

La caracterización lingüística en el teatro colonial cubano¹

SERGIO VALDÉS BERNAL
Cuba

Lo dramático es, junto a lo lírico y lo épico, la tercera concepción del mundo, que reside en la lengua misma.

Wolfgang Kayser (1970: 490).

Señala Rine Leal (1968: 5) que nuestra historia teatral comenzó a partir de cero, puesto que cuando los españoles comenzaron a colonizar a Cuba, en 1510, no encontraron formas escénicas desarrolladas entre la población autóctona. No obstante esto, nuestros aborígenes, al igual que los de las restantes Antillas, celebraban unas ceremonias llamadas *areítos*, en las cuales se mezclaba el mito, la liturgia, la religión y la vida misma. Lamentablemente, como acota José Juan Arrom (1944), estos embrionarios elementos dramáticos de los indocubanos no se desarrollaron para incidir en la creación del teatro nacional, como sí ocurrió con los elementos indígenas en otros países hispanoamericanos. Al respecto, Leal (1975) apunta que el 27 de octubre de 1512, apenas comenzada la ocupación española de Cuba, los areítos fueron prohibidos por una de las leyes de Burgos. Sin embargo, seis años después se autorizaron, con la intención de utilizar las danzas y cantos corales propios del areíto como apoyo al trabajo esclavo de los indios. Esta medida se ratificó en 1531 y 1532. Pero la rápida transculturación de los pocos indocubanos que sobrevivieron a los avatares de la conquista y su posterior extinción como grupo lingüístico-cultural no dejaron un mayor legado cultural.

Arrom (1944: 6) explica que las representaciones teatrales en Cuba no aparecieron hasta la llegada del colono español, y que a principios del siglo XVI el teatro hispánico era un teatro en ciernes, sostenido por la Iglesia católica, y apenas comenzaba a secularizarse con los ensayos de Juan del Encina y Lucas Fernández. Pero por aquellos días también llegaron a Cuba las audaces innovaciones del poeta dramático luso Gil Vicente, así como del español Bartolomé de Torres Naharro. En fin, el teatro fue traído a América como un quehacer más en el proceso de hispanización del Nuevo Mundo. Y, en cuanto a Cuba, le llegó tempranamente por estar a las puertas geográficas

¹ Este artículo, por motivos de espacio, ofrece una sucinta información sobre este tema ampliamente estudiado en un libro homónimo e inédito del autor.

cas de la penetración europea. No en vano a nuestro país se le llamó “Llave de las Américas” o “Antemural de las Indias Occidentales”.

Mientras el teatro de origen europeo iba echando raíces en la incipiente colonia cubana, la importación de esclavos procedentes del África subsahariana aportó a nuestro suelo los cantos y representaciones dramáticas de los negros. Así, al teatro generado por los blancos, los negros africanos oponían una forma que ofrecía una concepción trágica del mundo. Dentro del clima social y cultural adverso en la Cuba colonial, los cabildos de negros fueron el hogar de las religiones subsaharanas, la organización urbana donde el negro africano pudo refugiarse, reorganizarse y comunicar a su descendencia criolla su legado lingüístico-cultural. Por tanto, mientras en las festividades del Corpus Christi iba surgiendo un teatro que respondía a los intereses coloniales y de las capas dominantes de la colonia, de ascendencia europea, en los barracones y cabildos sobrevivía un tipo de teatro que era un medio de cohesión y que reflejaba la cosmogonía de los distintos representantes o portadores culturales de los diversos grupos etnolingüísticos subsaharanos que la trata negrera hizo converger en Cuba, como los bakongos, umbundos, yorubas, ewes, fons, mandingas, yolorfes, ibibios, efiks, entre otros (cfr. Valdés 1985 y 1987). El único momento en que estas manifestaciones religiosas, las europeas y las africanas, se encontraban en un acto público, era durante la celebración del Día de Reyes, que tenía lugar cada 6 de enero (cfr. Ortiz, 1960). Según Leal (1980: 82), el Día de Reyes fue, probablemente, una especie de procesión religiosa encaminada a ofrecer litúrgicamente homenaje a los dioses. Con el tiempo, estas procesiones en Cuba fueron evolucionando y dieron origen a las fiestas conocidas por “carnaval”.

Para que comenzase el arte escénico en Cuba fue indispensable la existencia de una sociedad compleja y el respaldo de una tradición al respecto con actores, fiestas, sitios apropiados y artífices capaces de ejecutar las indicaciones de los textos dramáticos. Pero la colonia vivía muy oprimida por las restricciones que imponía el monopolio español. La abrigada y amplia bahía habanera servía como puerto seguro y convenientemente situado para aprovisionar a las flotas en su viaje de ida y vuelta a la Península, hacia donde se acarreaman las riquezas sustraídas a América. El puerto de La Habana era el imprescindible punto de escala y reorganización de la flota, y esto constituía un pequeño apoyo económico a la sobrevivencia de esta ciudad como capital de la provincia española que era toda Cuba.

En 1762 los ingleses lograron apoderarse de esta urbe por once meses. Su presencia significó un gran vuelco para el futuro de la ciudad y del resto del país, ya que los británicos aplicaron una amplia libertad comercial que contrastaba grandemente con el prohibicionismo español. Una vez que los españoles e ingleses hicieron el “trueque” de La Habana por la Florida, las autoridades coloniales españolas vieron con otros ojos a la “Perla de las Antillas”. Una nueva política hacia Cuba se aplicó: hubo mayor interés por el desarrollo de la agricultura y del comercio. Como era de esperar, al mejorar el nivel de vida, surgió el interés por el desarrollo cultural, y esto creó las condiciones para construir un teatro acorde con la animación y el pujante desarrollo de la capital de la colonia. Posteriormente, este fenómeno expansivo de luga-

res para la representación de obras teatrales se difundió por todo el archipiélago cubano.

Realmente, existió una íntima relación del teatro cubano con el español, una relación de total dependencia. Por ello, no sin razón Francisco Ichaso (1936: 12) acota que:

Si por teatro cubano se entiende una creación espontánea y profunda del alma nacional, no puede hablarse propiamente de teatro cubano. Si por él se entiende el conjunto de obras teatrales escritas en Cuba, bien por autores nacionales, bien por extranjeros domiciliados, el teatro puede considerarse, entre nosotros, como uno de los géneros literarios más socorridos.

El teatro español bastó para satisfacer la necesidad espiritual de expresar la realidad cubana, mientras que los actores que incidieron en el enraizamiento del gusto por el teatro en los asentamientos urbanos que se iban fomentando en la isla cumplían con estas exigencias. Pero a medida que fueron surgiendo generaciones de criollos con formas de sentir y manifestarse ya diferentes de las de los peninsulares, surgió la necesidad de una literatura dramática nacional, más cercana a nuestro modo de ver las cosas.

Aurelio Mitjans (1918) reporta la existencia de algunas obras dramáticas escritas en Cuba en el siglo XVIII, mientras que el *Papel Periódico de la Habana* documenta la puesta en escena de algunas obras. Pero ninguna de esas piezas se ha conservado, por lo que la primera obra dramática con que realmente cuenta la literatura cubana es *El príncipe jardinero y fingido Cloridante*, supuestamente escrita entre 1730 y 1740, aunque sí se sabe que deleitaba al público habanero en las postrimerías del siglo XVIII. Su autor fue Santiago de Pita (m. 1755), un criollo de padres cubanos —por lo que era rellollo, como llamaban al criollo de segunda generación en adelante—. Como era de esperar, Pita se inspiró en el teatro europeo, pues la trama de su obra se desarrolla en una mítica Tracia. Y aunque la obra no tiene nada de cubano, su autor puso en boca del criado Lamparón las siguientes palabras que hacen validar su origen cubano y con las cuales termina esta comedia:

Basta y sobre: y aquí acaba
El príncipe jardinero,
de un Ingenio de la Habana.

Si bien el teatro español que se representaba en Cuba y que influía en nuestro medio abundaba en temas medievales, religiosos y profanos, también nos llegó otro teatro más vinculado con la realidad española, como el de Juan del Encina, Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Luis Quiñones de Benavente, Ramón de la Cruz, Juan Ignacio González del Castillo. Arrom (1944: 36) ve una “transición naturalísima” entre el madrileño Ramón de la Cruz y el rellollo habanero Francisco Covarrubias (1775-1850), considerado el fundador del teatro nacional, además de ser el primer intérprete cubano que ganó amplia fama no sólo entre los teatristas del país, sino también entre los mejores actores españoles. Lamentablemente, sus más de veinte obras no se han conservado, ya que ninguna de ellas fue publicada. Covarrubias transformó los perso-

najes peninsulares de Ramón de la Cruz en sus equivalentes cubanos. Con ello subieron a escena el negro africano y el criollo, el campesino, el inmigrante español, el chino, el francés, el irlandés, la mulata, en fin, el mosaico social y racial cubano y, “como corona, el choteo criollo, la música y los bailes, y, sobre todo, el habla popular” (cfr. R. Leal 1975: I, 258).

Mientras el habanero Covarrubias iba sentando las bases del teatro vernáculo cubano, el criollo habanero de ascendencia dominicana José María Heredia y Heredia (1803-1839) hizo cambiar radicalmente la escena, pues con sus obras y traducciones de obras de dramaturgos europeos, Cuba se introdujo en el siglo XIX (cfr. González del Valle y Ramírez 1830: 35 y ss.). Con la obligada salida de Cuba hacia el exilio de Heredia, en 1837, concluye el primer período de la literatura dramática cubana, que también comprende la obra de otros autores de menor interés literario y lingüístico, en algunos casos de autores desconocidos.

De 1838 a 1868 se extiende el que Arrom (1944: 47-63) denomina “período de florecimiento”. Este se inició con la apertura del Teatro Tacón (en honor del apellido del gobernador general español del momento) y con la irrupción, desde España, de la corriente romántica en las obras escritas en Cuba y estrenadas en esa temporada. Los introductores del romanticismo en el teatro español fueron andaluces (Francisco Martínez de la Rosa —granadino—, Ángel de Saavedra o *Duque de Rivas* —cordobés—, Antonio García Gutiérrez —gaditano—); por tanto, tomando en cuenta las estrechas relaciones comerciales y culturales que existieron entre la Cuba colonial y Andalucía, era de esperar que los aires románticos peninsulares arribaran muy pronto a nuestro país. Precisamente un español radicado en Cuba desde 1836, vizcaíno de origen, José María de Andueza (n. 1806), es quien compuso el primer drama de tendencias románticas escrito en Cuba: *Guillermo*. Quince días más tarde, el dominicano Francisco Javier Foxá (1816-1865) dio a conocer el drama *Don Pedro de Castilla* en el Teatro Tacón. Por otra parte, el cubano matancero José Jacinto Milanés (1814-1863) estrenó en 1838 —poco después de la presentación del *Guillermo* de Andueza— el drama *El conde Alarcos*, considerada la primera obra del teatro romántico cubano. Milanés, con esta y otras obras, se hizo acreedor del reconocimiento de sus coterráneos e incluso de los peninsulares. Pero otro Milanés se nos presenta en sus diálogos costumbristas —agrupados bajo el título de *El mirón cubano*— y otras pequeñas obras, en las que sus personajes son cubanos en su forma de manifestarse cultural y lingüísticamente.

Hasta aquí, podemos señalar que Covarrubias, considerado el fundador del teatro cubano, compuso sainetes, entremeses y juguetes cómicos que no se preservaron hasta nuestros días y en los que la caracterización lingüística de los personajes fue imprescindible como recurso ambientador y de comicidad. Heredia hizo un intento con *El campesino espantado* (1819), al estilo de Covarrubias, pero no fue más allá, pues en el resto de sus obras, de temática ajena a nuestra realidad nacional, no cabía la caracterización lingüística. Estos dos polos, Covarrubias y Heredia, sin embargo, llegaron a fundirse en el teatro de Milanés, quien con igual maestría compuso obras dramáticas románticas al estilo de Heredia, como cuadros costumbristas según Covarrubias.

A todo lo largo del siglo XIX se impusieron determinadas tendencias en cuanto al uso del lenguaje en los personajes de la literatura dramática cubana. Así, podemos apreciar que en el drama histórico escrito por cubanos y extranjeros residentes en el país y cuya trama se desarrolla en otras regiones y épocas pretéritas, siempre será una máxima inviolable el recurrir al español metropolitano, castizo, y a un léxico rebuscado, para ponerlo en boca de los personajes y dotarlos de esa "solemnidad" que exigía aquel momento, como se observa desde Heredia y Milanés, y que continuó en otros autores de menor relevancia. Sin embargo, en las dos últimas décadas del siglo XIX se redujo considerablemente la producción de dramas cubanos cuya trama se desarrolla en el extranjero, acaso debido a la situación imperante en el país, cuando los intentos por liberarse del yugo colonial —no logrados— se materializaron en su forma armada mediante la llamada Guerra de los Diez Años (1868-1878).

Los autores cubanos decimonónicos que escribieron dramas históricos cuyo desarrollo transcurre fuera de nuestro territorio nacional, recurrieron al español metropolitano, muy rebuscado, como la modalidad más idónea para este tipo de teatro "serio", que exige cierta solemnidad en los diálogos. Pero estos autores también escribieron comedias, sainetes, juguetes, proverbios y zarzuelas que se refieren a un contexto no cubano, por lo que se utilizó, asimismo, el español metropolitano. Sin embargo, con la finalidad de hallar la comicidad tan necesaria para la aceptación de estas obras por el público, se utilizó el español metropolitano en su forma coloquial culta y coloquial popular, de acuerdo con los personajes. De la misma manera se recurrió a formas dialectales del castellano (fundamentalmente andaluzas), así como a otras lenguas habladas en la Península, como el gallego y el catalán, o a un español matizado por estas lenguas, para caracterizar regionalmente —geolingüísticamente— a determinados personajes. En fin, la caracterización lingüística en estas obras cumplió dos funciones, la de caracterizarlos social o regionalmente, aunque ambas converjan dialécticamente en las obras. Ejemplo elocuente de ello son las más de 47 obras del cubano Augusto E. Madan y García (1853-1915), cuya vasta producción está tan impregnada del ambiente peninsular, que debe considerarse más española que cubana, especialmente en los momentos en que ya está en plena formación una conciencia artística de tendencia nacionalista. Explica Arrom (1944: 6) que a Madan se le toma en consideración únicamente por el hecho de que naciera y muriera en Cuba, además de que parte de su obra fue impresa en el país, ya que para nada aflora su patria en su amplia obra.

Ahora bien, ¿cómo se comportó el uso del lenguaje en las obras escritas por cubanos y cuya trama se desarrolla en Cuba? En esta parte de nuestro estudio sobre la literatura dramática cubana del período colonial, analizaremos, someramente por motivos de espacio, los diferentes recursos utilizados para caracterizar —y en no pocos casos caricaturizar— a los personajes. Para lograr cierta organicidad en esta descripción y teniendo como meta matices lingüísticos, dividiremos en dos grandes grupos a estos personajes. De un lado tendremos a los "no criollos" —término que aquí preferimos a "extranjeros"— o usuarios de un español metropolitano culto o popular, a veces salpicado o no con dialectalismos hispánicos (en el caso de los peninsulares), o de

un español más cubanizado y caracterizado con extranjerismos y alteraciones fonéticas y gramaticales (en el caso de personajes de ascendencia europea no hispánica, o sea, estadounidenses, africanos, asiáticos, ingleses, etc.). Del otro, tendremos a los personajes “criollos”, cubanos (para una visión sobre las lenguas en contacto en la Cuba colonial, *vid.* Valdés 1994: 189-207, 1999 ó 2002b).

Como era de esperar, de entre los personajes “no criollos” descuellan los españoles, quienes siempre representaron el mayor componente no criollo de nuestra población durante el período colonial (sobre la inmigración peninsular y canaria en Cuba desde el punto de vista lingüístico, *vid.* Valdés 1994a: 50-80). En algunas obras estos personajes se caracterizan muy sobriamente y recurriendo al español metropolitano más neutral —sin matiz dialectal ni social—, pero pasando por alto el más rebuscado y castellanizante de los dramas históricos, incluido en esto el llamado “teatro mambí”, que refleja la situación existente durante las guerras independentistas o los actos de rebeldía y conspiración contra el yugo colonial (cfr.: Borroto 1993: 23), obras en las cuales hasta los indios y otros personajes cubanos hablan el castellano académico (el vocablo mandinga *mambí* se utilizaba como denominador de quienes luchaban con las armas en la mano contra España). En todos estos casos el habla de los personajes españoles se caracteriza por el uso constante —en los casos en que así se requiere— de la segunda persona del plural del paradigma verbal del español metropolitano, es decir el pronombre personal *vosotros/vosotras* con sus correspondientes desinencias y la forma átona *os*, además de los imperativos en *l-d/*. Esta forma verbal asegura la vinculación e identidad del personaje con su origen peninsular y su diferenciación respecto de los personajes cubanos, a lo que se suma algún que otro vocablo o expresión muy propia del español hablado en la Península, no usuales en la variante cubana, y que a veces obliga a los propios autores que las utilizan a añadir notas aclaratorias al respecto o destacarlas en negrita (por ej.: *marrajo*, *currutaco*, *maja*, entre otras). Ejemplos abundantes hallamos en las siguientes obras: *Un concurso de acreedores* (1845), de José Agustín Millán, *A los sesenta un rosario* (1847), de José Narciso Zamora, *Los montes de oro* (1857), de Francisco Javier Balmaseda, *Del agua mansa nos libre Dios* (1867), de Rafael Otero, entre otras.

También se ha diferenciado el nivel cultural de los personajes españoles mediante la caracterización lingüística, pues si bien todos hablan la modalidad metropolitana, unos la utilizan en su forma culta y otros incultamente, de acuerdo con los intereses del autor (p. ej.: *Triburcio* por “Tiburcio”, *toas* por “todas”, *trujo* por “trajo”, *josca* por “hosca”, etc.). Llama la atención que en la última obra arriba mencionada, el lenguaje inculto de *Simón* se opone al culto de los personajes criollos. Por otra parte, en algunas obras se ha hecho énfasis en el origen regional de los españoles mediante recursos fonéticos y morfológicos característicos de las lenguas y dialectos de España. Así, a los gallegos se les caracteriza con un castellano agallegado o galaicado, mediante la pronunciación de la *g* ante *a*, *o*, *u* como velar fricativa sorda o semisorda [x] o *geada* (*ajuarda* por “*aguarda*”, *jato* por “*gato*”), o recurriendo a la pronunciación de la *j* y la *g* ante *e*, *i* como *g* oclusiva (*muguer* por “*mujer*”, *garro* por “*jarro*”) y a la sustitución de la *h* muda del castellano en posición inicial de palabra por *h/* (*farina* por “*harina*”, *fago* por “*hago*”). Recursos morfológicos tenemos en el

/f/ (*farina* por “harina”, *fago* por “hago”). Recursos morfológicos tenemos en el uso de los pronombres (*meu, eu*), verbos (*foi* por “fui”, *abaxar* por “bajar”), además de la utilización de voces gallegas (*nana*, ‘mujer casada que llega a ser madre’; *muñeira* ‘tipo de baile campesino’; *farruco*, ‘gallego recién llegado de su país’). En líneas generales se trata de personajes incultos —pues el gallego culto habla perfectamente el castellano—, la mayoría “aplatanada”, es decir, adaptada a nuestro medio cultural. El colmo del gallego “aplatanado” lo tenemos en el personaje *Zacaría*s en *Los cheverones* (1861), de José R. Barreiro, pues aquí nos hallamos ante un gallego ñañaigo, o sea, miembro de la Sociedad Secreta Abakuá, remedo de las sociedades secretas del hombre leopardo del sur de Nigeria (sobre la jerga ñañaiga y la Sociedad Secreta Abakuá, *vid.* Valdés 1987 y 1996-97). Así pues, *Zacaría*s, alias *el galleguito*, utiliza numerosas voces y expresiones del habla ñañaiga (*macaró*, ‘blanco’; *rayar yuca*, ‘respetar’; *ñangué*, ‘muerto’).

No se queda detrás la caracterización lingüística de los personajes catalanes, como se evidencia en el *Don Mateo de Un velorio en Jesús María* (1848) y en el *Tomás de El cometa del trece de junio o El fin del mundo* (1857a), de José A. Millán. Catalanes también son *Don José en Una tarde en Nazareno* (1864b) y en *Las boas de Petronila* (1864a), ambas de Juan José Guerrero, entre otras obras en las que la pronunciación, morfología y léxico traslucen tal origen (ej.: *roden noyas, guajairas, munchetas cun butifarra, no tingas miedu, ca esta noche sarreglat el tibiche*, etc.). Asimismo, los andaluces y canarios, quienes hablan variantes del castellano, abundan en las obras teatrales con su correspondiente caracterización mediante el seseo, el yeísmo, los trueques de /r/ por /l/, la caída de /d/ intervocálica, los gitanismos, andalucismos, guanchismos y canarismos, portuguesesmos y occidentalismos en general, etc. Excelente caracterización de un guajiro (como llamamos en Cuba a los campesinos) isleño (como llaman al canario los cubanos) tenemos en el personaje *Geromo de Un ajiaco o La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura* (1847), de Bartolomé Crespo y Borbón (para mayor información sobre el legado lingüístico de Canarias en Cuba, *vid.* Valdés 1992-93).

Mándense asentar, señores
y no se jagan de pericas.
Blas machete, a ti te encaigo
que jagas lusir la fusta
¡Lifonso cabulla!
bota pa ca las botellas
y los vasos. ¿Entendiste?
Pues menéyate esas piernas.
Destapa y jecha liviano
pa que estos señores beban.
Lo que yo quiero
es que mi negro y mi negra
silebren como es debío
la boa, y que ustedes tengan
un rato alegre
jasta que el Pae cura venga.

Los personajes españoles que menos han sido llevados a las tablas en el teatro vernáculo cubano son los asturianos, los aragoneses y los vascos. Si bien es cierto que no hemos hallado un solo personaje asturiano en obras cubanas, por el contrario, en Cuba hallamos la única obra bilingüe en que los personajes dialogan en ese dialecto y en castellano, como es el caso del drama *La cruz de nácar* (1892), de Perfecto F. Usatorre. Recalcamos el carácter bilingüe de esta obra escrita en bable y castellano, pues en los casos antes mencionados se trata de gallegos o catalanes que hablan el español agallegado o acatalanado, pero no de diálogos en gallego o catalán. Esta obra fue concebida para ser interpretada únicamente en el seno de la Sociedad Asturiana de Beneficencia, de ahí el uso constante de este dialecto. Como los aragoneses tampoco fueron numerosos en Cuba, solamente hallamos a un personaje de ese origen caracterizado lingüísticamente. Nos referimos al *Don Liborio* en *El becerro de oro* (1985) de Joaquín Lorenzo Luaces. El *haiga* de rancio sabor arcaico, *lechuguina* por “lechuga”, *aprecisa* por “precisa”, *me encocora* (‘me molesta’), *me peta* (‘me agrada’), son recursos utilizados por el autor para representar a un aragonés castellanohablante. No menos interesante es el único caso que hallamos de caracterización lingüística de un vasco. Se trata del personaje *Grallasco* en la comedia *Los efectos del billete o La ceadadora* (1891), de Olallo Díaz, quien utilizó un único y jocosos recurso (acaso por carecer de conocimientos sobre esta lengua), inventar los apellidos del personaje con simpático “sabor” euskérico: *Rutiscurribarru Nesyuazumacarrisgoicobrequetechea*.

Los españoles caracterizados en el teatro cubano son personajes “aplatanados”, quienes utilizan en su habla muchas expresiones propias de los cubanos y no de los peninsulares, como *qué guayabas* (‘qué mentiras’), el vocablo *caballeros* en función apelativa y alguno que otro cubanismo, como *guagua* (nombre de un insecto utilizado para denominar a un tipo de tranvía tirado por caballos), *guaguancho* (nombre de un pez aplicado de forma peyorativa para indicar que una cosa o persona de escaso valor o importancia), así como calificativos muy criollos como *barriga de ñame* (‘barriga pronunciada’) o *cherna enciguatada* (‘de escaso valor’). Por regla general, se trata de españoles incultos, ya que son los que más se prestan para las comedias y la caricaturización lingüística. Sin embargo, en menor medida, también se representa a españoles cultos con buena dicción y correcto uso de la gramática castellana. Interesante es que incluso se recoja en *El cometa del trece de junio* o *El fin del mundo* (1857a), de José Agustín Millán, las discrepancias entre gallegos y catalanes en nuestro medio, ya que el personaje catalán *Tomás* expresa que: “Vea usted: un gallego meter medu a un catalán”.

Si la caracterización lingüística de los españoles en la literatura dramática cubana del período colonial llegó al extremo de identificar las diferencias regionales del complejo mosaico idiomático hispánico a través de sus personajes, en cuanto a los franceses llevados al escenario cubano, no se llegó a tal especificación, pues los autores de estas piezas teatrales crearon personajes usuarios de un solo y único medio de comunicación, el español afrancesado sin ningún rasgo dialectal. Personajes franceses son *Madame Esther* en *Un concurso de acreedores* (1845), de José Agustín Millán; *Monsieur Lafallete* en *Apuros de un usurero en la Lonja de La Habana* (1848), de

Luis Humans; *Monsieur Floripan* en *Del parque a la Luna* (1882), de Raimundo Cabrera; *Monsieur Miser* en *Nadie sabe para quien trabaja* (1879), de José Francisco López; y el *Francés*, *Minuet* y *Can-Can* en *El proceso del oso* (1882), de Ramón Morales Álvarez.

Lo interesante de estos personajes es que hablan un español lleno de expresiones y vocablos franceses, unas veces escritos respetando la grafía original, otras, representados fonéticamente, además de los consabidos errores gramaticales en que incurre un francófono que no domina bien el castellano. Todo esto, claro está, es utilizado para lograr la comicidad. Un ejemplo muy logrado por su comicidad es *Can-Can* en *El proceso del oso*:

Ce muá, meisiés e madams. Ye sui arrivé á la Habana. Qiá bocú de ans me ye crua mes amí que ye ne turneré plus dans la France por que ye me bom la plátano frito, la moniato e tut sa..., ma guar ét un vez de caná pur neciá ye ni á plu pican que un guaracha de guerrerito... au petit bon hom pas plus haut. ca aquel talasí... ye chante a Morveil de la operá... uh le vodevil... Music de Ofenbac, de Lecoc. Ne le cruayé pá? Atandé.

Otros inmigrantes que atrajeron la atención de los comediógrafos cubanos fueron los italianos debido a su rápida adaptación a nuestro medio y su “simpática” forma de hablar el español. Aquí ocurre lo mismo que con los personajes franceses, pues se tomó la lengua estándar y no se recurrió a la caracterización geolectal, ya que el italiano posee numerosos dialectos regionales muy diferenciados entre sí. El ejemplo que traemos a colación es uno de los personajes en *Trabajar para el inglés* (1975):

Esto no vale niente. ya habedemo notado que me decía addío con la sua mano.
Oh!, dona hechicera, que me ha trastornado todo la fuente de mío corazón!
Gozo de inmensí piacheri.

A pesar de lo escasa que fue la inmigración alemana en la Cuba decimonónica, nos llamó la atención que se crearan personajes alemanes, pero sin caracterización lingüística alguna, con diálogos escritos en correcto español, como ocurre en la obra de Bartolomé Crespo y Borbón *Debajo del tamarindo* (1864). La escena se desarrolla en el aquel entonces importante barrio de Marianao, y todos los personajes hablan un español sin “acento extranjero”.

Diferente es el caso de los personajes ingleses y estadounidenses en algunas comedias y sainetes cubanos, a quienes se caracteriza lingüísticamente como usuarios de un español con gran interferencia del inglés (sobre la presencia histórica de la lengua inglesa en Cuba, *vid.* S. Valdés 2002a y 2002b). Todas estas obras son de la segunda mitad del siglo XIX y son muestra, asimismo, de la penetración de los capitales inglés y norteamericano en la economía colonial cubana. Aun cuando existen diferencias entre las modalidades inglesa y estadounidense, los autores no recurrieron a ellas. La caricaturización del habla de estos personajes fue un recurso muy manido para obtener la comicidad en obras como *El novio de mi mujer* (1842b), de José Agustín Mi-

llán, *Debajo del tamarindo* (1864), de José Crespo Borbón, *Caneca torero* (1891a), de José María de Quintana, *¡Arriba el himno!* (1900), de Ignacio Sarachaga y Manuel Saladrigas, y *El proceso del oso* (1882), de Ramón Morales. Los *Mister Denton*, *Bul-ton*, *Wilson* y *Handkerchief*, entre otros, hablan un español salpicado de anglicismos, con mucha interferencia en las construcciones gramaticales (falta de concordancia en género y número, incongruencia de tiempos y personas gramaticales) e incorrecta dicción, como ocurre con *Lancero*, un tipo de baile de origen inglés, personificado en la comedia *El proceso del oso*, quien hace simpáticas alusiones críticas al español hablado por los habaneros:

¡Caramba! mi no sabe como empieza para hablar con este señora. Mi no tenga culpa de esto... Señora... mi ser inglés. Mi estar en la Habana hace tiempo, pero tenga poco conocimiento por que nadie quiere hablá conmigo. [...] Mi entiende bien lo castellano... pero tenga un diccionario para aprende... pero tenga la des-gracia de no entiende nunca ni una letra poque esta gente de la Habana tenga una manera de hablar bastante rara y no diga más que ¡Guamba! ¡Como mono... tú me va queré!

Los chinos, introducidos masivamente en Cuba como colonos “contratados” o “culfes” a partir de 1847, también subieron a las tablas del teatro vernáculo cubano mediante personajes creados por Bartolomé Crespo en *Debajo del tamarindo* (1864), Ignacio Sarachaga en *El doctor machete* (1991c) y José María de Quintana en *M. de M.* o *Una posada en Madruga* (1891b). Indiscutiblemente, para los chinos era mucho más difícil hablar el español que para un francés o para un inglés, dada la gran diferencia que entre la gramática del castellano y la china, además de que los sistemas vocálico y consonántico difieren mucho entre ambas lenguas (sobre la presencia china en Cuba, *vid.* Valdés 1991b). En el *Chino* de Sarachaga (1991a) podemos apreciar esto mejor, por tener un monólogo largo:

Mucha glasia, seño moreno. ¿Y dónde está lo vetelinaiiio? Usté pelone: yo so chino trabajaó en la zona de la canela del agua, aquí en Vidao. Lotro día yo cargá un pelazo cañelía yme sentía con doló en la coluna beleblá como si me hubiera palito pol la mitá.

De todos los personajes no criollos incorporados a la literatura dramática cubana colonial, sin lugar a dudas el negro bozal ocupó un lugar destacado como recurso de comicidad y de jocosa caracterización lingüística. Fue el más socorrido de las comedias, sainetes y juguetes cómicos; devino la figura principal del teatro bufo, al extremo de que hallamos más negros bozales como personajes que peninsulares, superados en número únicamente por los criollos blancos o negros (sobre el habla bozal, *vid.* Valdés 1987 y Martínez 1982). Muchas son las obras que tienen como personajes a los negros bozales, pero el mejor caricaturizador de su habla fue el gallego “aplantado” Bartolomé Crespo y Borbón, alias *Creto Ganga*. En *Un ajijaco* o *La boda de Pancha Jutía* y *Canuto Raspadura* (1847) aparecen varios diálogos de bozales, como el de *Canuto*:

Visita son lo que ma
me tené cumprumetío.

Luno lo que da conseja;
 lotro revuevé toítico
 la trato pa curiosiá,
 mucho qui son rilambío,
 pidí tabaco y refreca,
 y lo ñampia to cosito
 que lo incuéntrá de comía,
 lo meme que uno gandía.

En la frontera entre el “negro bozal” y el “negro criollo” tenemos al “negro curro”, otro de los componentes de nuestra sociedad decimonónica caracterizado en la literatura dramática cubana de la época. El llamado “negro curro” tuvo sus orígenes en la introducción en Cuba de negros ladinos procedentes de Andalucía en el siglo XIX (cfr. Ortiz 1928). Estos negros vestían y hablaban a la “andaluza”, ya que con toda intención trataban de diferenciarse de los negros africanos y cubanos. Con el tiempo, fueron tomados como modelos a imitar por los negros y mulatos criollos. Llegaron a constituir un aspecto muy folklórico del hampa habanera. No pocos autores recurrieron a este personaje en sus obras cómicas, caricaturizándolo con la vocalización de // y /r/ (“poique ei niño puee cosiderai que es mejoí dinero que papeí”), caída de consonantes en posición distensiva (“vamo”, “déjem crusá”), seseo (“veses”, “crusá”), yeísmo (resaltado gráficamente: “ninguna tierra se jaya”), entre otros recursos propios del habla acurrada. Como la mayoría de estas realizaciones también matizaron el habla popular cubana debido a las numerosas oleadas de inmigrantes andaluces y canarios, la diferencia entre la caracterización lingüística de los negros curros y de los negros criollos no es tan marcada desde el punto de vista léxico y gramatical, ya que la diferenciación más bien se concentró en la entonación andaluza de los personajes curros. La caracterización del negro bozal, por el contrario, distó mucho de los patrones lingüísticos del negro curro y del criollo. No obstante esto, aun cuando en los diálogos de los negros curros hallaremos léxico y expresiones características del español hablado en Cuba —pues no puede ser de otra forma, ya que el contexto es cubano—, encontramos algunas voces o expresiones utilizadas con toda intención por los autores dramáticos para resaltar su origen peninsular, andaluz. Por ejemplo, *Carlos*, en *Debajo del tamarindo*, dice “Usted es bravo como pata de cocuyo”, mientras que un cubano se inclinaría más a decir “guapo” como sinónimo de “valiente”. O, por ejemplo, *Francisco* en *El negro cheche* o *Veinte años después* (1868), de Pedro N. Pequeño y Francisco Fernández grita ¡*Sarasa!* (por “zaraza”, escrito así para indicar el seseo) a la curra *Tomasa*, para zaherirla y burlarse de ella, pues así llaman en Andalucía a los granos y frutas que comienzan a madurar, andalucismo que se expandió por América, pero que no caló mucho en las hablas locales. Por otra parte, el curro *Malarrabia*, en la misma obra mencionada, utiliza el aragonésismo andaluzado *mandria* (“holgazán, inútil”), cuyo uso en Cuba no se documenta.

Tan popular como el “negro bozal” y tan socorrido recurso de comicidad fue el “negro criollo”, cubano, en las obras de teatro cubanas decimonónicas. Este es un negro avisado, chisposo, zalamero, cuya jacerandosa forma de hablar el español al “estilo cubano” se gana el afecto de todos. La caracterización —o más bien la caricaturi-

zación— del negro criollo no descansa tanto en su forma de pronunciar el español (a la que se recurrió en el caso de los personajes no criollos) y estructurar gramaticalmente las oraciones como en el léxico y en el significado de las palabras, muchas veces utilizadas con doble sentido para lograr la comicidad. O sea, en estos casos los autores de las obras consultadas en que aparecen personajes criollos —ya sean negros o blancos— no se esfuerzan tanto por caracterizarlos lingüísticamente. Y si esto se hace, no es con la finalidad de resaltar su origen etnolingüístico, sino más bien su ascendencia sociocultural (culto, inculto; marginal; campesino, ciudadano, etc.). Realmente, no existe unidad entre los autores a la hora de caracterizar lingüísticamente al negro o negra criollos, como sistemáticamente se hizo con los bozales y otros personajes no criollos, fundamentalmente desde el punto de vista fonético o de la pronunciación y el gramatical. Esto nos lleva a pensar que en el teatro decimonónico cubano no importaba tanto *cómo* se expresaba un bozal, sino *cómo* lo decía; mientras que en el caso de los negros criollos, lo que prevalecía era *lo* que decía, y no *cómo* lo decía. En fin, que la comicidad en los primeros radicaba más en la caracterización lingüística de los niveles fónico, sintáctico y morfológico y léxico de su habla, mientras que en el de los criollos primó el plano léxico-semántico.

Por otra parte, se desprende que para aquellos autores que incursionaron en la caracterización lingüística, el bozal tenía un solo y único prototipo lingüístico-cultural, lo que también era válido para el chino y demás personajes no criollos caricaturizados. Sin embargo, en el caso de los personajes criollos, incluido el negro, se aprecian diferencias en el uso del lenguaje que apuntan hacia distinciones de carácter social y cultural, por lo que nos hallamos ante nuevos modelos o patrones lingüísticos a caracterizar. Por ejemplo, todos los personajes de criollos —negros o blancos— cuya trama se desarrolla en un medio rural, hablan un español “aguajirado”, “rural”, no tan metódicamente caracterizado (trueque de /r/ y /l/ —“amol”— elisión de consonante en posición distensiva —“uté”—, alteración de timbre vocálico —“siñó”—, metátesis —“naide”— y uso de algún que otro vocablo de “sabor” campesino, como *ta-lanquera*, *seboruco*, o nombres de la flora o la fauna relacionados con el entorno rural, así como de la cultura material del campesino cubano; cfr. Valdés 1990). Por cierto, la caracterización lingüística del campesino criollo blanco es más minuciosa que la del negro, como se aprecia en las siguientes obras: *En un cachimbo* (1991a), de Ignacio Sarachaga, *Trabajar para el inglés* (1975), de Miguel Salas, *La fuga de Evangelina* (1898), de Desiderio Ortiz, *La casa de Taita Andrés* (1975), de Manuel Mellado y *Ojo a la finca* (1975) y *El hombre de bien* (1981c), ambas de José Jacinto Milanés.

En cuanto a los negros y blancos criollos ciudadanos, la caracterización, asimismo, se basó más en el léxico que en la fonética y la gramática, como se aprecia en *Los negros catedráticos* (1868a) y *El bautizo* (1868b), de Francisco Fernández, en *Traviata* o *La morena de las clavellinas* (1975), de José Tamayo y Miguel Salas, en *Uno como los demás* (1880), de Félix García, en *Lo que pasa en la cocina* (1991b) y *El doctor machete* (1991c), ambas de Ignacio Sarachaga, en *Los cheverones* (1961), de José R. Barreiro, en *Los hijos de Talía* o *Bufos de fin de año* (1961), de Benjamín Sánchez, y en *Saber algo* (1981b) y *El colegio y la casa* (1981a), ambas de José Ja-

cinto Milanés. En todos estos casos, si no se hace alusión al color de la piel, o si los personajes no son identificados como negros, no se percibirían mayores distinciones en el lenguaje utilizado para los personajes, lo que indica que el negro criollo y el blanco criollo decimonónicos hablaban de la misma forma, por lo que la diferencia entre ellos, utilizada en las representaciones teatrales, era de índole sociocultural y no etnolingüística, pues ambos son cubanos debido al proceso de transculturación acaecido en el país, el cual trascendió culturas y lenguas. Así, pues, El blanco criollo *Filomeno* de Benjamín Sánchez, en *Los hijos de Talía*, nos dirá en “buen” cubano popular:

Cualquier día se va a armar el zipizape y alguno va a salir con el güiro roto o las ñatas apabulladas de un galletazo de a folio.

O la joven negra criolla *Margarita* y el mulato *Eduardo* de Sarachaga nos harán reír con la “chispa” y el rejuego de palabras tan usual del cubano:

Eduardo:
Hablemos de plata.

Margarita:
Pero en plata americana,
porque la española no tiene
recibo ni pa cuarenta centavos.

La discriminación racial se aprecia en algunas de estas obras, a pesar de que sus autores son cubanos. Por ejemplo, jamás hallaremos a un negro criollo encarnando a un personaje culto, como sí ocurre con los criollos blancos. Por otra parte, en algunos casos aflora la problemática del mestizaje y su descendencia. Así, en *Traviata* o *La morena de las clavellinas*, José Tamayo y Miguel Salas ponen en boca de su personaje *Concho*, viejo negro criollo, las siguientes palabras discriminadoras:

Además, cómo voy a permitir que mi hijo
se case con una negra, que es mulato y
está enamorado de Margarita, que es joven.

El mulato y la mulata, quienes racialmente están entre el blanco y el negro criollo, pero que lingüística y culturalmente son tan cubanos como los demás, también fueron llevados a escena. El mulato siempre vivirá en el mundo marginal ciudadano, hasta cierto punto hamponesco; mientras que la mulata será un personaje de atracción sexual y de lengua “filosa”, crítica e hiriente, muy zalamera y sandunguera. La mulata y el mulato, como el negro criollo, nos lo presentan sus autores como hablante del español popular, que raya en lo vulgar, con sus gitanismos heredados de Andalucía (p. ej., *sandunga*, *jarana*), con cubanismos y expresiones muy cubanas usuales en aquellos días (*sunsún* —‘colibrí’—, *bachata* —‘fiesta bulliciosa’—, *despachar* —‘eliminar, matar’—, *andarse culebreando a vivir sabroso* —‘vivir sin trabajar’—, *ese hombre que me hace tilín a mí* —‘ese hombre que me agrada’—, *lo demás me importa un pito* —‘lo demás no me importa en lo más mínimo’—), con voces incluso de la jerga abakuá (*iyamba* —denominación de la más alta jerarquía abakuá—, *Ecoriofó* —nombre de una asociación abakuá—, *ñampe* —‘muerte, entierro’—), diciendo *nai-*

tica (por “nadita”), *rumbantelas* (‘diversión bulliciosa’), *arrempujarnos* (por “empujarnos”, en el sentido de ‘soportar, resistir’), *tarecos* (‘objetos inservibles’), *zanguango* (‘persona inoportuna e indiscreta’), a veces cometiendo errores de dicción (“entrometío” por *entrometido*, “estuperflauta” por *estupefacta*) y otros recursos más, fundamentalmente léxicos, con los que se aseguraba la comicidad deseada. Personajes mulatos tenemos en las obras de Joaquín Lorenzo Luaces (*Juana en La escuela de los parientes*, 1984a), Bartolomé Crespo (*Malarrabia y Juan de la Cruz*, mulatos devenidos negros curros, y *Cañamazo en Debajo del tamarindo*, 1864), Francisco de la Madrid (*Leocadia y Mariana en Cosas de la ciudadela*, 1868), José Tamayo y Miguel Salas (*Juana y Eduardo en Traviata o La morena de las clavellinas*, 1975), José M. de Quintana (*Ángela y Julia en La mulata de rango*, 1891c), José R. Barreiro (*Telesforo en El brujo*, 1896), entre otros autores.

Del mundo marginal habanero se extrajo a otro personaje criollo: el llamado “negro chévere”. Se trata del negro cubano que se ha abierto su espacio en la sociedad colonial mediante sus músculos, su prestancia, su bravuconería barata y su peculiar lenguaje. Su forma de hablar trasciende la frontera de lo popular y se adentra en lo vulgar y marginal, salpicando sus expresiones con vocablos de la jerga abakuá. Estos personajes aparecen en las obras de Pedro N. Pequeño y Francisco Fernández (*El negro cheche o Veinte años después*, 1868) y de José R. Barreiro (*Los cheverones*, 1961). Apelativos como “gallo”, expresiones como “comprar un jierro que coja pajarito” (‘comprar un cuchillo afilado’), “soy Manengue el bueno, hasta que mori po” (expresión en abakuá que significa ‘hasta que muera’), “a ese salao lo mando esta noche pa San Antonio el chiquito” (‘a ese individuo lo mando esta noche para el cementerio’), “hasta que ñanque, mulata” (‘hasta que muera, mulata’). Como personaje, el negro chévere no pudo ser tan explotado como otros miembros de la sociedad colonial habanera.

Entre los personajes asimilados por la literatura dramática cubana del período colonial descuella el llamado “negro catedrático” por su caracterización lingüística y comportamiento social en la trama. Difiere radicalmente de los patrones lingüísticos del negro criollo, del chévere y del mulato. El “negro catedrático” representa en la escena al negro cubano urbano y libre, que aspira a mejorar su posición socioeconómica mediante la autosuperación, tratando de obtener un nivel educacional superior al que le permite o al que tiene acceso en la discriminadora sociedad colonial cubana. Por ello se esmera en pulir su lenguaje, rechaza lo vulgar y lo chabacano, la pronunciación descuidada del negro criollo, del chévere y del mulato incultos y analfabetos. Pero como su esfuerzo es autodidacta, mediante el estudio de gramáticas y diccionarios, incurre en dislates léxico-semánticos que lo convierten en el hazmerreír de todos, con lo que deviene un excelente recurso de comicidad en toda obra. A Francisco Fernández Vilarós se debe la creación de este personaje, que aparece por primera vez en la obra *Los negros catedráticos*, estrenada el 31 de mayo de 1868 en el habanero Teatro Villanueva. El éxito fue tal, que poco después el propio Vilarós escribió otra obra, *El bautizo* (1868b), que es la segunda parte de la anterior, con los mismos personajes. No contento con esto, continuó explotando esta veta hasta su total agotamiento con los

sainetes *El negro cheche* o *Veinte años después* (1868), escrita en colaboración con Pedro N. Pequeño, y que constituye la tercera parte de esta trilogía. Asimismo, Vilarós en 1884 escribió otra obra con “negros catedráticos”, *Retórica y poética* (1975), en la que identifica a *Carlota* como “negra catedrática”, a *Ramón* como “negro retórico” y a *Luis* como “negro poético”.

Personajes de “negros catedráticos” hallaremos también en la obra de otros autores, como el *José* de *El doctor machete* (1991c), de Ignacio Sarachaga, el *Negríto catedrático* —sin nombre— de *Amor y riqueza* (1888), de Francisco Javier Balmaseda, el *José* de *El brujo* (1896), de José R. Barriero, y *Papagayo* y *Maruga* en *Los hijos de Talía* o *Bufos de fin de siglo* (1961), de Benjamín Sánchez Maldonado. A continuación reproducimos un fragmento de los diálogos del “negro catedrático” *Aniceto*, extraído de *El bautizo*, de Fernández Vilarós:

Saludo épicamente y con la cortesía de ordenanza a las ramas del árbol centrífugo de mi familia anacrónica. Mientras sienta en mis venas elásticas el grito del pabellón de la ilustración progresiva no te faltará un apéndice que te conduzca al templo de Minerva. Escuche usted, caballero, no abandone nunca los adverbios de imperativo por las conjunciones disyuntivas de tercer grado.

Pero el “catedraticismo” no se dio únicamente entre los negros, sino también entre los blancos, como un recurso necesario para el salto clasista, social, en la asfixiante sociedad colonial cubana de mediados del siglo XIX. Por ejemplo, el *Valentín* de José Agustín Millán en *Función de toros sin toros* (1857b) es todo un “catedrático” hablando:

¡Teresa!, qué poco meollo tienes. No tienes busilis; eres.... supina, eres solecinista, no tienes ortografía ni sintaxis.

Pero el “blanco catedrático” como personaje no fue tan utilizado como el “negro catedrático”, por lo que aparece en pocas obras, como la *Mónica* de Gertrudis Gómez de Avellaneda en *El millonario de la maleta* (1981), el *Eleuterio* de Alfredo Torroella en *El ensayo de Don Tenorio* (1868), así como el *Enrique* de *La escuela de los parientes* (1984a) y el *Alfredo* de *El fantasmón de Aravaca* (1984b), ambas obras debidas a Luaces. A diferencia de los “negros catedráticos”, el “blanco catedrático” incurre en muy ocasionales errores de dicción, mas, al igual que estos, utiliza los galicismos que están de moda entre los estudiantes y las personas cultivadas (*toilet, soirée*, p. ej.), así como alguno que otro cubanismo (*guagua, guanajo* ‘tonto’, entre otros), puesto que, claro está, ambos personajes se desenvuelven en un contexto cubano.

Y si hubo “negros bozales”, la contrapartida blanca fue el “guajiro”, como llamamos en Cuba a los campesinos (sobre el habla rural cubana, *vid.* Valdés 1980). No todos los autores decimonónicos en cuyas obra aparecen campesinos se esmeraron

de la misma forma en caracterizar lingüísticamente a estos personajes, pues eso está en dependencia de la función de la trama y de los intereses del dramaturgo. A veces el “guajiro” aparece como personaje de ambientación, sin mayor interés, por lo que en él no se centra el desarrollo de la obra y, por ende, su caracterización lingüística simplemente se pasa por alto o se recurre a ella muy superficialmente, como, por ejemplo, en *Amor y guagua* (1848) y *Una aventura o El camino más largo* (1842a), ambas de José A. Millán, cuyas tramas se desarrollan en cafetales e ingenios de los alrededores de La Habana. Quienes realmente se deleitaron en la caracterización lingüística del guajiro fueron Bartolomé Crespo (*Un ajiao o La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura*, 1847), Juan José Guerrero (*Un guateque en la taberna un martes trece*, 1864) y Antonio Enrique de Zafra (*La fiesta del mayoral*, 1868).

La caracterización lingüística hecha por Guerrero y Zafra constituye, incuestionablemente, una radiografía del habla campesina, como lo fue o lo aparenta ser la caracterización hecha por Crespo y Borbón respecto del habla bozal. En cuanto al nivel fónico, tenemos abundante seseo (*dulsé* por “dulce”, *maldesío* por “maldecido”, etc.), el no menos común yeísmo (que no se señala gráficamente, mediante y, por ser innecesario en el caso de los actores cubanos, yeístas), el lambdacismo o trueque de /t/ por /l/ (“bebel jasta revental”), caída de /d/ intervocálica (*marío* por “marido”, *pesao* por “pesado”), cambio vocálico de *i>e* (*nenguno* por “ninguno”, *mesmo* por “mismo”), simplificación de grupos consonánticos (*osequiarlo* por “obsequiarlo”), desplazamientos acentuales (*sálgamos* por “salgamos”, *véngamos* por “vengamos”), entre otros recursos. En cuanto al nivel léxico, abundan los usuales e insustituibles cubanismos que exige el contexto de toda obra cuya trama se desarrolla en Cuba, y en este caso específico en las zonas rurales (*guanajo* —‘pavo’, ‘tonto’—, *bijirita* —nombre indígena de varias especies de aves pequeñas de la familia *Parulidae*—, *güiro* —fruto de la *güira*, *Crescentia cujete*, que se utiliza como instrumento musical—, *bohío* —‘vivienda rústica, de paredes de yaguas y de tablas de palma y techo de hojas de esta planta’—), así como los fraseologismos (*ajumar el pescao*, ‘enfadarse’; *menear el guarapo*, ‘azotar’), arcaísmos (*comparansa* por “comparación”, *querencia*, ‘acción de querer’) y algún que otro regionalismo heredado de las hablas regionales de los inmigrantes españoles, como *tiricia* (por *ictericia*), muy usual en el aragonés, el leonés, el murciano y el salmantino, o el andalucismo y canarismo *esmorecerse* (‘perder el aliento’, ‘desfallecer’), de origen leonés, así como gitanismos heredados del habla andaluza (*jerimiquiar*, *jarana*).

No pocos campesinos emigraron en el siglo XIX hacia las zonas urbanas, en las que trataban de asentarse y mantener sus costumbres, como se documenta en *La función de toros sin toros* (1857b), de José A. Millán, y en *Perro huevero aunque le quemén el hocico* (1868), de Juan F. Valerio. En estas obras los campesinos han devenido habitantes de la ciudad y han pulido un poco su forma rústica de expresarse, la que ha sido influida por el habla urbana. Sin embargo, mantienen sus gustos por las peleas de gallos, por lo que en los diálogos hallaremos alguna que otra expresión propia de la jerga gallera (*gallo malatobo* —‘gallo de color rojizo, alas más oscuras que

el cuerpo y pecho negro’—, jarriar —‘dar un golpe con la espuela’—, *apechugar la paloma* —‘fortalecer, alimentar al gallo’—, entre otras).

Otros personajes “blancos criollos” tenemos en el “borracho” o “mascavidrio” y en el “blanco sucio”, que viene a ser, este último, la contrapartida del “negro criollo” bravucón o “chévere”. Todos estos personajes de “blancos criollos” pertenecen al mundo más marginado de la sociedad colonial cubana. “Blancos sucios” son el *Bejuco* de Ignacio Sarachaga en *Lo que pasa en la cocina* (1881), y “mascavidrios” son *Perico* en *Perico masca vidrio* o *La víspera de San Juan* (1880), de Manuel Mellado, *Juan Ginebrita* en *Doña Clela la adivina* (1891), de Olallo Díaz, *Caneca Torero* en la obra homónima de José María de Quintana (1891a), entre otros. El vocablo *mascavidrio* no aparece recogido por Esteban Pichardo en su *Diccionario provincial...* (1875). Al parecer, con el tiempo, perdió el significado de ‘borracho’ y adquirió en el siglo XX el de ‘tonto, mentecato, bobalicón’, como documenta E. Rodríguez Herrera en su *Léxico mayor de Cuba* (1958-59: II, 242). En la actualidad este vocablo está en total desuso.

El personaje del “borracho” o “mascavidrio”, así como el del “blanco sucio”, hablan el español coloquial popular que se caracteriza en cualquier otro personaje criollo —negro o blanco— de escasa erudición. Pero en su representación lingüística, si es que la hay, pudimos apreciar que la fonética desempeña una función aún menor que en otros personajes criollos. Por ejemplo, los “mascavidrios” y “blancos sucios” no confunden la /t/ con la /l/, ni eliden la -s/ en final de sílaba o de palabra, ni la aspiran, como hacen los “negros criollos”, los “negros chéveres”, algún que otro “negro catedrático” y el “guajiro”. Esto, claro está, no significa que estos individuos poseían mejor dicción; se trata, simplemente, de que sus creadores no se interesaron tango en caracterizarlos lingüísticamente como a otros personajes más pintorescos desde el punto de vista del lenguaje, pues lo que interesaba era su comportamiento y función en la escena, *lo* que decían, no *cómo* lo decían. Por eso no hallamos alusiones a la incorrecta pronunciación, y ni siquiera a fenómenos gramaticales, con la única excepción del “mascavidrio” *Cañabrava*, quien al conjugar el verbo irregular *romper* en pretérito dice: *Me he rompío*. Ahora bien, muy diferente es en cuanto al léxico, pues este es sumamente populachero, con expresiones como *recoger el petate* (‘morir’), *se le descompuso el altarito* (‘perder prestigio’), *sella el labio* (‘calla’), *sudar el quilo* (‘obtener el sustento mediante trabajo’), entre muchas otras.

Claro está que todos estos personajes conviven en escena con otros de mayor nivel cultural, como ocurre en la vida real. Así, pues, por ejemplo, en *Un ajíaco* o *La boda de Pancha Jutía* y *Canuto Raspadura* de Bartolomé Crespo y Borbón, coinciden los “negros bozales” *Lucas Macao*, *Rafael Manca-Perros*, *Canuto*, *Pancha* e *Idelfonso* con los guajiros isleños —canarios— *Geromo* y *Catana*, al lado del “guajiro criollo” *Blas* y del *Cura* peninsular, quien representa, este último, a un español cultivado en su forma de expresarse. Lo mismo ocurre en *Función de toros sin toros*, en la que conviven “guajiros”, un “blanco catedrático”, *Valentín*, esposo de *Teresa*, una cubana culta que se queja de la forma de hablar de los campesinos e incluso de su esposo: “Siempre con los terminachos que no entiendo”.

Para lo último, en cuanto a la caracterización lingüística de los “blancos criollos”, hemos dejado toda una serie de personajes cuyo lenguaje se diferencia considerablemente del de los también blancos y criollos “mascavidrios”, “guajiros”, “blancos catedráticos” y “blancos sucios”. Se trata de personajes que representan toda esa pléyade de “criollos bancos” que fueron miembros de la burguesía criolla o estudiantes y hasta trabajadores por cuenta propia, individuos que poseen cierto nivel de educación —más elevado en unos que en otros—, adquirido en la escuela o en el medio familiar. A todos ellos los identifica lingüísticamente la forma de hablar el español coloquial culto o popular “a la cubana”, pero sin cometer errores de dicción de tipo fonético o morfológico, como sí ocurre con los personajes “blancos criollos” analizados hasta aquí. Y en cuanto a la modalidad popular, ella solamente aflora en la caracterización léxica, no en la fonética. Además, la cubanía del español con el que se les ha caracterizado (la modalidad nacional, cubana, de la lengua española, soporte idiomático de nuestra identidad) los identifica plenamente ante el habla de los personajes peninsulares, ya que en sus diálogos abundan más las voces y frases cubanas que en los de los extranjeros, aun de aquellos ya “aplatanados” (p. ej.: *guateque* —‘fiesta campesina’—, *pipisigallo* —cubanización del nombre del juego español llamado *pizpirigaña*—, *caballitos* —‘parque de diversiones’—, *formar el tamal* —‘crear un problema’—, *dar bola* —‘ocurrir algo a alguien’—, entre muchos ejemplos más). Además, el habla cubana de estos personajes está permeada por toda una serie de galicismos, anglicismos, latinismos e italianismos que estuvieron de moda, fundamentalmente, entre los cubanos más instruidos de aquella época. Por ejemplo, *Ramón*, en *Uno como los demás* (1880), de Félix Guerrero, dice: “que me haga la *toilette*” (el autor destacó en negritas el galicismo). *Don Cosme* y *Fermina* en *Los novios en los baños de San Diego* (1843), de Ramón Vélez, utilizan los galicismos *ecarté* (‘juego de naipes entre dos’) y *padedú* (hispanización de *pas-de-deux*); mientras que *Pablo* pide un *vermouth* para beber, y *Enrique* quiere un *sándwich* y un *lager* en *Malditos sean los duelos* (1892), de Jorrín.

Para finalizar, queremos hacer constar que fue imposible agotar todas las posibilidades que ofrece el estudio lingüístico de los diálogos y monólogos de los personajes de la literatura dramática cubana del período colonial, pues se trata de una etapa muy extensa de nuestra literatura, con un sorprendente número de diversas obras y autores, obras que contienen un cúmulo de información impresionante y hasta ahora exigüamente estudiado. Por ejemplo, tan solo *Mefistófeles*, de Ignacio Sarachaga (1986), merecería un estudio detallado y más profundo del que hemos hecho, al igual que *El proceso del oso* (1882), de Ramón Morales. En cuanto a esta última obra mencionada, basta mencionar cuánta riqueza de información hay solamente en los diálogos del personaje *Danza*, el cual menciona los siguientes tipos de bailes usuales de la época, muchos de los cuales son hoy desconocidos: *cangrejito*, *sopimpa*, *caidita*, *ladrillito*, *caucho*, *chiquito*, *infanzón*, *palanca*, *cedazo de malanga*, *zungombelo*, *mandinga*, *siguato*, *ábreme la puerta*, *aronga*, *sereno toca el pito*, *quindemba* y otros. Por otra parte, en *Los montes de oro* (1866), de Francisco J. Balmaseda, nos enteramos de que se puso de moda en La Habana el *malakoff* (‘armazón de varillas de acero, que, en el siglo XIX, usaban las mujeres debajo del vestido para darle forma abultada a las

caderas'), más conocido popularmente como *bullarengue*, y que se padeció una "ca-lentura catarral" llamada *zumba* y *aguanta* (esta costumbre popular de poner nombre a los catarros y gripes fuertes que devienen casi epidémicas, ha pervivido hasta el presente; recordemos a "Fátima" —a partir de un personaje muy negativo de una novela— o a —Pinochet—, entre otras denominaciones).

Nuestra intención ha sido entreabrir la puerta que conduce al maravilloso y casi inexplorado mundo que encierra nuestra literatura dramática colonial, la que mejor refleja el abigarrado mosaico lingüístico y cultural de la Cuba colonial. Profundizar en el estudio de esta literatura es adentrarnos en el proceso de formación de la modalidad cubana de la lengua española, nuestra lengua nacional; es enriquecer nuestros conocimientos respecto de nuestra cultura, en fin, es una llave para la mejor comprensión de nuestra identidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROM, José Juan (1944): *Historia de la literatura dramática cubana*. Yale University Press. New Haven.
- BALMASEDA, Francisco Javier (1866): *Los montes de oro*. 2ª ed. Imprenta La Antilla. La Habana.
- (1888): *Amor y riqueza*. Imprenta La Antilla. La Habana.
- BARREIRO, José R. (1961): "Los cheverones". En Samuel Feijoo (Comp.). *Teatro bufo*. Dirección de Publicaciones. La Habana. 13-44.
- (1975): "El brujo". En Rine Leal (ed.). *Teatro bufo. Siglo XIX*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. Tomo 2. 185-228.
- BORROTO, Aymé M. (1993): *Panorama teatral. El teatro mambí. Algunos autores. Los bufos. Crítica teatral*. Instituto de Literatura y Lingüística. La Habana. Orig. mecanografiado.
- CABRERA, Raimundo (1882): *Viaje a la Luna*. Imprenta. El Demócrata. Güines.
- CRESPO Y BORBÓN, Bartolomé José (1847): *Un ajiao o La boda de Pancho Jutía y Canuto Raspadura*. Oliva. La Habana.
- (1864): *Debajo del tamarindo*. Imprenta La Honradez. La Habana.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Olallo (1891): *Doña Clela la adivina*. Imprenta y Papelería Galiano 136. La Habana.
- (1961): "Los efectos del billete o La celadora". En Samuel Feijoo (comp.): *Teatro bufo*. Dirección de Publicaciones. La Habana. 121-50.
- FERNÁNDEZ VILARÓS, Francisco (1868a): *Los negros catedráticos*. Imprenta La Tropical. La Habana.
- (1868b): *El bautizo*. Imprenta de la Real é Imperial Fábrica La Honradez. La Habana.
- (1975): "Retórica y poética". En Rine Leal (comp.): *El teatro bufo. Siglo XIX*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. Tomo 1. 211-30.
- GARCÍA, Félix (1880): *Uno como los demás*. Imprenta del Ejército. La Habana.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1981): *El millonario de la maleta*. Editorial Letras Cubanas. La Habana.
- GONZÁLEZ DEL VALLE Y RAMÍREZ, Francisco (1938): *Cronología herediana (1803-1839)*. Secretaría de Educación. La Habana.

- GUERRERO, Juan José (1864a): *Las boas de Petronila*. Imprenta de Villa y Hermano. La Habana.
- (1864b): *Una tarde en Nazareno*. Imprenta de Villa y Hermano. La Habana.
- (1975): “Un guateque en la taberna un martes de carnaval”. En Rine Leal (comp.): *Teatro bufo. Siglo XIX*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. Tomo 1. 95-129.
- HUMANS Y MORA, Luis (1848): *Apuros de un usurero en la Lonja de La Habana*. Imprenta y Librería de Barcino. La Habana.
- ICHASO, Francisco (1936): “Nuestra escena”. En *La luna en el pantano*. Úcar, García y Cía. La Habana. 5-39.
- JORRÍN Y DÍAZ, Rafael (1892): *¡Malditos sean los duelos!* Imprenta El Pueblo. La Habana
- KAYSER, Wolfgang (1970): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ª ed. Instituto del Libro. La Habana.
- LEAL, Rine (1968): *Introducción a Cuba: el teatro*. Instituto Cubano del Libro. La Habana.
- (1975): *La selva oscura*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. 2 tomos.
- (1980): *Breve historia del teatro cubano*. Editorial Letras Cubanas. La Habana.
- LÓPEZ, José Francisco (1879): *Nadie sabe para quien trabaja*. Imprenta El Ferro-Carril. La Habana.
- LUACES, Joaquín Lorenzo (1984a): “La escuela de los parientes”. En *Comedias*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 225-352.
- (1984b): “El fantasmón de Aravaca”. En *Comedias*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 353-497.
- (1985): *El becerro de oro*. Editorial Letras Cubanas. La Habana.
- MADRID, Francisco de la (1868): *Cosas de la ciudadela*. La Unión. Cárdenas.
- MARTÍNEZ GORDO, Isabel (1982): “Lengua “bozal” como lengua criolla: un problema lingüístico”. En *Santiago*. Santiago de Cuba. No. 46. 47-53.
- MELLADO Y MONTANA, Miguel (1880): *Perico masca vidrio o La víspera de San Juan*. El Correo Militar. La Habana.
- (1975): “La casa de Taita Andrés”. En Rine Leal (comp.): *Teatro bufo. Siglo XIX*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. Tomo 1. 263-304.
- MILANÉS, José Jacinto (1838): *El conde Alarcos*. Imprenta del Gobierno y Capitanía General. La Habana.
- (1979): “Ojo a la finca”. En Rine Leal (comp.): *Comedias cubanas. Siglo XIX*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. Tomo 2. 7-60.
- (1981a): “El colegio y la casa”. En *Poesía y teatro*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 423-41.
- (1981b): “Saber algo”. En *Poesía y teatro*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 486-508.
- (1981c): “El hombre de bien”. En *Poesía y teatro*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 581-606.
- MILLÁN, José Agustín (1842a): *Una aventura o El camino más largo*. Imprenta de Barcino. La Habana
- (1842b): *El novio de mi mujer*. Imprenta del Faro Industrial. La Habana.
- (1845): *Un concurso de acreedores*. Establecimiento Tipográfico de Barcino. La Habana.
- (1848): *Amor y guagua*. Imprenta de M. Soler. La Habana.
- (1851): *Biografía de don Francisco Covarrubias, primer actor de carácter jocosos de los teatros de La Habana*. Imprenta el Faro. La Habana.
- (1857a): *El cometa del trece o El fin del mundo*. Imprenta de la Viuda de Barcino. La Habana.
- (1857b): *Función de toros sin toros*. Imprenta de la Viuda de Barcino. La Habana.

- MORALES ÁLVAREZ, Ramón (1882): *El proceso del oso*. La Nueva Principal. La Habana.
- MITJANS, Aurelio (1913): *Historia de la literatura cubana*. Editorial América. Madrid.
- ORTIZ, Desiderio (1898): *La fuga de Evangelina*. La Imparcial. La Habana.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Fernando (1928): "Los negros curros. Sus características. El lenguaje". En *Actas del Folklore Cubano*. La Habana. Vol. 3. Nº. 1, 27-50; nº. 2, 160-75; nº. 3, 250-56; nº. 4, 335-41.
- (1960): *La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes*. Ministerio de Relaciones Exteriores. La Habana.
- PEQUEÑO, Pedro Néstor y Francisco FERNÁNDEZ VILARÓS (1868): *El negro cheche o Veinte años después*. Imprenta Militar de la Viuda de Soler. La Habana.
- PICHARDO y TAPIA, Esteban (1875): *Diccionario provincial cuasi razonado de voces y frases cubanas*. 4ª ed. Imprenta El Trabajo. La Habana.
- QUINTANA, José María de (1891a): *Caneca torero*. Imprenta La Moderna. La Habana.
- (1891b): *M. de M. o Una posada en Madruga*. La Moderna. La Habana.
- (1891c): *La mulata de rango*. La Moderna. La Habana.
- RODRÍGUEZ HERRERA, Esteban (1958-59): *Léxico mayor de Cuba*. Editorial Lex. La Habana. 2 tomos.
- SALAS, MIGUEL (1975): "Trabajar para el inglés". En Rine Leal (comp.): *Teatro bufo. Siglo XIX*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. Tomo 1. 339-80.
- SÁNCHEZ MALDONADO, Benjamín (1961): "Los hijos de Talía o bufos de fin de siglo". En Samuel Feijoo (comp.): *Teatro bufo*. Dirección de Publicaciones. La Habana.
- SARACHAGA, Ignacio (1986): "Mefistófeles". En Rine Leal (comp.): *Teatro del siglo XIX*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 551-80.
- (1991a): "En un cachimbo". En Rine Leal (ed.): *Ignacio Sarachaga. Teatro*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 57-77.
- (1991b): "Lo que pasa en la cocina". En Rine Leal (ed.): *Ignacio Sarachaga. Teatro*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 79-104.
- (1991c): «El doctor machete». En Rine Leal (Ed.). *Ignacio Sarachaga. Teatro*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 105-120.
- SARACHAGA, Ignacio y Manuel SALADRIGAS (1975): "¡Arriba con el himno!". En Rine Leal (ed.): *Teatro bufo. Siglo XIX*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. Tomo 2. 277-330.
- TAMAYO y LASTRES, José y Miguel SALAS (1975): "Traviata o La morena de las clavellinas". En Rine Leal (ed.): *Teatro Bufo. Siglo XIX*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. Tomo 1. 305-338.
- TORROELLA, Alfredo (1868): *El ensayo de Don Juan Tenorio*. Litografía e Imprenta del Comercio. La Habana.
- VALDÉS BERNAL, Sergio (1980): "El habla del campesino cubano". En *Signos*. Santa Clara. Nº. 39. 100-109.
- (1985): "Dificultades para la identificación de los grupos etnolingüísticos subsaharanos introducidos en Cuba durante la esclavitud". En *Anuario L/L*. La Habana. Nº. 16. 345-56.
- (1987): *Las lenguas del África subsahariana y el español de Cuba*. Editorial Academia. La Habana.
- (1990): "El habla del campesino cubano". En *Signos*. Santa Clara. Nº. 39. 100-9.
- (1991a): *Las lenguas indígenas de América y el español de Cuba. El legado aruaco*. Editorial Academia. La Habana. Tomo 1.
- (1991b): "Los inmigrantes chinos y el español de Cuba". En *Anuario L/L*. La Habana. Nº. 22. 96-128.

- (1992-93): “En torno a la presencia lingüística de Canarias en Cuba”. En *Anuario L/L. Serie Lingüística*. La Habana. N^{os}. 24-25. 80-99.
- (1994a): *Inmigración y lengua nacional*. Editorial Academia. La Habana.
- (1994b): “El español de Cuba como parte del español del Caribe hispánico”. En Jens Lüdtke y Matthias Perl (eds.): *Lengua y cultura en el Caribe hispánico*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 1-13.
- (1996-97): “El legado carabalí en el español de Cuba”. En *Anuario de Lingüística Hispánica. Homenaje al Dr. Germán de Granda*. Valladolid. Vols. 12-13. N^{os}. 1-2. 449-56.
- (1999): “Panorama histórico de lenguas en contacto en Cuba”. En Milagros Aleza, Miguel Fuster y Brigitte Lépinette (eds.): *El contacto lingüístico en el desarrollo de las lenguas occidentales*. València. Universitat de València, 223-39.
- (2002a): “La lengua inglesa en Cuba. II”. En *Revista Biomestre Cubana*. La Habana. Época III. Vol. 91. N^o. 16. 136-51.
- (2002b): “Cuba: ejemplo histórico de lenguas en contacto”. En Kerstin Störl y Johannes Klare (eds.): *Romanischen Sprachen in Amerika*. Peter Lang. Frankfurt am Main. 301-12.
- VALERIO, Juan Francisco (1975): “Perro huevero aunque le quemen el hocico”. En Rine Leal (ed.). *Teatro bufo. Siglo XIX*. Editorial de Arte y Literatura. La Habana. Tomo 1. 231-262.
- VÉLEZ Y HERRERA, Ramón (1843): *Los dos novios en los baños de San Diego*. Imprenta del Gobierno y Capitanía General. La Habana.
- ZAFRA, ANTONIO Enrique de (1868): *La fiesta del mayoral*. Imprenta El Iris. La Habana.