

Recontextualización poemática en *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*

Jorge Febles

Concebida casi totalmente a partir del triunfo revolucionario, la producción dramática de Abelardo Estorino se devanea entre sendas formales iluminadoras de un realismo comprometido o de un afán evasivo y hasta esteticista en que dominan el habla en clave, el personaje simbólico, la complejidad escenográfica. Mucho dista la concepción dialéctica que Emilio Bejel (66) ha advertido en *El robo del cochino* de esa tendencia experimental que Salvador Arias atribuye con cierta ligereza a *Los mangos de Caín*. Concluye este crítico que dicha pieza, “si bien se mantiene dentro de las líneas temáticas del autor, tiene mucho de experimento pues marca una notable diferencia estilística con su producción inmediata, muy dentro de los cánones conocidos como realistas, para intentar una especie de expresionismo *art nouveau*” (7). Sin abundar en el por qué de estas vertientes sólo en apariencia contradictorias, con las cuales Matías Montes Huidobro ya ha lidiado en su *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* así como en su artículo, “El discurso teatral histórico-poético de Abelardo Estorino: entre el compromiso y la subversión,” me interesa subrayarlas para ubicar *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* dentro de la corriente más avezada, menos aleccionadora, más problemática.

A pesar de que esta pieza se escribió en 1974, no se estrenó hasta 1985, cuando el Teatro Irrumpe la puso sobre las tablas. Es de suponer que tal tardanza en su escenificación se debió cuando menos parcialmente a las dificultades y exigencias de una obra que incluye un reparto monumental y cuya densidad lírico-histórica incrementa la enajenación que busca de por sí un drama orientado en buena medida por la preceptiva brechtiana.¹ Al poetizar la biografía del poeta matancero José Jacinto Milanés, escritor canónico cuya trágica existencia se ha planteado por lo general como modelo del vivir y del morir románticos, Estorino asume una visión cuestionadora postmoderna por medio de la cual el héroe deviene hasta cierto punto antihéroe, figura en todo sentido paradójica. Los biógrafos han solido representar a Milanés como ser

enfrentado con su tiempo, con la circunstancia política, social y económica de la Isla, con su propia psicología amorosa. Se atribuye en mayor o menor escala a estos factores el estado maníaco-depresivo que padeciera el poeta durante los últimos veinte años de su vida y que prácticamente diera al traste con su carrera literaria después de 1843. Habiéndose armado de una sólida base documental, Estorino dialoga con esa textología que ha configurado la imagen oficial del poeta tanto para urdir un retrato inusitado como para hurgar en el origen y el desarrollo de la identidad patria. Vivián Martínez Tabares ha afirmado que “el recuento no persigue un propósito historicista, sino que . . . está guiado por una clara voluntad de actualización. Personalidades políticas y literarias reales de la época se muestran a través de un prisma cuestionador de actitudes contradictorias, y descubren un mosaico multifacético de una etapa esencial en el desarrollo de la nacionalidad cubana” (351). Este proceder postmoderno de “visitar” el pasado para indagar en él, para recrearlo críticamente a la luz de un presente con el que se enlaza de manera irremediable, añade una proyección contemporánea y una equívoca duplicidad subversiva a *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*.²

La “visita” reformadora que efectúa Estorino exige la recuperación (o más bien la invención) de la voz poética de Milanés. Esta reúne tres matices que precisan su singularidad. Primeramente, se intuye la naturaleza ficticia de un héroe insólito, dotado de un habla exclusivamente teatral. Es decir, el Milanés poético encarna un personaje que vive una vida única y se expresa de modo normal, en un léxico cotidiano y conforme a las características particulares que le ha asignado su creador. En este sentido, la voz de Milanés es única y ajena, producto exclusivo de la imaginación de Estorino. Segundamente, se advierte el dejo vetusto del Milanés historiado, o sea, de esa criatura que va desenvolviéndose de acuerdo con circunstancias, chismes, suposiciones y detalles que el escritor ha copiado de aquellos textos que estudió para asimilar la imagen consuetudinaria del poeta. Finalmente, existe el lenguaje del Milanés mimético, ese que (como personaje) se imita o se advierte imitado en versos que él mismo declama u oye declamar. Este tercer aspecto de la voz recreada constituye lo más llamativo y nebuloso del proceder teatral de Estorino. Analizar a plenitud dicho empeño técnico exige un cotejo de texto y pre-textos que aún no se ha realizado con la escrupulosidad necesaria. Sólo Montes Huidobro se ha encarado de manera general con el asunto, arguyendo en última instancia que Estorino emplea la poesía para conseguir mayor libertad temporal y espacial, romper los cánones tradicionales de la obra propia e intensificar la experimentación técnica por medio de la

yuxtaposición diálogo-poema (247). No anota, sin embargo, la esencia paródica de un planteamiento en que los versos de Milanés se citan, se fragmentan, se alteran y se reconstituyen a gusto para forjar una imagen novedosa que se asienta en un contexto igualmente peregrino. Salvador Bueno ha puntualizado que “José Jacinto Milanés representa la obra de carácter más íntimo, subjetivo, de la primera promoción de románticos cubanos” (14). A la larga, el lector-espectador del drama de Estorino contempla precisamente la inversión cuasi chocante de ese juicio, pues al recontextualizarse la poesía de Milanés en un espacio y un discurrir escénico histórico-analítico, se humaniza desafortadamente al personaje, se desmitifica su consabida estampa romántica. Pero urge recordar que, para Linda Hutcheon, “Parody is not the ridiculing imitation of the standard theories and definition that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity” (26). El dramaturgo matancero no persigue el objetivo de burlarse de su personaje ni mucho menos de su obra poética. Su afán consiste en desmitificar o desacralizar tanto al poeta como a su palabra para que el lector-espectador cuestione no sólo la historia oficial sino la propia biografía de Milanés.

Hutcheon también ha recalcado el prurito postmoderno de formular un discurso público que articule el presente en base a la presencia del pasado y al papel social que toca al arte dentro del discurso cultural. Es decir, lo estético debe advertirse como registro conectado ineluctablemente con lo sociopolítico (34-35). Esta urgencia ha hecho de la parodia la modalidad primordial de la autorreflexividad contemporánea. Ello se debe a que “parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from within it, but without being totally recuperated by it. Parody appears to have become, for this reason, the mode for what I have called the ‘ex-centric,’ of those who are marginalized by a dominant ideology” (35). Es esta intención la que quiero discernir en el enfoque que da Estorino – escritor hasta cierto punto “ex-céntrico” o marginal dentro de la sociedad cubana revolucionaria, según hace constatar Montes Huidobro en escritos aludidos – a la voz poética de José Jacinto Milanés, a su problemática personalidad y al difícil momento que le correspondió vivir.

La armazón intertextual que elabora Estorino en *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* se compone de múltiples facetas que, por lo general, tienen la función de hacer precisamente lo contrario de lo que ha supuesto un crítico concienzudo como Salvador Arias. Según éste, la “obra se centra en la reconstrucción histórica de un personaje y una época,

ubicados en la primera mitad del siglo XIX cubano” (17). De hecho, la voz de Milanés se configura en base a un criterio selectivo oscurecedor del contexto innato a las composiciones citadas, las cuales operan casi como signos ambiguos, como artefactos infieles a sí mismos, al aliento que expiran individualmente y a la circunstancia externa de que surgieron. En otras palabras, adquieren vida diferente sobre las tablas y según los entes escénicos a quienes quepa pronunciarlas.

Los versos de Milanés suelen manifestarse en el texto como citas más o menos apropiadas que coloran determinado acontecimiento o que se inmiscuyen en el dialogar con esa arbitraria naturalidad que caracteriza el canto espontáneo en las comedias musicales o en tantas piezas de Brecht. Aunque a veces consisten en simples versos insertos que pasan desapercibidos, integran de costumbre un recurso alienante ante el cual reacciona el lector-espectador con la estupefacción característica que promoverá la meditación y el análisis a posteriori. Texto pretérito hecho mediante recuerdos que se vinculan al protagonista, transmite siempre una artificialidad sugeridora del nexo entre creador muerto y creador vivo, entre criatura y artífice. Nada de lo que se presencia contiene esa verosimilitud ilusionista que suscita la identificación, la vuelta nostálgica a un pasado atractivo. Por el contrario, lo que cautiva al lector-espectador desde un inicio es la sustancia literaria de cuanto se escucha y observa. En el primer cuadro o “Prólogo,” tras padecer un sepelio del que no tuvo conciencia, despierta el muerto Milanés para perseguir recuerdos conducido por un Mendigo que le sirve de guía, como Virgilio a Dante. Esa artificiosa resurrección intelectual basada en Espronceda, autor romántico admirado e imitado por el poeta matancero, subraya desde un inicio la esencia paródica del drama. Acto seguido, principian las citas recontextualizadas que proceden primero del héroe y luego de su acólito. Una motivación externa, el olor de las flores que rodeaban el catafalco durante el velorio, causa que Milanés recite una estrofa de su poema, “Mi hermano.” El diálogo se presenta de esta suerte:

MENDIGO: ¿Te llega el olor de las flores?

MILANES: Azucenas.

MENDIGO: Sí, había muchas. Y dalias, dalias enormes, rosas, madreselvas, todas blancas. Flores blancas llenaban la casa.

MILANES: Cuando mi hermano menor

huyó tronchado en su flor
de este universo ilusorio,
le mandó mi padre ornar
de flores, y rodear
con los cirios del velorio.

MENDIGO: ¿Quién estará recordando esos versos?

MILANES: Yo los recuerdo.

MENDIGO: (Suelta una carcajada.) No recuerdas ni versos, ni flores, ni campanas, ni sollozos. Nada. (360)

Emplazados originalmente en un contexto trágico y hasta personal, ya que se concibieron como homenaje a uno de los cinco vástagos que se les morirían a doña Rita Fuentes Rodríguez de la Barrera y don Alvaro Milanés y Sánchez entre los cuatro y los diecisiete años de la vida de su primogénito, el poeta José Jacinto (Martínez Carmenate, 48), los versos quedan desvirtuados por su recontextualización y por el tono circundante. El patetismo inherente en la estrofa coexiste o dialoga con un acento cínico que le hace mella, aunque, por supuesto, no logra aniquilarlo del todo, conforme a ese dialogismo que tanto Bajtín como Hutcheon asignan a la parodia. No obstante el afán inversivo, la voz emulada perdura, dando fe de su realidad particular.

Este procedimiento de citar fragmentos dentro de un diálogo que opera en contra de su naturaleza, que la desvirtúa, altera o renueva, se advierte a lo largo de la pieza. Otro ejemplo clarividente sucede en el cuadro designado “Tertulia,” cuando el Mendigo ejerce la psiquiatría, sometiendo a Milanés a un análisis formulaico harto frecuente en la baja comedia moderna. “Te propongo un juego” – le sugiere –. “Yo digo una palabra y tú buscas un recuerdo” (400). Una vez que el protagonista acepta, se procede así:

MENDIGO: Paraíso, paraíso, paraíso. . . .

MILANES: (*Entrando en el juego lentamente.*) Juegos infantiles, comedias, Federico comiéndose un mango, mamá dándome un beso antes de dormir, Carlota cantando, Carlota cantando, Carlota. . . .

MENDIGO: Playa de Judíos.

MILANES: ¡Oh, qué bello es el mar cuando en Oriente
su mansa ondulación el sol platea!. . . .
El delicioso azul que le hermosea
no se puede pintar, sólo se siente.

MENDIGO: Silla.

MILANES: Papá leyendo.

MENDIGO: Escuela.

MILANES: Roma y Cartago, palmeta, calabozo.

MENDIGO: Teatro.

MILANES: Lope de Vega. . . .

MENDIGO: Calle.

MILANES: Llovizna, sereno, farol, volante.

MENDIGO: Soga.

MILANES: Batel.

MENDIGO: Loco. (Milanés no contesta.) (p. 401)

El Mendigo-psiquiatra promueve una serie de asociaciones literarias, un hilo de recuerdos poemáticos que se inician con el título de una composición de 1843, la silva “A mi hermana cantando.” Esta alusión introduce uno de los motivos dramáticos más controvertibles de *La dolorosa historia*: la sugerida relación cuasi incestuosa entre el poeta y su hermana Carlota, quien consagró veinte años de su vida al cuidado del demente. Además, la referencia a la vulgar Playa de Judíos evoca la grandilocuente primera estrofa del soneto “El mar,” que queda tan denigrado como la misma voz del poeta, forzado a autorreconocerse en el sustantivo “loco.”

Otro ejemplo fundamental del poetizar humillado³ lo representa una escena en que Carlota, para complacer a Milanés, su hermano Federico, Ramón de Palma, Cirilo Villaverde y dos muchachas, canta ciertas estrofas de “La fuga de la tórtola,” la composición más conocida del escritor matancero. Esa canción se entona a contrapunto con el siguiente fragmento de “A mi hermana cantando,” que recita el protagonista:

Algunas veces

me pongo a contemplar a quien más debo

en este mundo en que lloré pesares,

¡y de mi madre a las sentidas preces

el lauro justo llevo

y al hermoso sentir de tus cantares!

Por eso tú como la imagen bella

de la casta inocencia, te entrelazas.

a la imagen de amor y vas con ella.

Por eso yo cuando feliz suspiro,

oigo tu voz y en la ventura creo,

¡porque una dulce precursora veo

en ti del bien a que ardoroso aspiro! (393-94)

Este homenaje a la hermana por quien se insinúa la pasión incestuosa, se ve interrumpido por los improprios que lanza a los concurrentes de improviso la loca tía Pastora. Los suyos son todos chillidos relacionados con el erotismo que ha descifrado en la música y los versos. Grita frases de este jaez: “Oí la música, esas notas indecorosas del piano llenan la casa. ¿Cómo se atreven a sacar de ese instrumento tales obscenidades” (394). Luego increpa a Federico y Carlota: “Con ustedes no voy ni al cielo. Son sucios como perros. Hasta dormidos piensan en asquerosidades” (394). Por último, injuria a su sobrina de manera que recuerda a la Bernarda Alba lorquiana: “Tú, mosquita muerta,

relinchas como una yegua cuando te da el olor de los caballos” (394). Ambos pre-textos de que se desprende la escena, emblemáticos de la claridad y la pureza sentimental románticas, se modernizan al verse encuadrados por todo lo pertinente a la más escabrosa interioridad psicológica humana. Estorino urde esta instancia dramática según ese afán paródico plurisignificativo que estriba siempre en el cuestionamiento de la biografía oficial de Milanés. A veces las intertextualidades suscitan la identificación o hasta la forja de personajes. Al poeta “Plácido” (Gabriel de la Concepción Valdés) se lo señala por medio del hiriente poema, “El poeta envilecido,” inspirado sin lugar a dudas en el bardo mulato a quien fusilaran las autoridades coloniales tras reprimir el movimiento antiesclavista conocido como la Conspiración de la Escalera (Martínez Carmenate, 123-24). La aparición de Lola – apodo de Dolores Rodríguez Valera, quien fuera novia de Milanés hasta 1840 – se recibe con los versos conclusivos de “La tarde”: “¡Ay!, divinos así y encantadores,/ricos de suavidad única y sola,/¡me inundaron de amor los vencedores/ojos que ostenta mi adorada Lola!” (425). Pero el lirismo declamatorio que asume el Milanés teatral se ha visto rebajado de antemano por la presentación escénica de Lola, “mujer vieja, repulsiva” (423) que se enfrenta retóricamente con Carlota para disputarle al hermano. Poco antes de que el protagonista recite sus versos, ella se queja implícitamente del autor “real” o ausente. Protesta: “Yo estaba muerta y enterrada. ¿Quién me trae aquí a recordar los años en que me fui secando mientras me inflaba como una calabaza?” (425). Al contraponerse la autodescripción y la imagen concreta de Lola al elogio romántico exacerbado, éste se desvirtúa en forma grotesca.

Pero es el Mendigo el personaje más significativo que surge de la poesía de Milanés. En varias oportunidades, dice los versos del poeta matancero como para hurtarles vigor lírico a éstos en virtud de las circunstancias anormales y del tono despiadado que asume su voz. Además, es quien le explica al protagonista su naturaleza de mera memoria, de ente atrapado – según aclara Montes Huidobro – en un universo sin espacio y sin tiempo, capaz tan sólo de “recordar y repetir” (Estorino, 362). Tras ser reconocido por su creador, el personaje se identifica en base a un fragmento del texto de que procede:

MENDIGO: ¿Ya me recordaste?

MILANES: Siempre me dio miedo.

MENDIGO: Entonces no debías haber escrito el poema en que aparezco.

MILANES: Quería liberarme del espanto y ahora estás aquí.

MENDIGO: Por calles oscuras, torcidas, sin gente,
 susurró en mi oído cláusula funesta:
 se grabó en mi espejo; se sentó en mi silla,
 de mi cabecera tomó posesión,
 y la mano negra de la pesadilla
 la apoyó tres veces en mi corazón.

MILANES: ¿Por qué estás conmigo?

MENDIGO: Alguien piensa que debo acompañarte. (363)

De nuevo, la índole historiográfica de la pieza se manifiesta en pugna con su ficcionalidad teatral. Ese “alguien” que ordena sólo puede identificarse con el artífice verdadero que dialoga paródicamente desde su presente con un pasado que procura comprender y, a la par, recrear, retextualizar y recontextualizar. La figura del Milanés dramático tiene tanta validez como la del Mendigo, una de sus invenciones que se reconoce como tal y tiene la capacidad de reflexionar sobre su persona. Lo metapoético, por lo tanto, está en función de sustanciar lo metahistórico.

Estorino recurre a la cita de textos íntegros o fragmentos poliestróficos en escasas oportunidades. Se vale de sendos sonetos para acompañar la presentación de Isa (Isabel Ximeno), prima del poeta que se convierte en su gran obsesión amorosa a partir de 1842 (Martínez Carmenate, 214-15), así como el momento de desesperación existencial en que el protagonista procura contrarrestar una realidad terrible, reclamando la ayuda divina mediante versos agónicos. En el primer caso, el clásico soneto se haya enmarcado por unos comentarios alusivos a otro texto innombrado. José Manuel, primo de Milanés y hermano de Isa, interroga a Cleo, la hermana menor del poeta: “Dice Fico que Pepe escribió unos versos muy cómicos” (427). La joven responde: “Para morir de risa” (427). Inmediatamente después, el protagonista aparece en escena junto a una comitiva de primos y hermanos, avanza hacia la niña de catorce años que lo apasiona, la abraza y luego recita su famosa composición “A Isa”:

¡Oh, bella ante mis ojos, como brilla
 un cielo puro al desposado amante,
 en cuyo limpio y celestial semblante
 es rosa del Edén cada mejilla!

Si revelar mi cítara sencilla
 toda tu gracia al mundo circundante
 pudiera, ¡ay Dios!, humilde en el instante
 doblara el mundo entero la rodilla.

Cada palabra tuya es un cariño,
 cada mirada tuya es una aurora
 que arroba ya mi corazón de niño.

¿Por qué he tardado, amiga encantadora,
 en darte el corazón? Yo me lo riño.

¡Más de amarte a ti sola siempre es hora! (427)

Cuando Isa huye atemorizada y Milanés desaparece de las tablas, un cambio de escena da pie al siguiente diálogo entre los padres de la niña, el rico comerciante Simón de Ximeno e Isabel Fuentes:

SIMON: ¿Qué se ha creído ese loco?

ISABEL: No hables así.

SIMON: ¿No está viendo que es una niña?

ISABEL: Está asustada. (428)

El soneto declamado se ve agredido por un marco grotesco. En primer término, lo que dicen José Manuel y Cleo denigran el texto subsiguiente, ya que el lector-espectador, por necesidad, relacionará la idea con el poema. En segundo lugar, la actitud de don Simón calca la impresión igualmente crítica de ese público moralista que Estorino censura en obras como *Ni un sí ni un no*, *El robo del cochino* y *La casa vieja*.

El grotesco soneto de Milanés que se titula “En la muerte de Nuestro Señor Jesucristo,” ideado o al menos dado a luz en 1850, cuando el poeta ya sólo a ratos daba muestras de cordura, entraña una suerte de remedo estilístico, o sea, representa un texto en que el escritor matancero se imita a sí mismo. Dentro del drama, se ubica después del enfrentamiento que el protagonista tiene con un personaje denominado “Negro 2,” quien le echa en cara sus ardores humanistas por jamás haber padecido el látigo del mayoral. De ahí que, conforme a la petición insólita de su interlocutor, el esclavo proceda a azotarlo mientras Milanés declama “en un delirio. . . En la alta cruz, ante el bramar enhiesta/de un pueblo atento al fraude, al mando, al oro,/con el manto ceñido del desdoro/el hombre – Dios exánime – se acuesta. . .” (449). Se configura de este modo un episodio ambiguo de índole sádico-masquista que desacredita la integridad ideológica del poema citado. Por otra parte, al incluir dicho texto el verso “cúmplase en mí del todo tu ley esta,” que remite al lector-espectador a otro consabido de Gabriel de la Concepción Valdés, “cúmplase en mí tu voluntad, Dios mío,”⁴ se establece un paralelo sorprendente entre el “Cristo crucificado” que idea Milanés y el bate mulato martirizado después de la Conspiración de la Escalera. En esa forma, la instancia rebate esa visión injusta de Plácido propuesta por Milanés en “El poeta envilecido.”

El marco de esta escena chocante lo cierra la última comparecencia dramática de Domingo Del Monte, preceptor del artista matancero tanto en literatura como política. Su presencia tiene el objeto de alumbrar una serie de motivos histórico-políticos con los que la obra dialoga paródicamente. Estos se resuelven en los siguientes: la discriminación racial por parte de las clases ilustradas de la Isla que, no obstante, promovieron ideales abolicionistas; el falso criterio independentista que se quiere detectar en personajes como Del Monte; el exilio como medio de escape para quienes no sienten un verdadero compromiso con su tierra. De hecho, es el rechazo de este último sendero lo que salva a Milanés dentro de la armazón teatral. Si bien peca, junto a Del Monte, de las dos primeras fallas anotadas, garantiza al Mendigo ya casi al final de la pieza: “Cuando pase el tiempo comprenderán lo que sentí por Cuba. No hubiera podido vivir en ninguna otra parte” (454). Esa confidencia instiga la interpretación coral de las últimas tres estrofas de su “Epístola a Ignacio Rodríguez Galván,” en las cuales el hablante subraya su amor por la Isla y anuncia su compromiso inquebrantable con la tierra esclava:

Hijo de Cuba soy: a ella me liga
un destino potente, incontrastable:
con ella voy: forzoso es que la siga
por una senda horrible o agradable.

Con ella voy sin rémora ni traba,
ya muerda el yugo o la venganza vibre.
Con ella voy mientras la llore esclava.
Con ella iré cuando la cante libre.

Buscando el puerto en noche procelosa
puedo morir en la difícil vía:
más siempre voy contigo . . . ¡Oh Cuba hermosa!,
y apoyado al timón espero el día. (455)

Montes Huidobro ha intuido cierta índole contestaria en el fragmento citado, pues los versos se actualizan al recontextualizarse, sugiriendo circunstancias políticas que se hermanan en el tiempo. El crítico se funda en nociones esbozadas por Juan Villegas para sostener que, aunque el Estorino dramaturgo desarrolla la mayor parte de su obra conforme a los cánones del “discurso hegemónico,” es decir del sistema de valores sustentado por el grupo cultural dominante, en esta compleja construcción dramática se advierte el eco de un

“discurso subyugado” o prohibido que confiere indefinición ideológica al texto. El planteamiento patriótico del Milanés dramatizado se enfrenta con ciertos aspectos de la composición declamada por la colectividad coral para insinuar una marcada duplicidad conceptual. Según Montes Huidobro: “Nos encontramos con una ambigüedad que no ‘garantiza’ ni una cosa ni la otra, como si el texto caminara por la cuerda floja del compromiso” (256). Los destinos comunes de Milanés y el Estorino autor real, poetas ambos que optaron por quedarse mientras otros marcharon a buscar mejor fortuna y mayor libertad de expresión en otras tierras, pronunciando ese “¡adiós palmas!” (450) que, en la pieza, el protagonista usa como látigo para censurar al Del Monte que se exilia. El lector-espectador se advierte impelido a presumir, cuando menos de pasada, que el dramaturgo quiere tornar al bardo matancero en una suerte de emblema metonímico, de *alter ego* elocuente que resume una situación compartida y un idéntico método de afrontarla.

Otro recurso desfigurador que pone en evidencia la índole paródica del drama consiste en la elipsis transformativa, o sea, en el omitir (y a veces hasta desordenar) versos dentro de una unidad estrófica con el objeto de promover un efecto diferente del primigenio. En ningún momento resulta más aparente esta técnica que en el segmento metateatral fundamentado en la pieza de Milanés, *El conde Alarcos*, con la cual se da fin al cuadro designado “Tertulia.” Según anuncia el propio protagonista, el pre-texto que da pie a la instancia es la quinta escena del segundo acto de la obra que, tras estrenarse en La Habana en 1838, significó la consagración del poeta matancero. Se basa en un romance anónimo incluido en el *Romancero general* que Agustín Durán editara entre 1828 y 1832. Pedro Barreda ha explicado los problemas que dicho drama en verso afrontó ante la censura de la época. Ello se debió en buena medida a que Milanés se valió del medio histórico repasado para exponer una ideología romántica liberal en pugna con el despotismo feudal. Según Barreda: “El poeta cubano, al ofrecernos la imagen de una sociedad cruel y sangrienta, crítica . . . la tiranía. La pieza lleva implícita la denuncia de todo sistema político de gobierno basado en las prerrogativas de la sangre. . . . Podemos pensar que toda la pieza es una fuerte protesta, en ropaje medieval, contra el gobierno despótico que el régimen de Madrid implantara en Cuba” (329). Estorino dialoga precisamente con este aspecto revolucionario de *El conde Alarcos*, esclareciendo su propósito mediante la deformación escénica del modelo. En cierto modo, al hacerlo el dramaturgo funge como director para agilizar lo representado mediante un proceso selectivo, elíptico, que hace violencia al original. Además, quiebra la enrevesada emblemática del pre-texto a través de un súbito cambio de voces que precisa en la acotación

al frente del fragmento: “*Cuando se indique, El Español* [vestido de Capitán General] *continúa diciendo las réplicas del Rey y Milanés actúa como el Conde*” (418). Metateatralmente, el poeta deviene héroe verídico de ese momento de su pieza en que se trasluce la oposición al sistema colonial y esclavista imperante. Sin embargo, el re-creador exhibe una libertad sintetizadora que le permite alterar el modelo, recontextualizarlo y retextualizarlo radicalmente. Basten para sustanciar el hecho las siguientes cifras: en el original, la escena aludida consta de 48 parlamentos que se abrevian a 25 en la obra de Estorino. Por otra parte, el juego elíptico resulta inclusive en la transformación radical de parlamentos concretos. Repárese en el ejemplo a continuación. Exclama El Español que ha asumido el papel del Rey en *La dolorosa historia*: “Tú eres esclavo mío./Conde, no hay más que decir/sobre lo dicho. Ella tiene/esta noche que morir” (421). Este parlamento procede de la reunión de dos modélicos pronunciados por el Rey, que comienzan “¡Tú eres esclavo mío!” (94) y “A Blanca he visto venir” (95). Están separados por 37 versos. Sobra insistir en la violencia ideológica y poética que se efectúa sobre el pre-texto para constatar el carácter paródico de semejante procedimiento.

La última técnica inversiva que se detecta en el manejo retextualizador y recontextualizador de poemas en *La dolorosa historia* es quizás el más decididamente postmoderno por el modo en que Estorino explota los modelos para formular nuevas estructuras. Estas despistan al lector-espectador, pues obvian tácitamente la frontera entre creador peregrino e imitador, entre poeta primitivo y poeta que actualiza, si se quiere. El cuadro denominado “Matanzas” incluye una reunión en casa de Milanés que culmina con un baile fantasmal, ejecutado sin música, durante el cual los intérpretes musitan esta estrofa:

Que hay una mancha en tu frente
imposible de borrar.
Mancha negra en lino fino,
que primero rasga el lino
que se consiga lavar.
Siempre la mancha horrible se divisa
cual negro buitro en el azul del cielo.
Como en el fondo lóbrego de un río
la cola de algún pez que brilla y huya. (396)

El Mendigo, quien sirve de corifeo, recita por su cuenta acto seguido:

¿Es girar tu destino, como gira
el vago insecto entre el charcal y el lodo?

La noche se acerca, la tarde se va;
 si el viento te coge, ¿de ti qué será?
 En esqueletos vivos convertidos,
 macerando su cuerpo en hondas cuevas.
 Todo paró en vil ceniza,
 todo en corrupción inmundada. (396)

Dentro del contexto dramático, los versos se perciben como unidad poemática, como estructura inseparable cuya incoherencia está a tono con el carácter surreal de lo representado. De esa suerte, el texto funciona como signo falso pues el lector-espectador, aclimatado ya a las citas sistemáticas de poemas de Milanés, atribuye a éste las estrofas sin más ni más pese a su transparente arbitrariedad antidecimonónica. El “poema,” sin embargo, constituye *un tour de force* original de Estorino, armado en base a versos extraídos de ocho composiciones de Milanés. “Que hay una mancha en tu frente/imposible de borrar” (Milanés, 52) y “Siempre la mancha horrible se divisa cual negro buitre en el azul del cielo” (Milanés, 52) proceden de “Una madre impura.” “Mancha negra en lino fino,/que primero rasga el lino/que se consiga lavar” se encuentra en “Su alma” (Milanés, 141). “Como en el fondo lóbrego de un río/la cola de algún pez que brilla y huya” es de “El niño expósito” (Milanés, 77). “¿Es girar tu destino, como gira/el vago insecto entre el charcal y el lodo?” figura en el soneto “A una pordiosera” (Milanés, 176). “La noche se acerca, la tarde se va;/si el viento te coge, ¿de ti qué será?” es el pintoresco estribillo de la canción “Tarde tempestuosa” (Milanés, 39). “En esqueletos vivos convertidos,/macerando su cuerpo en hondas cuevas” aparece en el largo poema “La ley del trabajo” (Milanés, 93). Y “Todo paró en vil ceniza,/todo en corrupción inmundada” se halla en “El sepulcro” (Milanés, 119). Al redactar un texto propio en base a fragmentos buscados con pericia detectivesca, Estorino cuestiona implícitamente el credo decimonónico de que se hizo eco Milanés y que postulaba al “autor” como divinidad capaz de hacer obra original. El dramaturgo isleño parece reflejar esa conciencia postmoderna de que uno es porque otro fue, de que alguien escribe porque otros escribieron, de que todo creador no hace sino añadir signos a un texto infinito.

La dolorosa historia concluye con un poema más, declamado esta vez simbólicamente, según pienso, por Federico Milanés, ese hermano-poeta del poeta que ha sido obliterado de antologías e historias literarias al menos en parte por haberse dedicado en vida a enaltecer la memoria de José Jacinto. Su labor creativa se perdió en la otra en virtud de un culto casi masoquista a ella. Por ende, resulta natural que declame unos versos muchos más

estorinianos, menos modélicos, que sugieren la desaparición de una voz verídica, sólo reconocible ya en retazos líricos, en meros significantes entresacados de múltiples textos: el timón, el hermano muerto, el hermoso tiempo invernal, el “mucho azul y mucho verde” que decoran “La madrugada” isleña. La “auténtica” voz del Milanés citado a lo largo de la pieza se funde con la novedosa de Federico y, en última instancia, con la de Estorino, el recreador, el retextualizador, el recontextualizador, para añadir una página más al citado libro infinito.

En síntesis, Estorino inventa la voz y la figura poética de Milanés en base a los propios versos de éste, que resultan invertidos, desvalorados o reinterpretados conforme al contexto en que se escuchan o a los emisores dramáticos que los articulan. A veces se observa también un patrón retextualizador que incluso produce composiciones novedosas, poemas-parlamentos atribuibles al empeño creativo del autor real. Estos se basan ya bien en fragmentos líricos, ya bien en simples imágenes o hasta ideas vinculadas a Milanés. Se crea de esta suerte una figura insólita, un Milanés peregrino que contradice el retrato convencional. La estampa excéntrica en el sentido romántico del término deviene ex-céntrica en su valor contemporáneo de marginalidad, de ente en conflicto con la ideología dominante. En ese sentido, cabe trazar una tangente tenue por su problematicidad entre el protagonista y su creador, entre el Milanés que habita pese a todo en un ambiente enajenante y el Estorino autor real que parece responder a sus críticos de afuera señalando por medio de su personaje el compromiso absoluto que tiene con Cuba. Finalmente, la recontextualización poemática pone de manifiesto una actitud estética en que el verismo historicista batalla contra el ilusionismo teatral para crear tensiones y ambivalencias textuales postmodernas. Cuando Emilio Bejel, en una entrevista sostenida en 1980, inquirió sobre su cultivo del realismo, Estorino le respondió:

Tú sabes bien que esa palabra, realista, es así . . . como un mar. Pero yo he hecho un teatro imaginativo siendo realista. Es decir, cuando hablo de Milanés hay una sensibilidad y un propósito de desmitificar esa historia que cuenta que murió de amor. Yo digo que hay que volver a la historia, que los delirios que tiene Milanés se relacionan más bien con la Conspiración de la Escalera y los negros torturados en ese momento. Me parece que eso es realismo también, aunque esté hecho con una vuelta hacia atrás . . . porque no se sabe bien en qué tiempo se está viviendo en la obra. (*Escribir*, 73)

Ese retorno crítico a la biografía y el pasado nacional se juntan por necesidad al repaso igualmente irónico del poetizar de un escritor canónico y admirado, de un matancero como él que, según confiesa (*Escribir*, 76-77), lo sedujo como imagen concreta y como entidad creadora. “Las cosas parten del teatro y terminan en la realidad” (“Détruire les fantasmés,” 16), arguyó muy brechtianamente Estorino para afirmar la potencialidad edificante del texto dramático. Pero, al mismo tiempo, el comentario subraya el entrelazamiento del drama y de la circunstancia concreta, de la poesía y de la historia. Juntos configuran un caleidoscopio cuyas imágenes varían según quien lo manipule. Por eso, *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* representa un simple cuestionamiento post-moderno de posturas, visiones, palabras y criterios lexicalizados por la historiografía vigente, una de esas pesquisas conjeturales que plantean preguntas sin ofrecer respuestas.

Western Michigan University

Notas

1. Acaso buscando mayores posibilidades de representación para su obra, Estorino escribió *Vagos rumores*, versión mucho más breve que cuenta tan sólo con tres personajes. El 18 de octubre de 1996, la Compañía Teatral Hubert Blanck estrenó la pieza en los Estados Unidos. La puesta en escena tuvo lugar en la sala del Repertorio Español neoyorkino, agrupación que encabeza el conocido teatrista René Buch. El reparto lo constituían Adria Santana (Carlota), Alfredo Alonso (Milanés) y René Losada (El Mendigo). La dirección estuvo a cargo del propio Abelardo Estorino, quien condujo talleres y ofreció charlas durante el mes que *Vagos rumores* estuvo en cartelera.

2. Matías Montes Huidobro dedica todo un artículo a este aspecto: “El discurso teatral histórico-poético de Abelardo Estorino: entre el compromiso y la subversión.” Según dicho crítico, el teatrista justifica en su drama la necesidad de escribir desde dentro, de rechazar el exilio como medio para obtener la libertad creativa. A la luz de tal afirmación, no deja de resultar curioso que *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* suscitara poco después de su estreno una “respuesta” teatral mucho más a tono con la dialéctica imperante. En 1987, Tomás González consiguió el Premio José Antonio Ramos por su pieza *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés*, claro calco mucho más prosaico y, a mi modo de ver, más politizado que la excelente obra de Estorino.

3. Uso “humillar” con el sentido bajtiniano de rebajar paródicamente un pre-texto.

4. Me refiero a la “Plegaria a Dios,” poema compuesto en la cárcel por Gabriel de la Concepción Valdés. Lo recitó mientras caminaba a enfrentarse con el paredón de fusilamiento. La última estrofa reza así:

Mas si cuadra a tu Suma Omnipotencia
que yo perezca cual malvado impío,
y que los hombres mi cadáver frío
ultrajen con maligna complacencia,
suene tu voz, acabe mi existencia;
cúmplase en mí tu voluntad, Dios mío. (En *Dés, Noche insular*, 79-80)

Obras Consultadas

- Arias, Salvador. "Machismo, historia y revolución en la obra de Abelardo Estorino." Prólogo a Estorino, Abelardo. *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas, 1984: 5-26.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist; edición de Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____. *Rabelais and His World*. Traducción de Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Barreda Tomás, Pedro. "El teatro de José Jacinto Milanés." *Literatura de la emancipación hispanoamericana y otros ensayos*. Lima: Universidad de San Marcos, 1972: 319-45.
- Bejel, Emilio. "Abelardo Estorino." *Escribir en Cuba (entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989)*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, 71-77.
- _____. "La transferencia dialéctica en *El robo del cochino* de Estorino." *Inti*, 12 (otoño de 1980): 65-71.
- Bueno, Salvador. "Imagen del poeta Milanés." *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 6:3-4 (1963): 5-14.
- Dés, Mihály. *Noche insular: antología de la poesía cubana*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Estorino, Abelardo. *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*. Espinosa Domínguez, Carlos, ed. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Quinto Centenario, 1992, 353-456.
- _____. "Détruire les fantasmes, les mythes de relations familiales." Entretien d'Abelardo Estorino avec José Triana et Vicente Revuelta. Traducción al francés de Simone Benmussa. *Cahiers de la Compagnie Madelaine Ranaud-Jean LuisBarrault*, 75 (1971): 9-22.
- _____. *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- González, Tomás. *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés*. La Habana: Ediciones Unión, 1988.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1995 ed.
- Martínez Carmenate, Urbano. *José Jacinto Milanés*. La Habana: UNEAC, 1989.

- Martínez Tabares, Vivián. "La dolorosa búsqueda de los recuerdos." Espinosa Domínguez, Carlos, ed. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Quinto Centenario, 1992: 347-52.
- Milanés, José Jacinto. *El conde Alarcos*. En: Heras, León, Eduardo, ed. *Teatro del siglo XIX*. La Habana: Letras Cubanas, 1986: 33-142.
- _____. *Obras completas de José Jacinto Milanés. (Poesía)*, tomo I. La Habana: Cuba Contemporánea, 1920.
- Montes Huidobro, Matías. "El discurso teatral histórico-poético de Abelardo Estorino: entre el compromiso y la subversión." *Alba de América*, 9:16-17 (1991): 245-57.
- _____. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Universal, 1973.
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988.

Conference on Spectacles of Religiosity

New York University's Institute of Performance and Politics announces its 3rd annual Conference on Spectacles of Religiosity to be held at NYU's King Juan Carlos I of Spain Center Friday and Saturday, 17-18 April 1998. The initial program indicates papers on Latinos in the Southwest, charismatics and evangelism in Brazil, Latino born-again, candomble and carnival, and voodoo practices in New York. For further information, contact Professor Diana Taylor, chair.