



Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas  
Facultad de Humanidades  
Departamento de Lingüística y Literatura

## Negras y mulatas en el teatro bufo cubano del siglo XIX. Aproximación Lingüística

**Autor:** Yinet Yera Aguila.

**Tutor:** Lic. Linnet Díaz.

Año 2014

# *Dedicatoria*

👩 la persona que me guió desde niña e hizo posible este sueño: mi mamita.

# *Agradecimientos*

Un especial agradecimiento a mi tutora Lic. Linneth Díaz Díaz por su apoyo constante y su extraordinaria dedicación a esta investigación.

A todos los profesores de la facultad que de una forma u otra aportaron su granito de arena en esta labor, y me alentaron con sus sabias lecciones desde el inicio.

A Aliney Santos por su magnífico empeño como profesora, y sus buenos consejos.

A Yosbel por sus acertadas recomendaciones.

Quiero reconocer también a todos mis compañeros y amigos que creyeron en la validez de esta investigación, en especial a mis amigas Zaida, Norailys, Mary Cary, y Samanta que me apoyaron cada momento.

A mi novio por su cariño, y sus tantas carreras.

A mi familia que ha sido el motor impulsor y el sostén incondicional durante todo este proceso, especialmente a mis padres que me ayudaron hasta este último minuto, y a mi hermana que me alentó con sus risas y bromas.

A todos aquellos que confiaron en mí.

## Resumen

El teatro bufo cubano constituye un tesoro inigualable dentro del patrimonio cultural y documental que posee la biblioteca de la Universidad Central «Marta Abreu» de las Villas. Estas piezas teatrales, en su mayoría inéditas, son portadoras de un exquisito conocimiento lingüístico y literario representativos de su época y contexto. Fue trascendiendo en la búsqueda de su propia autenticidad, a través de un lenguaje picaresco, ataviado de refranes populares, neologismos y marcado por el tipo social de cada uno de sus personajes.

La tesis abordó el rol de las mujeres negras y mulatas en la construcción y consolidación de la nacionalidad cubana y valoró su importancia dentro de la escena teatral, pues estas mujeres, llenas siempre de una energía propia de la fémina cubana, agregan su sello peculiar a cada parlamento, con características lingüísticas identitarias de una Cuba nueva.

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

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

# Índice

Introducción .....	1
Capítulo 1: Fundamentos teóricos-metodológicos.....	7
1.1 Aspectos significativos sobre el teatro bufo cubano del siglo XIX. Una aproximación a los personajes femeninos negro y mulato.....	7
1.2 Aspectos significativos sobre los estudios lingüísticos: el siglo XIX cubano .....	14
1.3 Aspectos metodológicos .....	25
Capítulo 2: Análisis de fenómenos lingüísticos en los personajes femeninos negro y mulato del teatro bufo .....	29
2.1. Análisis fonológico.....	29
2.2. Morfosintaxis.....	35
2.3 Análisis lexical.....	45
Conclusiones .....	57
Recomendaciones .....	58
Bibliografía .....	59
ANEXOS .....	65

## Introducción

El teatro bufo cubano constituye un tesoro inigualable dentro del patrimonio cultural y documental que posee la Biblioteca «Francisco de Paula Coronado», catalogada por Emilio Roig de Leuchsering como «una de las más completas bibliotecas cubanas que hoy se conservan» (citado por Guerra, 1997: 19). Con un total de 138 obras bufas casi todas manuscritos son consideradas rarezas bibliográficas por sus fechas de edición, temáticas y formato.

Su mayor esplendor lo alcanza hacia el siglo XIX, periodo de tiempo importantísimo para la escena teatral en Cuba, sobre todo para el desarrollo y consolidación de este teatro, pues a decir de Virginia B. Piña: «el siglo XIX es el que verdaderamente delimita el teatro de la isla de Cuba con características autóctonas, y armoniza con el proceso de formalización y cristalización de la conciencia nacional» (2011: 171). Aunque sus orígenes se remontan al siglo XVIII tendría que pasar todo un siglo para que estas piezas de carácter humorístico cobraran mayor auge en el propósito real de mostrar una crítica acertada sobre los acontecimientos más resaltantes de la época.

Estas piezas teatrales, en su mayoría inéditas, son portadoras de un exquisito conocimiento lingüístico y literario representativos de su época y contexto. La aparición de este teatro en la escena cubana data del 31 de mayo de 1868 con la apertura de los bufos habaneros en el teatro Villanueva, donde debutaron, entre otras obras, *Los negros catedráticos*. El estreno de estas piezas constituyó un elemento crucial en el proceso de formación de la nacionalidad cubana. Este teatro estuvo inundado de los temas más notorios de la sociedad, resultando muy bien acogidos por el público, sobre todo por las clases más bajas que sentían un profundo arraigo con los temas que allí se reflejaban. También el rechazo de aquellos que se inclinaban por el repertorio clásico y repudiaban la estética popular se hizo sentir. Con la creación del teatro bufo cubano quedan descubiertos los

temas más delicados de la época tras la necesidad de incorporar a escena las características de los sujetos sociales, buscando así la comunicación con las masas populares.

A través de los datos ofrecidos con anterioridad se puede destacar que una de las características fundamentales del teatro bufo cubano es que colocó en escena a personajes marginados en su contexto histórico social. La investigadora Mayelin Martínez destaca: «por primera vez la expresión cubana se hace rentable, y los tipos sociales del pueblo se manifiestan como nunca antes lo habían hecho.» (2013: 5). Es por eso que podemos decir que este teatro ha trascendido por la representación de sus costumbres, por la búsqueda de su propia autenticidad con que son representados sus personajes y, sobre todo, por el lenguaje tan picaresco y popular que define en gran medida a cada sujeto social; y es que :

[...] los textos bufos constituyen un buen muestrario de los fenómenos lingüísticos que intervienen en la heterogeneidad del habla popular cubana, especialmente, la del siglo XIX y eso es así porque en ellos, como nunca antes en la literatura cubana, el elemento lingüístico, es parte esencial en la caracterización de sus personajes o, más aún, un recurso de definición del propio teatro bufo, el cual no es, en lo lingüístico, sino una novedosa parodia del idioma castellano (Echavarría y Reyes, 1997: 23)

Teniendo en cuenta estos aspectos generales, la investigación que se presenta propone un estudio lingüístico que destaca las principales características del habla de los personajes femeninos negro y mulato, a partir de su papel excepcional en cada representación.

En cuanto a los antecedentes es imprescindible destacar que existen diferentes estudios vinculados a la temática del teatro bufo en el que sobresalen los temas literarios y algunas investigaciones en el ámbito lingüístico. Sin embargo, no existe

un estudio pormenorizado de orden lingüístico en el que se tome como muestra los personajes femeninos negro y mulato como medio indispensable en el discurso dramático, otorgándole un lenguaje dinámico característico de su sector social. Entre los antecedentes bibliográficos se encuentran el trabajo de Luis Alfaro Echevarría y Ricardo H. Reyes Perera «Notas preliminares sobre la morfosintaxis y el vocabulario del teatro bufo cubano» en la obra *Teatro de la emigración asturiana en Cuba. Aproximación lingüística y literaria a la biblioteca «Francisco de Paula Coronado»* (1997). En dicho trabajo se hace una caracterización a partir de los elementos morfosintácticos más recurrentes en el siglo XIX que caracterizan a los diferentes personajes de este teatro. Muy semejante a este análisis se registra el artículo de Ricardo Reyes: «Apuntes sobre el léxico del teatro bufo en el siglo XIX» (1982); así como el trabajo de diploma de Madeline Fernández Toledo y Mayelin Martínez González: *Caracterización sociolingüística de los grupos sociales del teatro bufo del siglo XIX* (1999) en el cual se destacan los aspectos más sobresalientes del lenguaje bufo a través de una visión sociolingüística; y de Virginia B. Piña Suarez «El teatro de tema histórico en la Isla de Cuba durante el siglo XIX. Principales obras y autores» (2011), donde se presentan aspectos de contenido histórico que nos permiten tener un panorama más amplio en cuanto al desarrollo y crecimiento de este teatro. Por otra parte, se encuentra el libro *Bufo y Nación* que recoge algunos de los trabajos más destacados de una serie de investigadores y ensayistas que se acercaron a la historia de este teatro, y entre ellos tenemos a Alberto Abreu Arcia, Rine Leal, la investigadora norteamericana Jill M. Lane, y trabajos de la española Tánit Fernández de la Reguera, todos enfocados a la temática del teatro bufo a partir de sus diferentes criterios y puntos de vista. Todas estas referencias bibliográficas son muestra de un interés por conocer los aspectos más significativos de estas piezas teatrales en las que el lenguaje viene a ser un elemento definitorio en la caracterización de sus personajes.

A partir de los aspectos valorados anteriormente para el desarrollo de la presente investigación es necesario plantearse el siguiente **problema científico**:

¿Qué fenómenos lingüísticos tipifican el habla de los personajes femeninos negro y mulato en el Teatro Bufo cubano del siglo XIX?

Para resolver este problema la investigación se traza el siguiente **objetivo general**:

Realizar una caracterización lingüística del habla de los personajes femeninos negro y mulato por niveles de la lengua.

Y en correspondencia, se perfilan los siguientes **objetivos específicos**:

1. Caracterizar el papel de la mujer negra y la mujer mulata en el teatro bufo cubano y en la Cuba colonial del siglo XIX.
2. Determinar los principales fenómenos lingüísticos por niveles de la lengua que tienen lugar en el habla de los personajes femeninos negro y mulato en el teatro bufo cubano del siglo XIX.
3. Establecer cuáles son los fenómenos lingüísticos más sobresalientes del habla de los personajes femeninos negro y mulato en el teatro bufo cubano del siglo XIX.

El objeto de estudio es los fenómenos lingüísticos presentes en el habla de los personajes femeninos negro y mulato. Para ello se selecciona una **muestra** de cinco ejemplares del teatro bufo cubano del siglo XIX pertenecientes a la Biblioteca «Francisco de Paula Coronado» en la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. Estos ejemplares han sido tomados a partir de la segunda mitad del siglo XIX, específicamente entre los años 1880 y 1895. A continuación se hará mención a estas muestras:

*La casa de Taita Andrés* (semi-parodia de la *Casa de Campo*. Juguete cómico del género bufo en un acto). La Habana mayo 22 de 1881. Don Manuel Mellado. (Manuscrita). 76 pp.

*Por la mostaza de la mulata Rosa* (pieza cómico-bufa en un acto y prosa). 3 de febrero de 1890. José Guillermo Nuza. (Manuscrita). 83 pp.

*Por culpa de mi mujer* (pieza cómico-bufa en un acto y en prosa). 11 de febrero de 1890. José Guillermo Nuza. Imprenta La Moderna Oficios Núm. 50. 23 pp.

*La gran rumba* (revista cómica-lirico-bufa en un acto y siete cuadros). Julio de 1895. José R. Barreiro. (Manuscrita). 110pp.

*!!! A Mazorra jii...* (Revista cómico-bufaailable cantable y de actualidades en un acto y dividida en 2 cuadros y verso). Don Alfredo H. Piloto (manuscrita). [s.a]

Esta última mencionada no contiene registro de año. Sin embargo, por los datos ofrecidos y por la trayectoria de su autor, nos inclinamos a pensar que está enmarcada en las fechas seleccionadas, y que según Leal (1980) su autor es uno de los tantos autores que a partir de los 80 colman la escena teatral cubana.

La decisión de trabajar con estas obras que datan de la segunda mitad del siglo XIX, se debe a que a partir de estos años es cuando se produce un auge y fortalecimiento del teatro cubano. Con el estallido de la Guerra Independentista en 1868, se va a producir una importante consolidación de la toma de valores, momento crucial en la formación psicológica del cubano. Además, son obras en su mayoría inéditas, manuscritas, poco conocidas por el público y con menos acceso, por lo que a través de su análisis se logrará acrecentar la información sobre ellas. Asimismo; ello facilitaría la interpretación del discurso dramático por parte de los lectores actuales.

### **Aportes de la investigación**

A pesar de las referencias lingüísticas sobre el teatro bufo cubano del siglo XIX, la presente investigación realiza un análisis pormenorizado de los personajes

femeninos negro y mulato, lo cual, además de proporcionar un acercamiento a la época a partir de las características del habla, nos permite reconocer la permanencia y perdurabilidad de gran parte de estos fenómenos en el habla actual, y sobre todo en la expresión popular. A su vez, facilitará la comprensión e interpretación de estos textos que son parte del valioso caudal que enriquece la dramaturgia bufa.

El informe se encuentra estructurado de la siguiente manera:

Introducción: En ella se muestra un bosquejo general sobre la investigación, y se fundamenta el diseño teórico-metodológico de la misma.

Capítulo I: Fundamentación teórica.

Aquí se analizan los criterios y puntos de vista de los diferentes autores acerca de los estudios lingüísticos en el teatro bufo del siglo XIX, con especial énfasis en el análisis de los personajes femeninos negro y mulato.

Capítulo II: Análisis de fenómenos lingüísticos en los personajes femeninos negros y mulatos del teatro bufo

En él se presenta el análisis concreto de la muestra seleccionada a partir de los niveles de la lengua.

La tesis contiene además las conclusiones, recomendaciones, bibliografía y anexos.

## Capítulo 1: Fundamentos teóricos-metodológicos

### ***1.1 Aspectos significativos sobre el teatro bufo cubano del siglo XIX. Una aproximación a los personajes femeninos negro y mulato***

El siglo XIX resultó para la historia de la dramaturgia cubana una fecha de importantes y significativos logros en cuanto a la puesta en escena de disímiles obras bufas. La creación de personajes populares como el negrito, la mulata, el gallego, y tantos otros que irrumpieron en la escena para contrastar con la creación clásica y oficial, le atribuyeron al teatro cubano un sentido autóctono y nacional. Comienza a partir de entonces una crecida vertiente teatral en la que «triumfan precisamente porque recogen elementos de nuestra nacionalidad, porque como hijos de países se anteponen a los colonizadores, porque su ideología no es esclavista ni sacarócrata [...]» (Leal, 1980:75).

Los creadores bufos lejos de imitar la escena española, sus grandes historias y su lenguaje culto, dan a este teatro un sello netamente cubano. Gracias a los bufos los tipos sociales son representados en un mismo nivel de igualdad, con conflictos que pueden ser terriblemente inquietantes, pero siempre con la grandeza de encarnar una cultura que ciertamente podría denominarse *cubana*. Los personajes lograron enfrentar un mundo en el que la distinción entre clases sociales era considerable, los prejuicios y diferencias económicas recaían sobre el sector más bajo, y el desarrollo intelectual los golpeaba en gran magnitud. Sin embargo, con la picaresca actitud que cada actor le supo atribuir a cada una de sus representaciones este teatro se convirtió en uno de los más aclamados en la escena cubana, dejando a un lado la zarzuela española y la ópera italiana. Es por esto que Esther Suárez Durán expresa:

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

Estas características hicieron que los intereses de la metrópoli no correspondieran con las representaciones, y tuvieron así que abandonar la Isla un año después del inicio de las luchas libertadoras para regresar con el Pacto del Zanjón. De regreso a Cuba surge en el propio año los Bufos de Salas, compañía que el propio Miguel Salas crea el 21 de agosto, y es así como a partir de ese momento nace la segunda etapa de esta vertiente teatral que culminaría «el 10 de noviembre de 1900, en que se abre el Alhambra» (1980: 79), según expone Leal. El inicio de esta etapa resultó devastadora para el teatro colonial que no dudaba en oponerse a la sabrosa guaracha cubana, o al ritmo contagioso del danzón acusándolos de inmorales, chabacanos y adjudicándoles todos los males sociales que acabaran con el prestigio hasta el momento alcanzado. Sin embargo, esto no fue impedimento para que la labor teatral creciera y, aun tras su regreso, continuaran defendiendo los intereses populares.

Esta segunda etapa fue la más favorecida en número de obras, autores e intérpretes. Las piezas bufas no se caracterizaban por un argumento extendido ni con ideas de trascendencia, sino que se trataba de representar los acontecimientos más inmediatos a partir del choteo, la burla y la simpatía con que sus actores escenificaban. Entre los más destacados de este período podemos mencionar a José R. Barreiro, Don Manuel Mellado, el propio Salas, José

Guillermo Nuza, Ortega, José Silverio Rodríguez, y muchos otros que serían imposibles de mencionar aquí.

El repertorio bufo llegó a las salas teatrales para imponer su expresión y convertir su ideología en un estilo auténticamente cubano. La picardía, el humor y la gracia con que imitaban características de la sociedad, siempre vinculada a la crítica aguda y certera en la que acentuaban su propósito, dieron el impulso inicial para el desarrollo teatral en la Isla. Fue así como nació una nueva arista dentro del desarrollo cultural, en la que sobresalía la máxima expresión nacional. Sin embargo, si importante fueron sus autores por escribir «un teatro para ser actuado, y que solo en la escena alcanza su verdadera significación» (1980: 76), también sus personajes le concedieron un ritmo único, un acento inigualable, «porque lejos de ser un género literario, apto para las imprentas y las Academias, el bufo es un modo de hacer teatro, que descansa más en la chispa de sus autores que en la habilidad de sus escritores» (1980: 76). Pero la fuerte dosis populachera se hacía cada vez más intensa y el público acogía a ritmo de aplausos y risas cada presentación.

Sus personajes con un humor característico le proporcionaron un matiz auténtico a nuestro teatro y una de las figuras cumbres en este proceso resultó ser el personaje femenino. A pesar de lo citado con anterioridad, hay un estudio menos frecuente que se enfoque con mayor detenimiento en este género. Uno de los trabajos más cercanos que alude a esta línea investigativa es el artículo de Marisela del Carmen Pérez Rodríguez: «El teatro bufo no se concibe sin la figura del gallego. Nos encontramos con un personaje aparentemente masculino, muy masculino [...] Hubo entonces que articular la voz femenina desde la masculinidad.» (s.a.: 326)

Por lo que no solo la voz masculina impuso su estilo, sino que la mujer también fue cobrando auge a partir de cada intervención y peripecia. Esto conllevó a que

ganara poco a poco el respeto y admiración del público que de una forma u otra se convertía en el mayor crítico.

Por otra parte nos vamos a encontrar ante distintas tipologías femeninas: la mujer negra, la mulata, la campesina, la gallega, y la blanca ama de casa; pero en todas sobresale el apego por los mismos intereses culturales y de la nación. Algunas de las voces más representativas resultaron ser las de las mujeres negras y mulatas, quienes contagiaron a todo el público con su gracia sandunguera y su español cubanizado. Estas mujeres, llenas siempre de una energía propia de la fémina cubana, colman la escena teatral para agregar su sabor peculiar en cada parlamento, con características lingüísticas identitarias de una Cuba nueva. Como se ha señalado por la crítica «los bufos asumen la escena como un producto exclusivamente nacional, actúan y representan a la cubana con desenfado y pimienta» (Leal, 2008: 31).

Sin embargo, no todo se resume en aplausos y risa, la mujer negra también fue protagonista de innumerables críticas y un profundo marginalismo. De igual manera lo fue la mulata, quien no siempre se destacaba por su papel de sandunguera o su actuación lingüística, sino que muchos le achacaban los mayores vicios de la sociedad, se le tildaba de ligera, prostituta, muchos la veían «como elemento eróticamente dissociador» (Leal, 2008: 52); como una raza exclusiva de la clase más baja, sin derecho a ser igualada con la sociedad elitista, pero codiciada por su peculiar criollismo y erotismo, un verdadero peligro para la tranquilidad de las «familias decentes».

Como aseguran los críticos, la historia de la mulata se viene dando desde mucho antes de las luchas por la independencia, pero es en este teatro donde alcanza su máximo esplendor, y es que se pretende señalar que la unión entre razas siempre se va a ver afectada por un factor interno: la moral de los hombre blancos y pocas veces por la de los negros. Para los primeros es imposible la convivencia entre estas etnias, por lo que son poco probables los finales felices en el teatro cubano,

y es que mientras la mujer negra siempre fue esclava, correveidile. La mulata fue vista como impropia, inmoral, indecente, y muchos la pensaron como «la manzana de la discordia» (2008: 56).

Pero no siempre sucedió así, no todo el tiempo fue objeto de burla, o de críticas, hubo quien no dudó de las buenas actitudes y costumbres de este personaje y fue capaz de llevar a escena sus más grandiosas expresiones y sentimientos, e incluso sus mejores muestras de mujer digna y respetada. Por supuesto, caracterizada por la expresión popular que se le atribuye a la fémina en nuestra Isla, y con que se identifica tanto en el teatro como en la sociedad. La mulata con su rumba, su humor intenso, y su preludio folklórico va a defender en estas obras el deseo de una vida mejor y su derecho como mujer a un trato superior, así como el respeto de todos.

Lo cierto es que el bufo fue capaz de representar el sentimiento negrero que se desata durante todo el siglo XIX, alimentándose de las clases marginadas por una sociedad machista y discriminatoria que pretendía imponer el imperio colonial. La mujer negra ofrecía una imagen complaciente para el público, porque muchas veces junto al negro y al gallego trataría de ridiculizar la figura de los sectores más bajos ya fuera por la forma de hablar muy graciosa del negro bozal, que no dominaba completamente el idioma; ya fuera por la del catedrático, que trataba de imitar a las clases superiores y pretendía tener un conocimiento lingüístico y cultural semejante a los de mayor poder económico, o por la del gallego, personaje que recibía burlas de la mulata y el negro. En el deseo de convertir a Cuba en una única raza, sin distinción étnica, ni diferencia social, los autores del teatro bufo trataron de inculcar un apego entre los blancos de clase distinguida y la masa popular.

Cierto es que no fue hasta el Triunfo de la Revolución Cubana cuando se dejó de explotar a la clase negra, y con ello a la mujer mulata, fruto del mestizaje. Hay que tener en cuenta que cuando se habla de personaje negro hacia dentro de la

configuración del teatro vernáculo, se hace referencia al blanco pintado de negro. La conclusión que puede acarrear este hecho es que ya hacia el siglo XIX, el hombre cubano era consciente de la significativa influencia africana en nuestra Isla como parte de la incipiente nacionalidad cubana. Como bien destaca Inés María Martiatu «el cubano se autodefine así, y al mismo tiempo se autodesprecia. Se hace protagonista de un relato que parte no de la inclusión sino de la exclusión, la negación de una de las raíces que lo constituyen» (2008: 88).

Sin embargo hay una conciencia que se va definiendo como nacional, o sea, ya el blanco criollo siente la necesidad de integrar al negro dentro de la cultura cubana, que no es pura, sino matizada por diferentes saberes de índole internacional. Se manifiesta, entonces, el agradecimiento al legado que dejaron la cultura española, la china, la africana, y otras tantas que son parte imprescindibles de la Cuba contemporánea.

Muy semejante a lo expuesto con anterioridad es la diferencia que algunos esclarecen entre la mulata y la negra. Ciertamente, y como ya se ha debatido en varias ocasiones, la mulata, fruto de la unión casi siempre entre el blanco rico y la negra esclava, va a tener un deseo de desarrollo más perspicaz que la negra, siente la necesidad de alcanzar metas en el ámbito económico y cultural muy semejantes al blanco, ya sea por su color de piel que indudablemente es más claro o incluso por desarrollar una conciencia de índole *racista* ya que muchas veces quiere hacerse pasar por blanca, y aunque sí va a haber un desarrollo incluso en el habla en comparación con la mujer negra, como se verá en el análisis de los resultados, la mulata no siempre cumple con su propósito. A pesar de su empeño, esta mujer continúa siendo para el hombre blanco un sector inferior en todas las esferas. Este fenómeno se ve muy bien reflejado en el teatro bufo cubano del siglo XIX, donde no se muestra una diferencia sustancial entre la mulata y la negra que se vuelven arquetipos de los deseos más corruptos del hombre blanco. O sea, también en el bufo va a ser la chancletera como vulgarmente pudiéramos

denominar, pendenciera, objeto del deseo sexual, inculta, impropia, y bullera, pero también astuta e inteligente. Aunque se le apropien calificativos poco convenientes, hay que reconocer que estas mujeres negras y mulatas eran protagonizadas en el teatro por mujeres blancas. De lo anterior se deriva una contradicción explícita, y es el deseo de negación pero a la vez de reconocimiento por parte de la figura negra en el teatro y en la sociedad. Por tanto, y citando las palabras de Inés María Martiatu: «las mulatas, al igual que los negros y negras, sufrieron las desventajas de la esclavitud cuando era su condición jurídica, de la cual no las salvaba su mestizaje» (2008: 96). Por consiguiente, en la presente investigación cuando la referencia es sobre el personaje femenino negro, a la par sobreviene otra imagen: la de la mulata. Así pues, se debe aclarar que la autora de esta investigación consideró que no existían excesivas diferencias de índole idiomática ni racial que no permitiera agruparlas para su estudio.

Próximos a una conclusión sobre el personaje negro femenino y la mulata, es necesario destacar algunos aspectos significativos que han sido cuestión importante en el debate de algunos investigadores, y es que las referencias sobre este personaje dentro del teatro bufo cubano, hablan de un sector que ha sido objeto de innumerables polémicas dentro y fuera de la escena. El primer análisis en cuestión está muy relacionado a la visión peyorativa con que se ha definido a esta fémina. Desde tiempos anteriores a la aparición del teatro bufo se tenía una imagen poco acertada sobre esta mujer, adjudicándole vicios e inmoralidades inapropiados que promulgaban una visión incierta, cuando en verdad era una fuerte luchadora en todos los ámbitos, poseedora de los trabajos más difíciles de la sociedad y capaz de salir adelante muchas veces sin ayuda de los hombres. También el teatro bufo construyó un arquetipo de la mulata junto al negrito, como bien destaca una de las investigadoras de este género:

La mulata y el negrito del bufo, arquetipos tendenciosos, fueron tomados como una justificación más para descalificar y excluir al negro y a la negra, al mulato y a la mulata, gente de color en general, como parte integrante de esa nacionalidad que emergía en la segunda mitad del siglo XIX (Martiatu, 2008: 104).

Lo cierto es que la figura negra fue protagonizando nuestro teatro cubano y se convirtió en uno de los más aplaudidos por su humor y entrega, así como por su perspicacia, pero sobre todo por el marcado acento criollo y nacional que le ofrecía a nuestra cultura, y aunque las contradicciones de tipo racial parecían convertirse cada vez más en un problema para la sociedad. Se debe destacar el papel de la mujer negra junto a otros tipos populares en el impulso necesario para que se reconociera fuera y dentro del teatro bufo la diversidad étnica que, en definitiva, constituían un componente más de nuestra cultura tan heterogénea y singular.

### ***1.2 Aspectos significativos sobre los estudios lingüísticos: el siglo XIX cubano***

Los estudios lingüísticos en la región hispánica constituyen un ejemplo fehaciente de la marcada labor de muchos investigadores por descifrar las características comunes y divergentes de la lengua española. En Cuba, específicamente, es interesante el marcado provecho que muchos críticos han dedicado al análisis y solución de muchas de estas cuestiones que, en definitiva, son parte de nuestro tesoro cultural que es la lengua española. El siglo XIX estuvo caracterizado sobre todo por el incremento de estos estudios que a partir de ese momento comenzaron a cobrar auge hasta delimitar las características principales de cada nivel de la

lengua. Sin embargo como ha señalado Rodolfo Alpizar Castillo<sup>1</sup>: «A pesar de la gran cantidad de gramáticas que se publicaron, ninguna atención se prestó en ellas a la sintaxis del español de Cuba. Este aspecto de la realidad lingüística cubana parece haber sido olvidado incluso por los estudiosos de más amplia visión.» (1989:104).

Sin dudas el incremento de los estudios lingüísticos proporcionó un acercamiento a nuestra lengua materna que, como bien es sabido, forma parte de una de las mayores riquezas de nuestra nación.

Desde la llegada de los españoles a nuestra Isla, y junto a estos la oleada de inmigrantes procedentes de diferentes territorios, el español sufrió alteraciones en todos los niveles, uno de los más afectados fue el nivel lexical, que se permeó de modos y formas extranjeras que han modificado nuestra lengua y nuestra cultura. Esto hizo que nuestro vocabulario se enriqueciera y comenzaran a predominar las formas más populares y cultas del habla, la primera basada muchas veces en la expresión del pueblo, que para algunos es considerada marginal. Si cierto es que de la expresión popular han derivado jergas poco apropiadas en determinados contextos y a la cual se le atribuye un sentido peyorativo, también hay que evaluar el sentido que estos hablantes le confieren a este lenguaje, pues como explica Saussure «el lenguaje es multiforme y heteróclito [...], pertenece además al dominio individual y al dominio social» (1973: 51), por lo que se puede destacar que es un hecho social según añade Catony (1985: 5). Por tanto, la jerga según apunta este último es una de sus manifestaciones. Esta diferencia también se le achaca a la necesidad de oponerse a un modelo que se les trató de inculcar a los cubanos también desde la entrada de los españoles. Pero a pesar de esto, grupos también marginados defendieron su expresión y su vocabulario, adjudicándoles un

---

<sup>1</sup>Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas en La Universidad de La Habana. Estudiante de la gramática en Cuba. Entre sus publicaciones más sobresalientes se encuentra: *Apuntes para el estudio de la lingüística en Cuba*. Las citas que se mencionan en la presente investigación y que se le atribuyen a este investigador son tomadas de la obra antes mencionada.

sentido no siempre peyorativo como algunos creen imponer, y que llegarían a formar parte del habla cotidiana y de la norma oficial cubana, incluso en la actualidad.

El español en Cuba es heterogéneo y renovador, las diferentes culturas que penetraron en la Isla le atribuyeron un acento diferenciador al resto del español en América, uno de los niveles más enriquecidos fue sin dudas el lexical, pues al decir de Gema Valdés Acosta: «El nivel lexical y su unidad más importante, la palabra, enfrentan de forma inmediata las necesidades comunicativas de los hablantes de determinada lengua... (1981: 157).

Un factor determinante en este nivel es la influencia del vocabulario extranjero, sobre todo el del idioma inglés que hacia el siglo XIX principalmente se hace sentir con más ímpetu en la Isla, producto al incremento de las relaciones económicas entre Cuba y Estados Unidos, esto se ve asentado en la dramaturgia bufa, que como vemos está matizada por diferentes vocablos de esta índole.

Asimismo, algunos trabajos de los investigadores Ricardo Reyes y Luis Alfaro Echevarría le atribuyen también una marcada importancia a este nivel. Ambos han centrado gran parte de su investigación en el vocabulario del teatro bufo cubano del siglo XIX que, sin dudas, es exponente principal del léxico popular en Cuba. A través de los diferentes tipos sociales representados se ha logrado conformar el panorama lingüístico de la época. Hay que destacar que el nivel lexical, tan complejo en su análisis presenta características que están vinculadas a la vida social en general, por lo que es necesario remitirse a un análisis sociolingüístico para descifrar algunas características que definen este nivel. Un ejemplo fehaciente es el de los personajes del teatro bufo que van a estar muy apegados a la realidad de la época, y muchas de estas situaciones se van a ser llevadas a escena para comprender en gran magnitud su condición lingüística, pues:

El léxico, en cambio se nos presenta en líneas generales con una notable uniformidad, no constituyendo por sí mismo un medio caracterizador más que del teatro bufo en su conjunto, por cuanto refleja el habla popular cubana del XIX, de la cual este género dramático es una fuente bastante realista. (Echevarría y Reyes, 1997: 28).

Este nivel constituye una de las muestras más notables de los cambios que a lo largo de la historia ha sufrido nuestra lengua, pero también ha sido exponente de una identidad nacional y de un arraigo a la historia cubana que a través de los siglos marcaron con un sello único a nuestra lengua.

Otro aspecto a tratar es lo relacionado a los estudios morfosintácticos, que han sido poco manejados en los trabajos investigativos, por lo que se requiere de una mayor profundización y acercamiento a estos fenómenos, y es que, a pesar de ser el léxico uno de los niveles más estudiados y más debatidos, así como uno de los que más enriquecen la lengua española por la diversidad de influencias que en todos los ámbitos este ha adquirido, el nivel morfosintáctico también define en gran medida el vocabulario y el habla de los personajes del teatro bufo y contribuye a su propia caracterización. Como ha debatido la crítica reiteradamente la morfosintaxis es el nivel de la lengua que permite construir textos con sentido coherente, desechando todo marcaje de ambigüedad y estructuras sin concordancias.

Por otra parte Roberto Fernández Retamar apunta lo siguiente sobre este nivel: «Aquellos recursos que dislocan la estructura ideal de la frase, bien porque se añaden elementos, se suprimen, repiten o cambia el orden.» (s.a: 4).

El estudio de los fenómenos morfosintácticos enriquece también el área de la lingüística, y posee además un marcado carácter popular, que se asemeja a lo propuesto en relación al léxico. Se señala que uno de los estudios más cercanos que alude a esta línea investigativa y que se apoya además en algunas obras bufas plantea:

Las brevísimas observaciones realizadas a la morfosintaxis y al vocabulario del teatro bufo permiten considerar las fuentes bufas como una fuente importante para la indagación del español hablado en Cuba durante el siglo pasado (XIX), período que tiene una significativa importancia en la historia de la literatura cubana (guerras de independencia, abolición de la esclavitud, formación de la nación y del sentimiento nacional).

El análisis realizado descubre los vínculos de nuestra habla decimonónica con el habla popular de España en sus manifestaciones dialectales, especialmente las andaluzas, gallegas, asturianas e isleñas, las cuales fueron llevadas a escena mediante la inserción de esos tipos sociales españoles dentro de la trama principal. (Echevarría y Reyes, 1997: 30).

Con respecto a esto es importante destacar que los fenómenos morfosintácticos en el repertorio bufo son expresión de un fuerte vínculo entre dos culturas: la española y la cubana, conformando a su vez lo que podríamos denominar la nueva variante popular del español en nuestra Isla, sin desestimar la inclusión de otras culturas que también han brindado su aporte al conocimiento lingüístico como es el caso de la africana.

Trabajos más recientes enfocados a la temática del teatro, aunque dirigidos al aspecto lingüístico, apuntan sobre «el empleo continuo del indefinido para hacer alusión a sucesos pasados que no guardan relación con el presente.» (Porrero, 1980: 60).

En relación a esta idea se observa un estrecho vínculo con la dramaturgia bufa al realizar este estudio sobre la sintaxis del verbo, y donde se muestra como el teatro actual sigue siendo heredero del teatro decimonónico, y esto no es más que una caracterización que a través de él se hacen de los personajes, quienes son

muestra del habla popular. Es decir, el teatro bufo continúa dejando sus huellas en la representación actual, los fenómenos morfosintácticos que se registran en él y que han resultado interés de estudio para muchos investigadores ha trascendido a las escenas más cotidianas, lo que muestra que estos fenómenos aún prevalecen en nuestra habla, pues una vez más caracterizan a sus personajes, y esto a su vez constituye sinónimo de cubanía.

Otro trabajo que apunta sobre el tema y que pertenece a la propia autora habla sobre el uso del pluscuamperfecto de indicativo en el teatro cubano actual; sin embargo, esto no se convierte en una novedad para las escenas contemporáneas, pues ya desde el bufo existe un uso muy similar al empleado en el teatro vigente, y es que como afirma la investigadora Litivinenko, en su artículo no se emplea este verbo «con valor de potencial» (1987: 88). Asimismo sucede en las escenas bufas, lo cual puede destacar la idea que a pesar de la diferencia de siglos el teatro actual es heredero lingüístico de la tradición escénica del siglo XIX.

Atendiendo a lo anterior, es apropiado señalar que un gran número de investigaciones revelan la necesidad de aproximarse a este fenómeno que no solo ha trascendido en el habla popular, sino que además ha logrado incorporarse al habla culta. Tal caso sucede con la preposición *de*, un fenómeno morfosintáctico que en el teatro bufo se caracterizó sobre todo por su omisión. En un estudio más reciente la investigadora Milvia Mesa Alonso señala que el no empleo de esta preposición o su uso constante se debe a que estos fenómenos no se desarrollan conscientemente en el hablante, y para ello se remite al criterio de Manuel Seco que sobre la omisión afirma: «Esta preposición se omite con frecuencia en el habla popular, ejemplo: *me acuerdo que me lo dijo.*» (1979:168).

Resumiendo lo anteriormente expuesto es necesario precisar que los estudios morfosintácticos definen en gran medida el habla de sus personajes, atribuyéndoles características propias a cada sujeto, y a su vez concediéndole a

cada uno de ellos un espacio dentro de la sociedad cubana, porque en gran medida son estos quienes caracterizan el habla popular y que a pesar del transcurso de siglos aún siguen vigente en la vida cotidiana del hombre. Si cierto es que el teatro bufo trascendió por su importante quehacer literario, también puede decirse que fue fruto de discusiones en el ámbito lingüístico por su apego a los hechos más relevante de nuestra cultura como es el uso de la lengua, esta dramaturgia incursionó en lo renovador y diferenciador de nuestra escena y nuestro lenguaje. Puede hablarse de un deseo por esclarecer los aspectos más significativos de nuestra cultura y nuestra historia.

Por último, se ha querido ahondar en lo referido a los fenómenos de índole fonético-fonológico. Este nivel de la lengua muy analizado también desde diversas aristas ha sido manejado por los investigadores del teatro bufo del XIX, que sin dudas le aportan un legado lingüístico a esta dramaturgia. Estos fenómenos van a estar muy acordes a los tipos de personajes que allí se presentan, algunos de los ejemplos más convincentes son los analizados por John M. Lipski que hace un estudio minucioso sobre la partícula **ta**, empleada con gran frecuencia en esta dramaturgia, y que se analiza a partir de sus rasgos fonéticos.

El teatro bufo incluye diferentes sectores de la población, cuando hablamos del negro bozal nos referimos a un sujeto que conoce escasamente el idioma español, por lo tanto, su pronunciación va a estar ajena a toda norma establecida por la sociedad. En él es muy común encontrarse con fenómenos de tipo fonético, pues como bien apunta Ricardo Reyes « [...] por bozal se conocía al negro recién llegado de África que se encontraba en un periodo de aprendizaje del español, aprendizaje, por demás, totalmente espontáneo e improvisado-» (1981: 172). Sin embargo, para Lipski «en los textos bozales influenciados por otros idiomas criollos no se ven combinaciones ajenas a la sintaxis fundamental del español [...] » (s.a: 34). Por tanto, a pesar de las distorsiones en el habla, no se puede hablar de una

no correspondencia con nuestro español. Si analiza la partícula **ta** como rasgo fonético es interesante añadir que esta «se deriva evidentemente de una forma reducido del verbo estar, que en el habla coloquial puede pronunciarse como ta.» (ídem: 16). Estas distorsiones muy evidentes en los negros bozales, no son privativos solo de ellos, pues también los hablantes chinos emplean esta partícula atribuyéndoles un mismo significado:

Ej. José: Ya etá caminando pá cá, **tá** mu contento, y disi, que vá á sotá la sitio, y vá á vení con la candao de la bují... (Mellado, 1881: p.71; negro de nación).

José: Je je. Señora **ta** cupao. (Nuza, 1890: p. 18; negro longo).

José: Neye **ta** allá drento con mugé solito (ibídem)

También es necesario agregar la existencia de marcas del papiamento que fueran desconocidas por los negros y que, sin embargo, las emplearan usualmente. Una de las formas más manejadas es ahuora/aguora provenientes del papiamento awor que significa ahora:

Ej: José. **Aguora** yo lo vá á calentá lo trógamo con guariente (Nuza, 1890: p. 19; negro longo)

Otro aspecto significativo de este siglo y evidente en el teatro bufo son los lapsos de concordancia adjetivo-sustantivos y sujeto-verbo. Dicho fenómeno muy característico tanto en los negros como en lo gallegos y el campesino, viene a definir a este sector poblacional de escaso nivel socio-económico. Existen además otras características de este nivel, que han sido analizadas por algunos investigadores como Ricardo Reyes, quien determina que en el caso de los negros curros una de la características fonéticas que lo identifican « [...] es la sustitución de *r* y *l* finales de sílaba o de palabra por *í*» (1981: 172). Aunque también se pueden encontrar otros rasgos de tipo fonético en esos parlamentos que son muy comunes en el teatro bufo y que se encuentran tanto en personajes masculinos como femeninos, en el ejemplo que aquí se destaca se observa como la confusión

r/l es constante, así como la omisión de la vibrante simple. Es interesante como esos fenómenos son vistos con frecuencia tanto en boca de personajes femeninos como masculinos, lo que responde a un escaso interés por diferenciar los tipos sociales:

Ej. Zanja: [...] come **sabroso** cane con papa bité *aló* con frijole (Barreiro, 1895: p.7.; chino).

Ej. Laureano: Pues toavía no vieron su ilumínicos ojo toito lo que encierra en su centro **varoní** la desconsolada capitá. (Barreiro, 1895: p. 17; negro)

Ej. Florinda: Aquí etá mi pitolo; no tiene que **desi** un palabra (Mellado, 1881: 49; negra criolla)

Siguiendo esta línea, vale destacar que, según expresa Ricardo Reyes, en el caso del campesino del teatro bufo uno de los aspectos que identifican su habla es la confusión r y l finales de sílaba o de palabra, cabe señalar que «la alternancia de r y l es un fenómeno de indiscutible origen andaluz y español en general» (García, 1980: 124). Para John Lipski este fenómeno es muy propio del bozal rioplatense, «[...] la conversión de /r/ en [l] no solo al final de la sílaba sino también en posición pre vocálica» (s.a: 22). Este fenómeno es uno de los más sobresalientes en este nivel e incluso ha trascendido hasta nuestros días en el habla popular y hasta en el habla culta, alcanzando así un notable desarrollo, pues como apunta José García González:

Esto no implica, desde luego, aceptar una burda dependencia o imitación cubana del habla andaluza sino que, a partir de un mismo origen, se cumple en ambas zonas una misma tendencia hispánica, "la degradación o relajación de las consonantes en final de sílaba" (1980: 125).

Por último se hace necesario advertir otro fenómeno que también es tipificador de este siglo, y sobre todo del bufo. El mismo tiene que ver con la figura del

gallego, quien recurre a la sustitución de la **o** final de palabra por la **u**, así como la **g** por la **j**.

Ej. Jayme: Lulete? pues avísale ca aquí hay una visite da **cumplimentu** (Nuza; 1890; p. 17; Catalán).

Jayme: Con una muger? Buen **provechu** le haga. (Nuza, 1890: p. 18; Catalán)

Sin dudas, el nivel fónico-fonológico es indispensable en los estudios del siglo XIX, sobre todo al hacer referencia al bufo cubano, pues se ha destacado en los planteamientos anteriores, el vocabulario de esta dramaturgia se caracteriza en gran medida por la presencia constante de formas lingüísticas distorsionadas que identifica a cada tipo de personaje en su contexto social.

Si bien el lenguaje constituye un fenómeno social como expresa Sergio Valdés Bernal, hay que destacar que es una necesidad imperiosa que tiene el individuo para establecer la comunicación desde el punto de vista oral y escrito con otros hablantes de una misma comunidad lingüística. Nuestro lenguaje cubano se ha adaptado y modificado durante siglos como resultado de todo un proceso histórico y cultural que viene a definir la nacionalidad cubana:

Si realmente es una lengua europea que heredamos de los colonizadores, al igual que muchos otros pueblos hispanoamericanos, en Cuba nos apropiamos de ella y la hicimos nuestra, la moldeamos de tal forma que respondiera a nuestras necesidades de manifestación espiritual y de creación de bienes materiales. (Valdés, 2006: 25).

Lo cierto es que nuestra lengua está matizada por diferentes culturas que conforman el llamado español cubano. En nuestra Isla desde siglos anteriores se ha definido un lenguaje propio, en el que confluyen diferentes hechos y situaciones. La lengua constituye la mayor muestra de identidad nacional, en el caso de los cubanos hay una intención en demostrar mediante los hechos lingüísticos un intento de formación de nuestra nacionalidad que se incrementa a partir del siglo XVIII y cobra auge en el XIX hasta lograr su máxima consolidación

en el presente siglo. El español en Cuba ciertamente posee matices diferenciadores del español en América, lo cual nos hace verdaderamente auténticos. Sin embargo, esto no es un hecho convincente para desechar los rasgos que nos unifican y que en realidad nos hace partícipes del resto de la comunidad hispanohablante, de ahí que nace el calificativo de identidad. El lenguaje constituye la máxima expresión de cada individuo en una cultura dada. Tomando en consideración esta significativa aproximación al estudio del lenguaje es necesario destacar el planteamiento de Valdés Bernal quien asegura la existencia de una cultura cubana matizada por diferentes lenguas y hechos sociales de carácter externo, por lo que en la actualidad muchos de estos rasgos sigan vigentes: «Nuestro pueblo surgió debido a oleadas de inmigrantes y portadores de diversas culturas y lenguas, desde las indoamericanas hasta las asiáticas, portadores que se asentaron en la isla voluntaria o involuntariamente.» (2006: 40).

Para una mayor comprensión de este criterio es imprescindible remitirse al teatro bufo cubano del siglo XIX, y es que este es muestrario indudable de estos fenómenos que en el ámbito lingüístico enriquecen nuestro idioma y nuestra cultura. Como ya se ha destacado en varias ocasiones una de las características principales que define las obras bufas es su contacto con la realidad y la necesidad de llevar a escenas las situaciones más cotidianas. Esto se ve reflejado en el desarrollo de sus personajes quienes muestran un registro lingüístico que se define según el contexto social en que se desarrollan. Al respecto Rine Leal en su antología del teatro bufo señaló:

Gracias a los bufos los tipos populares entraron en escena [...] y lo que es más importante: lo hicieron hablando cubano. Los nuevos autores nada tienen en común con los anteriores en el uso del instrumental lingüístico [...] El lenguaje bufo, con sus distorsiones bozales, congas, catedráticas,

campesinas, curras, catalanas, asturianas, idiomático que se transformó en una forma, una distinta, un oído y una lengua distinta de la española (citado por Echevarría y Reyes, 1997: 23).

Ejemplo de ello lo constituyen los personajes femeninos que van a ser caracterizados según su estatus social; este va desde la mujer más distinguida de la sociedad hasta la de más bajo recurso que sería su propia criada. La diferencia entre ambas es sustancial; no hay en ellas una igualdad educacional, por consiguiente, tampoco un mismo comportamiento lingüístico. Esto es un factor esencial a la hora de delimitar las características sobre todo en el ámbito lingüístico de estos personajes.

Llama la atención la marcada insistencia por reflejar una cultura matizada por diferentes lenguas; es decir, el bufo bebe sobre todo de la cultura africana, de ahí que muchos vocablos y expresiones puestos en boca de sus personajes provengan de estas culturas que han permeado nuestra lengua desde las más disímiles expresiones.

### ***1.3 Aspectos metodológicos***

La presente investigación está basada en un total de cinco obras del teatro bufo cubano del siglo XIX que se registran a partir de su segunda mitad. Cuatro de estas manuscritos inéditos escasamente trabajados por la crítica, siendo de trascendental valor por las perspectivas de orden lingüístico que allí se manifiestan. La selección de este corpus está fundamentada en un criterio sobre todo de orden histórico y lingüístico pese a la imperiosa necesidad de establecer a partir de estas obras un análisis más concreto sobre el habla de estos personajes, que constituyen, sin dudas, un ejemplo irrefutable para los estudios del español actual en la isla.

El trabajo con la muestra se realizó de manera uniforme, primeramente, se hizo un criterio de selección según lo explicado anteriormente, y además por la creciente labor de los autores bufos que se acrecentó luego del inicio de las luchas independentistas, lo que denota un incremento de conciencia e identidad nacional de estos autores. Luego se ficharon los parlamentos de los personajes femeninos negro y mulato conjuntamente con las referencias bibliográficas (autor, año: página).

En otra fase del análisis, se recogieron los criterios teóricos sobre el tema para conformar una amplia información de juicios que son indispensables para un mayor entendimiento y análisis de lo propuesto.

Una vez conformado el corpus se delimitaron los fenómenos lingüísticos según los niveles de la lengua, logrando una caracterización de los mismos, éstos se analizaron tomando en consideración el criterio de los investigadores Reyes (1981); Echavarría y Reyes (1997); Patiño Rosselli (2000), y Lapesa (1981) que delimitan una serie de fenómenos sobre todo de orden fónico y morfosintáctico, que son propios del XIX. Para el análisis del léxico, se trabajó con el *DRAE* (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española 2001); conjuntamente con el *Nuevo catauro de cubanismos* (1974), y el *Glosario de afronegrismos* (1990), ambos de Fernando Ortiz. En este último nivel, se analizaron un total de 8 afronegrismos; 8 cubanismos, solo 2 extranjerismos; y 21 unidades fraseológicas.

Atendiendo a esto, cabe señalar que el vocabulario recogido está ordenado alfabéticamente teniendo en cuenta la primera letra de cada palabra con sus respectivos significados, los ejemplos señalados de las obras se caracterizan por emplear el formato de **negrita** en cada fenómeno encontrado destacándolo de esta forma. Para citar cada parlamento se comienza nombrando al personaje que hace uso de estas citas, y entre paréntesis su condición racial. Cabe señalar también

que al citar cada ejemplo se pone entre paréntesis el apellido del autor de la obra, luego las iniciales de la obra (ver anexo 7) y por último la página, todo esto separado por coma y dos puntos respectivamente. Estos elementos permiten distinguir con más precisión cada señalamiento, y a su vez remite a una referenciación más exacta.

Ej. Florinda (negra criolla): Donde **mimo** *etá* pisando (Mellado, LCDTA: 27).

Rosa (mulata): Pues bien. **Yo** soy Micaela Guarapo (Nuza, PMMR: 29).

Isabel (mulata): La otra neche me fui **á bailar** al Esquetin y por cierto que me divertí mucho... (Nuza, PCDMM: 7).

En cuanto al léxico, se emplea el orden propuesto anteriormente.

Ej. **Armar una pelotera**: Armar un pleito, un lio.

Florinda (negra criolla): Voy **armá una pelotera**, que toito el mundo va a salí cortao (Mellado, LCDTA: 65).

**Candela**: Persona muy viva, avispada.

Rosa (mulata): Te espero en el Suizo para almorzar con Luisa y una mulatona **de candela** (Nuza, PMMR: 14).

En los ejemplos se observa como los fenómenos destacados responden a lo señalado anteriormente, es decir, en el capítulo práctico se explica el fenómeno y luego se señala el ejemplo que así lo valida.

Es importante señalar que las muestras destacadas están tomadas con exactitud de la obra original, por lo que se señalan los parlamentos con su grafía original, sin modificaciones posibles.

La investigación posee un estudio descriptivo con el fin de explicar las características lingüísticas atendiendo a los niveles de la lengua en las obras seleccionadas. Para su desarrollo se aplicaron los siguientes métodos según el criterio de Humberto López Morales:

- Crítico-referativo: se aplicó para el estudio de los fundamentos teóricos con el propósito de acercarnos a los variados criterios y puntos de vista por parte de los autores.
- Inductivo-deductivo: se emplea para la caracterización de la muestra con el fin de lograr una organización uniforme de estos datos.
- Analítico-sintético: Se profundiza en un análisis detallado tras el estudio de la muestra seleccionada, la cual permite el desarrollo de una investigación descriptiva y explicativa.

## Capítulo 2: Análisis de fenómenos lingüísticos en los personajes femeninos negro y mulato del teatro bufo

Los casos de variaciones que se registran en los niveles de la lengua están dados por una marcada influencia sobre todo africana. Sin dudas, la entrada a Cuba de los negros africanos estuvo impulsada por la trata esclavista que mantenían los colonizadores españoles, lo que demuestra que muchas de estas interferencias lingüísticas forman parte también del habla de España y por supuesto de gran parte del léxico hispanoamericano. En Cuba muchos de estos fenómenos aún persisten a pesar del paso de los siglos, pero fue el teatro bufo un espacio esencial para demostrar esta presencia, pues asegura Sergio Bernal que « [...] el negro -como componente esencial de nuestra nación- sigue ejerciendo su influencia sobre el español coloquial.» (s.a.: 271).

### *2.1. Análisis fonológico*

#### **Pérdida de la /-d/ intervocálica:**

Este fenómeno consiste en la omisión de la consonante /-d/ entre vocales, muy frecuente entre las vocales *a* y *o*, así como entre *i* y *a*. En las obras analizadas es muy recurrente, hasta el punto que ha llegado a generalizarse no solo en el bufo sino también en la actualidad, sobre todo en el habla popular. Al decir de Lapesa «la pérdida de la /-d/ intervocálica registrada ya en los siglos XVI y XVII, ocurre tanto en la terminación -ado-, se admite -ao-, esto al desaparecer completamente da lugar a la formación de diptongos» (1981:392).

Isabel (mulata): [...] si yo tuviera la mitad de lo que tiene ella, **alabao** sea Dios (Nuza, PCDMM: 7).

—————: [...] ya se me olvidaba ir al **mandao** de la señora (ídem: 8).

—————: es que estaba **ocupao** el boticario. Qué iba á hacer? (ídem: 9).

—————: Que **aburría** estoy de esta casa (ídem: 10).

—————: Es que han puesto un anuncio pá alquilá un cuarto. La señora se ha **empeñado** (ibídem).

Florinda (negra criolla): No habrás **llegao** á tiempo para comprar el sitio, pero siempre demasiado tempranito para que dejen de realizarse nuestras chulísimas aspiraciones. (Mellado, LCDTA: 11).

—————: Mi padrino casualmente se haya en una casaberia donde ha **sio convidao** (ídem: 12).

—————: El viejo Taita Andrés, no me ha visto en **toa** su perra **via** (ibídem).

—————: Sí, ya verás cuantas invenciones, y cuantos **enreao** (ídem: 13)

—————: ahí mimo donde eta **parao**; ahí también etá el tesoro **encerrao** en una botija. (Ídem: 29).

—————: Pó que a mi sin **cuidao** me tiene [...] **too** me parece un macao (ídem: 61).

—————: [...] voy armá una pelotera, que **toito** el mundo vá a salí **cortao** (ídem: 65).

Mulata: quien te ha **mandao** que me apuntes el bicho...ese. (Piloto, AM: 22).

Aunque en menor medida, también se encuentran casos **de pérdida de la /-d/ en posición final de sílaba**. Al respecto expresa Lapesa: «es común a casi todas la regiones hispánicas» (1981:392).

Florinda (negra criolla): Dío lo dá **salu** (Mellado, LCDTA: 45).

—————: Pero eso sí é **verdá**, ya puede uté ir hablando con el cura, que le ha de decir la misa... (Ídem: 66).

### **Sustitución vocálica:**

Esta modificación consiste en sustituir una vocal por otra, atribuyéndole un uso inadecuado en la palabra. Tanto este fenómeno como la omisión de vocales provocan en ciertos casos un cambio de género al no concordar el pronombre indefinido con el sustantivo, o en otros casos los pronombres átonos tampoco alcanzan la concordancia con el verbo.

Florinda (negra criolla): yo también só un **servidore** pá oté (Mellado, LCDTA: 45).

—————: Yo *lo* vá á **disi**, yo só recojeoro de yerba... (Ídem: 46).

—————: [...] yo viene pronto á noté pá que me **dá** noté un **noticie** aonde yo pué encontrá **uno** yerva... (Ibídem).

—————: [...] noté verá cuando lo toma esa yerva que yo **lo** dá, como lo vá á botá pá fuera (Ídem: 47).

#### **Omisión de vocales:**

Como se ha explicado anteriormente la ausencia de vocales causa ciertas modificaciones en cuanto al género.

Florinda (negra criolla): yo también só **un[a]** servidore pá oté (Mellado, LCDTA: 45).

—————: pá que me dá noté **un[a]** noticie aonde yo pué encontrá uno yerva que tá buscando (Ídem: 46).

#### **Diptongación:**

Al analizar el fenómeno de la pérdida de la /-d/ intervocálica, se alcanzó a verificar los casos de diptongos que se forman a través de dos vocales abiertas, aunque en la normativa sean considerados hiatos. También se observaron casos de diptongos crecientes porque se unía una primera vocal débil con una segunda fuerte como sucede en los siguientes ejemplos.

Florinda (negra criolla): no saldrá ál **ocurecier** (Mellado, LCDTA: 12).

—————: [...] yo **viene** pronto a noté... (Ídem: 46).

### **Pérdida del fonema /-s/.**

Este fenómeno no solo es recurrente en el teatro bufo, ni en el habla cubana, también ha trascendido a la región española, y en Salamanca y Madrid es muy empleado, al igual que en las Antillas, Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia, y el norte de Argentina (Patiño, 2000: 271). Su omisión se destaca en diferentes posiciones de la palabra, y señala Lapesa «en gran parte de Hispanoamérica es general la aspiración de /-s/ final de sílaba o de palabra que se asimila con frecuencia a la consonante siguiente» (1981: 479).

#### *En posición final de sílaba:*

Florinda (negra criolla): ¿tú no **calcula** de lo que **é** capáz una negra resabiosa cuando llega a encapricharse? (Mellado, LCDTA: 12).

—————: ¿Qué **ere** tú en este mundo? (ídem: 28).

—————: Mira, tú **vé** ete cotapluma. ¡Tú lo **vé**! (ídem: 33).

—————: ¡**Adio**! Otro día yo viene (ídem: 49).

—————: ¿Qué **e** lo que uté tá disiendo? (ídem: 61).

—————: le voy á dá **má** galletazos, que mangos dan por medio en el campo de Marte. (Ídem: 62).

—————: **Pué** vaya con el tío machango... (Ibídem).

—————: **vamo**...ni se ocupe (ídem: 65).

—————: lo que yo etimo **má** en mi persona; qué **é** el coló... (Ídem: 66).

—————: Dentro de **tré minuto**, uté vá á vé... (Ibídem).

—————: le **hemo** puéto el cacabé al gato (ídem: 68).

—————: y tú **crée** que él... (Ídem: 73).

—————: **Pué** desde luego que **nosotro dó**, siempre **etariumo** pensando de que manera lo atormentaríamos... (Ibídem).

*En posición pos-vocálica:*

—————: Donde **mimo etá** pisando

Está el tesoro escondido (Mellado, LCDTA: 27).

—————: Vá á ser compañera de mi abuela en su **mima** sepultura. (Ídem: 29)

—————: Mira, tú vé **ete** cotapluma (ídem: 33).

—————: Aquí **etá** mi **pitolo**; no tiene que desi un palabra (ídem: 49).

—————: De poco se **asuta** uté (ídem: 61).

—————: Yo no me **moletó**; ¿pá qué? **uté** no vé que tranquilo **etoy** (Ídem: 66).

Para el caso de los verbos, hay una tendencia a la *supresión de /-s/* en la conjugación de la segunda persona del presente:

Florinda (negra criolla): Donde mimo **etá** pisando

Está el tesoro escondido (Mellado LCDTA: 27).

—————: sino me la entrega, **vá** á ser compañera de mi abuela... (Ídem: 29).

—————: [...] escucha miserable reptil, que te **arrastra** por el lodo inmundado de la superficie de la tierra (Ídem: 31).

—————: [...] ¡Si, mañana! Se hará la escabación terrenal, desgraciado de ti si te **opone** (ídem: 33).

### **Omisión de /-r/ final de palabra:**

Es un fenómeno generalizado en el bufo del XIX, también en la actualidad constituye una alteración de orden fonético, «socialmente general aunque reservada a contextos más informales», (Patiño, 2000: 177), de ahí que en la dramaturgia bufa sea empleada con gran frecuencia. Se distingue sobre todo en los verbos de infinitivo, y algunos sustantivos. «Tanto la omisión de /r/ como de /l/

es un fenómeno que se destaca en las Antillas, Panamá, Costa de Colombia, casi toda Venezuela, Extremadura, zona de Toledo, Canarias,» (ibídem).

Florinda (negra criolla): Si **señó**. Y yo tambié trae uno yerva (Mellado, LCDTA: 47).

—————: como lo vá á **botá** pá fuera (ibídem).

—————: Bueno yo me vá, pero auté me lo vá á **dá** (ibídem).

—————: Aquí etá mi pitolo; no tiene que **desi** un palabra (ídem: 49).

—————: Si uté me vuelve á **disi** esa palabra, ó se vuelve a **propasá** conmigo, le voy á **dá** má galletazos (ídem: 62).

—————: le voy a **meté** la mano (ídem: 63).

—————: toito el mundo vá á **salí** cortao (ídem: 65).

—————: vá ute á **bebé** aceite de carbón (ídem: 66).

—————: no vá á **quedá** de su cuerpo ni un pedacito de uña (ibídem).

—————: podré desile sin **temó**, que ya somos los amos de este sitio (ídem: 68).

Isabel (mulata): Es que han puesto un anuncio pá **alquilá** un cuarto (Nuza, PCDMM: 10).

—————: Aquí traigo á este chinito, pa **vé** si se arregla con la señora (ídem: 13).

Asimismo, la **neutralización de /r/ tras vocal** es otro fenómeno que se pone en boca de los personajes del bufo aunque en menor medida.

Florinda (negra criolla): y así cuando vengán mi padrino podré **desile** sin temó que ya somos los amos de este sitio (Mellado, LCDTA: 68).

—————: Mira, tú vé ete **cotapluma** (ídem: 33).

————— [...] me vá á **patí** la pinazo (ídem: 45).

## 2.2. Morfosintaxis

### La no distinción de la categoría singular- plural:

Este fenómeno se encuentra asociado a una característica del nivel fónico, y es «la aspiración de /-s/ en posición distintiva» (Echevarría y Reyes, 1997: 24) Aún en la actualidad este fenómeno es característico del habla popular en Cuba, y sin dudas, permeó el vocabulario bufo del XIX. Esto genera que no exista una adecuada concordancia entre sustantivo y adjetivo.

Rosaura (mulata): habrá visto usted que **relambio son** etos negros (Barreiro, LGR: 23).

Rosa (mulata): como yo tenia **tanto deseos** de conocerlo a Usted (Nuza, PMMR: 31).

Florinda (negra criolla): Sí, ya verás cuantas invenciones, y **cuantos enreco** (Mellado, LCDTA: 13).

—————: Y en **reasumidas cuenta**, yo no quiero mucha palucha (ídem: 62).

### Preposiciones:

Las variaciones sufridas en el teatro bufo y aún en la actualidad constituyen un fenómeno, que como bien expresa R. Reyes y L. Alfaro, «datan desde la formación del romance» (1997: 27).

#### *Supresión:*

Es significativa la omisión de la preposición *a* ante complemento directo y en perífrasis verbales, así como la omisión de las preposiciones *de* y *hasta*:

Florinda: mi padrino casualmente se haya en una casaberia donde ha sio convidaio y /de/ donde no saldrá **/hasta/** el ocurecier (Mellado, LCDTA: 12).

—————: voy **/a /** armá una pelotera (ídem: 65).

Mulata: que vayan al esctrangero  
Por ejemplo **/a/** Nueva Yor (Piloto, AM: 21).

*Sustitución o adición:*

En este caso es significativo destacar como la preposición *a* y *para* pueden sustituirse por *hasta* y *de* respectivamente, así como omitirse ambas sin que cambie la sintaxis lógica de la oración.

Florinda (negra criolla): Si me ha dio uté **á** latima (Mellado, LCDTA; ).  
—————: yo también só un servidore **pá** oté (ídem: 45).

Es frecuente la *construcción de preposición + adverbio*. Según R. Reyes y L. Alfaro es un tipo de construcción muy frecuente en el XIX (1997: 28). En los ejemplos señalados expresan tiempo, cantidad y lugar.

Florinda (negra criolla): ¡Lebanta *de ahí* esa pata de jamón! (DMM, LCDTA: 30).  
————— ¡Silencio, no grites! ¡Me retiro, **hasta mañana** (ídem:34).  
————— **De poco** se asusta uté (ídem: 61).  
————— Pó que á mi sin cuidao me tiene, y yo no salgo **de aquí** (ibídem).  
————— Yo paso **por aquí** cada vez que me dé la gana (ídem: 62).  
————— Y á mi no me venga uté **con mucha** música (ibídem).

Rosa (mulata): Ahora cuando yo venia **para acá** me siguió un hombre... (Nuza, PMMR: 12).

Isabel (mulata): Y **entavía** (en + todavía) quiere estar ahorrando (Nuza, PCDDMM: 7). En este caso estamos en presencia de una amalgama al unirse una *preposición* + el adverbio de tiempo *todavía*.

Asimismo es usual la construcción de *preposición + verbo* en infinitivo:

Este fenómeno es empleado para efectuar una acción.

Mulata: No tome tanto calor

Y se vaya **a disparar** (Piloto, AM: 21).

Florinda (negra criolla): El maestro albañil encargado **de abrir** la sanja (Mellado, LCDTA: 70).

—————: [...] siempre etaríamos pensando de que manera lo atormentaríamos, con el objeto **de conseguir** nuestro deseo (ídem: 73).

La otra noche me fui **á bailar** al Esquetin y por cierto que me divertí mucho... (Nuza, PCDMM: 7).

### **Pronombres:**

#### *Pronombres personales en función de sujeto:*

Esto es muy empleado con el propósito de enfatizar. Aún en la actualidad los hablantes en Cuba y otras regiones de Hispanoamérica le otorgan un mismo valor.

Florinda (negra criolla): **Yo** lo vá á desi, **yo** soy recojeoro de yerba, y entiendo también de curá brujería (Mellado, LCDTA: 46).

San Ysidro (mulata): **Yo** deseo qué á ese baile para el cual hay tanto embullo se le llame ``la gaviota`` (Barreiro, LGR: 4).

Juanita (negrita): **Yo** soy lavandera, y [...] (Ídem: 21).

La rumba (mulata): **Yo** soy la rumba señores (ídem: 53).

Rosa (mulata): tú sabes lo quebrada que **yo** soy (Nuza, PMMR: 6).

—————: Pues bien. **Yo** soy Micaela Guarapo (ídem: 29).

—————: **Yo** creo que no me he equivocado, le hemo puéto el cacabé el gato (ídem: 68).

Isabel (mulata): **Yo** no sé pá qué Dios le da barba al que no tiene quijá! (Nuza, PCDMM: 7).

Como formas de cortesía se emplea preferentemente el pronombre **usted**, que denota respeto entre los interlocutores, en ciertos casos persiste una forma

arcaica que regularmente es empleada por personajes de regiones rurales. Como bien señala Lapesa tanto «como el andaluz occidental y el canario, el español de toda América ha eliminado la distinción entre *vosotros* y *ustedes*, empleando *ustedes* tanto para el tratamiento de respeto como para el de confianza.» (1981: 486)

Rosa (mulata): Veo que no me han engañado. Es **Usted** un taco de candela (Nuza, PMMR: 33).

—————: pero dicen que tiene **Usted** un defecto (ibídem).

—————: que le gustan á **Usted** mucho las mugeres (ídem: 34).

—————: que listo es **Usted** (ídem: 72).

—————: **Usted** no es el que me venia siguiendo esta mañana? (ibídem).

Mulata: Estoy creyendo que alguno

De **Uds.** me mirará (Piloto, AM: 21).

Isabel (mulata): **Usted** no sabe quien es esa vieja... (Nuza, PCDMM: 10).

*Forma arcaica:*

Florinda (negra criolla): [...] **oté**, me dispensa ¡¿**oté** so Taita Andrés? ( Mellado, LCDTA:45).

—————: [...] y como yo sabé que **oté** só botánico... (Ídem: 46).

—————: Que **oté** se alivie (ídem: 50).

—————: ¿Qué é lo que **uté** tá disiendo? (ídem: 61).

—————: [...] No me venga **uté** con mucha música... (Ídem: 62).

—————: [...] si ahora **oté** me entiende? (ídem:65).

—————: Vaya **oté**... (Ídem: 75).

Asimismo, la forma **tú** toma una función más informal. Actualmente esta forma ha sustituido paulatinamente al **usted** que se emplea, sobre todo, en los

contextos más formales. «En la España del 1500 *tú* era el tratamiento que se le daba a los inferiores, o entre iguales cuando había máxima intimidad [...] Al generalizarse vuestra merced usted como tratamiento de respeto, **tú** recobró terreno a costa de **vos** en el coloquio familiar, hasta eliminarlo durante el S. XVII y quizá parte del XVIII» (Lapesa, 1981: 483). Sin embargo, como se observa en las obras bufas, hacia el S. XIX tuvo gran difusión y su uso se incrementó aceleradamente que aun en la actualidad es muy difundido.

Florinda (negra criolla): y **tú** me has dicho que mi cariño es tu mayor fortuna... (DMM, LCDTA: 10).

—————: ¿que ere **tú** en este mundo? (ídem: 28).

—————: que *tú* te quieres robar bembón! (ídem:29).

—————: Si! **Tú!**[...] (Ibídem).

—————: **tú** eres el ladrón (ídem: 33).

—————: y **tú** cree que él [...] (Ídem: 73).

Rosa (mulata): **tú** sabes que un viaje tan largo en ferro-carril... (Nuza, PMMR: 5).

—————: **Tú** te crees que ninguno se conforma con su muger? (ídem: 12).

—————: **tú** sabes que tengo un buen fondo [...] (Ídem: 13).

San Ysidro (mulata): y **tú** entremetida paluchera (Barreiro, LGR: 5)

—————: **tú** hueles mucho a opio mi hermano (ídem: 7).

#### *Yoismo:*

Este fenómeno es usual en el bufo, se emplea para enfatizar en la persona, en Cuba es una tendencia general sobre todo en los sectores más populares que le atribuyen a la expresión un carácter más resaltante y un acentuado énfasis.

Rosa (mulata): tú sabes lo quebrada que yo soy (Nuza, PMMR: 6).

—————: en el mismo caso estoy **yo** (ídem: 36).

—————: eso no lo aguanto **yo** (ídem: 40).

San Ysidro (mulata): yo deseo qué á ese baile... (Barreiro, LGR: 4).

Juanita (negrita): sepa usted para otra vez que yo nací en la Mocha (ídem;).

—————: yo soy lavandera, y [...] (Ídem: 21).

Mulata: yo soy de una raza ardiente (Piloto, AM: 20).

#### *Empleo de los pronombres lo y le:*

De igual forma estos pronombres átonos sí conservan su valor etimológico, es decir, hacen función de complemento indirecto:

Florinda (negra criolla): le voy á dá má galletazos, que mangos dan por medio en el campo de Marte. (Mellado, LCDTA: 62).

—————: [...] en cuanto uté se propase so viejo *le* voy á meté la mano (ídem: 63).

Rosa (mulata): pues lo que es esta no *le* dará en el pico (Nuza, PMMR: 29).

Isabel (mulata): pero yo *le* decía... (Nuza, PCDMM: 7).

Sin embargo, persisten algunos ejemplos en los que a decir de Lapesa ya desde el S. XVIII «en las zonas castellanas, leonesas y norteñas se emplea *lo* como complemento dativo» (1981: 395).

Florinda (negra criolla): Yo *lo* vá á disi [...] (Mellado, LCDTA: 46).

—————: [...] esa yerba que yo *lo* dá [...] (Ídem: 47).

#### **Verbos:**

Existe un número ilimitado de fenómenos relacionados con el sistema verbal, algunos de estos pueden estar afines a las características del nivel fónico.

Se presentan *conjugaciones arcaicas* que se localizan sobre todo en personajes campesinos, los verbos ser, estar, e ir son los más afectados en este sentido:

“Ta” (está). Su uso responde a la 3ra persona del singular

Florinda (negra criolla): ¿y noté *ta* bueno? (Mellado, LCDTA: 46).

—————: aonde yo pué encontrá uno yerva que *tá* buscando (ibídem).

—————: *ta* gueno, echa otro poco (ídem: 48)

—————: ¿Qué e lo que uté *tá* disiendo? (ídem: 61).

—————: uté *ta* mirando el bembón! (ídem: 64).

“So” (ser): la forma arcaica refiere *so* para dirigirse a la 1ra persona del singular como a la 3ra:

“So” (soy).Florinda (negra criolla): yo también só un servidore pá oté (Mellado, LCDTA: 45)

—————: Yo *so* recojeoro de yerba (ídem: 46)

“so” (es): ¿Oté *so* Taita Andrés? (Mellado, LCDTA: 45)

—————: Yo sabé que oté só botánico (ibídem).

“va” (ir): la conjugación *vá* es empleada para la 1ra persona del singular usando el reflexivo.

—————: bueno yo me *vá* (ídem: 47).

—————: yo no *vá* pá la Mocha (ídem: 48).

El verbo ***poder*** sufre ciertas modificaciones en su conjugación al emplearse la forma reducida *pué* para la primera persona del presente de indicativo:

Florinda (negra criolla): [...] aonde yo *pué* encontrá uno yerva [...] (Mellado, LCDTA: 46).

*Valor potencial del pretérito imperfecto de indicativo:*

Rosa (mulata): porque ***decían*** que *olía* á Restaurant desde lejos (Nuza, PMMR: 9).

—————: Ahora cuando yo ***venia*** para acá me siguió un hombre [...] (Ídem: 12).

—————: su amigo se le antojó dejarlo para otro día y como yo ***tenía*** tanto deseos de conocerlo... (Ídem: 31).

—————: el caso es que **debíamos** haber almorzado juntos (ibídem).

—————: no te desáiro aunque ya me **había** convidado tu marido (ídem: 55).

—————: usted no es el que me **venía** siguiendo esta mañana (ídem: 72).

Isabel (mulata): pero yo le **decía**: "vamos negro, aguanta la retranca". (Nuza, PCDMM: 8)

Tendencia a la *supresión de /s/ a la segunda persona del presente*:

Sin dudas esto constituye un fenómeno de índole fonético, sin embargo, altera la concordancia en la oración.

Florinda (negra criolla): ahí mimo donde **eta** parao, ahí también etá el tesoro encerrao en una botija. (Mellado, LCDTA: 29)

—————: ¡Tú lo **vé!** (ídem: 33)

*Pérdida de la /r/ de infinitivo en contacto con enclíticos*:

Este fenómeno es detectado cuando el verbo en infinitivo pierde la /r/ final al unirse al pronombre átono. Esto lleva a que se forme una conjugación en imperativo, lo que ofrece en ciertas ocasiones un mandato. A pesar de que en las obras analizadas solo se haya un ejemplo convincente de lo señalado, este es un fenómeno que permeó al bufo del XIX.

Florinda (negra criolla): [...] cuando vengan mi padrino podré *desile* sin temó... (Mellado, LCDTA: 68).

### **Perífrasis verbales:**

Su uso es frecuente en el teatro bufo, y está asociada a variadas significaciones.

*Venir + gerundio*: expresa una acción que se efectúa en un instante dado.

Florinda (negra criolla): aquí *vengo reclamando*

(...)

Aquí me dejó mi abuela

Lo que yo **vengo buscando** (Mellado, LCDTA: 27).

*Haber + participio*: expresa obligación.

Florinda (negra criolla): Pó hágase uté cargo que é lo mismo, que sino me lo **hubiera dicho** nadie (Mellado, LCDTA: 61).

*Ir(a)+ infinitivo*: expresa acción futura.

Florinda (negra criolla): **Voy armá** una pelotera [...] (ídem: 65).

Es significativo como el autor construye la perífrasis tanto con la preposición (a) o sin ella.

—————: y ahora **voy á traer** á mi querido [...] (Ibídem).

—————: uté **vá á vé** (ídem: 66).

Rosa (mulata): que plancha **vas á hacer** (Nuza, PMMR: 33).

Juanita (negrita): y ahora, señores

Me **voy a marchar** (Barreiro, LGR: ).

*Haber (de) + infinitivo*: equivale a mandato. Acción futura.

Rosa (mulata): te diré lo que **has de hacer** (Nuza, PMMR: 14).

—————: te diré lo que **hemos de hacer** (ídem: 16).

Mulata: **he de salir** vencedora (Piloto, AM: ).

—————: y enseñándole la plata

**Ha de llegar** al esceso (ibídem).

*Saber + infinitivo*: indica que una acción se verifica.

—————: Con que tú **sabes cantar** (ídem: ).

*Haber + participio*: circunscribe la acción a tiempo pasado.

Rosa (mulata): debíamos **haber almorzado** juntos (Nuza, PMMR: 31).

## El artículo

El español cuenta con cuatro artículos determinados que se caracterizan según género y número, es decir, se emplea *el* como masculino singular, *los* para masculino plural, y *la* y *las* para femenino singular y plural respectivamente, aunque se habla de un artículo neutro en ciertos casos: *lo*. En las obras bufas la referencia masculina-femenina produce ciertos deterioros ocasionados por el uso inadecuado de estos artículos, que se registran sobre todo en el habla de los negros campesinos. Como se señala en el *Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española* «En la tradición gramatical, el artículo determinado ha sido concebido como un mero índice que anuncia el género y el número del sustantivo. Es cierto que, cuando nos manifiesta un adjetivo o un sustantivo, este artículo es el único miembro del grupo nominal que aporta tal información.» (: 265)

Florinda (negra criolla): - dio mio me vá á patí *la* espinazo (Mellado, LCDTA: 45).

—————: [...] yo me *lo* lleva de guapo (ídem: 49).

## Cambio de género:

El sustantivo se caracteriza por admitir género y número según se explica en el *Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española*. (s.a: 209) En correspondencia a los fenómenos propuestos se observa como el sustantivo va a responder al género opuesto lo cual delimita una no concordancia

Florinda (negra criolla): Hase mucho tiempo que estoy buscando, y hoy he venido a encontrarte Andrés.

Para que me entregues el tesoro que me corresponde!

El dinero que me dejó mi abuela enterrado en una botija, que tú te quieres robar bembón!

Si! Tú! Y si no me la entrega, vá á ser **compañera(o)** de mi abuela en su mima supultura (Mellado, LCDTA: 29).

—————: Si oté no me lo dá bien a bien; yo me lo lleva de **guapo(a)** (ídem: 49).

### ***2.3 Análisis lexical***

El léxico en el teatro bufo se presenta como bien señala Luis Alfaro Echevarría y Ricardo Reyes «con una notable uniformidad, no constituyendo por si mismo un medio caracterizador mas que del teatro bufo en su conjunto, por cuanto refleja el habla popular cubana del XIX» (1997: 28). Ciertamente, el vocabulario de esta dramaturgia constituye un componente esencial en la caracterización de sus personajes, pues como bien es sabido, la rica y heterogénea muestra que aquí se presenta es expresión de un exquisito uso de nuestra lengua materna que ha sido objeto de innovaciones siempre aceptada en el ámbito popular, incluso en la actualidad ha trascendido al habla culta. El léxico que colma la escena bufa es, sin dudas, un fiel reflejo del habla cubana, y de la aceptación de otras culturas que plagaron de nuevos términos tanto la escena teatral como el lenguaje popular cotidiano, esto se demuestra a partir de los 8 afronegrismos, 8 cubanismos, que en boca de la mujer negra y mulata se registran en la presente investigación, y solo 2 extranjerismos son mencionados por estos personajes. Además se registran 21 frases de índole popular que han enriquecido nuestro refranero, y que persisten con frecuencia en la actualidad.

### **Afronegrismos**

El empleo de afronegrismos como ya se ha explicado anteriormente, es común del vocabulario cubano, ya que la ola de emigrados procedentes del territorio africano constituyó uno de los factores más destacados en la incorporación de nuevos términos procedentes de esta índole, y es que las vías de herencia

lingüística africana fueron disímiles, entre ellas las más conocidas son la trata esclavista y el contacto entre africanos y europeos.

**Arará:** Región de África. Coincide con el significado dado por Fernando Ortiz, en *Glosario de Afronegrismos* (1990: 33).

Isabel (mulata): Pero, caballeros, a media noche tocaron el danzón del **Arará** (Nuza, PCDMM: 8).

**Bachata:** Fiesta, celebración.

La Rumba: El que quisiera venir

Esta noche a la bachata

Aquí tiene la mulata

Que bailará hasta morir (Barreiro, LGR: 53).

Aparece en Ortiz (1974) como aumentativo de bacha; bachata es juerga, holgorio, parranda, y en algunos casos broma.

Según el propio autor: Bacha: f. bachata o cumbancha, de cuya voz se deriva: no es africana sino por muy ajeno grado.

Lo mismo que cumbacha o cumbancha, africanismo del cual se deriva cumbanchata, aumentativo de cumbancha (1990:44-45).

Para el DRAE: voz africana.

**Bembón:** Generalmente se emplea para referirse a las personas de labios gruesos. Aquí es sinónimo de insulto, es un adjetivo peyorativo, y se les achaca a las personas de color oscuro. Generalmente es empleado como un apodo insultante.

Florinda (negra criolla): El dinero que me dejó mi abuela enterrado en una botija, que tú te quieres robar **bembón** (Mellado, LCDTA: 29)

—————: Uté ta mirando el **bembón!** ¡**Bembón!!** **Bembón!!** (Ídem: 64)

—————: No vá á quedá de su cuerpo ni un pedacito de uña pá que jueguen los ratones ¡bembón!! ¡¡Bembón!! (Ídem: 66).

Ortiz refiere: vocablo derivado de bembo. Forma aumentativa, puede derivarse del sust. Afrocubano bemba (bezo). (1990:52).

**Bilongo:** Hechizo. Voz de probable origen lucumí. Fernando Ortiz expresa al respecto: « [...] La esencia del hechizo por decirlo así, el espíritu ó poder sobrenatural, que como fetiche de tercer orden contiene el *embó* y que se desarrolla sobre una persona o cosa, se llama *birongo* y por corrupción *bilongo*...». Luego Ortiz (56), explicita que «*Birongo* es sin duda palabra también yoruba o lucumí compuesta de las voces *bi-iroñ-go*, esto es: *bi*, causa de sufrimiento; *-iroñ-*, persona enferma, disgustada, abatida; *-go*, esconder, ocultar; de modo que *birongo* quiere decir *causa oculta del sufrimiento de una persona enferma*.»

Juanita (negrita): [...] me voy por que si me encuentra con ustedes me remete una paliza que tiene **bilongo** (Barreiro, LGR: 22).

**Guarapo:** Bebida hecha de la caña de azúcar. En la obra bufa se recoge como un apodo.

Rosa (mulata): Pues bien. Yo soy Micaela **Guarapo** (Nuza, PMMR: 29).

Pero sobre el significado de este vocablo Ortiz apunta que tomando en consideración el DRAE que la señala como voz americana, y por otra parte Coll y Toste la supone procedente del quechú, sin embargo, «opinamos que esta voz se deriva de *garapa*, palabra muy extendida en Angola y Congo para significar una bebida segmentada o cerveza derivada del maíz y de la yuca [...] Los negros congos, esclavos de los ingenios cubanos, debieron aplicar su voz africana al guarapo de la caña de azúcar, cuya producción les recordaba a la de su bebida favorita [...] pero el vocablo guarapa congo procede de la influencia

portuguesa de la voz xarope, o española jarabe, que a su vez procede del árabe xarab 'bebida'. Se trata, pues, de un curioso afronegrismo, considerando la etimología en rigor. No es la palabra originaria formada por elementos de la lingüística negra; pero decimos guarapo, porque tomamos la voz tal como fue de los negros africanos corrompida la palabra, que los descubridores les enseñaron, aprendida de los árabes» (1990:221).

**Mulato/a:** Es la persona nacida de la mujer blanca con el hombre negro o viceversa. También se reconoce al mulato/a como moreno, siendo esta una de las diversas formas de denominar esta raza.

Florinda (negra criolla): Mire, no se tire; yo no soy negra; negros son los frijoles; yo soy una **morenita**... (Mellado, LCDTA: 63).

Pilar (mulata): La **mulata** más hermosa que esta tierra supo dar... (Barreiro, LGR: 8).

Sobre el origen de la palabra hay diversas hipótesis, Ortiz plantea que según «el padre Dutérte [...] la voz *muleto* o *mulatre*, deriva de *mulo* o *mulet*, porque aquél nace de negro y blanca, así como este de dos seres de diferente especie...». Sin embargo, explica lo siguiente: «el vocablo *mulato* procede, mejor que de una comparación groserota y bastante impropia, de una palabra mandinga, es decir del pueblo que tantos esclavos dio a las poblaciones españolas, aun antes del descubrimiento del Congo por los portugueses, y de América por los castellanos. En mandinga *mala* significa brillar, aclarar; *malo*, luz y malata aclarado, brillante... Mulato, pues tanto quiere decir, en mandinga, en el orden de los colores, como *pardo* en castellano» (1990:335-336).

**Sandunga:** Gracia, donaire.

Mulata: Señores soy la mulata

Más sabrosa y **sandunguera**, (Piloto, AM: 19).

Aparece en Ortiz el vocablo es común entre los congos [...] debió de introducirse en Andalucía por los esclavos congoleños.

Sandunguera: que tiene sandunga (1990:399).

De igual forma aparece registrado en el DRAE (2001) y Ortiz (1974).

**Taita:** Se denomina de esta forma a la persona de edad avanzada como símbolo de respeto, sobre todo hacia la figura del negro.

Florinda (negra criolla): ¿oté só **taita** Andrés? (Mellado, LCDTA: 45)

**Taitica...** (ídem: 74).

Según Fernando Ortiz, en Cuba esta palabra está asociada al tratamiento que suele darse a los negros ancianos. En Cuba, es un vocablo que se ha difundido desde siglos precedentes y que aun conserva el significado 'papá' y su uso familiar. Numerosas son las hipótesis sobre la procedencia del término. Pichardo consideraban esta palabra como una voz indígena; Bachiller y Morales, que podía ser vascuence; mientras que Santacilia coincidía con Pichardo. Sin embargo, la tesis que expone Ortiz nos acerca mucho más a la etimología de la palabra: « [...] ¿no es más lógico y probable que la voz *taita* y sus equivalente *tata*, *ta* se hayan introducido en el lenguaje vulgar cubano, por los negros? *Tata* y *ta*, significan 'padre' en varios lenguajes africanos, especialmente los que se hablan en el Congo. Los numerosos negros que de esta región fueron traídos a Cuba debieron de importar esta voz. Parece apoyar esta hipótesis el hecho de que la palabra africana *obí*, que se aplica a los brujos en Jamaica y otras Antillas, significa también 'padre' en el lenguaje yoruba del que procede. [...] la procedencia más admisible de dicha voz es la africana, supuesto que la opinión de Pichardo y Santacilia de que es indígena no pasa de ser una hipótesis...» (1990: 423-424).

## **Cubanismos**

« Se consideran términos de esta índole las palabras o frases cuya forma o acepción no se ha registrado oficialmente en el idioma español» (Echavarría y Reyes, 1997: 28). Aquí se reconocen una serie de vocablos que son muestra innegable de una cultura portadora de matices auténticos y renovadores.

**Baracutey:** alegría, gozo.

Rosa (mulata): Así estoy mejor. **Baracutey** (Nuza, PMMR: 11)

Florinda (negra criolla): Póque agarrando esta navajita, tiembla, **baracutey**; y ahora voy a traer a mi querido... (Mellado, LCDTA: 65).

No aparece registrado en ninguno de los diccionarios consultados, sin embargo, es una expresión muy empleada por los personajes de este teatro

**Canela:** Se designa a la mujer mulata.

Mulata: Señores soy la mulata

Más sabrosa y sandunguera

(...)

Y sabe que hasta morir

No hay quien pueda competir

Vale un mundo la **canela** (Piloto, AM: 22)

La Rumba (mulata): Soy reina de la **canela**

Y hermosa como las flores (Barreiro, LGR: 53)

Ortiz: Adj. Figurado. Mulata (1974: 119).

**Choteado:** Gastado, muy usado.

San Ysidro (mulata): Ese nombre ya está muy **choteado** (Barreiro, LGR: 5).

Según Ortiz: Adj. Vulgarizado, menospreciado, desprestigiado, desmerecido (1974:212).

DRAE (2001): coloq. Cuba. Quedar en ridículo.

En el teatro bufo el calificativo de choteo apunta a una expresión de burla, diversión, gracia y picardía.

**Galletazo:** Bofetada.

Florinda (negra criolla): [...] le voy á dá **má galletazos**, que mangos dan por medio en el campo de Marte. (Mellado, LCDTA: 62)

Aparece en Ortiz con igual significado (1974: 265).

**Guapo:** Atrevido, osado.

Florinda (negra criolla): Si oté no me lo dá bien a bien; yo me lo lleva de **guapo** (Mellado, LCDTA: 49).

**Relambío:** Concuerda con el significado expuesto por el DRAE (2001): Adj. Descarado.

Rosaura (mulata): Habrá visto usted que **relambío** son etos negros (Barreiro, LGR: 23).

**Sabrosoña:** Según el *Nuevo Catauro de Cubanismos* (1974), el término significa persona comodona. Sin embargo, en las obras analizadas se le atribuye un significado distinto, aquí este adjetivo alcanza la dimensión de persona con gracia, encantadora por sus cualidades físicas, codiciada por otros.

Pilar (mulata): Esa soy yo

La mulatona

Más **sabrosoña** (Barreiro, LGR: 9).

**Saragata:** Engaño. Esta acepción no aparece registrada en ninguno de los diccionarios consultados para la definición de estos términos, sin embargo, por el significado que registra la obra bufa, se hace imprescindible agregar el vocablo como un cubanismo.

Mulata: Cuando conmigo se trata

Conmigo no hay **saragata**  
En asuntos del amor. (Piloto, AM: 20).

## **Extranjerismos**

**Lunch:** comida ligera, cantina, fonda. Proviene del inglés y se ha tomado con exactitud su grafía.

Juanita (negrita): Pero un día pasó

Que un negrito me quiso llevar

Cuando el baile acabó

Al jardín en el **lunch** a cenar (Barreiro, LGR: 34).

**Restaurant:** “restaurant”, proviene del francés como neologismo.

Rosa (mulata): Decían que olía a **restaurant** desde lejos (Nuza, PMMR: 9).

## **Fraseologismos**

Tomando en consideración la postura de la investigadora Mayelín Martínez González quien considera «unidades fraseológicas (UFs) todas aquellas combinaciones de palabras que tengan como características la fijación formal y semántica, aceptando la posible variación en la estructura de uno de sus elementos sin afectar el significado global de la unidad; la estabilidad y la frecuencia de aparición». (2013: 22). Hay que destacar que la presente investigación se rige por el criterio anterior, por lo que debemos destacar que el teatro bufo está plagado de expresiones populares, muchas de estas aún en la actualidad mantienen un uso constante y un mismo significado. Esto demuestra que la cultura cubana es heredera de la tradición decimonónica.

**A boca de jarro:** Hablar sin miedo a lo que pueda pasar. Expresar un deseo inmediato.

Rosa (mulata): eso es una declaración **a boca de jarro** (JGN, PMMR: 36).

**Alabao sea dios:** Expresión de anhelo ante una necesidad.

Ay! Si yo tuviera la mitad de lo que tiene ella, **alabao sea dios!** Como me iba a dar gusto! (JGN,PCDMM:7).

**Armar una pelotera:** Armar un pleito, un lio.

Florinda (negra criolla): Voy **armá una pelotera**, que toito el mundo va a salí cortao Mellado, LCDTA: 65).

**Armarse la gorda:** Problema, pleito, enredo.

Florinda (negra criolla): Se **armó la gorda**, a morir changuito (Mellado, LCDTA: 66).

**Ave María:** Frase empleada para lamentarse ante un suceso.

Florinda (negra criolla): **Ave María**, yo no sabia (Mellado, LCDTA: 65).

**Candela:** Persona muy viva, avispada. Ser candela

Rosa (mulata): Te espero en el Suizo para almorzar con Luisa y una mulatona **de candela** (Nuza, PMMR: 14).

—————: Veo que no me han engañado. Es usted un taco **de candela** (ídem: 33)

Aparece en Ortiz (1976) con una nueva acepción: habla marinera. En posición vertical.

Ponerse colérico, iracundo.

Según DRAE (2001): *Cuba y Ven.* Dicho de una persona: ser ingeniosa, astuta.

**Arrancá:** Estar sin dinero. Estar desamparado económicamente.

Isabel (mulata): Con que así tan **arrancá** como estoy, algunas veces me descarrilo. (Nuza, PCDMM: 7)

**Estar como mono:** Que algo o alguien está gracioso, fastuoso.

Isabel (mulata): Sí, señora, **como mono!** Lo que mas distingue es la llave (Nuza, PCDMM: 9).

**Estar en fondo:** Tener buena situación económica.

Rosa (mulata): Con las ganancias de tu marido, tú siempre **estarás en fondo** (Nuza, PMMR: 10).

**Dios le da barba al que no tiene quijá:** esta expresión es muy empleada para sugerir que otros tienen posibilidades

Isabel (mulata): Yo no sé pá qué **Dios le dá barba al que no tiene quijá** (Nuza, PCDMM: 7).

**Gallo de pelea:** Persona atrevida.

Rosa (mulata): (aparte) **El gallo es de pepea** (Nuza, PMMR: 32).

**Majá muerto:** El que se hace la víctima.

Juanita (negrita): Oiga usted, **majá muerto**, yo no soy del África (Barreiro, LGR: 20).

**Pedazo de carbón:** refiere con tono peyorativo a la figura del negro.

Rosaura (mulata): No eh? Pues vaya usted **pedazo de carbón** a ponerse un vino (Barreiro, LGR: 23)

**Pegar una banderilla:** hacer una broma.

Rosa (mulata): No. Vamos a **pegarle una banderilla**. Ya verás (Nuza, PMMR: 15).

**Lengua larga:** Persona que habla más de lo debido.

Jesús María (mulata): Que le parece a usted la descarada esta...**lengua larga** (Barreiro, LGR: 5).

**Levantar el vuelo:** Irse del lugar donde se encuentra.

Rosa (mulata): Y no queriendo que me pusieran otro apodo **levanté el vuelo** y aquí me tienes... (Nuza, PMMR: 9)

**No jugar con yeso que se puede pintar:** No meterse en líos.

Rosa (mulata): Vamos. **No juegue con yeso que se puede pintar** (Nuza, PMMR: 40).

**Ponerle el cascabel al gato:** hacer las cosas acertadamente.

Florinda (negra criolla): Yo creo que no me he equivocado, **le hemo puéto el cacabé al gato...** (Mellado, LCDTA: 68).

**Remeter paliza que tiene bilongo:** Dar una golpiza bien fuerte.

Juanita (negrita): Mi novio, y me voy porque si me encuentra con ustedes **me remete una paliza que tiene bilongo** (Barreiro, LGR: 22).

**Tener buen fondo para guardar:** Ser reservado sobre lo que otros comentan.

Rosa (mulata): Desembucha. Tú sabes que tengo buen **fondo para guardarlo** (Nuza, PMMR: 13).

**Ser hueso:** Ser astuto.

Rosa (mulata): Si, pero **era muy hueso**, andaba buscando simpatía (Nuza, PMMR: 7).

El vocabulario cubano es reflejo de un fuerte intercambio cultural con otras naciones, esto está dado, mayormente por la entrada de gran cantidad de emigrados procedentes de diversas culturas. Como ha explicado Lapesa «... el

español de América es una lengua extendida por la colonización; y ésta se inició cuando el idioma había consolidado sus caracteres esenciales y se hallaba próximo a la madurez... la constante afluencia de emigrados ha introducido innovaciones... y explican los particularismos» (1981: 448). Por tanto, se puede destacar que los fenómenos analizados en los distintos niveles no son privativos de Cuba, ni del teatro bufo, sino que en toda Latinoamérica convergen los diferentes tipos de fenómenos analizados en la presente investigación, y estos a su vez constituyen un componente más en la caracterización del cubano.

## Conclusiones

A partir de la muestra analizada se recogieron un total de treinta y cuatro fenómenos lingüísticos en los niveles analizados. De ellos sobresalen en el nivel fonológico, la pérdida de la /-d/ intervocálica, la omisión de /-r/ final de palabra y la pérdida del fonema /-s/; en el nivel morfosintáctico el estudio de los pronombres y los verbos; y en el nivel lexical la incidencia de afronegrismos, cubanismos y fraseologismos.

El nivel morfosintáctico sobresale por el acrecentado número de fenómenos que se registran, lo cual contribuye a la configuración del habla de los personajes femeninos negro y mulato. Los fenómenos de este nivel representan el del total de los fenómenos lingüísticos analizados.

El estudio de las características lingüísticas del personaje de la mulata y la negra en el Teatro Bufo del siglo XIX, permitió no solo un acercamiento a la manera de hablar de este grupo social sino configurar el habla del negro, en general, durante la segunda mitad del siglo XIX. Aunque no fue objetivo de la investigación, la autora de este trabajo, asevera que un gran cúmulo de fenómenos que identifican tanto a la mulata como a la negra, son precisados en el personaje negro masculino.

## Recomendaciones

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

## Bibliografía

- ABREU ARCIA, ALBERTO (2008): «El teatro bufo, la nación y los imaginarios de la cultura popular», *Bufo y Nación*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. ISBN:978-959-10-1517-4.
- ALONSO RAMOS, MARTIN (1968): *Gramática del Español Contemporáneo*, 2da edición. Editorial Guadarrama, Madrid 1974. sin ISBN.
- ALPIZAR CASTILLO, RODOLFO (1989): *Apuntes para el estudio de la lingüística en Cuba*. La Habana. Editorial Ciencias Sociales.
- ARROM, JOSÉ JUAN (1944): *Historia de la literatura dramática cubana*. University Press, Yale, New Haven.
- BACHILLER Y MORALES, ANTONIO (1983): *Desfiguración a que está expuesto el idioma castellano al contacto y mezcla de razas*. Revista de Cuba 14.97-104.
- BUSTAMANTE, LUIS (1942-1948): *Enciclopedia popular cubana*, 3 tt. Ediciones Lex. La Habana. Sin ISBN.
- (2004): «Oralidad, variante nacional de la lengua e identidad cultural», en Ana Vera Estrada. *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular?* Centro de investigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. La Habana. ISBN: 959-242-097-1.
- CARPENTIER, ALEJO (1979): *Los bufos cubanos, la música en Cuba*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.
- DE BUSTOS TOVAR, JOSÉ JESÚS (1996): «La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo», *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica: Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main, Madrid*. ISBN:84-88906-40-4.
- DE GRANDA, GERMÁN (1976): *Algunos rasgos morfosintácticos de posible origen criollo en el habla de áreas hispanoamericanas de población negra*. Anuario de Letras 145-22.

- DE SAUSSURE, FERDINAND (1973): Curso de Lingüística general. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana. Sin ISBN.
- DEPESTRE CATONY, LEONARDO (1985): *Consideraciones acerca del vocabulario cubano*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana. Cuba. Sin ISBN.
- DESSAU, ADALBERT: Revolución y reforma en la historia de la ideología burguesa en América latina. Notas introductorias sobre el siglo XIX. *En Islas 89*, ene.-abril1988.
- DÍAZ ROQUE, JOSÉ: JOSÉ ANTONIO RAMOS: su teatro y su ideología cultural cubana de principios´´.En *Islas # 63*, may-agost 1979.
- DUBOIS.JEAN ET ALL (1973): *Diccionario de lingüística*, 3ra edición, 1983. Editorial Al ECHAVARRÍA. LUIS ALFARO Y RICARDO H. REYES PERERA «Notas preliminares sobre la morfosintaxis y el vocabulario del teatro bufo cubano» en *Teatro de la emigración asturiana en Cuba. Aproximación lingüística y literaria a la biblioteca «Francisco de Paula Coronado»* (1997). Universidad de Oviedo. España. ISBN: 84-8264-061-5.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: *Recursos retóricos: figuras y tropos*. En [http://10.12.1.64 \Letras.\ Asignaturas.\ Letras 4to.\Estilística\](http://10.12.1.64\Letras.\Asignaturas.\Letras 4to.\Estilística\).
- FERNÁNDEZ TOLEDO, MADELINE; MAYELIN MARTÍNEZ GONZÁLEZ (1999): *Caracterización sociolingüística de los grupos sociales del teatro bufo del siglo XIX*. Tesis inédita; Universidad Central de las Villas, Santa Clara.
- FORNET, AMBROSIO (1994): *El libro en Cuba. Siglos XVIII y XIX*.La Habana. Editorial Letras Cubanas. Henríquez Ureña, Pedro: *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Edición Revolucionaria, 1954. Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba: *Perfil histórico de las letras cubanas desde los orígenes hasta 1898*. La habana. Editorial letras cubanas, 1983.
- GARCÍA, ÁNGEL CRISTÓBAL; GONZALO MÉNDEZ VÁZQUEZ Y RICARDO REYES PERERA: Apuntes sobre el léxico del teatro bufo en el siglo XIX. En *Islas 69*, agosto1981.
- GARCÍA-PAGE, MARIO (1999): *Variantes morfológicas y unidades fraseológicas*, Paremia, s/a (8). Asociación cultural independiente, universidad complutense,

- Madrid. ISBN: 1132-8940: en: <http://www.deproverbio.com>.( Consultado: 8 de enero de 2014).
- http://10.12.1.64 \Letras.\ Asignaturas.\ Letras 4to.\Estilística\ Retamar, Roberto Fernández: *Recursos retóricos: figuras y tropos*.
- LANE, JILL (2008): « ImpersoNacion: teatro, raza y nación en Cuba y los Estados Unidos en el siglo XIX». *Bufo y Nación*. Editorial Letras Cubanas. La Habana.ISBN:978-959-10-1517-4.
- LAPESA, RAFAEL (1981): *Historia de la lengua española*. Editorial Gredos. Madrid. España. ISBN: 978-84-2490-025-0.
- LARDUET PÉREZ, LISANDRA (2009): *El teatro de tema histórico en la isla de Cuba durante el siglo XIX. Primeras aproximaciones*. (Trabajo de diploma.)
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1967): *Estudios de lingüística*. Ediciones Crítica, Barcelona 1980. Sin ISBN.
- LEAL, RINE (1975): Prólogo en *Teatro Bufo, siglo XIX* (antología). La Habana. Editorial Arte y Literatura, 2tt.
- (1980): *Breve panorama del teatro cubano 2*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. Sin ISBN.
- (1982): *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*. (Historia del teatro cubano de 1868 a 1902). La Habana. Editorial Arte y Literatura, t.II.
- (2008): «La chancleta y el coturno», en *Bufo y Nación* .Editorial Letras Cubanas. La Habana.ISBN:978-959-10-1517-4.
- LIPSKI, JOHN: *Logros recientes de la lingüística afrohispanica: implicaciones para las lenguas criollas y el español de América*.
- (1986): *Sobre la construcción ta+ infinitivo «bozal»*. *Lingüística Española Actual* 8.73-92.
- (1991): *Origen y evolución de la partícula ta en los criollos afro hispánicos*. *Papia* 1 (2) 16-41.

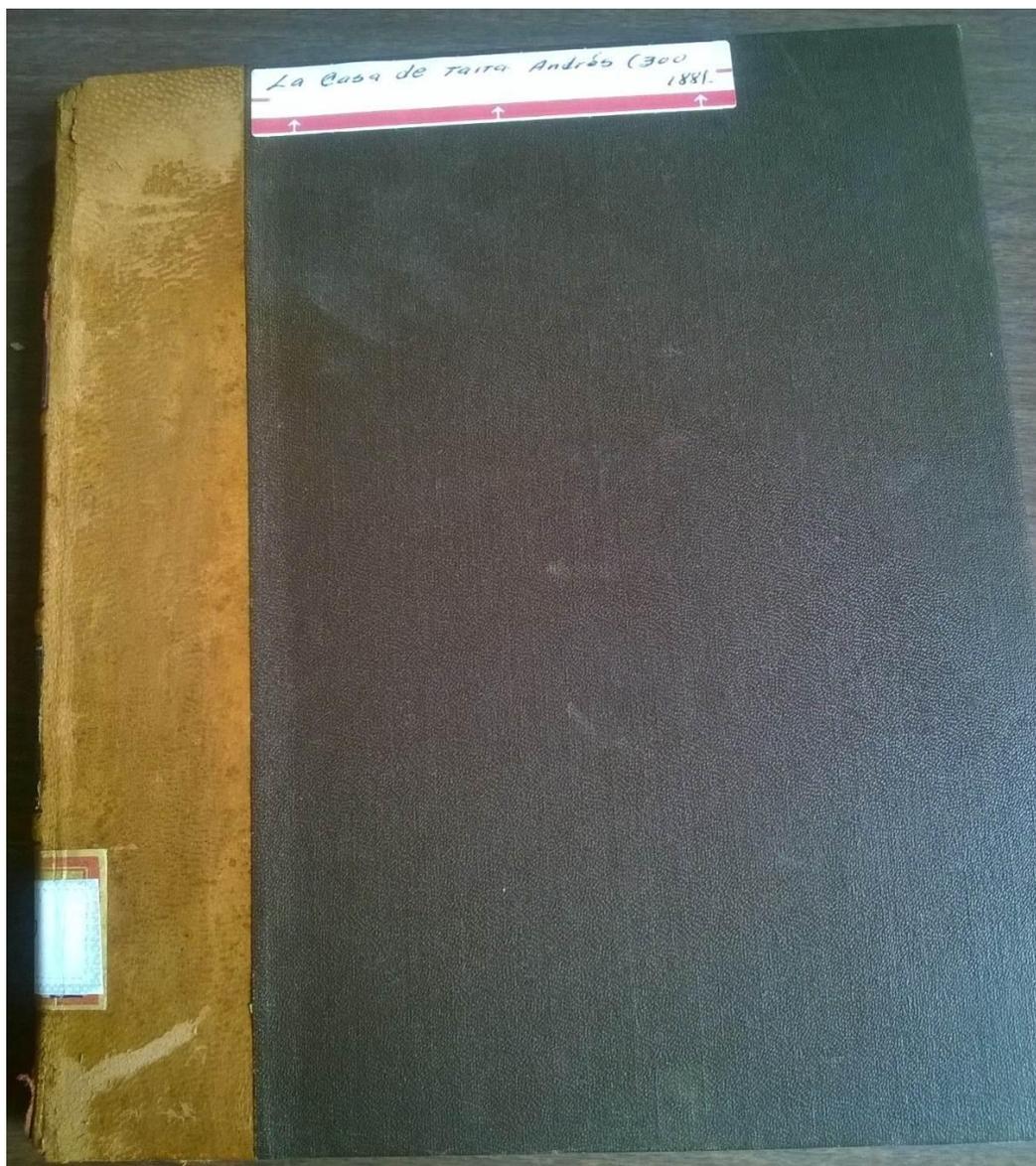
- LITIVINENKO, EUGENIA V.: Modelos estructurales de la oración y su realización en el habla. En *Islas* 88, sept.-dic. 1987.
- LÓPEZ MORALES, HUMBERTO:(1971): *Estudios sobre el español en Cuba*. Nueva York: Las Américas.
- (1994): *Métodos de investigación lingüística*. Ediciones colegio de España (ECE). España. ISBN: 84-86408-37-7.
- MARTÍ, JOSÉ (1963): « *El teatro cubano*», en sus *Obras Completas*. Editorial Nacional de Cuba. t. V.
- MARTIATU, INÉS MARÍA (compiladora) (2008): *Bufo y Nación. Interpelaciones desde el presente*. Editorial letras cubanas. Ciudad de la Habana.
- MARTÍNEZ GONZALES, MAYELIN (2013): *Edición de un glosario de fraseologismos sobre el Teatro Bufo. Siglo XIX*. (Trabajo de diploma).
- MARTÍNEZ GORDO, ISABEL (1982): *Lengua bozal como lengua criolla: un problema lingüístico*. Santiago 46.47-53.
- MESA ALONSO, MILVIA: la preposición *DE*: algunas particularidades sobre su uso en el habla culta cubana. En *Islas* 63, may-agost 1979.
- MOTA, F. (1968): *La lingüística en Cuba (1868-1968)*. (Ensayo histórico y bibliográfico). Academia de Ciencias de Cuba. Instituto de Literatura y Lingüística. La Habana.
- OFICINA NACIONAL DE NORMALIZACIÓN (1988): *Norma cubana*. Editorial Instituto Cubano del Libro. La Habana. Cuba. Sin ISBN.
- ORTIZ, FERNANDO (1974): *Nuevo catauro de cubanismos*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, Cuba. Sin ISBN.
- (1990): *Glosario de afronegrismos*. Editorial de Ciencias Sociales, Playa, Ciudad de La Habana, Cuba. Sin ISBN.
- PATIÑO ROSSELLI, CARLOS (2000): *Sobre etnolingüística y otros temas*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo CIII Yerbabuena. Santafé de Bogotá. Colombia. Sin ISBN.

- PAZ, CARLOS (1988): *De lo popular y lo vulgar en el habla cubana*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana. Sin ISBN.
- (1994): *Diccionario cubano de términos populares y vulgares*. Editorial Gente Nueva. La Habana. ISBN: 959-06-0085-9.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, MARISELA DEL CARMEN: « *Caracterización lingüística de la mujer gallega en algunas obras de la literatura cubana.*» [dialnet.inirioja.es/servlet/fichero.articulo?codigo=2943698](http://dialnet.inirioja.es/servlet/fichero.articulo?codigo=2943698)[www.personal.psu.edu/jm134/tacto.pdf](http://www.personal.psu.edu/jm134/tacto.pdf). Universidad de La Habana. (Consultado: 10 de junio de 2013).
- PERL, MATHIAS: Las estructuras de comunicación de los esclavos negros en Cuba en el siglo XIX. *Islas* 77.43-59.
- (1985): *El fenómeno de descriollización del habla «bozal» y el lenguaje coloquial de variante cubana del español*. Anuario de Lingüística Hispánica (Valladolid) 1.191-201.
- PIÑA SUAREZ, VIRGINIA B. (2011): « *El teatro de tema histórico en la isla de Cuba durante el siglo XIX. Principales obras y autores.*» [Virginia@esh.edu.cu](mailto:Virginia@esh.edu.cu). Facultad de Humanidades. Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. (Consultado: 20 de mayo de 2013).
- PORRERO MARÍN, NANCY: Sintaxis del verbo: estudio del indefinido imperfecto y perfecto del indicativo en el teatro cubano de 1960-1970. En *Islas* 55/56, sep.1976-abril-1977.
- : Notas sobre el empleo del pluscuamperfecto de indicativo en el teatro cubano actual. En *Islas* 65, ene.-abr. 1980.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*, 22<sup>o</sup> edición. Editorial Espasa Calpe, S.A, Madrid, España. ISBN: 84-239-6814-6.
- : *Nueva Gramática de la Lengua Española. Manual*. Editorial Espasa Calpe, S.A, Madrid.
- ROBREÑO, EDUARDO (1961): *Historia del teatro popular cubano*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Cuba.

- RODRÍGUEZ HERRERA, ESTEBAN (1958-1959): *Léxico mayor de Cuba*, 2t.t. Editorial Lex. La Habana. Sin ISBN.
- SERVIAT, PEDRO (1986): *El problema negro en Cuba y su solución definitiva*. La Habana. Editora Política.
- SUAREZ, CONSTANTINO (1921): *Vocabulario cubano*. Librería Cervantes. La Habana. Sin ISBN.
- SUAREZ DURAN, ESTHER (1999): « El teatro vernáculo: trayectoria de la cubanidad», en *De las dos orillas: teatro cubano*. Vervuert-iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid.
- (2006): « El ciervo encantado en la selva oscura del teatro cubano». *Como batir de alas. Ensayos sobre el teatro cubano*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. ISBN: 959-10-1148-2.
- (2008): «el teatro bufo cubano, la vastedad de su universo», en *Bufo y Nación*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. ISBN: 978-959-10-1517-4.
- VALDÉS ACOSTA, GEMA: Algunos aspectos lexicales del español de Cuba. En *Islas* 69, agosto 1981.
- VALDEZ BERNAL, SERGIO (2006): *Lengua, nación e identidad cultural del cubano*. Editorial Félix Varela. La Habana. ISBN: 959-07-0292-9.
- : *Caracterización lingüística del negro* [s.a]. En <http://10.12.1.64> \Letras.\Asignaturas.\Letras 4to.\Seminario del español de Cuba.
- VICERRECTORADO DE RELACIONES EXTERIORES (1997): *Teatro de la emigración asturiana en Cuba: aproximación lingüística y literaria a la biblioteca « Francisco de Paula Coronado»*. Universidad de Oviedo. España. ISBN: 84-8264-061-5.

ANEXOS

**ANEXO 1 LA CASA DE TAITA ANDRÉS (1881)**





**ANEXO2 POR LA MOSTAZA DE LA MULATA ROSA  
(1890)**



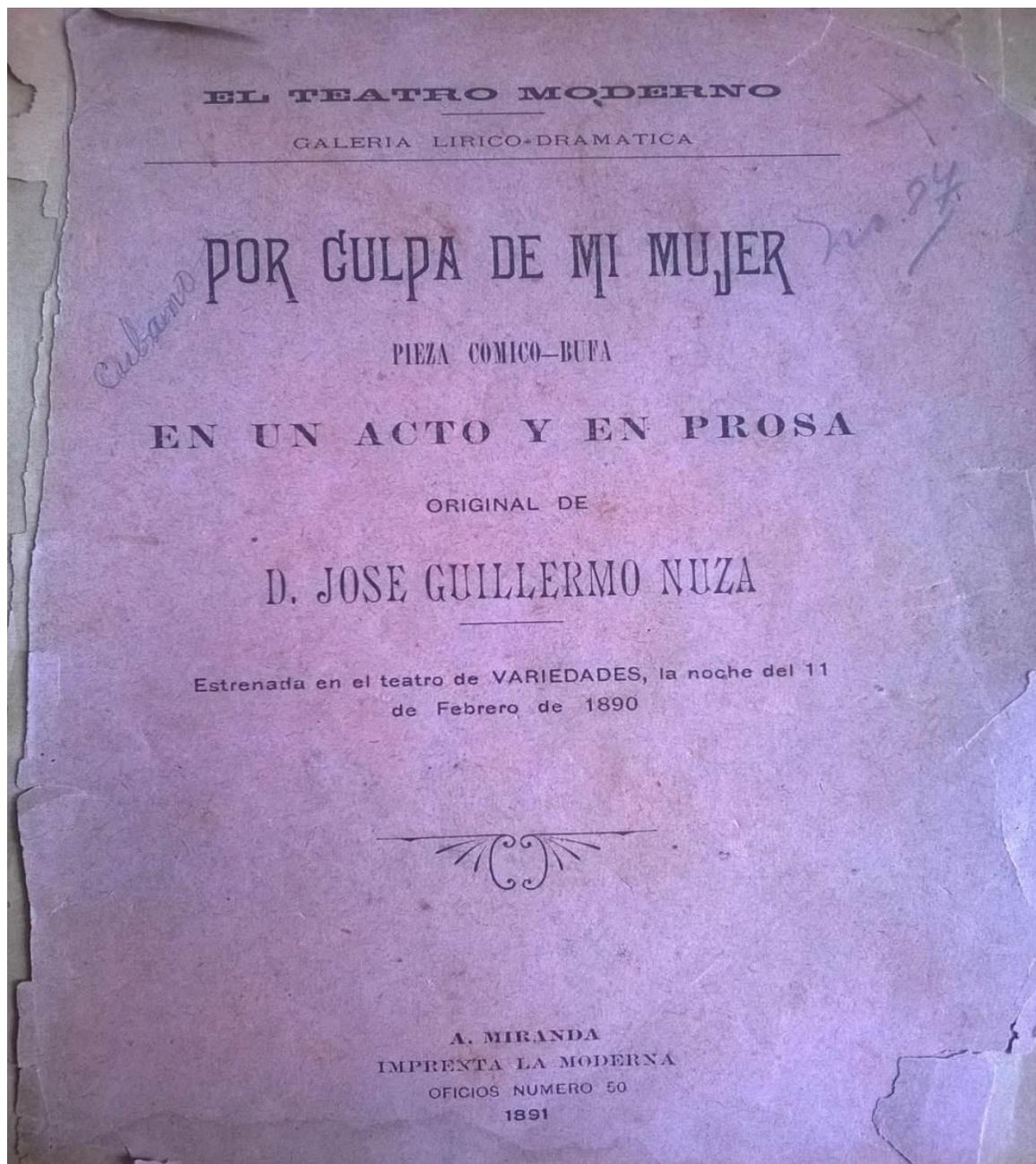
13e  
UNIVERSIDAD CENTRAL  
LIBRO DE TITULACION  
Pieza comico-bufa en un  
acto y prosa titulada  
" Por la Mostara "  
" La Mulata Rosa "  
arreglada por Jose G. Niza  
y Fran. J. Ramirez  
1890

Personajes  
Coleta de Campos. Soven blanca  
Rosalia Merican. Idem mulata  
Chuchote Calle. Soven taca  
Savine de Molato. Cataton  
Jose de Arutana. Negro Largo

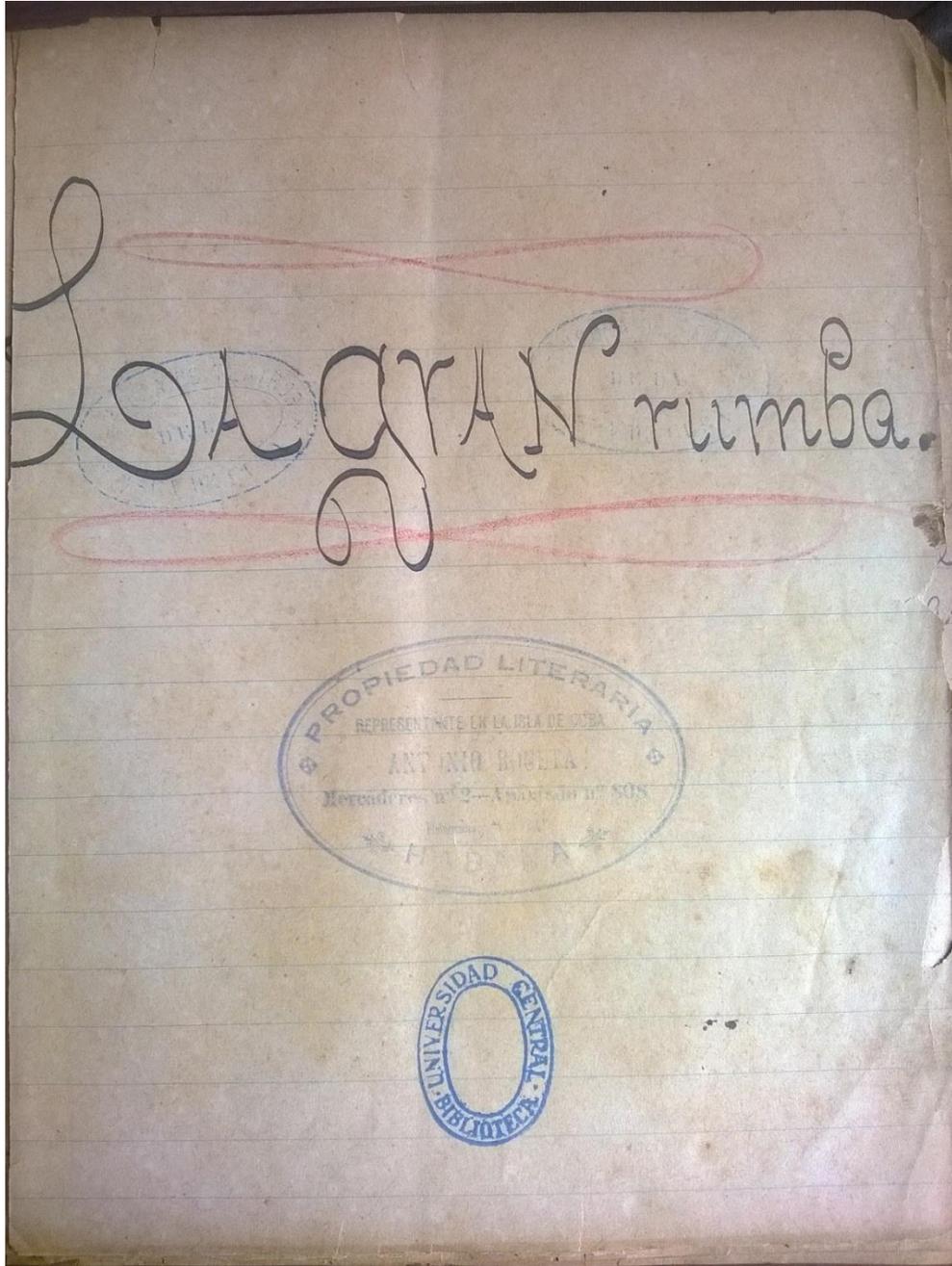
\_\_\_\_\_ Accion del dia \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ 1890 \_\_\_\_\_

Estrenada en el Teatro de  
Variedades la noche del 3 de  
Febrero del 1890 con acepta-  
cion \_\_\_\_\_  
Jose G. Niza

**ANEXO 3 POR CULPA DE MI MUJER (1890)**



**ANEXO 4 LA GRAN RUMBA (1895)**



Personajes.

- / Laureano. (negro) Simancas
- / Tomas. (negro) Pinar del Rio
- / Juanita (negrita) Camaguey
- / Rosauro (mulata)
- / Botella (blanco) Matanzas
- / Gelador (blanco)
- / Barris del Pilar (mulata) Camaguey
- id. San Esteban (mulata) Camaguey
- id. Jesus Maria (mulata)
- / Carraguan (negro)
- / Calle de la Zanja (chino)
- / Idem Sol (blanca)
- / Idem Zulueta (blanca)
- / Calzada de la Reina (blanca)
- / Carlos Tercero (blanco)
- / Aguacate (blanca)
- / Callejon del cuchillo (negro)
- / Fructo 1º (negro) Matanzas

Fructo 2º (negro) Querebo

Fructo 3º (negro) Baracoa

Guardia 1º (Gallego)

Guardia 2º (Id)

Guardia 3º (Id)

/ Un Guapo (negro)

/ Un vendedor de periodicos (negro)

(ata) La rumba (mulata) Camaguey

/ Una billetera (blanca) Característica

/ Un negrito

/ Martin guardia. (gallego) Matanzas

/ Un quajiro. (blanco)

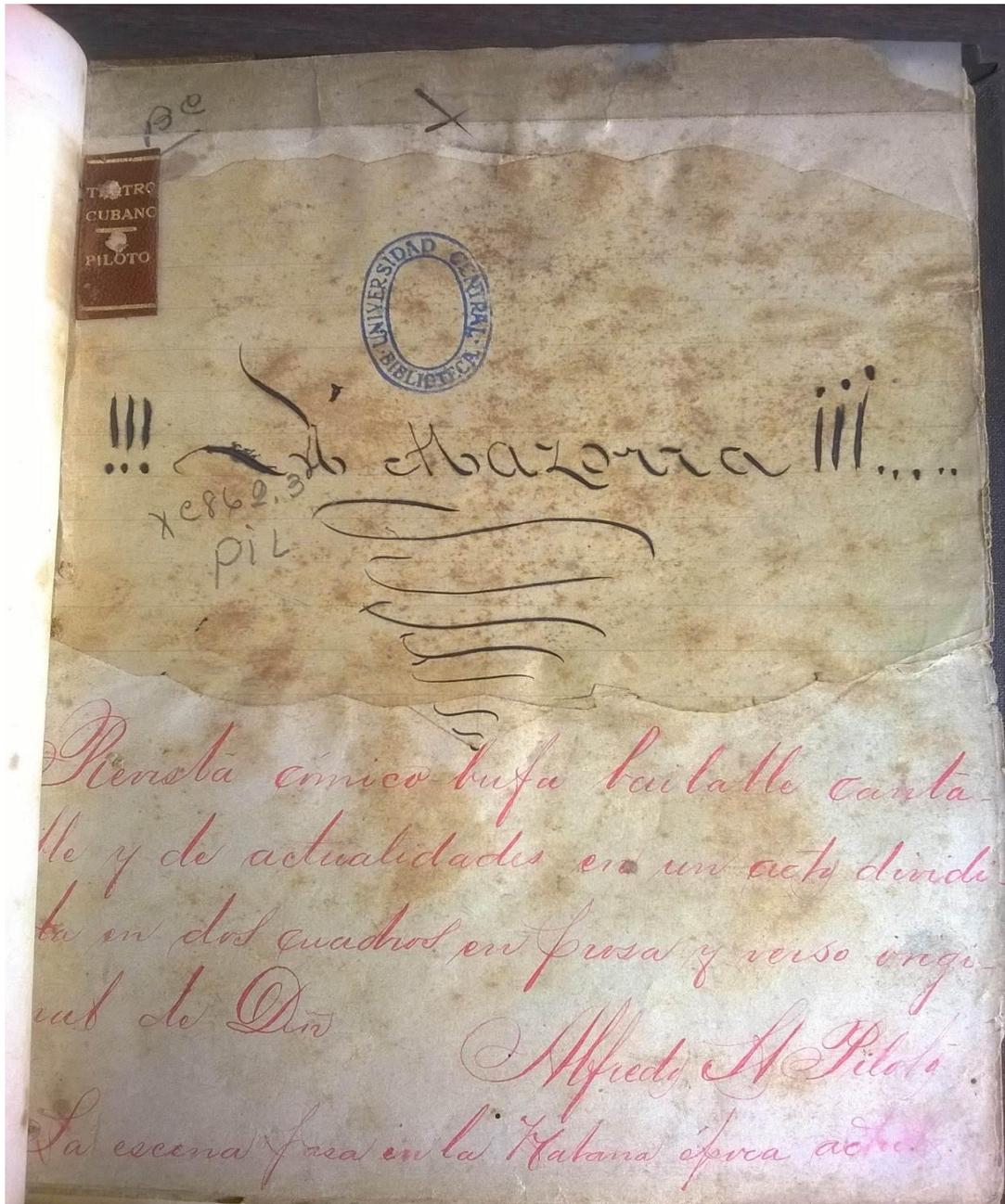
/ Un tintador. (blanco)

(ata) Una quajira. (blanca) Camaguey

Coro de limpia botas, barrios ca-  
lles, pueblo etc; la escena en la  
Habana

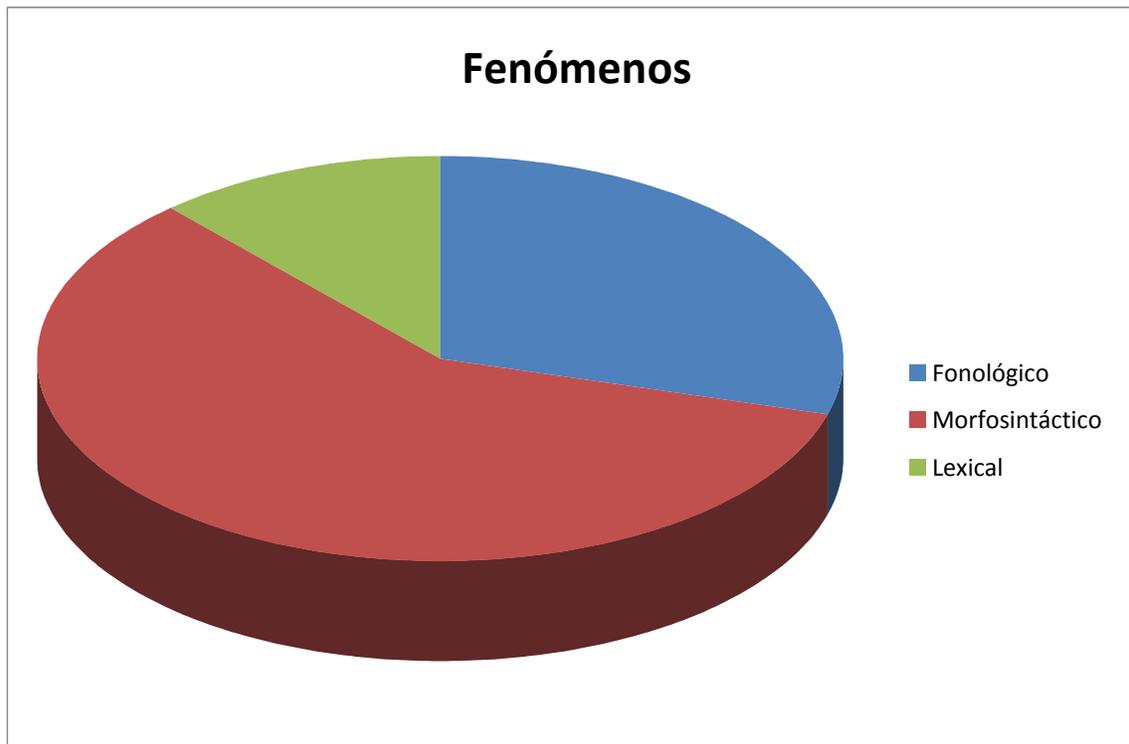
- Epoca actual -

**ANEXO 5 !!!A MAZORRA!!! (S.A)**



### Anexo 6 Tabla resumen de los fenómenos analizados:

Fenómenos	Cantidad	Promedio
Fonológico	10	29,41
Morfosintáctico	20	58,82
Lexical	4	11,76



## Anexo 7 Lista de obras

<b>Nombre</b>	<b>Autor</b>	<b>Sigla</b>
<i>La casa de Taita Andrés</i>	Don Manuel Mellado	<b>LCDTA</b>
<i>Por la mostaza de la mulata Rosa</i>	José Guillermo Nuza.	<b>PMMR</b>
<i>Por culpa de mi mujer</i>	José Guillermo Nuza.	<b>PCDMM</b>
<i>La gran rumba</i>	José R. Barreiro	<b>LGR</b>
<i>!!! A Mazorra ¡¡¡...</i>	Don Alfredo H. Piloto	<b>AM</b>