

LA METAMORFOSIS DEL DISCURSO Y DEL SUJETO EN LAS NOVELAS DE RENÉ MARQUÉS

Para Ada M. Vilar de Kerkhoff

René Marqués es uno de los autores más polifacéticos¹ de la literatura puertorriqueña contemporánea. Su obra abarca, como es notorio, el cuento, el ensayo, el teatro y la poesía. Descolla como uno de los mejores cuentistas de la llamada "generación del cuarenta",² de la cual intenta ofrecer un amplio panorama acerca de sus teorías personales sobre el cuento y su cosmovisión generacional en la antología titulada *Cuentos puertorriqueños de hoy* (1958). Su teatro, prolífico, tal vez sea lo más elaborado de su producción; mientras su aguda auscultación de los problemas de la cultura se nota en sus artículos periodísticos y conocidos ensayos, especialmente en *El puertorriqueño dócil y otros ensayos* (1953-1971). Una de las novelas más interesantes de la literatura puertorriqueña es *La víspera del hombre* (1959) y, a esto sumamos su segunda novela, *La mirada* (1974) que, a pesar de la acerba crítica,³ no deja de conmover y presentar el problema de la *nueva novela*⁴ frente a la novela tradicional de corte realista, tal vez su mayor valor. Un poemario de 1944, *Peregrinación*,⁵ marca la incursión de Marqués en la poesía; sin embargo, el mismo

¹ Cabe destacar que en 1958 fue laureado por el Ateneo en las categorías de cuento, ensayo, novela y drama. Ver, Angelina Morfi, "Bibliografía mínima de René Marqués", en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 82 (1979), 4.

² La mayoría de los cuentos de René Marqués están incluidos en los volúmenes *Otro día nuestro* (1955), *En una ciudad llamada San Juan* (1960), e *Inmersos en el silencio* (1976). Sobre su narrativa en general, puede consultarse el libro de María M. Caballero, *La narrativa de René Marqués*, Madrid, Plaza Mayor, 1986; sobre sus cuentos, Esther Rodríguez Ramos, *Los cuentos de René Marqués*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1976. En citas de este libro, abreviaré entre paréntesis *LCRM*, más el número de la página.

³ Entre la escasa bibliografía que se le ha dedicado a *La mirada* se cuenta un artículo de José Emilio González, titulado "Una mirada sobre *La mirada* de René Marqués", publicado en *Claridad* en 1976; pp. 12-13, que reitera la poca calidad de la obra frente a la novela anterior. En alusiones posteriores, abreviaré entre paréntesis *JEG*, más el número de la página.

⁴ Utilizo el término "nueva novela" con la acepción que le ofrece Leo Pollman en su libro *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, Trad. Julio Linares, Madrid, Gredos, 1971. Según Pollman, la nueva novela abarca el *nouveau roman* y lo sobrepasa: novela de vanguardia, novela anglosajona de los años 20 y 30, *nouveau roman*, novela existencialista o de lo absurdo, nueva novela latinoamericana, novela contemporánea. Es importante para nosotros el hecho de que René Marqués considere (en *Cuentos puertorriqueños de hoy*) a la generación del cuarenta como una apertura hacia lo universal, por lo menos en el campo narrativo, sobre la base de la búsqueda formal inglesa y norteamericana, cuya nueva forma muestra la crisis de la novela tradicional realista.

⁵ Quiero agradecer al maestro y amigo, Eduardo Rivera, el haberme facilitado el ejemplar de *Peregrinación* que conserva en su colección de libros raros y una valiosa información acerca de las tertulias que compartió con René Marqués. Sin su ayuda, este trabajo no hubiese podido redactarse.

autor lo consideró un "error de juventud"⁶ y quiso suprimir todos los ejemplares existentes. Me parece legítimo un acercamiento a la relación entre las novelas y la poesía de René Marqués. Ya Arcadio Díaz Quiñones se ha encargado de establecer, desde una perspectiva sociológica, la importancia de estos "versos elementales e ingenuos" para la comprensión de la totalidad de la obra de Marqués: "Estos versos olvidados contienen, a mi juicio, todo el programa que desarrolló más tarde en su teatro y sus relatos, las *pre-visiones* y los valores que defendió con fervor, las raíces de su insurrección literaria, el arsenal de sus *lugares predilectos*".⁷ Josefina Rivera de Álvarez había señalado con anterioridad al trabajo de Díaz Quiñones esta idea de intentar explicar la obra de Marqués sobre la base de los poemas de *Peregrinación*, a pesar de que no desarrolla el tema, limitándose a relacionar el libro con las poéticas de Luis Llorens Torres, Luis Palés Matos, García Lorca, Pablo Neruda y César Vallejo:

Ya en los versos de su único poemario y primer libro, *Peregrinación* (1944), están en germen temas y preocupaciones que luego habrán de manifestarse con elaboración de mayor originalidad y arte en su obra posterior de dramaturgo, cuentista, novelista, ensayista. La composición de la citada colección lírica, influida de cerca por maneras de hacer derivadas de Luis Llorens Torres... y con reminiscencias adicionales de García Lorca y acaso también de Luis Palés Matos y los suramericanos Neruda y Vallejo.⁸

A pesar del agudo estudio de Díaz Quiñones, me interesa demostrar la importancia de la propuesta principal de los poemas para entender la transición que se verifica en la forma novelística desde *La víspera del hombre* hasta *La mirada*, de la novela tradicional a la nueva novela puertorriqueña, por lo menos dentro de la obra de René Marqués. Cabe señalar que *La mirada* fue publicada durante el mismo año que *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez; sin embargo, la crítica apenas ha señalado la importancia de la novela de Marqués para el tránsito de la novela puertorriqueña hacia la nueva novela:

Existe, además, una copia del libro en la "Colección Puertorriqueña" de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

- ⁶ Un interesante detalle acerca del poemario y de su historia es la copia del ejemplar que René Marqués dedicara a uno de sus amigos. La dedicatoria reza lo siguiente: "Para Luis, sin saber por qué carajo quiere conservar este 'error de juventud'. Afectuosamente, después de todo, René Marqués, Marzo de 1974". Ver, René Marqués, *Peregrinación (Poemas)*, Arecibo, 1944. En citas posteriores, abreviaré entre paréntesis *P*, más el número de la página.
- ⁷ Arcadio Díaz Quiñones, *El almuerzo en la hierba (Llorens Torres, Palés Matos, René Marqués)*, Río Piedras, Huracán, 1982; p. 146. En citas posteriores, abreviaré entre paréntesis *EAH*, más el número de la página.
- ⁸ Josefina Rivera de Álvarez, "René Marqués", en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 12 (1979), 27.

Baste recordar que la última novela de Marqués, *La mirada*, coincidió con la publicación de *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez. *La guaracha* acaparó toda la atención, suscitó controversias, generó crítica y comentarios; marcaba, con toda claridad, una ruptura, ponía de manifiesto la distancia a que se encontraba la nueva literatura de la obra de Marqués (EAH; p. 140).

Aquí se nota la inclinación por afirmar la ruptura que significó *La guaracha*, dejando de lado la importancia de la novela de Marqués. Sin ignorar el valor de la novela de Sánchez, me parece justo analizar la relación de *La mirada* con la nueva novela, aunque el autor haya querido exigir una lectura a partir del existencialismo de Jaspers, como lo muestra el epígrafe de la novela, igual que lo había hecho con *La víspera del hombre* a partir de Sartre.

La novela muestra un vínculo con la filosofía existencialista y, a su vez, una fuerte afinidad con el surrealismo y su defensa de la alucinación como forma de libertad del ser y de la imaginación. Existe en el protagonista el deseo de evadir la realidad, como lo hacían los invasores a partir de los alucinógenos. Esto implica una liberación del mundo "real", cuya precariedad entra en crisis desde el advenimiento de la relatividad y del psicoanálisis. En literatura, André Breton afirma que el aspecto más precario de la vida es lo que se entiende por "real". Por esto, al ser humano objetivo, derivado de los preceptos ilustrados y racionalistas, le opone el ser humano soñador y alucinado.⁹ Esta tendencia surrealista de *La mirada* junto con las indicaciones existencialistas de los epígrafes revelan el deseo de participar de las revoluciones de la filosofía y el arte europeos. Al introducir los alucinógenos en la narración, Marqués también se adscribe al uso de la libertad formal del monólogo interior o del fluir de la conciencia con el que habían intentado experimentar con la forma del género novela los escritores europeos a partir de Édouard Dujardin, Henry James y James Joyce, como veremos más adelante.

A pesar de todo, en su análisis sobre la obra de Marqués y a partir de *Peregrinación*, Arcadio Díaz Quiñones se centra en la alegoría del poeta-peregrino que reclama reivindicación ante la "caída" (en sentido judeocristiano) o subordinación de Puerto Rico ante los Estados Unidos y una elegía por el colapso del mundo cafetalero (EAH; pp. 152-53). Sin embargo, me parece que la poética del libro se expresa en el poema "Confesión", cuya tensión, más cerca de la polémica romántica entre los paraísos artificiales y la realidad, entre el mundo de la vigilia y el espacio nocturno que se comunica con la interioridad, los sueños y las alucinaciones, se verifica como el preámbulo que posteriormente evolucionará de la forma de narrar en *La víspera del hombre* a la de *La mirada*, participando de la crisis de la novela, que se comienza a desarrollar a partir de escritores como Fedor Mijailovich Dostoievsky, Henry James,

⁹ Ver, André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Trad. Andrés Bosch, Madrid, Guadarrama, 1974; p. 15 y siguientes.

James Joyce y Virginia Woolf, entre otros. El yo lírico confiesa la imposibilidad de asumir una poética evasiva que se centre en la descripción del paisaje patrio con "palabras sutiles/imágenes bellas" (P; p. 63); antes, le parece lejano eliminar el feísmo, simbolizado por las moscas que se asientan en los versos: "espantar las moscas de mis versos duros/y cantar amores/de unos corazones que hayan sido puros.// Pero nunca puedo" (P; p. 63). Esta poética, por lo demás, había sido introducida por los poetas simbolistas franceses, especialmente por Charles Baudelaire, y continuó afirmándose en la poesía de Guillaume Apollinaire. El discurso metapoético nos lleva a la articulación de un "arte poética" que posteriormente veremos acrecentarse en sus novelas:

Como estilográfica uso luz de un rayo
y mojo palabras en tinta de barro
mezcladas con sombras, lamentos y rocas...
Tengo una cuartilla: la corteza prieta,
rugosa y silente de la tierra-isla;
como musas tengo visiones reales
que nadie presente...

Mi mundo es un mundo tan vivo que duele,
y esos son mis versos: dolor de lo vivo,
aunque sumergidos en sombras y cielos
recuerden la muerte. (P; pp. 63-64)

Sin embargo, esas poéticas de la dureza y del dolor no impiden que haya una evolución de la voz lírica hacia la actitud romántica de la evasión. La mezcla de preocupaciones sociales como la guerra, ambiente en que se escribe el libro, no impide trasladar la angustia hacia el sentido vital (Ver, *LCRM*; p. 21).

Esta misma presencia de la angustia existencial,¹⁰ de la lucha entre Eros y Tanatos como la entiende Herbert Marcuse, se verifica en los principales sujetos de las dos novelas de René Marqués. Según la reinterpretación de Freud que hace Marcuse, a partir de la mitología y el psicoanálisis se llega a una visión de la cultura no represiva que se opone, mediante la liberación de los

¹⁰ René Marqués ha señalado en la nota sobre su obra que se ofrece en *Cuentos puertorriqueños de hoy*; p. 106, que fue Concha Meléndez quien primero expuso la presencia del existencialismo en Puerto Rico en el cuento titulado "El miedo" (1948), que obtuvo el Premio del Cuento del Ateneo, publicado luego en *Asomante*. En la introducción a la *Antología de autores puertorriqueños*, San Juan: Ediciones del Gobierno, 1957, Meléndez señala lo siguiente: "El Miedo y La Muerte, por su atmósfera e intención, se separan de los cuentos anteriores para adentrarse en la desolada corriente existencialista prevaleciente en la literatura europea"; p. XXXV. Por otro lado, Marqués mismo expresa que la influencia es cierta al afirmar que como dramaturgo se interesa en las obras de Sartre y Camus, descubriendo sus obras narrativas y las de otros escritores: Chejov y Pirandello. Josefina Rivera de Álvarez en su artículo que hemos citado ha señalado, por su parte, la influencia de la obra *Huis-Clos* (1944) de Jean-Paul Sartre en *El apartamento* de René Marqués. Por su parte, Esther Rodríguez Ramos ha señalado en su libro sobre el cuento de Marqués la presencia de Martin Heidegger en *Otro día nuestro* (p. 75).

instintos, de la libido, a la cultura represiva, a la razón objetiva. Marcuse lo presenta como una vuelta a la barbarie: la lucha entre *ego* e *id*, entre *ego* y *superego* del psicoanálisis se aplica a la relación entre individuo y sociedad. En esa tensión se desarrollan las fuerzas de Eros y Tanatos.¹¹

La historia del personaje principal de la primera novela de Marqués, Pirulo, se ha estudiado como proceso de aprendizaje, lo que teóricamente ha dado en llamarse *Bildungsroman*.¹² La segunda y última novela del mismo autor, *La mirada*, también participa del mismo aspecto, especialmente la "nena" y el personaje principal, cuyo nombre no se menciona. En el proceso de la novela de aprendizaje, el personaje involucrado tiene que abandonar una cosmovisión para ingresar en otra, recibiendo en esa transformación maestros que lo educan positiva o negativamente, ya sean otros personajes o ya sea el ambiente. Sin embargo, el personaje debe ser autodidacta. Incluso, sus preguntas muchas veces quedan sin respuestas claras. Son, desde ese punto de vista, cuestionamientos del sistema de producción, como son los casos de Pirulo en *La víspera del hombre* y de la nena en *La mirada*. Así, el sujeto se posiciona frente al simbólico en la "travesía de los signos".¹³ En la novela de aprendizaje hay una tendencia a expresar la vida interior del ser y su búsqueda del conocimiento en una visión crítica del mundo que lo convierte, a su vez, en maestro del arte de la vida.¹⁴ En las novelas de Marqués, más que Pirulo, la "nena" de *La mirada* encarna la llegada a la madurez bajo una idiosincrasia que ha adquirido en el transcurso de su vida junto a la mirada del protagonista, quien, por su parte, sufre el mismo proceso respecto de su padre. La mirada es aquí comunicación del interior indeciso, de la duda. En este sentido, la novela de aprendizaje se desarrolla por partida doble.

No obstante los interesantes estudios a los que he aludido en el caso de *La*

¹¹ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, traducción de Juan García Ponce, Buenos Aires, Planeta, 1984; p. 185 y siguientes. En citas y alusiones posteriores abreviaré entre paréntesis *EC*, más el número de la página.

¹² Ver, Yolanda Montalvo, "La víspera del hombre, de René Marqués, iniciación al vacío", en *Imprévue*, Universidad de Montpellier, 1990; pp. 27-32. También, el libro de Juan G. Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1993; pp. 61-119. En citas posteriores del libro de Gelpí, abreviaré entre paréntesis *LYP*, más el número de la página.

¹³ Julia Kristeva sustenta su discurso con la dialéctica hegeliana, en la cual el modo de producción es la base de los discursos. El modo de producción y los discursos están separados; ella propone la "práctica signifiante" como el intrínseco desarrollo de signos y el sistema del modo de producción socio-económico. El sujeto se desarrolla como la toma de consciencia del modo de producción y la práctica signifiante; la obra de arte es el espacio en el cual un sujeto cuestiona las instituciones sociales de las que se sabe participante, cuestiona los epistemas culturales. Entendamos el cuestionamiento (ruptura, renovación, revolución) como la "travesía de los signos". Kristeva desarrolla estas ideas en su ensayo titulado "Travesía de los signos", en *Travesía de los signos*, traducción de Alicia Entel, Argentina, La Aurora, 1975; p. 22.

¹⁴ Ver, Michele C. Dávila Gonçalves, "El Bildungsroman femenino en las novelas: *Wide Sargasso Sea* y *Pluie et vent sur Tulumée Miracle*", Tesis inédita de Maestría, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 1992; pp. 1-14.

víspera del hombre, dentro de la escasa bibliografía acerca de la novela y de la más escasa aún de *La mirada*, me parece legítimo el estudio de la transformación del niño y su paso del Imaginario al Simbólico, y qué función desempeñan el mar y la mirada en ellas.¹⁵ La constitución del sujeto individual, nacional y universal, cobra gran relevancia tanto desde la óptica lacaniana como desde la visión kristeviana.¹⁶

En ambas novelas, la mirada es sumamente importante, ya que se establece como *medium* entre el deseante y el objeto del deseo, entre Narciso y la imagen. Según Herbert Marcuse, Orfeo y Narciso representan la rebelión contra la dominación de la cultura, reconcilian a Eros y Tanatos y son representantes de un mundo rebelde, incontrolable, que salta fuera de la represión. Orfeo y Narciso están relacionados con el mundo subterráneo y la muerte, llegando a simbolizar el yo profundo, el inconsciente desinhibido. El narcisismo y el orfismo son actitudes eróticas, y Marcuse haya refuerzo para su teoría en los postulados de su maestro, Sigmundo Freud, especialmente en la noción de "narcisismo ilimitado", extraído de *El malestar en la cultura*, en el cual el narcisismo se convierte en parte de la constitución de la realidad y no sólo se define como símbolo neurótico. Marcuse explica que en la obra de Freud el "sentimiento oceánico" busca instalar el narcisismo ilimitado, relacionado

¹⁵ Estas distinciones de los planos Imaginario y Simbólico están basadas en los preceptos del teórico Jaques Lacan, para quien en el proceso de la formación del sujeto o en su estructuración se encuentran el Orden Imaginario, el Orden Simbólico y el Orden Real como los significantes principales. Por el Orden Real se entiende la etapa del niño en relación con la madre, que corresponde a lo innombrado; queda, pues, fuera del Orden Imaginario y del Orden Simbólico. El Orden Imaginario se relaciona con el proceso de cambio hacia el Simbólico; es una etapa relacionada con la fantasía y la imaginación, con la búsqueda del Yo. El Simbólico es ya el estudio del lenguaje del Otro o los epistemas dados por la Cultura. Se trata, entonces, de la constitución del sujeto organizado por el lenguaje y en el lenguaje. Ver, Jaques Lacan, *Escritos*, Trad. de Tomás Segovia, Madrid, Siglo XXI, 1971. También puede cotejarse el artículo de Luis Felipe Díaz (notas 3, 4 y 5), "Ideología y sexualidad en *Felices días, Tío Sergio*, de Magali García Ramis", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 1993, para una buena síntesis de las definiciones de Lacan; y su reciente libro, *Semiótica, Psicoanálisis y Postmodernidad*, Río Piedras, Plaza Mayor, 1999, especialmente las páginas 55-95, cuyo valor más genuino, frente a los discursos sinuosos e infructuosos de los teóricos postmodernos, es la claridad. Precisamente, la parte correspondiente al análisis lacaniano se deriva de las discusiones en el curso "Sociología de la Literatura Puertorriqueña" que ofreció el profesor Luis Felipe Díaz en la *Universidad de Puerto Rico*, Recinto de Río Piedras en 1996.

¹⁶ En el ensayo ya aludido, Kristeva afirma que el Estado y la familia mantienen una relación entre la "unidad" o fundamento del conjunto significativo y social y el "proceso" o toma de conciencia del Yo. La unidad es privilegiada, es coherente, y corresponde al sistema, a la sociedad. El proceso coincide con la locura, lo sagrado, la poesía, lo marginal; es siempre contradictorio, proscrito, subversivo, neurótico. La familia se opone a la pulsión y al goce. La religión privilegia la unidad frente al proceso. Kristeva llama "discurso religioso" al que intenta saber lo que surge de la oposición de la unidad frente al proceso. Ese discurso es el espacio de la especulación/especularización de lo que el goce (genital) tiene de no representable. La familia, el Estado y la religión están en complicidad con el discurso religioso. El arte se opone al discurso religioso de tal manera que presenta el goce y la pulsión como ruptura con la unidad. En lo que llama "escena sacrificial": lo que se sacrifica es la homogeneidad del discurso socioeconómico impuesto por la familia. Las crisis de la familia, del Estado y la Religión representan la escena sacrificial.

ahora no con el escape egoísta de la realidad, sino con la unidad con el universo:

más allá de todo autoerotismo inmaduro, el narcisismo denota una relación fundamental con la realidad que puede generar un comprensible orden existencial. En otras palabras, el narcisismo puede contener el germen de un principio de la realidad diferente: la catexis libidinal del ego (nuestro propio cuerpo) puede llegar a ser la fuente y el depósito de reserva de una nueva catexis libidinal del mundo objetivo, transformando este mundo dentro de una nueva manera de ser" (EC; p. 161).

Desde esta óptica es evidente la similitud entre las novelas de Marqués y *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann. La mirada introduce una subrepticia consciencia que activa el encuentro entre el deseo reprimido y las pautas establecidas por la sociedad. En la novela de Mann, el dilema está centrado en el escritor maduro que intenta evadir su realidad homofílica. La mirada está marcada por una especie de misticismo romántico que intenta crear una imagen del *sacerdos*, cuyo logos le permite la trascendencia mediante la fama. Sin embargo, la lucha entre las dos fuerzas que Herbert Marcuse establece como rectoras de la vida y de la obra de arte no se hace esperar:

Aschenbach se entretuvo durante algunos minutos leyendo las inscripciones y dejando que su mirada ideal se perdiese en el misticismo de que estaba penetrada, cuando de pronto, saliendo de su ensueño, advirtió en el pórtico, entre las dos bestias apocalípticas que vigilaban la escalera de piedra, a un hombre de aspecto nada vulgar que dio a sus pensamientos una dirección totalmente distinta...

¿Aschenbach pecaba de indiscreción al observar así al desconocido en forma un tanto distraída y al mismo tiempo inquisitiva? En todo caso, de pronto notó que le devolvía la mirada de un modo tan agresivo, cara a cara, tan abiertamente resuelto a llevar la cosa al último extremo, tan desafiadoramente, que Aschenbach se apartó con una impresión penosa, comenzando a pasear a lo largo de las verjas, decidido a no volver a fijar su atención en aquel hombre.¹⁷

Efectivamente, en la obra de Mann el sujeto se presenta ya formado, contrario a las obras de Marqués. Un ansia de evasión se vislumbra en el viaje y en la muerte como fin del agón homoerótico, de la enajenación como productora de la obra de arte frente a la necesidad que pauta la condición represiva: "Era un ansia indudable de huir, ansia de cosas nuevas y lejanas, de liberación, de descanso, de olvido. Era el deseo de huir de su obra, del lugar cotidiano, de su labor obstinada, dura y apasionada" (MV; p. 12). En ese sentido, la obra de Aschenbach aparece como máscara, como disconformidad: "Lo que le molestaba no era una dificultad insuperable, sino cierta falta de complacencia en su obra, que se le manifestaba como disconformidad" (MV; p. 12).

¹⁷ Thomas Mann, *La muerte en Venecia*, Trad. Martín Rivas y Raúl Schiaffino, Barcelona, Planeta, 1987; pp. 8-9. En citas posteriores, abreviaré entre paréntesis MV, más el número de la página.

Contrario a la novela de Mann, en las novelas de Marqués, los personajes principales son sujetos en proceso de formación. El estadio del espejo al que Lacan se refiere se verifica como la creación de una estructura ontológica del mundo en la cual la identificación produce al yo a partir de la imago.¹⁸ Obviamente, los preceptos psicológicos no pueden ser aplicados al proceso biológico, sino al proceso metafórico del personaje, pues el estadio del espejo vendría a ser metáfora del cambio del Imaginario al Simbólico, aunque el personaje no se encuentre en la edad establecida de dieciocho meses. Una lectura de este tipo nos interesa como búsqueda de un Yo/ideal, como el paso del *Moi*/Yo o construcción imaginaria al *Je*/Yo o posición simbólica del sujeto.

Juan G. Gelpí ha afirmado que los dos límites del aprendizaje de Pirulo son don Rafa y el mar (*LYP*; p. 81). El planteamiento me parece acertado, pues es cierto que don Rafa "enseña" a Pirulo una forma de "ver" el mundo (la que se refiere a la identificación con la tierra, herencia de la clase hacendada del siglo XIX, que va a redundar en la metáfora de la "gran familia" puertorriqueña),¹⁹ aunque Pirulo no puede abandonar sus raíces. Así, la novela se convierte en movimiento bipolar: presenta la modernización, pero a la vez el retroceso hacia el imaginario telúrico nacional (lo indígena). Ese viaje hacia el origen, hacia lo primigenio, crea la tensión con la enseñanza de don Rafa, y el sujeto se cuestiona el funcionamiento del sistema de producción y el lugar que ocupa en dicho sistema. De ahí que la novela se pergeñe como la "identificación" con el discurso patriarcal, que está dominado por la figura de don Rafa (tierra, hacienda, Carrizal), cuya cosmovisión o epistemología Pirulo hereda, igual que hereda el color de los ojos; pero también es la identificación con el discurso de la india Marcela y la motilogía primigenia. Al lado del discurso mágico de Marcela se encuentra el lenguaje del silencio que se metaforiza en el mar. La novela es a la vez la elegía consciente por la distanciación que significa la identificación con el discurso patriarcal, del plano Simbólico, es decir: el mundo del mito y la leyenda, el espacio de San Isidro. No obstante, el mar de Carrizales aparece como el misterio, el inconsciente o la locura, como el plano del Imaginario; el océano Atlántico se convierte en espacio de libertad en contraposición con el Simbólico de la cultura. Igual rango que el mar reciben el cielo y las nubes, la naturaleza en que se dispersa el ser: el pananthropismo. Frente a todo este dilema, que se presenta como el problema nacional, el mar cumple una función importantísima, pues en la dualidad tierra/mar Pirulo recibe íntimamente la tensión de Eros y Tanatos, el "sentimiento ilimitado". La mirada reconoce la presencia de lo abierto, de lo que el narrador llama "desamparo", "vacío cósmico", que interioriza en el personaje la soledad, la angustia existencial que asfixia al sujeto desde lo individual, pasando por lo

¹⁸ Ver, Jaques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo (*Je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos*, pp. 86-93.

¹⁹ Ver, Ángel Quintero, *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*, Río Piedras, Huracán, 1976.

nacional hacia lo universal.²⁰ Hay una inclinación hacia la poética de *lo abierto* como lo define Rainer Maria Rilke, que se observa ya en *Peregrinación*, cuya estructura muestra en el peregrinaje del yo lírico una elevación hacia el cosmos, típica del simbolismo francés y herencia del romanticismo inglés y alemán. Ante el mar, Pirulo se sume en su ser/ideal como Narciso frente al estanque. Metafóricamente, Pirulo se encuentra en la etapa del espejo. Si Narciso desea aprehender la imagen del perfecto doncel, Pirulo desea aprehender el misterio de los ojos de don Rafa y el silencio del mar; pasa del mitológico ensimismamiento egoísta que representa el alejamiento del cosmos al narcisismo como unión con el cosmos. El acto de aprehender implica el mismo acto de aprender, como señala Gelpí (*LYP*; p. 81). La mirada se desarrolla como el tacto de Narciso sobre las aguas: deseo de poder (económico, lingüístico o cognitivo) y deseo de libertad. Esa es la pugna de Eros y Tanatos en la mirada narcísica de Pirulo. La mirada promueve el espacio existencial; la mirada como ámbito del deseo es el acto subversivo que condiciona el lugar del sujeto ante el Padre y revela la travesía de los signos o la contradicción de lo simbólico y lo semiótico.²¹ Esa mirada coincide con la propuesta principal de la obra de arte según Maurice Blanchot: mirada órfica que convierte lo ausente en presente, precisamente por estar ausente; mirada que evidencia el deseo como desencanto del canto, como silencio, como insatisfacción.²² En la apertura de la novela, la mirada es el re-conocimiento del desamparo cósmico, la unión del desamparo del cielo y del mar. Desamparo es aquí elevación sobre las ataduras sociales, evasión, lo imaginario. Y Pirulo se relaciona con lo pulsional (genital, según Kristeva), re-conociendo su ser ante las convicciones establecidas por la cultura. Va preparado para su encuentro con el misterio, pero se percata de su ignorancia, por lo cual es necesario que se abra el espacio del aprendizaje. Igual sucede con el ser humano que piensa que está preparado (en la víspera de su ser) para entender la vida y se percata de lo terrible que es la vida del hombre.²³ "Cuando Pirulo vio el mar por vez primera fue tan grande su asombro que casi se quedó sin respiración. Y eso que lo vio de lejos... Y eso que venía preparado para la sorpresa" (*LVH*; p. 9). El mar es esa "cosa tremenda" que subraya el epígrafe existencialista que abre la novela: "¡Cuánto

²⁰ Ver, Rogelio Escudero Valentín, "La víspera del hombre: estructura interna y visión de mundo", en *Revista de Estudios Hispánicos* XI (1984), 59.

²¹ Julia Kristeva llama "simbólico" al funcionamiento del lenguaje (lengua) y "semiótico" a lo que está antes de la imposición del simbólico: retorno desde el simbólico a lo pulsional. Lo simbólico depende del signo; lo semiótico, del sonido. Lo semiótico es lo que no se puede captar mediante los signos, significantes y significados establecidos por el simbólico.

²² Ver, Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992; pp. 161-163.

²³ Estoy muy consciente de la semántica de esta palabra; sin embargo, la utilizo con todo el poder de la subrepticia crítica social que pueda implicar a partir de la novela. Por lo demás, cabe preguntarse aquí en qué sentido la utiliza René Marqués.

duele crecer! ¡Cuán hondo es el dolor de alzarse en puntillas y observar, con temblores de angustia, esa cosa tremenda que es la vida del hombre!";²⁴ "Más allá, detrás de la mancha verde, terminaba el mundo y empezaba aquella cosa tremenda de agua color añil" (LVH; p. 10).

Este no es el caso del mar en *La mirada*, cuya caracterización coincide más con la del poema "Ese mar...", incluido en *Peregrinación*. Si el mar en *La víspera del hombre* es la celebración de la libertad y la fascinación ante el misterio de la vida, el paso del asombro al paulatino despertar del ser,²⁵ en *La mirada* funge como enemigo, incluso contra los invasores *hippies* de la playa. En el poema, Marqués define el mar como opresor de la tierra y del alma, dándole evidentemente un tono político:

Ese mar que se encrespa en mi alma,
ese mar que se aleja para luego traer enredadas
tempestades de espumas sin viento...
¡Ese mar que yo odio...!
¡Esas aguas que aprietan mi tierra!
¡Cómo muerde mi carne la vision marinera!
Dadme lanzas de estrellas
que le rompan el vidrio ondulante
a ese mar sin riberas...

Siento frío de aguas que jamás se quietaron,
(por mi cuello se trepan las olas
salpicando con rabia mis ojos de piedra...)
¡Dadme lanzas que maten la fiera!

¡Yo no quiero sentir la caricia
de esas lenguas manchadas de verde!

Ese mar que disuelve mi alma...
Ese mar que en mi alma se agrieta,
ese mar cuyas aguas inquietas me matan...
¡Asesino! ¡Asesino implacable!

Cuando beba mi carne,
que le mate en venganza mi hermano,
el que vive mordiendo la tierra... (P; pp. 73-73)

En *La Mirada*, el mar, la playa, son los espacios del otro que el protagonista siente perdidos, por un lado; pero, a su vez, es el espacio erótico por excelencia desde el cual se comunica el impulso a través de la mirada: "Le vio alzar lentamente los brazos como en vuelo o en cruz y mirarlo. A pesar de la

²⁴ René Marqués, *La víspera del hombre*, Río Piedras, Cultural, 1985; p. 7. En citas posteriores, abreviaré LVH, más el número de la página.

²⁵ Ver, Concha Meléndez, *Obras Completas*, San Juan, Cordillera, 1971; p. 140.

distancia, tuvo la certeza de que lo miraba a él. Y sintió el impulso irresistible de bajar" (*LM*; p. 52). El mar es el espacio del Sem mítico, cuya mirada atrae al protagonista hacia un mundo misterioso y desconocido, igual que sucedía con Pirulo frente al mar de Carrizal y Félix. La relación entre lugar y personaje constituye el espacio²⁶ erótico a partir del reconocimiento de la cópula en el movimiento del mar:

La pareja se había puesto de pie y mientras ambos se vestían iban echándose, juguetonamente, puñados de arena. Dieron por fin una última mirada a todo el contorno... Y el mar va y viene y la marea sube y baja, y tras la siembra viene el cultivo y luego la cosecha, y lo insospechado se tiene de cerca para bien o para mal (*LM*; p. 28).²⁷

Una poética de la naturaleza casi romántica se reitera en estas líneas de la novela, en que los misterios instintivos de Eros que se debaten en la pareja adánica se reflejan en la influencia de la luna sobre la marea, sobre la cosecha, sobre la vida humana. El devenir del mar y la naturaleza es símbolo, mimesis del devenir humano.

La novela se abre con la mirada y el mar, con el deseo y la sexualidad, con el imaginario y lo semiótico. El mar es el destino, lo simbólico, el "hombre" mismo, por su gran misterio, el cambio, el origen, el final (vida y muerte), y, desde la óptica psicoanalítica es el padre. Se trata, pues, de la búsqueda del Padre, de la entrada al orden simbólico de la modernidad. Esa primera sensación del mar se relaciona con la sexualidad, con lo pulsional, con lo subversivo y marginal, pues ahí se definen el cuerpo y el espíritu de Pirulo desamparado. Se trata del sujeto frente a la naturaleza y a la naturaleza del sujeto frente a sí mismo:

Tuvo la sensación de que así, de golpe, le habían dejado en cueros. Sus músculos, tensos por la emoción, daban a su cuerpo la rigidez de una piedra. Y se sentía piedra desnuda y pequeña clavada en la tierra floja bajo la comba inmensa de un cielo extraño y nuevo (*LVH*; p. 9).

Estático y extático, Pirulo frente al mar, en la cíclica estructura de la

²⁶ Utilizo el término "espacio" como lo define Mieke Bal en su libro titulado *Teoría de la narrativa*, traducción de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1990: "La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él" (p. 101).

²⁷ Hay una novela corta de Ernest Hemingway —autor de quien se nutrieron los escritores de la generación del 40 según especifica el mismo Marqués—, *El viejo y el mar* (1953), en la cual se describe un acto erótico del mar parecido a éste: "Justamente antes del anochecer, cuando pasaban junto a una gran isla de sargazo que se alzaba y bajaba y balanceaba con el leve oleaje, como si el océano estuviese haciendo el amor con alguna cosa, bajo una manta amarilla, un dorado se prendió en su sedal pequeño", sin traductor, (Madrid: Epoca, 1983); p. 69.

novela, intentará comprenderse y comprender su mundo, comprender el misterio del mar. En esa primera parte comienza a desarrollarse el paso del imaginario al simbólico, que corresponde al cambio de un modo de producción a otro. La mirada comunica el paso de la casa del hacendado a la de la central: "La distancia en el llano le aturdió. Todo era uniforme, abierto, claro. Pirulo miraba estático aquel paisaje y preguntábase cómo viviría la gente cara al cielo; sin el amparo de la montaña" (*LVH*; p. 10). Esa primera etapa de Pirulo es una re-escritura de la Caída del Hombre en la pérdida del imaginario como valor estructurante de un grupo o clase social. El muchacho está en la frontera entre ambos estadios; la novela funciona como una serie de cuestionamientos ante el mundo, ante la vida. El niño comienza a tomar consciencia y su cosmovisión y mitología están en proceso: "Entonces, por vez primera en su vida, concibió lo inconcebible: ¡la gente de la casa podía no ser feliz!" (*LVH*; p. 19). El cuestionamiento se convierte en el paso hacia el simbólico de la cultura, pero como reacción ante el modo de producción. El sujeto no comprende del todo los epistemas, por qué tiene que abandonar su viejo imaginario para ingresar en el orden simbólico:

Juana esta vez no dio señales de haber oído. Pero su silencio no desconcertó a Pirulo. Era como si él formulase las preguntas para sí mismo, como si formulándose las pudiera aclararse las cosas oscuras, difíciles, cosas que en realidad no tenían contestación concreta (*LVH*; p. 21).

Así, el sujeto comienza a establecer (se) diferencias entre su proceso y el del "nene", estableciéndose la más significativa toma de consciencia de su yo: "Pirulo sonrió, pero la tristeza no se le salía del alma. Volvió a mirar pensativo las llamas del fogón. —Juana —dijo ahora en voz tan baja que parecía un susurro—. ¿Tú crees que yo algún día pueda estar contigo tan contento como el nene?" (*LVH*; p. 22). El nene aún está en lo que implica la alegría del imaginario, pero Pirulo ya está atravesando por el simbólico, de lo cual se deriva su angustia.

Frente al mar, Pirulo siente la potencia de lo incontenible. El mar es un monstruo terrible que amenaza con tragarse la tierra. Félix y el mar se identifican. Ambos son grandes misterios y promueven el aprendizaje de Pirulo. Incluso, Félix es el maestro de Pirulo en cuanto al mar se refiere: "Y mientras los caballos mordisqueaban yerbajos entre los cactus, esperando pacientemente el baño semanal, Félix habló largamente del mar y sus misterios" (*LVH*; p. 111). Félix le presenta al mar como "macho", como potro cerrero, indomable, características que se le pueden atribuir al yo imaginario que no se puede ajustar al simbólico:

Y así, en la voz del negro, el mar fue adquiriendo ante Pirulo una personalidad menos cruel e inhumana. Y empezó a convencerse de que el monstruo no se tragaría la tierra. Porque la tierra allí era Carrizal y la vida del mar estaba ligada a la vida de Carrizal.

Y admitió al fin que un día quizás también él llegaría a comprenderle como le comprendía Félix (LVH; p. 112).

En el capítulo XIX, ya Pirulo ha comenzado a comprender al mar, pero eso implica una mezcla de mar y tierra, es decir: la vida del hombre está compuesta de la pugna entre el plano imaginario y el plano simbólico: "Pirulo llegó a comprender el mar. Y a admirarlo. Incluso a quererlo. Quizás fue su urgencia de soledad lo que apresuró la reconciliación e inició la amistad estrecha con el ser cambiante que bordeaba el norte de Carrizal" (LVH; p. 119). En el capítulo XXV, cuando Pirulo está guiando el coche de don Rafa, el juego de palabras permite descubrir en el discurso la tensión o pulsión semiótica, y el sujeto se diluye en el huir, en el oír y en el ir, pero esa huida se dirige hacia el mar. Esos verbos se compenetrán para expresar el acto principal de Pirulo en su transformación, pues el gerundio "huyendo" contiene al gerundio "yendo", igual que "oyendo". El autor se vale de esta estratagema para revelarnos cómo se cuele lo semiótico en lo simbólico. Entonces, huir es ir hacia el mar como fuerza destructora; y oír es ir hacia la tierra como orden versus el caos misterioso del mar:

Pero se sentía arrastrado a la huida, huida, huida. Huyendo del Pirulo traidor, del Pirulo cobarde. Huyendo, huyendo, yendo. Yendo hacia el mar. Porque el mar es la fuerza. Y la fuerza destruye...

Quieto estaba Pirulo, quieto como un imbécil. Oyendo las palabras, oyendo. Yendo con Félix hacia el coche (LVH; pp. 198-199).

De esta manera, el mar es espacio de libertad. Esto también se presenta en la novela en una especie de antropomorfismo que diluye el ser de Pirulo en la naturaleza. La dispersión del ser en el cosmos invita a la enunciación de los binomios "nubes-Pirulo", cielo-Pirulo, sol-Pirulo". Podríamos arriesgarnos a una lectura sartreana del cuerpo y del ser en esta parte de la novela. Para Sartre, ser es estar en relación con el mundo a través de los sentidos. De ahí que los sentidos cobren gran importancia como instrumentos para la situación del ser-en-el-mundo:

Así, decir que he entrado en el mundo, que he venido al mundo o que hay un mundo o que tengo un cuerpo es una sola y misma cosa. En este sentido, mi cuerpo está doquiera en el mundo... Mi cuerpo es a la vez coextensivo al mundo, está expandido íntegramente a través de las cosas, y, al mismo tiempo, concentrado en ese punto único que todas ellas indican y que yo soy sin poder conocerlo.²⁸

La identificación de Pirulo con su entorno lo va delimitando y a la vez dispersando. Es un ser escindido que intenta reconocerse en los objetos y personas

²⁸ Ver. Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Trad. Juan Valmar, México, Alianza Editorial Mexicana, 1989; p. 345.

amadas. Se verifica en él un eros por el cosmos, por sí mismo:

Lentamente, rítmicamente, al compás del avance del otro ella retrocedía. Vea el rostro pálido, las pupilas grises robándole reflejos verdosos al océano, la boca entreabierta, los labios húmedos, relucientes de mar y saliva... Pero sentía la necesidad urgente de acariciar-torturar, de besar-morder. De poseer-devorar. Mar-Pirulo, arena-Pirulo, mundo-Pirulo (*LVH*; p. 205).

El mar viene a ser el espacio del goce genital: deseo, mar, erotismo. Es evidente que el descubrimiento de su cuerpo, el contacto erótico con Lita y la muerte están relacionados con el mar. Por eso Pirulo tiende a fundirse con el mar, espacio del Eros. A su vez, se desarrolla una pugna entre fuerzas opuestas que de una poética romántica pasan de repente a un sadismo subrepticio que libera los instintos e instituye lo semiótico, la escena sacrificial frente al discurso religioso.

El capítulo final de la novela presenta la relación del mar con Tanatos, la muerte de Lita, la pérdida de Félix, la muerte de una época, incluso, la muerte del simbólico de los hacendados: "La última vez que Pirulo vio de cerca el mar de Carrizales fue bajo un atardecer sombrío. Había ido solo a La Sardinera. A rumiar el dolor aún vivo de la muerte de Lita" (*LVH*; p. 262). En resumidas cuentas, el primer contacto de Pirulo con el mar está relacionado con el inicio del re-conocimiento de su yo, de la pugna entre el imaginario y el simbólico. La narración es paso desde el pasado al presente: la víspera del hombre es aquí el momento en que se comienza a verificar el paso del imaginario al simbólico del niño, y es, a su vez, el retroceso que entiende el autor ideológicamente. Se verifica, entonces, el sujeto según Kristeva. La mirada es el agente de comunicación y de aprehensión del simbólico, pero a la vez hacia el imaginario (mar) periférico versus el simbólico que es la tierra (don Rafa). Así, la sexualidad liberada se convierte en Eros.

El sujeto se desarrolla como la pugna entre el imaginario y el simbólico en el paso de un modo de producción a otro, de una época a otra:

Si en los treinta se produce la crisis definitiva de la clase de los hacendados que ya se había debilitado considerablemente desde la invasión norteamericana de 1898, los cincuenta, por otro lado, fueron los años de los grandes cambios y de gran inestabilidad. Como resultado del triunfo del Partido Popular Democrático y su plan de desarrollo económico dependiente, el país se encuentra en pleno "remolino modernizador". En esos dos momentos decisivos se ubica el aprendizaje, el desarrollo y la entrada a la cultura de los dos protagonistas adolescentes (*LYP*; p. 79).

Las novelas de Marqués presentan sujetos que se debaten entre el *Moi* y el *Je*, por lo cual refieren un paso del Imaginario al Simbólico; y, en ese sentido, Pirulo evoluciona como sujeto que se identifica con el mar y con don Rafa, respectivamente representantes de ambos estadios, del Imaginario como espacio de libertad (mar) y del Simbólico de la cultura (don Rafa). Todo este

problema, fuera del plano teórico, lo recoge en palabras sucintas Nilita Vientós Gastón al afirmar que la obra de Marqués es la expresión del pesimismo frente a la colonia.²⁹

En *La mirada*, el problema se agudiza. El personaje principal se debate entre el padre, que representa al Simbólico de la cultura, junto con la universidad y el *status* político de Puerto Rico, y las convicciones que desconoce, que se revelan en la figura de Sem, el ser deformado por el protagonista mismo. Curiosamente, esos estadios también están relacionados con la dicotomía realidad/irrealidad, mundo de las alucinaciones y del sueño/mundo de la vigilia. La mirada, la novela, se convierte en el espacio en que se mezclan ambos, y el sujeto se debate en la incertidumbre, igual que el género novela.

De la misma manera que el sujeto se metamorfosea, también lo hace el discurso novelístico. En la novela contemporánea existe la tendencia a expresar mediante la forma la proteicidad de la historia, la cultura o la sociedad, como señalan las teorías de Georg Lukács y Mijail Bajtín.³⁰ La crítica se ha ocupado de señalar ya la transición que sufre el género novela a raíz de las influencias de la nueva novela inglesa. En el caso de la novela puertorriqueña, las dos novelas de Marqués presentan un fuerte contraste en cuanto a su forma y representación. En *Cuentos puertorriqueños de hoy*, Marqués reconoce dichas influencias, específicas en la forma, en el monólogo interior expuestos por Joyce y William Faulkner. La nueva novela, a partir de los preceptos de James, Joyce y Woolf, que posteriormente reiterará el *Primer manifiesto surrealista* de André Breton, introduce una nueva forma de narrar a partir de una nueva visión de entender la realidad y el ser humano. La crisis de la forma de la novela responde a la crisis de los epistemas de la modernidad.³¹ Al reseñar *La mirada* en 1976, José M. Lacomba expresa lo siguiente: "En esta obra corta de gran intensidad parece estar dispuesto el autor a retar el equilibrio tradicional de la novela en Puerto Rico... Es con respeto que *La mirada* agrade al género".³² Si bien es cierto que existe una ruptura entre ambas novelas, más que una quiebra con "el equilibrio tradicional de la novela" lo que se evidencia es la quiebra de la forma de representación de la novela tradicional. Ya no importan los contenidos sociales, sino la impresión que causan en la evolución del personaje y de la novela. El dato histórico no se narra, sino que se introduce en una serie de instantes que constituyen la consciencia ambivalente del

²⁹ Ver, Nilita Vientós Gastón, "René Marqués", en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 82 (1979), 5.

³⁰ Ver, Georg Lukács, *Teoría de la novela*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1971, y Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra, Madrid, Taurus, 1989.

³¹ Para un acercamiento más amplio y detallado de la crisis de la forma novelística, ver Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994.

³² José M. Lacomba, "La mirada: nueva novela de René Marqués", en *Claridad*, 21 de agosto de 1976; p. 5. En citas posteriores abreviaré entre paréntesis *JL*, más el número de la página.

protagonista y de la novela misma. Desde esta óptica, la novela ya no implica una mimesis realista, entendida ésta como la definían Stendhal o Zola, como "espejo" o como "pedazo de la vida". Una hermenéutica de la novela como mimesis realista opacaría la poética caótica de la forma novelística, del discurso del sujeto como reflejo de la deformación de los conceptos de ser y de realidad:

Esta obra es una denuncia conmovedora de la degradación del deterioro de la sociedad actual. Los temas se presentan a través de la lente de una cámara cinematográfica —se agrandan—, se aumentan los detalles y se puede ver hasta el dolor. Algunas de ellas: la confusión sexual, el mundo de las drogas, sistema de enseñanza deficiente, justicia torcida, policía inepta, corrupción en las instituciones carcelarias, confusión patológica de la juventud. *La mirada* mira este caos enloquecedor, pero también mira el yo íntimo con asomos de esperanza. René Marqués, amplio espejo de conciencia del yo íntimo, colectivo de nuestra verdad. Conciencia latente en su excelente y prolífica obra que, magistralmente, pasa de cuento a ensayo, a drama, a novela.³³

Otros acercamientos a la novela intentan dilucidar solamente el fondo político al que tiende la obra de René Marqués. En un artículo de *El Mundo*, 5 de septiembre de 1976, Juan Martínez Capó señala que "el destino colectivo de Puerto Rico [está] trabado con el destino individual del protagonista" (p. 6B). Divide, además la historia de la novela en dos planos: uno irreal y otro real, que coincide con la peripecia del protagonista. El plano irreal tiene que ver con la vida interna del protagonista y su psicología a veces bajo efectos de los alucinógenos. Para Martínez Capó, ambos planos están unidos por la sexualidad. Estas aproximaciones a *La mirada* obviamente intentan descubrir en la novela los preceptos naturalistas y la "denuncia" del escritor como una especie de antídoto contra las enfermedades auscultadas en el cuerpo de la sociedad enferma. Sin embargo, como llevamos demostrado, ésta es una obra que pertenece a la nueva novela y como tal hay que leerla: mayor importancia que lo narrado tiene en ella la forma en que se narra, como expresión del yo y del universo. El caos del discurso coincide con el caos de la realidad y del sujeto en crisis. En cuanto a los planos real e irreal unidos por el hilo de la sexualidad, la forma de la novela sirve para expresar el caos del ser, de la vida, de la sociedad, ampliándose mediante la mirada el mundo del ser humano hacia la consciencia.

La sexualidad de la que habla Martínez Capó en ese sentido no pertenece a ninguno de los planos; sin embargo, la sexualidad, como bien señala Herbert Marcuse, se convierte en Eros en la obra literaria y tiende a liberar los instintos que pertenecen al sujeto, pero que han sido coartados por la cultura.

El inicio de *La mirada* es la alusión a una lenta invasión; no obstante, lo

³³ Ver, Norma Pérez Piazza, "La novela puertorriqueña en la segunda mitad del siglo veinte", en *22 conferencias de literatura puertorriqueña*, San Juan, Librería Editorial Ateneo, 1994; p. 581.

que se quiere referir no es el acontecimiento, sino el proceso de nihilización. Igual que en la invasión, a través de la mirada se siente la invasión del otro en la existencia. La mirada, en ese sentido, es tanto la mirada existencialista como *La mirada*; las modulaciones de la existencia, de la verdad, y se convierte en la impresión del objeto del deseo: "Y sintió la urgencia de la mirada. ¿La suya? ¿La de otro? No importa, sino la urgencia".³⁴ Respecto a esto, Carmen Sara García ha señalado la afinidad de René Marqués con la filosofía existencialista en relación con *La mirada*. Amparándose en *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre, la autora refiere el acto de la mirada como la autoconsciencia del sujeto derivada de la mirada del otro: "Según Sartre, la mirada de otro ser en nosotros produce el conocimiento de nuestra identidad".³⁵ Sartre afirma que, al querer descubrir su cuerpo, el ser humano se acerca al del otro. Su ser se deriva de la idea que tienen los demás (médicos, científicos). Por lo tanto, establece la diferencia entre el cuerpo-para-mí, que no aparece en el mundo, y el cuerpo-para-sí, cuya definición depende de los otros, por lo cual aparece en medio del mundo. Así, la mirada capta el cuerpo como un objeto y no como un ser; la mirada es para Sartre lo que muestra un aspecto del mundo. Se establece una distancia a través de ella. El cuerpo se define como el cúmulo de posibilidades que posee el ser en el mundo. Fijar la mirada o el tacto (sentidos) sobre él es anular las posibilidades del yo que toca y mira.

Prefiero utilizar la filosofía sartreana aludiendo a que los sujetos, especialmente el protagonista de *La mirada*, Pirulo, y Gustave von Aschenbach están en "situación"; es decir: sus consciencias (para-sí) interiorizan o "nihilizan" el mundo exterior o el Otro (en-sí) a través de los sentidos, percatándose de su existencia, de su ser-en-el-mundo. La mirada, en este sentido, logra formar en la narración la deformación de máscara que implica el Simbólico de la cultura para dar paso al ser del Imaginario; logra transmitir la *katábasis* órfica en la mirada narcísica, adaptándola al sentimiento oceánico. En el caso de *Muerte en Venecia*, la conciencia del escritor se convierte en autoconsciencia a partir de la mirada: "Aschenbach lo miraba con sombrío entrecejo, mientras volvía a adueñarse de él la sensación de que el mundo mostraba una inclinación tentadora a deformarse en siluetas singulares y exóticas" (*MV*; p. 30). En *La víspera del hombre*, Pirulo frente al mar, al final de la novela se percata de la incertidumbre de la vida: "El problema no era, pues, buscar el sentido de la vida, sino vivirla sin esperanza alguna de encontrar su sentido" (*LVH*; p. 268); mientras, al mirarse desnudo, descubre su cuerpo como otro a la vez que siente la mirada de Lita. En ese momento, su mirada y su tacto reconocen lo

³⁴ René Marqués, *La mirada*, Río Piedras, Editorial Antillana, 1975; p. 11. En citas posteriores, abreviaré entre paréntesis *LM*, más el número de la página.

³⁵ Carmen Sara García, *Estudio sobre La mirada de René Marqués*, tesis inédita de Maestría, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 1979; p. 59. En citas posteriores, abreviaré entre paréntesis *ERM*, más el número de la página.

desconocido que los otros (la cultura) le han prescrito, y la sexualidad, el deseo, irrumpen como Eros: por eso siente vergüenza (Tanatos). En *La mirada*, el momento más dramático me parece el encuentro de la "nena", ya hecha mujer, con su tío: "Ante esa mirada tuya de tío, de hermano, esa mirada que yo quería, pero que, para usar tu lenguaje es, a la postre, 'pura mierda'" (*LM*; p. 91).

Curiosamente en las novelas de Marqués se repite el motivo de los ojos, azules y verdes³⁶ respectivamente, herencia de la familia hacendada, evocación de la trágica emasculación simbólica que la novela postula como reivindicación de lo semiótico. José Emilio González ha visto en el relato el ritmo de la mirada: "El relato sigue el ritmo de la mirada que da saltos de un sitio al otro... Así también, el autor nos da la impresión de que la vida de su héroe es a saltos" (*JEG*; p. 8). No me parece que la mirada del protagonista dé saltos de un sitio al otro. Más bien se posa sobre la reiterada mirada de unos ojos verdes o sobre acciones lascivas o proscritas. Desde ese punto de vista, el discurso expresa la lucha entre lo semiótico y lo simbólico, según los parámetros establecidos por Julia Kristeva en el ensayo aludido. No me parece que el autor haya querido denunciar la "realidad degradante y corrupta de la vida en prisión".³⁷ Esas escenas orgiásticas que se mezclan con la crucifixión se transforman debido a los efectos de los alucinógenos,³⁸ recalcándose el deseo de expresar el inconsciente, lo semiótico, la locura o lo degradante como aspectos importantes de la verdad existencial. Para esto, el autor introduce las neuróticas descripciones de los actos sexuales. El discurso novelístico responde a la

³⁶ Hay aquí un trabajo más profundo con la mirada de los ojos verdes, que aparece por primera vez en la narrativa de Marqués en el cuento titulado "Sus ojos verdes", influido por la poética romántica de los amores imposibles y los ideales del Amor frente a la sexualidad, como es el otro caso de "Crepúsculo" (*Alma Latina*, 17 de mayo de 1941; p. 59). En el primero se presenta la mirada como espacio de la *anagnórisis* del ser verdadero, de la pugna entre Eros y Tanatos, entre la verdad y la mentira. Tras el renunciamiento de la sexualidad, del cuerpo, el narrador-protagonista busca el ideal del amor y vuelve a la poética árabe medieval que presentaba el pecho como una cárcel en que se ha introducido el fantasma de la amada. Este cuento de Marqués expresa, tal vez ignorándolo el autor, la poética del *amor hereos* o la melancolía, característico de los amantes medievales y renacentistas: "Y es que las ondas misteriosas de los ojos verdes buscan las ondas de dos esmeraldas que en mi corazón guardo, y al encontrarse, producen la conmosión que me es imposible dominar. Porque los ojos de la amada no puden ya escapar de la prisión que mi amor les impuso y convertidos en frías piedras permanecen en el fondo de mi pecho", en *Alma Latina*, San Juan, 16 de agosto de 1941; p. 58. Para una explicación detallada del "amor hereos", ver Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, Trads. Neus Clavera y Hélène Rufat, Madrid, Siruela, 1999.

³⁷ Ángel M. Aguirre, "René Marqués vuelve a la novela", en *El Mundo*, 10 de mayo de 1976; p. 8-B. En citas posteriores, abreviaré entre paréntesis AA, más el número de la página.

³⁸ José M. Lacomba ha manifestado lo siguiente: "El tema de los alucinógenos se aborda por primera vez, que yo tenga conocimiento, en forma tan original en la novelística puertorriqueña, lo cual hace que se confunda la realidad y la alucinación, el sueño y la vigilia" (5). Por lo demás, el asunto de los alucinógenos podría relacionarse, también, con las experimentaciones románticas (pienso en Samuel Taylor Coleridge y Thomas de Quincey) y surrealistas en busca del inconsciente y del mundo de los sueños.

formación del sujeto, a quien sustituye la mirada a lo largo de la novela, y sus modulaciones forjan una red de relaciones aparentemente incoherentes pero legítimamente reconocible como su yo. En ese sentido, cobra importancia el epígrafe de Karl Jaspers que abre la novela: "Es lo propio del hombre, como hombre, dirigir su mirada hacia el fundamento de la verdad. La verdad siempre existe en él y para él mediante un lenguaje, por oscuro y rudimentario que éste sea" (*LM*; p. 3). Ante una nueva visión de la realidad, de la vida, de la verdad, la novela intenta la búsqueda de esa verdad existente en el interior del ser, y se plantea a través del lenguaje; pero, en el fondo, es el lenguaje de la mirada antes que las palabras lo que expresa el sentimiento profundo del personaje: "La mirada es símbolo de la búsqueda de la verdad y de la propia identidad en los seres humanos" (*ERM*; p. 132). En ese sentido, la reiteración de la mirada se acerca al discurso poético: "La obsesión de unos ojos verdes que lleva al incesto, sirve de marco al intimismo y a la sintetización contemporánea. Esa irrealdad, misterio y reiteración de la imagen de los ojos verdes es como una mirada adherida a la realidad que nos sitúa en el aliento mismo de la poesía" (*JL*; p. 5). Sin embargo, ese ámbito poético que proliferaba en *La víspera del hombre* aquí se hace oblicuo. Es obvio que la novela intenta esa frustrada empresa de re-presentar la verdad de ese ser que ni siquiera tiene nombre. Desde *La víspera del hombre* hasta *La mirada* la poesía se diluye y tiende a desaparecer.

Un aspecto importante de las modulaciones de la mirada en esta novela es la exigencia del reconocimiento de la autoridad del padre en el momento en que sorprende a los niños en sus relaciones sexuales. Y en la mirada también el niño reconoce la incompatibilidad de sus expectativas con la realidad:

—Mírame.

Él cautelosamente alzó la vista hasta la barbilla del otro, pero no se atrevió a ir más arriba. La voz se hizo más imperiosa.

—¡Mírame a los ojos!

Él obedeció. Le sorprendió no ver en los ojos la tremebunda irritación que esperaba. (*LM*; p. 12)

La reiteración de los ojos verdes en la nena, la muchacha de la universidad y la amante forman un triángulo erótico en el que se debate el protagonista. Las tres etapas de la mirada verde, símbolo de la libertad del ser y, a la vez, de la esperanza, definen la vida del sujeto. En un primer momento, los ojos de la universitaria le comunican incompatibilidad con el grupo que a él le parece detestable, el "círculo *unisex*". En ese sentido, el encuentro de sus miradas sirve para identificarse: "Se volvió a medias y vio los ojos verdes fijos en los suyos, comprobando que ella no pertenecía al círculo *unisex*" (*LM*; p. 17). En un segundo momento, la mirada de la nena sirve para comunicarle ese cúmulo de

preguntas, que en el fondo son las inquietudes del ser frente al misterio de la vida: "Al salir había visto los ojos siempre inquisitivos de la nena... Le revolvió el pelo cariñosamente y salió seguido por la mirada de los ojos verdes" (LM; pp. 19-20). En ese momento, el protagonista ocupa el lugar del Padre al tener que contestar las incertidumbres básicas de la niña. En ese aprendizaje por partida doble, la mitología que lo está transformando en la universidad suple en su mente la explicación tímida que no logra explicar del todo. Ante la pregunta por la ausencia del falo, el protagonista se siente aturdido, impotente para contestar. La niña está pasando de lo semiótico a lo simbólico, si seguimos los preceptos kristevianos; del plano Imaginario al plano Simbólico si seguimos a Lacan. La tercera modulación de la mirada aparece con la mujer americana que le recuerda los ojos de la "nena". Hay una especie de *anamnesis* que eleva al protagonista hacia el ideal. Incluso en el destierro en Estados Unidos, el protagonista encuentra en la belleza de los ojos verdes de la mujer madura la primigenia verdad que lo hacía estremecer ante la mirada de la nena.

El otro aspecto importante de la mirada es la focalización interna. El narrador (todavía omnisciente) comunica los acontecimientos a través de la mirada del protagonista, cuya fobia por los extraños de la playa resulta al final ser explícitamente reflejo de sus impulsos verdaderos. Hay una serie de escenas de voyerismo en las cuales las miradas del narrador y del protagonista se mezclan, como cuando el protagonista mira la pareja de la playa. Esto se reitera en las novelas que venimos estudiando. Por otro lado, el narrador expone sensualmente, como si fuese un *voiyuer*, las escenas eróticas y sadomasoquistas de la novela. Esta mezcla de focalización ya aparecía en *La víspera del hombre*:

Bruscamente sus ojos se detuvieron. El sol hacía brillar, descubriéndola, una capa dorada de vellos. Los vellos sólo eran perceptibles en aquel lugar determinado. Los miró con asombro. Nunca los había visto. Experimentó un estremecimiento de alegría. ¿Sería posible? ¿Ya? Con una mezcla de temor y regocijo fue extendiendo la mano hasta acariciar los vellos recién descubiertos, finos y sedosos. Se preguntó por qué le habían salido rubios en vez de negros. De pronto se estremeció. Se había dado cuenta de que la caricia de sus dedos empezaba a despertar la fuerza misteriosa dentro de sí. Una oleada de vergüenza le subió a la cara. Apartó bruscamente la mano y de un salto se puso de pie para buscar su ropa (LVH; pp. 130-131).

En el fondo, la exposición de estas escenas se vincula con Eros y Tanatos, con el Imaginario y lo Simbólico, con lo Semiótico y lo Simbólico. La focalización incluye la posible observación del narrador, de Pirulo y de Lita, quien ha estado observando a Pirulo mientras se observa. El lector se percata de que el narrador observa que Lita observa que Pirulo observa. La mirada se proyecta en una caja china de focalizaciones que se cruzan, de tal manera que la narración lúdica nos otorga una sensación de exictación múltiple. Al referirse a estas escenas sexuales, Ángel Aguirre ha querido relacionarlas con las narraciones

del Marqués de Sade, por lo menos las que pertenecen a *La mirada*: "nunca había leído antes un relato puertorriqueño que estuviera tan cerca de la obra angustiosamente atormentada del Marqués de Sade o del realismo descriptivo y fálico de Jean Genet" (AA; p. 8-B). Si la sexualidad aparece en su espléndida crudeza, nada tiene que ver con el derroche y la energía vital lanzada al infinito que las obras del Marqués de Sade problematizan, cuya poética se centra en la aberración como superación de la naturaleza³⁹ coaccionada del ser humano y de la imaginación perversa como subversión de las inhibiciones. A pesar de lo crudo de las escenas de la cárcel en *La mirada*, hay prácticamente un abismo entre *Justine*, *120 días de Sodoma*, *Los infortunios de la virtud* o *La filosofía en el tocador*.⁴⁰ El discurso de René Marqués no es perverso ni aberrante ni grotesco. Sus escenas son humanas. Lejos de la perversión y de la imaginación sadiana, las escenas de *La mirada* tienden a la sexualidad y el erotismo surrealistas, como recuperación de los instintos, de la totalidad del ser, basado en los preceptos psicoanalíticos freudianos. La moral sadiana basada en la íntegra libertad de las pasiones y la reivindicación del cuerpo que había intentado coartar el cristianismo ante el catarismo, da paso a la nueva moral surrealista que asimila lo erótico, lo obscuro, lo pornográfico, como reacciones contra las prohibiciones sociales. Los surrealistas se aferran a Freud, para quien el arte recobra lúdicamente la infancia como espacio libertino, el contenido del inconsciente y la superación de la bipolaridad del ser.⁴¹ No me parece legítimo este señalamiento de sadismo en las escenas de *La mirada*. Por lo demás, ambas novelas presentan un sujeto cuya transformación coincide, como en la mayor parte de la obra de Marqués, con el devenir histórico de Puerto Rico. La peregrinación de los protagonistas recoge la angustia existencial de un individuo y de un pueblo. Sin embargo, la forma de la novela en *La mirada* expresa la transformación del género, que, por lo menos en Puerto Rico, viene a ser representación de las metamorfosis del sujeto y de la nación

³⁹ Sería interesante realizar un estudio de las obras de Sade desde la estética de Denis Diderot, el Padre André y el Abate du Bos. Sade, por su parte, aunque coincide con estos estetas ilustrados en cuanto a la definición del arte como superación de la naturaleza, no se inclina a la belleza ni al bien, sino al mal y a lo grotesco. El derroche de energía de sus personajes, las aberraciones y deformaciones son superación de la naturaleza humana dirigidas por los deseos reprimidos y la "verdadera" sexualidad humana. En ese sentido, sus obras aspiran a la libertad. Para una explicación detallada de esta noción kantiana de la libertad y del sentido trágico (en línea directa con la poética de Schiller), ver Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Trad. Silvina Marí, Madrid, Taurus, 1999; p. 43 y siguientes.

⁴⁰ Para un acercamiento a la obra de Sade, ver: P. Klossovsky, "Sade o el filósofo infame"; Roland Barthes, "El árbol del crimen"; Philippe Sollers, "Sade en el texto"; Hubert Danish, "La escritura sin medidas"; Michel Tort, "El efecto Sade", en *El pensamiento de Sade*, Trad. Manuel Lamana, Buenos Aires, Paidós, 1969.

⁴¹ Ver, G. Durozoi y B. Lecherbonier, *El surrealismo*, traducción de Josep Elías, Madrid, Guadarrama, 1974; p. 170. También puede consultarse el libro de Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, (*Escritos sobre el surrealismo*), Madrid, Espiral, 1974.

(del discurso novelístico), de la redefinición del ser humano y de la realidad a partir de las nuevas corrientes filosóficas y científicas. En ese sentido, cabe reconocerle a esta olvidada novela de René Marqués el lugar que le corresponde en la trayectoria de la novelística puertorriqueña contemporánea.

Miguel Ángel Náter
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras