

EL NEGRO EN LAS TABLAS CUBANAS. BREVE RECORRIDO POR EL TEATRO CUBANO HASTA 1898.

MSc. Gisela Guerrero Concepción¹, Est. Ana Laura Matos Guerrero²

*1. Universidad de Matanzas “Camilo Cienfuegos”, Vía Blanca
Km.3, Matanzas, Cuba.*

*2. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Ciudad
de la Habana, Cuba.*

Resumen.

Se consulta la bibliografía existente en el CICT de la Universidad de Matanzas “Camilo Cienfuegos” en la cual se aborda el tema del teatro cubano hasta el año 1898, haciendo especial hincapié en la manera en que es manejado el tema del negro y su inclusión o no en las obras más importantes de cada período, lo que permitirá también dilucidar con que intención o pretexto es tratado el negro en sus composiciones dramáticas.

Palabras claves: Teatro Cubano; Racismo.

La consulta bibliográfica de importantes libros sobre Teatro ubicados en el Centro de Información de la Universidad de Matanzas “Camilo Cienfuegos” permite que se pueda realizar un breve recorrido por el teatro cubano hasta el año 1898, haciendo especial hincapié en la manera en que es manejado el tema del negro y la inclusión o no de este en las obras más importantes de cada período, lo que nos permitirá también dilucidar con que intención o pretexto es tratado el negro en sus composiciones dramáticas.

Como también tienen su historia el teatro, la literatura y cualquier manifestación artística o social, tienen historia los personajes que engrosan la lista de las composiciones dramáticas, y el negro no puede quedar exento de tener la suya en una isla donde su papel para el desarrollo económico fue crucial. Desde su arribo a tierras cubanas, el africano sufrió maltratos y vejaciones; por demás, censuradas estaban todas sus manifestaciones culturales, quedando relegadas estas al Día de Reyes o puntuales fiestas religiosas.

El negro, como eslabón importante en la cadena pluriracial de la Isla, no solo desempeñó las funciones de esclavo doméstico o trabajador de la caña, sino también de artesano, obrero y en general funcionó como empleado en los más disímiles sectores que le prestaron nimia ayuda para sobrevivir en una sociedad de blancos. Vanguardia de cuanto movimiento se gestaba en la isla, luchó en la manigua con los blancos sin distinción de raza por una patria libre, y su ayuda fue de importancia capital en los intentos por la liberación de la colonia española. Personaje censurado por la sacarocracia cubana, desterrado durante mucho tiempo de las tablas, logra formar parte de las comedias en el siglo XIX; luego de ser relegado en unas obras a mero esclavo, se constituyó como personaje principal del teatro bufo.

Y fue precisamente el hombre blanco, 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. Como se verá a lo largo del ensayo, 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. Curiosamente fue un español quien mostró esta imagen “popular” que se ha tenido a lo largo de los años como verdadera y “nacional”. Es evidente la intención colonialista, con el propósito de negar nuestra identidad o fusionarla con la burla y el escarnio.

La bibliografía consultada para la confección de este trabajo recoge importantes títulos de crítica teatral, sin embargo, la obra que más ha servido para el enfoque panorámico es la del crítico y ensayista Rine Leal, que a lo largo del trabajo es citado en varias ocasiones por lo meritoria y provechosa que resulta su investigación para el teatro cubano. *Breve historia del teatro cubano*, recoge los acercamientos más significativos que a lo largo de la colonia.

Un primer contacto con el teatro cubano (a excepción de las representaciones aborígenes que incluían danza, mímica, pinturas corporales y canto, conocidas tradicionalmente como areítos), está enmarcado en las representaciones del *Corpus Christi*, a imagen y semejanza de las tablas españolas. Música, canciones y danzas iban conjuntamente avanzando con los carros en un intento de representación teatral, que da cuenta, allá por el año 1573, de la incorporación de negros libres y de otros representantes de disímiles sectores de la sociedad cubana del momento. La creación y puesta de autos, entremeses, farsas, invenciones, y otras modalidades es vivo ejemplo de la pluralidad de formas que se desarrollaron en esta época; sin embargo, la bibliografía y la crítica teatral coinciden en su mayoría en situar la primera obra del teatro cubano en manos de Santiago Pita con *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, en el año 1730. La influencia directa de una obra italiana, de la que recoge temas y hasta algunos episodios, alejan mucho la representación del tema nacional, de donde se suprimen las referencias a la flora típica, las costumbres o caracterización idiomática que pudieran acercarla a suelo cubano. A imagen de la dramaturgia española, es una historia de amores caballerescos, en los que el honor y el *status* social importan mucho a la hora de actuar. Todo esto, y más, lo alejan de lo popular, aunque no puede eludirse la diferenciación, quizás no consciente, que se establece entre los protagonistas y los criados. En palabras de Rine Leal:

[...] “existe un registro “cubano” en los criados Flora, Narcisa y Lamparón, que transforman las relaciones amorosas en una oculta fuente de relajo y choteo [...]”
En verdad, con esta comedia nace el choteo en nuestra escena [...]”¹

No obstante, seguían representándose obras de Lope, Calderón y Moreto, en un marcado afán de continuar siendo espejo de España y distanciarse de lo popular, de nuestras raíces. Paralelo a las representaciones de la sacarocracia cubana surgió, entre los negros, una línea que distaba mucho de los galanteos caballerescos y las comedias de “capa y espada” a lo Calderón, anquilosándose así en lo propiamente popular. 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 religiosas, 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. 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.

¹¹ Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. Ed. Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, Cuba, 1980. p.17 (todas las citas de la obra estarán hechas de esta edición)

Tantas veces recreados por Landaluze en sus obras pictóricas, el Día de Reyes, salían a la calle los conocidos “diablitos”. La exaltación de los valores religiosos afrocubanos tenía ocasión de realizarse en esta celebración; debe recordarse al respecto que “la religión constituía el centro dominante de la protesta cultural del africano reducido a la esclavitud”². En función de esto, los orishas o personajes enmascarados, imitaban en la procesión los gestos del amo, y conjuntamente recreaban sus dioses y la cultura de la tierra de África, tan añoradamente dejada atrás por cuestiones inherentes a su voluntad. Respecto a estas representaciones nos comenta Rine Leal en su obra ya citada anteriormente:

[...]”Estamos frente a una liturgia más que frente a una expresión teatral propiamente dicha [...] ausencia de diálogo, conflicto y acción dramática. Ceremonia ambulatoria de la iniciación abakuá o ñáñiga. El espectáculo representa un viejo mito (la Sikanekua) de sacrificio totémico, con música, bailes, cantos, coreografía, vestuario, expresión gráfica, objetos litúrgicos, espacio escénico y una estructura perfectamente definida”(p.11)

A estas deben sumarse las representaciones populares hechas en Santiago de Cuba, reconocidas como “relaciones”, mezcla de tradiciones españolas y bantúes, folklore cubano singular que José Antonio Portuondo define de la siguiente manera:

“Se le da el nombre de “relaciones” a ciertos dramas y comedias en un acto que suelen representar durante los mamarrachos -es decir, los días 24,26 y 26 de julio, Santa Cristina, Santiago y Santa Ana, respectivamente- en Santiago de Cuba, pequeños grupos de autores improvisados, negros y mulatos, con muy escasa presencia de blancos en los últimos tiempos, próximos ya a la desaparición del género, y los cuales los papeles femeninos son interpretados por hombres; como en los comienzos del teatro”³

Celebraciones que se han renovado y revitalizado en la actualidad, quizás no con la misma calidad y sí con la inclusión de más blancos en la representación, pero finalmente colocadas en justo lugar dentro de la cultura nacional.

Otra época que marca la historia de la literatura cubana con respecto a la producción teatral está representada en la figura de Francisco Covarrubias (1775-1850). Reconocido como el padre del teatro cubano, inaugura el género vernáculo y el *negrito*, primeros pasos que nos conducen a luchar por nuestra nacionalidad. A propósito nos 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

² Cita de Bastide Roger en el prólogo realizado por Carneado, José Felipe, en *Yoruba: un acercamiento a nuestras raíces*, Feraudy Espino, Heriberto. Editora Política, La Habana, 1993. p.IX

³ Portuondo, José Antonio. *Astrolabio*. Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1973. p.162

negrito penetra hondamente en nuestra historia y escamotea la versión del negro para servirse de ella como fuente de burla y escarnio ideológico” (p.30)

Intérprete de notoria fama y figura máxima de nuestra escena se mantuvo en las tablas a lo largo de medio siglo, a la par de grandes estrellas españolas; además es importante destacar su labor como escritor de una serie de sainetes que incluyen elementos que colindan con lo popular. Es una gran pena y una gran pérdida para la crítica teatral y el público espectador en general, la suerte con la que ha corrido la producción dramática de Covarrubias, puesto que no ha llegado a nuestra época ninguna de sus producciones, aunque, como todo teatro, estas hayan sido más representación que literatura escrita.

Cuando se habla de teatro cubano es imprescindible mencionar su nombre, el dramaturgo y actor se ha erigido como símbolo del teatro nacional y esta categoría será inherente a él por siempre. Como autor teatral pueden destacarse algunos de sus aportes a lo nacional: primeramente, adaptó y trasplantó a nuestra realidad los sainetes de Ramón de la Cruz, transformando sus personajes populares en sus equivalentes criollos, incorporó el habla popular y una buena dosis de choteo, camino por el cual entra su mayor aporte, la creación de un personaje que será retomado más tarde en otras producciones y que será una de las líneas en las que se mueve el teatro bufo: el *negrito*. Conjuntamente a este, suma el ambiente humilde de campesinos o monteros, el gracioso y la música popular; algunas de estos presentes también en el bufo, aunque con un sentido diferente, o matizados de otra forma, como veremos más adelante En su teatro se canta y se baila en cubano. Algunos de sus títulos son: *El forro del catre*, *El paquete*, *El caramelo*, entre otras. En consonancia con su época

“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 (p.35)

El teatro dramático cubano tiene como primera figura de importancia a José María Heredia (1803-1839). Su creación teatral, que se resume en 10 obras de teatro y otras diez preparadas, pero inconclusas, apunta a un marcado neoclasicismo. Fundamentalmente recrea versiones de otros autores y su labor como traductor cuenta con obras de Voltaire, Crébillon, Jouy, entre otros. Como se ve, el negro aquí es elidido de las tablas, una parte de lo auténticamente cubano se omite y en su lugar aparecen originales que hablan por sí solos desde su título: *Eduardo IV*, *Los últimos romanos*, adaptación que presenta más elementos personales. Enarbola su teatro como bandera contra la opresión nacional y su importancia fundamental estriba en que se erige como el primer comprometido con la causa política, destacando lo criminal de la opresión española y los anhelos independentistas del pueblo cubano. Aunque se mantuvo fiel a los postulados neoclacisistas, el teatro cubano gracias a él tomó nuevas fuerzas y sentido americanista, que no le faltó en toda su obra.

Al referirnos ahora al movimiento romántico recreado en el teatro cubano nos topamos con la inevitable tríada, y mejores autores del período, Milanés, La Avellaneda y Luaces,

quienes hicieron su obra enmarcada en los cánones románticos, a imagen y semejanza de la igual tendencia española. Acerca de la importancia del romanticismo en la Isla no comenta Rine Leal: “Nuestra rebelión romántica [...] alzó nuestra escena muy por encima de los sainetes de Covarrubias, y demostró que éramos capaces de ir más allá de lo superficial, anecdótico y pintoresco, en busca de nuestra identidad nacional.” (p.37)

Por una parte tenemos al matancero José Jacinto Milanés (1814-1863), con su obra *El Conde Alarcos*, donde realiza una transformación del antiguo romance español, y aprovecha para hacer una denuncia del despotismo y la sinrazón de un mundo opresivo. A su posterior obra, enmarcada también en una atmósfera romántica, *Un poeta en la corte*, siguen otras como *Ojo a la finca* y los 12 cuadros de *El Mirón Cubano*, expresión que colinda con la realidad inmediata. Pinceladas de la sociedad de su momento están dadas en la aparición de blancos, negros y mulatos entremezclados y divididos, demostrando el autor simpatía por el negro esclavo, resultando ser los blancos los personajes peor vistos.

La más ambiciosa y compleja concepción dramática de la época fue la de la Tula. Su obra no fue totalmente romántica, sino un raro híbrido entre romanticismo y neoclasicismo. Su producción llega a las 20 obras, entre tragedias, comedias, dramas y adaptaciones; algunas de ellas son *Baltasar y Saúl*, incitación bíblico-cristiana, rejuego cortesano y aristocratizante. *Leoncia*, *El príncipe de Viana* (1844), *Munio Alonso* (1844) *La hija de las flores*, *Simpatía y antipatía* (1855), *El millonario y la maleta* (1870)...Sin embargo, “La Avellaneda quedó marginada de nuestra escena nacional, porque el hilo de creación de lo cubano en el teatro no pasa por sus veinte obras dramáticas” (p.42), según Rine Leal

La comedia nacional nace allá por el año 1842 con *Una aventura o El camino más corto*, de José Agustín Millán. Este autor incursionó también en el sainete, y su producción, de aproximadamente 20 obras, fue reflejo su sociedad. Bajo los preceptos de su maestro Covarrubias, captó la sensibilidad popular y la recreó con un marcado humorismo. En esencia, sus temas preferidos fueron los cercanos al dinero y la búsqueda de oro, los matrimonios por conveniencia y las herencias inesperadas. Algunas de sus obras: *El cometa del 13 de junio*, *El médico lo manda*, *El hombre de la culebra*, *Mi tío el ciego*...

Otro de los seguidores en la escena popular, otro Millán de tono menor fue Rafael Otero (1827-1876). Manejó con eficacia el humor, el enredo cómico y las situaciones. En su obra queda reflejada la hipocresía de las relaciones familiares, el afán de rápido enriquecimiento, entre otros temas. Como ya nos hemos referido a ambas temáticas de los autores, sobra decir que el negro continúa relegado, marginado como personaje de relevancia en dichas composiciones.

El próximo momento que recoge la historia del teatro cubano está signado por la presencia del negrito como personaje bufo. El gallego Bartolomé Crespo Borbón (1811-1871), (Creto Gangá), es el encargado de matizar el personaje creado por Covarrubias. En obras como *La boda de Pancha Jutía y Canuto Raspadura o Un ajiaco*, (1847) la figura del negrito bozalón, obediente y bonachón, ayudó considerablemente a representar una imagen muy saludable para alejar el fantasma de la insurrección esclava. Creto introduce en sus composiciones la jerga bozal y curra, redondeando la intención bufa; además de la

inclusión de la música, característica que continuará posteriormente en la plenitud del bufo, y que se hará indispensable en el teatro. “Las contradicciones de todo tipo se solucionan con la milagrosa intervención de la música final, que barre los conflictos más agudos. (p.76). Otra de sus obras *Debajo del tamarindo* muestra un desfile de negritos curros y cheches, chinos, guajiros, policías, sus lenguas, bailes...”Este escritor fija ya en la década del 60 los presupuestos de nuestra escena populachera, la visión de las clases explotadas es hiriente y descarnada y responde a conceptos clasistas y colonialistas.”(p.46)

El renombrado pintor Landaluze nos dejó el “retrato caricaturesco de este *negrito*, que encarna los sentimientos negreros de la reacción española” (p.45). Pasado por el tamiz de los blancos, el negro será siempre visto y ridiculizado, como lo muestran las obras citadas aquí y otras más que engrosan la lista de autores que continuaron las preceptivas de Creto. Ese mismo negrito que ahora es bozal, será luego catedrático en el bufo.

El melodrama racial o comedia lacrimosa asoma en el período anterior al 68. Este es un teatro de corte realista, que puso en escena los problemas de la burguesía que recientemente había tomado el poder. Como ocurrió con las representaciones románticas, el drama fue pálido, pobre, sin mayor trascendentalidad.

Uno de sus representantes fue Alfredo Torroella (1845-1879), quien muestra en sus obras temas tan candentes como los conflictos clasistas y luchas contra la hipocresía social. *Amor y pobreza*, (1864) marca el inicio del melodrama cubano, cargado de sentimentalismos.

Una de las obras de este escritor, que necesariamente conecta con las producciones teatrales del momento, *El mulato*, (1870), estrenada en México. Aliñada con tintes románticos, en este melodrama nos enfrentamos al conflicto racial y social de un negro esclavo enamorado de su ama, que sin saberlo es su media hermana.

Estructurado en tres actos y escrito en prosa, este drama representó en su momento, con vigencia actual, una denuncia candente contra el tema de la opresión y la agonía que se les imputaban a los esclavos, vejaciones que llevan al protagonista al trágico final del suicidio. Los personajes se resumen en cuatro hombres, una mujer y los esclavos, que no hablan: María (que pudiera recordarnos a la *María* de Jorge Isaacs, una de las novelas más importantes de la narrativa romántica latinoamericana), hija de Don Antonio, hacendado esclavista; Don Miguel, abolicionista y amigo de la familia; Luis, pretendiente de María, que sabremos también está en el bando de los esclavistas y Juan, presentado solamente como un mulato, enarbolando su color como una bandera y caracterizado solo por ello, aunque en el transcurso de la obra comprobaremos su amor por María. Los personajes se agrupan, según su ideología en dúos, los esclavistas, que son Luis y Antonio, y los abolicionistas, representados por María y Miguel, queda suelto el punto blanco de la diana, el mulato Juan.

El espacio que servirá como telón de fondo en las tres escenas es un ingenio inmediato a la Habana, una vivienda de sencillo decorado, pero que evidencia la situación “acomodada” de sus habitantes; señala Torroella, en su afán de enmarcar explícitamente el tiempo recreado en la obra. La acción se desarrolla en un día, comenzando por la mañana y culmina por la tarde.

El primer acto de la obra, específicamente la primera escena, aunque esto permanecerá en toda la composición, es fiel exponente de una de las polémicas fundamentales del momento, la lucha entre esclavistas y abolicionistas. Antonio y Miguel, a pesar de ser amigos y profesarse respeto, se encuentran en extremos opuestos dentro de la sociedad. El primero de ellos, esclavista en exceso, está en disputa con el segundo, que presenta, conjuntamente con María, la postura abolicionista. En esta primera parte se discute sobre la esclavitud y los derechos del negro, disputa a la que pone fin Miguel. De crucial importancia son algunos de los planteamientos de ambos personajes, que a continuación se citará:

Tesis esclavista: [...] “obstinada defensa que te empeñas en hacer de los negros. Si fueran una raza civilizada” [...] (p.316)⁴

Tesis abolicionista: En boca de Miguel, defendiendo al esclavo, [...] “sólo que proporcionar la felicidad a tu hija a costa de la desgracia de esos pobres seres a quienes compras y vendes, como cabezas de ganado, no tiene nada de humanitario (p.315-316) [...], más adelante [...] “yo lavo su falta dándoles libertad” (p.316)

Alusiones al problema de la esclavitud en la obra no faltan: en boca de Antonio: [...] “poco te importa que los negros sean libres [...] (p. 315), más adelante, en boca de Miguel [...] “hacen crujir el látigo sobre sus espaldas, unciéndolos como bueyes al trabajo y cegando en sus corazones la fuente de la sensibilidad [...]

Ya desde el inicio se maneja un problema candente, que resultará ser la unión de Antonio con una esclava y el fruto, un hijo que este no conoce y, amén de esto, Antonio es un esclavista que no le interesa cuál haya sido el destino de ese hijo que, como se revelará al final, tendrá bajo su mismo techo.

En la segunda escena de este mismo acto, aparece Luis (que ha estudiado en Francia) y se une a la conversación de ambos; sobrino de Antonio, se muestra igualmente esclavista. Es ahora cuando se hace la primera alusión a la gesta independentista, se habla de Céspedes y de la revolución, que Luis clasifica como “maldita insurrección” igualmente se vislumbran las intenciones de Luis para con María, con la que quiere casarse por conveniencia, por dinero, sabiendo que esta no hace más que cumplir la voluntad de su padre.

En la próxima escena aparecerá María, que se caracteriza como educada, sencilla, compasiva pero finalmente decidida. La primera referencia que se hace del mulato Juan, será para depositar en él toda la confianza que tiene Antonio, quien quiere al muchacho como si fuera su hijo, sin saber que verdaderamente lo es. Lo excluye del bulto de los esclavos, por ser “muy fiel, inteligente y hasta instruido”, Juan es prácticamente libre dentro de la casa, funcionando como mayordomo.

• ⁴ González Freire, Natividad. *Teatro cubano del sXIX*. Tomo I. Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1975. (todas las citas de la obra estarán hechas de esta edición)

La escena cuarta mostrará a Juan como sujeto actante. Este es educado, y se muestra con una visión estilizada, no propia de esta clase social. Se observará este ejemplo: “Perdonad, señorita, que sea importuno en interesarme tanto por vos. Estoy muy agradecido a vuestras distinciones, y si me atrevo a hablaros es porque sé que no os burlaréis de este pobre esclavo” (p.326). En una profunda servidumbre hacia María, Juan por el momento solo se muestra agradecido y no dejará escapar una sola muestra de su amor por ella. El esclavo, de quien apenas conocíamos algo de su vida, cuenta ahora su historia y de igual forma nos habla de la situación del negro; se pone en boca de un esclavo la discriminación racial, y, someramente, también inserta algunos de los sentimientos que le profesa a María, aunque esta no los tome como confesión de amor, por la hermandad y la lástima que le profesa. A una esperanza abolicionista dada por María, quien lo consuela diciéndole que pronto vendrá el fin de la esclavitud, Juan refuta con resignación que, de llegar a ser cierto, el problema no está en ser libre, sino en ser mulato, cosa que no se borra con ningún documento independentista. La desigualdad racial que impera en la obra está constituida a imagen y semejanza de la situación imperante en la sociedad del momento. Tanto es así, que en ese mismo parlamento, el mulato refiere una aventura que acentúa más su desdicha, relacionada con la entrada a un teatro en la capital, asunto al cual me referiré más adelante.

De cierta manera ilustrado, Juan se duele mucho más en su condición por la educación que ha recibido, que le permite hacer comparaciones y llegar a conclusiones mucho más agónicas que otros esclavos de barracón. Gracias a esto, es capaz de mostrarle a María las verdaderas intenciones que mueven a Luis a insistir en el matrimonio-el dinero-, y trata de evitar que María acceda, confesándole que es un esclavista y que no profesa cariño ni siquiera a la esclava que lo crió.

El acto segundo de la obra, más numeroso en cantidad de escenas, se constituye al principio sobre estructuras propias del romanticismo. La identificación hombre (o mujer)-naturaleza, se hace evidente en Juan y María, que ahora conversan acerca de flores y cielos, para el primero la naturaleza es hostil, en función de su soledad, para la segunda es vivo espejo de su alegría.

En la tercera escena ocurre el enfrentamiento entre el esclavo y Luis, mostrándose este último como un verdadero petulante y mandamás con respecto a los esclavos, en una postura que deja mucho que desear. Conociendo entonces el nivel de confidencialidad entre Juan y María, no puede permitirlo y se lo confiesa a su tío Antonio, a quien alerta.

La postura esclavista de Luis se nos evidencia aún más en la escena quinta. Llama a las ideas abolicionistas una “epidemia” e igualmente desdeña la creencia de muchos, acerca de los sentimientos de los esclavos. Estar a la “moda”, como le sugiere a María, sería ser un perfecto esclavista; cosa que encoleriza a esta, que decide, tras una disputa con pinceladas de ironía y una definición de lo que es el verdadero amor, terminar, constatando con sus propias experiencias lo que el mulato le había insinuado; pues, aún cuando le pide a Luis que pruebe su amor liberando a sus esclavos, este se niega.

Un viso de intertextualidad asoma en el diálogo entre Luis y Antonio cuando conversan y refieren acerca de la Celestina, André Chénier y Plácido, aunque el verdadero sentido de estas proposiciones está en acentuar la miseria que sufrió este último en vida: “[...]¿Qué

niña decente se atrevería-si resucitara- a aceptar la mano de Plácido, que, por mejor poeta que fuese, no pasó de ser un miserable peinetero?[...]" (p.340).

En la octava escena, alertado por Luis, Antonio destierra a Juan del ingenio, imponiéndole antes el bárbaro castigo de cien azotes. Ya desde este momento se va perfilando el final de la obra, pues Juan no está preparado para sufrir tanto, prefiriendo arrancarse la vida. La despedida del mulato de su amor María, está aliñada con lágrimas y nuevas referencias a la discriminación racial imperante. Juan al menos morirá contento, porque María no va a casarse con Luis, antes preferiría meterse en un convento. Esto impulsa al mulato a confesar su amor, aferrado aún más a ella por sus demostraciones de afecto y compasión hacia los esclavos; la reacción de María era de esperarse, rechaza a Juan y además lo llama atrevido, recordándole que una unión de esa índole no estaba permitida por la sociedad del momento. En esta escena aparece intempestivamente Antonio, quien se apresura a concluir lo que antes había determinado.

En vano son los intentos de María por salvar el pellejo de Juan de los cien latigazos, en su ayuda acude Miguel y este tiene que confesarle a Antonio que Juan es su hijo para que acceda a perdonarlo. Pero será demasiado tarde, Juan se ha ahogado con sus propias manos. Su muerte no ocurre en vano, Luis decide liberar a sus esclavos y Antonio aborrece la libertad, en una conversión final que parece poco creíble, pero que se añade para calzar la tesis de la obra. A propósito de este final comenta Rine Leal:

“El final es el esperado y tradicional: el esclavo se suicida, mientras los gritos de abolicionismo y vivas a Céspedes y a la revolución llenan la escena. A pesar de su carga sentimentaloides y melodramática, de lo cursi y maltratado del asunto, del final chocante y lacrimoso, la figura del esclavo está tratada con respeto, dignificación y simpatía, no carente de grandeza humana. Si se le compara con el negrito de Creto o Zafra, se comprenderá que, a pesar de las limitaciones y debilidades de su autor, hay un acercamiento a lo cubano, se busca el realismo y la veracidad escénica.” (p. 55)

A la luz de nuestros tiempos, las reacciones del mulato parecen demasiado atemperadas para su condición de esclavo, humillado y vituperado. Molesta la conducta sumisa, que deseáramos fuera rebelde. No obstante el tratamiento romántico de la realidad, la obra deja bien clara tanto las diferencias raciales como la injusticia de la esclavitud.

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.” (p.49)

En arranque de excesos, quedaron prohibidas las ceremonias danzarias y musicales en los barracones, sinónimo de esparcimiento entre tantas privaciones y trabajos, y hasta la fiesta de los negros libres se limitaron entre los años 1792-1799. 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

Puede señalarse al respecto una postura que en una primera instancia puede verse como polo opuesto a la situación del momento. Se trata de Juan Francisco Manzano y su *Zafira*, pero se habla de un antiguo esclavo que hizo teatro “blanquizado”. El drama serio se acercaba mucho más al melodrama racial, y con esto su peligrosidad ideológica disminuyó.

Un poco atrás en el tiempo, en el año 1800 surgen los “cómicos del país”, luego se apodera de la escena un furor italianizante. Es el momento de la ópera, y otros tipos de representaciones; entre 1813-1814, se impuso el gusto lírico. Aparece el vodevil y el espectáculo de tramoya. Entre los años 1834 al 68 llena, o mejor, plaga nuestro teatro, escenas que lo internacionalizan con españoles, italianos, franceses, ingleses, norteamericanos, suizos...

Analicemos el caso del otro romántico que por un momento se había salido de la tríada, Luaces (1826-1867). Con este, la comedia alcanza su plenitud. Obras como *El mendigo rojo*, *Aristodemo* o *El becerro de oro* evidencian una línea de creación muy alejada de lo nacional con temas como la lucha de los griegos contra los turcos, de los polacos contra los zares, y con personajes que se muestran como buscadores de fáciles fortunas, imitadores de lo de afuera.

“Hay cubanismo interior de las comedias de Luaces en la necesidad de afianzamiento en lo propio. Diálogo, caracteres y atmósfera también son nacionales [...] tocó el catedracismo, que lo emparenta con los bufos. Sabe manejar su instrumental idiomático con ironía y cadencia popular. Ya con Luaces entramos en un mundo parodiado y absurdo, que sería después asumido por los bufos del 68, que lo transforma en un necesario (y saludable) antecedente [...] es un catedracismo blanco, que ya había sido tocado por la Avellaneda en *El millonario y la maleta* [...]” (p.63)

Durante la Guerra de los Diez Años, el bufo se adueñó de los escenarios, y, gracias a las creaciones de autores que mencionaremos más adelante, se impuso el gusto sobre lo extranjero. La imagen nacional fue distorsionada, disminuida y encerrada en una visión “populachera”. En esta época surge también el conocido teatro mambí, llenándose la escena de soldados, esclavos liberados, banderas y consignas, sacrificadas heroínas, representando personajes reales, desde Céspedes hasta Martí. Sus representantes fueron, en esencia Martí, Balmaseda, Tejera y García Pérez.

Es precisamente Martí en su poema *Abdala*, quien ofrece un viraje radical en la concepción del negro. El Apóstol sitúa al africano como centro de su dramática, desplazándolo del bufo a la epopeya, para darle rango de héroe positivo y no parodiado.

Una interesante inclusión del tema del negro en las tablas está presente en un leve acercamiento al teatro en la manigua; esta vez el negro como actor-protagonista. En 1873, O Nelly contempla la actuación, impresión recogida por Leal: “Era un hombre de color y una mezcla de *minstrel* y cómico. Representó bosquejos de la vida en Cuba libre, desempeñando él solo todos los papeles”. (p.66)

“Era un teatro cimarrón, que junto a otras expresiones de los antiguos esclavos apalencados y las piezas independentistas, forman el origen de una cultura combativa, revolucionaria y realmente popular, pues expresaba los intereses y logros de las grandes masas explotadas de la nación.” (p 66)

La siguiente etapa, comprendida entre los años 1868-1898, es de especial interés para el tema del afianzamiento de lo nacional en las tablas cubanas; creación teatral e historia de la nación van, indiscutiblemente de la mano. En consonancia también con los sucesos históricos del momento: inicio y fin de la Guerra de los Diez Años, pacto del Zanjón, Guerra Chiquita, Gesta libertadora del 95 y su consecuente fracaso; en este momento descollan dos vertientes, de suma importancia para el tema del presente ensayo: el teatro bufo y el teatro mambí.

Rine Leal, en el prólogo a las obras del *Teatro bufo S XIX*, nos define de la siguiente manera esta corriente dentro de toda la producción teatral antes señalada:

“Es un género musical y bailable, paródico, popular, desacralizador de los grandes temas del pasado, caricaturesco, ausente de empaque moralista, reflejo de lo cotidiano, historia de las gentes sin historia, esencia de circunstancias, sátira y choteo, sin afán literario, carente del deseo de inmortalidad, escena más que texto, intención más que literatura. Fue un teatro para ver más que para leer, y solo sobre la escena alcanza su importancia vital porque depende de la gracia, picardía y gestos del autor”⁵

Entre los antecedentes del bufo están Creto Gangá, Zafra, Guerrero y Socorro de León, por la parte cubana, pero internacionalmente dicen constituirse “a imitación de los bufos madrileños”

Los bufos supieron hablar en cubano, libre 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.

⁵ Leal, Rine. *Teatro bufo sXIX. Antología*. Tomo I. Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1975 p.23

Surge el negrito “catedrático”, segunda fase de la visión blanca del negro, la primera estaba enmarcada con Creto. La diferencia está en que ya no es un personaje esclavo o campesino, sino libre y urbano, trabajador, que logra sus ahorros y vive “a la blanca” en los suburbios de la capital. El catedracismo se convierte ahora en un factor negro, y define su anhelo de salto clasista o racial. De ahí el absurdo de su condición. En la trilogía *Los negros catedráticos*, (1868) vence el negro legítimo que salta por encima de sus afanes “catedraticistas” y arrastra su hijo pendenciero y jugador al trabajo honrado. Otras obras del género son *Los negros periodistas*, (1879), *Una casa de empeño*, (1879).

Otras vertientes dramáticas fueron la campesina, la de costumbre y la parodia; en la de estas se destacaron los cuatro sainetes de Guerrero, entre ellos *Una tarde en Nazareno*, y *Un guateque en la taberna*. La vertiente costumbrista cuenta con *Perro huevero aunque le quemem el hocico*, durante la representación de esta obra ocurrió la histórica masacre del teatro Villanueva. La parodia es la faceta más débil, una obra que entronca en esta vertiente es *La casa de Taita Andrés*, (1880)

Los bufos escriben sin seguir reglas de ningún tipo, abundan entonces los descarrilamientos, el absurdo, los chispazos, las ridiculizaciones, los disparates, desconciertos...

Un segundo momento lo constituyen los bufos de Salas, creados por este en 1879. Según la crítica especializada,

“Esta fue la etapa más rica en obras autores e intérpretes. Los “tipos” del país conquistan los escenarios, se escucha la guaracha y el danzón, junto a otras melodías populares, el bufo se amplía con nuevas estructuras o temas. La visión del negro cambia: el negrito catedrático deviene “chévere cantúa” o guapo de barrio, la mulata despliega su atracción erótica y hay pornografía. Las obras ganan en estructura, en armazón dramática, en actualidad. Se falsea una vez más la verdadera imagen popular.” (p.70)

Sus representantes fueron Ignacio Sarachaga, Raimundo Cabrera, Manuel Mellado, Ramón Morales

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. Algunas de sus obras, parodias críticas, son: *En la cocina*, (1881), *Los bufos en África*, (1882), en las que los personajes son vistos con simpatía y humanidad.

Otro escritor, el más exitoso dramaturgo de esos años, fue Raimundo Cabrera (1852-1923). Algunas de sus obras son *Viaje a la luna*, (1885), *Intrigas de un secretario*, (1889)

Entre sus representantes, a modo general, están Francisco Fernández, iniciador, Miguel Salas, Jacinto Valdés, Joaquín Robreño, José Castellanos. Todos ellos luchan contra todo lo

que no era eminentemente cubano y recogen elementos de nuestra nacionalidad. Este es un género amulatado y nada aristocratizante. Los espacios que recrean 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.

Bibliografía

Feraudy Espino, Heriberto. 1993. Yoruba: un acercamiento a nuestras raíces. La Habana : Editora Política.

González Freire, Natividad. 1975. Teatro cubano del siglo XIX. Tomo I. La Habana : Ed. Arte y Literatura.

Historia de la literatura cubana. 2005. Tomo I. Ciudad de la Habana. Ed. Letras Cubanas.

Leal, Rine. 1980. Breve historia del teatro cubano. Ciudad de La Habana : Ed. Letras Cubanas.

Leal, Rine. 1975. Teatro bufo siglo XIX. Antología. Tomo I. Ciudad de la Habana : Ed. Arte y Literatura.

Portuondo, José Antonio. 1973. Astrolabio. *Ciudad de la Habana*. Ed. Arte y Literatura.