

## EL TEATRO DE MILANES Y LA FORMACION DE LA CONCIENCIA CUBANA

Antes de entrar en nuestro tema hagamos una curiosa observación. El teatro cubano en la época colonial resulta de escaso relieve cuando se enfrenta a otras manifestaciones de la literatura y el pensamiento cubanos. Sin embargo, jugó un papel de particular alcance en la formación de la conciencia nacional, como en el caso del llamado teatro bufo. Nos llama la atención, por ejemplo, que se destaque la figura de un famoso actor cubano, Francisco Covarrubias, que a principios del siglo XIX inicia y funda nuestro género vernáculo. Una interesante paradoja tiene lugar: antes de que se formara una literatura dramática cubana, un actor, no un autor, establece las bases de la conciencia nacional en el teatro y al parecer se adelanta a otros géneros literarios. «Además de haber sido el creador de nuestro teatro típico o popular, podemos afirmar que fue el iniciador de la *corriente nacionalista en nuestras artes*; el primero en encauzar esa tendencia popular en forma definitiva, pues los verdaderos costumbristas cubanos en la poesía, en la novela, en el artículo y en la música vinieron después de él; así vemos como Cirilo Villaverde, Luis Victoriano Betancourt y Anselmo Suárez, nuestros primeros y mejores novelistas y articulistas de costumbres; José María de Cárdenas, inimitable en la fábula, y los poetas costumbristas Teurbe Tolón y José Fornaris, comienzan todos su cubanísima labor después de iniciarla Covarrubias...»<sup>1</sup>. Dada la posición secundaria del teatro cubano en nuestra tradición literaria durante la colonia, el dato no ha sido debidamente divulgado.

No nos vamos a ocupar en este trabajo de Covarrubias. Lo hemos mencionado ya que nos interesa observar la formación de la concien-

---

<sup>1</sup> Edwin Teurbe Tolón y Jorge Antonio González, *Historia del teatro en la Habana* (Universidad Central de Las Villas, Cuba, 1961), pp. 82-83.

cia cubana y la participación que pudo haber tenido el teatro cubano en ella. Y de igual forma que el hecho Covarrubias está pobremente divulgado, al enfrentarnos en nuestro estudio con la figura de José Jacinto Milanés (1814-1863), nuestro primer dramaturgo de cierto alcance, nos encontramos con un caso poco destacado de las dificultades que debió sufrir la conciencia cubana no sólo para expresarse, sino para reconocerse a sí misma. Especialmente dentro de un género tan poco desarrollado como el género dramático.

Como dramaturgo Milanés es considerado un romántico, particularmente a consecuencia de *El conde Alarcos*, su obra más conocida. El teatro de Milanés está formado por un proverbio dramático titulado *A buen hambre no hay pan duro*, cuyo protagonista es Cervantes; un juguete cómico, *Ojo a la finca*, que hace ver directamente su línea popular; una comedia de costumbres que se ha perdido: *Una intriga paterna*; una adaptación incompleta de una obra de Lope, y una pieza más ambiciosa titulada *Un poeta en la corte*, que refleja su sólida preparación dramática a la sombra de lecturas del teatro español del Siglo de Oro. Nada que parezca guardar relación con la formación de la conciencia cubana.

Vamos a ocuparnos en particular de *El conde Alarcos* y *Un poeta en la corte*, sus dos obras más importantes.

*El conde Alarcos*, estrenada en 1838, cae efectivamente dentro de la clasificación de drama romántico. Si observamos la cronología del drama romántico en España, veremos que está al día: *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, 1834; *Don Alvaro*, del Duque de Rivas, 1835; *El trovador*, de García Gutiérrez, 1836. La valoración más general de esta obra es la del tipo siguiente: «El drama de Milanés se desenvuelve con soltura y animación, y la versificación es fluida y sonora. Cualesquiera que sean los defectos que puedan señalársele, no desmerecen gran cosa si se la compara con las producciones que otros dramaturgos, algunos muy ilustres, dedicaron al mismo autor.»<sup>2</sup> En general se insiste en el lugar común: el romanticismo de la obra. El hecho es innegable, pero entorpece la interpretación de la misma. Muchas cosas de particular relieve se han dejado a un lado al hablar de esta obra de Milanés. Por consiguiente, vamos a descartar parcialmente el «hecho romántico» para situarnos en ámbitos distintos que nos parecen fundamentales para una interpretación del trauma nacional que se plantea en *El conde Alarcos* y que tenía que vivir interiormente el propio Milanés.

<sup>2</sup> Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana* (Las Americas Publishing Co., U. S., 1963), vol. 1, p. 194.

## I

Milanes toma el asunto de *El Conde Alarcos* de las fuentes del romancero. Existen antecedentes en el teatro clásico español. Nada, pues, más hispánico. Pero lo primero que hace Milanés es quitarle parte de esta carta de ciudadanía y trasladar la acción a Francia. De Castilla pasamos a París. El rey castellano se afrancesa. ¿Por qué hace tan complicado trasplante? Max Henríquez Ureña piensa que las razones estaban en temores de Milanés con respecto a la censura. Posiblemente. En parte esto ayudaría a explicar el confuso juego patriótico que vive el protagonista. Cabría, además, preguntarse: ¿no tiene esto que ver con el confuso estado patriótico de una nacionalidad en formación?

La situación dramática es en sí peculiar. El rey es francés y Alarcos es español. El rey francés tiene gravísimos problemas de estado y lo grande del caso es que no hay un solo francés capaz de ayudarle a resolver los graves peligros que amenazan a Francia. Alarcos es querido y admirado; español de nacimiento, es el héroe nacional francés.

MATILDE. *¿Qué recelas? ¿Ser Alarcos  
español? Desde pequeño  
crióse en este palacio,  
y el solo agradecimiento  
hizo que sirva leal  
a tu augusto padre, siendo  
teatro de sus hazañas  
las playas del agareno*<sup>3</sup>.

Lógicamente, algunos personajes están algo confundidos.

FLORISA. *No ignore yo  
de que modo se apellida  
ese campeón francés.*

REY. *No es francés: Andalucía  
le dió cuna y lo crió  
París.*

<sup>3</sup> José Jacinto Milanés, *Obras completas* (Consejo Nacional de Cultura, Cuba, 1963), vol. 1, p. 27. Futuras referencias a la obra de Milanés corresponden a la misma edición.

Se trata pues de un andaluz penosamente afrancesado. Su educación es francesa y el sentimiento patrio no ha estado debidamente formado. Pero no conforme con esto, el rey llega mucho más lejos. Alarcos tendrá que ayudar al rey francés a resolver, por las armas si fuera preciso, problemas nacionales al que se oponen intereses españoles, país enemigo del rey pero patria de Alarcos. En la lógica más estricta y también más simple, Alarcos cometerá un delito de traición.

Este argumento lógico, como es lógico, jamás sale a relucir en la obra. Pero la lógica existe más allá de la falta de lógica romántica. O más allá de su lógica. Milanés debió haber estado ligado, cuando menos subconscientemente, al sentido común de una lógica nacional, que lo llevaría a sentir una interna repugnancia por la peculiar situación de Alarcos, conduciendo a la ruptura dramática entre el héroe y el monarca. Por ese motivo era mejor que el monarca fuera francés y que Alarcos estuviera atado a un subconsciente hispánico. Como Milanés no puede hacer que Alarcos sea un cubano en rebeldía contra un monarca español, cosa inadmisible, tiene que crear estas circunstancias. Lo cierto es, sin embargo, que Alarcos está sintiendo el nacimiento de la conciencia patriótica.

No hay duda que Alarcos no tenía una conciencia nacional muy claramente perfilada. Este punto es clave y explica el absurdo de su situación. Recordemos, además, que tampoco Cuba la tenía. La presencia nacional estaba latente, no obstante. La ausencia de una conciencia nacional formada explica el absurdo dentro del cual se encuentra el protagonista. Comprendemos así por qué ha venido a caer en la boca del lobo.

Hay dos elementos en pugna en toda la obra: el universal y el local. Milanés, dentro de su confusión, debió sentir esto con toda su intensidad. El ideario universal está dado por los conceptos encerrados en las palabras «honor» y «caballerosidad». Son conceptos medievales prenacionales, carecen de frontera, y por eso Alarcos es deudor del monarca francés. Pero hay un concepto nacional, patrio, local, que es otro imperativo. Como estamos en la Edad Media, sin embargo, el concepto nacional no puede estar nitidamente perfilado en los personajes. Esto es mejor todavía para el paralelismo: Cuba misma en el estado prenatal nacional, medioevo político.

El proceso de Alarcos está dado a base de sus relaciones eróticas. Blanca es francesa y Leonor es andaluza. La relación con Blanca se presenta entre Alarcos como una relación pecaminosa y delictiva, ya que siente que acalla su propio delito ante Leonor: el delito de sus amores con Blanca. El se confiesa responsable de su liviandad, pero

nada puede hacer para retroceder después de su encuentro con Leonor, que es el amor auténtico, la mujer de su patria. Tiene que renegar de su error crótico nacional.

ALARCOS. *Hubo un tiempo en que pensé  
que la verdad me decían  
dos ojos que sonreían  
en un rostro que adoré.  
Puse en ella mi infinito  
amor, y la desdichada  
besó mi frente exaltada  
para ligarme a un delito.  
Lágrimas, remordimientos  
y celos fue mi pasión,  
hasta que en mi corazón  
entró el aborrecimiento.  
Partí de Francia, y en Sevilla  
me guardaba por consuelo  
un alma como su cielo,  
bella, amorosa, sencilla (p. 35).*

A través de la mujer tiene Alarcos el vuelco hacia la patria. Arrom lo observa indirectamente al decir que «en Leonor idealizó Milanés a la mujer cubana»<sup>4</sup>. Entonces reconoce como pecado su relación anterior. El rey, en buena lógica, se sorprende ante el inesperado patriotismo de Alarcos.

REY. *Conde, en tiempos atrás nunca tuviste  
tanto amor a Sevilla.*

ALARCOS. *Erré insensato.  
La vi: es hermosa, y si suspiro triste  
¡es porque fui con mi Sevilla ingrato!*

REY. *¡Mudado, Conde, estás!*

ALARCOS. *¿Pues quién resiste  
el patrio amor tan delicioso y grato? (p. 63).*

En Alarcos va naciendo así el amor a la patria, la cual lo va alejando de sus compromisos morales con un rey que hasta el momento ha acatado. Invoca básicamente el amor de hijo al recordar a su «ma-

<sup>4</sup> José Juan Arrom, *Historia de la literatura dramática cubana* (New Haven, Yale University Press, 1944), p. 51.

dre enferma, anciana»: «Soy el hijo no más que ella tenía» (p. 63). Es la madre, es la patria misma en otra forma de mujer. Reconoce como antinatural su actitud anterior y desea que el tutelaje paterno quede roto.

ALARCOS. *Harto serví: ¡de descansar es hora!—  
y de escuchar el poderoso grito  
de la naturaleza, que desdora  
al hijo ingrato—* (p. 63).

Pero es evidente que Alarcos carece de madurez política. Todavía se mueve en el terreno de los conceptos abstractos, universales, que contradicen a los concretos, locales. No es éste el caso del monarca, que es específicamente francés: su cnemigo es específicamente español: «ambas Españas en tropa / a contrarrestarme van» (p. 65). Es consciente de la nacionalidad de Alarcos y lo que quiere es utilizarlo: «será mi venganza sola / con una mano española / el rostro afrentar a España» (p. 65). Los pruritos de honor y caballerosidad de Alarcos le vienen muy bien a los intereses nacionales. ¿Cómo es posible que pueda aceptar el rey las ingenuas peticiones del inmaduro personaje?: «Sí consentís / que a España me torne ahora / pues ya cumplí...» Alarcos mismo reconoce la actitud antihispánica del rey. En los siguientes versos se contrasta la actitud local y política del rey en oposición a la universal y personal de Alarcos —actitudes que siempre han sido irreconciliables.

ALARCOS. *¿Qué ingratitud es, señor,  
que esquivándome al amor  
de España, mi noble tierra,  
cuando la amagáis con guerra  
vuelva aquí por sólo honor?* (p. 71).

Alarcos intenta librarse de lazos anteriores que pugnan con un amor hacia la patria que se viene desarrollando en él.

En oposición a Alarcos, la propia Leonor. Políticamente Leonor está condenada a muerte, ya que ella, que desconoce las abstracciones últimas que rigen el mundo de Alarcos, se deja llevar por su intuición inmediata de amor local. Es ella la que habla amorosamente de Sevilla. La mañana francesa le recuerda el jardín de su abuelo y la dulce Sevilla. Es ella la que se la evoca al hijo.

LEONOR. *Verás la ciudad más bella  
de los reinos españoles:  
ciudad de robustos muros  
que un río besa y carcome* (p. 99).

Leonor es absolutamente fiel a su amado y a su patria. Es algo natural en ella que no necesita de un proceso racional. Es un personaje sólido y claro dentro de su sencillez. Alarcos comprende el peligro que pesa sobre esa «flor de Andalucía» y se lamenta: «Yo arranqué la hermosa flor / del jardín en que nació.» Agrega: «Una flor de España / mal crece en tierra francesa» (p. 44). El mundo de Leonor es limitado pero tiene una solidez de la que carece el mundo de Alarcos, y Milanés nos traslada hacia la sencilla elementalidad del amor a la tierra donde uno nace. Alarcos se eleva, pero se confunde. Leonor es terrenal políticamente e intuitiva; patriotismo sin complicaciones.

La inmadurez política de Alarcos corresponde a la de una nacionalidad en formación, descubriéndose a sí misma, separándose dolorosamente del tutelaje, pero aún vacilante y sin llegar a la rebelión: Cuba y Milanés. Por eso Alarcos es pálidamente rebelde en comparación con otros personajes del drama romántico. La obra ha sido erróneamente ubicada al considerarse tan solo el carácter foráneo, sin integrarlo a factores cubanos. El protagonista está aferrado a un código ideal, honor caballeresco, impráctico, absurdo, obsoleto. Su propio idealismo lo aniquila, lo ata. El personaje desconoce la realidad práctica actuante. Vive en un período formativo.

Al mismo tiempo, a medida que la obra avanza, sus conceptos van llegando a la esfera de la duda. Por momentos parece que trata de convencerse a sí mismo mediante el motivo constante del honor: «Voy / porque el honor me lo exige» (p. 33), «él ha de ver / que cumplo lo que prometo» (p. 34); «el honor me esclavizó / a un hombre» (p. 44);

ALARCOS. *Pero ¡ay! nosotros los hombres  
adoramos el honor,  
y a donde su voz nos grite  
volamos sin dilación* (p. 47).

Existe en el protagonista un concepto ideal, normativo, universal. Dicho concepto determina su conducta ética. Pero el concepto va actuando, no sólo contra sus intereses, sino contra otro sentimiento pa-

trio que se está gestando. ¿Qué hace, entonces, el autor? Milanés no crea un héroe romántico general, sino una criatura atormentada y confundida entre el ser o no ser de la nacionalidad, incapaz de un acto efectivo dada la contradicción interna en que vive. Aquí y allá nos vamos encontrando, de un lado, la obligatoriedad del honor —el principio genérico anterior— y su rechazo —el principio patrio en gestación.

LEONOR. *¿Quién manda que partas hoy?*  
 ALARCOS. *Mi honor —y solo este nombre  
 me hace temblar... ¡Ay de mí,  
 que antes que me uniera a ti  
 he pertenecido a un hombre!  
 ¿Piensas que a tanta distancia  
 viviera yo de tu cara  
 patria, si no me forzara  
 un hombre a morar en Francia?* (pp. 42-43).

El amor patrio va minando el principio último caballeresco.

ALARCOS. *Volveré para que el sol  
 de mañana al despuntar  
 juntos nos pueda mirar  
 volviendo al suelo español* (p. 34).

Las leyes de caballería terminan siendo leyes esclavistas al servicio bastardo de un rey injusto: «Me esclavizan hoy / leyes de caballería» (p. 34).

Se insiste en el amor patrio que, subversivo, ha penetrado en el alma de Alarcos.

ALARCOS. *Daremos mañana  
 eterno adiós a la Francia,  
 al país que vio mi infancia  
 y en donde mi madre anciana  
 me espera, retornaremos  
 con nuestros hijos* (p. 46).

Atrapado en las redes del dogma caballeresco, nos encontramos que el personaje, penosamente, va descubriendo la realidad política



en que vive, aunque demasiado tarde. Desnaturalizado el dogma, hay que rebelarse y rechazarlo.

ALARCOS. *¡Maldiga Dios ese honor  
fanático y miserable  
que en las lágrimas se baña  
y que se ceba con sangre!* (pp. 121-122).

Pero Alarcos no es un patriota intuitivo. Milanés es un idealista y un sentimental. A medida que un concepto se ha ido desplazando, otro de naturaleza última ha ido apareciendo. Patriota de conceptos últimos, no se inclinará a las limitaciones de frontera. La libertad como concepto absoluto se impone. La ruptura con el rey tiene una naturaleza que va más allá de lo meramente local. La esclavitud a la autoridad real le va pesando demasiado y por eso el rey, circunstancialmente, tenía que ser francés.

REY. *Alabo  
vuestro enamorado ardor,  
aunque a la verdad no acabo  
de entender cómo un esclavo  
se atreve a tener amor* (p. 73).

REY. *¿Qué amor, decidme, qué fe  
hay entre esclavo y señor?* (p. 73).

La crítica a la actitud real se va haciendo más marcada hacia la última parte de la obra. Frente al anillo real habla Alarcos de que el pueblo, en su intimidad, lo escupe, pisa y destroza. Es una toma de conciencia patriótica que casi lleva a la acción a nuestro vacilante protagonista en un afán tardío de salvar a Leonor, la auténtica enemiga nacional: «del furor / del rey librate quiero» (p. 118). Pero el rey, que estaba claro, ha tomado la delantera.

Es que a la larga también Milanés tenía otra carta de ciudadanía. Si a la obra le falta la auténtica rebeldía de las obras más representativas del romanticismo español, gana a muchas de ellas en una más sincera humanidad. Técnicamente presenta tan inestables valores como cualquier otra obra del género.

Es obvio además que la rigidez del código del honor es cosa impuesta de afuera, como si una auténtica cubanía fuera tomando carta de naturaleza. Recordemos que el gran éxito teatral cubano del siglo XVIII,

nuestra primera obra dramática, *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, de Santiago de Pita, tiene mucho que ver con sensualidad y sexo y muy poco con honor y misticismo. Milanés no aporta tales elementos, pero sí un calor humano y una mayor sentimentalidad. Tal vez pugnaba el dramaturgo, formado a las sombras caballerescas del código del honor del *Tesoro del Teatro Español*, con los principios últimos que a primera vista parecían dominantes. Milanés no podía llevar de modo firme, al estilo hispánico, las leyes del código del honor. De un modo un tanto incierto Milanés ofrece una nacionalización de todo esto.

Hay en la obra también un genuino sentido democrático. Leonor procede a la educación democrática de Teodoro diciéndole:

LEONOR. *Yo te enseñaré, hijo mío,  
la choza pajiza, donde  
mi anciano padre vivió,  
que fue un escudero pobre.  
Moraremos cerca de ella  
en los palacios del Conde.  
Porque has de saber, Teodoro,  
pues no es justo que lo ignores,  
que tú y Enrique tenéis  
sangre oscura y sangre noble.*

TEODORO. *¡Sangre noble...! ¡Sangre oscura...!  
No entiendo esas distinciones.  
¿La sangre no es una misma?  
¿No son iguales los hombres? (pp. 99-100).*

Esta actitud espiritual humaniza la obra y le hace perder la rigidez dogmática de un honor caballeresco que viene de fuera. Leonor trasmite su concepción democrática con profunda sencillez. Leonor cree estar protegida en su plebeyez, pero esta plebeyez, así como su humilde amor patrio, la condenan ante el rey: «Es plebeya: muera pues...» (p. 76). Plebeyo y sincero amor patrio que también vemos en Pelayo, el escudero del Conde: «Y ojalá se me cumpla / el deseo de morir / siquiera en tierra andaluza» (p. 91).

Por española, por humilde y por mujer de su casa se impone Leonor como principal personaje femenino. Es genuinamente antirromántica. Cuando se inicia la obra, Blanca parece imponerse como personaje romántico. En realidad, ella es, en tal sentido, el personaje más representativo, encarnando la venganza. De acuerdo con la pers-

pectiva interna de Milanés, es lógico que la deje a un lado. Al convertir a Leonor en la protagonista, Milanés hace un gesto antiromántico. Leonor, esposa y madre, nada rebelde, domina el mundo erótico. Es ama de casa que ni siquiera siente especial atracción por la muerte por amor. Claro que, como es muy fiel, la acataría si no le quedara más remedio. Deja constancia, además, de lo fuera de lugar que se siente en medio de toda esta peripecia romántica.

LEONOR. *Yo a vuestro rey no comprendo:  
yo soy joven: yo no entiendo  
mas que de vivir y amar.  
Tengo dos hijos también  
que como muerte me den  
infelices vivirán,  
porque quizás no hallarán  
uno que los quiera bien (p. 107).*

Madre amantísima que no sigue la línea de las protagonistas de este género, toda la obra está impregnada de este ambiente familiar que procede de Leonor. Alarcos se siente muy bien dentro de la vida familiar, tranquila, mundo bien distinto al que le ofrece la apasionada Blanca. Alarcos está muy contento con su «feliz himeneo» (p. 36). Está encantado con sus hijos, su quinta y su «campestre vivir» (p. 36). Blanca, «cuyo recuerdo es un rayo» (p. 36), es una figura romántica nada afín con este héroe casero.

De todos modos, además del amor patrio, Alarcos tiene que buscar conceptos últimos que ocupen el lugar de los principios genéricos de honor y caballeridad. Hacia el final de la obra, además de lo expuesto, la conciencia de la libertad como imperativo vital se va imponiendo en él y se manifiesta mediante su definitiva reacción contra el monarca. Eso es lo que en su momento, y de forma más decidida, hará la patria misma, pero con Milanés, de acuerdo con el proceso histórico, el momento aún no ha llegado.

Cuba es colonia o provincia ultramarina que se busca a sí misma. Creada a imagen y semejanza de la Madre Patria, se aleja de ella en busca de su identidad. Así Alarcos, confundido, lucha entre conceptos generales y su necesidad de ubicación ciudadana. Pero vive dentro de una contradicción histórico-geográfica. Una concepción de la vida, democrática y plebeya, acaba imponiendo su sinceridad sobre una terminología clásica. Una dulce humanización tropical va imponiendo sus suaves rasgos dentro del torbellino romántico un tanto ajeno. Este

se nacionaliza en lo posible, dentro de una nacionalidad que es una nebulosa. Y de igual forma que el idioma pierde su dureza y adquiere su musical cadencia, una moderada delicadeza nacional penetra subversivamente en una obra que no resulta tan foránea como a primera vista parece.

Por consiguiente, en nuestra opinión, *El conde Alarcos* no es solamente un sentimental drama romántico, sino una expresión del complicado proceso que lleva a la realización dentro de uno del sentimiento patriótico. Como lo manifiesta de modo indirecto, la obra en tal sentido ha sido pasada por alto. Inclusive, otras obras estrenadas en su época llaman más la atención en un sentido histórico-político y a causa de acontecimientos externos que arrojan sobre ellas una perspectiva comprometida. «El estreno de *Don Pedro de Castilla* (del dominicano residente en Cuba Francisco Javier Foxá, el 9 de agosto de 1838, un mes antes de la fecha en que se estrenó *El conde Alarcos*) tuvo caracteres semejantes a los de *Hernani* en el París de 1830. En la segunda representación subieron al escenario Ramón de Palma y José Quintín Suzarte para coronar al autor del drama y las disputas enconadas de la víspera culminaron en un escándalo clamoroso. El público se dividió en dos bandos que llegaron a las injurias recíprocas y a los golpes. Un espectador que vociferó su opinión de que la obra era detestable fue agredido a bastonazos, a consecuencia de los cuales murió semanas después. ¿Se perfilaba detrás de todo esto algún sentimiento político? Al parecer, el carácter y los actos atribuidos a don Pedro el Cruel fueron interpretados por algunos como un ataque a la tradición monárquica, y para evitar nuevos incidentes las autoridades prohibieron que el drama subiera nuevamente a escena.»<sup>5</sup> No ocurren incidentes semejantes con la obra de Milanés y el ropaje romántico desvía la atención con respecto al trauma interno.

No es solamente el mundo popular de Covarrubias el que participa en la formación de la conciencia cubana, que se expresa en escena a través de este actor vernáculo. Con menos fuerza, pero no menos agonía, deja constancia del caso esta obra de Milanés. Y en cuanto a incidentes, *Don Pedro de Castilla* pone su granito de arena político-romántico, de igual forma que el teatro bufo lo hará años después cuando ocurran violentos actos al presentarse *Perro huevero aunque le quemén el hocico*.

---

<sup>5</sup> Henríquez Ureña, p. 192.

## II

Volviendo al teatro de Milanés, vamos a detenernos brevemente en *Un poeta en la corte*, obra menos estudiada y peor interpretada, como cuando leemos que «es más bien comedia dramática, pues no sólo hay en ella escaso juego de pasiones, sino que predominan las situaciones y los tipos cómicos»<sup>6</sup>. Mucho más certero nos parece Aurelio Mitjans cuando, haciendo una síntesis de la obra, comenta también que «es una lucha de amor entre la pobreza honrada y la riqueza envilecida. Pereira es un doncel que, alimentando sus sueños de gloria, deja las patrias orillas del Sil para entrar en Madrid al servicio del Duque de Miranda, prócer que abriga en su palacio a Pedrarias, uno de aquellos cómicos menospreciados del siglo XVII, a cuyo lado está la virtuosa Inés, que pasa por su hija y que ha despertado dos intensas pasiones: una en el Duque y otra en su servidor. Pero al paso que Pereira guarda en su pecho los más puros sentimientos, el magnate no quiere descender hasta Inés sino por el crimen, proponiéndose que Pedrarias se la de por temor o arrancársela por fuerza». Y agrega Mitjans: «En la forma ha estado feliz el autor al trazar ciertos pasajes, principalmente aquellos en que choca la honradez del poeta pobre con la perfidia y la depravación de alma del Duque libertino.»<sup>7</sup> Poeta pobre que es el propio Milanés en medio de un orden establecido corrupto. No es mero accidente que la obra, terminada en 1840, no pudiera ser publicada hasta 1846, fecha en que la censura autorizó su publicación.

Porque el monarca, Felipe IV, esta vez no es francés, sino español. Y la corte no está en París sino en el Madrid del siglo XVII.

El protagonista, Pereira, es consciente de su desajuste cortesano. Es increíble el gran paso de avance ideológico que da Milanés con esta obra. La toma de conciencia política ya ha tenido lugar interiormente y el conflicto dramático reside en la firmeza del protagonista frente a los elementos adversos que se oponen a que mantenga su dignidad y su firmeza ideológica. Se ha alejado completamente de las vacilaciones del conde Alarcos. El personaje ha avanzado ideológicamente, ha madurado y toma partido sin las cortapisas del dogma pre-

<sup>6</sup> Carolina Poncet y de Cárdenas, «José Jacinto Milanés y su obra poética», en *Homenaje a José Jacinto Milanés* (Comisión Nacional Cubana de la Unesco, Cuba, 1964), p. 75.

<sup>7</sup> Aurelio Mitjans, *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba* (Consejo Nacional de Cultura, Cuba, 1963), pp. 172-173.

viamente inculcado. No en balde sintió el censor olor a chamusquina. Además, la crítica es constante y los versos no dejan lugar a dudas.

PEREIRA. *Sirva el cuerpo: el corazón  
Siempre en libertad respira.  
Y si en la corte gentil  
Del católico Felipe  
Donde brillan nobles mil  
No hay alma que se emancipe  
De la lisonja servil:  
Si aquí los merecimientos  
En vez de intachables palmas  
Piden cargos opulentos:  
Si aquí amparan los talentos  
Es tiranizar las almas;  
Vuelvo a mi patrio Sil  
Su quietud me participe—  
Porque no quiero ser vil  
En esta corte gentil  
Del católico Felipe (p. 156).*

Pereira es claro ideológicamente: dos veces menciona intencionalmente: «La corte gentil del católico Felipe» (p. 157). Merecimientos ambiciosos y talentos esclavizados, seres serviles y abyectos viven degradados y sin posibilidad de emancipación. Frente a ellos, el hombre y el poeta: patria y libertad, el antecedente martiano.

El personaje nunca hace traición a los principios que deja establecidos durante el primer acto. No hay confusión ni claudicación alguna y la obra se caracteriza por su firme trazado.

No es una débil Leonor sevillana la que se presenta como polo opuesto a una realidad en proceso de rechazo. Es una realidad monárquica y decadente que claramente repugna a todo un carácter, Pereira, hombre y poeta, humilde y culto a la vez, que manifiesta su desajuste con respecto al régimen, el rey que lo consiente, la nobleza que medra, los bajos fondos violentos que se aprovechan de un estado de decadencia. Es por consiguiente una obra de sólido calibre social a pesar de posibles incongruencias menores. Los personajes están inmersos en un estado social, político y económico, que nada tiene que ver con la vaga sentimentalidad romántica que aminora el efecto de la obra anterior. Es obra de madurez. Sorprende por un sentido austero del quehacer dramático y resalta el deseo de Milanés de hacer

una pieza sin claudicaciones ni concesiones fáciles. Milanés se aleja de la emotiva cuerda romántica y es lástima que su teatro no diera más resultados como éste. Aquí se va reafirmando su identidad, aunque, por cierto, de un modo seco, nada azucarado.

Muchas veces a lo largo de la obra insiste Milanés en la decadencia social. La corte es un centro de placer y de ambiciones personales, amparado todo ello por una nobleza corrupta y una monarquía de espaldas a su pueblo. El dinero lo mueve todo, a criaturas serviles como Oquendo y a hombres sin escrúpulos morales como el Duque.

OQUENDO. *Yo nada censuro* (p. 171)

DUQUE. *Hacer mi gusto es mi lema* (p. 171)

OQUENDO. *No me azoro, porque hoy día  
Se porta así toda España* (p. 175)

DUQUE. *¿Junto a un rey que se distrae,  
Y al son del trono que cae  
Canta, representa y baila?  
¿Qué es ya el honor? Joya es  
con que algún pobre se huelga;  
Pero el que es rico la cuelga  
De un rincón como un pavés* (p. 173).

OQUENDO. *Allá en los tiempos de Augusto,  
Tiene en sus graves dichos  
Aquel de virtus post nummos,  
Que es decir, que la virtud  
Vaya detrás de los duros  
Para enseñarnos a todos  
Que ésta es la ciencia del mundo* (p. 186)

DUQUE. *Nada más: —entonces pongo  
Otro bolsillo a tus pies* (p. 173)

Bajos fondos del noble y el rufián contra los cuales adopta Pereira una absoluta actitud de rechazo. Rechazo contenido casi siempre que sólo al final se inflama en tono de arenga poética. El hombre que va adquiriendo su carta de ciudadanía anticortesana se desliga de los pesados fardos bajo los que sucumbió el pobre Alarcos. El demócra-

ta americano opone sus tradiciones de libertad y el concepto de honor caballeresco va quedando para otras tradiciones nacionales más herméticas.

PEREIRA. *Yo no soy noble.  
Nací plebeyo; y como tal, ignoro  
El arte infame y vil de hallar placeres  
En lastimar el femenino decoro;  
Y deslumbrar después a otras mujeres  
Con diamante en la gorra y cruces de oro.  
¡Injusta y afrentosa indiferencia  
De un rey, que rige en tan imbécil calma  
A su pueblo leal, que le sentencia  
A que si ve sin excelencia el alma,  
Os venere en el pecho la excelencia!* (p. 215).

Pero no es sólo el hombre, sino el poeta, el que busca definirse. La obra se inicia con un denso coloquio literario desposeído de falsos efectos dramáticos. Desconcierta un tanto el modo de hacer de Milanés, aunque nos parece un acierto. La obra tiene un marcado carácter intelectual y a Milanés le interesa trazar a Pereira desde el ángulo poético. Milanés poeta toma conciencia de su función como hombre. El credo poético está expresado a través del personaje y la ambientación general de la obra hace que el asunto no esté fuera de lugar. Si en lo moral Pereira se opone al Duque, también ocurre lo mismo en lo poético. Dos sonetos se oponen dramáticamente de igual manera que ocurrirá después con los caracteres. Es un anticipo literario con respecto a una futura peripecia dramática. A los «cultos ocultos» del Duque, que escribe un soneto que empieza con «Fénix mi amor, si tu rigor dafneo» (p. 139), se opone la sencillez poética de Pereira: «Pues eres bella a mi amoroso anhelo» (p. 141). De este modo los poemas funcionan dramáticamente frente a la musa común, Inés: «A quien si Nise el literato frío / llaman Inés los ángeles del cielo» (p. 141). El plano intelectual hace más sólida la conciencia patriótica. Ya no se trata solamente de la ingenua Leonor que ama a Sevilla. Ahora es un hombre, poeta e intelectual, que se integra al sentimiento patrio mediante una más elaborada toma de conciencia. Como ya hemos dicho, se trata de Milanés.

En cuanto a Inés, deja de ser una endeble heroína romántica o casera para convertirse en una mujer culta capaz de distinguir el auténtico poeta del que es falso y artificioso, así como distingue el



auténtico amante del que no lo es. Por consiguiente rechaza el poema del Duque y reconoce los méritos del humilde poema de Pereira. Sólida en su carácter y en su formación intelectual, se aleja de la convencional frivolidad o insulsez de algunas heroínas de este tipo. La mujer es para Milanés un ser de peso, digno de tomarse seriamente en cuenta. *Un poeta en la corte*, a pesar de su pericia más externa y de ciertos lances de comedia de capa y espada que en ella hay, es una obra que mantiene en todo momento la más absoluta seriedad dramática.

Los caracteres están vistos a través de un prisma intelectual que los lleva a veces a discusiones literarias. Estas discusiones literarias los delimitan caracterológicamente. Oquendo, por ejemplo, que tiene un vergonzoso servilismo con respecto al Duque, usa frecuentemente citas en latín y este elemento intelectual es integrado al personaje, pedante y rufianesco a la vez. La concepción literaria juega un importante papel en la obra. Por ello, si la poesía juega papel tan señalado en la presentación de Inés, que es el elemento erótico de la obra; si los caracteres chocan erótica y poéticamente; el mismo choque es desarrollado por el autor entre la poesía y la conducta moral de cada uno de ellos. Es lógico también que Pereira, que se identifica tan claramente como hombre, se crea en la obligación de identificarse claramente como poeta.

PEREIRA. *¡Mentís! ¡Mentís! Entre poeta y hombre,  
Quiero ser hombre antes que ser poeta.  
Yo vine aquí, porque soñaba un día  
Que el que es poeta la verdad cantaba,  
Y el noble y el plebeyo se la oía...*

Pasión que sólo se inflama hacia el final (antes de que los personajes, por cierto, escapen de España) y que corresponde al poeta que busca un verbo auténtico.

PEREIRA. *¡Que si colgué por la maldad mi pluma,  
Quiero blandir por la virtud la espada!*

Toma de conciencia patriótica que cierra la evolución de José Jacinto Milanés, hombre y dramaturgo, en su crisis patriótica.

Más que dos obras independientes, *El conde Alarcos* y *Un poeta en la corte* son dos obras que cobran particular unidad cuando se estudian como fenómeno de conciencia, integradas a las confusiones y

agonías de una nacionalidad en formación. Vistas así, nos parece que iluminan un tanto la interesante personalidad de José Jacinto Milanés, se le da una nueva perspectiva a una obra dramática cuyo estudio ha sido muy limitado y peor orientado y se establecen nuevos puntos de contacto entre el teatro y la formación de la conciencia cubana.

MATÍAS MONTES HUIDOBRO  
University of Hawaii (EE. UU.)