ejemplos en las obras analizadas, se puede mencionar:

Congo: yo la mundo tá contento, hace bulla con lo **pie** (III: 23)

_____: Yo trabajá to lo **día** y nunca tienga dinero (III: 23)

Se marca el plural por el artículo lo, el cual también tiene la –s omitida pero que por su forma opuesta al singular (el/lo) resulta evidente el plural.

_____: que **dipué** de tiengá tanto trabajo quiere cobrá la cura siete peso (III: 47)

Ciriaco: Yo no tiengá **ma** que gallino guineo y cochinos (III:47)

Congo: ¡**Inglé** quiero a mi juega manganilla! (III: 44)

En esos casos delante de la /-s/ omitida siempre va una vocal, por las características propias de la lengua en la que generalmente la estructura de una sílaba es, entre otras, consonante, vocal, y consonante (que es la estructura que aparece en todos los casos) (esto lo puedes buscar en algún libro de fonética en la parte relacionada con la sílaba (Quilis p. 139)

Ciriaco: Po que tú no ta **cotumbrá** a vé tanta gente (V: 240)

Congo: marayo pata mi suete, yo so negro **degraciao** (V: 23)

_____: Si mulato mi jase **menoprecio** (V)

_____: Adió mujé, tu **mima** tin **gañate** (V: 46)

_____: Y auro a tu palabra tu **fáltate** (V)

_____: Pa tiengá una suegra, un cuñaito e cun elle pasá mucho **diguto** (ÍV: 47)

_____: Si **asutá** linglé (V: 53)

En estos casos se pierde el fonema /-s/ para nuevamente caer en el tipo de lenguaje hablado por los negros congos en Cuba, quienes se encuentran ligados a su baja posición social y a su insuficiente conocimiento de la lengua española. Su habla se presenta sumamente distorsionada, donde la omisión de /-s/ se evidencia en casi todas las obras analizadas.

Omisión de /-r/ final de palabra:

Es un fenómeno también presente en el bufo del siglo XIX, en la actualidad constituye una alteración de orden fonético, “socialmente general aunque reservada a contextos más informales” (Patiño, 2000: 177), se distingue sobre todo en los infinitivos, y algunos sustantivos. “Tanto la omisión de /-r/ como de /-l/ es un fenómeno que se destaca en las Antillas, Panamá, Costa de Colombia, casi toda Venezuela, Extremadura, zona de Toledo, Canarias” (Molina, 2004: 45).

Ciriaco: ¡Camina, **mojé!** ¡Ay! ¿Tú no sabé **caminá** por la Habana? (V: 240)

Congo: Yo no puede **quedá** manque yo quiere, po que si va a comé ahorita un plato di pollo con arró a la chorrera (III: 46)

_____: Yo cambiá la **parecé** (III: 47)

_____: sumesé... ya tá cansao de **chapiá** con la machete (III: 24)

José (negro congo): ¿con que negro criollo so má **mijó** que congo, po que nelle toca violín y pone casaca? (I: 145)

_____ : ¿No e verá mi duce amó que tú vasí **mugé** mía que mañana so otro día y si no llueve má **mijó**? (I: 153)

Aquí se pone de manifiesto un cambio de timbre ya que la omitir la /-r/ se tilda la última silaba de la palabra y también se evidencia un cambio de género.

Neutralización de /-r/ tras vocal

En este caso la /-r/ se encuentra omitida que es otra de las características del lenguaje de los negros congos y bozales. Es fenómeno que se observa en menor medida en voz de los personajes del teatro bufo.

_____ : Yo tadoro, vida mía **poque** tu so de ¡candela! (I)

_____ : Corasó, yo jasé lo que tú **quié** vamo pá langresia (I: 161)

En este ejemplo de un negro bozal se pierde la sílaba completa.

Ciriaco: **Po que** juntó con la mala compañía y nelle lo pervierete o lo sonsacá (V: 240)

Congo: Yo trabajá to lo día y nunca tienga dinero, **po que** so mu sicatero mi suamo José María (III: 24)

Estos fenómenos suceden solamente en estos casos por la influencia del español en los negros bozales y congos traídos de África, aquí se observa cómo estos tipos de personajes se iban adaptando a las condiciones propias de los españoles en cuanto a la imposición de su lengua.

2.2.2 Análisis Morfosintáctico

Falta de concordancia entre sujeto y verbo:

Este fenómeno se encuentra asociado a una característica del nivel fónico, y es la aspiración de /-s/ en posición distensiva. Aún en la actualidad este fenómeno es característico del habla popular en nuestro país, y sin dudas, permeó el vocabulario bufo del siglo XIX, por lo cual provoca que no exista una adecuada concordancia.

Ciriaco: ¡**Esi son** mi hijo! (III: 24)

_____ : ¡**Mi hijo no son** caballeritero! (III)

José (negro congo): Mira que yo patalea si **tú no son** carabela (I: 154)

Omisión de preposiciones:

Las preposiciones sirven de nexo entre un elemento sintáctico cualquiera y su complemento. Esta va siempre unida a su término, formando con él una unidad sintáctica y fonética, que no puede destruirse sin alterar el sentido. En el teatro bufo sufrieron variaciones.

Supresión:

Es significativa la omisión de la preposición **a** ante complemento directo y en perífrasis verbales, así como la omisión de la preposición **de**.

Ciriaco: Ya lo verá. Yo va preguntá a too la gente si conocé a mi yijo Eulogio, nació y criaio en el Guatao (V: 240)

_____ : ¿Y usted cómo va sabé? (V: 242)

Congo: Ese tincajo gatauaté cuanto tiene...hasta lo seso (III: 47).

Pronombres:

Uso de formas de tratamiento pronominal:

Son los pronombres personales las únicas palabras que han conservado un resto de la declinación latina, es decir, una diferencia de forma que corresponde a su empleo como sujeto o como complemento. Es muy empleado con el propósito de enfatizar. Aún en la actualidad los hablantes de Cuba y otras regiones de Hispanoamérica le otorgan el mismo valor de significación.

Camaleón: **Usté** no sabe lo que yopadezco desde que vi su rostro seductor (IV: 88)

Asimismo la forma **tú** toma una función más informal. En la España de 1500 tú era el tratamiento que se le daba a los inferiores, o entre iguales cuando había máxima intimidad. Tú recobró terreno a costa de vos en el coloquio familiar, hasta eliminarlo durante el siglo XVII y quizá parte del XVIII (Lapesa, 1981:

Sin embargo, en las obras bufas hacia el siglo XIX tuvo gran difusión y su uso se incrementó aceleradamente, tanto que aún en la actualidad es muy difundido.

_____: **Tú** quédame en la suelo (IV: 45)

_____: **Tú** me tira con la perro (IV: 46)

_____: **Tú** min jurá queré e tú mentiste (IV)

_____: ¿**Tú** ta creyé francamente que yo so uno marrano? (IV)

Forma arcaica del pronombre usted:

Como formas de cortesía se emplea preferentemente el pronombre **usted**, que denota respeto entre los interlocutores, en ciertos casos persiste una forma arcaica que regularmente es empleada por personajes de regiones rurales. Como bien señala Lapesa tanto como el andaluz occidental y el canario, el español de toda América ha eliminado la distinción entre vosotros y ustedes empleando ustedes tanto para el respeto como para el de confianza (1981: 486)

Congo: Güeno día sumersé **uaté** tá cuchá la tango ese so lo congo loango y yo so la rey José (III: 23)

Yeísmo:

Atestiguado en Toledo, Andalucía y América en el siglo XVI, con antecedentes peninsulares más remotos, era considerado en el siglo XVIII como rasgo característico andaluz. (Lapesa, 1981: 500-501) Este fenómeno es usual en el bufo, se emplea para enfatizar en la persona, en Cuba es una tendencia general sobre todo en los sectores más populares que le atribuyen una expresión de carácter resaltante y un acentuado énfasis.

Congo: ese so lo congo loango y **yo** so la rey José (III: 23)

_____: auey mimo me dicí que **yo** tenga que viní con to la gente pa cá (III)

_____: Aúra mimo **yo** llegá con cucumbela Donato, dos negras y uno mulato y nelle se quedá atrá (III)

_____: **yo** so negro degraciao (III: 24)

_____: Ahorita **yo** da pati a comisario (III: 44)

_____: ¡Ya **yo** no guanta má, uoye choteada! (III: 45)

_____: **yo** pensá de otro manere (III: 47)

Camaleón: Tengo **yo** con qué enfriarte. Con que no me metas miedo (III: 101)

Congo: **Yo** veingá pa que guaté hace uno divertimiento yo la mundo tá contento hace bulla con lo pie (III: 23)

_____: **Yo** trabajá to lo día y nunca tenga dinero po que so mu sicatero mi suamo José María (III: 24)

_____: **Yo** no sacá lotería y siempre comprá billete... (ÍII)

Es una tendencia del español americano y sobretodo caribeño la tendencia a marcar el sujeto, tomada esta vez por los negros congos para enfatizar en la persona.

Uso de las formas verbales ser y estar

En estos casos son verbos copulativos que sirven esencialmente para unir el sujeto con el predicado nominal. Con ser, el predicado se expresa como una cualidad del sujeto y con estar es un estado lo que se expresa. (Cueva, 1995: 25)

Ta(está). Su uso responde a la tercera persona del singular.

Congo: uaté **tá** cuchá la tango (III: 23)

So (ser): Forma arcaica para dirigirse a la primera persona del singular como a la tercera.

Congo: ese **so** lo congo loango (III)

_____: y yo **so** la rey José (III)

_____: po que **so** mu sicatero (III)

_____: yo **so** negro de graciao (III)

_____: ...yo **so** uno marrano (III: 46)

El artículo

El español cuenta con artículos determinados e indeterminados. En las obras bufas la referencia masculina-femenina produce ciertos deterioros ocasionados por el uso inadecuado de estos artículos, que se registran sobre todo en el habla de los negros campesinos. Como se señala en el Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española «*En la tradición gramatical, el artículo determinado ha sido concebido como un mero índice que anuncia el género y el número del sustantivo. Es cierto que, cuando nos manifiesta un adjetivo o un sustantivo, este artículo es el único miembro del grupo nominal que aporta tal información.*»(2010: 265). En esta obra se utilizan inadecuadamente muchos artículos.

Congo: y yo **so la** rey José (III: 23)

_____: yo **la** mundo tá contento (III)

En estos casos se evidencia un cambio de género entre el artículo y el sustantivo que le precede, provocando una alteración en cuanto a la concordancia.

Concordancia sustantivo-adjetivo

En esta obra se observa cómo el sustantivo va a responder al género opuesto por lo que no hay concordancia.

Congo: Yo cambiá la parecé...yo piensá de **otro manere** (III: 47)

2.2.3 Análisis lexical

El vocabulario constituye un componente esencial en la caracterización de los personajes, lo cual refleja el habla popular cubana del siglo XIX. El léxico que colma la escena bufa es un reflejo del habla cubana mezclada con la cultura africana, Se aprecian afronegrismos, cubanismos y fraseologismos que

persisten en la actualidad. El vocabulario cubano es reflejo de un fuerte intercambio cultural con otras naciones, esto está dado, mayormente por la entrada de gran cantidad de emigrados procedentes de diversas culturas. (Leal, 1975: 30)

El léxico en el teatro bufo se presenta como bien señalan Luis Alfaro Echevarría y Ricardo Reyes «con una notable uniformidad, no constituyendo por sí mismo un medio caracterizador más que del teatro bufo en su conjunto, por cuanto refleja el habla popular cubana del XIX» (1997: 28). La rica y heterogénea muestra que aquí se presenta es expresión del uso de nuestra lengua materna, objeto de innovaciones a partir del ámbito popular, incluso con trascendencia en el habla culta actual.

Afronegrismos

El empleo de afronegrismos está dado por la entrada de esclavos africanos a Cuba y el contacto entre estos y los europeos y nativos del territorio. Son palabras cuya etimología remite a las lenguas del África subsahariana, son utilizadas fundamentalmente para referirse a los negros y destacar las actividades realizadas por ellos, como aspecto que enriquece los estudios antropológicos de este importante componente étnico de la nación cubana. (Bidot y Causse, s.a: 2) Entre estos afronegrismos se pueden mencionar los siguientes:

congo: m. Baile poco decente, según Pichardo. Baile propio de gentualla. Clase de negros nacidos en la región africana del Congo. (Ortiz, 1924: 126)

Congo: uaté ta cuchá la tango ese so lo congo loango y yo so la rey José (III: 23)

Lucumí: adjetivo. Natural del pueblo africano Ulcumí. Lucumí o Ucumí significa una comarca importante, porque los lumumís abundan en Cuba pero Pichardo dice solamente que es el nombre de una región africana y que sus naturales son propensos a ahorcarse. (Ortiz, 1924: 275)

Severino: ... La que decide el éxito, es ese precioso dúo que cantas con el tenor, interrumpido por mi que soy el Lucumí. (V: 230)

Carabalí: Según Fernando Ortiz en su Glosario de afrongrismos es la persona natural de Calabar, se les llama carabalís generalmente. A ellos se debe el ñañiguismo en Cuba. (Ortiz, 1924: 112)

Gangá: Natural de esa región o raza africana (Ortiz, 1924: 216)

Arará: Natural de ese pueblo africano. Arará es además palabra yoruba que significa enano (Ortiz, 1924: 65)

José: ¿To no so negro?... ¿No?... ¡Criollo, lucumí, carabalí, gangá, arará, congo, toitico, toitico so negro! ¡Negro toito! (I: 145)

Cubanismos

Es una variedad del idioma español empleado en Cuba. Es un subdialecto del español caribeño con pequeñas diferencias regionales, principalmente de entonación y léxico, entre el Occidente y Oriente de la Isla. Cuba cuenta con una amplísima lista de palabras de este tipo que están tan incorporadas a la conversación diaria que suelen utilizarse como si pertenecieran al idioma. A veces no son palabras, sino frases acuñadas por la sabiduría popular y que se convierten virtualmente en refranes o modos de expresión de gran fuerza. (Prado, 1994: 5-6)

A continuación se muestran una serie de modismos que son portadores de la cultura auténtica y propia del cubano que son utilizados por personajes negros, muestra de la simbiosis de culturas, además son términos de uso frecuente en boca de los personajes negros del teatro bufo del siglo XIX.

¡Ataja! : -interj Cub. Grito que se da al perseguir a un malhechor, con el fin de solicitar la cooperación de los transeúntes en la captura (Santiesteban, 1982: 55)

Camaleón: yo fingiré un ¡ataja! por la esquina, cosa que la pareja corra para donde esté yo. (III: 99)

Chévere: Bueno, excelente, ventajoso: una camisa chévere, una solución chévere. Aplicado a personas, es sinónimo de generoso o abierto: un tipo chévere. Tuvo el significado de bravucón o perdonavidas, pero ha ido cediendo terreno antes sinónimos como guapos y sala'o. Tratamiento amistoso. V. acere, recibió, maestro, mayor, monina, nagüe, social y yénina (1982: 161-162).

Según el *Nuevo Catauro de Cubanismos* de Fernando Ortiz es sinónimo de cheche. Su uso está bastante extendido principalmente en su acepción de elegante, bien trajeado, guapo, petimetre, presumido. (Ortiz, 1974: 196)

Camaleón: Con un chévere ladrón del presidio desertao (III: 101)

Güiro: En Cuba es algo impreciso el uso de las voces güiro y güira. Se emplean con frecuencia sin discriminar, si bien hoy día parece prevalecer la forma masculina para el fruto y la femenina para la mata que lo produce. Instrumento musical confeccionado con el fruto. Significa también algo escondido, cosa, enredijo o noticia que no se quiere que se sepa. Generalmente se aplica a los amores ilícitos clandestinos. (Ortiz, 1923: 281-282).

Se le llama también en forma de broma a la cabeza de una persona con similitud morfológica con la fruta de igual nombre, es decir una cabeza redonda y sin cabello. (Santiesteban, 1982: 252)

Filomeno: ...alguno va a salir con el güiro roto (V: 219)

Ñatas: Narices chatas (1982:375)

Filomena: ...o las ñatas apabullás de un galletazo de afoleo. (V)

Galletazo: Bofetada. Golpe dado con una galleta. Esta palabra procede del habla marinesca ya que la galleta era abordo la base de la alimentación. (1982:265)

Morcilla: Asunto peliagudo, enmarañado. Embutido a base de sangre coagulada generalmente de cerdo y de color oscuro. (1982: 333)

Severino: prohibido terminantemente las morcillas. (V: 227)

Chancleta: sinónimo de chinelas y pantuflas; pero tenga o no orejas o talón el zapato, con tal que esté se doble y pise con el calcañar; y así se dice ponerse o tener los zapatos en chancletas aunque sean nuevos. (Pichardo, 1875: 208)

Camaleón: ...lavando ropa vieja y en chancleta y tal vez sin comer te acostarás. (IV: 89)

Chirimoya: La fruta del chirimoyo, idéntico al anón en todo pero más grande y no tan suave y sabrosa. (1875: 217)

Maruga: ¿Malaguita? A ese Malaguita lo voy a convertir en chirimoya. (V: 231)

Chotear: Bulgarizar, menospreciar, desprestigiar, desmerecer. (Ortiz, 1923: 212)

Severino: Está usted choteando el templo de Thalia y á sus sacerdotes... (V: 239)

Tasajear: Hacer tasado, accionar o cortar la carne de la res en pedazos y más vigorosa y específicamente, hacer muchos cortes profundos a la carne o pescado para que la sal penetre bien luego. Suele tener su acepción metafórica cuando se dan muchas heridas con instrumentos cortantes, y así hablándose de una muerte tal dicen, lo tasajeó. (1923: 571-572).

Maruga: Sin echarlo ni á broma ni a choteo, sin decir ¡agua vá! lo tasajeo. (V: 246)

Papaúpa: Estar de papaúpa, estar bien, sabrosamente. Papá upa, es expresión infantil que dice el niño al padre cuando quiere que éste lo cargue, de donde viene el familiar aupar. (1982: 24)

José Jesús: Lo que es el guateque va a quedar de papaupa (II: 234)

Guateque: Reunión de gente del pueblo, particularmente negros y mulatos, en la que se canta y se baila (1982: 279)

Sabrosa: Según el *Nuevo Catauro de Cubanismos*, el término significa persona comodines. Sin embargo, en las obras analizadas se le atribuye un significado distinto, aquí este adjetivo alcanza la dimensión de persona con

gracia, encantadora por sus cualidades físicas, codiciada por otros. (1923: 521)

José Jesús: Pues se equivoca, lo que estoy haciendo es un obsequio de Juliana la cocinera, la negra más sabrosa que pueda dar a luz una descendiente del África. (II: 233)

Paluchero: Según Ortiz en su Nuevo Catauro de Cubanismos paluchero es el dado a la palucha o palique. Y palucha según Suárez, es charla frívola en algo de embuste o adulación. Proceden palucha y peluquería de hablar y hablar. (1923: 425)

José Jesús: No seas paluchero, tú no vas a traer nada (II: 236)

Socio, cia: Amigo, compinche (Santiesteban, 1982: 456)

José Jesús: ¡Que madre, socio, si esa es su mujer! (Ídem: 244)

Aquí se observan gran cantidad de cubanismos por la influencia que tuvo el español, específicamente la forma de hablar del cubano en estos negros muchos nacidos en Cuba y otros traídos de África, es por esto que sobresalen por encima de los afronegrismos por la acelerada influencia del cubano por encima de los dialectos africanos.

Extranjerismos

Son los vocablos, frases y demás giros idiomáticos de una lengua que se emplean corrientemente en otra. Su origen se explica porque no existe lengua alguna que tenga un vocabulario tan extenso y completo que pueda cubrir todas las necesidades expresivas de sus hablantes. Los extranjerismos son el resultado de los contactos entre comunidades culturales y lingüísticas distintas que se han producido a lo largo de la historia y constituyen, como afirma Dubois, “el fenómeno sociolingüístico más importante en todos los contactos de lenguas” (Dubois, 1973: 125). Son palabras de origen foráneo que se introducen en la lengua sin adaptarse a sus criterios lingüísticos ni haber sido aceptadas de manera oficial. En las obras de teatro bufo analizadas son utilizados con frecuencia por los personajes negros, principalmente los negros

catedráticos, con su intento mal logrado de parecerse a los blancos en su forma de hablar y en su cultura.

Prima-dona: Del italiano y significa primera dama, primera mujer.

Severino: Sitúate en la antecámara, después de avisarle a mi señora la triple absoluta, o sea la prima-dona. (Maldonado, Los hijos de Thalía:220)

Champán: Vino espumoso originario de la región de Champagne, Francia. Del francés champagne.

José Jesús: Ha llegado usted a buena hora. Estamos en el Champán. (II:258)

Fashion: sustantivo del inglés que significa moda, estilo, manera, uso, boga, costumbre, modismos.

Ricardo: ¿Para qué viniste aquí a esta casa fashionable? (I: 146)

Richmond: ciudad y capital del estado de Virginia, Estados Unidos.

Aniceto: Me veo muy comprometido; ahora va a venir el padre de Ricardo y va a haber una batalla como la de Richmond. (I: 156)

Lapsus lingüis: del latín y significa equivocación o error al hablar, error lingüístico.

Aniceto: Le perdono ese lapsus lingüis porque está usted resentido. (I: 158)

Fraseologismos

Se distinguen como la combinación de varias palabras que forman una unidad sintáctica y léxica que no pueden descomponerse, porque pierden sentido fuera del contexto. También se les denomina locuciones, frases hechas o idiomatismos. Regularmente tiene carácter popular, sentido figurado, son estables y pluriverbales. (Page, 1999: 58) Estas frases son utilizadas principalmente por negros nacidos en Cuba y por los negros bozales traídos de África.

Echar mano: significa coger algo

Camaleón: Chiflas como Pepillo y en cuanto se asome Nicolasa le echan mano, y la llevan al placer de Peñalver donde yo les estaré esperando. (I: 99)

Jugar una mala partida: también se le conoce como jugarle a alguien una mala pasada es decir hacer alguna maldad, una broma de mal gusto.

Camaleón: Me extraña mucho que Tomasillo no haya venido. Dios quiera no me juegue una mala partida. (I: 112)

Dar gato por liebre: significa dar una cosa por otra.

Camaleón: ¡Animales! Me han dado gato por liebre (I)

Partir por el eje: Concluir algún asunto.

Camaleón: Me han partío por el eje (I: 115)

Armar un sipizape: Formar algún problema, una pelea.

Filomeno: Yo me estoy figurando que cualquier día se va a armar un sipizape y alguno va a salir con el güiro roto y las ñatas apabullás de un galletazo de a folio. (V: 219)

Soltar un gallo: desafinar la voz, desviarse del punto de la perfecta entonación causando desagrado al oído.

Filomeno: ¡Ay! Ha soltado usted un gallo que me ha hecho muy mal efecto. (V: 224)

Aflojar la mosca: hablar mucho, aflojar la lengua.

Severino: ...por encima de todas las conveniencias esta la convivencia del Público que afloja la mosca. (V: 228)

Dárselas de hombre de mundo: conocedor de todo, persona multifacética.

José Jesús: No lo creas, no tiene más sino que se la quiere dar de hombre de mundo. (II: 234)

Matar el hambre vieja: Sacular las ganas de algo, se usa generalmente cuando una persona no ha comido y sacia sus ganas al ingerir algún alimento.

José Jesús: No pierde ni una rumba. Quiere matar el hambre vieja. (II: 244)

Como ha explicado Lapesa«... el español de América es una lengua extendida por la colonización; y ésta se inició cuando el idioma había consolidado sus caracteres esenciales y se hallaba próximo a la madurez... la constante afluencia de emigrados ha introducido innovaciones... y explican los particularismos» (1981: 448).

Por tanto, se puede destacar que los fenómenos analizados en los distintos niveles no son privativos de Cuba, ni del teatro bufo, sino que en toda Latinoamérica convergen los diferentes tipos de fenómenos analizados en la presente investigación, y estos a su vez constituyen un componente más en la caracterización del cubano.

Conclusiones

El teatro bufo como género popular abarca el sentir de su época, donde la representación, devenida en mimesis de lo hablado, le hace acreedor de un carácter distintivo si se compara con otras manifestaciones artísticas. No por gusto Rine Leal expresara sobre sus aportes desde el punto de vista lingüístico: «Lo que es más importante: lo hicieron hablando en cubano. Es ahí, en el lenguaje, tanto dramático como musical, donde los bufos se instalan para siempre en escena [...] crearon un arsenal idiomático que se transforma en algo más que palabras o términos costumbristas o folclóricos: se convierten en un ritmo, una manera, un oído y una lengua diferente de la española» (1975a:18).

A partir de la muestra analizada se recogieron un total de veintiún fenómenos lingüísticos en los niveles analizados. De ellos sobresalen en el nivel fonológico, la pérdida de la /-d/ intervocálica, la omisión de /-r/ final de palabra y la pérdida del fonema /-s/; en el nivel morfosintáctico el estudio de los pronombres y los verbos; y en el nivel lexical la incidencia de afronegrismos, cubanismos y fraseologismos. El nivel morfosintáctico sobresale por el acrecentado número de fenómenos que se registran, lo cual contribuye a la configuración del personaje negro masculino.

El estudio de las características lingüísticas del personaje negro en el Teatro Bufo del siglo XIX, permitió no solo un acercamiento a la manera de hablar de este grupo social sino configurar el habla del negro, en general, durante la segunda mitad del siglo XIX. El análisis en este tipo de obras resulta, indiscutiblemente, una aproximación a la realidad lingüística de la época. Numeroso son los fenómenos semánticos que tienen lugar y que permiten configurar psicológicamente a los personajes y su entorno.

Recomendaciones

1. Ampliar el estudio lingüístico de las obras bufas a partir de la selección de una muestra más extensa de manuscritos que abarquen no solo la segunda mitad del siglo XIX, sino también años anteriores.
2. Continuar con el análisis de fenómenos lingüísticos enfocados a personajes de diversas capas sociales.
3. Considerar la digitalización de estos trabajos lingüísticos sobre el bufo del XIX para un mejor acceso por parte del público a este valioso tesoro, como antecedente de nuestra expresión popular cubana de nuestros días.

Bibliografía

1. (2004). Perfil histórico de las letras cubanas desde los orígenes hasta 1898. La Habana: Editorial Félix Varela. pág. 289
2. Aguirre, Y. (1966). "Apuntes en torno al teatro colonial en Cuba (1790-1833)" en Cuadernos cubanos 2. La Habana: Impresora Universitaria André Voisin.
3. Alfaro Echevarría, L. y Reyes Perera, R. (1997): "Notas preliminares sobre la morfosintaxis y el vocabulario del teatro bufo cubano", Teatro de la emigración asturiana en Cuba. Aproximación lingüística y literaria a la biblioteca Francisco de Paula Coronado, Editado por Vicerrectorado de Relaciones Internacionales, Universidad de Oviedo, España
4. Alpízar Castillo, R. (1989). Apuntes para la historia de la lingüística en Cuba. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
5. _____ (1989): Apuntes para la historia de la lingüístico en Cuba. La Habana, Cuba: Editorial Ciencias Sociales,
6. Alvar, M (1996). Manual de dialectología hispánica. Madrid: Editorial Ariel Lingüística.
7. Arrom, J. (1944). Historia de la literatura dramática cubana. University Press, Yale, New Haven.
8. Barnet, Miguel (2011): La fuente viva. La Habana: Casa Editora Abril
9. Bidot Martínez, I. y Causse Cathcart, M. (s.a). El tratamiento del negro en el Diccionario de Esteban Pichardo. Universidad de Oriente. Santiago de Cuba.
10. Bustamante, L. (1942-1948). Enciclopedia popular cubana 3 tt. La Habana: Editorial Lex.
11. Cárdenas Molina, G. (2004). Aspectos sociolingüísticos en el español de Cuba, en Español para todos. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

12. _____ (2004): "Oralidad, variante nacional de la lengua e identidad cultural" en Ana Vera Estrada, La oralidad: ¿Ciencias o sabiduría popular? Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana
13. Carpentier, A. (1979): Los bufos cubanos, La música en Cuba. La Habana. Editorial Letras Cubanas
14. Castellanos, I. M. (1980). Actitudes sociolingüísticas hacia el español del Caribe: Lenguaje.
15. Cueva, O. de la (1995). Manual de Gramática española. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
16. Depestre Catony, L. (1985). Consideraciones acerca del vocabulario cubano. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
17. Dubois, Jean et All (1973): Diccionario de lingüística, 3ra. Edición, Madrid: Editorial Alianza.
18. Escarpenter y Madrigal (1986): Prólogo a la edición de Perro huevero aunque le quemem el hocico de la Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Colorado
19. García Page, M. (1999). Variantes morfológicas y unidades fraseológicas. Asociación Cultural Independiente. Universidad Complutense. Madrid, España. En: <http://www.deproverbio.com> (Consultado el 15 de septiembre de 2019).
20. García, A.; Menéndez, G. y Reyes, R. (1981). Apuntes sobre el léxico del teatro bufo en el siglo XIX en Islas 69, mayo-agosto.
21. Lachatañeré, R. (1939). "Nota sobre la formación de la población afrocubana", en Actas del Folklore, abril no. 4. La Habana: Editorial Ciencias sociales. pág. 107-118.
22. Lapesa, Rafael (1981): Historia de la lengua española. Madrid, España: Editorial Gredos

23. Leal, R. (1975). Prólogo en Teatro bufo, siglo XIX. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
24. _____ (1980). Breve historia del teatro cubano. La Habana: Editorial Félix Varela
25. _____ (1975): Teatro Bufo, siglo XIX (Antología). La Habana. Editorial Arte y Literatura 2 tt.
26. _____ (1982): La selva oscura. De los bufos a la neocolonia (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902). La Habana, Editorial Arte y Literatura t. II
27. _____ (1975) Prólogo en Teatro Bufo, siglo XIX (Antología). La Habana: Editorial Arte y Literatura tomo I
28. López Morales, H (1992). El español del Caribe. Madrid: Editorial Mapfre.
29. Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española, Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A.
30. Martínez Gonzales, M. (2013). Edición de un glosario de fraseologismos sobre el teatro bufo, Siglo XIX (Trabajo de Diploma). Universidad Marta Abreu. Villa Clara.
31. Martínez, Gordo, I. (1982). Lengua bozal como lengua criolla: un problema lingüístico. Santiago 46: pág. 47-53.
32. Mendieta Costa, R. (s.a) "Apuntes sobre una vieja polémica: Plácido", Cultura, lucha de clases y conflicto racial. 1878 -1895
33. Montes Huidobro, M. (1987): "Lenguaje y literatura en el teatro bufo cubano", Actas del I Congreso Internacional sobre el Español de América, San Juan, Puerto Rico: Editado por la Academia Puertorriqueña de la lengua. Sin ISBN
34. Nebrija, E. A. (1492). Gramática de la lengua castellana. Salamanca, España: Ediciones Luarna.
35. Ortiz López, L. A. (2000). La herencia afrohispanica en Cuba: El lírico de origen africano en el español (afro) cubano de hoy: Editorial Papia,

36. Ortiz, F. (1922). "Los afronegrismos en nuestro lenguaje" en Revista Bimestre Cubana XXIX. La Habana nov-dic: 321-338.
37. _____ (1906): Los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal), Librería de Fernando Fe, Madrid
38. _____ (1974): Nuevo Catauro de Cubanismos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales,
39. _____ (1924). Glosario de Afronegrismos. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
40. Patiño, Rosselli, C. (2000). Sobre etnolingüística y otros temas. Santafé de Bogotá, Colombia: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. CIII Yerbabuena.
41. Paz, C. (1988). De lo popular y lo vulgar en el habla cubana. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
42. Perl, M. Las estructuras de comunicación de los esclavos negros en Cuba en el siglo XIX. Islas 77. pág. 43-59.
43. Pichardo y Tapia, E. (1875). Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
44. Portuondo, J. A. (1962). Bosquejo Histórico de las Letras Cubanas. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
45. Prado Laballós, J. (1994). Breve manual de cubanismos. La Habana: Edición Publicigraf.
46. Real Academia Española (2001): Diccionario de la lengua española, 22^o edición, Editorial Espasa Calpe, S.A Madrid, España
47. Riva, J. de la (s.a) "Cuadro sinóptico de la esclavitud en Cuba y de la Cultura Occidental", Actas del Folklore. La Habana, Cuba: Editorial Ciencias Sociales.
48. Santiesteban, A. (1910). El habla popular cubana de hoy. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

49. _____ (1982): El habla popular cubana de hoy. La Habana, Cuba: Editorial Ciencias Sociales.
50. Saussure, Ferdinand de (1910): Curso de lingüística general, 8va. ed. La Habana, Cuba: Editorial Ciencias Sociales.
51. Suárez Durán, E. (2006): "El siervo encantado en la selva oscura del teatro cubano", Como batir de alas. Ensayos sobre el teatro cubano. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas,
52. _____ (1999). El teatro vernáculo: trayectoria de la cubanidad, en De las dos orillas: teatro cubano. Frankfurt am Main-Madrid: Editorial Vervuert-iberoamericana.
53. _____ (2008). "El teatro bufo cubano, la vastedad de su universo", en Bufo y Nación. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
54. Tristán Pérez, A.; Cárdenas Molina, G. y Miyares, L. (1995). Diccionario automatizado de fraseología cubana; Instituto de Lingüística y Literatura y Centro de Lingüística Aplicada. Santiago de Cuba.
55. Valdés Acosta, G. (s.a.). "Al margen de la esclavitud en Cuba del siglo XIX. Estudios arqueológicos y antropológico del enterramiento de un afrocubano y planteamientos sobre la tradición de la mutilación dentaria" en: <http://www.UNAV.es/rilce/resumenes/voss.pdf>(Consultado el 28 de marzo de 2020)
56. Valdés Bernal, S (1994). Inmigración y lengua nacional. La Habana: Editorial Academia.
57. _____ (2007). Las bases lingüísticas del español en Cuba en La lengua de Cuba. Estudios. Biblioteca de la Cátedra de Cultura cubana Alejo Carpentier, Universidad de Santiago de Compostela.
58. _____ (2007). Visión geolectal de Cuba. Frankfurt: Editorial Peter Lang.
59. _____ (2015). La hispanización de América y la americanización de la lengua española. La Habana: Ediciones UH.

60. _____ (1978): Las lenguas del África subsahariana y el Español de Cuba. La Habana: Editorial Academia.
61. _____ (2006): Lengua, nación e identidad cultural, Editorial Félix Varela, La Habana
62. Varona, E. (1875). Diccionario provincial de voves y frases cubanas. La Habana: Diario de la Marina.
63. Voss, A. (s.a): "Al margen de la esclavitud en Cuba del siglo XIX. Estudio arqueológico y antropológico del enterramiento de un afrocubano y planteamientos sobre la tradición de la mutilación dentaria" En: <http://www.unav.es/rilce/resumenes/voss.pdf>. (Consultado el 25 de noviembre de 2019)
64. Williams, R. (1991): Drama in performance. Philadelphia: Open University Press.

