

MUERTES ALECCIONADORAS, O LA METÁFORA DE LA REDENCIÓN EN LA DRAMATURGIA DE RENÉ MARQUÉS

"El hombre heroico es lo que cuenta...
con su tragedia auestas"
León Felipe

1. Introducción.

En este trabajo nos proponemos explorar la presencia y el sentido del tropo de la redención como metáfora globalizadora en la dramaturgia de René Marqués. Primero, abordaremos, a grandes rasgos, las coordenadas histórico-políticas del Puerto Rico de su época, atendiendo algunos aspectos relevantes del prisma social que han contribuido a fijar el canon literario y su inextricable vínculo con la búsqueda de la identidad puertorriqueña. En segundo lugar, exploraremos la tensión ideológica que subyace en su imaginario dramático atendiendo algunas de las implicaciones ético-estéticas que para nuestro autor tuvo el proyecto de modernización desarrollado por el Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Por último, analizaremos los momentos finales de diez piezas que comprenden un corpus significativo de su universo dramático para establecer lo que, a nuestro juicio, son algunas de las razones principales que mueven a nuestro autor a resolver sus conflictos dramáticos de manera aleccionadora, ya sea ésta en la forma de suicidios, de ajusticiamientos, o bien a través del martirologio.

Nuestra exposición y las afirmaciones que aquí hacemos, por consideraciones de espacio, tendrán un carácter general, por lo que habremos de enfocar sólo las acciones finales de cada obra en donde acontece, justamente, la muerte del personaje y, por consiguiente, el momento clave, en tanto mensaje aleccionador, que propone el desenlace. Este hecho nos permitirá demostrar la recurrencia de lo que hemos dado en llamar, la metáfora de la redención, como matriz de los conflictos y, consecuentemente, como un importante elemento integrador de su dramaturgia.

2. Del sentimiento de lo trágico a la moral del desencanto.

La obra dramática de René Marqués se inserta en la trayectoria temática que le ha sido común a la clase intelectual puertorriqueña desde finales del s. XIX, hasta entrada la década del 1970 y que, en gran medida, ha representado

la crisis estatutaria de dicha clase.¹ La presencia, casi constante, del tema de la identidad nacional dentro del discurso político anti-colonial se va articulando, sobre todo a partir de fines de la década de 1940, en torno al rechazo crítico a una modernidad industrializante,² utilitaria (anti-máquina) que, como señala Marshall Berman "ve el desarrollo de la industria como una negación radical del desarrollo de los sentimientos".³ Y que en la dramaturgia de René Marqués, en gran medida, se presenta con un singular tinte moralista.⁴ Dicho espacio representativo de lo nacional —en tanto idea de la Patria— se va desarrollando a partir de aquellos valores consagrados "canonizados" por la tradición ilustrada del romanticismo finisecular hispanoamericano, y de lo que podemos llamar como "los altos valores del Espíritu".⁵

En este sentido el teatro de René Marqués se inscribe de forma oblicua entre tres ejes ideológicos: el sentimiento de lo trágico, el patriotismo cristiano de corte nacionalista y el desencanto del mito de la modernidad. Esta tríada ideológica se refleja en su obra a través de una visión de mundo, esencialmente, ético-trágica, bien sea, desde la postura de una moral que se propone de manera contestataria respecto a dicha modernidad, o bien, desde una postura sacrificial y libertaria respecto a la situación política del país. Estas formas que asume la moral marquesiana le permite elaborar un discurso dramático anclado en otro mito: el de la redención Patria. En cuyo imaginario revuelven imágenes-símbolos que son reminiscentes de la tragedia griega, de lo patriarcal hispano y de lo nacional (anti-colonial) puertorriqueño. Y que, más importante aún, apuntan en conjunto hacia el ideal de una patria redimida. De ahí que, al situarnos en el contexto histórico de esa época, vemos la estrecha relación que se establece con el paradigma del proyecto nacional como (igual a)

¹ Según Carlos Gil: "El problema relativo al estatuto ocurre, por su parte, por el déficit de legitimidad de los intelectuales en una sociedad cuyas instituciones culturales siempre se interpretaron como bolsines de resistencia". Carlos Gil, "De la madre enferma albizuista a la cura de adelgazamiento tardomoderna", en Irma Rivera Nieves y Carlos Gil (eds.), *Polifonía Salvaje. Ensayos de cultura y política en las postmodernidad*, Serie Casa de Asterión 2, San Juan, Editorial Postdata, 1995; p. 133.

² El rechazo a la modernización fue un fenómeno particularmente vinculado con ciertas vanguardias, tanto en Latinoamérica como en Europa. Muchos artistas reaccionaron frente a la masificación que supuso el nuevo orden social-tecnológico. En este sentido, muchos artistas desarrollaron lo que Renato Poggioli llamó "La cultura de la negación". Sobre este tema, ver del autor citado, su ensayo, *The Theory of the Avant-Garde*, Trad. Gerald Fitzgerald, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1968.

³ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Trad. Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI Editores, 1998; p. 36.

⁴ Véase los trabajos de Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1993; y de Luis Ángel Ferrao, "Nacionalismo, hispanismo y élite intelectual en el Puerto Rico de la década de 1930" en María Elena Rodríguez y Silvia Álvarez Curbelo (eds.), *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1993.

⁵ Ver Rafael Rojas en su "La política como martirio: sacrificios paralelos", *Revista Nómada* 2 (1995), 11-17.

liberación nacional. Es decir, lo nacional (es) en tanto proyecto (para) la independencia.⁶

En el teatro de René Marqués, sin embargo, aparece el problema de la colonia a través de fuerzas morales, representadas en ciertos personajes que, a la manera de mártires, sacrifican sus vidas en el cumplimiento de un deber salvador. En otras palabras, son estos personajes-símbolos los que han de cumplir con una especie de "dictum fatum" que los mueve a llevar el peso de la lucha por la liberación nacional.⁷

Esto nos lleva a la recurrencia, en casi todos sus dramas, de personajes que son fundamentalmente mártires, suicidas o justicieros que, de diversas maneras, culminan siempre con imponernos sus muertes aleccionadoras. Tales son los casos, por ejemplo, de Inés, y Emilia (suicidio) en *Los soles truncos*; de Michelín (suicidio) en *Un niño azul para esa sombra*; de Alberto y de Casandra (martirologio-ajusticiamiento) en *La muerte no entrará en palacio*; de José y de Micaela (martirologio-asesinato) en *La casa sin reloj*; de Mariana y de Manuel (martirologio-ajusticiamiento) en *Mariana, o, El alba*; de Abraham (ajusticiamiento-asesinato) en *Sacrificio en el Monte Moriah*; de Rosita y de Ángel (martirologio-asesinato) en *Carnaval adentro carnaval afuera*; de Terra y Lucio (asesinato), y del indio Tlo (ajusticiamiento) en *El apartamento*; de Jonatán (martirologio-asesinato) en *David y Jonatán*; y de Berenice (ajusticiamiento) en *Tito y Berenice*.

En estas relaciones encontramos un sentimiento de lo trágico⁸ que nos remiten al drama permanente de una visión de mundo fúnebre o catastrófica cuya esperanza de vida radica, paradójicamente, en la pulsión de muerte, es decir, en la posibilidad de realizar un acto sublime que aleccione y que permita erradicar el ominoso poder de una fuerza deshumanizante.⁹ Es a través de estos personajes que René Marqués, de manera predicativa, nos alecciona y apostrofa de la caída fatal que se avecina, de la desaparición inminente de un viejo orden —para él superior— que se fundamenta, esencialmente, en el patrimonio

⁶ Sobre este tema ver lo planteado por Carlos Pabón en su "De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nación", *Revista Bordes* 1 (1995), 29.

⁷ Este *dictum* formaba parte de cierta retórica albizuista relacionada con su idea de la conciencia nacional que, a modo de mandato, debía levantarse en contra del invasor imperialista. Este discurso incendiario del nacionalismo militante —que podría resumirse en la consigna "la patria es valor y sacrificio"— tiene su raíz en la visión épica y decimonónica del culto a los héroes (Bolívar/Martí), de la superioridad moral (*Ariel* de Rodó) y, en cierta forma, en la vieja pugna entre civilización y barbarie (Sarmiento). Sobre este aspecto, refiérase al ensayo de María Elena Rodríguez, "Foro de 1940: las pasiones y los intereses se dan de mano" en Rodríguez y Álvarez Curbelo (eds.), *Del nacionalismo al populismo*, op. cit.; p. 61.

⁸ Nos referimos aquí y en lo sucesivo al "sentimiento de lo trágico" como una actitud o tendencia hacia lo trágico y no a la forma trágica o de la tragedia propiamente.

⁹ Nos referimos a lo sublime en tanto agonístico y trascendental, siguiendo la definición que propone Harold Bloom en su *Poesía y creencia*, Trad. Luis Cremades, crítica y estudios literarios, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.

de unos bienes culturales, en la tradición hispana-patriarcal, en la tierra como lar nativo, y en la nación como la gran casa familiar que es el espacio propio de la ensoñación.¹⁰ El sentido de lo heroico se afianza, pues, en un *ethos* emblemático que podríamos definir, en términos marquesianos, como el alma nacional. Este hecho subraya ese sentimiento de lo agónico toda vez que nuestro autor asume la infausta tarea de querer recuperar un tiempo pasado que pueda dar cuenta de una cotidianidad en proceso de ser despojada de esa dimensión ético-moral que la ha constituido como nación.

Es por esta razón que los protagonistas marquesianos representan fuerzas actanciales que, dentro del balance conflictual de su universo dramático, se desplazan entre lo trágico y lo dramático. Ya sea ésta por vía de la purificación en la purgación, a la manera de la tragedia griega, o bien por medio de una cruzada moral contra la iniquidad y los falsos valores de la sociedad colonial moderna.¹¹

Éstas son, precisamente, unas de las principales razones que nos permiten afirmar la cualidad esencialmente paradójica que tienen sus personajes principales, pues si bien están marcados por el signo de la fatalidad son, al mismo tiempo, víctimas que luchan por causas justas. Sus muertes, por consiguiente, responden a la lógica de esa ambigua dualidad de la fatalidad positiva implícita en toda acción que conlleva un heroísmo aleccionador. En este sentido, la obra dramática de René Marqués habría que verla dentro de las condiciones sociales y políticas de su época. Dicho contexto es un referente necesario para

¹⁰ Sobre la casa como espacio mítico véase lo planteado por Gaston Bachelard en su *The Poetics of Space*, Trad. María Jolas, Boston, Beacon Press, 1994. Sobre el tema de la nación/identidad, existe una amplia y reciente bibliografía. Particularmente nos han servido los trabajos de Silvia Álvarez Curbelo, "El discurso populista de Luis Muñoz Marín: condiciones de posibilidad y mitos fundacionales en el período 1932-1936" en Rodríguez y Álvarez Curbelo (eds.), *Del nacionalismo al populismo*, op. cit.; p. 13; Juan Gelpí, op. cit.; José Luis González, *El país de cuatro pisos*, 2ª ed., Colección La nave y el puerto, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1981; Julio Ortega, *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991; Arcadio Díaz Quiñones, *El almuerzo en la hierba: (Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués)*, Colección La nave y el puerto, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1982; y, su *Conversación con José Luis González*, Colección norte, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1976.

¹¹ Llama la atención la conciencia que tiene el propio René Marqués del "complejo redentor" que existe en muchos de sus personajes, así como en general en la literatura puertorriqueña que, según planteado por él mismo en "El puertorriqueño dócil" resulta de un "impulso suicida nacionalista" que tiene más de problema psicológico que de heroísmo. Sin embargo, como habremos de explicar con cada obra más adelante, nos parece que el personaje mártir, se sacrifica precisamente porque le asiste un profundo sentimiento de trascendencia que viene dado por una acuciante y, hasta cierto punto, perturbadora, conciencia moral. En este sentido, podemos decir que hay heroísmo en sus personajes aunque el resultado de sus acciones sean fatales. Al final de la nota 19 de "El puertorriqueño dócil", parece darnos la clave de esa paradójica identidad entre el heroísmo martiroológico y el ser puertorriqueño. Nos dice: "Siempre habrá puertorriqueños que, por el mero hecho de serlo, sentirán la responsabilidad moral de echar sobre sí el complejo de culpa colectivo, exacerbando de ese modo y al máximo su impulso autodestructor". *El puertorriqueño dócil y otros ensayos 1953-1971*, 3ª ed., Río Piedras, Editorial Antillana, 1977; p. 164.

entender ese grado cero al que nuestro autor lleva a sus personajes principales. Quizás por esta razón, la seducción con la muerte que opera en el fondo de muchos de sus personajes nos remite, indirectamente, al drama de la propia vida del autor que tiene, a nuestro modo de ver, una relación directa con ese otro grado cero que es la colonia puertorriqueña. La situación tan *sui generis* de Puerto Rico como colonia en el siglo XXI, nos lleva a entender esa dramática preocupación sobre la identidad y el *status* político que ha pesado y pesa históricamente sobre varias generaciones de escritores hasta nuestros días.¹²

2.1. La culpa, el sacrificio y la expiación por la Patria irredenta.

El discurso redentorista, imbuido de las resonancias romántico-nacionalistas, caló profundamente en toda la intelectualidad puertorriqueña. La voz "mesiánica" de Albizu se hizo escuchar en las conciencias de amplios sectores de nuestra *intelligentsia* a la que perteneció de forma destacada René Marqués, quien también tenía su propio apostolado. En esa dirección, se fue construyendo un *imago* arquetípico de lo nacional cuyo *logos* ideológico descansaba en ideas tales como la ascendencia, la estirpe, y la raza cósmica o solar.¹³ Dicho *logos* suponía la reificación de lo "auténtico/nacional" como una especie de linaje que tenía como uno de sus corolarios la fe de nacimiento, y que podría resumirse en la consigna de "Puerto Rico para los puertorriqueños". Idealización que habría de afirmar cierta tipología de rasgos culturales de lo puertorriqueño basado en una idiosincrasia y, por lo tanto, reconocible de su contrario, es decir de lo que no es puertorriqueño.¹⁴

Esta manera de esencializar la identidad nacional será definida, en gran medida, por unos "elegidos". En otras palabras, el discurso que pretende fijar los límites de lo nacional es promulgado por unas voces que, en la medida de su "alta" cultura son consideradas "autorizadas".¹⁵ Estas voces fueron las de

¹² Sobre este punto, refiérase al apartado del "Dictum Heroico" en el ensayo de Áurea María Sotomayor, "La imagería nacionalista: de la historia al relato", en su *Hilo de Aracne. Literatura puertorriqueña de hoy*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995; p. 179-211. Véase también de Silvia Álvarez Curbelo, "La crisis de la identidad en Puerto Rico y los relatos de la historia", en Rivera Nieves y Gil, *op. cit.*; pp. 295-302.

¹³ Este aspecto podemos observarlo en la influencia general que entre los intelectuales universitarios, tuvieron pensadores políticos como José Martí, José Enrique Rodó, Alfonso Reyes y José Vasconcelos, éste último como uno de los promotores de la idea de la Madre Patria, y quienes, por vías más o menos similares proponían el mito de la raza cósmica hispanoamericana, en tanto herencia de un linaje, esencialmente, heroico, pero también como en el *Ariel*, fundamentado en la superioridad moral y, en los altos valores del espíritu.

¹⁴ Aquí cabe recordar algunos de los textos fundacionales de la identidad: *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970; "Lo que podría ser un teatro puertorriqueño" (1938) de Emilio S. Belaval, *Revista del Ateneo Puertorriqueño* 3 (1939), 34-48; *El despertar de un pueblo* (1942) de Vicente Geigel Polanco, San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1942; y *El puertorriqueño dócil* (1960) del propio René Marqués, *op.cit.*

¹⁵ Esta idea está íntimamente relacionada con el concepto de paternalismo magisterial, representados por una intelectualidad universitaria que provenía principalmente de una elite burguesa, social-

la *intelligentsia* puertorriqueña que centraron y, cabe añadir, redujeron la discusión del problema colonial prácticamente al marco apretado de una militancia partidista y del enfrentamiento político, el cual estaba basado, *mutatis mutandis*, en cierto esquema conceptual de las polarizaciones absolutas que formaron parte de la retórica de la lucha independentista de la época, como por ejemplo: materialismo versus espiritualidad; libres versus esclavos; auténticos versus falsos; dignos versus indignos; tradición versus modernidad; español versus inglés; identidad versus transculturación y asimilación. De ahí que la consigna nacionalista de “yankis o puertorriqueños” ilustrara, a la manera de un telón de fondo, el escenario en que se debatía el destino político de la Isla.

Polaridades, muchas de éstas, que en el teatro de René Marqués aparecen enfrentadas como fuerzas antagónicas universales y que, por su formulación dicotómica, de lucha entre opuestos, constituían un *mandamus* irrevocable que obligaba a tomar partido del lado del “bien” y de la “verdad”.¹⁶ Sin embargo, y quizás por esto, podemos comprender la frustración que se fue generalizando, no sólo dentro del liderato nacionalista del país, sino también en lo que podríamos llamar el pesimismo optimista¹⁷ de nuestro autor, ya que, a pesar de las “certezas” de lo que era positivo y negativo, bueno o malo, es decir, a pesar de que la *intelligentsia* sabía o creía saber donde residía la verdad de los males y de los bienes sociales, la realidad socio-política del país se encaminaba hacia la consolidación del estado colonial. La gente común y corriente no asumió la fórmula ni del nacionalismo militante, ni de la independencia y, las prédicas marquesianas sobrevivieron sólo dentro del marco de la ritualidad teatral.

Los esencialismos del modelo político de los intelectuales —entre ellos René Marqués— no pudieron detener el apogeo del plan de desarrollo

urbana y, de fuertes lazos familiares, que se abrogaron el derecho tutelar de definir el “ser puertorriqueño”. Para una discusión más amplia sobre el tema del Intelectual como voz autorizada, nos han servido los trabajos de Edward Shils, “The Intellectuals and the Powers: Some Perspectives for Comparative Analysis”, *Comparative Studies in Society and History*, 1, (1958-1959), 5-22; Julien Benda, *The Treason of the Intellectuals*, Trad. Richard Aldington, Londres, Norton, 1980; Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Ed. Colin Gordon, Trad. Colin Gordon et al., Nueva York, Pantheon Books, 1980; Edward W. Said, *Representaciones del intelectual*, Piados studio-básica 113, Barcelona, Paidós, 1996; y el trabajo antes citado de Luis Ángel Ferrao, *op. cit.*; p. 37.

¹⁶ Sobre el tópico de las polarizaciones en la obra de René Marqués ver a Arcadio Díaz Quiñones, el apartado “Las raíces de la insurrección: vengarse la afrenta infame”, (pp. 144-156) en “Los desastres de la guerra: para leer a René Marqués”, *El almuerzo en la hierba*, *op. cit.*; pp. 133-168.

¹⁷ Nos referimos aquí, por ejemplo, a la relación de tensión entre la visión política de René Marqués y el impulso suicida que él ve en el nacionalismo según se desprende de “El puertorriqueño dócil”. Y a la tensión entre lo que él llamó como “pesimismo literario” frente al optimismo populista generado por la propaganda del Partido Popular Democrático, que podemos extrapolar de su ensayo “Pesimismo literario y optimismo político en el Puerto Rico actual” en *El puertorriqueño dócil*, *op. cit.*; p. 45.

económico entre los años cuarenta y sesenta en Puerto Rico. El nuevo Estado se consolidó mediante la persecución, la mordaza, el populismo, la corrupción gubernamental, la represión y el consumismo acelerado y, sobre todo, mediante la cooptación y apropiación de aquellos símbolos que habían sido construidos por ese *imago* en el que se apoyaba el sentimiento de identidad nacional, como lo fueron, entre otros, el himno, la bandera puertorriqueña y aquellas imágenes emblemáticas consideradas como puertorriqueñas.

3. Muertes aleccionadoras: desencanto y rebeldía moral.

Podemos decir, entonces, que René Marqués asumió la lucha política desde la óptica de un mandato personal, con un sentido ético tradicional, tanto como católico, puertorriqueño e hispanoamericano, así como universal.¹⁸ Dicha óptica, traducida en una especie de rebeldía moral salvadora, lo llevó a la denuncia de la "modernización" entendida ésta como destrucción de las relaciones patriarcales por la imposición imperialista venida de afuera. Y, también, a desenmascarar lo que nuestro autor consideró como la "traición política" de Luis Muñoz Marín y de algunos de sus correligionarios. Razones que bien podrían explicar por qué sus dramas tienen como portaestandarte esa dimensión cuasi-religiosa, de cruzada moral en contra de la imposición de dicho orden colonial. En "La función del escritor puertorriqueño",¹⁹ nos dice:

Ser libre que busca la verdad a través de la expresión estética, el escritor se convierte en hombre ético. Y, aunque él no lo quiera y a pesar suyo, muy a menudo, en moralista.

Y, más adelante afirma:

Es obvio que el escritor... se identificará siempre con las causas libertarias y por su sentido ético de la vida y por su inclinación moralista, se identificará con las causas revolucionarias.

Es precisamente esta "inclinación moralista" la que lleva a sus personajes a luchar por la defensa de un tiempo y de un espacio cuyo valor sagrado justifica el sacrificio máximo. De ahí ese sentido redentorista que tienen muchos de sus protagonistas. Dicha vertiente, ligada al mito de la salvación colectiva, aparece, virtualmente —como veremos más adelante— en prácticamente todas sus piezas dramáticas. Este es uno de los hechos que explica, a nivel estilístico y actancial, la constante oscilación que observamos en sus dramas, entre el tono melodramático y el sentimiento de lo trágico-agónico. Entre el dilema de la palabra y el hecho. Entre la culpa de no haber podido "salvar" al

¹⁸ Nos referimos a lo universal en términos hegelianos —en tanto idea de esa tensión moral entre la justicia universal y las acciones de los individuos.

¹⁹ "La función del escritor puertorriqueño" en *El puertorriqueño dócil*, op. cit.; pp. 222-223.

prójimo y la rebeldía moral inherente a esa pulsión del "complejo de redentor". Pues no podemos olvidar que René Marqués se asume a sí mismo como un sujeto comprometido éticamente con una especie de mandato universal por la libertad, la justicia y la lealtad a la patria.²⁰ Y, en este sentido, su obra tiende a reflejar su propio conflicto interno, su propia tragedia: la de un hombre atrapado por la culpa moral frente a la imposibilidad de actuar libremente. El sentimiento de lo trágico revela, pues, esa convulsión interna de un sujeto hiper-sensible dominado por una supermoral que padece la crisis política de la impotencia al ver el inevitable desmoronamiento de todo un orden social frente a la modernización y el colonialismo.

4. La metáfora de la redención.

Veamos a continuación varios fragmentos breves²¹ del *momentum* dramático que rodea las muertes que hemos dado en llamar "aleccionadoras". Las hermanas Inés y Emilia en *Los soles truncos* (1958),²² se suicidan al final de la obra, prendiéndole fuego a la casa paterna con ellas en el centro de la sala, en donde yace muerta Hortencia. Dice Inés: "Es hora ya, Emilia. Hora en que se consuma lo feo y horrible que una vez fuera hermoso" (p. 64). Cuando el fuego comienza a avivarse, Inés sonríe y le dice a Hortencia: "¡Purificación, Hortencia, purificación!" (p. 65). Y, antes de caer el telón, el autor acota las últimas instrucciones: "(...La sala toda es un infierno purificador)" (p. 66).

Aquí, tanto el orden patriarcal, representado por la antigua casa familiar, como su descendencia y con ella, todos los objetos y el mobiliario señorial que lo atestiguan, se consume bajo el fuego purificador de un suicidio colectivo. Inés y Emilia se inmolan literalmente como un acto sublime de fidelidad a un viejo orden que agoniza fatalmente frente a la "vulgar" modernización de la Isla. Sin embargo, sus muertes no han sido en vano, sino que, por el contrario, sirven de ejemplo para dramatizar simbólicamente la muerte de lo que otrora fue belleza en el mundo y ahora ha sido perdido, reducido a ruina y fealdad. El espacio físico de la casa y el tiempo psíquico de las hermanas son uno y el mismo. De manera que, al no poder vivir en la casa mítica de sus ensueños, terminan muriendo (con) y (por) la casa como ideal de vida. La casa es, por lo tanto, el santuario de sus creencias, el reino que ubica en su centro el trono patriarcal. Su destrucción es, pues, su venganza en contra de la modernidad, y

²⁰ Sobre este asunto ver lo planteado por Alejandro Losada sobre el "idealismo subjetivista" en "Discursos críticos y proyectos sociales en Hispanoamérica", *Acta Litteraria*, Fascículos 1-2 (1975), 275-280.

²¹ Por razones de espacio y, para no ser prolijo en las citas textuales, sólo nos limitaremos a citar el momento que rodea el acto final de la muerte.

²² Todas las citas provienen de: *Los soles truncos, Teatro*, Vol. I, Río Piedras, Editorial Cultural, 1986, pp. 5-66. (En lo sucesivo tanto para ésta como para las demás obras dramáticas de René Marqués consignaremos entre paréntesis () el número de la página que corresponde a cada cita).

sus muertes suicidas son un acto de rebelión que si bien emana de la impotencia ante ese nuevo orden, aparece ejemplarmente en la manera que enfrentan su destino y resisten hasta la muerte la chabacanería y la trivialidad asociadas a esa modernización.

La muerte de las hermanas Buckhart, resulta así en un acto de "purificación" redentora por cuanto han dejado intacta la historia de su pasado glamoroso de las manos de la especulación materialista. Al quemar la casa con ellas dentro, han clausurado su mundo, pero también resulta en una especie de homenaje a la casa, pues la han protegido con el precio de sus propias vidas frente a la superficialidad de ese otro mundo. El conflicto entre el bien y el mal adquiere aquí un sentido estético-axiológico de índole metafísico,²³ pues se trata de la lucha a muerte entre la belleza y la fealdad. Las hermanas-casa son, por lo tanto, la última trinchera de una *belle époque* que se resiste a claudicar su escrupulosidad y su frágil perfección aristocrática. Las cenizas quedan como símbolo ominoso de una silenciosa e impotente rebelión en contra del "monstruo" irreversible del devenir de un tiempo que ya no les pertenece.

En *Un niño azul para esa sombra* (1958),²⁴ comienza con un epígrafe de León Felipe que dice: "El hombre heroico es lo que cuenta...con su tragedia auestas". Aforismo que nos recuerda el mito de Sísifo y que podemos extrapolar, a modo de referente emblemático del sentimiento predominante en casi toda su dramaturgia.

Al final de esta obra, el personaje principal llamado Michelín se suicida envenenándose el mismo día de su cumpleaños. Muere a la manera de una crucifixión, con los brazos abiertos y aferrado a las rejas de su casa. Para acentuar el patetismo de la última escena, Michelín expira justo en el momento en que han prendido las velas para cantarle 'Happy birthday'. Sus últimas palabras: "¡Apaga Tú, Dios las velitas! ¡Y perdona a Michelín!", junto a la acotación "(Alzando sus ojos al cielo...)", acentúan su martirologio. Muere en ese momento, pero antes de que el telón caiga lentamente, el autor subraya el carácter de expiación que tiene su muerte: "(...el cuerpo de Michelín queda colgado en el enrejado, como un pequeño Cristo pendiendo de su cruz)" (p.180). El suicidio de Michelín resulta, pues, en un acto de expiación que, de manera similar a las hermanas Buckhart, ocurre por un profundo sentimiento de frustración e impotencia frente a las fuerzas de la modernización.

La inconsciencia de los otros agudiza la crisis de un niño/anciano que sufre por las causas justas pero, sobre todo, porque ve lo que los demás, o no pueden ver o no quieren ver. En este sentido, Michelín es una especie de

²³ Sobre este punto seguimos lo planteado por José Juan Beauchamp en "La tragedia de la negación, la resistencia y la recuperación en el universo clausurado de René Marqués (Aproximación sociológica a *Los soles trancos*)", *Revista de Estudios Hispánicos* XI (1984), 9-41.

²⁴ Todas las citas provienen de *Un niño azul para esa sombra, Teatro*, Vol. I, Río Piedras, Editorial Cultural, 1986; pp. 67-181.

profeta solitario que termina inmolándose en el momento de mayor simbolismo —justamente el día de su cumpleaños— para dejar el único mensaje posible de redención a un mundo familiar-social que vive en la frivolidad de las modas y el confort, despreciando, de esta manera, su descendencia paterna, sus raíces culturales, y sus lazos con lo telúrico (el quenepo macho). El suicidio de Michelín, a la manera de “un pequeño Cristo”, deja establecido el carácter aleccionador de su martirologio, pues, en último análisis, tanto el arma del suicidio (el veneno con el que su madre mató el quenepo), como el momento mismo del acto (el día de su cumpleaños) y, particularmente, el lugar donde muere (el enrejado) apuntan a tres motivos simbólicos de la vida moderna puertorriqueña que ilustran las razones ideológicas de su suicidio.

En este contexto, el suicidio de Michelín en tanto individuo sirve para alertar o anticipar el suicidio colectivo del puertorriqueño. Pues tal parece que el autor nos está diciendo que el puertorriqueño dejará de cumplir años (desaparecerá como nación) pues morirá envenenado (su inconsciencia), colgado detrás de las rejas de sus casas (el progreso). La diferencia entre uno y el otro, entre Michelín y la colectividad es, por lo tanto, parecida a la de Cristo con la humanidad. En este sentido, Michelín es una especie de “criatura sagrada” cuya visión ejemplarizante en su corta vida, pero con “siglos de vejez”, ha cumplido a cabalidad. Su misión de concienciación moral tiene las mismas o similares razones redentoristas que las que tuvo la historia mítica de Jesucristo con el pueblo de Israel. Michelín, cumplió con decir y hacer la verdad y ésta fue su última palabra y su última acción, pues su reino, no es de este mundo y sobre todo, su ejemplo, tampoco fue en vano.

Al comienzo del último acto de *La muerte no entrará en palacio* (1956),²⁵ Tiresias a manera de una especie de ‘foreshadowing’ del final exclama en “tono de salmodia”: “¡Ay dolor, dolor! ¡Dolor y miseria!... se ha roto el equilibrio de tu ley inmutable, y la sangre de los míos correrá por la blancura del mármol” (p. 286). Más adelante, preparados para el gran momento final de la firma del protocolo que garantizará la creación del Estado Libre Asociado, Alberto decide atentar contra la firma del tratado. Cuando se va a despedir de Casandra, ésta al abrazarlo, le descubre la pistola en su bolsillo. La escena se complica y se torna trágica con el fatal disparo accidental en el que muere el justiciero Alberto de manos de su amada. El protocolo de la firma continúa con los representantes de ambos gobiernos y, al final de este segundo y último cuadro, aparece Casandra, avanzando lentamente hacia el lugar de la ceremonia y desde las sombras “terrible y solemne” se apresta a denunciar con voz un tanto irreal, la traición política de su padre.

²⁵ Todas las citas provienen de *La muerte no entrará en palacio*, Teatro, Vol. I, Río Piedras, Editorial Cultural, 1986; pp. 183-325.

Casandra. ¡José, José! ¡Devuelve lo que nos has quitado! ¡Limpia lo que has manchado... ¡Resucita lo que has matado! ¡Esa voz es mi voz! ¡La voz de mi mundo arrasado por tí! ¡La voz de tus ideales muertos, de nuestra patria entregada. (Suenan tres disparos. El rostro de Don José se crispa de dolor). (p. 323)

Entran los lamentos del coro. Tiresias aparece y, nuevamente, con "tono salmódico"²⁶ exclama:

Tiresias. ...porque la ley de tu Universo fue violada... Y fue que la justicia de Tu mano cayó sobre nuestro pueblo. Y el amor fue crucificado... Y sucedió. La historia de los hombres perpetuó lo implacable de tu fallo. ¡Por amor y por dolor Casandra es ya inmortal! (p. 325)

Aquí vemos en una mezcla de tragedia griega sofoclea con tono bíblico de salmodia y de maldición profética, una de las piezas políticamente más acérrimas en contra de la figura patriarcal de Luis Muñoz Marín y de su régimen populista. El contubernio con las fuerzas del mal, representado por los oficiales norteamericanos y puertorriqueños, aparece como un acto de máxima traición que debe ser vengado a toda costa. Pero, sobre todo, para realizar dicho castigo, al igual que en *Antígona*, Casandra se ve obligada moralmente al sacrificio supremo en beneficio de un ideal colectivo.

Nuevamente reaparece la figura mártir que acepta con dignidad su destino aciago en aras de una razón superior. Pues si bien, por una parte, "el amor fue crucificado", por la otra, el dolor heroico le gana la inmortalidad. De manera que amor y dolor forman parte de un mismo sentimiento purificador capaz de restablecer el orden universal. La traición del tirano es inmoral por lo que altera el orden social y, al hacerlo, altera, por consiguiente, el orden cósmico, es decir, la base misma del bien deseado de toda convivencia social que es, aquí, la justicia divina. Por lo tanto, lo que se ha traicionado es la esencia ética del ser: la voz, el ideal, la patria, el amor. Y, parecido a *Antígona*, el castigo divino cae inevitable sobre lo más querido del transgresor que es su descendencia, pues es su hija la que asume el papel de justiciera frente a su propio padre. Este hecho la convierte en la fuerza actancial de apoyo para lograr que el bien deseado pueda, nuevamente, restablecer el orden moral. Casandra, por consiguiente, viene en auxilio de la justicia que su amante Alberto no pudo ejecutar. Su muerte, por lo tanto, no fue en vano, pues Casandra lo reivindica utilizando el arma que él llevaba para esos mismos fines.

Finalmente, ella queda convertida en estatua de mármol con "la mano abierta como sacerdotisa que derrama dones sobre la cabeza de los suyos" (p. 325), como símbolo de la mano justiciera divina. Su mano, su brazo, se

²⁶ Este carácter de exaltación estridente ha sido señalada por Arcadio Díaz Quiñones en "Los desastres de la guerra", *op. cit.*; p. 134. En este sentido, podemos observar cierto parecido con la función de dicho dispositivo espectacular utilizado en la tragedia griega. Elemento que nuestro autor incorpora y transforma en muchas de sus obras.

convierten en la mano y el brazo de la ira divina que cae en contra del déspota que ha violado la ley del orden universal. Casandra, al igual que Michelín, son, por lo tanto, mártires salvadores que representan una causa superior que los trascienden. Por eso las últimas palabras de Michelín antes de expirar son: "¡Dios, apaga tú las velitas!". Y, Teresias dirá al final: "Y fue que la justicia de Tu mano cayó sobre nuestro pueblo".

En *Mariana, o, El alba* (1965),²⁷ se presenta —a modo de un drama histórico basado en la gesta del Grito de Lares— las peripecias de un heroísmo insular cuyo entramado gira en torno a la familia conspirativa y a la traición de la delación. El histórico personaje de Mariana Bracetti y de su esposo, el hacendado Manuel Rojas, son los protagonistas de este núcleo familiar de la conspiración independentista. Delatada la conspiración por Reinaldo Domenech, éste aparece ante los ojos de Mariana Bracetti como un Judas. Los insurrectos, en su mayoría, son asediados y aniquilados por las tropas españolas. Para el imaginario nacionalista, sus muertes patrióticas han sido, por lo tanto, muertes ejemplares y redentoras, toda vez que dieron sus vidas por una causa superior. La funesta noticia de la fracasada insurrección la trae un criado. Redención, que así es como se llama, es un personaje de nombre claramente alegórico que le da muerte al delator Domenech por instrucciones de Mariana: "Búscale y mátales", le dice. Y, acto seguido, a su hija Rosaura le apostrofa: "Matar, morir como vivir, es parte de la lucha del hombre por la libertad" (p. 190).

Hacia el final del cuarto cuadro, los soldados han matado a Redención, pero traen además, el cadáver de Domenech. Llegan con el Oficial español a la hacienda quien, al interrogar a Mariana sobre lo ocurrido, ésta le contesta: "La muerte de Reinaldo Domenech no fue un asesinato señor oficial. Fue un acto de justicia" (p. 193). El tercer, y último acto, abre con unas tonadillas que subrayan el sentido de la ingratitud humana ante aquellos —en este caso Aquél— que sacrificó su vida para redimir a la humanidad. Momentos después, llega el Oficial a la prisión, discuten sobre la libertad y le hace un comentario elogioso sobre la participación de las mujeres en la revuelta y Mariana le contesta: "¿Cree que habría aquí mujeres heroicas como nos llama usted si antes no hubiese habido abuelos, padres, hermanos, maridos que nos hubiesen inculcado el fervor reverente a la patria; el honor, el valor, el amor a la justicia y la decisión de luchar por todo ello ante cualquier circunstancia de la vida?" (p. 236). La pieza concluye con la muerte (nati-muerte) de su hijo y con la música de "La Borinqueña", interpretada por un gran coro, mientras "Mariana prosigue erguida, majestuosa, su ascensión" (p. 238).

En este drama histórico son varias las muertes aleccionadoras aunque por causas un tanto distintas. Está la muerte del traidor que delata la conspiración,

²⁷ Todas las citas provienen de *Mariana, o, El alba*, Edición del Centenario del Grito de Lares, Río Piedras, Editorial Antillana, 1968.

por lo que su muerte es un ejemplo de ajusticiamiento, un "acto de justicia" en las palabras de la protagonista. La muerte de Redención, el criado y amante de Rosaura, es también una muerte ejemplar toda vez que éste se llama Redención precisamente porque muere en el cumplimiento de un deber moral al llevar a cabo una misión justiciera. Él ha redimido, pues, el honor patriótico en el que morir por la patria es parte de la lucha por la libertad. La metáfora de la redención, de corte cristiano, se repite otra vez en varias referencias. Por ejemplo, en las tonadillas campesinas que ilustran la traición y la ingratitud de los hombres ante aquel que se sacrifica por ellos. Relación ésta simbólica con la figura solitaria del mártir que lucha por la justicia de su pueblo que termina por crucificarlo. Y en los diálogos que sostiene Mariana con el Oficial español en la que se vincula la valentía, el sacrificio y el heroísmo con valores católicos tradicionales.

A lo antes dicho, habría que añadirle otros valores que refieren al canon paternalista de la literatura puertorriqueña²⁸ e hispanoamericana en el que el fervor reverente a la patria y el amor a la justicia pertenecen a un linaje sentimental masculino transmitido de abuelo, a padre, a hermano, a marido, para llegar finalmente a la mujer, madre, esposa, hija. De modo que la lucha de la heroína resulta ser el ejemplo heroico de quienes le inculcaron ese ejemplo varonil. Doble ejemplaridad por cuanto ella es ejemplo ante su pueblo y ante los padres fundadores de la familia. Y finalmente, el hijo nati-muerto en su vientre, por razones implícitas a su encarcelación, dramatiza el sacrificio máximo de una madre por la lucha libertaria. Muerte que tampoco es en vano toda vez que Mariana, de manera similar a Casandra, es mitificada y deificada pues asciende "erguida, majestuosa" al son del himno nacional como en una especie de visión mística o de figuración divina.

En *Carnaval afuera, carnaval adentro* (1960),²⁹ René Marqués elabora el tema de la muerte aleccionadora y de la redención por vía del amor de enamoramiento, dramatizado en el binomio Ángel-Rosita, amantes que son devorados por Mack, una especie de ogro antropófago que representa el capitalismo en su dimensión más depredadora. Mack es, por lo tanto, el Sistema, cuya representación se nos muestra a través de otros personajes en gran medida, satanizados, toda vez que en sus funciones de índole político-institucional presentan características demoníacas que encarnan, simbólicamente, al Sistema/Mack. En el tercer y último acto se lleva a cabo el juicio, a la manera de una farsa, contra Ángel, pintor y protagonista, por el delito de haber "dañado la mercancía", refiriéndose a la virginidad de Rosita quien había sido previamente vendida "intacta" a Mack. El veredicto, desde luego, es la muerte, sólo que en

²⁸ Ver lo planteado por Juan Gelpí, *op. cit.*

²⁹ Todas las citas provienen de *Carnaval adentro, carnaval afuera; carnalada en tres pasos y varios golpes de tambor: teatro*, Río Piedras, Editorial Antillana, 1971.

en este caso se han trocado las cabezas de Ángel por la de Rosita en un clásico ejemplo de redención:

Rosita. Si ese es el rito, padre, la víctima soy yo... (Viste ceñida y semitransparente túnica blanca de mártir cristiana). Porque Ángel es la inocencia y yo tan culpable como el que más, sólo he sido inocente a través de él...) ¡Jueces, verdugos, el puesto de Ángel lo ocuparé yo!

Continúa la farsa del juicio y Rosita se tiende en la camilla en el lugar de Ángel. A este punto, entran todos a escena, menos Rosa y la tía Matilde, y comienzan a rezar en coro de manera demoníaca al tiempo que paródica. El ritual del sacrificio humano ha sido consumado por el Sistema, cuyo triunfo maléfico recae sobre la inocencia, el amor y la belleza encarnada en la figura mártir de Rosita, pero que, al propio tiempo, representa alegóricamente a la isla de Puerto Rico como una especie de víctima de una conspiración institucional. Dice la tía Matilde: "Ahí va la inocencia sacrificada, Rosa. Ahí va tu poesía" (p. 125). Y, mientras el cortejo fúnebre va saliendo, Ángel, desesperado les grita: "¡Asesinos!", quiere morir con ella pero la tía Matilde, severamente, lo alecciona: "Tú la hiciste capaz de elevarse al sacrificio. Tú la salvaste Ángel. Pero tu puesto está aquí... hay una Isla que defender, hay un mundo que salvar, el tuyo" (pp. 125-126).

La redención del mundo depende, por lo tanto, de las acciones futuras de Ángel. Su misión, de ahora en adelante, será salvar la isla —que es también su mundo— de las garras de Mack. Rosita es, pues, la mártir, que al igual que el santo cristiano, se glorifica a través del sacrificio máximo. Mientras que Ángel es, por una parte, el agente propiciador de su dignidad, es decir, la fuerza actancial necesaria para que ella pudiera "elevarse al sacrificio". Y, por la otra, es el héroe reivindicador de una causa que los trasciende a ambos.

La lucha que se entabla contra el Sistema se convierte, así, en un antagonismo de carácter épico-mítico entre las fuerzas cósmicas del bien contra el mal. En este sentido el nombre de Ángel (al igual que el de Redención) es también una imagen alegórica de la redención como reminisciente del mito bíblico hebreo en el que nombre y acción deben ser una misma cosa.³⁰

Al propio tiempo, esta pieza plantea otro de los males asociados con la modernidad que es la vida social impersonal, mediatizada por máquinas y por instituciones burocráticas "infalibles". De ahí que, tanto el carácter sacrificial, como el mensaje aleccionador que le es consubstancial, redundan en manifestaciones distintas de martirologio. Ángel y Rosita son, por lo tanto, víctimas trágicas de las políticas de desarrollo que, según nuestro autor, son incapaces de fomentar el verdadero progreso espiritual.

³⁰ Recordemos aquí las palabras del Génesis: "Y el verbo se hizo carne". Sobre la relación bíblica de la palabra y la acción, ver lo planteado por Marshall Berman en "El Fausto de Goethe: la tragedia del desarrollo", en su *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, op. cit.; p. 28.

Las piezas *Sacrificio en el monte Moriah* (1969),³¹ *David y Jonatan y Tito y Berenice* (1970)³² nos remiten a un pasado mítico. Con esta trilogía de obras de carácter bíblico-históricas, René Marqués cierra prácticamente su producción dramática. Oigamos algunos de los parlamentos finales en *Sacrificio en el Monte Moriah*. Al final de la escena XIII, Isaac, decidido a marcharse después de una agria discusión con su "falso" padre Abrahán, le impreca con las siguientes palabras: "No quiero pertenecer más a esta familia abominable. No quiero ser más cómplice en la total destrucción de este pueblo de esclavos que ni siquiera saben lo que son" (p. 135).

En la última escena quedan solos Sara y Abrahán en una confrontación a muerte. El final retoma el tiempo-espacio del principio de la obra. Abrahán está postrado, agonizando y angustiado por las mordaces verdades de Sara que lo han ido acorralando con su propia conciencia. La muerte aleccionadora, en este caso, se llevará a cabo por vía del asesinato que, a la manera de un ajusticiamiento, tendrá como misión la liberación del pueblo y de la propia Sara de la traición de Abrahán.

Sara. ...vivimos tiempos difíciles. Tu historia será un fraude para la posteridad...

Abrahán. ...¿Has perdido tus sentidos?

Sara. Yo no... Quizá Yahvé. (Salvaje). Porque Yahvé está en mí... (Hunde el cuchillo en el corazón de Abrahán. Éste cae mortalmente herido)... Pide ahora a tu Yahvé otro pueblo al cual puedas traicionar y destruir... bajo foco de luz blanca un enorme cuchillo sacrificial... manchada en la punta de brillante sangre fresca.

El cuchillo sacrificial de Abrahán es el objeto agente que transforma el asesinato, por parte de Sara, en una acción noble en tanto acto de ajusticiamiento. Para ambos, aunque por razones distintas, el sacrificio no es asesinato toda vez que dicha acción va inextricablemente unida a una razón moral superior, es decir, a un ritual de sacrificio sagrado mediado por fuerzas del orden mítico. Sara, al matar al falso padre, no está meramente asesinando a un ser humano, sino que, por el contrario y, parecido a Casandra y a Mariana, está matando (ajusticiando) a la traición misma como fuerza inmoral que la mantienen a ella y a su pueblo esclavizados y, de esta manera, cumple con el *dictum* redentor de su conciencia-destino. El volumen del coro plañidero, el enorme cuchillo ensangrentado en la punta y el charco inmenso de "luz roja-sangre" que inunda el escenario, insisten sobre ese tono ominoso y grandilocuente, muy al estilo de la tragedia griega, cuyo *pathos* en el espectador busca tener un efecto aleccionador: el engaño de la traición y la esclavitud de un pueblo sólo se lava

³¹ Todas las citas provienen de *Sacrificio en el Monte Moriah: drama en catorce escenas cinematográficas*, Río Piedras, Editorial Antillana, 1969.

³² Todas las citas provienen de *David y Jonatán/Tito y Berenice: dos dramas de amor, poder y desamor*, Río Piedras, Editorial Antillana, 1970.

(o se paga) con la sangre de los traidores. Sus muertes —en este caso la de Abrahán— deben servir de lección, de ejemplo para el futuro.

En *David y Jonatán*, la muerte aleccionadora llega también por vía de la traición, sólo que en este caso, la traición de David es el resultado de las intrigas de poder del patriarca Samuel, juez y sacerdote de su pueblo. Aquí, sin embargo, es Jonatán, el bueno y fiel amante de David, quien muere por honor —otra de las fuerzas caracterizadoras del mártir— en un valiente combate final de espadas. Luchan y David le hiere mortalmente.

Jonatán. (desvainando su espada)... David, David, la sangre de Saúl caerá sobre tu cabeza ... renegaste del amor, cuando era el amor la salvación única, la posible... (luchando) ¡David traidor! ¡David usurpador! (p. 53).

La muerte aleccionadora recae esta vez sobre Jonatán, el amante y, al propio tiempo, la víctima de la traición de David. Jonatán es, pues, el sacrificado pero, a diferencia de Abrahán lo sacrificado es precisamente el bien deseado, es decir, la fuerza positiva que tiene el amor para la salvación. Con la muerte del amor, muere, por consiguiente, la única posibilidad de redención espiritual toda vez que dicho amor ha sido violentamente asesinado de manos de su propio destinatario.³³

La relación de saber/poder en tanto comunicación y confianza entre amantes, ha sido cortada no sólo por la intervención del poder político que representa Samuel, sino por la traición a ese querer de manos de David que ha antepuesto ese bien deseado por la usurpación al trono. En este sentido, podríamos decir que Jonatán se convierte en un mártir del amor y, en esa medida, su muerte clausura la posibilidad de redención del propio David, toda vez que ambos —a través del amor— son uno mismo. Y, en la estructura profunda de la fábula, su muerte resulta moralizante, precisamente por la injusticia que la envuelve. David, por lo tanto, ha sido un auxiliar, un medio manipulable por la fuerza obstaculizadora de la comunicación y del querer representada en Samuel.

De manera diferente concluye su última pieza *Tito y Berenice* que, a diferencia de las otras, en ésta la lección mortal ocurre por causas catastróficas con la erupción del Vesubio que, a la manera de una revelación divina por castigo, estremece la conciencia moral del emperador Tito Flavio. Han pasado muchos años y Tito regresa a Judea a buscar a Berenice para llevarla a Roma y casarse con ella, pero ya es muy tarde. Berenice ha envejecido y la soledad ha ido endureciendo su amor por Tito. En ella, de ese pasado, sólo queda el recuerdo

³³ Recordemos que según el Viejo Testamento, David y Jonatán se unen a través de un pacto sagrado de sangre: "el alma de Jonatán quedó entrelazada con el alma de David" (I Samuel 18: 1-4). De manera que ambos, por medio de dicho ritual de sangre, se convierten en uno solo. "y Jonatán hizo jurar a David otra vez, porque le amaba, pues le amaba como a sí mismo" (I Samuel 20: 13-17). Dicha relación de hermandad por pacto de sangre les obligaba a morir el uno por el otro.

infausto del hombre que destruyó a su pueblo. En los últimos parlamentos Tito confundido por la vejez y frialdad de Berenice le dice: "Oh Berenice, ¿es esto una mascarada?... ¿o una burla implacable de los dioses?" (p. 99). Y Berenice le impreca duramente:

Berenice. Tú que destruiste el templo de mi dios al destruir a Jerusalém, lo sabrás Tito Flavio... Yo soy la realidad, Tito... La realidad de tu imperio soy yo. (pp. 99-100)

Tito le pide perdón pero Berenice solemne y fuerte le responde con una cita que nos recuerda el Eclesiastés. "Nada hay nuevo bajo el sol. El amor que hoy muere seguirá muriendo como ha muerto siempre" (p. 101). Mientras cae el telón, acota el autor, "Se oyen... como alucinación auditiva, los imperiales clarines del triunfo". De esta manera, la fuerza positiva del verdadero amor representado en Berenice, ha sido la víctima de las fuerzas negativas del imperio: "Fue el deber impuesto, no mi voluntad" —le aclara Tito, quien se convierte, paradójicamente, de victimario, en víctima trágica de manos de su bien más deseado que es el amor de Berenice. Pues ésta al rechazarlo, por una parte, se inmola afectivamente y, por la otra, lo mata simbólicamente. La única redención posible es, pues, la soledad y la muerte del amor.

La desgracia sobreviene de manera fatal resumidas en la frase sentenciosa de: "nada hay nuevo bajo el sol", ya que el tiempo del amor, no sólo ha muerto, sino que siempre estuvo muerto y seguirá muriendo. El sentimiento de lo trágico resulta, por lo tanto, de la tensión irresoluta entre lo real terrible del pasar del tiempo que se puede resumir en las palabras de Berenice "La realidad de tu imperio soy yo", y el choque inevitable con la imagen del ideal amoroso que aún existía en la mente de Tito "¿es esto una mascarada?... ¿o una burla implacable de los dioses?". Las últimas palabras de la obra: "La soledad es ya la única compañera de Berenice" resuelven la tensión del conflicto por la vía agónica del auto castigo, pues es ésta la única manera para Berenice de reivindicar moralmente a su pueblo esclavizado por el imperio romano. De ese modo, clausura la posibilidad de la esperanza en una "nueva vida" con el emperador Tito al tiempo que, a nivel simbólico, abre un espacio aleccionador al aceptar con dignidad su destino aciago.

La metáfora de la redención, presenta, aquí, una doble articulación: como purgación de la culpa por amar al tirano de su pueblo, lo cual lleva a la princesa de Judea al auto-castigo de la negación amorosa y, como reivindicación y justicia a su pueblo al rechazar dicho amor. El conflicto trágico se resuelve, finalmente, en el orden simbólico, es decir, privilegiando lo universal: la justicia divina y, en lo individual: la soledad. Por último, cabe señalar nuevamente, ese tono grandilocuente de "los imperiales clarines... y los gritos a coro" que, a manera de dispositivo técnico, funciona de contrapeso espectacular de ese tono (melodramático) que vemos en muchos de sus finales.

Las dos últimas piezas que comentaremos, *La casa sin reloj* (comedia

antipoética en dos absurdos y un final razonable) (1961),³⁴ y *El apartamento* (encerrona en dos actos) (1963),³⁵ son obras de corte absurdista, tanto en la forma en que se abordan ciertas situaciones dramáticas de lo cotidiano, como en el tratamiento —de resonancia sartriana— de la visión angustiosa del tiempo existencial.

En *La casa sin reloj*, por ejemplo, la metáfora de la redención aparece, al igual que en sus otras piezas, vinculada al conflicto amoroso pero, dentro de un contexto político contemporáneo de orden psicológico (existencial) relacionado con el pasar inexorable del tiempo de vida, tanto en un sentido social-familiar (en tanto lucha ideológica) como en un sentido moral en tanto conciencia de un deber necesario. Sin embargo, el conflicto interno de José es, principalmente, de índole moral, toda vez que se debate entre el deber hacia el bien deseado: la pasión de un sentimiento amoroso radical y, el obstáculo interior a ese deber: la angustia (dolor) de una culpa visceral que sobreviene ante la conciencia de no haber cumplido con el amor que dicho deber impone. La culpa, el pecado, la conciencia y la redención son, pues, eslabones de una cadena causal que responde a una visión de mundo axiológica "cristiana" en la cual el dolor es consubstancial a la felicidad.

José. Hasta que en el Paraíso no se tuvo conciencia del amor, no hubo pecado, ni culpa... Hasta entonces no hubo posibilidad de redención. Porque ¿cómo puede redimirse el hombre si no hay en él conciencia de culpa. (p. 94)

La tensión axiológica al interior del personaje, viene dada, pues, a partir de la presión que ejerce dicho deber auto-impuesto en su conciencia. Por consiguiente, el conflicto de José deriva de una búsqueda y de una voluntad de querer ser auténtico. De ahí que su autenticidad se propone como la identidad en la unidad de un (yo-querer-ser); tanto en términos morales, como ideológicos, puesto que la definición de ese ser como auténtico, supone la aspiración a la unidad interior dado por un ideal de redención personal que no está desligado de la libertad política. Este hecho se enfrenta a su opuesto: la inautenticidad de Pedro (su hermano) que consiste en ser inmoral, es decir, materialista, cínico y traidor. En este sentido, el conflicto sigue la clásica dicotomía del discurso treintista de espiritualidad versus materialismo.

Al propio tiempo, el personaje co-protagónico de Micaela, presenta las fisuras psicológicas de un yo escindido por el miedo, dividido por la inseguridad y vacío, en tanto conciencia de ese deber amar. Por lo tanto, en Micaela no hay culpas porque no ha tenido la voluntad de amar radicalmente. Oportunidad que finalmente y fatalmente le brinda José, pues una vez que conoce el

³⁴ Todas las citas provienen de *La casa sin reloj, Teatro*, Vol. III, Río Piedras, Editorial Cultural, 1971, pp. 11-110.

³⁵ Todas las citas provienen de *El apartamento, Teatro*, Vol. III, Río Piedras, Editorial Cultural, 1971, pp. 111-207.

amor (el ideal) adquiere la conciencia de ese deber ser (por) y, consecuentemente, el sentimiento de culpa y de autopunición que de éste deriva. De ahí que su amor se convierte, entonces, en una lucha agónica contra el pasar del tiempo perdido que ahora quiere recuperar a cualquier precio: "El tiempo ahora es nuestro" (p. 98) —le dice exaltada a José. Es ahí en donde estriba su sentido de redención y, justamente, el tratamiento absurdo del desenlace: "¿Policía? Aquí en mi casa. Un hombre. Muerto. ¿Culpable? Yo sí...al fin culpable" (p. 102).

De esta manera, la obra termina con lo que parece ser un accidente trágico: la muerte a quemarropa de José a manos de Micaela, mientras jugaban con el revólver de él. Sin embargo, su muerte, aunque accidental y absurda los redime, es decir, resulta aleccionadora en tanto acción irónica de su propia salvación, porque ahora vivirá con la conciencia de la culpa de ese deber amar radical. O, dicho con las palabras del propio José: "Usted no tendrá jamás conciencia de su culpa mientras no haya experimentado el amor a plenitud" (93). Si bien, la ironía del final los convierte, a ambos, en personajes anti-heróicos, toda vez que el desenlace resulta absurdo y, en cierta medida, patético, debemos tomar en consideración el hecho de que, paradójicamente, el acto de redención se cumple precisamente por esa vía. Para Micaela, José la ha transfigurado, es su redención, y lo ha matado por amor para sentir la culpa liberadora del deber amar frente al vacío existencial de ese pasar del tiempo inconsecuente:

Micaela. ¡Por favor tú tienes un ideal, vives y mueres por él... Nuestro pobre amor agazapado en el tiempo. Esperando la redención. Mi redención... debo hacer algo por amor. Puedo matar por amor... Ayúdame a perpetuar este amor tan tierno... Quiero sentirme culpable. Lo necesito, José. Sólo sintiéndome culpable

José. ...¡ Calla Micaela! No quiero oírte hablar así. Sé que ya es fatal, que no puedes evitarlo.

Micaela. ...Soy tu obra, en cierto modo. Pero no tu eco. Soy yo José, quien quiere matar. Yo, yo misma. (pp. 104-105).

Mientras que para José, Micaela es también su agente redentor, aunque inesperado, toda vez que muere a la altura de sus convicciones, es decir, para dar vida a otro. Cumple de esta manera aciaga con su propio principio de fe: "Siempre ha de morir alguien para dar vida a otro ser... es el principio de la redención. No temas" (p. 93). Su muerte es, en este sentido, una muerte útil y no absurda ya que, por un lado, representa el sacrificio que ofrende a su ideal de vida y, por el otro, a una especie de resurrección, toda vez que José vivirá de ahora en adelante en una nueva Micaela transfigurada.

En *El apartamento*, René Marqués, elabora la metáfora de la redención ligada a temas comúnmente existencialistas como el de la alienación humana y social y, el encierro angustioso de sí mismo. Éstos aparecen expuestos desde

el principio a manera de juego semántico con el título en un epígrafe de tono épico-lírico y, de sentido totalizante:

Y les separaron del universo
y les robaron su humanidad
y les condenaron a vivir
en el más total apartamiento.

En esta obra, nuestro autor hace de ese espacio de vivienda llamado apartamiento, un símbolo de la alienación del hombre respecto de su propia humanidad. El apartamiento es, por consiguiente, el lugar de la deshumanización, precisamente por ese sentido de aislamiento, de estar aparte, que sugiere el sustantivo. Imagen que, al propio tiempo, sirve para ilustrar —según nuestro autor— el estilo de vida de la urbe, con sus innumerables edificios “anónimos” en donde habita el hombre en una especie de *locus* de la alienación moderna. Se propone, pues, un doble simbolismo: el del aislamiento del mundo exterior y, el del encierro interior, a partir del urbanismo vertical en tanto producto de la modernización. De esta manera, en la ciudad, el ser humano resulta doblemente encerrado y doblemente alienado, en su dimensión como individuo, es decir, interna, como externamente, en lo que sería su interacción social, su identidad colectiva, y su sentimiento de pertenencia a un espacio abierto a la solidaridad y a la confraternización humana.

Esta situación de incomunicación en ambos niveles existenciales (exterior e interior) que, como bien señala José Juan Beauchamp “parecida a la alienación espacial en *Los soles truncos* pero cualitativamente diferente a la que encontramos en *El apartamiento*”,³⁶ hace que el hombre viva desconectado, separado de su esencia humana, de todo aquello que le es propio por naturaleza y, particularmente, de la naturaleza misma. Por consiguiente y como resultado de la modernización, dicho divorcio consigo mismo provoca, al interior del ser, una ruptura de raíz con aquellos valores morales necesarios para poder llevar a cabo una convivencia humanizada. La lucha por reconquistar ese espacio perdido, usurpado por la maquinaria de la deshumanización, no sólo exige fe y sacrificio, sino que sobre todo, implica una misión salvadora por la liberación de esa humanidad perdida.

La idea de la redención y de la muerte aleccionadora, aparece en primer lugar, encarnada en la figura alegórica del indio Tlo, de clara estirpe indioamericana. Tlo llega a la obra, virtualmente, de la nada, como si fuese una aparición Y, en segundo lugar, a través de los planteamientos de Carola y Elpidio, pareja sesentona quienes, atrapados en su propio “apartamiento”, viven sus últimos días de existencia alimentados por nostalgias y por recuerdos dolorosos. Son enfrentados insistentemente con sus pasados por Terra y Lucio,

³⁶ José Juan Beauchamp, “La tragedia de la negación, la resistencia y la recuperación en el universo clausurado de René Marqués”, *op. cit.*; p. 23.

especie de personajes alter egos de sus juventudes. Estamos ante figuras de un pasado célebre y glamoroso venido a menos y que ahora apenas sobreviven —en el caso de Carola— con la frágil ilusión de una esperanza en la salvación de América.

Carola. El indio es el único que puede salvarla.

Elpidio. ¿Salvar a quién?

Carola. A América. Si es así, si el indio puede salvar a América... también puede salvarnos a nosotros.

Elpidio. ¡Calla! ¡Calla! ¿No lo sabes, estúpida? Nosotros ya no pertenecemos a América. (p. 168)

Elpidio le pregunta a Tlo para qué ha venido y éste le contesta: "He venido a matar". "¿Matar a quién?", le inquiera y el Indio le responde: "A ellos" (p. 87). Entonces se encamina hacia Cuprila y Landrilo, los dos inspectores del Sistema que se encuentran en una investigación policíaca en la habitación de arriba. Mientras, en la primera planta, Lucio le murmura a Elpidio: "Maestro, he venido a ti en busca de salvación". Y luego le increpa: "Es tu voz, una voz sin raíces que ha traicionado su misión" (p. 189). Tlo ha entrado en acción guerrera al escucharse "un alarido salvaje". La acción regresa al espacio de la sala y esta vez es Terra quien le pide a Carola la salvación: "Sálvate, Carola. Aún es tiempo. Sálvate, sálvanos a nosotros" (p. 195). Más adelante aparece Tlo "atado a la espalda", seguido de los agentes policíacos. Cuprila pregunta "¿Qué hacemos con esta reminiscencia atávica?" Comentario que apunta hacia la actitud despectiva que tiene el Sistema a todo aquello que implica un origen mítico y, por consiguiente, una conciencia de las raíces de un pasado común. Tlo, quien aparece ahora desarmado, dice: "Yo matar... Yo matar". Y Carola le pregunta "¿Pudo matar al fin?" y Tlo, como portavoz de una raza milenaria amenazada con su extinción resume su propósito histórico de vengar la sangre de los suyos y de ser una conciencia liberadora. Pero, la venganza no ocurre y los agentes obligan a Elpidio y a Carola a matarlo. El asesinato de Tlo será, pues, el precio que los ancianos deberán pagar por vivir en el apartamento. Carola, sin embargo, desobedece y lo desata, entonces, Tlo desaparece igual que como vino, y antes de caer el telón, concluye la obra con estas palabras:

Carola. Quizás sea final.

Elpidio. ¿La muerte Carola?

Carola. O la liberación, Elpidio. (p. 207)

De esta manera el autor deja abierta la posibilidad de una esperanza en la liberación de América, toda vez que la figura fantasmática del indio sobrevive pero, el ideal de salvación a través de la creación artística, muere asesinado a

manos del Sistema. Las muertes de Terra y de Lucio son, por lo tanto, ejemplos simbólicos de cómo el sistema político y, sobre todo, las prevendas económicas —recordemos el precio de sangre que le impone el Sistema por vivir en el apartamento— aniquila el potencial creador de la Isla. De ahí que una de las principales polarizaciones de la obra marquesiana: materialismo versus espiritualidad, revuelve en torno a la metáfora de la redención como esperanza liberadora. El indio Tlo es, pues, la última trinchera de lucha de un imaginario cultural atávico y telúrico, amenazado por el materialismo y la manipulación política.

El potencial creador de la Isla, en tanto conciencia de una identidad cultural, muere, por lo tanto, condenado por el olvido, por una especie de amnesia de la memoria colectiva. Elpidio no reconoce su pasado creador, sólo tiene momentos efímeros de lucidez que se desvanecen frente al miedo de perder su pequeña y mezquina seguridad material, representada en el apartamento. Ha sacrificado, pues, su pasado, su identidad, a cambio del confort. Es un hombre sin historia, incrustado en un presente vaciado de todo propósito vital y creativo. Su docilidad resulta en una forma de castración espiritual que contrasta con el corpulento Tlo, que se erige como ejemplo masculino de ese espíritu combativo dispuesto a matar, no sólo para vengar a los asesinos de su raza, sino también para preservar los valores patriarcales de esa milenaria cultura indígena que representa.

5. Conclusión.

Como hemos podido observar, los finales de estas piezas son todos, esencialmente, de carácter agonístico cuya finalidad resulta aleccionadora, toda vez que la intención de sus acciones, si bien son heroicas (salvadoras) tienen resultados trágicos. Se debaten contra un sistema de valores impuestos desde el exterior, desde un afuera que les resulta fatal o catastrófico. De ahí que el sentimiento de lo trágico ocupa el punto nodal de sus dramas, pues deviene de esa lucha con sus propias conciencias que les dicta un deber moral supremo. Dicho *dictum* los obliga, por lo tanto, a luchar por restablecer ese orden (universal) alterado por la injusticia en el ámbito individual.

El sentimiento característico de lo trágico-heroico deviene, pues, de esa lucha, digamos metafísica, en contra de fuerzas políticas superiores (imperialistas) en la conciencia/acción del personaje. Por eso, la ejemplaridad aleccionadora de sus muertes y, también, el sentido catastrófico o fatalista de los desenlaces. Dicho heroísmo, al ser mediado por un tratamiento mártir del personaje, presupone una toma de conciencia respecto a ese orden moral alterado y amenazado por el nuevo orden impuesto. La conciencia del problema: el de la destrucción inminente de todo un sistema de valores, desemboca y obliga, por consiguiente, a tomar una acción ejemplar. Así, pues, lo agónico deviene como el único resultado posible de una situación límite dada por dicha

conciencia del antagonismo. El héroe-mártir asume, la culpa colectiva —en el sentido cristiano— y se inmola, a través del ejemplo que le impone su conciencia, para purgarla y, de esta manera, dignificar la colectividad. De ahí, el sentido redentor del personaje y de la redención como mensaje aleccionador.

Consecuentemente, podemos decir que los verdaderos protagonistas de sus obras son el propio René Marqués, la colonia puertorriqueña y la modernización que, para nuestro autor, ha tratado de hacer tábula rasa de todo un pasado colectivo. Proceso éste irreversible de un mundo anclado sólo en un presente efímero y que arrastra, por así decirlo, a sus personajes —símbolos del puertorriqueño contemporáneo— al martirio, toda vez que son movidos por fuerzas actanciales que representan la búsqueda de un pasado afectivo (moral e histórico) y, al propio tiempo atemporal y ahistórico.³⁷ En este sentido, tal parece que la teatralización que hizo René Marqués del poder colonial buscaba establecer un vínculo ontológico entre realidad y representación.³⁸ Tiempos y espacios míticos y, a la vez, históricos de un imaginario cultural que se vio amenazado mortalmente por un nuevo discurso basado en otro mito: el del progreso material.

Símbolos que dan testimonio, no sólo de la nostalgia de un orden social-afectivo perdido, sino de la resistencia conservadora pero radical, transformada en modelos éticos y estéticos que, como la estatua de mármol de Casandra, dan fe de un pasado que lo rememora y que —tal parece nos imprecia nuestro autor— debemos reconquistar, con el cuchillo sacrificial de Sara y el puñal del indio Tlo, o reducirlo todo a cenizas purificadoras para que sólo nos quede la culpa del amor como en la pistola humeante en manos de Micaela y, de esta manera, trágica, fatal, catastrófica, pero redentora, poder regresar al orden preestablecido.³⁹

Ricardo Cobián Figueroux
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

³⁷ José Juan Beauchamp, *ibíd.*; p. 20.

³⁸ Sobre la teatralización del poder ver de Néstor García Canclini el capítulo "El porvenir del pasado", en su *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Los noventa 50, México, Editorial Grijalbo, 1990.

³⁹ Sobre la idea de las relaciones de la modernidad con el pasado y del regreso al orden preestablecido refiérase a los planteamientos de García Canclini, *op. cit.*

Bibliografía adicional

- Acevedo, Ramón Luis, Reseña sobre: Pilditch, Charles R., *René Marqués; a Study of His Fiction*, *Hispania* 61.1 (1978), 186.
- Álvarez Curbelo, Sylvia y María Elena Rodríguez, eds., *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1993.
- Aponte Rosario, Lourdes, "La visión trágica en el teatro de René Marqués (*Los soles truncos*, *Un niño azul para esa sombra* y *El apartamento*)", Tesis de Maestría, Universidad de Puerto Rico, 1985.
- Arce de Vázquez, Margot, "Los soles truncos, comedia trágica de René Marqués", *Sin Nombre* 10.3 (1979), 58-70.
- Arriví, Francisco, "Decimocuarto Festival de Teatro Puertorriqueño", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 16.58 (1973), 7-15.
- _____, "Noveno Festival de Teatro, 1966", *El Mundo* 2 de mayo de 1966.
- _____, "Perspectiva de una generación teatral puertorriqueña 1938-1956", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 1.1 (1958), 41-47.
- Belaval, Emilio S., *Problemas de la cultura puertorriqueña*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1977.
- Callan, Richard, "Marqués's *La muerte no entrará en palacio* and Dionysianism", *Latin American Theater Review* 26.1 (1992), 43-53.
- Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Meridian Editions, 1956.
- Díaz Quiñónez, Arcadio, "Los desastres de la guerra: para leer a René Marqués", *Sin Nombre* 10.3 (1979), 15-44.
- Graña, Cesar, *El intelectual latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial del Instituto Torcuato di Tella, 1970.
- Guerrero Zamora, Juan, "Historia del teatro contemporáneo", *BAACPR*, 4.2 (1968), 465-496.
- Marqués, René, *En una ciudad llamada San Juan: cuentos*, 5ª ed., Río Piedras, Editorial Cultural, 1983.
- _____, *La carreta: drama en tres actos*, 9ª ed., Río Piedras, Editorial Cultural, 1973.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, Trad. Andrés Slánchez Pascual, Clásicos 256, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Pildicht, Charles R., *René Marqués, a Study of His Fiction*, New York, Plus Ultra, 1976.
- Rivera de Álvarez, Josefina, *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*, Madrid, Ediciones Partenón, 1983; p. 603.
- Rivera Nieves, Irma y Carlos Gil, eds. *Polifonía salvaje. Ensayos de cultura y política en la postmodernidad*, Serie Casa de Asterión 2, San Juan, Editorial Postdata, 1995.
- Sánchez, Luis Rafael, "Las divinas palabras de René Marqués", *Sin Nombre* 10.3 (1979), 11-14.

- Siemens, William L., "Assault on the Schizoid Wasteland: René Marqués, *El apartamento*", *Latin American Theater Review* 7.2 (1974), 17-23.
- Vázquez, Francisco, "Introducción" en René Marqués, *Carnaval adentro, carnaval afuera: carnavalada en tres pasos y varios golpes de tambor: Teatro*, San Juan, Editorial Antillana, 1971.
- White, Hayden, *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.