

**IDENTIDAD, ESPACIO Y EXISTENCIA EN
LA IMAGEN DEL OTRO,
DE JAIME MARTÍNEZ TOLENTINO**

Identity, Space, and Existence in *La imagen del Otro*,
by Jaime Martínez Tolentino

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: altardavid@hotmail.com

Resumen

Este trabajo expone la relación de la imagen especular con la búsqueda de la identidad y el problema de la existencia en la obra dramática *La imagen del Otro*, del puertorriqueño Jaime Martínez Tolentino. Se estudia el vínculo con la obra dramática del francés Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, sobre todo el uso del espejo y la imagen reflejada entendida como forma de exponer la realidad del ser. Del mismo modo, se analiza la noción de los espacios externos e internos como una oposición de amenaza y resguardo en relación con los personajes que los habitan.

Palabras clave: *La imagen del Otro*, Jaime Martínez Tolentino, Jean-Paul Sartre, existencialismo, identidad

Abstract

This research expose the links between the specular image with the search of identity and the problem of existence in the drama *La imagen del Otro*, by Puerto Rican Jaime Martínez Tolentino. The link with the drama by the French Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, will be study, specifically the use of mirror and the image reflected as form to expose the reality of been. In the same manner, the notions of out and inside will be study as opposition between menace and safety in connection with the people who live in them.

Key words: La imagen del Otro, Jaime Martínez Tolentino, Jean-Paul Sartre, existentialism, identity

Recibido: 10 de febrero de 2018. *Aprobado:* 24 de abril de 2018.

La imagen especular, como icono o doble del ser real que se refleja, modula el existencialismo que guía la trama de la obra dramática del puertorriqueño Jaime Martínez Tolentino (Salinas, 1943-)¹, publicada en 1980 y titulada *La imagen del Otro*. Se trata de un drama en tres actos, en prosa, que limita la vida humana al lugar carcelario, cerrado, donde los seres se perciben unos a otros y se definen a partir de sus anhelos de libertad, o bien de su afán por continuar en la inercia, en el encierro. No hay que remontarse muy lejos en especulaciones sobre el existencialismo que mueve a la obra, dado el epígrafe que corona al texto, específicamente surgido de un drama en el cual los seres humanos dependen unos de otros para certificar sus propios traumas, su compartido infierno. El epígrafe es el siguiente: “Entonces, eso es el infierno. Nunca lo hubiera creído... ¡Ah, qué broma! ...el infierno son los otros” (Martínez 7). La obra citada es *A puerta cerrada*, de Jean-Paul Sartre, representada por primera vez en 1944, en la cual tres criminales se confrontan y exponen al juicio y las miradas mutuas que los llevan a enfrentarse con su existencia entendida como culpa dependiente del enjuiciamiento de los demás. Ya Josefina Rivera de Álvarez, siguiendo los planteamientos de Carmelo Rodríguez Torres y Gladys Crescioni –quien a su vez suscribe las ideas de Nilda González– afirmaba, en nota al calce de su monumental libro

¹ Jaime Martínez Tolentino nace en Salinas, Puerto Rico, el 10 de enero de 1943, pero se cría en Nueva York y estudia una maestría en Filología moderna en la Universidad de Nueva York. Hizo su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid sobre la obra de Honorato de Balzac. Fue catedrático de lengua francesa en el Recinto Universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico. Como académico, publicó artículos sobre literatura francesa en revistas locales e internacionales, así como los textos *El enfermo imaginario* (1977), *Normas ortográficas del francés* (1978) y *Le Verbe Français* (1979). Como escritor de ficción, ha publicado algunos de sus cuentos en la antología *Cuentos modernos* (1975), que divulgaba obras narrativas del grupo Mester. Ahí incluye los siguientes cuentos: “Miedo”, “El encuentro”, “La tormenta” y “El amuleto”. Antes había publicado cuentos en revistas varias como *Isla Literaria*, *Atenea*, *Claridad* y *Momento*. Ver, Gladys Crescioni, en “Jaime Martínez Tolentino”, *El Mundo*, 30 de noviembre de 1980; p. 9-B. Además tenía a su haber el libro *Cuentos fantásticos* (en prensa en 1980), así como una novela inédita y un libro adicional titulado *Cuentos tainos*.

Literatura puertorriqueña, su proceso en el tiempo (1993), el vínculo con la obra de Sartre y el asunto central del ser humano contemporáneo enfrentado con su propio ser y la alienación del mundo:

Refleja posiblemente la misma, con ademán universal, preocupaciones filosóficas derivadas del pensamiento existencial de Sartre en torno del problema del ser y la identidad individual. Se desenvuelve su acaecer –más interno que externo– entre un grupo de prisioneros ubicados en un campo de concentración –quizás imagen simbólica de la sociedad contemporánea–, inmersos en un estado de indiferencia respecto de sus circunstancias de vida, sometida como está su voluntad, por entero, al orden institucional carcelario, dentro de actitudes de conformismo y docilidad que corren parejas con la conducta del hombre moderno visto en su contorno social. En este ambiente aparece la figura de ficción escénica llamada tan sólo Él, en quien habrá de encarnar, a través del proceso de autoconocimiento de su yo personal, el humano deseo libertario frente a la autoridad opresiva, y la disposición de sacrificio en pro del bienestar de la comunidad que integran sus compañeros de cautiverio. Sobre un fondo de realismo maravilloso, logra Martínez, vía el desdoblamiento del personaje central, la consolidación de éste dentro de los particulares caracteres de ente simbólico que le corresponde desempeñar. (821)

Rivera de Álvarez destaca atinadamente el tema central de la obra de Martínez Tolentino, evidentemente siguiendo la reseña de Carmelo Rodríguez Torres, quien advierte que esta obra se aparta del tradicional teatro boricua apegado a lo nacional, además de percibir en ella “realismo maravilloso”, posiblemente en relación con la cíclica existencia del personaje principal: “La obra, [...] se mueve entre el realismo mágico y la cruda búsqueda de la identidad individual [...]” (Rodríguez Torres, 5B).

Según Gladys Crescioni, es Nilda González quien identifica el vínculo de la primera obra de Martínez Tolentino con el existencialismo sartreano:

El infierno son los otros, dice Sartre en su visión existencialista ante el concepto de vida e infierno.

Jaime Martínez Tolentino dentro de esta línea conceptual, nos da una obra de lucha interior donde el hombre... ha olvidado sus circunstancias vitales. Sólo le anima un ansia de libertad que no tiene cabida en el mundo en que se mueve; allí sólo se oyen sus palabras, vacilantes al principio, fuertes al final cuando adquiere su identidad—la del otro. (Crescioni 9-B)

No obstante, el mayor tópico existencial se modula a través del juego especular, que está dado desde el título. Se esperaría que el personaje identifique en el espejo su propia imagen, pero resulta la imagen de otro, al final de la obra, un Otro con mayúscula. En la obra de Martínez Tolentino hay repercusiones del drama sartreano, específicamente del tema del espejo y la imagen como forma de afirmar la existencia que está presente en la “Pieza en un acto” *A puerta cerrada*. Estelle tiene seis grandes espejos en su dormitorio y ella existe en constante vínculo con sus imágenes. Su existencia parece atada a la imagen especular: “Cuando no me veo, es inútil que me palpe; me pregunto si existo de verdad” (95). Inés, por su parte, ofrece convertirse en “espejo” de Estelle, centrando la imagen en la mirada, que poco a poco será la forma de crear el infierno que los identifica en su existencia:

Inés.— Mírame a los ojos: ¿te ves en ellos?

Estelle.— Estoy chiquita. Me veo muy mal.

Inés.— Yo te veo. Toda entera. Hazme preguntas. No habrá espejo más fiel. (98)

El juego con el símbolo de la imagen especular continúa en relación con la eliminación del otro a partir de la mirada y el reflejo que desaparece. Inés resalta la idea del espejo como portador de la verdad sobre lo reflejado. Cuestiona esta idea y la posibilidad de eliminar el vínculo de Estelle con su imagen, causando en Estelle angustia ante la nada. Afirma lo siguiente: “¿Y si el espejo se pusiera a mentir? O si yo cerrara los ojos, si me negara a mirarte, ¿qué harías de toda esa belleza?” (97).

Al final del acto primero, en *La imagen del Otro*, ÉL reconoce su existencia cíclica, absurda y fantásica, desorientado, tratando de encontrar el camino en las tinieblas. Ante esas preguntas existenciales, solicita un espejo para observar su imagen:

Mañana es otro día... ¿Otro día de qué? Otro día de estar montado en un tiovivo que gira y gira sin ir a ninguna parte. Soldados, cárcel, prisioneros, todo es absurdo. Y yo en medio de esta absurda fantasía tratando de encontrar mi camino en las tinieblas. (*Pausa.*) ¿Por qué estaré aquí? ¿Quién soy? ¿Seré de veras un criminal y estaré solo en el mundo? ¿Habrá en algún lugar una familia, unos amigos, una identidad que sea la mía? ¿Quién soy? ¿A quién me parezco? Necesito un espejo para ver mi propia imagen. (23)

Sin embargo, no hay espejo. Su ser y su existencia, su identidad, su nombre, estarán perdidos en el pasado y en su profunda conciencia. Como “imagen del Otro” no puede tener una identidad propia. Aun cuando se ofrezcan detalles que lo alejan de Juan —estaba vestido de civil al ser encontrado cerca de la alambrada—, su recuerdo final retorna a una resignación que lo lanza nuevamente al ciclo de muertes y resurrecciones a que apunta la lucha eterna por la libertad. Para Umberto Eco, el espejo ofrece un icono o imagen que tiene todas las propiedades del objeto representado sin ser él mismo (21). Aquí estamos ante la imagen que actúa frente a los otros sin tener conciencia de su identidad. Es Juan sin reconocerse, resurgido de entre los muertos, nuevamente en lucha por la libertad. Juan permanece siempre fuera de la escena, pero su imagen irrumpe en la acción hasta que afirma su existencia al final de la obra, con posibilidades de volver a morir y del mismo modo volver a resurgir. Actúa, de ese modo, como una forma de monstruo; es decir, insiste en aparecerse, en hacerse presente, aunque él mismo ignora su monstruosidad y en la obra no se destaca la reacción de El Capitán frente a ese portento.

Martínez Tolentino desarrolla la trama de forma excepcional; crea una intriga hilvanada mediante un diálogo profundo y acciones dirigidas a un final que el espectador apenas sospecha. El primer indicio del sorprendente ciclo que encierra a la figura de poder y opresión —El Capitán—, ciclo que apunta a la inevitable lucha por la libertad del ser humano, es la falta de

identidad del personaje central –ÉL–. La supuesta amnesia que ha sufrido al ser golpeado en el proceso de ser apresado cuando lo encuentran en la alambrada –símbolo de los límites de la opresión carcelaria y vital– surte el efecto de percibir en la escena la búsqueda en la conciencia profunda, en una especie de pesquisa policíaca que da con la encerrona final al develarse la verdadera identidad que acorrala a la figura de poder y la inmoviliza, la cuestiona y la amenaza *ad eternam*. Del mismo modo, El Capitán y el Soldado carecen de nombres propios. Solamente poseen nombres Jorge, Andrés y Juan –como un *Deus absconditus*–, quien nunca entra en escena y permanece siempre en el espacio narrado². *Deus absconditus*, pues mueve desde lejos y desde la ausencia todo el andamiaje de la acción, como si estuviera cerca y presente, aludido en el título de la obra con una O mayúscula que resalta su ser otro, cuando en el fondo es el mismo. Queda en suspenso desde qué perspectiva se define la “imagen del Otro”: ¿desde El Capitán, desde los soldados, desde los prisioneros, o desde el mismo ÉL? Curiosa afirmación del autor dramático al resaltar una imagen de otro que es la imagen del mismo.

La primera acotación se refiere precisamente a una “acción narrada” en *La imagen del Otro*, acción que se desarrolla en un país indeterminado. Solamente se describen dos lugares contrapuestos en el escenario –una plataforma sobre la cual se puede observar una oficina particular con escritorio, lámpara, butaca reclinable y silla “incómoda”, que contrasta con el resto de la escena en la planta baja donde se observa una prisión, alta ventana pequeña con barrotes y camastro recostado contra la pared–. No parece fortuita la selección de estos elementos básicos y su ubicación que responde a la distancia entre el poder y los oprimidos: escritorio (apunta a la escritura y con ella a la autoridad), lámpara (luminosidad, ilustración, orientación, visibilidad), silla incómoda (para el interrogatorio), ventana elevada, pequeña y con barrotes (anhelo de libertad, pero a la vez limitación de ella) y camastro adosado a la pared (vacío, un cuerpo que ya no está o uno que espera por venir). Estos signos iniciales se unen en la primera acotación a la casi total oscuridad de la escena, con la opaca iluminación, derivada tanto de la “débil luz de la luna” y una “bombilla de poca inten-

² María del Carmen Bobes Naves propone que el “espacio narrado” no es propiamente escénico, sino que surge de las alusiones y diálogos de los personajes, por lo cual el espectador tiene que imaginarlo, como sucede en la narrativa. Ver, *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arcos, 1997. 405.

sidad frente a la puerta de los barrotes” (11). En ambos casos, el telón que se alza muestra una atmósfera lúgubre, tensión maniquea entre la ausencia y la presencia, entre lo alto y lo bajo, entre lo externo y lo interno, entre la libertad y la opresión, entre la realidad y la irrealidad, entre la vida y la muerte. La cárcel es el espacio liminal donde se desarrolla la pugna entre el poder y el oprimido. A su vez es microcosmos del mundo moderno. Todo esto prepara al espectador para el comienzo de la inicial acción de la obra, recluida en el espacio narrado. El exterior de la celda y de la cárcel en general parecería ser un espacio de resguardo frente a lo que anuncia el segmento auditivo del toque marcial del tambor y los pasos acompasados y potentes de los soldados en marcha. Si los prisioneros no logran observar lo que sucede en el espacio narrado, que bien puede conocer el lector, menos podrá observar el espectador, cuya única percepción en el teatro es la desesperación de los presos por ocupar una posición privilegiada de espectador de una escena velada que solamente ellos pueden percibir y que se desarrolla en el “fondo del pasillo”. Esta acotación de Martínez Tolentino recuerda las que utilizaban Federico García Lorca y René Marqués en sus respectivas obras³. Tragedias como *La casa de Bernarda Alba* y *Los soles truncos* exponen en acotaciones iniciales una serie de signos que apuntan a las acciones que se irán desarrollando entre los exteriores y sus escenas en espacios narrados y los interiores de las casas que, aunque no sean cárceles reales, funcionan como prisiones amenazadas por elementos externos y dirigidas por un *Deus abscontitus*, un ser muerto.

Los prisioneros —denominados Primer Prisionero, Segundo Prisionero y Tercer Prisionero, con lo cual se apunta, además, a su falta de identidad— alternan sus observaciones sobre lo que perciben en diálogos ligeros pero precisos con la voz de El Capitán, quien lee la sentencia a pena de muerte del prisionero que intentó escapar. El Primer Prisionero describe la acción que se desarrolla en el espacio narrado: “Todo su cuerpo se atiesa... levanta la cabeza desafiante... y mira a los soldados como si quisiera fulgurarlos con la mirada. No parece tener miedo” (13). Lo narra para que lo escuchen sus compañeros de cárcel; sin embargo, el mensaje ulterior va dirigido también a los espectadores (y lectores), como si la prisión y la condición alienada de los presos se extendieran hasta la realidad externa

³ Margot Arce de Vázquez señaló atinadamente el vínculo de *Los soles truncos* de Marqués con las obras mencionadas de Lorca y Sartre. Ver, “*Los soles truncos*: comedia trágica de René Marqués”, *Sin Nombre* 10.3 (1979): 59.

a la obra, hacia el auditorio. Con esto Martínez Tolentino logra que la culpabilidad y alienación de sus personajes recaiga sobre la conciencia de quienes perciben (público real) o leen (lector real). El Segundo Prisionero enuncia el nombre del ejecutado (Juan) y su final muerte que ha sido llevada a cabo como ejemplo para los otros prisioneros, señal de la rigidez del régimen o del sistema penitenciario. Los tres prisioneros que narran los acontecimientos funcionan como una misma conciencia que estuviera siendo invadida por el remordimiento y el miedo. La ausencia de miedo es lo que caracteriza a Juan como sujeto rebelde, opuesto al *statu quo*, a lo tanásico que representa El Capitán.

Una vez ha muerto Juan, el nuevo prisionero (denominado ÉL) tomará su lugar. Como contraste con el espacio oscuro de la escena, su llegada trae la iluminación al escenario. Martínez Tolentino trabaja las escenas a partir de esta oposición de luces y sombras que apunta a la exposición maniquea de los opuestos en pugna. ÉL narra su peripecia, con lo cual el espacio exterior de la prisión cobra importancia como limen de la libertad y de la pérdida de la identidad. Ha recibido un golpe en la cabeza y ha olvidado su nombre. Sin embargo, recuerda que estuvo cerca de la alambrada y que fue detenido. En el diálogo con Andrés, este llega a la conclusión de que ÉL ha llegado cerca de la alambrada para ayudar a Juan en su intento por liberarlos de la prisión:

¡Con que tampoco sabes quién eres! Un hombre sin identidad que no sabe quién es, dónde está ni cómo llegó. (*Con voz dura.*) Amigo, no te hagas el inocente. Tú sabes muy bien a lo que viniste. Es todo parte de lo que ha pasado aquí esta noche. Tú viniste para ayudar a Juan y cuando lo sepan los soldados no te irá nada bien. (16)

Esta acusación, hacia el final de la obra, recaerá sobre el mismo Andrés por parte de Jorge, en su intento por encontrar un cómplice del rebelde Juan, con lo cual El Capitán exoneraría a los demás prisioneros.

No obstante, ÉL se debate entre la vigilia y el sueño, y así se recurre en la obra de Martínez Tolentino al tópico antiguo de la vida entendida como sueño –como en el caso de Segismundo en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca– o, en el peor de los casos, como pesadilla:

Dormir... dormir... esa tiene que ser la clave. Debo estar dormido, soñando, sumido en la terrible irrealidad de una pesadilla de la que pronto despertaré. Nada de eso es real, nada existe; debo cerrar los ojos y dormir para que esta horrible celda desaparezca. (*Cierra los ojos por un instante.*) Dios mío, ¡todavía estoy aquí! ¡No es un sueño!
(17)

La celda y la prisión toman carácter de pesadilla, y su irrealidad e irracionalidad funcionan como la ausencia de luz en la memoria: “Esta maldita oscuridad que me oprime, que oculta los objetos que me rodean, también parece opacar mi memoria” (17). Razón y locura se suman a la serie de opuestos que hilvana la pugna existencial de los personajes. En ese sentido, los personajes se encuentran en la irracionalidad como los pensamientos dislocados y monstruosos de la pesadilla. Del mismo modo, los personajes funcionan como pensamientos en una mente enloquecida. ÉL busca comprender su propia existencia y su estado *de yecto*, la razón por la cual ha sido arrojado a ese proceso de irracionalidad y alienación, de opacidad y tinieblas, de racionalidad y temporalidad, hacia la realidad en un ciclo eterno.

Muy otra es la pugna de los presos en la cárcel. Divididos en dos bandos, unos siguen la idea que impulsa Andrés, quien intenta crear un “equilibrio” que les permita convivir con los soldados, afines al *statu quo*; otros siguen a Jorge, quien es partidario de lograr convertirse en soldado y asimilarse al sistema opresor. En el segundo acto, Andrés intenta convencer a ÉL de sus ideas para percibir la cárcel como un espacio de resguardo, comparándola con una casa. La oposición de percepciones sobre la casa sirve al dramaturgo para presentar la pugna ideológica. Para el personaje identificado con el pronombre ÉL, una casa es un lugar donde se vive libre y donde el sujeto se acoge libremente; para Andrés, es simplemente el sitio donde se habita. Las fronteras entre el interior de la casa-cárcel de Andrés implica la eliminación del mundo de afuera, y su noción de tiempo existencial se restringe a ese espacio interior. Sus conocimientos no van más allá de las paredes de la celda. Solamente conoce el mundo exterior –es decir la vida moderna normal– de oídas. En ese sentido, el mundo exterior se reduce a lo narrado. Por eso su ideología es la inercia y el equilibrio entre sus expectativas y las del sistema opresor:

No, nunca he visto el mundo exterior pero me han hablado de él. [...] A menudo trato de imaginarme cómo será ese otro mundo, cómo será esa otra vida, y me apena no conocerla. Pero tengo que conformarme con esto que es lo único que conozco. (28)

La resignación de Andrés y los suyos es tal, que basta con saberse vivos para estar de acuerdo con el sistema: “Estamos vivos, tenemos albergue y alimento y nadie nos maltrata. ¿Qué más se puede pedir? (*Los otros prisioneros asienten.*)” (29). No obstante, ÉL insiste en la búsqueda de la libertad en el exterior, y esto apunta a la ideología que animó las acciones iniciales de Juan que abren la obra con su ejecución. Con esa vida en el exterior se forja la identidad que irá recuperando poco a poco con el recuerdo. Sin embargo, la inercia hace que Andrés insista en una identidad del mundo interior que no necesariamente está ligada a la libertad:

Esos soldados y nosotros somos distintos. Ellos tienen su identidad y nosotros la nuestra. Aquí en esta celda, a lo largo de los años, hemos creado unas costumbres, hemos vivido una historia y hemos forjado una identidad. Defenderemos esa identidad y jamás la perderemos. Pero tanto como luchar por nuestra libertad... (29)

La visión opuesta (la de Juan y ÉL) capta la oposición amos-prisioneros, que podría extenderse a la situación del ser humano acorralado por las convenciones y reglas sociales. El “equilibrio” que persigue Andrés (cuyo nombre, Andros, apunta al Hombre en general) se deriva de la aceptación de las reglas establecidas para encontrar un bien conveniente. Se trata de lo que Herbert Marcuse ha llamado “hedonismo negativo”. En el ensayo que se titula “A propósito de la crítica del hedonismo”, Marcuse observa la comunidad en la época burguesa como una imposición de la razón al individuo, a quien se considera como un yo separado de los demás por sus instintos, pensamientos e intereses particulares. Para participar de la comunidad, debe sacrificar su ser:

Las leyes de la razón creaban finalmente entre hombres, que en un primer momento seguían sólo sus intereses par-

ticulares, una comunidad. Por lo menos, algunas formas de la intuición y del pensar eran rescatadas como universalmente válidas y a partir de la racionalidad de la persona podían obtenerse algunas máximas universales del actuar. En la medida en que el individuo aislado debía participar de la generalidad de aquéllas, sólo en tanto ser racional y no con la variedad empírica de sus necesidades y capacidades, esta idea de la razón contenía ya el sacrificio del individuo. (77)

Siguiendo a Friedrich Hegel, Marcuse afirma que el individuo tiene que sacrificarse en aras de lo general. Así, el progreso de la razón se impone a costa de la felicidad individual. El individuo es feliz cuando logra adecuar su carácter particular a su existencia. En el ensayo titulado “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, vuelve sobre el tema y describe las relaciones del individuo con la cultura de forma semejante a como Andrés observa su desarrollo en la cárcel:

La personalidad, que ha de ser, con la realización de la cultura afirmativa, el bien supremo del hombre, tiene que respetar los fundamentos de lo existente; el respeto por las relaciones de poder ya dadas es una de sus virtudes. Sus protestas han de ser medidas y prudentes. (136)

Esto lleva a reconocer la necesidad de evitar el dolor, a costa de un sacrificio. La seguridad mayor no necesariamente implica la libertad y no lleva a la felicidad total del hedonismo:

La razón hace posible que el hombre goce con medida, disminuyendo el riesgo, a fin de mantener una salud equilibrada y permanente. [...] En este método se expresa ya el temor ante la inseguridad y la maldad de las relaciones vitales, ante la limitación insuperable del placer. Se trata de un hedonismo negativo: su principio es más bien evitar el dolor que procurar el placer. La verdad, según la cual ha de ser medido el placer, consiste en evitar el conflicto con el orden existente: lo socialmente permitido, la forma deseada del placer. (85)

En la obra de Martínez Tolentino, ÉL insiste, como Juan, en todo lo contrario. Al responder a Jorge, esa sujeción al orden establecido, su situación, le parece una pesadilla, contraria a la libertad de la cual gozan los soldados:

Me parece una pesadilla que no llego a comprender. No entiendo cómo se puede aceptar estar presos sin saber por qué, cómo se puede vivir encerrados en esta jaula sin poder ni siquiera ver brillar el sol. Y pensar que mientras nos pudrimos aquí ellos, los soldados, son libres y van y vienen como les da la gana... (31)

Si la imagen o la similitud con el Otro (Juan, en el caso de ÉL) es lo que desata la intriga final, no es menos la pugna de Él a lo largo de la obra entre la posibilidad de asimilarse o hacerse a imagen y semejanza de los soldados, como pretende Jorge, o bien de Andrés y los suyos, solo que en este último caso Andrés le solicita aquello que lo llevará a asimilarse a Juan: saber quién es. Saber quién es implica, a su vez, devenir en sí, recordar, y esa *anamnesis* lo retorna a su ser Otro, a su búsqueda de la libertad *ad eternam*. Sin embargo, ÉL concibe como una monstruosidad la situación en que permanecen. En la contradictoria defensa de Jorge, la rebeldía de Juan resulta tan despreciable como el equilibrio de Andrés. La búsqueda de la libertad se le aparece como un peligro, porque aspira al orden, solo que en lugar de ser preso anhela a ser soldado, curiosamente también preso en el mismo sistema inerte. Ante el cuestionamiento de ÉL en relación con el sistema (de los soldados), Jorge opta por valorar el futuro, eliminando todo el pasado. Para él, lo importante es ser dominadores y no dominados. Su forma de encontrar la libertad depende de su semejanza con los dominadores: “Hay que unirse a los vencedores para dejar de ser esclavos y llegar a ser verdaderamente libres” (33). Para Jorge, Andrés y Juan son similares; sin embargo, existe entre ellos una gran diferencia, pues el primero desea convivir en el sistema carcelario, mientras el último buscaba la ruptura total, no el equilibrio. Andrés busca la permanencia del ser humano confinado y en paz con los dominadores. De ahí, su idea de la cárcel como casa-resguardo. Esto implica la aceptación del estado *de yecto* y de la inercia como hedonismo negativo, sin cuestionamiento alguno del sistema.

Si la casa-cárcel ofrece resguardo tanto a Andrés como a Jorge, para ÉL no es más que espacio de opresión. Por eso el sueño en la noche oscura se le aparece como un momento de tranquilidad y sosiego, lejos del sufrimiento. La oposición maniquea entre oscuridad y luz expone a lo largo de la obra el símbolo de las pugnas humanas. Sin embargo, la negatividad se le atribuye a la luz y no a la sombra. La oscuridad implica el olvido del mundo y, por lo tanto, un salto fuera de la existencia; mientras la luz es la exposición de la situación *de yecto*. Por la luz se expone el estado existencial del ser a través de la mirada de los otros, como en la obra de Sartre ya citada:

En esta luz demasiado clara me siento descubierto, desnudo y expuesto a la vista de todos. Sé que ya me están mirando y temo volverme hacia ellos y que vean mi desnudez, que se percaten de que soy un inválido amputado de lo más elemental de su ser: la identidad. (26)

Ante esa amenaza de la mirada del otro que hace aparecer el infierno existencial, vuelve a reiterarse la necesidad de un espejo para reconocer la imagen que dé solidez a la realidad; pero, como en la obra de Sartre, el espejo vuelve a ser la mirada de los otros:

Temo mirarlos y que me miren, pero no tengo otra alternativa. No me puedo contemplar a mí mismo para saber quién soy; necesito un espejo que refleje mi propia imagen, y ese espejo tiene que ser ellos. Tengo que mirarlos, tengo que contemplarlos para ver si a través de ellos puedo llegar a verme a mí mismo. (26)

En la conversación con El Capitán, ÉL identifica el mayor escollo para la libertad del ser humano: el miedo. Bien es cierto que esa forma de percibir el motor de las acciones humanas se transforma en visión realista ante los ojos de El Capitán. Sin embargo, con reminiscencias del teatro de Henrik Ibsen (*Casa de muñeca*) ÉL percibe la existencia como manipulación de unos por otros, como muñecos en manos de los titiriteros. La pugna u oposición entre soldados y prisioneros, amos y muñecos, debe seguir desarrollándose para que se perpetúe la existencia, pues unos y otros se necesitan para seguir

siendo. Es la situación que necesitan perpetuar los soldados, llegando a la conclusión de que sin prisioneros no habría soldados: “Ustedes son guardias y los guardias son guardias mientras hay prisioneros. Si todos fuésemos guardias no existiría esta prisión” (41). Esta disyuntiva se perpetúa como las diferencias entre los humanos. Junto con el miedo, la pérdida de la memoria o el olvido impulsa la inercia que caracteriza a quienes aceptan la “realidad” tal cual es, aun cuando ella implique vivir en reclusión o en opresión. En la conversación con Andrés, ÉL vuelve al viejo tema del destino, cuya acción escapa al dominio del ser humano. Al vivir en el pasado y en el presente, sin preocuparse por el futuro y la búsqueda del cambio, el “equilibrio” que impulsa Andrés se convierte en una prisión perpetua. El tiempo y los cambios externos funcionan contra la estabilidad inerte del interior que persigue Andrés. Así se lo hace saber ÉL:

¿No se te ha ocurrido que tú no eres el amo de tu destino? ¿Que son ellos, los soldados, los amos? Mientras tú te aferras a ese pasado y a este presente el tiempo, Andrés, el tiempo trabaja en tu contra. Mientras tú lo único que le opones al futuro es la inercia, ellos le oponen el cambio. Tú confías ciegamente en que las cosas no van a cambiar, y mientras tanto ellos trabajan activamente para que las cosas cambien. No confíes tanto en la memoria y en la estabilidad del género humano. Los hombres olvidan a menos que algo o alguien los haga recordar. (43)

En esta encerrona de imágenes, de identidades en pugna, ÉL se debate en la búsqueda de su propia identidad. Al final del segundo acto, en el último parlamento, se encuentra toda la carga existencial del personaje principal tras su propio ser. Los espejos que tiene ante sí –los otros seres que lo rodean y lo interrogan–, en lugar de definirlo, lo desorientan:

Mis espejos lanzan mil imágenes confusas y no logro discernir cuál de esas imágenes, si alguna, es la mía. ¿Soy la imagen que me proyecta Jorge? ¿Seré la imagen que me presenta Andrés? ¿O quizás sea mi imagen la de aquel que no llegué a conocer, aquel que ya nunca conoceré... la imagen del otro? (45)

El último acto, como un paso de la noche al día, del sueño a la vigilia, comienza con un extraño sueño de ÉL, en el cual se encuentra en una playa de blancas arenas, a lo lejos un barco de blancas velas, y una mujer lo llama hacia una casa con jardín iluminado por el sol. Todas son imágenes luminosas. El color blanco funciona aquí como símbolo de un vacío inabarcable en el cual se encuentran la identidad y el secreto misterio del ser. Sin embargo, no puede escuchar su nombre, y siente que la totalidad del cosmos conspira para ocultarle su identidad. La vigilia en el tormento por la falta de identidad se transforma en una pesadilla:

Todo, hasta el sueño, conspira para ocultarme mi identidad. Pero eso no importa. Sé que algo está pasando, presiento que algo está a punto de suceder, y siento que pronto tendré la clave de este enigma. Pronto sabré quién soy, pronto encontraré una explicación a esta situación y entonces podré despertar de esta horrible pesadilla. (48)

El sueño es lo que caracteriza la imagen de Juan y de ÉL. Ambos son soñadores, y en el ciclo al cual están lanzados la rebeldía y la libertad impulsan su búsqueda de ideal. Juan es un rebelde, un soñador que está solo en medio de aquellos que no saben quiénes son, a pesar de afirmar su identidad. De ese modo, está alejado de la realidad, sumido en una lucha eterna que no dependerá de él, sino de los demás. Así lo percibe Andrés y por eso le temía: "...sí le temíamos. Bueno, no a él sino a sus ideas. Era un rebelde, un soñador que vivía en un mundo alejado de la realidad" (49-50).

Ante la resolución final de los prisioneros al entregar a Andrés como cómplice de Juan, siendo inocente, ÉL decide entregarse como víctima del sacrificio, necesaria para la expiación y el escarmiento de los demás presos. Rechaza, de ese modo, la "mera existencia", entiéndase el vivir sin aspiraciones a la libertad, como lo hacen los prisioneros. Al encararlos, hacia el final de la obra, define la "mera existencia" como el resultado del ser embrutecido y cegado por el miedo:

Ustedes no son dignos de llamarse hombres; son esclavos. Se han embrutecido hasta tal punto que ya no les importa más que seguir existiendo; como sea, pero seguir existiendo. Han perdido el camino y no les queda más que la

desunión, pequeñas rivalidades que se han inventado y la ceguedad. [...] No señores; el gran problema de identidad lo tienen ustedes. [...] ustedes son espejos ilusorios, estériles, que no devuelven ninguna imagen. (63-64)

Esta imagen del espejo se ha reiterado como *leit motiv* cíclico, una imagen en búsqueda de su objeto real que la sustente. En su soliloquio del último acto, ÉL dialoga con Juan como si estuviera presente, exponiendo sus dudas sobre las razones del ausente para intentar liberar a quienes ÉL considera cobardes. Queda en suspenso el encuentro de la identidad en el juego del espejo: “Yo quería saber quién soy y pensé que mi imagen la encontraría mirando a los demás. Sólo me faltabas tú... pero ahora nunca podré mirarme en tu espejo” (58). La última resolución al afirmarse como Juan para salvar a Andrés de la ejecución, implica el momento de mirarse en el espejo y reconocer su ser, su existencia, su identidad. Asume, de ese modo, su eternidad cíclica tras la lucha por la libertad en un mundo alienado cuyos seres insisten en existir en la inercia:

(Gritando) Soy Juan, Capitán; soy Juan. Soy el nuevo, el eterno Juan quien nunca ha dejado, quien nunca dejará de existir mientras haya hombres que amen la libertad. A mí no me pueden matar, pues vuelvo a renacer de mis propias cenizas. Y he de volver, Capitán, una y otra vez para clavarle en sus conciencias como una espina, como un remordimiento. *(Su figura se engrandece)* Nunca los dejaré tranquilos. No, Juan no ha muerto; yo soy Juan. ¡JUAN ES MI NOMBRE! (65)

El final sorprendente logra a través de una reiteración cíclica del inicio de la obra atrapar la atención y espasmo de todos los prisioneros, soldados, capitán, lector y público. La muerte no puede detener la lucha constante del ser humano por la libertad, pero tampoco el ser humano permite la libertad absoluta mientras pretenda seguir el “hedonismo negativo” o la inercia del *statu quo*. Nuevamente, en el espacio narrado, vuelve a surgir el sujeto sin memoria, sin identidad, que buscará, como un ave fénix, restituir el orden de la lucha eterna por la libertad. La obra culmina con una vuelta al inicio de la primera escena, ejecutando en su propia estructura

la lucha de Juan nuevamente encarnado en ÉL. La iluminación sobre El Capitán debe resaltar el carácter dubitativo de quien se percata del acontecimiento insólito y su desazón al no poder controlar la presencia indeseada del rebelde. La iluminación del patíbulo insiste en la presencia del ausente, del mismo que acaba de morir, pero, también de Juan, a quien no será jamás posible aniquilar. La actitud final de ÉL en *La imagen del Otro* de Jaime Martínez Tolentino podría entenderse como una forma de suicidio, pero no se trata de la actitud del “hombre absurdo” que proponía Albert Camus en su ensayo titulado *El mito de Sísifo*, aquel que no hace nada por lo eterno (51). No resulta una muerte sin esperanzas, debida al nihilismo que anima buena parte del existencialismo ateo del siglo XX. Antes bien, el suicidio apunta a la resolución segura de unos asideros trascendentales que declaran una esperanza por alcanzar la libertad del ser humano en la era moderna.

OBRAS CITADAS

- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Traducción de Luis Echevarri. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Crescioni, Gladys. “Jaime Martínez Tolentino”. *El Mundo*, 30 de noviembre de 1980. 9-B.
- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Traducción de Cárdenas Moyano y Revisión de Elena Lozano. Barcelona: Lumen, 1988.
- Marcuse, Herbert. “Antología de textos de Herbert Marcuse”. Alicia Entel. *Acerca de la felicidad: Un análisis de tres escritos de Herbert Marcuse*. Buenos Aires: Prometeo, 2004. 77-163.
- Martínez Tolentino, Jaime. *La imagen del Otro*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña, su proceso en el tiempo*. Madrid: Editorial Partenón, 1993.
- Rodríguez Torres, Carmelo. “**La imagen del Otro**, un análisis”. *El Mundo*, 27 de julio de 1980. 6-B.
- Sartre, Jean Paul. *A puerta cerrada*. En *Teatro*. Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1971.