

LA CONCEPCION DRAMATICA MARTIANA TEATRO EN ESCENAS

María D. Talavera López

Recorre la creación teatral martiana un largo proceso de perfilamiento dramático en el cual el autor logra la integración armónica de sus concepciones acerca del género en su proyección dentro de éste, como resultado de la propia experiencia creadora. Tránsito que va del ánimo inicial a la genuina "disposición dramática", tal y como la definió Martí, máxima representación de la síntesis renovadora experimentada dentro de su teatro.

En el escritor en ciernes, este espíritu dramático latente encontró cauce al desbordamiento íntimo que se percibe en la transparencia simbólica de su primera obra, cuya resonancia romántica no se halla sólo en la extrapolación histórico-geográfica del asunto, sino también en la asunción individual del conflicto, en la incorporación peculiar que se hace del héroe, en quien se desdobra su joven creador. La incidencia de lo personal confluye junto a la magnitud épica y la trascendencia social del tema patrio en *Abdala*; (1) es un motivo a partir del cual la obra alcanza otra dimensión, no ajena a la restante producción teatral martiana y, aún fuera de los márgenes estrictos del género, manifiesta en la alusión autobiográfica si no en la explicitación del autor en otros textos.

Por demás, en el tratamiento que da Martí al personaje central del drama, cercano al modelo trágico clásico —más allá del conocimiento de una determina literatura dramática, que a su vez se refleja en la adecuada estructuración de la obra y en lo acertado del su tono, que imprime una correcta y fluida versificación donde el lenguaje, con precoz ductibilidad, delinea los caracteres y ennoblece las imágenes— se evidencia una original inclinación, que luego será predilección declarada, por el teatro de arquetipos cuyas figuras son compendio y paradigma del ser humano. La actitud del guerrero nubio, sometido a dolorosa alternativa como los héroes de la tragedia antigua, resume y concreta las aspiraciones y angustias que impone la suprema circunstancia histórica inspiradora del drama y la premonición que rebasa las lindes del verso traza la pauta que ha de seguir durante toda su vida el patriota cubano:

“¡Oh, qué dulce es morir cuando se muere
luchando audaz por defender la patria!” (2)

Esto que es indicio de una preliminar tendencia hacia la síntesis abarcadora en el teatro, mediante la presentación de modelos literarios, fue mucho mejor definida por el novel

dramaturgo pocos años después en su primera deportación a España, cuando escribió, como tema de *Adúltera*: "Yo no pinto los hombres que son: pinto los hombres que debieran ser", (3) frase de anticipación respecto de su tesis sobre el teatro de arquetipos:

Hay dos teatros: el social, que requiere un arte menor, local y relativo; y el de arte mayor, el teatro de arquetipos. Como hay dos vidas, la que se arrastra y la que se desea. (4)

En *Adúltera*, a la espontaneidad del impulso originario, ha sucedido una voluntad dramática, cultivada en el conocimiento directo, por parte del autor, de la vida teatral de la metrópolis española. Esta obra no es, como *Abdala*, un canto, es una reflexión. Reflexión de tipo moral que concita en el individuo cierta circunstancia real, asumida posteriormente como coyuntura dramática, según lo revela una nota esclarecedora:

A los 18 años de mi vida estuve por las vanidades de la edad, abocado a una grave culpa. Lo rojo brilla y seduce, y vi unos labios muy rojos en la sombra; pero interiormente iluminado por el misterioso concepto del deber, llevé la luz a la tiniebla, y vi de cerca todos sus horrores. Entonces, espantado, pensé en todo lo que habría de sufrir un alto hombre si con él se intentase lo que con otro hombre había osado yo pensar. (5)

Nuevamente un aliento singular anima a la creación dramática pero la intención universalizadora que la determina infiere de lo particular y fortuito, lo esencial y permanente para construir el tema de la obra; "pinté fogosamente un tipo eterno, si no por lo que ha de durar, porque el tipo que le dio origen dura" (6) Correspondiendo a este criterio, los personajes se desnudan de todo lo aparential, manteniéndose en los límites de la

abstracción. Sus conductas se acoplan justamente con las ideas que representan y hasta sus nombres sustentan la alegoría. (7)

Requería Martí del teatro una capacidad conmovedora a la vez que edificante, en la medida en que éste acertara a influir sobre el público por la vía de los sentimientos. Así mismo se lo propuso en su drama cuando declaraba: “¡Yo no he querido más que pintar una pasión, en bella forma, con moral objeto! ¿Cómo sentiría yo los celos? Me he dicho. ¡Así los sentiría, me he contestado” (8)

Para ello precisó de un método que fuera por lo incisivo, eficaz:

Hiciera yo para el teatro obra tal, que conmoviese de espanto y de amor /.../ No trazaría una acción: pintaría un hombre. Lo destrozaría, lo desgarraría, lo presentaría con el cerebro enloquecido y el desnudo corazón brotando sangre: haría un mar con sus lágrimas: lo arrojaría en él, descarnado, desgarrado, sangriento; pálido ante el público. (9)

Sin embargo, la concisión necesaria para alcanzar este afecto se diluye en el aleccionamiento moralizador que caracteriza esta obra de complejas pretensiones, en donde el ánimo de concentrar la acción depurada de subterfugios escénicos, se malogra por la displicencia formal con que se les enfrenta:

No cuidaría yo de entradas y salidas, ni de preparar dramáticas situaciones: entren y salgan los personajes por donde puedan, con tal que diga yo lo que en tales instantes se sufre. (10)

Actitud sólo justificada por la intención última, pero extraña en quien siempre atendió a los detalles y alabó la perfección.

En una versión posterior, (11) se intentará moldear el primer propósito, pero ésta quedó incompleta, tal vez abandonada, sin conseguir el lustre que en otros ámbitos literarios alcanzó la labor fecunda de su autor.

El discernimiento de los resortes del género permitió al escritor el ejercicio de la crítica teatral y la configuración de todo un cuerpo teórico acerca del arte escénico, que sometió a la praxis del periodismo durante su estancia en México, de 1875 a 1876.

Desde tierra azteca el principio expuesto por Martí: “conmover es moralizar” supone otras matizaciones: “Ni cátedra enojosa, ni lección estéril. Que la belleza de la forma envuelva el buen precepto”. (12) En uno de sus fragmentos también recoge esta reflexión:

Para el drama, —tocar el corazón.- /.../ Pero el análisis frío, seco, fiel, fastuoso, no es para el teatro. El largo asiento, el silencio forzado, la atención encadenada que tiende a esparcirse, todo invita al público a salir, todo hace necesaria una trama caliente, apasionada y brillante, /.../ 13.

Con audacia y soltura concibió Martí un juguete para la escena mexicana. Unica obra que le ganó el éxito de las tablas, *Amor con amor se paga* (14) sale airoso de la improvisación y demuestra el dominio del lenguaje escénico que había logrado el autor, quien por segunda vez ensayó desarrollar la técnica del teatro dentro del teatro —si en *Adúltera* con un frío distanciamiento expositivo, en *Amor...* por la ligereza y brillantez del divertimento en el que se trasunta una potencialidad dramática superior al esfuerzo. La ruptura final recrea una atmósfera de modernidad inusitada, pues a través de los personajes se establece el vínculo explícito, la comunicación o comunión con el autor quien:

“...sin patria en que vivir,
Ni mujer por quien morir,
Ni soberbia que tentar,
Sufre, y vacila, y se halaga
Imaginando que al menos
Entre los públicos buenos
Amor con amor se paga”. (15)

La búsqueda de una mayor intensidad dramática, concebida mediante recursos de expresión mínimos y atrapada en “la belleza de la forma” nos va acercando a la noción martiana del “Teatro en escenas”:

No lo convencional en el teatro, sino lo natural. — Escenas reales, sin fingir acción, o con la menor cantidad de acción fingida posible/.../El pensamiento en acción, un pensamiento,/.../ Las realidades de la existencia, puestas de relieve en escenas cortas y elegantes, como sonetos del drama. (16)

Esta es la idea, ya madura que encontramos de manera embrionaria en *Adúltera*: “No trazaría una acción: pintaría un hombre’ pero ahora se ha recorrido el tránsito que va del ánimo inicial —espíritu latente en el escritor en ciernes, voluntad del novel dramaturgo, discernimiento del crítico teatral— hasta la genuina “disposición dramática” que Martí definió como “salto al asunto de una vez —ahorro de detalles. Suplencia de éstos por el rayo de sol que los envuelve”. (17)

El impresionismo vigoroso son los rasgos que conforman muchas de estas escenas, tomadas de esas “realidades de la existencia”, marcadas por la vivencia personal neoyorquina:

Júbilo. Transformación. Dicha. Luz de los ojos. Belleza. Gracias de ella. Cabello deshecho. Elocuencia de ella 6.../ La de los grandes ojos, fea

infeliz, en el almacén de Front viniendo de Bath.
(18)

Es la misma impresión que deja en lo testimonial de sus
Versos libres:

Otra que al dar al sol los entumidos
Miembros en el taller, como una egipcia
Voluptuosa y feliz, la saya burda
Con las manos recoge, y canta y danza:
(Estrofa nueva) (19)

...la infeliz mujer de Italia;
Pura como su cielo, que en la esquina
De la casa sin sol donde devoro
Mis ansias de belleza, vende humilde
Piñas dulces o pálidas manzanas.
(Bien yo respeto) (20)

La estructura es sencilla, pero al mismo tiempo tensa, de yuxtaposiciones escuetas en las que se entrelaza en un todo apretada e indisoluble la presentación del tema y de los personajes que intervienen en la trama, con la valoración de una y la caracterización de los otros:

Amor extraordinario, La bella al bello. El, frac. Ella, palma. El, el mimado. Ella, vencida. Pasión súbita. Lo supone cortés, elegante, caballeresco, persona regia, realización ideal de sus cualidades aparentes. Fin rápido: la historia verdadera del fotógrafo: egoísta que aceptó el amor por vanidad y llegado el momento de pagar por él con la vida, el esfuerzo, el trabajo, se echa atrás riéndose. (21)

Fiel a su máxima de los tiempos de México, "enséñese bellamente", Martí hilvana a la fina descripción, como de

puntilleo impresionista, el sutil acercamiento psicológico de sus figuras, para completar el hábil retrato sorprendente por su justeza:

Terencio, el consejero del tirano Latorre: suave y terrible: bello /.../ Alto, cara ovalada, ojo de paloma, fino. Paso caballeresco. Sereno como la misma virtud. El ojo sin una mancha. (22)

En uno de sus apuntes de su segunda deportación a España, Martí retoma para sí la frase oída a una actriz "No se debe representar: se debe ser". (23) Pasada casi una década, esta frase es asumida en plenitud para la elaboración de sus "sonetos de dramas", en lo que su voz se incorpora espontáneamente a las voces de los participantes de la acción representada; y en algunas ocasiones, en su voz, desdoblada sin transición en la de sus protagonistas, lo que revela el hondo asimiento íntimo de estos textos, por lo que de reminiscencia autobiográfica tienen. He aquí un ejemplo:

Todo queda como debe. Ella, la buena, sola. El, abrazado a su deber, contigo, bañándote con mi sangre: contigo, cabecita rubia. Y recogiendo mi cuerpo, como quien recoge un montón de harapos, lo pondré en junto, para que nadie lo vea, y cargaré con él ayudando a los hombres en el camino, hasta que llegue a la otra orilla. Contigo, cabecita rubia. (24)

Y este otro de filiación modernista, en el que la acotación del autor hechiza por su particular sugerencia:

Como este paño de terciopelo negro con bordados de oro es él: vasto, y recamado. Arabesco de pensamiento, de oro puro, en noche solemne.

(Recuerdo de la luz de luna sobre la bahía de La Habana) (25)

El fragmento titulado "Una pasión" podría tratarse de un largo parlamento teatral, aunque bien se tomara, dado su desarrollo y estilo, por un monólogo desinsertado de una novela en proyecto, a sabiendas de que ésta no formaba parte de los géneros más gustados por Martí. Duda cabe igual en la definición de un escrito en el cual meditas sobre la posible admisión social del matrimonio entre individuos de diferentes razas. El ritmo y la progresión de las ideas parecen corresponderse más con las observaciones que realzan sus crónicas, llamadas de modo similar en la conocida carta testamento, (26) lo cual deja abierto un amplio margen a la ambigüedad. Pero más significativo resulta aún, el hecho de que el escritor mantenga ciertas indefiniciones de género en el tratamiento de determinado contenido:

Lo del poema: Leonor, desnuda, sin más vestidos que sus cabellos, fortalece el guerrero cansado, que llega a ella moribundo, con la fatiga de sus armas; recupera las fuerzas con las de Leonor desnuda e inerte, y sigue a caballo con sus armas ligeras, rejuvenecido y ufano. Pero el drama no tiene por qué repetir lo del poema, ni privarme de escribirlo, aunque concuerda en esta idea esencial. (27)

Siguiendo esta sinuosa línea de continuidad que ofrece el escritor, puede aventurarse la lectura por otros textos ajenos a estas "escenas" en donde sorprende, no precisamente la recurrencia de un mismo asunto, sino la afinidad de estilo. En el *Diario de campaña* se lee:

De pronto hombres: "¡Ah hermanos!" Salto a la guardia.

La guerrilla de Ruenes. Félix Ruenes, Galano, Rubio, los 10.

- Ojos resplandecientes. Abrazos. Todos traen rifles, machete, revolver /.../ (28)

Porque también en el apunte del *Diario* encontramos nuevamente esa aptitud martiana para captar la dramaticidad del hecho de plasmar de un solo y virtuoso trazo “el rayo de sol que lo envuelve”.

Paralelamente a lo que constituyó su formación dramática como individuo, en las concepciones teatrales de Martí se logra una clara visión de lo que debía ser el teatro de raigambre nacional para los pueblos americanos, tal y como la defendió desde la prensa azteca:

Los pueblos que habitan nuestro Continente /.../ han menester en el teatro —no de copia serviles de naturalezas agotadas— de brotación original de tipos nuevos.

La independendencia del teatro es un paso más en el camino de la independendencia de la nación.

El teatro es copia y consecuencia del pueblo. Un pueblo que quiere ser nuevo, necesita producir un teatro original. (29)

Es decir, que su proyección dentro del género sobrepasó el marco de lo personal para incidir en un replanteamiento del arte escénico como fenómeno social, pero sin divorciar un aspecto de otro.

Patria y libertad (Guatemala, 1877) (30) significó un intento de imbricar ambas aspiraciones. En esta obra, la conjugación de personalidades del mundo americano de diferentes épocas y lugares, con otros personajes simbólicos —el protagonista Martino, cuyo nombre evoca al del autor—, pre-

tende esa síntesis generadora de una única expresión singular y continental, que continúa dentro de sus "escenas" en los fragmentos que recrean la figura de Justo Rufino Barrios como arquetipo de tirano —"sombbrero a las cejas, junquillos"— (31) y que culmina en su proyecto de drama sobre Chac-Mool. (32)

Chac-Mool.

Tragedia simbólica de los tiempos presentes.

Espíritu del país, dormido aparentemente, pero capaz por su propia energía, de surgir y obrar en un momento crítico.

Síntesis de la Civilización Americana. (Mexicana). /.../

Escena gigantesca.- Lo que hará la estatua en llegado al otro país. Se levantará. Se le caerán las ligaduras de las sandalias.

Les enseñará el corazón roto /.../

Acto I. Aparición de la estatua. Júbilo, frenesí, de los indios. Fanatismo. A besar la mano. L.P.

Acto II. A la guerra llaman. Intervención de la raza del Norte para su propio provecho. Rapiña.

Acto III. El indio se despierta. Las razas se levantan.

El canto,

El indio se despierta.

Chac-Mool es el momento de total simbiosis de esta nueva forma teatral con un nuevo contenido redentor para la poesía dramática americana, que tanto admiró José Martí en sus orígenes; y para la que concibió "un verso silbante, singular, distinto. /.../ verso de acentos graves, ligeros: poesía nueva".

(33) Teatro americano, para el que soñó el más digno escenario: el de los pueblos hermanados y libres.

NOTAS

(1) Publicado en *La Patria Libre*. Semanario democrático-cosmopolita. La Habana, 23 de enero de 1869.

(2) *Abdala*. José Martí. *Obras completas*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975. Tomo 18, pág. 24.

(3) En la primera página del manuscrito de *Adúltera* aparece esta frase como

- leit-motiv. En la página siguiente también con letra de Martí, se apunta: "Madrid —1872— Zaragoza, Febrero de 1874". Ob. cit. tomo 18, pág. 25.
- (4) Cuaderno de apuntes N° 18 /1894/ Ob. cit. Tomo 21. pág. 399.
 - (5) Nota de Martí sobre *Adúltera* probablemente redactada con motivo de su participación en los debates en torno al idealismo y al realismo que se sucedieron durante tres veladas organizadas en el Liceo de Guanabacoa, en marzo de 1879, como se deduce del contenido de los otros apuntes que la acompañan. Ob. cit. Tomo 18, pág. 105.
 - (7) "Grössermann" (hombre alto), el marido; "Güttermann" (hombre bueno), el amigo; y "Pössermann" (hombre vil), el amante, luego sustituidos por "Grosmann", "Freun" y "Pesen"; quedando igual el de la mujer llamada "Fleisch" (carne).
 - (8) Ob. cit. Tomo 18. pág. 106.
 - (9) Grösman, en *Adúltera* (segunda versión) Acto 1ro. escena 2da. Ob. cit. Tomo 18, pág. 81.
 - (10) *Idem*.
 - (11) Existen dos hipótesis respecto de la fecha en que hubo de escribirse la segunda versión de *Adúltera*: una que la ubica por los rasgos de la escritura y la datación de otros documentos que aparecieron junto con ésta, diez años después de escrita la versión original, es decir, en 1894, y a los treinta y uno de su autor quien pro entonces vivía en Nueva York. La otra hipótesis la sitúa entre 1877 —año en el que se sabe ofreció una lectura durante su fugaz y secreta visita a La Habana, bajo el nombre de Julián Pérez— y 1879 ocasión en que, según la nota citada anteriormente en este trabajo (ver N° 5) la obra se vincula a los apuntes martianos sobre el idealismo y el realismo en el arte.
 - (12) "El Proyecto de Guasp. Literatura dramática...", en *Revista Universal*. México, sept. 10 de 1875. Ob. cit. Tomo 6 pág. 326 - 327.
 - (13) Otros fragmentos (4). Ob. cit. Tomo 22, pág. 310.
 - (14) Proverbio en un acto, representado en el Teatro Principal, de México, el 19 de diciembre de 1875. Fue publicado en México por la Imprenta del Comercio de Dublán y Compañía en 1876. Ob. cit. Tomo 18, pág. 107.
 - (15) *Amor con amor se paga*. Ob. cit. Tomo 18, pág. 126-127.
 - (16) Fragmentos (207). Ob. cit. Tomo 22, pág. 125.
 - (17) Fragmentos (142). Ob. cit. Tomo 22, pág. 87.
 - (18) Ob. cit. Tomo 18, pág. 181.
 - (19) José Martí. *Poesía completa*. Edición Crítica. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana. Cuba. 1985. Tomo I, pág. 92.
 - (20) *Ibid*. Tomo I, pág. 92.
 - (21) José Martí. *Obras completas*. Tomo 18, pág. 180.
 - (22) *Idem*.
 - (23) Cuaderno de apuntes N° 3. /1879/. Ob. cit. Tomo 21, pág. 110.
 - (24) Ob. cit. Tomo 18, pág. 179.
 - (25) Cuaderno de apuntes. N° 18. Ob. cit. Tomo 21. pág. 390.

- (26) En su carta a Gonzalo de Quesada y Aróstegui de 1ro. de abril de 1895, Martí recomienda: "Mis escenas", núcleo de dramas, que hubiera podido publicar o hacer representar así" (Ob. cit. Tomo 20, pág. 477); de igual forma, bajo el título de *Escenas Norteamericanas*, en la misma carta relaciona una serie de sus escritos periodísticos, que define como "correspondencias aquellas que describen un aspecto singular, o momento característico de la vida de Norteamérica", Ob. cit. Tomo 20, pág. 479.
- (27) Cuaderno de apuntes N° 18. Ob. cit. tomo 21, pág. 390.
- (28) José Martí *Diario de Campaña*. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, 1885. pág. 7.
- (29) "Boletín /.../ Teatro mexicano". En *Revista Universal*. México, 11 de mayo de 1875. José Martí *Obras completas*. Tomo 6, pág. 200.
- (30) En la citada carta a su discípulo predilecto y albacea Martí dice "Antonio Batres, de Guatemala, tiene un drama mío, o borrador dramático, que en unos cinco días me hizo escribir el gobierno sobre la independencia guatemalteca", la única copia del texto en cuestión fue cedida, por Batres, a José María Béjar y luego pasó a manos de Emilio Roig de Lewchesering, Historiador de la Ciudad de La Habana quien la entregó, para su publicación a la edición de las *Obras completas* de 1964. Ob. cit. Tomo 20, pág. 476.
- (31) Ob. cit. Tomo 18, pág. 181.
- (32) Cuaderno de apuntes N° 16. Ob. cit. Tomo 21, pág. 359-360.
- (33) Cuaderno de apuntes N° 16. Ob. cit. Tomo 21, pág. 360.