

CARNAVAL AFUERA, CARNAVAL ADENTRO: DIALOGISMO Y OTREDAD

Resumen

Partiendo del trabajo teórico de Bajtín he tratado de probar que René Marqués, en Carnaval afuera, carnaval adentro, contrapone lo absurdo de este teatro con la normalidad acrítica que vive la humanidad. El dramaturgo puertorriqueño presenta este contraste por medio del espacio. El carnaval afuera, el espacio que regenta el poder, supura desorden e irracionalidad. El orden en el carnaval adentro, por el contrario, se singulariza por la autenticidad, la justicia y la autodeterminación. Escrita en 1960, en el cronotopo de un Puerto Rico regido por una sociedad patriarcal intransigente, el protagonismo de dos personajes mujeres desestabiliza la normalidad y devela una relación dialógica con una diversidad de interlocutores tales como distintos sectores de la sociedad puertorriqueña hasta sectores ideológicamente recalcitrantes del exilio cubano de esa época. Estas dos mujeres abandonan su ámbito de acción socialmente aceptable -el estrecho espacio que discurre entre la cocina y lecho conyugal- para asumir un papel cónsono con su humanidad: el de sujetos en el mundo. Si, como Sartre, pensamos que la conciencia supone acción e intencionalidad, ellas conciben un espacio de poder que contraponen a la sociedad puertorriqueña de esa época para denunciar su irracionalidad investida de sensatez.

Palabras clave: *Rene Marqués, Teatro del absurdo, patriarcado, colonialismo, capitalismo*

Abstract

Starting from the theoretical work of Bajtín, I've tried to prove that René Marqués, in Carnaval afuera, carnaval adentro, counterposes the absurd of this type of theater with the acritical normality that this humanity lives. This puertorrican playwright presents a contrast through the use of space. The 'carnaval afuera' that manages the power, festers disorder and irrationality. The order in 'carnaval adentro', on the contrary, is singularized by authenticity, justice and auto-determination. Written in 1960, in the chronotope of a Puerto Rico governed by an intransigent patriarchal society, the protagonism of the two female leads, destabilizes the normality and reveals a dialogical relation with a diversity of speakers such as different sectors of the puertorrican society, all the way to ideological recalcitrant sectors of the cuban exile of this time. These two women abandon their scope of sociable acceptable actions- the tight space that is argued between the kitchen and the mari-

tal bed- to assume a role that is in accordance with its humanity: the subject in the world. Yes, like Sartre, we think that conscience supposes action and intentionality; they conceive a space of power of this time to denounce its irrationality invested in reasonableness.

Keywords: *René Marqués, theater of the absurd, patriarchy, colonialism, capitalism*

En *Carnaval afuera, carnaval adentro*, René Marqués se apropia de esta festividad de pueblo para propulsar la acción dramática y entablar una relación dialógica con diversos interlocutores. Para ello, recurre a una multiplicidad de elementos propios del teatro para parodiar y satirizar la realidad cotidiana puertorriqueña: el espacio, las acotaciones, los parlamentos y los utensilios que usan los personajes. Asimismo, Marqués contrapone el espacio exterior al interior. A través de la farsa, estas dos dimensiones desarrollan una correspondencia dialógica.

La representación del carnaval adentro dirime la realidad nacional para develar sus empalmes contingentes e ideológicos, sus caracteres atributivos de normalidad y tradición. El carnaval concreta el desplazamiento del discurso a los subalternos. La carga semiótica de esta celebración multitudinaria expresa el deseo del pueblo de constituirse en un sujeto histórico, agente cabal que incide significativamente en el destino del grupo social. Esta fiesta extiende una amnistía, un espacio polivalente y contestario, socialmente tolerado, en el que se ventilan los agravios y las injusticias sufridas, en el que los regentes del sistema consienten en recibir la repulsa y la condena de los sectores populares de la nación; un momento efímero en que se dejan sin efecto las reglas de juego social vigentes, las que, como parte de la normalidad dosificada a la gente, suelen beneficiar a los sectores dominantes.

El carnaval, en suma, vocea la aspiración colectiva por cambios significativos que llevan a la redistribución del poder, como implica Bajtín: "The abuse and thrashing are equivalent to a change of costume, to a metamorphosis. Abuse reveals the other, true face of the abused; it tears off his disguise and mask. It is the king's uncrowning" (66). El carnaval celebra la solidaridad, la apoteosis de la praxis colectiva en la que se unen las voluntades de la comunidad para gestar el bien común sin deponer la individualidad de cada cual, las diferencias que enhebran y enriquecen el tejido

social. La insolidaridad, por el contrario, posibilita intenciones hegemónicas de la elite, solidifica estructuras vigentes de dominación.

En esta obra del escritor puertorriqueño, Matilde, una mujer caribeña que habita un espacio de poder en el carnaval adentro, adverso a la jerarquización social existente afuera, y que actúa e interpela a diversos centros de poder desde la otredad, contribuye significativamente al fluir de la acción dramática. Al inicio de la obra, la atención de los espectadores y los lectores se desplaza del caótico desorden urbano que abrumba a los conductores que transitan a través del carnaval afuera, al orden que induce Matilde a través de sus gestos, palabras y utensilios.

Al comienzo de *Carnaval* nos enfrentamos con la perturbación que provoca el orden colonial, sinécdoque que satiriza con efectividad la normalidad, luego de la representación de una estampa del pasado: “el trotar elegante del caballo sobre los adoquines” (24). El caballo se detiene en espera de lo inevitable: la reapropiación del sujeto puertorriqueño de su destino, representación forjada con un giro crítico y heterodoxo al Puerto Rico machista de 1960. Una mujer, la Tía Matilde, llevará la farsa a feliz término, es decir, al desenmascaramiento de la normalidad colonial y a la interlocución con los centros de poder, entre otros. Subsumir las múltiples interpretaciones que genera este episodio bajo la explicación *sui generis* de una evocación nostálgica del colonialismo español soslaya la complejidad de la representación y del pensamiento del dramaturgo. Esa lectura superficial ignora el hecho de que su discurso problematiza las dos intervenciones coloniales que ha sufrido Puerto Rico.

El ejercicio de poder de Matilde desemboca en un espacio diferenciado del presente turbio que se vive en las afueras del teatro, espacio carnavalesco barnizado de la urbanidad que aparenta caracterizar nuestra vida diaria. Así se describe su entrada: “Y rompe una banda a tocar estruendosa música de circo. Por el pasillo central avanza hacia el escenario, con paso decidido, Tía Matilde, blandiendo el largo látigo (de los que usan los domadores en el circo). Lo hará sonar mientras avanza, si ello no pone en peligro la seguridad de los espectadores” (25). En contraposición con el mundo bárbaro de la guerra fría, Matilde, la representación

de la mujer caribeña instalada en la otredad colonial, despliega sobriedad y sentido de justicia. Usa el látigo, por ejemplo, sin causar daño físico a los participantes de la farsa ni a la audiencia. La medida en el descargue de las facultades que el poder le confiere contrasta con la desmesura, el menoscabo al derecho mismo a la vida que muestran los regentes de las potencias mundiales, como atestiguó la humanidad en Hiroshima, Nagasaki y la Guatemala de Jacobo Arbenz, entre tantos otros de trágica recordación. El guanín que refulge en el pecho de Matilde rescata la presencia histórica de la población aborígen, la cual fue aniquilada por la primera presencia imperialista que ocupó nuestro archipiélago. Ella asume de ese modo el liderazgo factual, y no meramente simbólico de la nación. El sonar del látigo alegoriza una representación alternativa de la sociedad taína, creación híbrida en tanto que incorpora distintos atributos y potestades que resultan en la formación de un nuevo sujeto que trastoca el orden vigente.

En esa intervención inicial, la tolerancia despunta como una virtud conspicua en Matilde. Contrario a la inflexibilidad y la rigidez que imponen los códigos sociales, ella reconoce que lo falible y lo humano se correlacionan. Cuando Rosa entra prematuramente al escenario, ella se dirige al público y asume la responsabilidad: “Excusen el desliz. Falta de ensayos obviamente. Ya saben ustedes lo que es una noche de estreno en estos festivales de teatro” (25). Ella no critica a Rosa por haber trastocado el orden de aparición sobre el escenario que exige el libreto; solo se trata del error involuntario de un ser humano. La dirección escénica de Matilde, por lo tanto, suscita libertad, anima un espacio libre de coacción.

Las primeras palabras de Matilde satirizan mordazmente la situación de la Isla en momentos en que el modelo colonial se mercadea al mundo como la receta infalible que habría de posibilitar el progreso al otro incapaz de gobernarse a sí mismo. Suenan las campanas anunciando las bondades de la Alianza para el Progreso y Manos a la Obra, así como la penetración cultural apologética del colonialismo que supuso la Operación Serenidad, textos propagandísticos que soslayaron la lectura contestataria que ofrecían los arrabales, panfletos de estado que la explicación escueta de Matilde deslegitima: “El carnaval de afuera me ha retrasado” (25). El ámbito exterior se nutre de la desinformación y el es-

camoteo ideológico; la injusticia adumbra la vida diaria. Hechos reveladores y refutaciones al dogma oficial, por el contrario, ocupan el escenario. Matilde puede actuar libremente. Jean Paul Sartre nos aclara, en una sección de su libro *On Being and Nothingness*, titulada 'Freedom: the First Condition of Action', lo que realmente implica actuar, un concepto desnudo de significación, desusado en las sociedades burguesas: "...actuar es modificar la *forma* del mundo; actuar es organizar los medios en aras de un fin..." (559). Si hemos dicho que el carnaval adentro se contrapone al carnaval afuera, y que Matilde es quien dirige el carnaval interior, entonces, podemos afirmar que el ámbito interior es significativamente diferente al exterior porque una mujer actúa para instaurar una estructura social diferente.

Felícita, por su parte, deconstruye la normalidad que consumen e internalizan muchos en ambos ámbitos del carnaval. El significado de los parlamentos de la sirvienta mulata rebasa y refuta las consideraciones tradicionales sobre el estado de la nación y mundo. Sus desplazamientos corporales y su discurso paródico representan y denuncian la deshumanización que producen el colonialismo y el capitalismo, planteamiento que surge también en otras obras de Marqués. Por su importancia, reproduzco su segundo parlamento, porque transmite el importe ideológico de su visión y de sus propuestas dialógicas implícitas:

FELÍCITA (Al teléfono, su voz metálica, monótona, como el ruido de una máquina). -Automotor de las ocho. Dos minutos de retraso. Rosie no está. O no sé si está. Ni me importa na. ¿En Caribe Beach? (En falsete). Bich-bich-bich. (Natural). ¿Canasta? Banasta, lacastra, papastra, mamastra. Hoy no hay canasta, mañana sí. En casa de Doña Ca-the-riin. (Como sonando un timbre). Rin-rin-rin. Sí, don Mack. No, don Mack. (En falsete). Troc mac, macac, cucac, tracacacac. (Engancha bruscamente, pone en marcha el tren y regresa por la misma vía). Al cará..." (28).

Esta intervención exuda una densidad ideológica extraordinaria. Felícita origina una relación dialógica con el capitalismo, con otros personajes, con el propio autor, con la lingüística, con Estados Unidos y con Puerto Rico, entre otros posibles interlocutores. Su voz metálica parodia el desplazamiento

y el avasallamiento del ser humano por la máquina. Se burla además del insulso papel social al que la relega la sociedad jerarquizada. Las empleadas domésticas, después de todo, no deben aspirar a otra cosa. Y es que la categoría laboral obvia su humanidad. A tono con ello, Felícita es un objeto abocado a obedecer a sus patronos. La sociedad no le reconoce su voz ni acepta que se desplace del limitado espacio social dentro del cual se le ha confinado.

La rutina doméstica delimita su ámbito de acción, no solamente laboral sino también social. Desde ese espacio, Felícita fustiga a la normalidad, y en su farsa particular se erige como origen de información y orden, un teatro (performativo de discurso farsesco) situado dentro de otra obra (*Carnaval*). Ella origina un juego lingüístico sobre el paradero de Rosita (la sustantivación afectiva "Rosie" descalabra su designada subordinación social y reinstala su humanidad *vis a vis* la familia) para expresar su desdén por el orden que decreta su inferioridad y superfluidad social. Se presume así la inmovilidad biográfica de Felícita, relegada, como Bajtín diría, al no ser de lo atemporal, cosificada y condenada a servirle a los demás.

Su reproducción fonética de una máquina encarna su nivel de conciencia. Ella sabe que la sociedad y sus patronos, en particular, han determinado de antemano su categoría y su espacio social a la luz de su caribeñidad, su mulatez, su feminidad y su oficio. Ella provoca una correspondencia dialógica que plasma su discernimiento sociopolítico. No habrá leído a Marx, pero vive en carne propia los rigores de la exclusión social y la explotación laboral, experiencia que solo ella conoce, y que puntualiza su respuesta performativa contestataria.

La sirvienta se burla del imaginario social de poder a través de la perturbación deliberada del protocolo social y laboral, y la tradición. Ella se apropia de un ícono espacial de la clase dominante -el Caribe Beach- desplazando su significante de lo encumbrado, dimensión ocupada por el poder económico y el *jet set*, ambiente que legitima prestigio y condición social, al término sugerentemente soez *-bich-* que se desdobra para desestabilizar su connotación usual y burlarse de la carga ideológica y las prácticas de poder cotidianas de la burguesía.

Felícita encausa discursivamente no solamente su antagonismo hacia este orden, sino también su desprecio por la estructura social que

organiza el diario vivir del colectivo social, equilibrio que socava ella deslegitimándole por medio de la sátira y el sarcasmo implacables. Su oposición restaura la alteridad que esconde el discurso oficial. El discurso intransigente de la mulata (detalle significativo) refuta la palabra hegemónica, haciendo galas de una agudeza analítica y un dominio de lo factual, en este despliegue performativo que horada el edificio ideológico del poder. Más aún, Felícita manifiesta una sabiduría que elude a los otros personajes que representan a este grupo de privilegiados.

Esta especificidad le presenta problemas a los que le atribuyen una actitud misógina al escritor. En la personificación de Felícita, así como en la de Matilde y Rosa, subyace un juicio de valor. Esta mujer se contrapone al hombre-masa que reverencia de manera acrítica a Mack y a todo lo que este representa. Esta mulata que remite a “los blanquitos” “al cará” desmonta el discurso dominante y pone en evidencia su afán excluyente, su naturaleza centrípeta. Su respuesta transgresora da curso a actitudes centrífugas que se contraponen al discurso del otro dominante y amplía las posibilidades de acción sociopolítica, así como de semánticas de vocablos desgastados por la tradición como raza, libertad y nación. Felícita abate los paradigmas engendrados por el nacionalismo decimonónico, producto del brutal imperialismo europeo, sanguinario engranaje centrípeta, voraz obliterador de la diferencia. De manera certera, Felícita devela la verdad vivida y expone la falsedad de la verdad construida.

De hecho, la respuesta performativa de este sujeto en el mundo desestabiliza física e ideológicamente a la Condesa y subraya su hipocresía. Esta trataba de justificar la explotación de los criados negros frente a Mary, Willie, Rasputo, Pito, George y el apoderado. La presencia imprevista de Felícita refuta su actitud condescendiente. Las palabras racionalizadoras de la Condesa parecen ser las de la Cámara de Comercio a la altura del siglo XXI: “Pero entiendan, ustedes, por favor. No se pueden subir los salarios porque se desarticula la economía nacional” (63). Por supuesto, el final de este parlamento evidencia que estas palabras concuerdan con un libreto, discurso estratificado que pretende justificar la explotación del ser humano por el ser humano, relación de desigualdad que reduce al prójimo a la miseria, usufructo del otro, relación parasitaria que no tiene igual en el mundo

natural: “¿Voy bien, George?”, pregunta la Condesa retóricamente (65).

Quiero terminar con otro personaje mujer: Rosita. Conforme progresa la acción dramática, ella radicaliza su texto. Asume el discurso de una tarjeta postal para parodiar el espacio exterior y el aburguesamiento del ideario de Jesús de Nazareth: “Entre muros centenarios hay un Cristo con su calle... Y un convento con piscina, y un *gift shop*” (40). Si la identidad de los seres humanos se va configurando sobre la marcha, si el *ser* incorpora y desecha componentes contingentes como parte de una continua negociación consigo mismo, Rosita avanza hacia el encuentro consigo misma. Su axiología la encamina a paso firme hacia la libertad.

Creo que René Marqués deconstruye los discursos hegemónicos de Occidente; otro tanto hace Rosita. Ella cuestiona, inclusive, las llamadas ciencias sociales, pilares de la modernidad: “(Bajando de la otomana de un salto). En el Caribe hay un ‘puente’, una ‘vitrina’... Un paraíso... Hay la psicología, y la sociología, y la economía y la antropología” (52). La joven se apropia de los núcleos de sintagmas nominales comunes en el discurso dominante para parodiarlos y resaltar su intención socializadora, un constructo que decora de normalidad la desnacionalización progresiva de la economía nacional, la emigración forzada de cientos de miles de puertorriqueños y la represión sistemática de la disidencia política. Después de todo, alguien tiene que salvar a estos calibanes de su oscurantismo cultural. Sin embargo, el proyecto excluyente del poder hegemónico, como nos recuerda Roberto Fernández Retamar, puede paradójicamente crear condiciones favorables a la concienciación del subalterno: “Y es que el colonizador es quien nos unifica, quien hace ver nuestras similitudes profundas más allá de accesorias diferencias” (29).

Rosita usa el lenguaje para cuestionar el sistema. La transformación ha comenzado. Aunque llama a Mack, ella no se retracta de su comentario social crítico. Una praxis liberadora, un sentido ético se hace sentir en el escenario a través de sus palabras contestarias. Esa evolución ideológica no la deshace, no la invalida el invocar a una figura de autoridad que no existe. Confrontada con el cariz evanescente de su imaginario, Rosita sufre una crisis de angustia, cuya expresión más visible hasta ese momento es su llamado sin convicción a Mack. Sartre describe el doloroso proceso: “It is on the day that we can conceive of another state of affairs that a new light falls on our troubles and our suffering and that *we decide* that these are unbearable” (561).

Partiendo desde la relación de poder inherente al matrimonio, René Marqués interpela a la nación sobre ese y otros aspectos de la realidad nacional mediante la creciente concienciación de Rosita, la palabra irreverente de Felícita y la conducta asertiva de Matilde. Sus respectivos discursos concretan una ruptura que estremece la tradición y antagoniza el orden social para hacer valer su presencia a través de la contraposición del cronotopo dramático libertario que se suscita en el carnaval adentro al cronotopo colonial y patriarcal que anquilosa el carnaval afuera.

Roberto Echevarría Marín
Colegio de Cinematografía, Arte y Televisión

BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtin, Mikhael. *Rabelais and His World*. Trad. Tvorchestvo Fransua Rable. Bloomington: Indiana Press University, 1984.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. San Juan, Ediciones Callejón, 2003.
- Marqués, René. *Carnaval afuera, carnaval adentro*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1971.
- Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness*. Trad. Hazel E. Barnes. New York: Washington Square, 1956.