

# Dialéctica de la memoria en *El apartamento* de René Marqués

Roberto Echevarría Marín  
Profesor-Departamento de Comunicación Empresarial  
UPR-Río Piedras

## Resumen

En esta investigación sobre *La casa sin reloj* de René Marqués se logró demostrar que el dramaturgo deconstruye la realidad colonial y capitalista de Puerto Rico desde la óptica de lo absurdo y lo carnavalesco para concretar una relación dialógica contestataria. En contraposición a la opresión, a la desigualdad y a la deshumanización del sujeto colonial que propulsa el poder, esta obra pregonaba una lógica y un orden dramático inimitables de cara a la descomposición social que se vive en el país, signada por su propia absurdidad. Más aún, el escritor desestabiliza la estructura binaria de género para develarla como constructo patriarcal.

**Palabras clave:** teatro, colonialismo, deconstrucción, feminismos, dialogismo

## Abstract

This essay on René Marqués' play *La casa sin reloj* aims to demonstrate that the playwright deconstructs the colonial and capitalist reality of Puerto Rico from the vantage point of the carnivalesque and the absurd in order to propel a dialogic relationship. The writer counterposes the oppression, the inequality and the dehumanizing of the colonial subject to the dramatic logic and order to unveil the absurdity inherent to the Archipelago's quotidian social disorganization and fragmentation. Furthermore, Marqués destabilizes the binary structure of gender to expose it as a patriarchal construct.

**Key words:** theater, colonialism, deconstruction, feminisms, dialogism

La búsqueda de la verdad puede requerir un desplazamiento temporal al pasado para descubrir pedazos dispersos de la historia y del ser mismo. Mientras exista un ápice de voluntad que discurra en esa dirección, asoman posibilidades de libertad, entreabiertas por el proceso activo de cuestionamiento que supone toda búsqueda. Y es que, como implica Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra*, el poder sabe que eventualmente el colonizado habrá de reclamar lo que en justicia le corresponde, por cuanto ningún régimen de sujeción es eterno: "Pero, en lo más profundo de sí mismo, el colonizado no reconoce ninguna

instancia. Está dominado, pero no domesticado. Está interiorizado, pero no convencido de su inferioridad" (46).

Si las estructuras de poder marginan, excluyen, explotan; estas requerirán de un andamiaje para sostener ese estado desigual de cosas, para reducir el espacio libertario, para tratar de evitar oposición política. Como parte de esa compleja maquinaria, nos recuerda el filósofo esloveno Slavoj Žižek en *El espinoso sujeto*, que el opresor interesa encubrir la verdad. Pero el hecho aflora: "El acontecimiento es la verdad de la situación, hace visible/legible lo que la situación

‘oficial’ tiene que reprimir” (140). La memoria de los individuos suele ser el objetivo favorito de represión. Se pueden desdibujar los perfiles del ser hasta el punto en que el sujeto asume como real el rediseño de la identidad impuesto por el poder.

El poder inculca una nueva cartografía de la memoria. Esa reescritura oculta el acontecimiento-verdad y lo suplanta con una ficción inocua, una mentira anclada sobre lo inventado. Sin embargo, Carola y Elpidio, protagonistas de la *Casa sin reloj*, no siempre logran suprimir lo vivido. Aunque el opresor lo exige a cambio de permitirles vivir sin privación alguna entre los estrechos confines deshumanizados del apartamento, sus respectivas vivencias como poeta y pianista parecen tener vida propia, ya que afloran a la memoria en determinados momentos. Y es que, como implica Walter Benjamin en *Illuminations*, la verdad posee su sinergia particular: “But forgetting always involves the best, for it involves the possibility of redemption” (136). La rememoración puede conducir al cuestionamiento del poder, a generar una relación dialógica que despereza, que se contrapone a la inconformidad que suscita el presente. Esa posibilidad de resistencia que ocasiona la memoria histórica prueba que no es posible amordazar de manera absoluta al subalterno. No obstante, las estrategias del poder tienen su efecto. Su incursión en la memoria del oprimido puede producir un deslinde temporero entre el yo histórico y el yo ahistórico, hasta el punto de que lo que se recuerda, dice Ricardo Forster, parece ser una experiencia del otro, “... en el que lo experimentado se vuelve materia ajena, extranjera de nuestras propias acciones” (55).

En Carola, sin embargo, la pasión intelectual y cultural, aunque suprimida, se insinúa reiteradamente. Esa memoria

emergente se torna peligrosa, pues se convierte en visión desestabilizadora capaz de destituir al presente, deslegitimándolo. Empero, el flujo de la memoria podría ser perjudicial para los protagonistas; de ahí que un sentido de culpa surge luego de que ellos acceden a destellos de su verdad, de sus experiencias de vida. Esos momentos reflejan una reconexión con lo vivido, lo que amenaza con esclarecer al pasado y conducir a la reflexión, proceso crítico de introspección que Lucío y Terra tratan de posibilitar. La invitación de Carola a Lucío implica, por ejemplo, que la protagonista sí recuerda: “Comerá usted con nosotros, señor. Supongo que aún se usa la hospitalidad” (151). Debemos suponer que Carola recuerda mucho más que las reglas de etiqueta.

Evocar lo inducido al olvido podría despuntar la voluntad de resistir al poder. Recordar o no recordar, he ahí el dilema. Dicho proceso acerca al ser humano a su verdadero yo, capacitándolo para que rescate su historia y comience a dismantelar el texto del opresor. De esta manera se gesta una derrota, la de la desmemoria desarticulada por la memoria activa, conflicto en el que las negaciones traban lucha con las afirmaciones personales. Pero este cronotopo de lucha mental necesariamente supone una revalorización del pasado y del presente. El poder traza una distancia entre el acontecimiento y la ficción. Hay lucha, trance, ambigüedad, pasos de avance y retroceso en el intersticio de esos dos linderos. Un “puente imaginario”, como dice el filósofo argentino Ricardo Forster, se tiende entre el ser que protagoniza el acontecimiento y el no ser que proviene de la historia escamoteada.

Chocan, pues, al menos, tres cronotopos; tres grupos de circunstancias temporales confligen: el del pasado

escondido, el del presente inventado y el de los acontecimientos verdaderos. Se desencadena una lucha entre la ficción y la verdad de todos entre sí, en la que se asientan las bases de una negociación que conduce a una tregua, a una búsqueda, a una recuperación de la verdad y del ser. Una pugna sin cuartel en la que se trata de establecer cuál representación habrá de prevalecer. El rescate de la verdad implica lo imperioso de corregir, desenmascarar y refutar el texto del poder. Forster nos indica una de las maneras en que se “fijan” las imágenes y opera este imaginario tendencioso: “Una de las características de la mitificación es quitarle al lenguaje su poder de evocación, es decir, restándole a la palabra que recuerda la facultad de señalar, junto a esa evocación, la distancia que nos separa a nosotros, habitantes de otro tiempo, de aquella experiencia recuperada” (63).

Bajtín, nos dicen Caryl Emerson y Gary Morson, reconoce la importancia de la memoria: “Later... Bakhtin would insist that without memory and a rich sense of the past, freedom and meaningful change are illusory” (224). Asimismo, Áurea María Sotomayor señala la importante relación entre el tiempo, la justicia y la memoria, los cuales pueden constituir el axis que confina, que circunscribe al pensamiento: “Mi cuestionamiento atañe... al tiempo, a la justicia, y a su posible relación con la memoria, pues todo proceso judicial se enmarca en una reconstrucción del pasado” (70-71). Como veremos, Carola y Elpidio, al menos por un tiempo, se atienen a esa reescritura falaz del pasado, novedoso texto sobre la nada escrito por el poder.

A pesar de haber erigido estrategias para tratar de aplacar la desazón que ocasiona el pasado cohibido y la obediencia acrítica a las reglas de convivencia en el apartamento, Carola y Elpidio recuerdan

experiencias que evocan a modo de reproche; un acopio de memoria en el que los protagonistas terminan por reconocer implícitamente que han sido desprovistos de su humanidad para imponerles la condición inocua de seres desarmados de imaginación, creatividad y voluntad.

Por otra parte, dado el carácter absurdo en el que se desenvuelve la cotidianidad de los protagonistas, irónicamente devenidos en objetos y no en sujetos de su historia, esa rememoración adquiere un carácter contestatario, puesto que su intención no consiste en asentir sino en cuestionar, deconstruir el presente para reflexionar sobre su condición existencial y política. De hecho, ese diálogo con el pasado lleva a enfrentarse al presente. Siendo así, la mirada de Carola sugiere descreimiento con respecto al momento que vive. Recordar, por lo tanto, resulta amenazador para las instancias dominantes. Con el colapso del discurso hegemónico, prácticas transgresoras parecen ser su corolario, dado que una memoria inocua trata de sofocar todo afán contestatario. Si Carola –al recordar– reconstruye el presente, su cuestionamiento toma un cariz paródico, el cual implícitamente propone un nuevo ser humano, cuyas raíces se afincaron en espacios y quehaceres humanizados y humanizantes:

CAROLA. Siempre fuiste un hombre de recursos, Elpidio.

ELPIDIO. Siempre fuiste una mujer lógica.

CAROLA. ¿Qué somos ahora?

ELPIDIO. Dos especialistas (26).

Carola está intentando esclarecer la mirada, acto insurgente significativo de este personaje en el que, como en la alegórica caverna de Platón, trata de tolerar el embate visual de la luz del sol. Nótese que cuando inadvertidamente ellos comienzan a deconstruir su presente condición de alienación, Carola compara el pasado con el presente. Las palabras de su compañera de infortunio suscitan en Elpidio una respuesta violenta, irracional, instintivamente defensiva. Una pregunta puede suscitar preguntas posteriores, cuyas respuestas provienen de la memoria. La violencia suele ser un intento visceral, pero inútil, de detener las imágenes mentales del pasado:

CAROLA. Antes no era así.

ELPIDIO. (Terriblemente iracundo por vez primera). ¡Cállate!

CAROLA: (Al borde del llanto). ¿Qué dije?

ELPIDIO: (Conteniéndose). Dijiste: “Antes”.

CAROLA: (Aterrada). ¿Y qué quiere decir “antes”?

ELPIDIO: (Se sienta a su mesa ya tranquilo). No sé. Pero es una palabra fea (30).

El adverbio ofensivo no conturba a Carola; sin embargo, suscita agresividad en Elpidio, quien logra contener su impulso; no tolera mención alguna de lo que ya no es. El pasado, por supuesto, actúa como un elemento que codifica la deshumanización al que están sometidos en el apartamento. Reconstruir el pasado actualiza un momento histórico en el que su dimensión espiritual, la que alimenta y nutre el arte, hace palpable la pobreza existencial que matiza sus días insustanciales, absortos en una rutina

mecánica que sofoca la creatividad. Lo crucial de este asunto se desprende del lema mismo de la obra: “Y les separaron del universo/ y les robaron su humanidad/ y les condenaron a vivir/ en el más total apartamiento” (10). Es decir, una instancia de poder les ha alienado del mundo para anular su creatividad y su vocación artística. Se han convertido, por lo tanto, en objetos de la historia.

El olvido concreta una estrategia de poder que desmaterializa las experiencias fructíferas de vida de Carola y de Elpidio; un intento de encubrir tránsitos de vida que deconstruyen la cotidianidad rutinaria. Esta unicidad forzada se hace patente, nos dice Arcadio Díaz Quiñones, en el proyecto político de Luis Muñoz Marín, el histórico némesis político de René Marqués, con quien entabla una relación dialógica: “Todo el proceso se presentaba como el movimiento de un *pueblo* que se movía al unísono, bajo la dirección de una vanguardia política e intelectual” (46).

### **El pasado como recurso literario**

Un utensilio aviva la memoria de Carola. Al recibir un juego de utensilios de cocina, Carola actúa espontáneamente con la vivacidad propia de una niña. El recuerdo, sin embargo, remite al ámbito doméstico, propio del papel de género que el patriarcado le ha asignado. Esta actitud convencional contrasta con la Carola contestataria. La ambigüedad que muestra Carola dota de humanidad, profundidad y creatividad al personaje. Elpidio, a tono con su usual pesimismo, desaprueba que Carola abra la caja. Quizás anticipa que al ver su contenido, el pasado habrá de regresar a su consciente. Su premonición es cierta:

CAROLA: (Sacando una cacerola de acero inexorable con fondo de cobre).

¡Un juego de utensilios de cocina!  
¡Mira esta cacerola! ¡Nunca la tuve  
así! (34).

El temor que expresa Elpidio al Carola proponerse abrir la caja metaforiza la relación intrínseca que tiene lugar entre los objetos y los seres humanos que los usan; en este contexto los objetos resultan amenazantes porque operan como apéndice del opresor. Como implica Jean Baudrillard, el tipo de relación vigente también trasluce: “La dimensión real en la que viven [los objetos] está cautiva en la dimensión moral a la cual deben significar. Tienen tan poca autonomía en este espacio como los diversos miembros de la familia tienen en la sociedad” (14).

Ante la alegría irreflexiva de Carola al recibir el juego de ollas, Elpidio replica con una pregunta retórica que plantea la inutilidad de lo que ha recibido. El interesante intercambio dialógico entre los personajes revela el papel de la memoria, el cual incide tanto sobre el pasado como sobre el presente.

ELPIDIO. (Sin mirar). ¿Y para qué la quieres?

CAROLA.: Acero inoxidable. Fondo de cobre. ¡Oh, Elpidio, es un sueño!

ELPIDIO: (Sin mirarla). ¿Para qué la quieres?

CAROLA: Siempre deseé un juego así. Mira, aquí está la olla. ¡Y el baño de María!

ELPIDIO: ¿Para qué los quieres? (34).

Carola no logra descifrar la intención alevosa de Elpidio, quien, una vez más, disipa la alegría de ésta recordándole un

hecho cotidiano que su entusiasmo ha inadvertido: “Ellos nos envían la comida cocida” (34). Paradójicamente, la rememoración que evocan las piezas lleva a la obturación del presente. El apabullante hecho, puesto sobre el tapete por la pregunta desarmadora de Elpidio, suscita temor en Carola, la aprensión que provoca el regreso al presente inocuo y estéril de su vida mecánica.

Precisamente un olvido significativo en Carola se relaciona con el arte: “¿Piano? ¿Qué es el piano?”. Esta omisión particular devela la efectividad con que el opresor parece haber desarticulado su sensibilidad artística. Hemos visto, sin embargo, que Carola recuerda más de lo que admite, una treta del subalterno para conjurar la represión del Estado. Y es que el arte rebasa fronteras mentales e ideológicas, derriba dogmas, libera la mente y el alma. Lucío, por ejemplo, le recuerda a Carola la importancia que tuvo el arte para Elpidio: “Porque él amaba la belleza en todas sus formas. La del cuerpo, la del espíritu... Y su música” (43). Lucío rememora así al ser integral que fue Elpidio.

### La alienación

El trabajador o la trabajadora alienado, afirma Marx, no poseen ni el fruto de su trabajo ni su vida misma. Un número incontable de seres humanos, por lo tanto, depende de los dueños de los medios de producción para subsistir. Bajo estas condiciones de vida inherentes al orden económico que el capital ha impuesto, palabras como democracia y libertad carecen de significado.

Dado que el producto del trabajo no contribuye al bienestar y progreso de la sociedad y solo aumenta el peculio del capitalista, los trabajadores no actúan como seres humanos, sino como objetos al servicio

de la casta dominante. Así lo describe el pensador alemán en *Essential Writings of Karl Marx*: "... el trabajo no solo produce bienes de consumo, se produce a sí mismo y al trabajador como *mercancía*... este hecho meramente expresa que lo que el trabajador produce lo confronta como algo extraño, como un *poder independiente* del productor" (56).

El ser humano alienado ha perdido el control de su quehacer y de su independencia existencial. La economía de mercado se los ha apropiado para sus propios fines. Los individuos, incapaces de disentir, se encaminan hacia el silencio, congéneres de la "sociedad sin oposición" (Marcuse 19). La inarticulación comunica la supresión de facultades humanas, el poder intimidante de la superestructura. Un país en el que se imposibilita el cambio, afirma Herbert Marcuse, se instituye sobre "la aceptación general del interés nacional, la política bipartidista, la decadencia del pluralismo, la colusión del capital y el trabajo dentro del estado fuerte..." (22).

Esa confluencia de elementos centrípetos está presente, como veremos, en *El apartamento*. Este tipo de colectivo dice Marcuse, es irracional. René Marqués responde al poder con su propia absurdidad, un teatro que devela las fisuras y rupturas del orden a través de los acontecimientos que se habrán de suscitar sobre el escenario. De ahí, por ejemplo, que Elpidio visualice que el poder atestará el apartamento de objetos inservibles; paradoja absurda: dos individuos anegados hasta morir en un mar de enseres inútiles; el apartamento tomado por la eficiencia represora del sistema: "Tapiarán la puerta con ellas [cosas inútiles]. Invadirán el apartamento con ellas. Nos ahogarán de cosas inútiles" (41).

La pareja se adecúa a su cronotopo particular, circunscritos a los asfixiantes

confines del apartamento, en el que expenden su energía en una tarea rutinaria absurda que les deshumaniza y cosifica, tan inútil como los artefactos que reciben. Estos enseres proveen un margen de comodidad y eficiencia doméstica, por los que, tal y como señala Marcuse, se paga un elevado precio: "La tecnología sirve para instituir formas de control social y de cohesión social más efectivas y agradables... la tecnología como tal no puede ser separada del empleo que se hace de ella; la sociedad tecnológica es un sistema de dominación..." (19).

Al comenzar la obra encontramos a Carola y a Elpidio maquillados con un blanco mortuario. Se metaforiza así la muerte en vida que caracteriza los días de la pareja. Bajo estas condiciones, las facultades humanas se tornan tan inservibles como los objetos superfluos que reciben. Ante esta realidad, la vida misma se torna nimia. Como se sabe, la tecnología puede posibilitar un espacio represor, un trueque en el que se canjea la satisfacción de las necesidades primarias a cambio de suprimir todas las aptitudes que abonan a la autorrealización de los individuos, o como lo expone Marcuse:

Con el progreso técnico como su instrumento, la falta de libertad en el sentido de la sujeción del hombre a su aparato productivo se perpetúa e intensifica bajo las formas de muchas libertades y comodidades. El aspecto nuevo es la abrumadora racionalidad de esta empresa irracional, y la profundidad del condicionamiento previo que configura los impulsos instintivos y aspiraciones de los individuos y oscurece la diferencia entre conciencia falsa y verdadera (62-63).

Carola y Elpidio llevan a cabo tareas infecundas y mecánicas: ella desplaza cinta de azul intenso de izquierda a derecha, de una caja a otra; mientras que él arma y desarma el mismo rompecabezas. La pareja ha sido convertida en objeto, despojada de toda facultad inventiva, seres humanos devaluados a la condición inerte de cosas que deambulan dentro de la estrechez espacial. En ese sentido, sus cuerpos son sitios de coerción.

Irónicamente, a través de su colaboración, Carola y Elpidio se han convertido en los artífices de su propio confinamiento, minusválidos por consentimiento. Han aceptado las condiciones de subsistencia y precariedad de un poder absentista que les ha cosificado. Aunque asoman atisbos contestatarios, la pareja, por el momento, no exigirá su libertad. El acceso a lo mínimo necesario supone felicidad. Lo material, sin embargo, no dirime las insatisfacciones del espíritu, tal como afirma un traductor de Karl Marx: “La civilización es *confort* creciente, seguridad aumentada frente a la naturaleza, al menos para algunos, pero para nadie es felicidad”.<sup>1</sup>

“La división del trabajo -afirma Marx en sus *Manuscritos de economía y filosofía*- “hace al obrero más unilateral y más dependiente...” (55). Desvinculados de la colectividad, los protagonistas se ven obligados a someterse al régimen despótico que les enclaustra física y espiritualmente so pena de ser abandonados a su suerte. Paradójicamente, ellos actúan como agentes de su propia alienación, por cuanto se oponen al producto de su trabajo y operan con la regularidad de una máquina. “La miseria brota pues” -afirma el pensador alemán- “de la *esencia* del trabajo actual” (*Manuscritos* 29). El precio por enfrentarse al sistema, para Carola y Elpidio, puede ser la pérdida de una vida sin privaciones, de su

extrema dependencia. Esto significa que el alcance del poder trasciende al ser físico, como dice Michel Foucault en *Discipline and Punish*, “... an execution that affects life rather than the body” (23). Las palabras de Marx con respecto a la libertad sin cortapisas que necesitan los seres humanos para actuar de forma individual y solidaria, la única capaz de articular una respuesta coherente a los retos del siglo XXI, no solamente reverberaban en las conciencias de la generación del 45, sino que aún continúan vigentes: “Para cultivarse espiritualmente con mayor libertad, un pueblo necesita estar exento de la esclavitud de sus propias necesidades corporales, librarse de su sujeción al cuerpo. Se necesita, pues, que ante todo le quede *tiempo* para *poder* crear y gozar espiritualmente” (61).

### La escenografía

Desde el inicio de *El apartamento*, el dramaturgo estructura la escenografía y la música en función del conflicto que da margen al desarrollo de la obra entre la deshumanización inherente a la música atonal y la conmovedora melodía alpina. Al descorrerse el telón, la audiencia se enfrenta a un espacio carente de calidez humana, decorado con frígida eficiencia y una notable frugalidad. Su condición de subordinación está matizada por el carácter minimalista que configura todos los aspectos de su vida. Los muebles y el color de las paredes acentúan el enclaustramiento, virtual confinamiento que ha convertido a Carola y Elpidio en insustanciales. La pareja, por lo tanto, no puede representar amenaza alguna al *statu quo*.

La escenografía despliega un minimalismo que subraya el carácter utilitario de todo lo que yace dentro del

espacio que ha dispuesto el dramaturgo. Así lo expresa el autor: “No hay ventanas, cuadros, lámparas, cortinas ni adornos de clase alguna” (14). El espacio no corresponde al mundo material como lo conocemos, es un ámbito que priva a los protagonistas de estímulos sensoriales, individuos inducidos a promover su propia alienación. Su entorno artificial y desorientador es el único referente al cual pueden acudir para establecer alguna apariencia de regularidad y ordenar su cotidianidad.

Marqués confronta a su audiencia a través de estos recursos de configuración espacial que permite el género teatral para que se puedan palpar las vicisitudes que provoca la sumisión e indefensión política inherentes al colonialismo y al capitalismo. Este enfrentamiento visual con la presente condición de sujeción tal vez desperece nuestro espíritu, nos lleve a desechar la cinta y el rompecabezas y nos anime a aventurarnos a la calle para recorrer y trazar nuestro propio sendero.

### Ruptura: actos de afirmación

Ante lo que hemos expresado, vale preguntarse si surgen en el texto de *El apartamento* estrategias o prácticas de ruptura y si dicha obra destila optimismo con respecto al futuro del sujeto subalterno. Respondemos afirmativamente en ambos casos.

Carola, desde el principio de la obra, implica la presencia de prácticas que sugieren resistencia a la gravitación dominante: “No hay puerta. (Interrumpe su labor). ¿Podremos acostumbrarnos?” (19). Se reflejan en ese parlamento dos instancias de resistencia. La pregunta sugiere reflexión y cuestionamiento. Además, ella deja de

hacer la única tarea permitida en ese espacio de opresión: cuantificar la cinta. Este detalle, aparentemente insignificante, propone una tónica optimista del autor por cuanto nos dice que las posibilidades de libertad permanecen latentes, en espera estratégica.

Un acto de ruptura inicia un proceso contestatario, semilla que habrá de germinar aún bajo las condiciones más adversas. Carola, de hecho, enuncia su insatisfacción con su presente estado anodino. El sistema ha confinado su ser físico, pero la conciencia refulge incólume: “No soy feliz”. Elpidio, por su parte, permanece impávido, aparentemente feliz al llevar a cabo el papel de intermediario con que le ha designado el patriarcado, el de gendarme de Carola. En esta obra se hacen presentes las falsas presunciones del patriarcado con respecto a la mujer. Al recibir un juego de utensilios de cocina, Carola y Elpidio escenifican un debate en el que tratan de dilucidar las razones por las que se les ha enviado, puesto que ellos no tienen que cocinar. El envío de este equipo culinario sugiere un recordatorio carnavalesco de su improductividad y de su cautiverio, cruel regalo que satiriza su miseria existencial. Así interpela el dramaturgo a los centros de poder de Occidente, artífices de una forma de vida cada vez más mullida para los que consienten en adherirse a sus reglas de juego, en la que la productividad y la creatividad se tornan superfluas.

La infelicidad crea conflicto entre Carola y Elpidio. La aparente imperturbabilidad de Elpidio colapsa ante la pregunta retórica de Carola, quien lo confronta con lo absurdo y desesperanzador de su situación. La ambigüedad, por otro lado, humaniza este drama. Por esta razón, la conducta y las deas ambiguas de Carola dotan de verosimilitud dramática al personaje. Así, al ver los libros que Terra ha



puesto sobre la mesa, Carola reacciona con horror y, de manera poco convincente, se remite a la obediencia social requerida:

CAROLA. ¡Libros!

TERRA. Obras escogidas de Carola, poetisa de América.

CAROLA. ¡No! ¿Libros? ¡No! (Extiende sus brazos en gesto de aterrado repudio). No se acerque. ¡No se acerque!

TERRA. ¿Qué ocurre, Carola?

CAROLA: (Agitadísima en su terror) ¡No! ¡Libros! Ellos no lo permiten. Libros, no. Hay... hay que destruirlos (58-59).

De este intercambio dialógico surgen varios asuntos importantes. En primer lugar, Carola apunta que “ellos” son los opresores, identificación que correlaciona con los centros de poder del capitalismo y el colonialismo, con los sectores serviles de la burguesía puertorriqueña y con el patriarcado. En segundo lugar, ella evidencia que su desmemoria es selectiva. No solamente reconoce al objeto que designa como libro, sino que además lo reconoce como suyo. De ahí su horror, porque los libros materializan modos alternativos de vivir; la enfrentan con la Carola transgresora, quien no solamente solía leer libros, sino escribirlos también. Por eso, reniega de la memoria, de su historia, de su creación misma. Trata de renunciar, en síntesis, a las coordenadas que configuraban su existencia libertaria. Por consiguiente, implícitamente, al menos cuatro instancias de poder tratan de aplastar a Carola.

Estos dos actos de ruptura, de afirmación de la otredad apuntan hacia un desplazamiento del ser y del pensamiento irrevocable e indetenible. Prefigura así el

dramaturgo su concepción de una humanidad que camina, quizás no tan rápido como se quisiera, hacia su libertad. Aunque falta mucho por hacer, la historia hemisférica reivindica el optimismo del dramaturgo, llanamente etiquetado como misógino o pesimista. El acto de escribir – por sí solo– transpira optimismo, fe en las posibilidades del diálogo que el arte conlleva.

La obra concluye con un dramático intercambio dialógico. Carola asume el papel de agente de libertad en el espacio coercitivo del apartamento:

(Suena el timbre de la puerta del fondo. Ambos se levantan y se vuelven hacia la puerta. Suena el timbre)

CAROLA. - (Temblorosa) ¿Y ahora?

ELPIDIO. - No sé.

CAROLA. - ¿Abro?

ELPIDIO. - Abre.

CAROLA. - (Se levanta y se dirige al fondo. Se detiene y se vuelve). Quizá sea el final.

ELPIDIO. - ¿La muerte, Carola?

CAROLA. - O la liberación, Elpidio (107).

La memoria, la psiquis, la alineación, el espacio y la otredad no agotan la riqueza temática de *El apartamento*. Esta consideración breve solo pretende proponer algunas coordenadas de discusión y análisis sobre una propuesta teatral vigente y pertinente. Su complejidad, no obstante,

abona al reconocimiento del autor sobre la inexistencia de asuntos de resolución fácil o personajes unidimensionales, una parodia ineficaz que se hubiese refutado a sí misma.

Varios planos dramáticos se entrelazan para representar las distintas aristas que configura Marqués en su texto dialógico dirigido a los puertorriqueños, a los estadounidenses y a sus respectivas clases dominantes, a los caribeños y a todos los seres humanos que interesen responder. El texto concreta la voz del oprimido, quien estructura su posición contestataria a través del arte.

Todos los elementos dramáticos de la obra portan su propia semiosis. “El espacio y el tiempo (el cronotopo bajtiano) son las coordenadas -dice María del Carmen Bobes Naves- en las que el personaje se desenvuelve y establece sus relaciones” (11). Ese espacio dialógico asume una función contextual que incide decisivamente sobre los discursos, las acciones (o ausencia de) de los personajes, las divisiones escénicas, las relaciones entre los personajes y el despliegue de los utensilios sobre el escenario, entre otros. Todos estos elementos centrífugos imparten su carga semiótica, la cual concreta la posición de resistencia al poder que se ha de escuchar a través de su universo dramático plurivalente y heteroglósico.

Lo plurivalente colisiona con la homogeneidad. En *El apartamento* tienen lugar los perfiles de este encuentro. Como parte de sus estrategias de control, el poder trata de desmovilizar las conciencias de los individuos. Por ello, el sistema mantiene a Carola y a Elpidio en un espacio ahistórico en el que los personajes carecen de noción alguna del paso del tiempo. Tampoco llevan a cabo acciones significativas que impliquen el uso de las facultades creativas y de reflexión. El estado de total dependencia en

el que vive la pareja acentúa su despersonalización y su ahistoricidad. Ni siquiera tienen que hervir agua. Reciben los alimentos listos para comer y beber. La circunstancia de sujeción en que viven Carola y Elpidio, de hecho, acciona la violencia física y psicológica que este último manifiesta; de modo que esta autoridad trastoca las relaciones interpersonales en los ámbitos que domina.

Otra estrategia de desmovilización consiste en inducir a Carola y a Elpidio a olvidar su pasado. La inexistencia de los recuerdos implica que no hay cronotopos vividos que puedan contrastarse con el cronotopo aséptico y ahistórico del apartamento. El poder promueve la desmemoria de estos personajes porque estos vivieron una vida plena, que rebosa de arte, música y libertad. La molición que tipifica su rutina diaria, sin embargo, no logra erradicar el deseo de libertad. A pesar de que podría costarles la vida, Carola y Elpidio deciden abrir la puerta para enfrentar con entereza la libertad o la muerte. En mi opinión, esta escena concreta el optimismo del dramaturgo. Y es que nada, parece decirnos Rene Marqués, habrá de sofocar el deseo de libertad de todo ser humano.

---

### Notas

Marx, Karl. *Manuscritos de economía y filosofía*. Traducido por Francisco Rubio Llorente. Madrid: Editorial Alianza, 1968, pág. 29. (Énfasis en el original)

---

### Bibliografía

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

- \_\_\_\_\_. *Speech, Genres, and Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Trad. de Francisco González Aramburu. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 17ma ed., 2003.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. London: Collins/Fontana Books, 1973.
- Bobes Naves, María del C. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *La memoria rota*. San Juan: Ediciones Huracán, 1996.
- Emerson, Caryl and Morson, Gary. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. California: Stanford University Press, 1990.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Trad. de Julieta Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Forster, Ricardo. *Crítica y sospecha*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Foucault, Michael. *The Archaeology of Knowledge*. Translated by A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books N.Y., 1972.
- \_\_\_\_\_. *Discipline and Punish*. Trans. by Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995, 2nd. ed, 1997.
- Gledhill, John. *El poder y sus disfraces*. Trad. de Francisco J. Ramos. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2000.
- Guzmán Merced, Rosa. *Las narraciones autobiográficas puertorriqueñas*. San Juan: Publicaciones Puertorriqueñas, 2000.
- Holquist, Michael. *Dialogism*. London: Routledge, 1990.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Trad. de Antonio Elorza. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Marqués, René. *El apartamento*. San Juan: Editorial Cultural, 1971.
- Marx, Karl. *Manuscritos económicos y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Essential Writings of Karl Marx*. Trans. by David Caute. New York: Collier Books, 1967.
- Montes Huidobro, Matías. *Vida y máscara en el teatro puertorriqueño*. San Juan: Centros de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1984, págs. 165-198.
- Morfí, Angelina. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Madrid: Ediciones Partenón, 1983.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vantage, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.
- Sotomayor, Áurea María. *Femina Faber*. San Juan: Ediciones Callejón, 2004.
- Žižek, Slavoj. *El espinoso sujeto*. Trad. de Jorge Pitiagorsky. Buenos Aires: Paidós.