

# Una reseña de *Blackface Cuba, 1840-1895,* de Jill Lane

Dra. Kenya C. Dworkin y Méndez  
Profesora Asociada. Carnegie Mellon University

El libro *Blackface Cuba, 1840-1895* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2005. 274 pp.), de Jill Lane, constituye un atrevido y extraordinario análisis de cómo el teatro bufo cubano del siglo XIX funcionó como un proscenio en el que los cubanos blancos —pintados de negro— pudieron imaginarse y representar su cubanidad y, junto con ella, su deseo de una completa independencia de España y su cultura dominante. Con la posible excepción del libro *Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop* (Cambridge: Harvard UP, 1998), de W.T. Lhamon, la mayoría (aunque no todos) de los estudios estadounidenses y cubanos sobre el fenómeno del teatro bufo ('minstrel shows' o juglares 'negros' en los Estados Unidos) se auto limitan tanto en su afán de criticar el racismo explícito de este género teatral blanco que no pueden, entonces, permitirse una exploración más profunda y enriquecedora.

Dicha crítica no viene al caso con *Blackface Cuba*: arguye en forma audaz y razonada que la farsa 'negra', con todo su

aparato racista y colonial, fue un espacio opositor y una realidad imaginada que retaron la conceptualización y realidad colonial. Dificulta la autora cualquier posible crítica que se le pudiera hacer a este género citando, por ejemplo, la obra *La mulata de rango* (1891), de José María Quintana, trabajo que "dramatiza la noción de raza como *performance*...". La obra hizo un oportuno y atrevido llamamiento a la igualdad racial cuando la independencia de Cuba dependía casi enteramente de la plena participación de los negros en la contienda, sólo cinco años después de la abolición total de la esclavitud (1886). Vino en forma de un padre blanco (y borracho) que intenta convencer a su hija mulata, Julia, que debía recordar su obligación con los de la raza suya y de su madre:

**Manuelillo:** Tú que mulata eres, que morena fue tu madre... favorece a los tuyos; sé la amiga de los negros.

**Julia:** Y bien a todos los quiero.

**Manuelillo:** ¡Y cumples con tu conciencia! Ellos tus hermanos son; hasta ayer fueron esclavos, y ya que la ley les da el derecho

# Blackface Cuba, 1840-1895

Jill Lane



de hermanos, como tal hay que tratarlos. (Citado en la página 200).

Demuestra la autora su gran conocimiento de los textos cubanos decimonónicos (por ejemplo, obras teatrales, novelas, artículos periodísticos y de revistas); su presentación de ellos en forma bilingüe los hace enteramente accesibles. *Blackface Cuba* se enfoca tanto en el estereotipo blanco de los negros como en su acepción durante un período crucial del temprano desarrollo de la problemática gesta independentista. Según Lane, no fue casualidad que la evolución del género bufo en Cuba y el desarrollo de una literatura nacionalista (y abolicionista) hayan ocurrido casi simultáneamente, durante los mismos cincuenta años. Por el contrario, estaban íntimamente vinculadas.

La persona del *negrito*, que desde su creación en 1840 sufre una transformación de

negro bozal (un nativo de África que apenas habla español) a negro catedrático (que es más urbano y mal usa y pronuncia muchas palabras al intentar oírse inteligente [blanco]), y más. Junto con él todos los demás artistas característicos, la mulata, el gallego, el chino y el vivo blanco criollo (la contraparte blanca del *negrito*), sirven para definir al cubano y a Cuba de una manera totalmente diferente de la de España y los españoles (o africanos). Lane señala muy bien que el teatro bufo, con su elenco multiétnico y racial, permitió que se viera la ‘diferencia’ en Cuba “en términos de los ‘otros’ de la colonia —los internos a Cuba (los africanos, esclavos y cubanos negros) y los externos a ella (España y los españoles como fuerza colonizadora)”. La independencia cultural y social (y hasta política) de Cuba requería que los cubanos blancos pudieran verse de manera diferente, de manera que ellos mismos se pudieran distinguir de los ciudadanos españoles de la *madre patria* —les permitieron hacer esto el *performance* y el teatro bufo.

La intención de los dramaturgos cubanos entre 1840 y 1895 (escritores como Bartolomé José Crespo y Borbón, José Socorro de León, Juan José Guerrero, Antonio Enrique de Zafra, Francisco Fernández, Alfredo Toroella, Ignacio Saragacha, Pedro N. Pequeño, Raimundo Cabrera y Bosch, José María de Quintana, Miguel Salas, Manuel Mellado y Montaña, José Tamayo, Ramón Morales Álvarez, Alfredo Piloto y Vicente Pardo y Suárez, que crearon obras bufas en que los artistas blancos se pintaban de negro para representar al *negrito*), no fue únicamente el de criticar la moralidad y dominación de la sociedad colonial al ‘mal usar’ las imágenes negras, sino el de problematizar el signo de la blancura cubana también. Al emplear los estereotipos raciales y racializados de los españoles para representar

a los cubanos, los escritores del bufo señalaban un nuevo contexto social e histórico más allá del estereotipo español original que tenía el blanco del negro (y de sí mismo). Así, en el teatro bufo la viveza y energía cubana se salen con la suya, ganándole a casi todo el mundo, sobre todo a los españoles; la música y ritmos afro cambian para siempre a las danzas europeas; y un español cubano (afro inspirado, con pronunciación y vocabulario africano) triunfa sobre el castellano ‘puro’ de la península. La misma Lane explica que:

[este] abuso del español estándar crea un proceso de desfamiliarización.... [Las] distorsiones que crean el llamado ‘africano’ hacen audible un español ‘otro’ o ‘nuevo’ que luego es recuperado precisamente como ‘cubano’.... [Tanto] disfrutaron los espectadores blancos (del bufo) que terminaron acogiendo e introduciendo un sinnúmero de [estas] ‘aberraciones africanas’ al idioma popular general. Hoy se conocen bien como ‘cubanismo’.

Lane se vale de historiadores y críticos cubanos —Salvador Bueno, José Juan Arrom, Raimiro Cabrera, Francisco Ortiz y Federico Villoch, por ejemplo— y de recientes teóricos reconocidos mundialmente, como Benedict Anderson, Homi Bhabha, Pedro Deschamps Chapeaux, Samuel Feijoo, Rine Leal, Doris Sommer, Diana Taylor y Slavoj Žižek para contextualizar su lectura del papel que el bufo jugó en el nacionalismo y la independencia cubana. Partiendo del ensayo martiano *Nuestra América*, analiza y resume un número asombroso de obras y per-

sonajes bufos, muchos de ellos desconocidos para los teatristas e historiadores actuales, para argumentar que en las obras bufas se produjo un espacio discursivo en el que los blancos cubanos pudieron visualizar lo que Anderson luego llamaría la “comunidad imaginada”.

Aunque la añorada independencia cubana haya establecido una tregua eventual en cuanto a las causas sociopolíticas de la angustia que ocasionó la aparición y auge del bufo en la Cuba colonial, tensiones resultantes de la prolongada relación neocolonial con los Estados Unidos (el capitalismo), con el socialismo durante y después de su compromiso con la Unión Soviética, y con los problemas económicos y sociales que vinieron después, siguen inspirando nuevas versiones modificadas de teatro bufo en Cuba. El análisis de *Blacface Cuba* puede terminar con las últimas décadas del siglo XIX, pero su acercamiento crítico tiene mucho que ofrecer a cualquiera que tenga interés en el teatro popular cubano del siglo XX y de actualidad en la isla o el exilio, sobre todo en Miami. La comunidad exiliada de Miami depende del teatro tipo bufo para expresar su frustración con la situación cubana pos 1959, y sus propias dificultades.

El libro de Lane ofrece un impresionante análisis histórico-cultural del rol del teatro bufo decimonónico en Cuba y Estados Unidos, y un marco teórico excelente para estudiar los del siglo XX y XXI en Cuba y las comunidades emigradas y exiliadas.