

René Marqués, del absurdo a la realidad

DANIEL ZALACAÍN

Es evidente en la obra de René Marqués la lucha del autor por tratar de vencer al tiempo, por recuperar un paraíso perdido, ultrajado por el presente. Como artista al fin, trata de auscultar el secreto del alma del pasado, de manera que revele la razón de la autenticidad del ser. La angustia por conseguirlo impregna su obra de un incesante pesimismo y amargura. El pasado, donde yace el secreto del alma, aparece lógico y desentona con el presente—absurdo y sin sentido. El tiempo, por su parte, se muestra aplastante y devorador, pero no ha podido borrar por completo la existencia del pasado. Es bien palpable que el interior de las casas coloniales que él presenta, carcomido por el paso del tiempo, manifiesta otro mundo separado por siglos del mundo exterior. Dentro de ellas el tiempo aparece detenido, y este mundo anacrónico, de atmósfera enclaustrada, contrasta agudamente con el mundo mecanizado de la calle.

Este estatismo temporal que hemos subrayado se refleja de una manera muy lúcida en el cuento del escritor puertorriqueño "Otro día nuestro." Por ejemplo, el protagonista indica que poco después de levantarse por la mañana, apoyado en el marco de la puerta de un balcón de su casa colonial, de más de doscientos años, observaba con espanto la operación del recogido de la basura. Para él, según nos describe el autor, "el camión de basura (o el 'monstruo,' como le llamara antes) con sus líneas aerodinámicas, su mecanismo perfecto y su digestión ruidosa, era como un símbolo de las fuerzas destructoras que amenazaban todo lo por él amado."¹ El, en su refugio colonial, en la penumbra de su habitación, donde el tiempo había detenido su marcha, sentía en lo más profundo de su ser la lucha en busca de una respuesta a su identidad. Finalmente, dicha lucha culmina en el deslumbramiento de la terrible verdad: "¡Yo no pertenezco a esta edad en que vivo!"² El, atado a las raíces que le daban razón de ser, "¡vivía en una época que no era la suya! Y un miedo metafísico le iba enfriando el corazón."³ Ya lo único que pedía era la muerte, elemento purificador para su condición absurda. Con esta revelación muere en él una ilusión, o quizás su inocencia. Es bien

patente por las citas que anteceden, que el personaje principal de esta obra, como Pirulo en la novela del mismo autor, *La víspera del hombre*, se enfrenta dolorosamente a lo precario de la vida y encara con temblores de angustia la terrible verdad de su condición humana. "Había querido revivir un mundo de sueños románticos e ideales heroicos en un mundo donde apenas cabía el ideal miserable de sobrevivir a cada día."⁴

Este cuadro que nos presenta Marqués expone en síntesis la filosofía central que abarca la mayor parte de su producción literaria. Simboliza no sólo el hombre enfrentado con la máquina, sino también el enfrentamiento de dos culturas, dos modos de vivir separados por siglos, que luchan por convivir anacrónicamente en un mismo tiempo y lugar. En el marco que forma lo nuevo y lo viejo se halla intrincado el tono trágico que marca su obra. Lo colonial (lo viejo) viene a ser símbolo de lo auténtico, de lo puro, de la raíz del hombre puertorriqueño. Por otro lado, la máquina (lo nuevo) viene a ser símbolo de una realidad artificial, aplastante y deshumanizante. El progreso material ha roto el cauce de los valores tradicionales del puertorriqueño y también del hombre universal.

El autor, muy cuidadoso de su técnica, siempre trata de integrar forma y tema. Su teatro, en general, es un teatro de ideas. Dentro de sus ideas siempre existe una aspiración a lo ideal, que dramáticamente se presenta como la realidad poética. Esta realidad artística absoluta contrasta con la básica realidad de la vida, que se muestra absurda. Caracteriza a su obra esta creación de multiplicidad de realidades que se revelan tanto en el nivel espacio temporal como en el nivel de la abstracción poética. Siempre aparece enfrentada la realidad con la ilusión. Esta dicotomía es fuente, y principio básico, para la formulación de su técnica y de las relaciones de sus personajes. En las escenas en que interviene la "ilusión," cobra poder escénico la abstracción poética mediante el simbolismo de luces, sonidos y movimientos. La búsqueda de esa ilusión, que es a su vez la verdad y un ideal, acaba casi siempre en la muerte, dejando atrás un tono de amargura y un surco de vidas vacías y falsas que ocultan detrás de fachadas irreales su verdadera identidad. Dentro de la atmósfera de pesimismo y de amargura que impone la realidad, la muerte significa el rompimiento del cerco de represiones impuestas por la vida. La muerte sirve de vía purificadora, o de camino que conduce a la ilusión.

La dicotomía entre realidad e ilusión tiene peculiar aplicación en la obra de Marqués en lo referente a Puerto Rico. Para Marqués la actual realidad de su país es ficción, aunque vista a través del progreso económico, aparente tener consistencia de realidad. El horror de distinguir, o de no distinguir, entre ambas realidades—la verdadera y la falsa—produce una sensación de angustia y de sentimiento trágico en sus personajes.

El teatro de Marqués, como el teatro moderno, está habitado por los que ansían escapar de la vida. Sus personajes muestran la agonía y la desesperación de vivir dentro de una realidad que es sólo fantasía y que, a la vez, les acorrala y les atrapa porque les impide ser "ellos mismos." Desde sus primeras piezas Marqués ahonda en la existencia del hombre. El sentido de angustia metafísica producida por la absurdidad de la condición humana es, en términos generales, el tema que prevalece a lo largo de toda su producción.

Para René Marqués la condición vital del puertorriqueño actual es absurda porque sólo responde a la represión impuesta por una serie de condiciones políticas que no permiten desarrollar al ser auténtico. Es decir, a Marqués la realidad le parece caótica únicamente mientras continúe el dominio de los Estados Unidos sobre Puerto Rico; una vez cese tal influencia, la realidad ofrecería esperanza. Esta característica hace que su teatro no se pueda estudiar por completo siguiendo las mismas normas de otro tipo de teatro que también trata de la absurdidad de la condición del hombre—el “teatro del absurdo” europeo—ya que la filosofía por la que se rige es diferente. Mientras que los dramaturgos del absurdo miran la realidad como un círculo cerrado, Marqués ve en ella una abertura. Su posición como artista comprometido con la realidad social de Puerto Rico no le permite seguir la filosofía de derrota que trata el “teatro del absurdo.” Sin embargo, en lo referente a la técnica, Marqués hace marcado uso de técnicas derivadas de este teatro; por esa razón se debe denominar la obra del dramaturgo absurdista, en vez de absurda.

El personaje típico que más abunda en la obra de Marqués es el ser reprimido que se presenta en la búsqueda de algo, y ese algo es en la mayor parte de los casos su identidad, que puede ser sinónimo de lo autóctono, de las raíces, o de la verdad que le da razón de ser al puertorriqueño. La revelación de la verdad y la angustia del hombre que se enfrenta con la incógnita de qué es verdad y qué es mentira, es tema fundamental de la obra de Marqués, desde *Un niño azul para esa sombra* hasta las piezas más recientes: *La casa sin reloj*, *Carnaval afuera, carnaval adentro* y *El apartamento*. En todas ellas el autor no deja de hacer hincapié en el efecto que ejerce la represión sobre los personajes. En *Un niño azul para esa sombra* presenciamos al personaje central, Michelín, un niño de una sensibilidad especial, que vive en un mundo de sueños, en otra realidad. Michelín se transporta a esa otra realidad mediante un juego de carácter ritual, el juego al pasado. Su juego representa un acto simbólico del “asesinato” del quenepo macho, árbol que significaba mucho para él, y que cortaron en su casa de San Juan para darle cabida a más cemento. Sumido en su juego, Michelín recrea la visión de su admirado padre, Michel, quien antes de haber sido condenado a ocho años de prisión por formar parte de un plan terrorista, había ocupado una cátedra universitaria. Al salir de la cárcel se le negó su antiguo puesto y, en vez de seguir viviendo en un ambiente a que no pertenecía, decidió abandonar la isla, sólo para morir más tarde como un desgraciado en Nueva York, aplastado por la gran ciudad. Michelín, mientras tanto, no sabe la verdad, y recrea a su padre como un héroe. Al fin, cuando se entera de esa terrible verdad, muere en él su mayor ilusión y, en otro acto simbólico de la muerte del quenepo, ingiere el mismo veneno de color azul que le abrasó la savia a su árbol querido. Y es esta lucha de identidad que se advierte aquí la que tenemos en la obra de René Marqués. El autor dramatiza la situación del hombre acorralado y aislado en su prisión, que es la vida, y en el caso propio del autor, la realidad puertorriqueña. Para el hombre, el único escape de esta vida absurda parece ser su mundo de sueños y de fantasías. Pero éste también, como apunta el autor, “puede resultar peligroso. Podemos perder conciencia del presente. Y es preciso vivir en el presente. Aunque el presente sea la más dolorosa realidad.”⁵

Los personajes de Marqués se hallan aislados porque viven en realidades no

auténticas para ellos. Este también es el caso de Micaela, en *La casa sin reloj*. Aquí el personaje principal comienza desgarrada de la realidad y vive sumergida en una realidad completamente absurda, en donde el tiempo es intrascendente y en donde la palabra apenas es medio de comunicación. La verdadera realidad entra en la casa en la figura de José, el nacionalista perseguido por la policía. Toda la obra se resume en un proceso de destrucción de la realidad absurda de Micaela, sirviendo José de catalizador de este proceso de disolución del elemento absurdo. La progresión que desde la llegada de José encauza el desarrollo de la acción culmina en el "final razonable." La acción sigue una trayectoria que va de lo absurdo a lo razonable. A medida que Micaela va tomando conciencia de la realidad auténtica, la lengua va dejando de ser incommunicable y se va estableciendo progresivamente un intercambio dialéctico en el que José metódicamente le va descubriendo a ella la verdad. La irrupción de la lógica como fuerza de razonamiento crea un balance con el integrante absurdo, el cual no es típico en esta modalidad del teatro europeo, pero sí en el teatro de René Marqués. Este balance sirve de canal que guía directamente a la posible solución que Marqués sugiere en cada una de sus obras. Marqués siempre trata lo absurdo en función a la realidad sociopolítica de Puerto Rico. Dado su compromiso social, el finalizar una pieza dramática en un ciclo absurdo y cerrado, sin escape, representaría una derrota total a su ideal fundamental del logro de la soberanía nacional para su isla.

Si en *La casa sin reloj* Marqués se burla cínicamente de la insubstantialidad de la vida cotidiana, en su segunda obra absurdista, *Carnaval afuera, carnaval adentro*, tal cinismo se transforma en carnavalada de humor grotesco para desarrollar plenamente el circo del absurdo. Aquí el autor toca en la misma raíz de lo grotesco para trascender la mera ironía cínica y arrastrarla hasta la paradoja misma. Crea una obra de violencia histórica, en la que funde, en medio de un frenesí, música, risas, amor, pantomimas, máscaras, ritos y muerte. Es una forma de "metateatro" en el que se dramatiza la venta de los valores autóctonos y el inevitable sacrificio de la inocencia para poder salvar el amor, el arte y la libertad; tríptico que encarna el protagonista, Angel, quien, iluminado por la ficción dramática, abandona esta realidad para unirse a la de la calle, a la del "carnaval de afuera." La obra funciona dentro del mecanismo del *play-within-a-play*, en el que se presenta la tragedia humana que es el teatro dentro del teatro, o la farsa dentro del carnaval. Marqués, siguiendo ciertas normas amenas a la Commedia dell'Arte y a la técnica pirandellesca, crea tres niveles de realidad dramática: la de la calle, la del escenario y la de la obra misma. Como se observa en repetidos casos en los dramas de Pirandello, la ilusión dramática triunfa sobre la realidad. Los creadores de la ficción no tienen otro camino sino el de aceptar las consecuencias. Al final de la pieza la ficción alcanza integrarse a la realidad de la calle cuando Angel se dirige al público y le dice: "¡La farsa ha terminado! ¡Pero . . . ! Sí, sí, debí imaginarlo. Ustedes. Para ustedes, ahí afuera, sigue el carnaval. ¡Siempre el carnaval de ustedes!"⁶

La pérdida de los valores autóctonos es el problema básico que elabora Marqués en *Carnaval afuera, carnaval adentro*. Lo autóctono, lo verdadero, ha sido reemplazado por lo plástico, lo restaurado, lo artificial. El puertorriqueño ha vendido poco a poco todo lo que le identificaba con su realidad a cambio del

cemento y la máquina, transformando los conventos en hoteles, sacrificando su inocencia, su arte y su libertad en canje del beneficio material. Marqués identifica lo autóctono con el pasado histórico de la isla y, especialmente, con lo indio. Lo indio representa la única esperanza de recuperar lo perdido. Esta misma noción la sostiene el autor en su tercera obra de tipo absurdista, *El apartamento*. Aquí los protagonistas, Carola y Elpidio, sufren, aislados, de una represión total. Viven completamente incomunicados del mundo exterior. Todas sus necesidades son proporcionadas por "ellos" a través de mecanismos automáticos operados desde afuera, al mismo tiempo que se les tortura mentalmente enviándoles misteriosamente efectos eléctricos para los cuales no tienen uso alguno. Igualmente, todas sus acciones son también mecánicas, absurdas y monótonas. Como los Martin de *La soprano calva* de Ionesco, Elpidio y Carola han perdido su individualidad psicológica. Son figuras aisladas y solitarias, vulnerables a las fuerzas del destino; caricaturas de cartón, endebles por el peso de la creciente muerte en vida, que no reconocen ni el placer ni el sufrimiento de la condición humana. "Lavados del cerebro," no tienen conciencia de su realidad, sus vidas son sólo una parodia de su trágica condición. Carola mide incesantemente una cantidad interminable de cinta, medida ilógica que lo mismo cuenta en orden ascendente que descendente; y Elpidio, por su parte, se esfuerza en vano por armar un rompecabezas imposible de completar por faltarle piezas. Ellos, víctimas de la represión, para poder vivir tienen que observar la pérdida completa de su memoria y de su poder creativo, o si no, se exponen al "Templo Incinerador donde se borrará todo rastro de su ser. . . ."⁷ La entrada surrealista de Tlo, "Indio de América," representa la conciencia histórica que ha venido a matar las fuerzas represoras y destructoras de lo autóctono. Marqués propone romper con la opresión de la mecanización y el marco plástico que reprime al puertorriqueño mediante el desenmascaramiento del hombre, es decir, su toma de conciencia. Su fórmula, de ciertos tintes rousseauianos, se basa en el retorno a los atractivos de una vida primitiva, como hicieron Juanita y Gabriela en la pieza del mismo autor, *La carreta*. Es en el pasado donde se encuentra la raíz de lo autóctono y lo auténtico, integrantes fundamentales de su identidad. Y como figura simbólica de la visión redentora del alma, el autor presenta al indio. A través del indio, René Marqués trata de buscar la identidad del puertorriqueño con el resto de Iberoamérica.

Northern Illinois University

Notas

1. René Marqués, *Otro día nuestro* (San Juan: Imprenta Venezuela, 1955), p. 24.
2. Marqués, p. 33.
3. Marqués, pp. 33-34.
4. Marqués, p. 34.
5. René Marqués, *Un niño azul para esa sombra*, en *Teatro*, I (Río Piedras: Editorial Cultural, 1970), 98.
6. René Marqués, *Carnaval afuera, carnaval adentro* (Río Piedras: Editorial Antillana, 1971), p. 128.
7. René Marqués, *El apartamento*, en *Teatro*, III (Río Piedras: Editorial Cultural, 1971), 181-182.